

13. Sprechen Sie Tirolerisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2004.
14. Sprechen Sie Salzburgerisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2003.
15. Sprechen Sie Vorarlbergerisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2003.
16. Sprechen Sie Steirisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2003.
17. Sprechen Sie Kärntnerisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2004.
18. Sprechen Sie Burgenländisch? Wien: Carl Ueberreuter, 2004.
19. Wörterbuch der Wiener Mundart / von Maria Hornung. Wien: Pädagogischer Verlag, 1998.

* * *

1. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka: A–Ja. SPb.: Norint, 2000.
2. Bromlej Ju. V. Jetnos i jetnografija. M.: AN SSSR, 1973.
3. Domashnev A.I. Jazykovaja situacija v stranah nemeckoj rechi // Jazyk, kul'tura, jetnos. M.: Nauka, 1994. S. 141–150.
4. Zhirmunskij V.M. Nemeckaja dialektologija. M.–L.: AN SSSR. In-t jazykoznanija, 1956.
5. Merkur'eva V.B. Dialekt i literaturnyj jazyk v nemeckojazychnyh dramah: otnoshenija komplementarnosti i izomorfizma. Irkutsk: Irkut. gos. lingv. un-t, 2004.
6. Shejgal E.I., Burjakovskaja V.A. Lingvokul'turologija: jazykovaja reprezentacija jetnosa: ucheb.-metod. posobie k speckursu dlja studentov fakul'teta inostrannyh jazykov. Volgograd: Peremena, 2002.
7. Shirokogorov S.M. Jetnos. M.: URSS, 2011.

About the role of dialects in modern ethnic culture of Austria

The article deals with the problem of the influence of the dialects on the ethnic culture of Austria. The analysis involves the names of the Austrian national and cultural realities, human age, behavioral and physiological characteristics adopted in certain regions of Austria as well as Austrian dialectal phraseological units, proverbs and sayings, forms of greeting and farewell that are considered to be the components of the Austrian ethnic culture. The author makes the conclusions about the role of dialects as a means of preserving the national identity of the Austrians and their national culture.

Key words: *ethnic culture, ethnic group, Austrian dialects, national identity.*

(Статья поступила в редакцию 17.05.2017)

ЧЖАН ЦЫЧЖУ
(Санкт-Петербург)

О ТРАДИЦИЯХ, ПРОБЛЕМАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ ПЕРЕВОДА ЕВРОПЕЙСКОГО СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

В основе перевода европейского силлабо-тонического стиха на китайский язык лежит стопно-паузная теория, позволяющая имитировать деление стиха на стопы, но для имитации силлабо-тонических размеров можно использовать и чередование тонов, на котором строится китайское традиционное стихосложение. Описывается новый стопно-тоновый метод передачи силлабо-тонических ямбов, который можно распространить и на другие силлабо-тонические размеры.

Ключевые слова: *стихотворный перевод, рецепция европейской поэзии в Китае, имитация европейской силлабо-тоники, ямб, стопно-паузная теория, стопно-тоновый метод.*

Одна из сложностей исследования поэтических переводов связана с различиями между национальными системами стихосложения и поисками способов воссоздания ритмометрических структур поэтического текста на принимающем языке. Понятно, что всякий поэтический перевод сопряжен со смысловыми, а порой и художественными потерями, ибо стихотворная речь в любой культуре всегда организуется по более строгим законам, чем прозаическая. Однако в пределах Европы, где на протяжении многовековой истории сложились и параллельно функционировали различные системы стихосложения (от античной метрической до верлибра), задача поэтического перевода нередко упрощается за счет родства языков или наличия вековых традиций. Например, мы говорим о сапфических строфах Ронсара, гекзаметрах Жуковского и Гнедича, редко уточняя, что речь идет об имитации античных метрических размеров, которые невозможно воспроизвести средствами силлабического или силлабо-тонического стихосложения. Подобно тому как европейские народы на разных этапах истории своей литературы решали проблему передачи ритма стихов, написанных в системах, непригодных для использования в их национальных языках, начиная с XIX в. китайские переводчики

ищут пути передачи специфики европейской силлабо-тоники.

Китайские иероглифы обозначают не звуки или слоги, как в звуковом и слоговом письме, а целые слова или же значимые части слов, морфемы. Еще около 2000 лет назад древнекитайский филолог Сюй Шэнь в книге «Объяснение простых и анализ составных иероглифов» («Шовэнь цзецзы») выделил 6 категорий иероглифов, в том числе пиктограммы, символы, идеограммы, фонограммы и их комбинации: пиктограммы – это простые рисунки обозначаемого предмета, символы передают абстрактные понятия, идеограммы и фонограммы нужны потому, что большинство китайских иероглифов являются составными, наполовину идеографическими, выражающими смысл, и наполовину фонетическими, указывающими на произношение [12, с. 19–86]. Китайская иероглифика и по сей день находится в состоянии непрерывного развития: иероглифы становятся более упрощенными и абстрактными, постепенно утрачивается связь между означающим и означаемым.

По мнению С.Г. Бархударова, «единицей перевода может быть единица любого языкового уровня, и в современном языкознании принято различать следующие уровни языковой иерархии: уровень фонем (для письменной речи – графем); уровень морфем; уровень слов; уровень словосочетаний; уровень предложений; уровень текста» [1, с. 175]. Поскольку при переходе от европейского фонетического письма к иероглифическому китайским переводчикам сложно найти точное соответствие на уровне фонем и морфем, они уделяют больше внимания поискам соответствий на уровне слов и словосочетаний. Однако при переводе поэзии в пределах уровней морфем, слов и словосочетаний может выделяться еще одна дополнительная инстанция на уровне слогов или стоп.

В китайском языке используются в основном односложные слова. Древнекитайское стихосложение было построено на принципе соблюдения закона равенства количества иероглифов в стихотворной строчке, что напоминает европейскую силлабическую систему стихосложения и подсказывает методику перевода силлабического стиха. При этом в китайской фонетической системе нет противопоставления ударных и безударных слогов, необходимого для силлаботоники. Китайская просодия основывается на чередовании тонов. В древнекитайском языке использовались четыре тона, в современном языке также существуют четыре тона, но это не то же самое, т. к.

один древний тон исчез, а современные четыре развились из трех остальных. Для простоты их называют по номерам. Первый и второй – это мягкие тона, составляющие группу «ровный тон» (Р), третий и четвертый произносятся чеканно и относятся к группе «ломаный тон» (Л). За долгую историю китайской литературы сформировалось множество разнообразных стихотворных форм, однако работу тонов можно объяснить на простом примере схемы семисловного восьмистишия:

Р Р Л Л Р Р Л,
Л Л Р Р Л Л Р.
Л Л Р Р Р Л Л,
Р Р Л Л Л Р Р.
Р Р Л Л Р Р Л,
Л Л Р Р Л Л Р.
Л Л Р Р Р Л Л,
Р Р Л Л Л Р Р.

По ней видно, что восемь стихов делятся на четыре пары. В любой строке присутствует чередование тонов, при этом обычно 2–3 иероглифа одного тона составляют словосочетание, после которого следует еще одно словосочетание, состоящее из иероглифов противоположного тона. Затем в следующей строке той же самой пары акцентируется контраст тонов, т. е. на том месте, где в первой строке находится словосочетание ровного тона, во второй следует словосочетание ломаного тона. Между парами стихов делается упор на связь и тождество (например, вторые, четвертые и шестые слова второй строки первой пары и первой строки второй пары должны иметь одинаковый тон). Существуют и другие многочисленные разновидности данной поэтической формы, но мы не станем останавливаться на них, поскольку здесь нам важно лишь продемонстрировать принцип чередования тонов.

Обратившись к переводу английской поэзии, китайские переводчики второй половины XIX в. перелагали силлабо-тонические стихи посредством традиционных форм. Так, Су Маншу перевел фрагмент «Дон Жуана» Байрона пятисловными стихами [10, с. 79–84]. Однако принудительно подгонять экзотический силлабо-тонический стих под готовую поэтическую форму оказалось не слишком удобно.

Одновременно китайское стихосложение и сам китайский язык переживали переходную эпоху. В начале XX в. в ходе «Движения за новую культуру» писатели отвергли старый литературный язык *вэньянь* в пользу разговорного *байхуа*, существенно отличающегося от *вэньянь* на лексическом и грамматическом

уровнях. Такая внезапная мутация, связанная с социальным кризисом, стимулировала эволюционные процессы в литературе. При этом китайские поэты испытали на себе воздействие европейского верлибра и, отойдя от тонов, стали все больше обращать внимание на свободный стих. В результате начался перевод иностранной поэзии на байхуа, сопровождавшийся отказом от механического применения традиционных стихотворных форм при переводе. На деле большинство китайских поэтических переводов представляют собой ритмизированную прозу, оформленную по правилам поэтической графики.

Однако работа с европейской силлаботоникой не только заинтересовала поэтов-переводчиков, но и привела к созданию новых стихотворных форм, новых поэтических жанров и выработке новых переводческих приемов. Например, вместе с движением за новую поэзию началась история сонетной формы в Китае. Сонеты, особенно написанные силлаботоническим стихом, вызвали большой интерес у ведущих поэтов, которые подражали произведениям западноевропейских мастеров [4; 9].

В китайском языке очень редко употребляется отдельное слово, потому что оно слишком богато значениями и часто делает сказанное двусмысленным. Для относительно точного выражения говорящий предпочитает пользоваться словосочетанием, которое само выступает как полная семантическая единица. Если отбросить в сторону китайские фразеологизмы, которые в форме словосочетания почти всегда состоят из четырех слов, наиболее употребительными являются словосочетания из двух или трех слов. В предложении между словосочетаниями существует семантическая пауза, которой можно выделить в стихе группы по два или три слова. Поскольку почти все китайские слова односложны, китайские теоретики считают, что одно словосочетание в стихе с последующей паузой можно рассматривать как аналог ямбической стопы. Исходя из этой теории, известный поэт начала XX в. Вэнь Идо написал стихотворение «Мертвая вода» [11, с. 146]. В транскрипции Палладия его метрическая структура выглядит следующим образом:

Жан сы шуй| цзяо чэн| и гоу| люй цю,|
 Пяо мань лэ| чжэнь чжу| ши дэ| бай мо,|
 Сяо чжу мэнь| сяо шэн| бянь чэн| да чжу,|
 Ю бэй| тоуцзю дэ| хуавэнь| яо по,|

Стихотворение состоит из пяти четверостиший. В каждом стихе содержится по де-

вать слогов и четыре паузы, т. е. имитируется четырехстопный размер. Катрены скреплены перекрестной рифмой с двумя холостыми стихами (хаха), что часто встречается в силлаботонических стихах. В то же время поэт не игнорировал и традиции национального стихосложения, т.к. четверостишие является традиционной для китайской поэзии строфой, и использовал в стихах нечетное число слогов, как это принято в китайском катрене.

Такой новый принцип стихосложения лег в основу методики деления стиха на «стопы», т.е. сочетания 2–3 слов, отделенные от других паузами. В настоящее время требования к переводу ужесточились: помимо учета числа пауз и слогов необходимо соблюдать схему конечных рифм. Один из сторонников данного метода Хуан Гаосинь, посвятивший немало трудов [6; 7] его пропаганде, приобрел известность как переводчик английской поэзии, доказав практическую применимость метода для создания китайского эквивалента европейского силлаботонического стиха. В качестве примера приведем его перевод Сонета I [3, с. 14] Э. Спенсера из цикла «Amoretti и Эпиталама». Сымитировав пятистопный ямб, переводчик сохранил и прихотливую схему рифм оригинала:

Син фу дэ | шу е !| На шуан | бай хэ бань | дэ шоу|
 и ци | чжи мин дэ | вэй ли | цао чжэ | во шэн мин,|
 ни мэнь | бэй ци | ай лян дэ | фань дун дэ | ши хоу,|
 цзю сян | фу лу цзай | шэн ли чжэ цян | доу | бу мин,|
 Син фу дэ | ши хан !| На шуан | мин дэн бань | яньцзин|
 ю ши | хай хуэй | гуан шан дэ | кань и кань | ни мэнь, |
 лу во | ян ян | дай би де | линхун дэ | ай цин –|
 чжэ ши | ци сюэ дэ | се | ся синь дэ | шу и бэнь,|
 Син фу дэ | юн! | Та чу цзы | шэн цюань | хэ ли кэнь|
 эр ни мэнь | сюэ му | юй цзай | чжэ шэн цюань | чжи чжун,|
 во лин хунь | цян цюэ дэ | лян, | чжи гао дэ | фу фэнь,|
 ши ни мэнь | цзян хуэй | кань дао дэ | та дэ | сянь жу,|
 Шу е, | ши хан | хэ юань на, | цюй тао та | си хуань,|
 дан бо дэ | та хуань синь, | пан дэ | во цюань | бутуань, |

Таким образом, в переводе сымитирована оригинальная метрическая структура сонета. Особо хочется отметить, что китайские рифмы идеально имитируют мужские рифмы, которые использовал в сонетах Спенсер.

У стопно-паузного метода немало противников [8]: китайские приверженцы стопно-паузного метода не сумели найти замену чередованию ударных и безударных слогов, характерному для европейской силлаботоники, а силлабическая выровненность стихов может быть легко нарушена, если определять раз-

мер стихов не по слогам, а по семантическим единицам. Поэтому, на наш взгляд, стопно-паузный метод следовало бы ужесточить, введя, например, чередование тонов как эквивалент чередования ударных и безударных слогов, считая ровный тон эквивалентом безударного слога, а ломаный – ударного. Таким образом, для передачи пятистопного ямба следовало бы использовать десять слогов в одном стихе и при этом разбить их на 5 стоп:

Р Л Р Л Р Л Р Л Р Л

В данной гипотетической схеме эквивалента пятистопного ямба бинарная оппозиция «безударный – ударный слоги» полностью имитируется чередованием тонов. Стопно-тоновый метод, как мы предлагаем назвать такой подход, идеально пригоден для перевода пятистопных ямбов с мужской рифмой, например, сонетов уже упомянутого Э. Спенсера. Однако, учитывая традиционное стихосложение и фонетические особенности китайского языка, в котором соседние слова, имеющие одинаковый тон, звучат более гармонично, а также многочисленность подобных сочетаний, мы предлагаем использовать при переводе европейского пятистопного ямба другую переходную схему:

Р Р Л Л Р Р Л Л Р Р

В этом случае мы выделяем контраст не внутри одной стопы, а между соседствующими парами слов. Однако для достижения более точной аналогии чередования безударных и ударных слогов в силлабо-тонических ямбах в китайском словосочетании, в принципе, возможно чередовать один ровный и один ломаный тон.

Если исходить из фонетического аспекта, можно разделить строку на семантические единицы, не зависящие от чередования тонов, т.е. вместо пяти двухсложных словосочетаний использовать два трехсложных и три двухсложных или иные варианты. Таким образом, мы не полностью отбрасываем стопно-паузный метод и отдаем себе отчет в том, что ведем речь о гипотетически возможных способах имитации западной силлаботоники и что наша идея еще требует серьезной проверки практикой поэтического перевода.

Современное китайское стихосложение находится в стадии активного формирования, поэтому рассмотренные нами теории, какие бы неудобства они ни вызывали при практическом применении, способствуют подь-

ему китайского стихосложения на новый уровень, расширяя его возможности. В нашем случае нельзя забывать, что, например, поэты французской Плеяды учились искусству силлабической поэзии, имитируя древнегреческих мастеров, а великие английские поэты-елизаветинцы, такие как Ф. Сидни и Э. Спенсер, создавали разнообразные экспериментальные стихи, пытаясь пересадить на английскую почву богатейшие традиции древнеримского квантитативного стихосложения [5, с. 432–433]. И французские, и английские поэты добились определенных успехов, но довольно быстро осознали, что ряд античных правил стихосложения не работает на материале их национальных языков, и отказались от идеи автоматического переноса классической системы стихосложения в национальную поэзию, пойдя по пути адаптации и имитации античных правил просодии.

Подобная ситуация складывалась и в истории развития русской поэзии: русская народная поэзия использовала тоническое стихосложение, однако в XVIII в. русская книжная поэзия успешно пользовалась двумя конкурировавшими системами стихосложения, экспортированными из Западной Европы: силлабической, выработанной В.К. Третьяковским на основе французской силлабики, и силлаботонической, которая была выстроена М.В. Ломоносовым на основе немецкой силлаботоники [2].

Эти исторические прецеденты представляют собой хороший пример для современных китайских поэтов и переводчиков, которые в настоящее время еще находятся в поисках идеальной системы стихосложения.

Список литературы

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Междунар. отношения, 1975.
2. Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 264–277.
3. An Anthology of English Lyrics / trans. Huang Gaoxin. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1997.
4. Feng Zhi. The Sonnets. Beijing: Liberation Army Art Press, 2000.
5. Fletcher J.B. Areopagus and Pleiade // The Journal of Germanic Philology. 1899. Vol. 2. No. 4. P. 429–453.
6. Huang Gaoxin. A Workable Requirement in Poetic Translation – On Putting English Rhymed Verse

into Chinese // Chinese Translators Journal. 1992. No. 5. P. 6–12; 33.

7. Huang Gaoxin. The Evolution of Meter in English Poetry and the Difficulty of Metrical Translation // Journal of Foreign Languages. 1994. No. 3. P. 55–64.

8. Liu Xinmin. Queries on Huang Gaoxin's Principle of "Paying Attention to Number of Pauses and Characters" // Journal of Sichuan International Studies University. 2007. Vol. 21. No. 1. P. 118–123.

9. Selected Chinese Sonnets / Ed. Qian Guangpei. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 1990.

10. Su Manshu. The Complete Works of Su Manshu / Ed. Liu Yazi: In 5 vols. Vol. 1. Haerbin: Haerbin Press, 2011.

11. Wen Yiduo. The Complete Works of Wen Yiduo / Ed. Sun Dangbo, Yuan Jianzheng: In 12 vols. Vol. 1. Wuhan: Hubei People's Publishing House, 1993.

12. Xu Shen. Shuo Wen Jie Zi Jiang Shu. Beijing: The Commercial Press, 1935.

* * *

1. Barhudarov L.S. Jazyk i perevod. M.: Mezhdunar. otnoshenija, 1975.

2. Gasparov M.L. Opozicija «stih – proza» i stanovlenie ruskogo literaturnogo stiha // Russkoe stihoslozhenie: Tradicii i problemy razvitija. M.: Nauka, 1985. S. 264–277.

About the traditions, problems and prospects of translation of European syllabictone verse into Chinese

The basis of the European syllabictone verse in the Chinese language is a stop-pause theory that allows to imitate the division of verse into "feet", but to imitate the syllabictone you can use alternation of tones, which is the basis for the Chinese traditional poetry. The article describes a new transmission method of syllabic tone iambus, which can be extended to other syllabic tones.

Key words: *poetic translation, reception of European poetry in China, imitation of European syllabic tones, iambus, foot pause theory, foot tone method.*

(Статья поступила в редакцию 31.05.2017)

М.Р. ЖЕЛТУХИНА, А.В. УКРАИНСКАЯ
(Волгоград)

ДИСКУРСИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КИТАЙСКОЙ СПОРТИВНОЙ МЕДИАРЕКЛАМЫ

Выявляются основные дискурсивные характеристики китайской спортивной медиарекламы на материале видеороликов спортивных каналов и печатных изданий журналов. Описываются такие дискурсивные компоненты китайского спортивного медиадискурса, как участники, цель, хронотоп, ценности.

Ключевые слова: *дискурс, медиадискурс, дискурсивные характеристики, дискурс-анализ, китайская спортивная медиареклама, ценности, хронотоп, участники.*

Дискурс как речь, «погруженная в жизнь» (по Н.Д. Арутюновой [1]), является результатом восприятия текста, где смысл, воспринимаемый адресатом, совпадает с замыслом адресанта [7]. Данная трактовка находит свое отражение в дискурсивных характеристиках современных массмедиа.

Спортивный рекламный медиадискурс представляет собой совокупность всех типов знаков (буквенных, звуковых, звукобуквенных), участвующих в процессе передачи информации адресату и имеет своей целью создание запоминающейся и аргументированной рекламы спортивных товаров и услуг для побуждения адресата приобрести предлагаемые товары или воспользоваться услугами [3; 4; 10]. Дискурс китайской спортивной медиарекламы определяется потребностями китайского социума в виде двух участвующих сторон на правах взаимовыгодной сделки – адресанта (рекламодателя) и адресата (потенциального клиента). Данный вид дискурса реализуется как статусно-ориентированный тип коммуникации, т.е. в рамках такого институционального общения, в котором различные стереотипные шаблоны речевого взаимодействия возникают между представителями социальных групп или институтами [6]. Поскольку в процессе разработки и создания каждой спортивной рекламной кампании присутствует ориентация рекламодателя на вкусы и потребности социума, мы можем говорить об отражении двусторонней связи участников, не только институциональной, но и личностно ориентированной направленности дискурса китайской спортивной медиарекламы.