

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный социально-педагогический университет»

На правах рукописи



Симоненко Наталья Юрьевна

Нарративная песня в китайской лингвокультуре

Специальность 10.02.19 – теория языка

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор О. А. Леонтович

Волгоград – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1	
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НАРРАТИВНОГО АНАЛИЗА КИТАЙСКИХ ПЕСЕН.....	11
1.1. Проблемы нарратологии в трудах отечественных и зарубежных ученых.....	12
1.2. Понятийный аппарат, методика и материал исследования.....	25
1.3. Основные периоды становления и развития нарративной песни в Китае.....	37
Выводы по Главе 1.....	44
Глава 2	
КИТАЙСКАЯ НАРРАТИВНАЯ ПЕСНЯ КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ	47
2.1. Составляющие нарративной песни.....	47
2.1.1. Нарратор.....	47
2.1.2. Персонажи.....	56
2.1.3. Тематика песен.....	78
2.1.4. Жанровая дифференциация.....	81
2.1.5. Время.....	84
2.1.6. Пространство.....	103
2.1.7. События и основные сюжеты.....	106
2.1.8. Фоновые знания.....	117
2.1.9. Бинарные оппозиции.....	124
2.1.10. Интертекстуальные связи.....	127
2.2. Динамика китайской нарративной песни в XX – XXI вв.....	131
Выводы по Главе 2.....	140

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	143
БИБЛИОГРАФИЯ.....	147
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	177
Приложение 1. Список исследованных песен	
Приложение 2. Примеры китайских песен	

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование, выполненное на стыке нарратологии, лингвокультурологии и теории коммуникации, направлено на многоаспектный анализ китайских песенных нарративов XX – XXI вв.

Объектом исследования являются тексты китайских нарративных песен XX – XXI вв. В качестве **предмета** изучения выступают их структурно-содержательные характеристики и лингвокультурные особенности.

Актуальность работы обусловлена 1) недостаточной изученностью нарративных песен вообще и китайских нарративных песен в частности; 2) потребностью в разработке алгоритма анализа нарратива с позиций лингвокультурологии; 3) целесообразностью обращения к песенному нарративу как средству постижения менталитета и ценностей носителей китайского языка.

В основу проводимого исследования положена следующая **гипотеза**: китайский песенный нарратив XX – XXI вв. обладает как универсальными, так и национально-специфическими признаками, реализующимися в персонажах, сюжетных линиях, тематике, фоновых знаниях, интертекстуальных связях и непосредственным образом связанными с историческими процессами в китайском обществе.

Цель диссертационного исследования – провести комплексный анализ китайской нарративной песни XX – XXI вв. как неотъемлемой части китайской лингвокультуры.

Достижение поставленной цели требует решения следующих исследовательских **задач**:

1) рассмотреть основные подходы к изучению нарратива в мире в целом и в Китае в частности;

2) дать определение нарративной песни как ключевого понятия исследования;

3) описать методику нарративного анализа китайских песен;

4) систематизировать и охарактеризовать составляющие китайской нарративной песни: нарратора, персонажей, тематику, жанры, время, пространство, события, сюжеты, фоновые знания, бинарные оппозиции, интертекстуальные связи, уделяя особое внимание средствам их языкового выражения;

5) проследить динамические процессы в китайском песенном нарративе XX – XXI вв. и описать причины выявленных изменений.

Материалом исследования послужили: 1) тексты 73 китайских нарративных песен XX – XXI вв., из которых 33 относятся к революционному периоду с 1924-го по 1977 г. (пекинский переворот 1924 г., буржуазно-демократическая революция 1925 – 1927 гг., гражданская война 1927 – 1950 гг., правление Мао Цзэдуна 1949 – 1977 гг. и Культурная революция 1966 – 1976 гг.), 40 – к периоду с 1978 г. по настоящее время (этап реформ Дэн Сяопина и «большого западного скачка»); 2) музыкальные видеоклипы песен общей продолжительностью 305 минут, 3) аудиозаписи песен общей продолжительностью 255 минут. Определяя популярность песен, мы опирались на данные официальных государственных хит-парадов КНР, материалов новостных и музыкальных сайтов Китая, а также ряда музыкальных форумов. Критерием отбора нарративных песен являлось наличие в песне сюжетной линии, нарратора, персонажей и взаимодействия между ними.

Ведущим **методом**, используемым в диссертации, является нарративный анализ. В качестве вспомогательных методов выступают:

- дефиниционный анализ – для формирования понятийного аппарата исследования;
- дискурс-анализ – для описания дискурсивных особенностей китайских песенных нарративов;

- методы стилистического и интерпретативного анализа – для выявления национально-культурной специфики китайских песенных нарративов и их исторической динамики;

- приём количественных подсчетов – для обобщения результатов исследования по всем вышеуказанным параметрам анализа.

Теоретико-методологической базой исследования послужили отечественные и зарубежные труды в области нарратологии, теории коммуникации и лингвокультурологии. Выполненная работа базируется на следующих положениях:

1. Нарративы являются объектами исследования нарратологии – теории повествования, истоки которой содержатся в работах Ф. де Соссюра, В. Проппа, Р. О. Якобсона, М. М. Бахтина, Ш. Балли, Н. С. Трубецкого, А. Ж. Греймаса, Ц. Тодорова, К. Бремона, Ж. Женетта и др.

2. На современном этапе развития науки нарратив понимается как «повествовательное произведение любого жанра и любой функциональности» (В. Шмид); таким образом, к нарративам могут быть отнесены литературные произведения, предметы изобразительного искусства, фотографии, киноленты, песенное творчество и т. д. (В. Шмид, R. Barthes, C. Levi-Strauss, H. White).

3. Критерием отнесения текста к нарративам является наличие в нём повествователя, слушателя/читателя, персонажей, последовательности переживаемых ими событий, казуальных отношений между ними, завершённости сюжета, отношения повествователя к тому, о чём идёт речь, вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания (И. П. Ильин, О. А. Леонтович, M. Jahn).

4. Нарративный анализ – это качественный научный метод, направленный на структурно-содержательное исследование повествования о внешних и внутренних изменениях, которое преломляется через образ рассказчика (Ж. Женетт, О. А. Леонтович, С. К. Riessman).

Научная новизна работы заключается в следующем: 1) определены исследовательские подходы применительно к китайским нарративам, в т. ч. со стороны китайских исследователей; 2) проведён комплексный параметрический анализ нарративной песни как неотъемлемой составляющей китайской лингвокультуры; 3) определена национально-культурная специфика китайского песенного нарратива; 4) выявлена историческая динамика китайских нарративных песен XX – XXI вв.

Личным вкладом автора являются: 1) разработка определения нарративной песни; 2) анализ соотношения китайской и русской нарративной терминологии, выявление эквивалентов для формулировки понятийного аппарата исследования; 3) определение типологических характеристик нарраторов, персонажей, хронотопа, тематики, жанров и сюжетов китайских нарративных песен XX – XXI вв.; 4) анализ бинарных оппозиций, фоновых знаний и интертекстуальных связей, составляющих лингвокультурную специфику китайских песенных нарративов.

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке комплексного подхода к анализу нарративной песни, который может быть экстраполирован на другие типы нарративов. Работа вносит вклад в изучение ряда положений нарратологии, лингвокультурологии и теории коммуникации.

Практическая значимость диссертации обусловлена возможностью использования её результатов в лекционных курсах по общему языкознанию, стилистике китайского языка, лингвострановедению, межкультурной коммуникации, спецкурсах по нарратологии и лингвокультурологии, а также на практических занятиях по китайскому языку.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Нарративная песня представляет собой повествовательное произведение коммуникативного жанра в стихотворной форме,

предназначенное для вокального исполнения, часто в сочетании с музыкальным сопровождением.

2. Анализ вербально выраженной идентичности нарраторов и персонажей китайских песенных нарративов дает возможность получить срез китайского общества XX – XXI вв. Положительными национально-специфическими чертами, получившими отражение в текстах песен, являются коллективизм, превалирование общественных интересов над личными, почтение к старшим, уважение к прошлому своей страны, гордость за свой язык и обычаи этнокультуры. Отрицательными характеристиками считаются предательство идей компартии или несогласие с ними, потеря лица, одиночество и бедность.

3. Диахронический анализ китайских песенных нарративов указывает на то, что на протяжении XX – XXI вв. он претерпел значительные изменения, к которым относятся:

а) динамика тематики, сюжетов и тональности текста – от идеологизированного воспевания компартии Китая и председателя Мао – через разочарование в результатах революции – к более гуманному повествованию о жизни и любви человека, живущего в глобализованном мире;

б) эволюция персонажей от самоотверженных борцов за дело коммунизма с четко обозначенной социальной идентичностью – к генерализованным лирическим героям, которыми движут любовь, страдание, забота о ближнем, восхищение родной природой;

в) рост жанрового разнообразия песен вследствие ослабления идеологического контроля со стороны компартии Китая и влияния западного песенного творчества;

г) возвращение к ценностям древней китайской культуры и восстановление традиционной национальной идентичности, получившие воплощение в фоновых знаниях, бинарных оппозициях и интертекстуальных связях;

д) существенное изменение языкового оформления текста: уход от обильного использования политической терминологии, чрезмерной экспрессивности и пафосности изложения; возрождение поэтических форм с использованием стилистических приемов, направленных на создание лирической тональности нарратива.

Апробация работы. По теме диссертации опубликовано 12 работ общим объёмом 3,19 п.л., в том числе 3 статьи – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ. Основные результаты и выводы исследования докладывались на международных, всероссийских, межрегиональных, межвузовских научных конференциях и чтениях: Межрегиональная научно-практическая конференция с международным участием «Культурное разнообразие в эпоху глобализации. Язык, культура, общество = Cultural diversity in the epoch of globalization. Language, culture, society» (г. Мурманск, МГПУ, 1 февраля – 31 марта 2011 г.); Международный научно-практический семинар «Универсальное и национально-специфическое в китайской лингвокультуре» (Волгоград, ВГПУ, 8 июня 2011 г.); Международная научная конференция «Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики» (г. Волгоград, ВолГУ, 8 февраля 2012 г.); Межрегиональная научно-практическая конференция с международным участием «Культурное разнообразие в эпоху глобализации. Язык, культура, общество / Cultural diversity in the epoch of globalization. Language, culture, society» (г. Мурманск, МГПУ, 1 февраля – 1 мая 2012 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Новые тенденции в образовании и науке: опыт междисциплинарных исследований» (г. Ростов-на-Дону, ЮФУ, 27 февр. 2014 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы синологии и методики преподавания китайского языка» (г. Элиста, Институт Конфуция, Калмыцкий государственный университет, 20 – 22 нояб. 2014 г.); Международная научная конференция «Язык и культура в эпоху глобализации» (г. Санкт-Петербург,

СПбГЭУ, 26 марта 2015 г.); VIII международная научно-практическая конференция «Россия – Китай: история и культура» (г. Казань, Институт Конфуция КФУ, 8 – 11 октября 2015 г.); V международная конференция по нарратологии (г. Куньмин, пров. Юньнань, КНР, Центр нарратологических исследований Юньнаньского университета, 11 – 14 ноября 2015 г.).

Структура диссертации: работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии и двух приложений.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НАРРАТИВНОГО АНАЛИЗА КИТАЙСКИХ ПЕСЕН

Песня как одна из важнейших составляющих китайской культуры берёт свое начало в песенно-повествовательных произведениях Древнего Китая. Развиваясь вместе с обществом, она аккумулирует в себе опыт народа, выступает как результат осмысления мира и места в нем человека, отражает индивидуализированное восприятие окружающей действительности, формирует модели интерпретации событий и варианты реакции на них. Особое место в китайской лингвокультуре занимают нарративные песни, которые и являются объектом нашего исследования, выполняемого на стыке нарратологии, лингвокультурологии и теории коммуникации.

В первой главе диссертации мы ставим перед собой следующие задачи:

- 1) рассмотреть процесс становления нарратологии в отечественной и зарубежной науке, что позволит сформулировать базовые теоретические положения, на которые мы будем опираться при проведении исследования;
- 2) изучить состояние нарратологии в Китае и выявить ее национально-культурную специфику для того, чтобы должным образом расставить акценты при анализе материала;
- 3) дать определения основным понятиям, которые будут далее использоваться в работе;
- 4) проследить историю китайской песни с древних времён по настоящее время, с тем чтобы выявить ее место и роль в китайском обществе на разных этапах его исторического развития.

1.1. Проблемы нарратологии в трудах отечественных и зарубежных ученых

Нарратология в самом широком значении этого термина определяется как теория повествования, область «исследования нарратива и его воздействия на человеческое восприятие» [Леонтович, 2011, с. 93]. Понимание истоков нарратологии позволит определить место настоящей работы в парадигме нарратологических исследований.

Хотя традиционно временем зарождения нарратологии считается период 60-х–80-х гг. XX в., ее истоки связываются с античностью, когда был впервые проявлен интерес к повествованию как особому типу текста и построения речи. Первые попытки разграничить повествовательные и повествовательные тексты можно найти в таких трудах, как «Поэтика» Аристотеля и «Государство» Платона, где повествование делится на *diegesis* (простое повествование) и *mimesis* (подражание), то есть на самостоятельное повествование нарратора и речь от имени одного из персонажей [Приводится по: Женетт, 1998, с. 167 – 168].

Истоки собственно нарратологии восходят к работам Ш. Балли, последователя Ф. де Соссюра и одного из основателей Женевской лингвистической школы. Публикуя посмертно «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра, а также в более ранних своих исследованиях Ш. Балли задавался вопросом понимания и интерпретации повествования [Bally, 1932].

Приблизительно в то же время проблемами повествования заинтересовались немецкие исследователи. В частности, «первым систематизированным трудом по исследованию нарратора как неотъемлемой структурной части романа» [Pascal, 1977, с. 6] стала диссертация К. Фридемманн [Friedemann, 1910], где она подробно описала роль нарратора в эпическом тексте. К сожалению, эта работа не была должным образом замечена научной общественностью, и вся дань систематизации идей из трудов писателя Генри

Джеймса была отдана П. Лаббоку, который систематизировал нарративы следующим образом: повествование всезнающего нарратора, перволичное повествование, повествование от третьего лица нарратора-медиатора, который в описываемых событиях не участвует [Приводится по: Pascal, 1977, с. 6]. Впоследствии идеи этих и других учёных нашли своё отражение в нарратологии и способствовали её становлению и развитию [Jahn, 2005; Кучина, 2008; Herman et al., 2008].

Р. О. Якобсон ввел понятие бинарных оппозиций, применив их к рассмотрению художественных произведений в стихах и прозе [Jakobson, 1928], что стало существенным вкладом в теорию повествования. Именно это исследование легло в основу анализа бинарных оппозиций нарративных песен в рамках настоящей диссертации.

М. М. Бахтин, разрабатывая свою типологию речевых жанров, которая стала отправной точкой для лингвистических исследований на многие годы вперед, описывал текст не как статичный конструкт, а как «диалогически организованный феномен события встречи автора, читателя и героя», как «значимый момент единого и единственного события бытия» [Бахтин, 1986]. Благодаря его работам, современная отечественная наука рассматривает текст как многоуровневый открытый диалогу конструкт, связанный с другими текстами и вступающий с ними во взаимодействие.

Выдающуюся роль сыграл знаменитый труд В. Проппа «Мифология сказки» [Пропп, 1928], где нарратив впервые рассматривается с позиций структурной типологии. Там же приводится список, включающий 31 функцию сказочных персонажей, а также описываются семь основных ролей, или действующих лиц, повествования. Эта и последующие работы В. Проппа [Пропп, 1928] и М.М. Бахтина [Бахтин, 1929; Бахтин, 1963; Бахтин, 1986] были переведены на английский язык, а заложенные в них идеи были развиты учёными разных стран.

С 1930-х до конца 1960-х гг. происходил процесс накопления опыта нарратологических исследований, отчасти прерывавшийся ввиду экономических и геополитических коллизий середины XX в. Наиболее значительными трудами, обобщающими и развивающими идеи нарратологии, стали работы Ж. Женетта [Genette, 1966, 1972], А. Греймаса [Greimas, 1979], Р. Барта [Barthes, 1977].

В «Структурной семантике» А. Ж. Греймаса, которого считают одним из основоположников структурной нарратологии, обобщены выявленные ранее В. Проппом закономерности сказочных повествований, а его идеи соотнесены с выводами К. Леви-Стросса, который отмечал дуальную природу действующих лиц [Приводится по: Косиков, 2004, с. 111 – 112]. Переосмыслив работы своих предшественников, А. Греймас пришёл к результатам, которые впоследствии получили широкое развитие в трудах нарратологов конца XX – начала XXI вв. В частности, он выделил три уровня нарративного дискурса, продолжил систематизацию функций персонажей, предложенных В. Проппом, описал их синтагматическое и парадигматическое соотношение [Greimas, 1966]. Таким образом, именно А. Ж. Греймас, по замечанию Г. К. Косикова, стремился наиболее точно «установить универсальные законы повествовательных текстов», уделяя особое внимание не сюжету и семиотике повествования, а его структуре и содержащимся в нем парадигматическим отношениям [Косиков, 2004, с. 111 – 112]. В рамках нашего исследования рассмотрение уровней нарративного дискурса на основе идей А. Ж. Греймаса [Greimas, 1966], а также В. Шмида [Шмид, 2003] и М. Яна [Jahn, 2005], которые их развили и уточнили, позволяет более точно определить место нарратора относительно повествуемой истории, а также проследить интеракцию нарратора с аудиторией.

В этой связи следует также упомянуть труды К. Бремона, который неоднократно дискутировал с А. Греймасом. Будучи также последователем В. Проппа, он, в отличие от А. Греймаса, уделял особое внимание сюжетосложению в повествовании. По его мнению, во всяком нарративе имеют

место синтагматические блоки или, как он их называл, «элементарные нарративные последовательности» [Бремон, 1972]. Идеи А. Ж. Греймаса и К. Бремона были впоследствии подхвачены Ц. Тодоровым [Todorov, 1977], дополнены Ю. М. Лотманом [Лотман, 1970] и переосмыслены применительно к кинонарративу и театральному нарративу М. Яном [Jahn, 2005].

Отметим также вклад Р. Барта, одного из крупнейших французских структуралистов, который изложил свою идею третьего измерения художественной формы в работе «Нулевая степень письма» [Barthes, 1953]. Труды Р. Барта [1953; 1966; 1973] внесли огромный вклад в развитие семиотики, литературоведения и других наук, а также значительно расширили горизонты нарратологии.

Именно на семинар Р. Барта в рамках работы его «Центра по изучению массовых коммуникаций» в 1963 г. пришёл будущий автор термина «нарратология» в его современном понимании, французский литературовед, философ и историк культуры Ц. Тодоров [Todorov, 1969]. На основе перечисленных выше и других работ, благодаря предшествовавшему развитию нарратологии с начала XX в. по 1960-е гг., а также путём собственных изысканий в области законов создания нарративных текстов Ц. Тодоров описал три аспекта нарратива: семантический, синтаксический и вербальный, а также вывел свою теорию построения нарратива из трёх частей и их пяти шагов [Todorov, 1969], чем и внёс наиболее значимый вклад в теоретические основы нарратологии. Его идеи построения нарратива получили развитие в работах И. П. Ильина [Ильин, 2001], М. Яна [Jahn, 2005] и других исследователей.

70-е гг. XX в. были ознаменованы работами таких нарратологов, как Ю. М. Лотман [Лотман, 1972], В. Шмид [Schmid, 1973], Ж. Женетт [Genette, 1972] и др. Вклад каждого из этих ученых, безусловно, заслуживает отдельного описания, но в нашей работе мы ограничимся лишь кратким обзором их идей, значимых для проводимого нами исследования. Ю. М. Лотман одним из первых глубоко исследовал различные аспекты понятия «событие» применительно к

контексту повествования, соотношение события и сюжета, а также другие структурные составляющие нарратива, такие как географическое пространство и т. д. [Лотман, 1972]. Впоследствии как аналогичные, так и иные взгляды на событие и связанные с ним понятия были отражены в работах таких нарратологов, как П. Рикёр [Ricoeur, 1983], В. Шмид [Шмид, 2003], Х. Уайт [Уайт, 2002], Ж. Женетт [Genette, 1972] и др.

Р. Харре и Й. Брокмейер отмечают, что в 80-х гг. XX в. идея о том, что «повествовательная форма – и устная, и написанная – составляет фундаментальную психологическую, лингвистическую, культурологическую и философскую основу наших попыток прийти к соглашению с природой и условиями существования» [Брокмейер, Харре, 2000], породила «новую волну» интереса к нарративу и нарратологии.

Американский историк Х. Уайт сделал попытку переосмыслить границы между историей и литературой, которые были очерчены его предшественниками. Его труд «Метаистория» [White, 1973] стал толчком для «лингвистического поворота» в исторической науке, изменил понимание историками факта и вымысла, а также отношения к ним и поставил вопрос о том, что для историка важнее: то, что было на самом деле, или то, что его современники думают о прошлом [Кукарцева, 2008]. Развивая идеи Р. Барта, М. Фуко и К. Леви-Стросса о понимании исторического дискурса и его места в исторической науке, Х. Уайт приходит к выводу, что «повествование об истории» неразрывно связано «с развитием самой истории» [Приводится по: Ашкерев, 2002].

Изменение границ между историей и литературой повлекло за собой стремление переосмыслить границы и между другими науками, прежде чётко разграниченными. Так, претерпели изменения взгляды на область нарратива, который был вынесен за рамки литературоведения; опыт нарративного анализа был экстраполирован на изучение различных видов искусства. Одним из первых развил эти идеи в русле литературоведения и искусства В. Шмид. Он

отмечал, что «нарративными являются не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации» [Шмид, 2003, с. 19]. Таким образом, на основе работ Р. Барта [Barthes, 1977], К. Леви-Стросса [Levi-Strauss, 1963], Х. Уайта [White, 1973] и В. Шмида [Шмид, 2003] мы можем говорить о том, что в 70-е – 80-е гг. XX в. границы того, что может считаться нарративом, были значительно расширены: теперь нарратологические исследования стали применяться при анализе не только прозаических литературных произведений, но и поэзии, а также других родов изобразительного искусства, в которые в том числе входит и песня. Следовательно, на настоящем этапе развития теории повествования песня может рассматриваться в качестве нарратива и анализироваться с позиций нарратологии.

Продвигаясь далее в нашем анализе, обратимся к вкладу французского структуралиста, литературоведа и одного из отцов современной нарратологии Ж. Женетта. Масштабный труд «Фигуры», который издавался с 1966 по 2002 гг., представляет собой сборник научных работ Ж. Женетта, собранных в пять частей по направлениям научных изысканий [Genette, 1966, 1969, 1972, 1999, 2002]. Мы, как и многие исследователи-нарратологи сегодня, во многом опираемся именно на эти издания. Как указывает С. Зенкин, написавший вступительную статью к первому русскоязычному изданию «Фигуры» в 1998 г., первая, вторая и третья части составляют работы по поэтике [Genette, 1966, 1969, 1972]. Особенно ценной для нас оказалась третья часть, а именно её раздел «Повествовательный дискурс» [Женетт, 1998], в котором автор рассматривает многие аспекты исследования нарратива на примере книги М. Пруста «В поисках утраченного времени». В частности, проводится анализ «временного порядка» (то есть сопоставление исторической хронологии событий и того, в какой последовательности они отражены в повествовании),

дискурсивной и нарративной длительности нарратива и других аспектов нарративного анализа, о которых речь пойдёт во второй главе диссертации.

После длительного перерыва, в 1999 и 2002 гг., Ж. Женетт издаёт четвёртую и пятую части своего труда «Фигуры». Освещая это событие, автор вступительной статьи к первым трём частям С. Зенкин отмечает, что в новых «Фигурах» материалом исследования становится уже не художественная литература, но живопись и голливудское кино [Зенкин, 2002].

Идеи Ж. Женетта и его предшественников продолжает немецкий литературовед чешского происхождения В. Шмид, автор обширного обобщающего труда «Нарратология» [Шмид, 2003], а также многих других значимых публикаций. В «Нарратологии» он рассматривает понятие нарративности, уровни коммуникации и типы дискурса в нарративе, позицию нарратора относительно повествования, соотношение понятий «сюжет» и «фабула», «история» и «событие» [Шмид, 2003, с. 261 – 273]. Поскольку в песне используется поэтический текст, для нас представляет интерес и заключительный раздел этой книги «Орнаментальная проза». Как указывает В. Шмид [Шмид, 2003, с. 261], у этого понятия есть «альтернативные обозначения»: «поэтическая проза» (Жирмунский), «поэтизированная проза» (Тынянов), «лирическая проза» (Кожевникова), «динамическая проза» (Струве, Уланов, Кожевникова). В этом разделе, таким образом, исследуется вопрос наложения структурного принципа построения поэзии на прозаические произведения. Как отмечает автор, в таком типе прозы «и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления» [Шмид, 2003, с. 263]. Можно сделать предположение, что нарративная проза, которая в начале XX в. перенимала «структурные принципы» поэзии, впоследствии оказала обратное влияние уже на песни середины XX – начала XXI вв. Таким образом, мы можем говорить о наличии «структурных принципов» построения нарратива в песнях, что позволяет исследовать их методом нарративного анализа.

В. Шмид также отмечает, что «симптомы поэтической обработки нарративных текстов можно найти во все периоды истории литературы, но это явление заметно усиливается в те эпохи, когда преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление» [Шмид, 2003, с. 263].

Следует также назвать труды таких отечественных и зарубежных учёных, как Дж. Принс [1987], Е. В. Падучева [1996], О. Шпенглер [1998], М. Ян [2005], Дж.-М. Адам [2005], Т. Г. Кучина [2008], В. И. Тюпа [2002] и др. В работе О. А. Леонтович [2011] описана методика проведения нарративного анализа, выстроена его логика, обращается внимание на важность исследования интертекстуальных связей, культурных пресуппозиций и фоновых знаний в нарративном тексте.

Важной особенностью также является расширение горизонтов современных нарратологических исследований. Если первоначально круг интересов нарратологии ограничивался художественной литературой, то в настоящее время он продолжает расширяться до «нарративов», под которыми понимаются «повествовательные произведения любого жанра и любой функциональности» [Шмид, 2003, с. 9]. Ученые связывают это явление с осознанием важности повествований в человеческой жизни, с пониманием того, что они сосредоточены не только в литературных текстах и повседневном языке, но и в научном дискурсе [Троцук, 2006, с. 3], музыкологии [Newcomb, 1980], философии и социологии науки [Рорти, 1997], кинематографе [Шмид, 2011; Леонтович, 2015] и т. д.

Отечественные фундаментальные исследования в области нарратологии на современном этапе характеризуются повышенным вниманием к нарратору [Плеханова, 2012; Тюпа, 2012], его фокализации [Леонтьева, 2005; Баршт, 2012; Жиличева, 2012; Федунина, 2012; Назаров, 2015], включённости в повествуемую историю [Кучина, 2006; 2008; Москаленко, 2009; Плеханова, 2012], а также взаимодействию автора и нарратора в произведении [Ковыршина, 2004; Кучина, 2007; 2008; Казанкова, 2012; Тюпа, 2012; Шёнерт, 2015].

Используя терминологию литературоведения («повествователь», «рассказчик»), филологи проводят исследования в русле нарратологии, используя её инструментарий [Кучина, 2007; 2008; Кириленко, 2014]. Изначально нарратология была очень близка к литературоведению, но сегодня уже вышла за его рамки, включив в область своего интереса и невербальные нарративы.

Интерес отечественных исследователей привлекают структура нарратива, его события и сюжет [Андреева, 2006; Ищук-Фадеева, 2011; Тамарченко, 2011; Павлов, 2011; Хюн, 2011; Воротынцева, 2013; Татару, 2008; Кучина, 2009; Смирнова, 2009; Хюн, 2011; Кучина, 2012; Федосеева, 2012; Чевтаев, 2012; Кучина, 2013; Максимов, 2013; Кривонос, 2015], наррация и связанные с ней понятия и параметры [Овечкин, 2005; Кривонос, 2011; Спиридонов, 2012; Молнар, 2014; Козьмина, 2014; Джундубаева, 2014], теоретические основы нарративного анализа [Шкуратов, 2002; Андреева, 2007; Андреева, 2009; Тюпа, 2011; Гёльц, 2014; Комуцци, 2014; Гёльц, 2015], множественность видов нарратива [Шейгал, 2007], исторический нарратив и особенности изображения исторического события [Кучина, 2008; Спиридонов, 2009; Сыров, 2009; Петрова, 2011; Троицкий, 2011; Сыров, 2012; Владимирова, 2013; Сокрута, 2015; Тюпа, 2015] и т. д.

Становление нарратологии в Китае произошло относительно недавно, в конце 80-х гг. XX в. Возникновение интереса к этой области научных исследований связывают с именем одного из самых значимых западных философов современности Ф. Джеймсона, чьи лекции и публикации [Jameson, 1981; 1987. Приводится по: 谭君强, 2009] оказали большое влияние на становление современной нарратологии в Китае [Wang Hui, 2003].

В конце XX в. в китайской прозе отмечалась тенденция к переходу от описательного к нарративному изложению мыслей, что отвечало требованиям того времени. Как пишет в своей монографии «Введение в нарратологию» Ло Ган, «традиционный реализм, всезнающий и всемогущий, переходит в русло интроспекции, перенося в нарратив то, что видит, слышит и чувствует

конкретный человек, либо показывая конфликт со всех сторон» [罗钢, 1994]. Ло Ган отмечает, что многие идеи в работах китайских учёных по нарратологии в период 80-х – 90-х гг. XX в. были заимствованы из трудов зарубежных учёных и не в полной мере переосмыслены применительно к китайским нарративным текстам. Таким образом, нарратология в Китае находилась на этапе пересказа и переложения опыта нарратологии Запада [罗钢, 1994].

Конец XX – начало XXI вв. стали периодом подъёма нарративных исследований в Китае. На основе большого количества переводных работ западных нарратологов [布斯, 1987; 福斯特, 1984; 塔迪埃 1992; 马丁, 1990; 昆德拉, 1992; 热奈特, 1990; 詹姆斯, 2001], и рецензий на них [马文美, 2012; 张新军, 2012; 张劲松, 2012; 王委艳, 2013; 陈蓉, 2013; 张文颖, 2013; 周启超, 2013; 齐千里, 2013; 陈蓉, 2013; 马文美, 2014] начинает формироваться собственный фонд китайских нарратологических исследований: Лу Синь «История становления китайского рассказа» [鲁迅, 1981], Чэнь Пинъюань «Трансформация нарративной модели китайского романа» [陈平原, 1988], Ло Ган «Введение в нарратологию» [罗钢, 1994], Ян И «Китайская нарратология» [杨义, 1997], Шэнь Дань «Нарратология и исследование художественной прозы» [申单, 1998], Цао Вэньсюань «Двери в нарратив» [曹文轩, 2003] и др. В работах «Поворот китайского рассказа в сторону нарратологии» Чэна Пинъюаня [陈平原 1988], «Введение в нарратологию» Ло Гана [罗钢, 1994], «Нарратология в Китае» Ян И [杨义, 1997] и др. рассматривается древняя и современная литература (например, «Шицзин», «Трактат о горах и морях», «Сон в красном тереме», сказания в прозе и др.) с целью проследить закономерности выстраивания китайского нарратива, выявить его национально-культурную специфику, а также найти то общее, что объединяет китайские и западные нарративные тексты [胡亚敏, 2004]. Развитие нарратологии также оказало большое влияние

на создание современной китайской прозы, которая стала частью мощной нарратологической революции в Китае [谭君强, 2009].

Статьи по теории нарратива охватывают также вопросы модели нарративного анализа и отдельных его параметров [赵宪章, 2009; 申丹, 2009; 赵毅衡, 2013; 乔国强, 2013; 王委艳, 2013; 傅修延, 2013; 赵毅衡, 2013; 赵毅衡, 2013; 王强, 2013; 王明鸽, 2013; 赵毅衡, 2014], возможных миров, которые присутствуют в нарративе [谭光辉, 2013; 胡一伟, 2013; 孙婧, 2013; 张新军, 2013; 赵毅衡, 2013], образа нарратора [王长才, 2013; 林咏, 2013; 雅克比, 2013; 王悦, 2014; 申丹, 2009; 赵毅衡, 2012; 方小莉, 2012; 胡一伟, 2013; 王小英, 2013], наррации как порядка повествования [刘昱君, 2006; 傅修延, 2009а; 傅修延, 2009б; 申丹, 2012; 麦克黑, 2013; 瑞安, 2013] и т. д. Китайскими исследователями активно разрабатываются проблемы, связанные с кинонарративами и фотонарративами [吴迎君, 2011; 黎风, 2012; 周和军, 2010; 陈静, 2009; 吴迎君, 2010; 林咏, 2012; 王长才, 2012; 孙婧, 2013; 林咏, 2013; 陈蓉, 2013; 杨莹骅, 2013; 龙迪勇, 2009а; 伏飞雄, 2012] и т. д.

Одним из самых известных нарратологов Китая на настоящий момент является профессор Фу Сюянь [傅修延, 2009а; 2009б; 2013], действительный член китайского Союза писателей и главный редактор научного журнала «Нарратив», который выходит с 2007 г. В научном мире также хорошо известен Шэнь Дань (申丹), который публикует работы не только на китайском, но и на русском языке [申丹, 2009; 2012; Дань Шэнь, 2012]. В Китае проводятся круглые столы и международные конференции, объединяющие китайских и зарубежных нарратологов. Также в разных частях Китая при университетах работают Центры нарратологических исследований и общества нарратологов.

Вопрос исследования музыкальных и песенных нарративов на настоящем этапе ещё мало разработан как в Китае, так и за его пределами. Можно указать лишь небольшое количество работ, посвященных данной проблеме, например

труды, где рассматриваются соотношение драматического и нарративного в музыке [Maus, 1997; Levinson, 2004], нарративы в популярных песнях [刘敏, 2004; Negus, 2012a; Negus, 2012b] и некоторые др. Одной из самых заметных на сегодняшний день является публикация П. Хюна и Р. Соммера «Наррация в поэзии и драме» [Hühn, Sommer, 2014, с. 228 – 241]. В ней делается акцент на том, что лирическая поэзия, «и не только баллады или романсы», как правило, имеет дело «прежде всего с ментальными и психологическими трансформациями, представленными через сознание отдельных коммуникантов и выраженными с их точки зрения» [Hühn, Sommer, 2014, с. 228].

Обращаясь к песенно-повествовательному искусству Китая, отметим, что отечественные и зарубежные учёные XX – XXI в. выделяли и исследовали песенные сказы отдельных народов Китая с их локальной географией распространения [Спешнев, 2008; 孟维平, 2006; 胡颖峰, 2010]. Исследованием сказов в Китае начали заниматься только в 1930-е гг., и Чэнь Жухэн, автор «Краткой истории сказа» («Шошу сяоши» – «说书小史»), стал первопроходцем этой области. Начиная с этого труда, китайские учёные исследуют историю песенных и прозаических сказов, создают справочники и энциклопедии, публикуют работы о проблемах сказительного искусства [Чэнь Жухэн, 1958; Ни Чжунчжи, 1991. Приводится по: Спешнев, 2008]. В значительной мере поддерживает развитие современного сказа основанная в 1979 г. Ассоциация деятелей песенно-сказительного искусства (中国曲艺家协会), которая регулярно проводит встречи, конференции, семинары и фестивали как в региональном, так и в общегосударственном формате. Исследованием жанров китайских сказов в конце XX в. занимались и российские учёные, такие как Б. Л. Рифтин [Рифтин, 1970], Н. А. Спешнев [Спешнев, 1986] и др.

В работе Мэн Вэйпина «Длинные нарративные песни народа Внутренней Монголии Китая» анализируются истоки нарратива, особенности музыки и текста песен, место нарративной песни в изучении культуры Внутренней

Монголии как одной из китайских провинций и способы сохранения этого национального достояния [孟维平, 2006]. В своей диссертации мы предпримем попытку частичного восполнения теоретических основ исследования малых повествовательных форм на материале нарративных песен.

Проведённый в данном разделе обзор позволяет выделить следующие теоретические положения, которые мы считаем ключевыми для проведения дальнейшего исследования:

1. Нарративы являются объектами исследования нарратологии – теории повествования, истоки которой содержатся в работах структуралистов, а именно: Ф. де Соссюра, Ш. Балли, Р. Якобсона, Н. Трубецкого, В. Проппа, М. М. Бахтина, А. Ж. Греймаса, К. Бремона, Ц. Тодорова, Ж. Женетта и др.

2. На современном этапе развития науки нарратив понимается как «повествовательное произведение любого жанра и любой функциональности» [Шмид, 2003, с. 9], т. е. литературные произведения, предметы изобразительного искусства, фотографии, киноленты, песенное творчество и т. д.

3. Критерием отнесения текста к нарративам является наличие в нём повествователя, слушателя/читателя, персонажей, последовательности переживаемых ими событий, казуальных отношений между ними, завершённости сюжета, отношения повествователя к тому, о чём идёт речь, вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания.

4. Нарративный анализ – это качественный научный метод, направленный на структурно-содержательное исследование повествования о внешних и внутренних изменениях, которое преломляется через образ рассказчика.

1.2. Понятийный аппарат, методика и материал исследования

Задача данного раздела – дать определения ключевым понятиям нашего исследования и соотнести их с соответствующей китайской терминологией.

Н а р р а т и в . Сочетая в себе черты структурной лингвистики и литературоведения, нарратология оперирует терминами данных наук. То, что в структурной антропологии и лингвистике принято называть нарративом, в литературоведении именуется повествованием. В нашем исследовании мы отдаем предпочтение термину «нарратив». Термин «повествование» также используется нами в стилистических целях в качестве синонима.

Учёные, исследующие нарратив, сравнивают его со вселенной, состоящей из одного или нескольких миров. Эти миры вполне реальны, автономны, они управляются собственными законами, которые определяют пути и способы дальнейших изменений в этих мирах [Современный философский словарь, 1998, с. 462]. Многогранность и многоаспектность нарратива определяют наличие различных подходов к его определению. Так, Ж. Женетт и А. Левонас указывают на то, что нарратив – это «репрезентация реального или фикционального события или ряда событий» [Genette, Levonas, 1976]. В данном определении акцент делается на событийную наполненность нарратива, на то, что событие является его стержнем. Д. Бордвелл и К. Томпсон отмечают, что эти события связываются в цепочку и находятся в каузальных отношениях друг с другом [Bordwell, Thompson, Film Art, 1980]. Продолжая тему каузальности, М. Ян считает нарратив не просто репрезентацией событий, но формой коммуникации, в которой события и их последовательность «обусловлены и проживаемы персонажами» [Jahn, 2005, N1.2]. Таким образом, в нарративе как форме коммуникации должна присутствовать репрезентация каузально связанных событий, которые происходят с персонажами.

Среди ученых нет единства мнений относительно того, какой именно вид произведений можно считать нарративом. Ж. Женетт и А. Левонас указывают

на то, что нарративом называется лишь та репрезентация событий, которая происходит с помощью языка [Genette, Levonas, 1976]. М. Л. Райан, в свою очередь, предлагает рассматривать нарратив как знак, который обладает «означающим (дискурс) и означаемым (история, ментальная картинка, семантическая репрезентация)» [Ryan, 2001], что значительно расширяет границы нарратива: в их число попадают произведения всех видов, излагающие историю и не являющиеся сугубо описательными [Шмид, 2003, с. 19]. Таким образом, на современном этапе развития нарратологии в качестве нарратива могут выступать: роман, повесть, рассказ, пьеса, кинофильм, песня, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д.

В нашей работе мы придерживаемся следующего рабочего определения нарратива, выведенного на основе работ Ц. Тодорова [Todorov, 1969], Ю. М. Лотмана [Лотман, 1970], Ж. Женетта [Женетт, 1998], О. Шпенглера [Шпенглер, 1998], В. Шмида [Шмид, 2003], Дж. Каллера [Culler, 1981], О. Б. Гацуляка [Гацуляк, 2011] и др.: нарратив – это структурированный текст, в основе которого лежит некоторая история, состоящая из упорядоченного, логически выстроенного набора событий; такой текст всегда включает в себя эмоциональную составляющую и предлагает читателю множественный выбор интерпретаций.

Критерии отнесения произведения к числу нарративных имеют принципиальное значение для нашего исследования. В последние годы всё большее распространение получает идея, что люди по своей природе склонны к нарративному осмыслению мира [Ильин, 2001]. Однако всё ещё остаётся место неповествовательным, или ненарративным, видам речевой деятельности, таким как, например, описание. Рассуждая о противопоставлении описания и повествования, Ж. Женетт приходит к выводу о том, что «ни один глагол не вполне свободен от дескриптивных отзвуков», то есть «описывать, не рассказывая, проще, чем рассказывать, не описывая». Он

связывает это с тем, что предметы могут существовать без движения, а движение без предметов – нет [Женетт, 1998, с. 169 – 170].

Э. Бенвенист, в свою очередь, противопоставляет нарратив и дискурс [1974. Приводится по: Женетт, 1998, с. 172]. Однако, как отмечает Ж. Женетт, данное противопоставление можно свести к оппозиции объективного повествования, в котором наблюдается «полное отсутствие отсылок к рассказчику» и субъективного дискурса, который является речью персонажа. Объективное повествование, предполагающее абсолютную транзитивность текста, утверждает Ж. Женетт, труднодостижимо и предполагает даже устранение «наррации как таковой» [Женетт, 1998, с. 172]. В этой связи можно говорить о нарративном дискурсе, для понимания и оценки которого необходимо соотносить повествуемые сведения с источником, определять соотношение субъекта и акта речи.

Вслед за И. П. Ильиным [Ильин, 2001], М. Яном [Jahn, 2005] и О. А. Леонтович [Леонтович, 2011] критериями отнесения песни к числу нарративных мы считаем наличие в ней: повествователя (автора/исполнителя); слушателя/читателя; персонажей; последовательности событий, переживаемых персонажами; казуальных отношений между ними; завершённости сюжета; отношения повествователя к тому, о чём идёт речь; вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания.

Вслед за М. Яном мы рассматриваем три коммуникативных *уровня нарратива* 1) уровень надтекстового (ненарративного) взаимодействия реального автора произведения и читателя; 2) уровень взаимодействия нарратора и его аудитории; 3) уровень действия персонажей [Jahn, 2005, N2.3.1]. Рассмотрение нарратива как многоуровневой системы позволит выявить взаимодействия на этих уровнях и логику выстраивания цепочки событий в китайских нарративных песнях.

Одним из первых учёных, кто предпринял попытки сформировать *модель нарратива*, был Ц. Тодоров, который в своей знаменитой работе

«Грамматика Декамерона» выделил пять стадий нарратива: 1) *equilibrium* – стадия равновесия (когда всё происходящее находится в состоянии порядка); 2) *disruption* – стадия дестабилизации (когда равновесие и порядок нарушаются); 3) *resolution* – стадия разрешения проблемы; 4) *restored order* – стадия восстановления порядка; 5) *new equilibrium* – новая стадия равновесия [Todorov, 1969]. В рамках данного исследования мы будем опираться на теорию построения нарратива, разработанную Ц. Тодоровым, с тем чтобы выявить национальную специфику каждой стадии китайского песенного нарратива.

В художественных произведениях, к которым относится и нарративная песня, традиционно выделяют три основные части – завязку, кульминацию и развязку. М. Ян полагает, что можно выделить три взаиморасположения завязки и кульминации: *ab ovo*, *in medias res* и *in ultimas res*. История с завязкой *ab ovo* обычно уравновешена, бесконфликтна и начинается с рождения главного героя. Завязка *in medias res* – расположение завязки и кульминации близко друг к другу – часто использовалась в эпических произведениях XX в. [Женетт, 1998, Т. 2, с.73]. В завязке *in ultimas res* завязка расположена после кульминации, близко к концу (развязке), и часто используется в современных коротких рассказах [Jahn, 2005, N4.9].

Развязка – это окончание текста. Именно финальные аккорды песни или музыкального произведения запоминаются слушателю так же сильно, как его ритм, ведущая музыкальная или вокальная реплика. Короткие китайские рассказы-притчи, полные глубоких философских мыслей, часто заканчиваются фразой, которая наталкивает на размышления, содержит основной смысл всего повествования. В нашей работе мы рассмотрим расположение завязки, кульминации и развязки относительно друг друга, а также типы завязок и развязок, что позволит сделать выводы о структурных особенностях китайского песенного нарратива.

Событие. Стержнем повествовательного текста являются события [Шмид, 2003, с. 14], которые исследователи трактуют как «элементарные

нарративные последовательности» [Бремон, 1972], «изменения состояния» [Шмид, 2003; Андреева, 2006], минимальные нарративные единицы [Томашевский, 1925, с. 181 – 182]. События могут быть разделены на статические (состояния и свойства) и динамические (действия персонажей, явления и процессы), последние подразделяются на намеренные (действия персонажей) и ненамеренные (явления и процессы) [Андреева, 2006, с. 44].

Ю. М. Лотман определяет понятие «событие» как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970, 282] или как «пересечение запрещающей границы» [Лотман, 1970, 288. Цит. по: Шмид, 2003, с. 14]. В. Шмид указывает, что эта граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной [Шмид, 2003]. Таким образом, в основе события присутствует некоторое отклонение от закона, правила и нормы в фиктивном, вымышленном, мире. Условиями существования события являются его фактичность (наличие реальных изменений в ментальном или фиктивном мире) и результативность (то есть событие должно быть совершено до конца наррации) [Тамарченко, 2001, с. 171; Шмид, 2003, с. 15].

О. Б. Гацуляк отмечает, что событие есть не что иное, как «герменевтический конструкт для преобразования недифференцированного континуума сырых данных опыта или воображения в вербальные структуры, которые мы используем для того, чтобы говорить об опыте в наших повествованиях и таким образом его осмысливать» [Гацуляк, 2011, с. 59]. Таким образом, событие позиционируется как рассказ персонажа о том опыте, который он пережил, и в этом его существенное отличие от факта. Факт – это то, что произошло в жизни персонажа, опыт – это то новое и ценное, что персонаж получил благодаря свершившемуся в его жизни факту, а событие – это то, что конструирует нарратор (который является персонажем в своей истории), стараясь описать полученный из факта своей жизни опыт.

Н а р р а т о р . Как указывает В. Шмид, в западном литературоведении нарратором «принято называть адресанта фиктивной нарраторской коммуникации» [Шмид, 2003, с. 63]. М. Ян определяет нарратора как «говорящего», или «голос нарративного дискурса», который «создаёт коммуникативный контакт с адресатом (аудиторией), <...> решает, что и как поместить в повествование, а что опустить» [Jahn, 2005, N3.1.1]. Ю. Марголин, один из авторов книги *Handbook of Narratology*, уточняет, что нарратор представляет собой внутритекстовую позицию высшего уровня, откуда текущий нарративный дискурс берёт начало и откуда даются отсылки к действиям и событиям, о которых повествует этот дискурс [Margolin, 1989, p. 1 – 24].

В русском литературоведении понятия «повествователь» и «рассказчик» отражают разные стороны западного термина «нарратор». Так, повествователь обычно имплицитен и повествует историю от третьего лица, в то время как рассказчик, как правило, эксплицитен и присутствует в истории, если повествование ведётся от первого лица [Хализев, 1988, 236; Корман, 1972, 33 – 34. Приводится по: Шмид, 2003, с. 64].

В своём исследовании мы используем термин «нарратор» как ведущий, а термины «повествователь» и «рассказчик» – как его синонимы, к которым мы прибегаем в стилистических целях.

Задача нарратора как адресанта – установить коммуникативный контакт с адресатом (читателем, слушателем, зрителем). Изложение одних и тех же событий разными людьми может быть различным, но одновременно и не противоречить истине. В процессе анализа внимание исследователя переключается с того, что имеет место в действительности, на то, «как это воспринимается и объясняется рассказчиком» [Леонтович, 2010, с. 64].

Отечественные и зарубежные нарратологи указывают на то, что нарратор не принадлежит к реальному миру, а является «сотворённой фигурой», «бумажным существом» [Kayser, 1954; Kayser, 1958; Barthes, 1966;

Chatman, 1978; Шмид, 2003]. Ю. Марголин подчёркивает, что нарратор – это «строго текстовая категория» и должен быть ясно отделён от автора как реально существующего человека [Margolin, 1989, р. 1 – 24]. В рамках проводимого нами исследования мы не отождествляем нарратора с авторами текста песни, её музыкального аккомпанеента и видеоряда, а также отдаем себе отчет в том, что исполнитель песни имперсонифицирует нарратора подобно тому, как актёры театра имперсонифицируют персонажей пьесы.

Описанное выше позволяет утверждать, что нарратор – это: 1) адресант коммуникации; 2) голос нарративного дискурса; 3) внутритекстовая позиция высшего уровня.

Н а р р а т и в н а я п е с н я . Обращаясь к истокам нарратологии, которая отталкивается от изучения закономерностей создания мифических сказок и выявления «структурных принципов» поэтики в них, можно прийти к выводу, что в поэзии и песенном творчестве также есть место нарративу. Однако стихотворный и песенный нарратив нечасто исследуется в современном литературоведении, нарратологии и коммуникативистике. Следовательно, можно говорить о недостаточной изученности этой категории нарративов, их тематики, образов нарратора и персонажей, а также других их особенностей. Необходимость их исследования обусловлена значимостью песни в современном обществе, разнообразием ролей и функций, которые она выполняет, а также силой её воздействия на слушателя.

Нам не удалось найти в научной литературе целостного определения понятия «нарративная песня». В российской нарратологии эта область практически не изучена, зарубежные исследователи чаще изучают нарративную музыку, а не нарративные песни.

«Толковый словарь Ожегова» определяет песню как «стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» [Ожегов, Шведова, 1992]. В Большом энциклопедическом словаре [БЭС, 2008] песня трактуется как «род словесно-музыкального искусства; жанр вокальной музыки

(народной и профессиональной)»; там же отмечается, что «музыкальная форма песни, как и ее поэтическая форма, обычно куплетная или строфическая». Наиболее полно и разносторонне, на наш взгляд, характеризует данное понятие «Литературная энциклопедия» [1929 – 1939], где песня в широком смысле определяется как «всё, что поётся, при условии одновременного сочетания слова и напева», а в более узком смысле представляет собой «малый стихотворный литературный жанр» простого музыкального построения. Более позднее издание, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» [2001], определяет песни как стихотворные произведения разных жанров, предназначенные или используемые для пения, а также написанные в форме стилизации народных песен [Джанумов, 2001, с. 741 – 742]. Таким образом, характерными чертами художественного произведения, именуемого песней, являются: стихотворная форма, музыкальное сопровождение, вокальное исполнение, одновременное совпадение (слияние, совмещение) слов и музыки.

На основе вышесказанного можно утверждать, что песня – это: 1) род словесно-музыкального искусства, 2) музыкальный жанр, 3) произведение для исполнения голосом под музыкальный аккомпанемент. Отметим, что последняя характеристика не является обязательной – возможно исполнение песни «а капелла», то есть без музыкального сопровождения.

Экстраполируя данные характеристики на нарративную песню, мы определяем ее как **повествовательное произведение коммуникативного жанра в стихотворной форме, предназначенное для вокального исполнения, часто в сочетании с музыкальным сопровождением.**

Китайская нарратологическая терминология. Поскольку мы работаем с китайским материалом, для нас важно установить соответствия между русской и китайской терминологией. Нарратология, или теория повествования, обозначается в китайском языке двумя терминами: 叙事学 “xùshìxué” (学 – наука + 叙事 – изложение дела) или 叙述学 “xùshùxué” (学 –

наука + 叙述 – излагать, пересказывать). Как видно, оба приведённых термина могут быть переведены как «наука о повествовании», что отражает общую тенденцию в китайском языке, когда иностранное понятие передается калькированием с помощью исконно китайских морфем.

Аналогичным образом термин 叙事文 “xùshìwén” («нарративный текст») образован добавлением к уже рассмотренным компонентам 叙事 и 叙述 слога 文 (текст). Ввиду многозначности иероглифа 体, термин «нарративность» 叙述体 “xùshùtǐ” имеет внутреннюю форму «повествовательная система», «повествовательный стиль», «повествовательная структура». Прилагательное 叙述 “xùshù” («нарративный») позволяет сформировать термины 叙述时间 («нарративное время»), 叙述空间 («нарративное пространство») и т. д.

Повествование как процесс наррации, который у Ж. Женетта именуется *narration* [Ж. Женетт, 1998, Т. 2, с. 65], как правило, передается иероглифом 传, также имеющим значения «повесть», «повествование», «описание», «биография», «жизнеописание». Для китайского языка характерна полисемантичность слов, особенно односложных, поэтому их значение и часть речи чаще всего определяются местом в предложении и контекстом их употребления.

Нарративы в китайской научной традиции чаще всего делятся на повествование от третьего лица (第三人称) и повествование от первого лица, или автобиографический нарратив (第一人称, 自叙体, 自叙式).

Термин «нарратор» имеет в китайском языке несколько вариантов: 1) в лингвистике и нарратологии – 叙述人称 (досл. «повествующее лицо»); 2) в литературоведении – 讲述者 («рассказчик», досл. «тот, кто рассказывает», «действующее лицо, которое рассказывает»); 3) нарратор, имперсонифицированный исполнителем произведения – 说书的, 说书人, 说书

先生 (для наименования древнего и традиционного сказителя) или 曲艺家 (для наименования автора-исполнителя современного сказа).

Отдельно следует остановиться на термине «нарративная песня», который является центральным в данной работе. Китайское понимание нарративной песни существенно отличается от западного и фактически обозначает фольклорный повествовательный текст, повествовательный сюжет, переложенный на форму арии (песни, романса), отличительной особенностью которого являются характеристики, свойственные эпосу, балладам, эпическим поэмам. Слова такой песни часто имеют определённый ритм, используют разговорную лексику; в них отдается предпочтение повествованию от третьего лица, хотя иногда встречается перволичное повествование, отражающее речь персонажей песни. Руководствуясь именно этим пониманием термина «нарратив», китайские ученые разделяют исследуемые ими нарративные песни на повествовательные песни в стиле определённого этноса (民歌风格的叙事歌曲) и повествовательные песни песенно-сказительного (речетативного) или декламационного стиля (说唱风格或朗诵性质的叙事歌曲). В нашем исследовании мы будем придерживаться китайского термина 叙事歌曲 “xùshù gēqǔ”, в наибольшей степени соответствующего нашей трактовке понятия «нарративная песня».

Н а р р а т и в н ы й а н а л и з , как и понятие нарратива, многогранен и аккумулирует в себе значительный потенциал использования его в различных сферах знания. Он представляет собой качественный научный метод, направленный на структурно-содержательное исследование повествования о внешних и внутренних изменениях, которое преломляется через образ рассказчика [Riessman, 2008; Женетт, 2008; Леонтович, 2010; Леонтович, 2011 и др.].

О. А. Леонтович выделяет следующие достоинства нарративного анализа:

1) холистический подход к исследованию текста; 2) многоаспектность его

рассмотрения; 3) учёт последовательности событий; 4) внимание к контексту; 5) учёт прецедентности и интертекстуальных связей [Леонтович, 2010, с. 73].

Опираясь на работы отечественных и зарубежных исследователей, которые занимались изучением нарратива [Genette, 1976; 胡亚敏, 2004; Jahn, 2005; 谭君强, 2009; Леонтович, 2011], во второй главе мы рассматриваем нарративную песню по следующим параметрам: нарратор, время, пространство, персонажи, события, основные сюжеты, тематика, жанровая специфика песен, бинарные оппозиции, фоновые знания, интертекстуальные связи.

Материал исследования. В качестве единицы анализа в настоящей работе выступает песня как самостоятельный нарративный текст. Исследование проводится на материале песен XX – начала XXI вв. Для более репрезентативного анализа все они разделены на две группы в соответствии с периодами развития Китая, традиционно выделяемыми учеными: 1) с 1924 по 1977 гг. (период становления Китайской Республики, начала и завершения Культурной революции) и 2) с 1978 г. по настоящее время (период так называемого «большого западного скачка», когда опыт западных стран стали перенимать в экономике, производстве и искусстве) [Конотопов, 2009, с. 349 – 452; Маркова, 2012, с. 303 – 307]. Как внутренние политические перемены, так и западные ценности в этот период оказывали существенное влияние на настроения в обществе, что отразилось в песенном творчестве.

Первоначально нами было проанализировано 274 песни, которые в основном были взяты с сайтов, где были популярные песни указанных периодов. Далее из 274 песен мы отобрали 73 песни, которые отвечают критериям нарративности, а именно наличию в них повествователя (автора/исполнителя), слушателя/читателя, персонажей, последовательности событий, переживаемых персонажами, казуальных отношений между ними, завершённости сюжета, отношения повествователя к тому, о чём идёт речь, вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания, и перевели их на русский язык. Эти 73 песни и составили материал нашего исследования.

Из них 33 песни относятся к революционному периоду с 1924 по 1977 гг. (пекинский переворот 1924 г., буржуазно-демократическая революция 1925 – 1927 гг., гражданская война 1927 – 1950 гг., правление Мао Цзэдуна 1949 – 1977 гг. и Культурная революция 1966 – 1976 гг.), 40 – к периоду с 1978 г. по настоящее время (этап реформ Дэн Сяопина и «большого западного скачка»). Мы также изучили музыкальные видеоклипы песен общей продолжительностью 305 минут и аудиозаписи песен общей продолжительностью 255 минут. Определяя популярность песен, мы опирались на данные официальных государственных хит-парадов КНР, материалов новостных и музыкальных сайтов Китая, а также ряда музыкальных форумов, что позволило выявить темы, интересы и взгляды, общие для многонационального населения КНР. Каждое десятилетие обозначенного периода нашло отражение в данной работе и представлено одной – пятью песнями. Мы полагаем, что такой отбор материала позволяет проследить динамику развития нарративных песен в Китае в соответствии с выделяемыми нами параметрами и выявить их национально-культурную специфику.

Песни сегодня не только поют, но и слушают по радио, смотрят по специальным телеканалам, через сеть Интернет и другие ресурсы, включают в многосерийные и полнометражные фильмы, делают символом тех или иных мероприятий. При отборе материала мы принимали во внимание всё многообразие каналов, по которым песня находит своего слушателя.

В процессе проведения анализа мы уделяли особое внимание текстам песен как объекту лингвистического исследования. Мы также обращались к их музыкальной составляющей, которая часто помогала разделить нарратив на логические части и неслучайно культурную информацию, отраженную в разделе 2.1.8 данной диссертации. Видеоклипы использовались нами для верификации полученных из текста песни данных, прояснения сюжета и взаимоотношений героев, а также для получения дополнительных культурно-исторических данных, которые имплицитно понятны носителям китайской культуры, но

нуждаются в разъяснениях и уточнениях при восприятии песен иностранцами. Таким образом, мы стремились наиболее широко использовать все современные возможности отбора и исследования мультимедийного материала.

1.3. Основные периоды становления и развития нарративной песни в Китае

Трудно переоценить роль песни в историческом развитии Китая и ее значимость как фактора формирования ценностей и поведенческих норм современного китайского общества. Исследование китайских нарративных песен XX – начала XXI вв. позволит выявить их культурную специфику, очертить круг часто вводимых персонажей, рассмотреть алгоритмы их действий и модели поведения, в наибольшей степени отвечающие потребностям социума на определенном этапе его развития.

Китайский язык, уникальность которого, в частности, заключается в том, что его письменная форма была первоначально создана для записи поэзии, а уже затем прозы, отличается высокой степенью ритмичности, образности, заложенной в иероглифах, и наличием большого количества омонимов, что открывает широкие возможности для поэтического изложения мысли. Это способствовало тому, что мифы Древнего Китая, повествующие о создании мира и его устройстве, в процессе передачи из уст в уста стали перекладываться в стихотворную форму и сопровождаться музыкальным аккомпанементом. Можно утверждать, что именно мифы, переложённые на музыку, стали прародителями современной нарративной песни.

В данном разделе мы обратимся к работам ведущих отечественных учёных Л. Н. Меньшикова [2007], Н. А. Спешнева [2008], М. Е. Кравцовой [2008] и др. для того, чтобы проследить историю становления нарративной песни в Китае с древности до наших дней, рассмотреть исторические этапы ее

развития и выявить специфику песенных нарративов в различные периоды их существования.

Высокий интерес китайского народа к литературе и особенно песенно-поэтическому искусству стал причиной того, что у многих народов Китая возникли свои стили исполнения тех или иных устных произведений. Это способствовало увеличению их жанрового разнообразия. Недостаточность коммуникации между разными княжествами или народами способствовала сохранению самобытности литературных жанров и стилей исполнения, но препятствовала их взаимопроникновению и взаимовлиянию. Ещё в VII в. до н. э. в Китае предпринимались попытки классификации литературных жанров. Однако созданию исчерпывающей классификации мешали два серьёзных фактора: 1) единство музыкального искусства и поэзии и 2) размытые границы литературных явлений [Кравцова, 2008; Спешнев, 2008]. Многие стихи Древнего Китая, в которых словесная форма была неотделима от музыкального сопровождения, следует называть песнями, поскольку все они пелись, но по объективным причинам не удалось сохранить их мелодии до наших дней [Меньшиков, 2007].

Важное место песенно-повествовательного искусства в Китае объясняется тем, что именно оно издревле было для простого неграмотного народа источником знаний о культуре страны, её истории и, что особенно важно отметить в рамках нашего исследования, основным способом передачи мифологических представлений об устройстве мира от поколения к поколению, краткого содержания значимых древних литературных произведений [Спешнев, 2008]. Современные сказы часто заимствуют свои сюжеты из древней и современной литературы (отсюда и их разделение на традиционные и новые сказы). Это обуславливает конечность набора их сюжетов. На первое место по значимости в этом случае выходит исполнение сказа (стиля, голоса и манеры исполнителя) [Там же].

Требующие постоянного внимания слушателей из-за запутанности сюжета китайские песенные сказы, которые в современном китайском языке именуются как 曲艺 (досл. «песенное искусство»), прошли различные этапы развития и упадка. Однако из-за большой любви китайцев именно к этой форме они неизменно возрождались, словно соответствуя китайской пословице «Семь раз упали и восемь раз встань». Предлагаем проследить этапы становления и развития песенных сказов как особого литературного жанра.

В VII – III вв. до н.э. была предложена первая известная в истории Китая классификация литературных жанров, которая имела название 六诗 («Лю ши», «Шесть стихов (песен)») и разделяла их на [го]фэн (песни), я (оды), сун (гимны), фу (одическую поэзию), би (произведения, полные сравнений, метафор и аллегорий) и син (произведения с ассоциативным озарением в основе) [Кравцова, 2008]. Проходя через века, развиваясь в школах и династиях сказителей «шуошуд» (说书的), укладываясь в пяти-, шести- и семисложные стихотворные строки в «стихах музыкальной палаты» юэфу, песенные сказы непрерывно развивались [Меньшиков, 2007; Спешнев, 2008].

В III – VI вв. н. э. во времена «Шести династий» была создана обновлённая жанровая классификация литературных жанров, которая разделяла выведенные 37 (по некоторым источникам – 38) жанров на три большие группы:

- 1) поэтические (песенно-поэтическое искусство);
- 2) прозаические (文 – «вэнь», то есть словесность, к которой относились тексты документальных жанров, таких как «высочайшие повеления императора», распоряжения, наставления, доклады, рассуждения и др.);
- 3) смешанные (проза поминально-мемориального характера, перемежавшаяся поэтическими вставками, которая создавалась под влиянием конфуцианства) [Кравцова, 2008].

Главенствующая роль была отдана именно музыкально-поэтическим жанрам, а художественная проза была выведена за пределы словесности и, таким образом, за пределы самой классификации литературных жанров. Основанная на этой классификации строгая система поэтических жанров эпохи династии Тан (618 – 907 гг.) развила поэзию настолько, что и по сей день стихи этого периода являются «недосягаемым образцом» в Китае [Меньшиков, 2007].

Эпоха династии Сун (960 – 1278 гг.) стала этапом зарождения песенного сказа, который изначально исполнялся под барабан [Ефимов, 2000; Спешнев, 2008]. Стихи «цы» (辭) эпохи династии Сун и арии «цюй» (曲) последующей династии Юань (1279 – 1348 гг.) стали образцами современных песенных сказов [Меньшиков, 2007].

С течением времени (XIV – XXI вв.) значительно изменялся набор основных жанров песенных сказов и их отличительные особенности. Одни жанры перетекали в другие, что было продиктовано популярностью той или иной формы песенного сказа в определённом историческом периоде и на конкретной местности [Спешнев, 2008]. Традиционно выделяются следующие основные характеристики песенных сказов:

- 1) заданность музыкального мотива для создания стиха;
- 2) построение стиха в соответствии с течением мелодии;
- 3) чередование длинных и коротких строк в соответствии с музыкальным мотивом;
- 4) чередование тонов [Меньшиков, 2007].

Что касается тематики песенных сказов, то в эпоху династии Сун они повествовали о любви, творчестве, муках расставания с близкими; впоследствии такие сказы также стали затрагивать темы природы, истории Китая и судеб его народа. Крайне мало древних песенных сказов дошло до наших дней; в знаменитой «Книге Песен» («诗经») содержатся образцы только некоторых из них. Многие древние песенные сказы вошли в художественную

прозу в виде стихотворных вставок, например в романе «Сон в красном тереме» [Ефимов, 2000; Меньшиков, 2007; Кравцова, 2008; Спешнев, 2008].

В начале XX в. уставший от трудностей и бед китайский народ стремительно терял веру в своё правительство. Всё чаще слышалась резкая критика традиционной китайской культуры. В литературе и песенном искусстве это привело к тому, что пяти-семисложный размер китайского стиха, написанного на древнем литературном языке «вэньяне», сменили ритмичные стихи на разговорном «байхуа», а рефлексия, характерная для традиционной китайской литературы, была смещена множественными призывами к действию [Ефимов, 2000]. Социалистические и коммунистические идеи диктовали модель развития и песенно-музыкальному искусству, обозначая обязательность сатиры на существующие порядки и призывы к революции в песнях. Обращаясь к текстам исследуемых песенных нарративов, мы можем подтвердить, что именно в революционный период песни были наполнены призывами к изменению общества, отходу от старых традиций.

Годы Культурной революции (1966 – 1976), когда зазвучали призывы к строительству «совершенно нового, пролетарского искусства», привели к ещё большему упадку культуры, а также к гибели многих выдающихся композиторов, писателей, поэтов того времени, одним из которых был Тянь Хань, автор современного гимна КНР «Марш добровольцев» [Там же].

После революции, с началом периода реформ Дэн Сяопина, наметилось возвращение к китайской традиции в политическом устройстве, экономике, культуре и искусстве. Предпринятый Дэн Сяопином в 1978 г. поворот в сторону реформ создал условия для возрождения литературы и творчества в Китае, а также для осмысления трагических событий предшествовавшего десятилетия и полувека [Виноградов, 2006]. Для выражения массовых настроений часто использовались песенно-повествовательные формы, но теперь уже нового образца, сложенные на западный манер [Ефимов, 2000]. С приходом эпохи реформ в конце 1970-х гг. они стали распространяться по всей

территории Китая, благодаря многоканальности и высокой скорости коммуникации в современном мире. С 1980-х гг. и по настоящее время, по мере продолжения курса на реформирование, в Китае активно создаются инструментальные и вокальные коллективы, регулярно проводятся крупные музыкальные фестивали, которые направлены на развитие и поддержание национального многообразия традиционной китайской культуры, искусства, песенного творчества.

В настоящее время существует два типа китайских нарративных песен: 1) традиционные песенные сказы отдельных народов Китая, которые сохранялись и развивались со времён эпохи Сун (960 – 1279); 2) современные повествовательные песни, которые берут своё начало в XX в. и во многом похожи на западные. Нами исследуется второй тип песен, поскольку именно он наиболее активно развивается в Китае, несёт информацию о современных реалиях китайского общества и недостаточно исследован в Китае и за его пределами.

Исследователи выделяют более 400 жанров китайских сказов, которые подразделяются на песенные, поэтические и прозаические. Около 300 видов при этом принадлежат к категории песенных сказов, что подчёркивает их популярность и многообразие. Критериями выделения этих жанров являются: география распространения, место возникновения, наличие музыкального компонента, виды музыкальных инструментов, способ исполнения, соотношение стихотворного и музыкального начала, наличие сценических движений, размер сказа. Для песенных сказов (曲艺) характерны краткость, вокальное исполнение под аккомпанемент, изложение истории, создание образов персонажей, отражение общественной жизни и выражение мыслей в форме песни. В них часто используется набор характерных литературных приёмов: синтаксический параллелизм, повторы, рефрены, удвоения и т. д. [Ефимов, 2000; Спешнев, 2008].

Подводя итог данного раздела, ещё раз обратим внимание на этапы и закономерности развития китайской нарративной песни.

1. Истоки нарративной песни в Китае берут своё начало от песенных сказов эпохи Сун. Развиваясь и видоизменяясь, они во все времена были популярны в китайском обществе, выступая как способ передачи от поколения к поколению информации об истории Китая, его литературных шедеврах, мифологии и судьбах китайского народа.

2. С поворотом в сторону социализма и коммунизма китайская нарративная песня отошла от своей традиционной структуры, в результате чего появился эстрадный, похожий на западный, тип нарративной песни.

3. Китайское правительство всячески поддерживает развитие и сохранение китайских песенных сказов разных народов и этносов Китая, однако ввиду процессов глобализации именно эстрадные песни быстрее всего распространяются на территории Китая. С одной стороны, песенные нарративы вбирают в себя современный этнокультурный код китайского общества и транслируют его, способствуя формированию общекитайского менталитета и национального характера; с другой стороны, они подвергаются мощному воздействию западного песенного искусства. Это позволяет говорить о своевременности и необходимости проведения нашего исследования в настоящей геополитической ситуации, с учётом расширения экономических, политических и социальных связей Китая с Россией и миром в целом.

Выводы по Главе 1

Изложенный в Главе 1 материал позволяет сделать ряд выводов, на которые мы сможем опираться при проведении нарративного анализа китайских песен и изложении результатов проведённого исследования.

1. Нарратология – это теория повествования, истоки которой могут быть найдены в работах структуралистов, а именно: Ф. де Соссюра, Ш. Балли, Р. Якобсона, Н. Трубецкого, В. Проппа, М. М. Бахтина, А. Ж. Греймаса, Кл. Бремона, Ц. Тодорова, Ж. Женетта и др.

2. Объектом исследования нарратологии является нарратив, который на современном этапе развития науки понимается как повествовательное произведение любого жанра и любой функциональности. В рамки такого определения нарратива укладываются литературные произведения, предметы изобразительного искусства, фотографии, киноленты и песенное творчество, что даёт возможность исследовать средствами нарративного анализа и повествовательные песни. Нарратив – это структурированный текст, в основе которого лежит некоторая история, состоящая из упорядоченного и логически выстроенного набора событий либо структурирующая одно событие; такой текст всегда включает в себя эмоциональную составляющую и предлагает читателю множественный выбор интерпретаций.

3. Критерием отнесения текста песни к числу нарративов является наличие в нём повествователя (автора/исполнителя), слушателя/читателя, персонажей, последовательности событий, переживаемых персонажами, казуальных отношений между ними, завершённости сюжета, отношения повествователя к тому, о чём идёт речь, вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания.

4. Стержень нарратива – это событие, которое понимается как перемещение персонажа через топографическую, прагматическую, этическую,

психологическую или познавательную границу семантического поля, обладает фактичностью и результативностью.

5. Нарратор – это адресант коммуникации и голос нарративного дискурса, занимающий внутритекстовую позицию высшего уровня. В песенном нарративе исполнитель песни имперсонифицирует нарратора.

6. Ключевым понятием нашего исследования является «нарративная песня», которую мы определяем как повествовательное произведение коммуникативного жанра в стихотворной форме, предназначенное для вокального исполнения, часто в сочетании с музыкальным сопровождением.

7. В качестве ведущего метода исследования китайской нарративной песни в нашей работе выступает нарративный анализ – качественный научный метод, направленный на структурно-содержательное исследование повествования о внешних и внутренних изменениях контекста и персонажей, которое преломляется через образ рассказчика.

8. Китайская терминология теории нарратива включает в себя понятия 叙述学 и 叙事学 в значении «нарратология», 叙述体 – «нарративность», 叙述人称 – «нарратор», 叙述时间 (нарративное время), 叙述空间 (нарративное пространство) и др. Эквивалентом термина «нарративная песня» является «叙事歌曲».

9. Истоки нарративной песни в Китае берут своё начало от песенных сказов эпохи Сун, которые во все времена выступали как способ передачи информации об истории Китая, его литературных шедеврах, мифологии и судьбах китайского народа. В революционный период с 1924 г. по 1978 г. китайская нарративная песня отошла от своей традиционной структуры и стала проводником коммунистической идеологии. С 1978 г., с началом периода реформ Дэн Сяопина, наметилось сближение китайского нарратива с западными произведениями песенной культуры. В настоящее время песенные

нарративы аккумулируют в себе современный этнокультурный код китайского общества и черты западных песенно-музыкальных произведений.

Глава 2

КИТАЙСКАЯ НАРРАТИВНАЯ ПЕСНЯ КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Вторая глава диссертации посвящена параметрическому анализу китайских песенных нарративов XX – начала XXI века. В ней рассматриваются структурно-содержательные составляющие нарративной песни: нарратор, персонажи, тематика, жанровая дифференциация, время, пространство, события и сюжеты, фоновые знания, бинарные оппозиции и интертекстуальные связи, а также динамические процессы, которые китайская нарративная песня претерпела за исследуемый период. Выявленные диахронические изменения неразрывно связаны с динамикой китайской лингвокультуры, картиной мира и менталитетом ее представителей.

2.1. Составляющие нарративной песни

2.1.1. Нарратор

Характеристика нарратора в китайском песенном повествовании позволяет выявить черты типичной коммуникативной личности на определенном этапе развития китайского общества, ее место в социуме, мысли и чувства, вызываемые определенными событиями. С этой целью мы, вслед за М. Яном [Jahn, 2005] и Ж. Женеттом [Женетт, 1998], должны ответить на вопросы: «Каково отношение повествователя к повествуемому?», «С какой точки зрения нарратор смотрит на историю?», «Какова ситуация повествования?» и «Какова степень различимости голоса нарратора?».

В первой главе диссертации мы определили нарратора как созданную автором произведения фигуру, «голос» нарративного дискурса, который в

процессе повествования устанавливает коммуникативный контакт со слушателем, читателем или зрителем.

И. П. Ильин отмечает, что для современных исследователей понятие нарратора носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию «конкретный автор», «реальный автор» [Ильин, 2001, с. 169 – 170]. В связи с этим следует сделать следующее замечание применительно к материалу нашего исследования. Поскольку наиболее распространенной формой презентации нарративной песни является не чтение, а ее устное исполнение, мы имеем дело не с противопоставлением «реального автора» и нарратора, а с противопоставлением трёх ипостасей: реального автора, нарратора и исполнителя песни, который имперсонифицирует нарратора.

Важно рассмотреть взаимодействие нарратора с уровнями нарративной коммуникации, о которых мы писали в разделе 1.2. Это позволяет увидеть его место в структуре песенного нарратива и более чётко выявить его отношение к повествуемой истории. Подобно тому как разнятся подходы к пониманию нарратива и нарративного анализа, различны и типологии нарраторов. В. Шмид выделяет 13 параметров, по которым можно провести классификацию нарраторов [Шмид, 2003, с. 78]. Ввиду краткости песенного нарратива и многоаспектности проводимого нами анализа, мы ограничиваемся типологией нарраторов, предложенной М. Яном [Jahn, 2005, N3.1], которая состоит из четырёх компонентов:

- диегетичность (гомодиегетический / гетеродиегетический нарратор);
- фокализация (внешняя / внутренняя; фиксированная / варьируемая / множественная | коллективная);
- нарративная ситуация (главный персонаж / всезнающий нарратор / один из персонажей);
- степень видимости нарратора (явный / скрытый).

Диегетичность нарратора – это его включённость или невключённость в повествуемые события. Ученые разграничивают *гомодиегетический нарратив*, персонажем которого является сам повествователь, и *гетеродиегетический нарратив*, в котором повествователь не участвует [Женетт, 1998, Т. 2, с. 154]. Обычно данные типы коррелируют с повествованием в первом и третьем лице соответственно. Однако Ж. Женетт предлагает различать две классификации. Согласно первой, существует нарратив «от первого лица» (или перволичный нарратив) и нарратив «от третьего лица» (или опосредованный нарратив). Вторая предлагает разделение на гетеродиегетический нарратив, в котором повествователь отсутствует, и гомодиегетический нарратив, в котором повествователь присутствует «в качестве персонажа в рассказываемой им истории» [Женетт, 1998, Т. 2, с. 254]. Такой подход представляется нам более уместным, так как грамматическое разделение по лицам часто стирает рамки между включением и невключением нарратора в повествование.

Таким образом, *гомодиегетический нарратив* – это история, рассказанная нарратором, который присутствует в истории в качестве персонажа. Его разновидностью является автодиегетический нарратив, в котором нарратор выступает как протагонист своей собственной истории.

Пример типичного гомодиегетического нарратива – юмористическая песня 《绿帽子》 («Зелёная шапка», см. Приложение 2, с. 180). Её название связано с тем, что в Китае зеленая шапка считается символом измены. В качестве нарратора выступает обманутый муж, рассказывающий историю от первого лица и сам являющийся одним из персонажей. Обращенность последней строки к аудитории (《你说这心里憋屈不憋屈》 // «Вот скажите, доволен я или нет?») отражает одну из особенностей китайской культуры, а именно превалирование важности мнения окружающих над мнением самого человека, коллективизм как характерную черту китайцев [Сюй, 2011, с. 190]. Отсутствие в песне описания слушающей аудитории позволяет создать

впечатление выхода нарратора на уровень надхудожественной коммуникации. Такой приём позволяет сократить коммуникативную дистанцию между исполнителем песни и слушателем.

Гетеродиегетический нарратив – это история, рассказанная нарратором, который не выступает в качестве персонажа. Гетеродиегетические нарраторы, как правило, никак не характеризуют себя и являются «всевидающими», что позволяет описать событие с разных сторон [Jahn, 2005]. Песня 《王大妈要和平》 («Тётушка Ван хочет мира») – пример гетеродиегетического нарратива:

王大妈要和平， 你看她东奔西跑要呀 那个要呀和平。 她每天动员妇女们来呀来签名， 宣传的脑筋开了窍， 道理懂得清。 你看她东奔西跑要呀那个要呀和平。 <...> 她到处宣传不消停。 逢人她就讲： “大家来签名， <...> 大家要齐心， 我们要反对 挑动战争的破坏和平的 美国强盗杜鲁门”。	Тетушка Ван хочет мира, Видите, как она бежит и старается Ради этого мира. Она каждый день просит девушек приходить и подписываться, Через агитацию просвещает их, Объясняет смысл происходящего. Видите, как она старается ради этого мира. <...> Она повсюду беспрестанно продолжает агитацию. Кого ни встретит, расскажет: «Давайте все подпишемся, <...> Давайте объединим наши сердца, Мы должны противостоять Разжигающему войну, выступающему против мира американскому разбойнику Труману».
--	--

В ней повествуется о простой китайке, которая каждый день делает всё возможное для блага своей страны. Её образ олицетворяет народ Китая, который смог противостоять американской агрессии 1950-х годов.

К концу XX в. появляется значительно больше песен с гомодиегетическим нарратором (72,6%) – участником событий, сопричастным описываемым в песне личностным проблемам.

Фокализация нарратора. При анализе песни важно также ответить на вопрос: «С какой точки зрения нарратор смотрит на свою историю?», то есть исследовать его фокализацию. Фокализатора (наблюдателя) – того, кто ориентирует нас в нарративном тексте, – можно охарактеризовать по двум аспектам: 1) по его «местнонахождению» относительно рассказываемой истории; 2) по форме фокализации.

Фокализация по месту. Внутренний фокализатор находится внутри истории, в то время как внешний наблюдает за ней со стороны [Bal, 1983; Rimmon-Kenan, 2002; Jahn, 2005; Леонтович, 2011]. Соотнося понятия диегетичности и фокализации, отметим, что гетеродиегетический нарратор всегда будет внешним фокализатором, в то время как гомодиегетический может быть внешним или внутренним.

Внутренняя фокализация (77% исследованного материала), как правило, способна лучше передать чувства и переживания конкретного персонажа, чем и объясняется частота её использования в песнях. Примером может служить упомянутая выше песня 《绿帽子》 («Зелёная шапка»):

有时生活就是不如意。 我的老婆竟然有外遇。 啊 我的头上戴了顶绿帽子。 你说这心里憋屈不憋屈?	Жизнь иногда бывает совсем не по душе. Да ещё и жена мне изменила, Да-да, надела на мою голову зелёную шапку. Вот скажи, разве мне не обидно?
---	---

В этой песне обманутый муж сам описывает своё горе. Обращение к воображаемой аудитории («Вот скажи») и распевное междометие 呸 («Да-да») острее передают его боль.

Фокализация по форме. М. Ян выделяет четыре формы фокализации: 1) фиксированная (события непрерывно передаются одним нарратором); 2) варьируемая (различные эпизоды истории повествуются разными нарраторами); 3) множественная (один и тот же эпизод излагается неоднократно, каждый раз другим фокализатором); 4) коллективная (совместное представление события множеством нарраторов или группой персонажей) [Jahn, 2005]. Отметим, что использование техники множественной фокализации – это способ подчеркнуть индивидуальное восприятие событий разными личностями, в то время как коллективная фокализация связана с группой персонажей, которые одинаково описывают одну и ту же ситуацию.

Фиксированная фокализация, то есть изложение истории одним нарратором, прослеживается в подавляющем большинстве рассмотренных нами песен (83,6%), например: 《再见吧，妈妈》 («До свидания, мама», см. Приложение 2, с. 182), 《一无所有》 («Ничто», см. Приложение 2, с. 182), 《千里之外》 («За тысячу ли», см. Приложение 2, с. 187). Варьируемая фокализация присутствует в 2,7 % исследованного материала. Так, например, в песне 《纤夫的爱》 («Любовь бурлака», см. Приложение 2, с. 187) в качестве нарраторов выступают бурлак и его девушка, которые повествуют о сложном дне работы бурлака, его труде и своей любви друг к другу.

Ввиду специфики песни как нарратива, множественная фокализация (неоднократное изложение одного и того же события разными нарраторами) в исследуемом материале отсутствует. Однако нам известны песни других народов, в которых используется данный тип фокализации, например, украинская песня «Ти ж мене підманула».

Коллективная фокализация (1,4%), где в качестве нарратора выступают сразу несколько фигур, совместно и с одинаковой точки зрения ведущих повествование, характерна для песен о торжествах и праздниках, таких как 《开心过年》 («Радостно встречаем Новый год», см. Приложение 2, с. 185), где группа нарраторов разного возраста и статуса (от девочки школьного возраста до престарелого дедушки) рассказывает слушателям о том, как они ждут Праздник весны (китайский Новый год) и каким образом они будут его отмечать.

Исследование степени видимости нарратора в китайской песне позволяет определить, насколько различим в повествовании его «голос». В зависимости от того, как обозначается его присутствие в тексте, традиционно различают явного и скрытого (или иначе персонального и имперсонального) нарратора [Леонтович, 2011, с. 103].

Явный нарратор ведет повествование от первого лица, прямо или косвенно обращает свою речь к читателю или слушателю и дополняет нарратив философскими или метанарративными комментариями; его голос легко различим в нарративе [Jahn, 2005, N3.1.4]. В качестве примера можно привести песни: 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами», см. Приложение 2, с. 180), 《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?», см. Приложение 2, с. 185), 《光阴的故事》 («Светлая история», см. Приложение 2, с. 185), 《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка», см. Приложение 2, с. 184) и др.

Скрытый нарратор не обращается ни к себе, ни к слушателю или читателю, его «голос» и стиль более нейтральны и трудноразличимы [Jahn, 2005, N3.1.4]. Скрытый нарратор присутствует в песнях: 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны», см. Приложение 2, с. 181), 《四季歌》 («Песня о временах года», см. Приложение 2, с. 183) и др.

В изученных нами песнях мы обнаружили 81% явных и 19% скрытых нарраторов. При этом к концу XX в. появляется все больше песен с явным

нарратором, что, на наш взгляд, свидетельствует о возрастании роли индивидуума в китайском обществе, обретении им «голоса», права на выражение собственных мнений и эмоций.

Гендер нарратора. Представляется целесообразным рассмотреть, насколько в песнях отражены гендерные особенности нарратора, выраженные вербально, а также обусловленные китайской историей и культурой. В своём исследовании мы придерживаемся определения, в соответствии с которым гендер – это «социокультурный конструкт, аккумулирующий представления о мужественности и женственности, характерные для общества в определённый период его развития» [Гриценко, 2011, с. 7].

Ввиду отсутствия категории рода в китайском языке, краткости песни и превалирующего использования в ней адресного (обращённого ко второму лицу) повествования от первого лица, в ряде случаев вопрос о гендерной принадлежности нарратора остается открытым в 52 песнях (71,2% исследованного материала).

В остальных нарративах вывод о гендере повествователя часто делается на основе содержания песни. В текстах 17 песен присутствует указание на маскулинный гендер нарратора с помощью таких маркеров как: 1) элементы внешности, например борода; 2) некоторые атрибуты, например винтовка в руках; 3) элементы автохарактеристики и описание собственных действий: маскулинный нарратор может подойти первым и взять руки любимой в свои; выпить вина в горестной ситуации; стать «принцем» для любимой; говорить о сопернике, используя мужской род; жить со своей «принцессой»; переживать от измены жены; целовать ямочки на щеках любимой; умолять любимую ответить взаимностью; носить синий халат как символ юношеского возраста и т. д.; 4) прочие внутритекстовые характеристики: обозначение статуса нарратора (дядюшка, внук, муж, морской пехотинец, солдат); описание себя в третьем лице, свойственное китайскому общению; внутритекстовое указание гендера поющего в виде соответствующей пометы. Атрибуты маскулинного

нарратора и описание им собственных действий присутствуют в песне 《春天里》 («В той весне»), нарратор которой в молодости носил длинные волосы, играл народные песни на улице, а повзрослев, отрастил себе бороду, купил дом, женился на любимой, воспитывает дочь, которую называет своей «принцессой». В этом описании прослеживается китайское представление о том, что должен сделать настоящий мужчина в жизни: то есть выбиться в люди, построить дом, жениться и воспитывать детей (小公主 – «маленькая принцесса», часто единственная и избалованная дочь):

还记得许多年前的春天。 那时的我还没剪去长发， 没有信用卡也没有她， 没有 24 小时热水的家。 <...> 那时的我还没留起胡须。 <...> 没有我那可爱的小公主， 在街上在桥下在田野中， 唱着那无人问津的歌谣。	Я ещё помню столько лет назад прошедшую весну. Я в то время ещё не обрезал свои длинные волосы, У меня не было кредитной карты, и не было её. И не было дома с горячей водой круглые сутки. <...> Тогда я ещё не отрастил усы и бороду. <...> И не было той принцессы, которую я так люблю, И я на улице, на мосту, в поле Пел никого не интересующие народные песни.
---	--

На фемининный гендер нарратора, который нам удалось выявить в 5 песнях, указывают: 1) обозначение статуса (невеста, жена, проститутка); 2) атрибуты: новая помада, модная причёска, которые мы рассмотрим далее (см. с. 62).

Грамматическое указание на гендер нарраторов присутствует в песне 《纤夫的爱》 («Любовь бурлака», см. Приложение 2, с. 187), в которой бурлак и его возлюбленная попеременно описывают свои чувства и в первом и в

третьем лице. Называя себя 哥哥 («братец») и 妹妹 («сестричка»), что допустимо в общении между возлюбленными, они таким образом обозначают свой гендер.

Таким образом, исследование показывает преобладание в песенных нарративах анализируемого периода явных гомодиегетических нарраторов с внутренней фокализацией, что обусловлено преобладанием личностного характера переживаний и включенностью нарратора в описываемые в песне события. В большинстве песен гендер нарратора не определен, что объясняется отсутствием грамматических показателей рода в китайском языке.

2.1.2. Персонажи

Персонаж – это действующее лицо нарратива, о событиях с участием которого повествует нарратор. М. Ян отмечает, что данный компонент анализа отвечает главным образом на вопрос: «Кто (субъект) характеризует кого (объект) и каким образом (какие свойства описываются)?» [Jahn, 2005, N7].

В нашей работе персонажи и их место в песенном нарративе рассматриваются по следующим аспектам: 1) эксплицитная / имплицитная характеристика; 2) автохарактеристика / альтерохарактеристика; 3) идентичность; 4) авторство и степень полноты описания; 5) статичность / динамичность); 6) роль в нарративе. По нашему мнению, такой подход позволит выявить закономерности в выборе персонажей, их национально-культурные особенности и способы их взаимодействия внутри песенного нарратива.

Э к с п л и ц и т н а я / и м п л и ц и т н а я х а р а к т е р и с т и к а .
Эксплицитной мы считаем вербализованную характеристику персонажей, часто содержащую описательные элементы, которые определяют, категоризируют, индивидуализируют и оценивают персонажа [Jahn, 2005, N7.4]. В материале нашего исследования эксплицитность характеристик присуща 50 из 157

персонажей (31,8%). Сюда относится описание внешности и одежды: “好姑娘光彩夺目像夜明珠” («прекрасная девушка, глаз не оторвать, похожая на светящуюся в темноте жемчужину»); “腰上还带着水葫芦，手里还拿着冬不拉，崭新的袷袂身上穿” («Тыкву-горлянку с водой заткнул за пояс, да ещё домбру держу в руке, одет в новёхонький халат»); описание характера и социальной принадлежности: “地主 <...> 好象那活阎王” («изверг-помещик», досл. «помещик, как живой Ян Ван») и т. д.

Особым видом эксплицитной характеристики является блоковая характеристика, которая, как правило, расположена в начале песни или при первом появлении персонажа и даётся нарратором. В песне 《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка») главная героиня даёт такую характеристику своему немому приёмному отцу:

假如你不曾养育我， 给我温暖的生活。 假如你不曾保护我， 我的命运将会是什么？ 是你抚养我长大陪， 我说第一句话。 是你给我一个家， 让我与你共同拥有它。 虽然你不能开口说一句话 却更能明白， 人世间的黑白与真假。 虽然你不会表达你的真情， 却付出了热忱的生命。 远处传来你多么熟悉的声音 让我想起你多么慈祥的心灵。	Если бы ты не растил меня когда-то ради моей счастливой жизни, Если бы ты не опекал меня когда-то, то какова могла бы быть моя судьба? Это ты растил меня и слышал, Как я сказала свои первые слова. Это ты дал мне дом, чтобы он был нашим с тобой. Хотя ты не смог сказать мне ни слова, Ты лучше других понимал, что есть зло, а что есть добро, что есть ложь, а что есть правда. Хотя ты не мог выразить свои истинные чувства, Ты подарил мне свою вдохновенную жизнь. Издалека долетает твой знакомый голос, Напоминает мне о том, как милосердна твоя душа.
---	--

Имплицитная характеристика является результатом инференции – она выводится читателем или (в нашем случае) слушателем из контекста на основе его действий или выражаемых им мыслей и чувств. 68,2% персонажей характеризуются в рассматриваемых нами песнях имплицитно. Преобладание имплицитных характеристик, как мы считаем, обусловлено тем, что в песнях, как правило, содержится изложение внутренних переживаний героя. При этом персонажу важно не столько охарактеризовать другого персонажа или себя, сколько описать саму ситуацию и проблему в ней, чтобы лучше её понять и, возможно, сделать из неё выводы. Примером имплицитного описания черт персонажа выступает фразеологизм 一无所有 («ничто, гол как сокол») в одноимённой песне:

我曾经问个不休： 你何时跟我走？ 可你却总是笑我，一无所有 我要给你我的追求， 还有我的自由。 可你却总是笑我，一无所有。 <...> 告诉你我等了很久， 告诉你我最后的要求， 我要抓起你的双手， 你这就跟我走。 这时你的手在颤抖， 这时你的泪在流。 莫非你是在告诉我 你爱我一无所有？	Было время, когда я непрестанно спрашивал: «Разве ты не пойдёшь со мной?» Но ты постоянно смеялась, говоря, что я гол как сокол. Я бы отдал тебе всю свою заботу, я бы отдал тебе свою свободу. Но ты всё смеялась, говоря, что у меня ни гроша за душой. <...> Я говорю, что уже очень долго жду тебя. Я в последний раз повторяю свою просьбу. Я беру обе твои руки в свои, И уже ты идёшь за мной. В этот раз твои руки начинают дрожать, В этот раз из твоих глаз льются слёзы. И разве ты мне не скажешь, Что любишь меня, хотя у меня ничего нет?
--	--

Юноша стремится завоевать сердце возлюбленной, долгое время она отвечает ему отказом, мотивируя это тем, что он беден и ничего из себя не представляет. Однако к концу песни девушка уступает и вкладывает свои дрожащие руки в руки главного героя песни. Употреблённая в конце фраза “你爱我一无所有” может быть дословно переведена как «Ты (по)любишь то, что я гол как сокол». Однако, обращаясь к интертекстуальным связям данной песни (см. объяснение в разделе 2.1.10, с. 130), отметим, что вышеупомянутый фразеологизм в последней строке следует переводить как «Ты полюбишь то, что, не имея ничего, я обладаю всем». Таким образом, молодой человек, не имея ни гроша за душой, но обладая стойкостью и упорством, сможет и в будущем добиться многого.

Следует отметить, что текстовая имплицитность в значительной степени отражает склонность китайцев к неявному выражению эмоций или их сокрытию, что накладывает отпечаток на характеристику персонажей китайских песен.

Автохарактеристика / альтерохарактеристика. Автохарактеристика представляет собой характеристику, которую персонаж дает самому себе. Так, в уже цитированной ранее песне 《绿帽子》 («Зелёная шапка») герой характеризует себя как веселого и неунывающего:

人活着别逞一时脾气。 死要面子是受罪的。 潮落 潮起， 夫妻哪有隔夜的怨气。 身上挂着绿 生活还继续。 绿帽子也是蛮温暖的。	Человек не должен потакать своим минутным порывам. Ради сохранения лица потеряешь больше, чем сохранишь. Приливы и отливы – всякое бывает, но между мужем и женой не бывает ненависти дольше одной ночи. Надеваю зелёное и продолжаю жить. Зелёная шапка тоже греет.
---	---

Да, жена ему изменила (зелёная шапка – символ измены), но «между мужем и женой не бывает ненависти дольше ночи» (когда они закрываются в спальне). «Надеваю зелёное и продолжаю жить» (т. е. «прощаю жену и продолжаю жить с ней, кто бы что ни думал»). «Зелёная шапка тоже греет» («рога у меня всё равно уже есть»).

Альтерохарактеристика, то есть характеристика других, может содержать в себе как положительные, так и отрицательные сведения о персонажах. Положительная альтерохарактеристика тётушки Ван, фемининного персонажа средних лет, приводится в уже процитированной нами песне 《王大妈要和平》 («Тётушка Ван хочет мира»). Героиня приведённого ниже отрывка предстаёт перед нами как трудолюбивая, самоотверженная и патриотичная, которая всё успевает, несмотря на сложности. Строка «Тетушка Ван – хорошая мать» апеллирует к роли женщины как хранительницы очага, закреплённой в традиционных китайских ценностях. То, что тетушка Ван и свою дочь приобщила к пропагандистской деятельности, указывает на важность преемственности поколений в китайском обществе:

王大妈要和平， 你看她东奔西跑要呀 那个要呀和平。 王大妈要和平， 要呀么要和平。 <...> 王大妈是一个好妈妈， 她饿着肚子去宣传受累也不怕， 感动了闺女小媳妇，	Тетушка Ван хочет мира, Видите, как она бежит и старается Ради этого мира. Тётушка Ван хочет мира, Очень хочет мира. <...> Тетушка Ван – хорошая мать. Она, даже будучи голодной, не боится продолжать пропагандистскую деятельность. Привлекла к ней и свою младшую дочь.
--	---

Анализ материала показал, что в китайских песенных нарративах альтерохарактеристики встречаются в 64,8%, а автохарактеристики – в 35,2% исследованных песен.

Идентичность персонажей. Философ П. Рикёр разработал понятие «нарративная идентичность», обращая внимание на то, что в нарративе изменения претерпевает не только окружающая персонажа действительность, но и сам персонаж. По его мнению, «персонаж повествования» в своей нарративной идентичности «колеблется между тождественностью и самостью» [Приводится по: Старовойтов, 2012, с. 163]. В нашем материале отражены физиологическая, психологическая и социальная идентичность персонажей. Анализ имеющихся данных позволяет получить представление о том, что ценится и что осуждается в китайском обществе.

Физиологическая идентичность. Ввиду малоформатности песенного нарратива, лишь 37% исследованных нами песен содержат указания на физиологические особенности персонажей. В 10,5% отмечается физическая красота девушек. Часто для описания используются культурно-специфические сравнения, метафоры, традиционные китайские символы красоты.

竹楼里的好姑娘。 光彩夺目像夜明珠听啊。 多少深情的葫芦笙 对你倾诉着心中的爱慕。 哎金孔雀般的好姑娘， 为什么不打开哎你的窗户？	В доме из бамбука живет прекрасная девушка, Глаз не оторвать, похожая на светящуюся в темноте жемчужину. Проникновенная мелодия хулушэна Рассказывает о моей любви к тебе. Ах, девушка прекрасная, как золотой павлин, Почему не открываешь ты свое окно?
--	---

В песне 《月光下的凤尾竹》 («Бамбук в лунном свете») герой, аккомпанируя себе на китайском народном инструменте хулушэне (葫芦笙), описывает возлюбленную с помощью фразеологизма 光彩夺目 (досл. «сияние

ослепляет»), сравнивает её со светящейся в темноте жемчужиной 夜明珠 «е минчжу» и золотым павлином (金孔雀), символом женской красоты, берущим свои истоки в культурах народностей провинции Юньнань.

С описанием внешности тесно связано описание одежды, в котором также можно отметить культурную специфику. Персонаж следующей песни 《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?») отправляется на праздник Народно-освободительной армии. Его новая праздничная одежда символизирует новые стремления, ожидания и надежды. Домбра, казахский народный инструмент в его руках, сообщает, что герой является жителем Западного Китая, поскольку именно в Синьцзян-Уйгурском автономном округе проживают казахи. Тыква-горлянка – это с древних времён используемый в Китае артефакт – сосуд для воды. Ввиду того, что вода была большой ценностью, сегодня этот сосуд является символом богатства. Тыква-горлянка также использовалась для создания китайского народного духового инструмента 葫芦丝 (хулусы). Однако в песне идёт речь именно о сосуде для воды, на что указывает иероглиф 水(вода):

我赶着马儿离开了。 腰上还带着水葫芦， 手里还拿着冬不拉， 崭新的袷袂身上穿。	Оседлав лошадь, я уезжаю. Тыкву-горлянку с водой заткнул за пояс, Да ещё домбру держу в руке, Одет в новёхонький халат.
--	--

Глобализационные тенденции вносят изменения и в современные китайские песни. Если девушка идёт на свидание, то она старается надеть новую и модную одежду и аксессуары, хорошо выглядеть, сделать причёску, накрасить губы новой помадой, как это описано в песне 《理想情人》 («Идеальный возлюбленный»):

穿上洋裝看著手錶 時間， 快到心碰碰的跳。 <...> 換了新脣膏把頭髮弄好， 要你看到我的好。	Надеваю иностранные одежды, Смотрю на часы известной марки. <...> Я накрашилась новой помадой и сделала себе причёску, Чтобы ты увидел, как я хороша.
--	--

Психологическая идентичность. Многие из рассмотренных китайских нарративных песен (75,3%) содержат информацию о привлекательных и отталкивающих чертах личности персонажей, которая представлена как в эксплицитной, так и в имплицитной форме.

Положительными чертами, эксплицитно или имплицитно отражаемыми в песенных нарративах, считаются такие общечеловеческие качества, как ум, трудолюбие, верность родине, надёжность, любовь к семье и родным, уважение к старшим, забота о младших, желание прийти на помощь, умение дружить и быть благодарным. Национально-специфическими чертами являются: коллективизм, превалирование общественных интересов над личными, почтение к старшим, уважение к прошлому своей страны, гордость за свой язык и обычаи этнокультуры.

Руководителям (председателю Мао) и членам компартии приписываются такие положительные качества, как любовь к народу, трудолюбие, преданность интересам страны. В современных версиях песен о партии появляется ещё одна важная положительная черта – умение поддерживать дружеские отношения с другими странами (внешним миром), что не наблюдалось в песнях более раннего периода (1924 – 1977 гг.). Особенно показателен в этой связи пример динамики песенного нарратива 《我们走在大路上》 («Мы идём большой дорогой»), которую мы подробно проанализировали в разделе 2.2 (См. Раздел 2.2, с. 131).

Примером описания положительных личностных качеств, таких как милосердие, забота о ребенке и полная самоотдача в его воспитании, является песня 《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка»), процитированная нами на с. 57, в которой девушка вспоминает своё раннее детство, когда её, брошенную родными, подобрал немой мужчина, который смог воспитать в ней высокие человеческие качества, а именно умение отличать добро и зло, сопереживать чужому горю, заботиться о близких. И в самом повествовании уже выросшей дочери можно отметить наличие ещё одной положительной черты ее характера– благодарности по отношению к человеку, ставшему ей отцом.

Отрицательные качества персонажей прослеживаются в 21,9% рассмотренных песен. Это такие черты характера, как жестокость, несправедливость, грубость, безнравственность, беспринципность, предательство идей компартии или несогласие с ними, трусость, кровожадность (желание развязать войну), сквернословие, любовь к сплетням.

Так, например, помещик в песне 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами»), который измотал до смерти отца нарратора, украл его мать и забрал всё пропитание, характеризуется как изверг (досл. «живой Ян Ван», китайский мифический бог подземного царства), разбойник, жестокий, несправедливый и безжалостный человек:

地主 <...> 好象那活阎王， <...> 闯进我的家， 狗腿子一大帮， 说我们欠他的债， 又说我们欠他的粮。 强盗狠心抢走了我的娘。 可怜我这孤儿飘流四方。	Изверг-помещик, <...> совсем как живой Ян Ван, вломился в мой дом, Да не один, а с бандой приспешников. Сказал, что мы задолжали ему денег, И сказал, что я задолжал ему зерна. Разбойник безжалостный, забрал мою матушку. Несчастный я сирота, скитающийся по свету.
---	---

В качестве национально-специфических отрицательных характеристик выступают потеря лица, одиночество и бедность. Особо следует отметить найденные нами в нескольких песнях указания на отталкивающие качества фемининных персонажей, а именно нецеломудренность, ненадёжность, пустословие.

Социальная идентичность. В контексте нашего исследования мы рассматриваем такие аспекты социальной идентичности персонажей, как гендер, возраст, географическая, профессиональная, имущественная идентичность и политическая принадлежность.

Гендер. В нашем материале присутствует 67 маскулинных и 42 фемининных персонажа. У 30,6% персонажей всех исследованных песен (48 персонажей) гендер в тексте нарратива эксплицитно не выражен. В маскулинных персонажах ценятся храбрость, твёрдость характера, ответственность, надёжность, стойкость, настойчивость, целеустремлённость. В свою очередь, в фемининных персонажах привлекательными считаются нежность, заботливость, верность, любовь к своей семье.

Отличительные качества маскулинного и фемининного персонажей мы можем найти в песне 《柳树下》 («Под ивой», см. полный текст песни в Приложении 2, с. 179). В данной песне повествуется о любви и счастливой семейной жизни двух героев. Узнав о том, что девушка отвечает ему взаимностью, юноша решает пойти к её родителям, чтобы просить у них руки любимой. Однако сначала он получает отказ из-за того, что он уличный певец-музыкант, молод, с точки зрения родителей не имел будущего (没出息). Обладая стойкостью, упорством, настойчивостью и целеустремлённостью, юноша смог накопить названную отцом девушки сумму её выкупа и добился поставленной цели. Особое внимание в песне уделяется персонажу девушки, которая с течением времени стала прекрасной женой, мамой и бабушкой. Узнав о том, что юноша просит её руки, девушка смущённо склоняет голову, что говорит о её скромности. Став женой, она всю домашнюю работу берёт на себя,

становится хорошей хозяйкой. За это муж уважает свою любимую и учит внуков также слушаться и уважать её. Таким образом, девушка предстаёт перед нами доброй, ласковой, скромной, умеющей вести домашнее хозяйство, воспитывать детей и внуков. Фемининный персонаж описывается следующими строками:

女孩低着头 害羞着。 <...> 女孩冠了夫姓。 家里所有鸡毛蒜皮的事情 女孩都一手打理。 每天吃饭时间 她煮的菜 不会输给餐厅。 <...> 他说 女孩真的真的很伟大。 她把大半辈子都 奉献给这个家。 他说 我们都要乖乖听话。 要记得放假 常常回来看阿嬷。 <...> 女孩 依旧是那么和蔼慈祥。	Девушка низко склонила голову в смущении. <...> Девушка стала его женой. Все домашние хлопоты девушка взяла на себя. Каждый день её обеды не уступали ресторанным. <...> Он говорил, что девочка великолепна, Потому что она посвятила большую часть жизни своей семье. Он говорил, что все мы должны слушаться бабушку И каждые каникулы приезжать проводить её. <...> Девочка всё такая же добрая и ласковая.
--	--

Интересным примером межгендерных отношений является песня народности Бай, проживающей в провинции Юньнань, где растёт определённый сорт бамбука «хвост феникса» (凤尾竹). Это песня 《月光下的凤尾竹》 («Бамбук в лунном свете», см. Приложение 2, с. 181). Юноши и девушки этой народности передают свою любовь именно песней, а не

рассказывают о ней, как, например, ханьцы. Выражать свои чувства и мысли стихами и накладывать их на музыку представители народности Бай учатся с детства, поэтому к тому времени, когда им нужно вступать в брак, они уже умеют это делать мастерски. У народности Бай есть особые праздники, в которые юноши и девушки собираются в две группы. Они находятся далеко друг от друга, по разные стороны бамбукового леса. Затем они начинают постепенно подходить к лесу, играть на хулушэне, китайском народном духовом инструменте, и напевать песни. Когда группа юношей входит в бамбуковый лес с одной, а группа девушек – с другой стороны, они не видят друг друга, но могут друг друга слышать. В песнях звучат вопросы о возрасте, о том, из какой деревни человек родом, кто его родители. Юноши и девушки подходят всё ближе друг к другу и, продолжая петь, встречаются в самой чаще бамбукового леса. Так они знакомятся и влюбляются друг в друга, любящие сердца уходят в «зелёный туман», то есть в бамбуковый лес. Песня 《月光下的凤尾竹》 («Бамбук в лунном свете») является одной из таких диалогических песен. В ней юноша сравнивает красоту девушки с красотой ночной жемчужины, а также с золотым павлином, который является символом провинции Юньнань. Несмотря на его старания, девушка не отвечает. Тогда юноша спрашивает, почему же она «не открывает окно», т. е. почему не открывает ему свою душу. Девушка говорит, что её сердце уже принадлежит другому и что если она «золотой павлин», то и сочетаться браком хочет с «золотым оленем» (金马鹿), а не с таким парнем, как персонаж песни, что ей нужен жених получше, если она так прекрасна. У неё есть такой «золотой олень», с которым она пойдёт в «зелёный туман» (绿色的雾), то есть в бамбуковый лес в знак своей любви.

Превалирование маскулинных персонажей, как и маскулинных нарраторов, в исследованных нами песнях может быть отчасти следствием менталитета и ценностей китайского общества, в котором рождение сына

всегда считалось предпочтительнее рождения дочери. Однако в результате исторических изменений в обществе ситуация в Китае кардинально изменилась: женщины все чаще занимают лидирующие позиции, что оказывает неизбежное влияние и на песенные нарративы.

Возраст. Указания на возраст персонажей часто присутствуют в песнях имплицитно и могут быть выведены из их деятельности или других подробностей песни. В рассмотренных нами песнях было выявлено 54,8% персонажей молодого возраста, 22,9% персонажей средних лет, 5,8% персонажей старшего поколения и 5,7% персонажей с изменяющимся возрастом. Также у 10,8% персонажей выявить возрастную характеристику не удалось ввиду отсутствия данной информации в тексте песенного нарратива.

Персонажи среднего возраста в китайских нарративных песнях чаще всего выступают в качестве ответственных, принимающих решения и наставляющих младшее поколение личностей. Это старшие братья и сёстры, отцы и матери, председатель Мао Цзэдун и военные высокого ранга.

Молодые персонажи революционного периода сражаются на поле боя, пасут скот и возделывают поля. В более поздних песнях (с 1978 г.) они стремятся найти своё место в жизни и взаимную любовь, что можно проследить на примере персонажа песни 《童话》 («Сказка»). Он любит девушку, которая, начитавшись сказок и глядя на окружающий мир, заявляет, что сказочных героев в реальной жизни не бывает и что, даже если юноша и девушка любят друг друга, им никогда не стать принцем и принцессой. Испытывая глубокое чувство любви, главный герой даёт девушке обещание сделать всё возможное, чтобы превратить их совместную жизнь в сказку и вместе с ней, как в книге, написать счастливый финал.

Таким образом, найдя взаимную любовь, он находит и смысл своего существования:

忘了有多久 再没听到你 对我说你最爱的故事。 我想了很久。 我开始慌了， 是不是我又做错什么。 你哭着对我说 童话里都是骗人的， 我不可能是你的王子。 也许你不会懂， 从你说爱我以后， 我的天空星星都亮了。 我愿变成童话里。 你爱的那个天使 张开双手 变成翅膀守护你。 你要相信， 相信我们 会像童话故事里 幸福和快乐是结局。 一起写我们的结局。	Я уже забыл, Как давно я не слышал, как ты Рассказывала мне свою любимую сказку. Я думал очень долго, И я уже начал переживать, Что снова что-то сделал неправильно. Ты, плача, говорила мне, Что все сказки – это обман, Что мне не стать твоим принцем. Но ты никак не поймёшь, Что с того момента, когда ты мне сказала, Что любишь меня, В моём небе засияли звёзды, Я захотел превратиться в ангела из сказки, которого ты любишь. Я прикрыл тебя обеими руками, Превратив их в крылья, и стал оберегать тебя. Ты должна верить, Верить в то, что мы сможем жить, как в той сказке: Счастливо и радостно до конца своих дней. Вместе мы допишем наш финал.
--	--

Персонажи старшего возраста (6,5%) отличаются мудростью, являются примером и объектом уважения для молодых, что отражает китайскую традицию почитания старших. В «Философской песне» 《天伦歌》, которая была написана в 1935 г. и стала саундтреком к фильму «Отец», повествуется

история мальчика, который потерял своих родителей. Повзрослев, он сделал вывод, что вместо бесконечной тоски по родным людям нужно уважать чужих стариков, как своих, и заботиться о чужих детях, как о своих:

人皆有父，翳我独无？ 人皆有母，翳我独无？ <...> 小鸟归去已无巢， 儿欲归去已无舟。 <...> 奋起啊，孤儿，警醒吧！ 迷途的羔羊。 收拾起痛苦的呻吟， 献出你赤子的心情， 老吾老以及人之老， 幼吾幼以及人之幼。	У всех людей есть отец, неужели у меня только нет? У всех людей есть мать, неужели у меня только нет? <...> Птичка возвращается домой, а гнезда уже нет. Ребенок вот-вот придет домой, а лодки уже нет. <...> Воодушевись, сирота, открой глаза! Ты заплутавший ягненок. Приди в себя от вздохов и страданий, отрешись от своих детских чувств, Уважай чужих стариков, как стариков своей семьи, Заботься о чужих детях, как о своих собственных.
--	--

В 6,4% песен присутствуют персонажи с меняющимся возрастом, которые рассказывают историю своей жизни, замечают изменения, которые в ней произошли, сравнивают своё прошлое с настоящим. Такие песни показывают динамику персонажей, меняющихся с течением истории своей страны (например, песня 《柳树下》 («Под ивой», см. Приложение 2, с. 179).

Географическая идентичность. Указание на географическую идентичность персонажа присутствует в 28% исследованных нами песен.

Верность традициям собственной культуры и народности прослеживается в песне периода начала реформ 《东北人都是活雷锋》 («Все люди северо-востока – живые Лэй Фэны»), где старый Чжан показан как типичный уроженец северо-востока, со своими неизменными привычками и предпочтениями, на что указывают языковые единицы, отражающие культуру и быт его края:

俺们那嘎都是东北人。	Все мы говорим, что мы люди северо-востока.
俺们那嘎盛产高丽参。	Все говорим, что у нас много корейского женьшеня.
俺们那嘎猪肉炖粉条。	Все мы говорим, что у нас принято тушить свинину с лапшой.
俺们都是活雷锋。	И что все мы живые Лэй Фэны.

Данный пример иллюстрирует гордость китайцев той этнической группой, к которой они принадлежат. В Китае более 56 крупных народностей и десятки более мелких. Стилистический приём антономасии “活雷锋” («живой Лэй Фэн») апеллирует к образу реально существовавшего последователя КПК, у которого председатель Мао Цзэдун предложил учиться бескорыстною и взаимопомощи. Поскольку этот молодой человек был уроженцем северо-востока, его земляки решили, что все они такие же бескорыстные и готовые прийти на помощь.

Текстовые описания географической идентичности, с одной стороны, указывают на гордость за свою родину, а с другой – на единство китайской нации. Частое использование географических названий в песнях революционного периода выступает как один из инструментов воздействия на китайское общество, свидетельство того, что революционная волна дошла и до этих территорий, а значит, охватывает весь Китай; население этой местности поддерживает коммунистические идеалы, а значит, строительство коммунизма успешно происходит повсеместно. Именно эта идея заключена в песне стражника на острове Хайнань, в которой он вспоминает подвиги Красной

армии, описывает то, как бойцы готовились к бою, точили ножи, варили еду, как стойко они боролись за эти земли:

我爱五指山，我爱万泉河， 双手接过红军的钢枪， 海南岛上保卫祖国， 啊，五指山，啊，万泉河， 你传颂着多少红军的故事， 你日夜唱着红军的赞歌。 我爱五指山的红棉树， 红军曾在树下点篝火， 我爱五指山的红石岩， 红军曾在石上把刀磨， 我爱红军走过的路， 我沿着山路上哨所。 我爱万泉河的清泉水， 红军曾用河水煮野果， 我爱万泉河的千重浪， 红军在这里把敌人赶下河， 万泉河流水向大海， 我沿着河边去巡逻， 红色的江山我们保卫， 红军的钢枪永在手中握。	Обеими руками сжимая винтовку Красной армии, Защищаю родину на острове Хайнань, Ах, горы Учжи! Ах, река Ваньцюань! В скольких историях восхваляешь ты Красную армию, Денно и ночью поешь ты оды ей! Я люблю хлопковые деревья гор Учжи, Раньше Красная армия сидела у костров под деревьями. Я люблю красные скалы гор Учжи, Раньше Красная армия точила ножи об эти скалы. Я люблю эту дорогу, по которой проходила Красная армия. Я стою на посту у горной дороги. Я люблю реку Ваньцюань и ее чистые воды, Красная армия варила ягоды на этой воде, Я люблю многослойные волны реки Ваньцюань, Именно отсюда Красная армия изгнала нашего неприятеля. Поток воды в реке направлен в сторону океана, Я охраняю берег, Мы защищаем красные реки и горы. Оружие Красной армии всегда в руках.
---	--

Хотя в песне не просматриваются определённые черты жителей данного острова, мы видим, что нарратор понимает всю ответственность своей службы, ведь он охраняет южные морские границы страны, на которые уже столько раз были нападения и которые до настоящего времени часто вызывают межгосударственные споры. Восхищение ландшафтом в сочетании с подробным описанием подвига солдат закрепляет в сознании слушателей идею единения китайского народа.

Профессиональная идентичность обозначена у 60,6% персонажей песен первого периода (1924 – 1977 гг.). В них представлены следующие профессии: рабочие, военные (солдаты, морские пехотинцы, генералы), крестьяне (землепашцы, пастухи, скотоводы), председатель КНР Мао Цзэдун, его коллеги. Обилие указаний на профессиональную принадлежность позволяет обозначить место персонажей песен в обществе, чтобы было крайне важно для КПК в революционное время.

Гораздо более скромно (10,5%) количество указаний на профессиональную идентичность в песнях Китая эпохи реформ (с 1978 г.), что связано с ослаблением идеологического воздействия компартии на тематику и содержание песен и выходом личной жизни на первый план. Среди персонажей этого периода можно выделить музыкантов, певцов, а также иногда рабочих и военных.

Имущественная идентичность присутствует в 12,3% песен. В песнях периода революции (1924 – 1977 гг.) на это указывают такие фразы как: 1) «отказываться от своего в пользу общества» (“舍己为人”), что соответствует идеологии коммунизма и социализма; 2) «мы идём по дороге благополучия социализма» (“我们迈步走在社会主义幸福的大道上”), что указывает на то, что имущественное благополучие достижимо только при следовании социалистическим идеалам и т. д.

В песнях Китая эпохи реформ (с 1978 г.) материальное благополучие оценивается положительно, а бедность – отрицательно. В песне 《一无所有》 («Ничто») бедность становится причиной отказа девушки быть с любящим её юношей.

С другой стороны, в песнях часто выражается мысль о том, что имущественное благополучие не всегда автоматически приносит удовлетворённость жизнью. Последнюю особенность иллюстрирует песня 《春天里》 («В той весне»), герой которой, будучи молодым и бедным, чувствовал себя более радостно, чем устроившись в жизни и обеспечив себе материальное благополучие в виде дома с горячей водой и кредитной карты (См. пример, с. 55).

Политическая принадлежность персонажей идентифицируется в 26% песен, преимущественно относящихся к революционному периоду, с помощью указаний, с одной стороны, на верность партии и председателю Мао и отрицание «старых устоев», а с другой – на приверженность иным политическим идеологиям (империализму и ревизионизму).

Песня 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны») повествует о труде и подвигах «почтенной Восьмой» Народно-освободительной армии Китая:

盼来了老八路的接班人： 你们是咱们的亲骨肉， 你们是咱们的知心人。 党的恩情说不尽。 见了你们总觉得格外亲。	Надеюсь, что появились преемники «почтенной Восьмой»: Вы наша кровная родня, Вы наши задушевные друзья. И словами не выразить нашу партийную привязанность. Увидев вас, я сразу почувствовал особенную родственную связь.
---	--

Еще один пример – песня 《我们是毛主席的红卫兵》 («Мы красные стражники председателя Мао»):

红卫兵，红卫兵， 我们要做共产主义接班人， 革命红旗一代传一代， 光荣传统我们要记牢。 爱祖国，爱人民，爱集体， 爱劳动， 要和工农相结合， 我们是毛主席的红卫兵。	Хунвэйбины, хунвэйбины, Мы хотим стать преемниками коммунизма, Хотим, чтобы Красное знамя революции передавалось из поколения в поколение, Мы твердо хотим запомнить славные традиции. Любим Родину, любим народ, любим коллектив, любим труд, В единении с рабочими и крестьянами, Мы красные стражники председателя Мао.
---	---

В революционный период “红卫兵” («хунвэйбины», «красные стражники») занимались зачисткой лиц, не согласных с политикой компартии. В то время их деятельность официально оценивалась с положительной стороны. С течением времени текст песни претерпевал изменения и был созвучен с курсом КПК, отвечал её требованиям. К периоду Культурной революции (1966 – 1976 гг.) последней строкой в песне стали слова: “把无产阶级文化大革命进行到底” («Великая пролетарская Культурная революция, наконец, осуществлена»), что и является итогом сюжетной линии данной песни: цель «хунвэйбинов» была достигнута. Таким образом, «хунвэйбины» в песенном нарративе выступают в качестве персонажей, способных идти до конца, добиваться поставленной цели и достигать нужного результата.

Врагов коммунистической идеологии и принятого компартией миропорядка в песнях именуют 旧社会 («старое общество»), 反动分子 («реакционеры»), 美帝 («американский империализм»), 苏修 («советский ревизионизм»), 害人虫 («вредительские элементы»), 狗汉奸 («предатели

собачьи»), 狼群 («волчья стая»), 豺狼 («шакалы и волки»), 美国鬼 («американский дьявол»), 纸老虎 («бумажный тигр» в значении «пугало») и т. д. Таким образом проводившаяся компартией в годы революции идеологическая борьба выстраивала бинарную оппозицию «последователи коммунизма – враги коммунизма» (Подробнее см. раздел 2.1.9, с. 124).

В период реформ с 1978 г. по наше время указания на политическую принадлежность персонажей постепенно сходят на нет, в песнях все чаще находят отражение общечеловеческие устремления и ценности.

Комплексный анализ идентичности одного из персонажей можно провести на материале песни 《柳树下》 («Под ивой», см. полный текст песни в Приложении 2, с. 179). Она рассказывает историю юноши и девушки, которые всю жизнь любили друг друга, были сначала возлюбленными, потом примерными супругами, родителями и дедушкой с бабушкой. Возраст маскулинного персонажа (сначала юноши, затем мужа и дедушки) на протяжении песни изменяется. Его имущественная и профессиональная идентичность первоначально стала преградой на пути к его браку с возлюбленной: отец девушки был против него, поскольку он не имел образования и денег. Согласие родителей на брак молодых до сих пор является неотъемлемой частью жизни китайцев. Родители оценивают выбор своих детей с практической стороны и стремятся, чтобы потенциальный зять или невестка были обеспеченными, образованными людьми с карьерой или ясными перспективами. Целеустремлённый герой песни стал учиться игре на фортепиано и на скрипке, создал две музыкальные группы, чтобы заработать нужную сумму на выкуп невесты. Психологическая идентичность героя представлена в песне как исключительно положительная: юноша (а позднее муж и дедушка) умен, приятен в обращении, заботлив по отношению к семье. Динамика персонажа позволяет увидеть, что из молодого, неопытного и неустроенного в жизни юноши вырос, благодаря упорству и

целеустремлённости, прекрасный глава семьи, а затем умудрённый опытом, но сохранивший юношеский интерес к жизни дедушка.

Проведенный анализ идентичности песенных персонажей дает возможность получить своего рода срез китайского общества XX – XXI вв. и сделать некоторые выводы о его динамике. В нарративных песнях этого периода отражаются как общечеловеческие, так и национально-специфические черты личности.

1. На уровне *физиологической идентичности* представление о красоте преломляется через ее китайское восприятие и описывается с использованием китайских языковых фигур и традиционных символов.

2. На уровне *психологической идентичности* положительными считаются такие общечеловеческие качества, как ум, трудолюбие, верность родине, надёжность, любовь к семье и родным, уважение к старшим, забота о младших, желание прийти на помощь, умение дружить и быть благодарным. Национально-специфическими являются: коллективизм, превалирование значимости общего над личным, уважение к прошлому своей страны, гордость за свой язык и обычаи этнокультуры. В качестве отрицательных воспринимаются: жестокость, несправедливость, грубость, безнравственность, беспринципность, предательство идей компартии или несогласие с ними, трусость, кровожадность (желание развязать войну), сквернословие, любовь к сплетням. В качестве национально-специфических отрицательных характеристик выступают потеря лица, одиночество и бедность.

3. На уровне *социальной идентичности* в песнях отражаются гендер, возраст, географическая, профессиональная, имущественная идентичность и политическая принадлежность. Превалирование маскулинных персонажей отчасти является следствием традиционно более высокого положения мужчин в китайском обществе; однако в настоящее время женщины все чаще занимают лидирующие позиции, что оказывает неизбежное влияние на песенные нарративы. В описании возрастной идентичности получает отражение

устремленность в будущее молодежи и закрепленное в китайской национальной традиции почтение к старшим. Географическая идентичность, с одной стороны, указывает на гордость своей родиной, а с другой – на единство китайской нации. Обилие указаний на профессиональную принадлежность в революционный период позволяет обозначить место персонажей песен в обществе и борьбе за идеалы коммунизма. В период реформ (с 1978 г.) эти указания встречаются реже, зато большее внимание уделяется имущественной идентичности: материальное благополучие оценивается положительно, а бедность – отрицательно. Политическая идентичность особенно чётко прослеживается в песнях революционного периода, в которых отражается согласие с идеалами и курсом компартии, а инакомыслие жестко осуждается. В период реформ с 1978 г. по наше время указания на политическую принадлежность персонажей постепенно сходят на нет, в песнях все чаще находят отражение общечеловеческие устремления и ценности.

2.1.3. Тематика песен

Тема выступает как фундамент художественного произведения, составляя, по словам Б. В. Томашевского, единство значений его отдельных элементов [Томашевский, 1925, с. 176 – 178]. Тематика песен на определённом историческом этапе отражает особенности жизни народа, динамику его ценностей и приоритетов. Нередко одна песня может сочетать в себе несколько тематических векторов, однако можно выделить основной, который и задаёт тон всей песне.

Нами не было найдено научной классификации китайских песен по тематике. Однако многие песенные сайты предлагают свой перечень тем, на который можно опереться при проведении исследования (например, (《大学学校网》 – «Студенческий городок»; 《爱问知识人》 – «Люблю спрашивать

эрудитов» и др.). При этом мы отдаем себе отчет в том, что набор тем не может быть постоянным и универсальным даже для песен определённого народа, так как он напрямую зависит от политико-экономической и социальной ситуации, которая существует в стране в момент создания песни. Оттолкнувшись от нашего материала, мы считаем целесообразным выделить 9 тематических групп китайских нарративных песенных текстов, которые представлены в приведённой ниже таблице вместе с их количественным и процентным соотношением в рамках указанного временного периода:

Таблица 1.

Тематика	1924 – 1977 гг. количество (%)	1978 г. – наст. время, количество (%)	Итого, количество (%)
Любовь	6 (18,2)	26 (65)	32 (43,8)
Борьба с недругами	7 (21,3)	3 (7,5)	10 (13,8)
Успехи партии, народа	11 (33,4)	0	11 (15,1)
Счастье в жизни	3 (9)	4 (10)	7 (9,6)
Военные песни	4 (12,1)	1 (2,5)	5 (6,8)
Нравы и обычаи Китая	1 (3)	2 (5)	3 (4,1)
Любовь к родителям	1 (3)	1 (2,5)	2 (2,7)
Дружба	0	2 (5)	2 (2,7)
Семья	0	1 (2,5)	1 (1,4)
Общее количество песен	33	40	73

Прокомментируем некоторые из указанных тем.

В связи с тем, что в период 1930 – 1977 гг. марксизм и коммунизм являлись государственной идеологией КНР, одной из исторически обусловленных тем, представленных в песнях этого времени, является тема партии, а точнее повествования об успехах КПК и народа, который за ней

следует (15,1% всех исследованных песен). В таких песнях часто присутствует указание на веру китайского народа в благополучие страны. Используемые в песенных нарративах восторженные эпитеты позволяют сделать вывод о том, что китайское общество высоко оценивало проводимые КПК изменения, поддерживало курс партии и революцию в целом. К таким песням относятся: 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами», см. Приложение 2, с. 180), 《我们的生活充满阳光》 («Наша жизнь наполнена солнечным светом», см. Приложение 2, с. 186), 《祝福毛主席万寿无疆》 («Желаем долгих лет председателю Мао», см. Приложение 2, с. 186), 《灿烂的朝霞》 («Сверкающая утренняя заря», см. Приложение 2, с. 186). Типичные герои песен, посвящённых теме партии, – это молодые юноши и девушки, которые готовы ежедневно трудиться на заводах, выходить на демонстрации, пропагандировать коммунистические идеалы.

Ещё одной характерной для китайского общества темой указанного периода является борьба с недругами – иностранными захватчиками, а также внутренними врагами – соотечественниками, приверженцами старых устоев, не верящими в революцию. Одним из примеров выступает цитата из песни 《唱支山歌给党听》 («Песня горцев, исполняемая для партии»):

共产党号召我闹革命， 夺过鞭子， 夺过鞭子揍敌人！	Коммунистическая партия призывает дать волю революции, Схватить хлыст, Схватить хлыст и выпороть врага!
--	--

В нашем материале эта тема представлена десятью песнями (13,8% от общего количества), в частности: 《王大妈要和平》 («Тётушка Ван хочет мира», см. Приложение 2, с. 181), 《我们是毛主席的红卫兵》 («Мы красные стражники председателя Мао», см. Приложение 2, с. 183). Типичными персонажами таких песен становятся молодые люди, которые готовы защищать страну с оружием в руках, а также люди среднего возраста, которые в тылу

просвещают народ, объясняя, что происходит в стране и мире. При этом в период революционного Китая (1924 – 1977 гг.) данной теме посвящены 21,3% песен.

В период реформ (с 1978 г.) большинство песен (65%) повествует о романтической любви мужчины и женщины. Среди них присутствуют такие нежные, наполненные традиционными китайскими символами песни, как 《光阴的故事》 («Светлая история», см. Приложение 2, с. 185), 《柳树下》 («Под ивой», см. Приложение 2, с. 179).

В настоящее время появляется все больше песен, аналогичных западным, в которых внимание уделяется не саморефлексии и постижению внутреннего смысла чувства любви, а лишь его поверхностным проявлениям: 《一无所有》 («Ничто», или «Гол как сокол»), 《浪漫爱》 («Романтическая любовь») и др. Эта тенденция отражает влияние современной западной песенной культуры на китайскую.

Что касается политической тематики, то сегодня это в основном песни о партии, которые не призывают к революционным действиям. Уменьшение количества песен о борьбе с недругами отражает изменение политического курса КПК в конце XX в., а также рост интереса к иностранным культурам в эпоху глобализации.

2.1.4. Жанровая дифференциация

Жанр песни является одним из ключевых параметров её анализа. На основе содержания, эмоций, конкретной обстановки, персонажей, сюжета, выразительных средств, ритма и других составляющих формируется уникальный самобытный стиль, который впоследствии становится определённым песенным жанром. И если тематика песни соотносится с её

содержанием, то жанр скорее соотносится с формой, то есть планом выражения того, о чём говорится в песне.

Для выявления жанровой специфики анализируемых нами песен мы обратились к работам китайских исследователей, труды которых посвящены их классификации [周惠娟, 1999; 冯洁轩, 乔建中, 张振涛, 2010]. На их основе и опираясь на исследуемый нами материал, мы выделяем следующие жанры китайской нарративной песни: лирические, эпические, танцевальные, сатирико-иронические и детские. Наше исследование не затрагивает детские песни, так как их рассмотрение требует особой методики и подходов, отличных от рассмотрения «взрослых» песенных нарративов.

В период революционного Китая (1924 – 1977 гг.) преобладают песни эпического жанра (32,8%). Это «один из древнейших жанров эпоса, группа повествовательных произведений, объединённых историко-героической тематикой» [Литература и язык..., 2006]. Исследователями отмечается, что такие песни «пробуждают самосознание людей, поскольку воспевают человеческие добродетели» [Безрукова, 2000]. В качестве примера можно привести уже не раз цитированную нами песню: 《王大妈要和平》 («Тётушка Ван хочет мира»), которая по сей день сохраняет свою популярность. В этой песне времен американской агрессии (1950-е гг.) через описание деятельности тётушки Ван, которая всей душой поддерживает КПК, воспеваются верность партии, желание открывать окружающим правду о политической ситуации, трудиться ради мира в стране.

Также достаточно популярны песни лирического жанра (60,3%). Такие песенные нарративы, как 《香港之夜》 («Ночь в Гонконге»), 《小燕子》 («Маленькая ласточка») и др. наполнены личными чувствами, настроениями персонажей; их мелодии очень мягки и красивы; их характеризует размеренный медленный ритм. Именно этому жанру отдается предпочтение в песнях периода реформ (с 1978 г.). Многие из них отражают глубокую привязанность к

любимым, тонкие, интимные взаимоотношения людей, например: 《相伴》 («Вместе»), 《相亲相爱一辈子》 («Любить всю жизнь») и др. Персонажами таких песен становятся молодые люди, которые в первый раз влюбляются, или уже состоявшиеся в жизни люди среднего возраста, которые описывают историю своей взаимной любви или повествуют о личном несчастье.

Жанровое разнообразие растёт и к концу XX в. появляются песни танцевального жанра (5,5% от всех проанализированных песен). Они имеют живую мелодию, четкий ритм и простую композицию. Это объясняется ослаблением идеологического контроля со стороны КПК, а также влиянием западного песенного творчества. Танцевальные песни повествуют о любви, чаще всего от имени фемининного нарратора.

Из всего исследованного нами материала песенных нарративов лишь одна песня может быть отнесена к с а т и р и к о - и р о н и ч е с к о м у жанру, это уже упомянутая нами песня 《东北人都是活雷锋》 («Все люди северо-востока – это живые Лэй Фэны»), в которой люди северо-востока сами над собой иронизируют. Мы приведем отрывок этой песни, так как в нем четко прослеживается национально-специфическое своеобразие китайского песенного творчества:

俺们那嘎都是东北人。 俺们那嘎盛产高丽参。 俺们那嘎猪肉炖粉条。 俺们都是活雷锋。 <...> 那个人他不是东北人。	Все мы говорим, что мы люди северо-востока. Все говорим, что у нас много корейского женихеня. Все мы говорим, что у нас принято тушить свинину с лапшой. И что все мы живые Лэй Фэны. <...> Тот человек был не с северо-востока.
---	---

Сюжетная линия песни излагается в хронологическом порядке: водитель сбивает человека и уезжает с места происшествия; старый Чжан, увидевший

аварию, отвозит пострадавшего человека в больницу, и они разговаривают о случившемся. В конце песни нарратор делает заключение, что сбивший его человек, который испугался и уехал, был не с северо-востока. Как мы указывали выше, люди с северо-востока Китая считают себя самыми вежливыми, готовыми к помощи ближнему. Но так как старый Чжан поехал на северо-восток Китая, где и произошла авария, то и виновный водитель, как предполагается, был уроженцем северо-востока Китая. Поэтому заключительная мысль песни звучит несколько иронично. В песне также присутствует имитация пения в пекинской опере в припеве, что апеллирует к традиционной китайской культуре.

Преобладание лирического и эпического жанров в нарративных песнях, а также наличие танцевальных и сатирико-иронических песен, с одной стороны, объясняется спецификой исследуемого материала, так как другие песенные жанры, такие как гимны и марши, как правило, не отвечают используемым нами критериям отнесения песни к числу нарративных, а с другой – отражает социальную и политическую динамику в китайском обществе.

2.1.5. Время

Исследование временного континуума на материале нарративной песни позволяет получить дополнительные к уже имеющимся в лингвистике данные о восприятии времени в китайской лингвокультуре. В этой связи представляется целесообразным рассмотреть взаимодействие в китайском песенном тексте трёх видов времени: исторического, нарративного и дискурсивного.

Как отмечает О. А. Леонтович, в контексте нарративного анализа «понятие времени приобретает особое значение, потому что рассказчик имеет над ним значительную власть» [Леонтович, 2010, с. 62]. Время – это важный механизм управления нарративом, который помогает повествователю

отобразить собственное видение ситуации и отношение к ней. Знаменитая цитата из «Эссе о значении кино» К. Мэтза «Повествование есть вдвойне временная последовательность» была подхвачена многими современными нарратологами. Сам К. Мэтз говорил о времени излагаемого и времени повествования, то есть о времени означаемого и времени означающего [Metz, 1968. Цит по: Женетт, 1998, Т 2, с. 69].

Песенный нарратив, в отличие от печатного, имеет свою легко очерчиваемую *дискурсивную протяжённость* (время исполнения песни), повествует об определённом промежутке *исторического времени* в масштабах жизни индивидуума, группы или целой страны, а также имеет *нарративную протяжённость* (время развёртывания излагаемых событий), которая, в отличие от дискурсивной, не так легко выделяема.

Историческое время в китайском песенном нарративе коррелирует с историческими событиями в Китае в период времени, описанию которого посвящен нарратив. Материал нашего исследования относится к XX – началу XXI вв. – эпохе китайской модернизации, в которой, согласно точке зрения А. В. Виноградова, «отчетливо прослеживаются две фазы: революционная и эволюционно-реформационная» [Виноградов, 2006, с. 31].

Нарративное и дискурсивное время. Несмотря на различия в терминологии, большинство исследователей времени в нарративе говорят о его двух воплощениях, которые мы, вслед за М. Яном [Jahn, 2005], будем называть нарративным (т. е. время, затраченное рассказчиком на повествование) и дискурсивным (реальная продолжительность описываемого периода). Опираясь на работы Ж. Женетта «Фигуры» [Женетт, 1998] и М. Яна «Нарратология: введение в теорию нарратива» [Jahn, 2005], мы рассматриваем: 1) порядок чередования нарративного и дискурсивного времени; 2) скорость изложения; 3) частотность повествования и 4) порядок следования событий.

Порядок чередования нарративного и дискурсивного времени. Различия в содержании таких понятий, как

«настоящий момент дискурса» и «настоящий момент нарратива», в различных комбинациях могут порождать три вида повествования, которые различаются порядком чередования нарративного и дискурсивного времени: 1) ретроспективное повествование (нарратив о прошлом), 2) одновременное повествование (дискурсивное и нарративное время совпадают) и 3) повествование о будущем (примером может выступать пророческий нарратив) [Jahn, 2005, N5.1]. Проводя анализ, мы стремимся выявить взаимосвязь использования той или иной стратегии построения песенного нарратива с его тематикой, жанром, сюжетом и историческим временем, затронутым в песне.

Материал исследования показал, что *ретроспективное повествование* часто используется в китайских песенных нарративах (42,5%) и присутствует в таких песнях как: 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны», см. Приложение 2, с. 181), 《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка», см. Приложение 2, с. 184), 《千里之外》 («За тысячу ли», см. Приложение 2, с. 187), и многих других.

Китайский язык не имеет изменяющихся глагольных форм. Понять временную последовательность происходящего помогают наречия времени, фразеологизмы: 曾 («некогда», «в своё время»), 忆苦思甜 («вспоминая о прошлых горестях, думаю о будущих радостях»), 那一年 («тот год»), 年年 («год за годом»), некоторые глаголы: 回首 («вспоминать прошлое»); грамматические конструкции 的时候 («во время чего-либо»), 的时间 («в какое-либо время»), ... 后 («после чего-либо»), ... 前 («перед чем-либо»).

Первый вариант временного отношения в этих песнях – это рассказ о былых подвигах китайской армии, о которых напомнило нарратору событие в настоящем. Погружаясь в воспоминания о прошлом, нарратор верит в светлое будущее. Последнее мы можем проследить в песне 《我爱五指山，我爱万泉河》 («Я люблю реку Учжи, я люблю горы Ваньцюань»), в которой

нарратор, находясь на службе на острове Хайнань (юг Китая), повествует о том, как во время войны Красная армия освобождала эти земли от вражеских войск (См. пример на с. 72).

В песне 《好人一生平安》 («Спокойной жизни всем хорошим людям») женщина среднего возраста – фокализирующий персонаж – повествует о том, что прошлое, когда рядом с ней ещё были её близкие люди, пролетело слишком быстро и теперь она остро переживает своё одиночество – некому даже спросить её о возрасте. Философский подход к оценке ситуации помогает ей успокоиться:

有过多少往事 仿佛就在昨天。 有过多少朋友， 仿佛还在身边。 也曾心意沉沉， 相逢是苦是甜？ 如今举杯祝愿 好人一生平安。 谁能与我同醉， 相知年年岁岁？ 咫尺天涯皆有缘， 此情温暖人间。	Многие события прошлых дней Будто были только вчера. Когда-то я глубоко задумывалась, Будет ли эта встреча горькой или сладкой. Так поднимем же теперь бокал За спокойную жизнь всех хороших людей. Кто же выпьет вместе со мной? Кто спросит о моём возрасте? И, кажется, рукой подать до них. На всё в этом мире есть причины, Это только и согревает.
---	---

Нарратор данной песни 《光阴的故事》 («Светлая история») проецирует китайское восприятие времени как циклического процесса на отношения с любимой:

“春天的花开秋天的风 以及冬天的落阳，” 忧郁的青春年少的我 曾经无知的这么想。 风车在四季轮回的歌里 在天天地流转。 风花雪月的四季里我 在年年的成长。 流水它带走光阴的故事 改变了一个人。 就在那多愁善感 而初次等待的青春。	«Весной цветут цветы, осенью дует ветер, зимой пропадает солнце», Так думал я в моменты печали, когда был невежественным и молодым. Но ветряная мельница в калейдоскопе времён года всё вращается на просторах природы. Ветры и цветы, снега и луны четырёх сезонов я проживал год за годом. Водяным потоком светлая история изменила меня. И после стольких печалей, мыслей и чувств наступила первая долгожданная весна.
---	---

Куплет за куплетом в песне, подобно временам года, изменяются и отношения между двумя персонажами: они встречаются, расстаются, затем долго переживают своё расставание. В конце песни нарратор сообщает, что через многие годы разлуки они смогли вернуться в свою первую весну, то есть вновь быть вместе.

Высокий процент песен с ретроспективным изложением является проявлением национального китайского восприятия мира, времени и себя в мире в определённую точку времени. Данная особенность указывает на высокую ценность прошлого для китайской культуры. Восточные культуры в своей общей массе воспринимают время как процесс циклический, в противовес линейному восприятию времени, которое присуще западным странам. Это отражается на способе решения вопросов, где основная мысль может быть выражена во фразе: «Если хочешь узнать, что наступит в будущем, смотри в прошлое». Именно ретроспективный взгляд и склонность китайцев к рефлексии, которую отмечал А. Ю. Ефимов, создают особую ткань китайского

песенного нарратива, которая не только рассказывает об уже прошедших событиях, но и постоянно апеллирует к многочисленным знаниям, правилам, традициям и обычаям, закреплённым в китайской культуре [Ефимов, 2000].

Одновременное повествование, где дискурсивное «сейчас» совпадает с нарративным «сейчас», встречается в 50,7% изучаемых нами песен. Примером является песня 《纤夫的爱》 («Любовь бурлака»), в которой имеет место вариативная фокализация: юноша и девушка попеременно поют строки куплета друг о друге то во втором, то в третьем лице. Девушка сидит в лодке, а её любимый, бурлак, работает, обливаясь потом. Взаимная любовь соединяет их, и оба они ждут заката солнца, чтобы вновь быть вместе. На совпадение нарративного и дискурсивного времени указывает отсутствие отсылок к прошлому, что, за неимением других указаний, сообщает о том, что действие происходит в момент повествования:

妹妹你坐船头 哥哥在岸上走。 我俩的情，我俩的爱 在纤绳上 荡悠悠荡悠悠。 你一步一叩首啊。 没有别的乞求 只盼拉着我 哥哥的手哇， 跟你并肩走。 <...> 你汗水洒一路 泪水在我心里流。 只盼日头它 落西山沟哇 让你亲个够。	Я всё сижу в лодке, а ты, братец, всё идёшь по берегу, Наше чувство, наша любовь На канате легонько колышется. Что ни шаг твой, то поклон. И нет большего желания, Как взять моего братца за руку И пойти с тобой плечо к плечу... <...> Ты обливаешься потом в пути, и слёзы текут по моему сердцу. Вот бы скорее солнце зашло за гору Си Шань, Чтобы друг до друга нам дотронуться.
--	---

Песни, принадлежащие к этой категории и делающие акцент на необходимости бороться и трудиться в настоящем, использовались КПК в начале и середине XX в. для сплочения народных масс, привлечения их к партийной деятельности и укрепления авторитета самой партии. Примерами выступают такие патриотические песни, как 《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?», см. Приложение 2, с. 185), 《我们是毛主席的红卫兵》 («Мы красные стражники председателя Мао», см. Приложение 2, с. 183), 《再见吧, 妈妈》 («До свидания, мама», см. Приложение 2, с. 182). Эти песни призывают слушателей активно действовать «здесь и сейчас»: встать на защиту Родины, раздавать листовки, нести красное знамя, преследовать и побеждать врага и т. д.

Совпадение нарративного и дискурсивного времени в песнях эпохи реформ (с 1978 г.) позволяет слушателю наилучшим образом погрузиться в фиктивный мир песенного нарратива. Такие песни быстрее запоминаются и становятся более узнаваемыми, что отвечает требованиям современной эстрадной индустрии по всему миру, в том числе и в Китае, поскольку современный шоу-бизнес, к которому относится в том числе и эстрадное творчество, в значительной степени зависит от коммерческой выгоды того или иного предложения. Одновременное повествование представлено такими романтическими песнями, как 《月光下的凤尾竹》 («Бамбук в лунном свете», см. Приложение 2, с. 181), 《一无所有》 («Ничто», см. Приложение 2, с. 182).

Повествования о будущем (6,8% нашего материала) в большинстве своём являются нарративами со счастливым финалом. В песнях периода революций в Китае нарратор повествует о верности партии в будущем. Он, как и персонажи, повторяя обещания партии, верит в наступление лучшего, более счастливого времени. Например, песня 《社会主义好》 («Да здравствует социализм!») рассказывает историю о том, как с приходом Мао Цзэдуна светлее и радостнее стала жизнь китайского народа, он сплотился и готов идти в бой за идеи

революции. Финальные строки песни обращены в будущее, в котором, как верят люди, победят социалистическое общество и компартия. Хотя грамматическая категория будущего времени в китайском языке отсутствует, на повествование о будущем указывает употребление наречия 一定 («обязательно»), которое может быть отнесено только к будущему времени:

社会主义江山人民保。 <...> 反动分子想反也反不了。 社会主义社会一定胜利， 共产主义社会一定来到， 一定来到！	Социализм защищает родную страну и народ. <...> Реакционеры хотят бунтовать, да не могут. Социалистическое общество непременно одержит победу, Коммунистическое общество непременно наступит, Непременно наступит!
---	---

В песенных нарративах конца XX – начала XXI вв. обращение к будущему в основном направлено на обещание вечной любви, как, например, в песне 《相亲相爱一辈子》 («Любить всю жизнь», см. примеры на с. 93, 113).

Скорость изложения. В труде «Нарратология» В. Шмид подробно останавливался на том, что он называет «растяжением и сжатием» событий и времени их описания [Шмид, 2003]. Он отмечает, что растяжение часто проявляется в увеличении описательности текста, с дроблением события на всё более мелкие шаги или добавлением новых деталей, качеств и признаков к нему. Сжатие, в свою очередь, позволяет кратко коснуться некоторых эпизодов произведения, так как «растягиваемые эпизоды важнее сжатых» [Шмид, 2003, с. 171]. Растяжение и сжатие событий зависят от того, какое значение им придаёт нарратор.

Вслед за М. Яном по скорости изложения события мы различаем:

- изохроническое представление, при котором дискурсивное и нарративное время примерно одинаковы и ритмически обозначены;
- ускоренное повествование (акселерация), при котором дискурсивное время намного короче нарративного;
- замедленное повествование (деселерация), при котором дискурсивное время эпизода значительно длиннее нарративного времени;
- эллипсис в повествовании, который является отрезком времени, не описанным в тексте;
- паузальное повествование, при котором в нарративном времени ничего не происходит, и оно замирает, а в дискурсивном времени нарратор даёт детальные описания или комментарии [Jahn, 2005, N5.1].

При рассмотрении нарративных песен по этим параметрам мы не обнаружили значительных расхождений по двум исследуемым периодам – с небольшими нюансами можно выделить следующие закономерности.

В исследованных нами песенных нарративах преобладают песни с *ускоренным повествованием* (63%), так как оно позволяет представлять длительные периоды времени даже в рамках такого короткого нарратива, как песня.

Например, в ранее упомянутой нами песне 《东北人都是活雷锋》 («Все люди северо-востока – живые Лэй Фэнь»), повествующей об аварии, свидетелем которой был Старый Чжан, ускорение ретроспективного повествования достигается путём употребления глаголов, выражающих активное действие, с суффиксом прошедшего времени 了 (撞了 – попал в аварию, 跑了 – убежал), которые исполняются как отдельная песенная строка. Мелодия песни также ритмична, что позволяет следить за ускоренным повествованием. На припевах ритм заметно ускоряется, придавая песне заводной и весёлый оттенок:

老张开车去东北。 撞了。 肇事司机耍流氓： 跑了。 多亏一个东北人 送到医院缝五针。 好了。 老张请他吃顿饭 喝得少了他不干。	Старый Чжан поехал на северо-восток, Попал в аварию. Виновный в аварии водитель был хулиганом: Он убежал. Изувеченному человеку с северо-востока В больнице наложили пять швов. Вот и славно! Старый Чжан попросил его во время еды Выпивать меньше, чем он может.
---	--

Ускоренный темп повествования может также достигаться с помощью перечисления глаголов, а также их удвоения, что в китайском языке даёт указание на неполноту и кратковременность действия. Примером выступают строки песни 《相亲相爱一辈子》 («Любить всю жизнь»), в которой строка за строкой нарратор описывает взаимоотношения с возлюбленной, используя только удвоенные глаголы и разделяя их иероглифами 一 или 啊, что также является вариантом удвоения глагола в разговорной речи:

抱一抱，亲一亲。 我的爱人，我的宝。 摇啊摇，晃啊晃。 我把幸福全送到。 哭一哭，笑一笑。 你的烦恼我报销。 看一看，瞧一瞧。 我给你的爱从此直到老。	Обнялись, поцеловались. Моя любимая. Моя драгоценность. Покачались, пораскачивались. Я отдаю тебе всё своё счастье. Поплакали, посмеялись. Твоя удручённость убивает меня. Посмотрели, поглядели. Я отдаю тебе свою любовь с сегодняшнего дня и до конца дней.
--	---

Изохроническое повествование (примерно одинаковая длительность дискурсивного и нарративного времени) было выявлено в 20,6% песен. Оно отражает внутренние чувства персонажей и описывает события шаг за шагом. Так, гомодиегетический нарратор в песне 《迷魂曲》 («Одурманивающая песня») рассказывает о том, как с помощью своей музыки он пробуждает в девушке чувство любви:

我所弹的热情跟着节奏， 温柔跟着我， 让旋律自由一遍又一遍的诱惑。 爱上我是种生活，我用琴键移动 决定你一生的内容。	Я играю, и страсть следует за ритмом, Нежность следует за моей игрой, Позволяя мелодии течь аккорд за аккордом. И пока я играю, ты влюбляешься в меня. Песней я разрешаю все проблемы, что у тебя на сердце.
--	---

Изохроническое повествование позволяет погрузить слушателя в изображаемый в песне мир и провести его через все перипетии жизни героя. Это достигается за счёт последовательного, пошагового описания действий персонажа, которые оказываются примерно равны по длительности акту наррации о них.

Замедленное повествование (деселерация) связано с глубинными переживаниями персонажа. Из рассмотренных нами песенных нарративов лишь три (4,1%) построены на замедлении течения времени. Примером выступает песня «东风破» («Порывы восточного ветра»). Герой растягивает горькие воспоминания об уходе своей возлюбленной:

一盏离愁孤单伫立在窗口， 我在门后假装你人还没走。 旧地如重游月圆更寂寞。	Чаша тоскливой разлуки уже давно одиноко стоит на окне, И стоя возле двери, я всё пытаюсь представить, что ты ещё не ушла. И луна, которая вновь посещает меня, кажется ещё более одинокой.
---	--

Замедленность повествования, выраженная неторопливым любованием природой, свойственным восточному менталитету, также отражается в названиях песен: 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами», см. Приложение 2, с. 180), 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны», см. Приложение 2, с. 181), и т. д.

Песен с *эллиптическим повествованием* среди исследуемых было выявлено 6,8%. Они начинаются и заканчиваются утверждением главной мысли нарратора, как, например, в песне 《唱支山歌给党听》 («Песня горцев, исполняемая для партии»), в которой начало и конец текста – это сообщение о том, что теперь партия стала матерью для нарратора, так как подарила ему веру в будущее, «озарила своим светом»:

我把党来比母亲; 母亲只生了我的身, 党的光辉照我心。	Партия для меня как матушка; Мать дала лишь рождение только моему телу, А партия озарила своим светом мое сердце.
-----------------------------------	---

Такая структура повествования уподобляется ходу мыслей человека, когда что-то вспоминается последовательно, однако мысли довольно часто возвращаются к наиболее значимым для индивида событиям и переживаниям.

Песен с *паузальным повествованием* в нашем материале обнаружено не было.

При анализе материала обращает на себя внимание то, что нередко скорость описания в нарративе варьируется. Так, в куплете время течёт медленно, а в припеве ускоряется, или наоборот. Ускорение в припеве присутствует в песне 《过云雨》 («Проходящий ливень»), повествующей о несчастной любви главного персонажа. За две строки припева пролетает целый год, что достигается перечислением времён года:

春夏秋冬 有多少人会走。 春夏秋冬 有多少人会留。	Весна, Лето, Осень и Зима, многие люди могут уйти Весна, Лето, Осень и Зима, многие люди могут остаться.
---------------------------------	---

Суммируя анализ песен по скорости повествования, хочется отметить, что рамках песенного нарратива не всегда просто уследить за сложными структурными решениями в сюжете и изложении событий, что может препятствовать распространению песни среди слушателей. Поскольку песня в Китае вплоть до 1970-х гг. выполняла в большинстве своём именно политические функции, претворяла в жизнь политику правящей партии, очень важно было обеспечить лёгкое запоминание песни и её сюжета, чему и способствовало ускоренное или изохроническое повествование. В этих двух типах повествования не было излишних размышлений, как в песнях с деселерацией, а также сложной структуры песни, где начало и конец повествуют об одном и том же времени, а середина переносит нас в другой временной период. В настоящее время в связи с изменением политической ситуации и возрастанием свободы песенного творчества наблюдается усложнение временной структуры нарратива и характера вплетения в его ткань последовательности событий, что позволяет отражать более сложный набор мыслей и чувств нарратора и персонажей.

Ч а с т о т н о с т ь п о в е с т в о в а н и я . Вслед за М. Яном частотность повествования понимается нами как стратегии подведения итогов и повторения у нарратора. Автор выделяет три основные модели частотности:

- сингулярное повествование (единичное повествование о том, что было один раз);
- повторное повествование (множественное повествование о том, что было один раз);

- итеративное повествование (единичное повествование о том, что было несколько раз) [Jahn, 2005, N5.1].

Наш материал содержит 38,4% песен с *сингулярным повествованием*. Одной из таких песен является 《心酸》 («Тоска»), в которой нарратор (фокализирующий персонаж) повествует историю своей несчастной любви, которая когда-то казалось взаимной и прочной. Сингулярное ахроническое повествование передаёт поток сознания героя, призванный непосредственно воспроизводить и имитировать ментальные процессы в сознании [Friedman, 1955; Steinberg, 1973; Мотылёва, 1966; Литература и язык..., 2006]:

走不完的长巷 原来也就那麼长。 跑不完的操场 原来小成这样。 时间的手 翻云覆雨了什麼。 从我手中 夺走了什麼。 闭上看 十六岁的夕阳 美得像我们一样。 边走边唱 天真浪漫勇敢 以为能走到远方。 我们曾相爱 想到就心酸。	Казавшийся длинным переулок на самом деле оказался во-от таким коротким. Казавшаяся непереходимой площадка стала вот такой маленькой. Повелитель времени оказался таким непостоянным И снова забрал что-то из моих рук. Приложив руку к глазам, любоваться 16 лет красотой заката – всё равно, что любоваться нами. С песней в пути доверчивый, романтический и смелый сможет дойти в дальние края. То, что когда-то у нас была взаимная любовь, вызывает во мне тоску.
---	---

Повторное повествование характерно для песен, содержащих припевы, которые повторяются после каждого куплета. В 46,6% исследованных нами китайских песенных нарративов используется повтор, как, например, в песне 《丝丝小雨》 («Мелкий морозящий дождь»), в которой фемининный нарратор

повествует о своей истории любви. Расставшись с возлюбленным, девушка тоскует по нему, ждёт его возвращения, но от него нет вестей. И пока идёт дождь, желание вернуть любимого всё усиливается. Ниже мы приводим строки первого, второго и третьего куплетов:

我和你初次相见就在这街头， 是你给我留下难忘的回忆。 问你，问你，再问你： “几时回到我的怀里”。 <...> 我和你初次相见就在这街头， 是你给我留下难忘的回忆。 想你，想你，我想你， 能再回到我的怀里。 <...> 我和你初次相见就在这街头， 是你给我留下难忘的回忆， 愿你，愿你，我愿你， 早日回到我的怀里。	Мы с тобой впервые увиделись на этой улице, Ты тот, кто оставил мне незабываемые воспоминания. <i>Спрашиваю тебя, спрашиваю тебя и снова спрашиваю тебя:</i> <i>«Когда вернешься ты в мои объятия?»</i> <...> Мы с тобой впервые увиделись на этой улице, Ты тот, кто оставил мне незабываемые воспоминания. <i>Скучаю по тебе, скучаю по тебе, скучаю по тебе,</i> <i>Можешь снова вернуться в мои объятия.</i> <...> Мы с тобой впервые увиделись на этой улице, Ты тот, кто оставил мне незабываемые воспоминания. <i>Ты мне нужен, ты мне нужен, Ты так мне нужен,</i> <i>Поскорее вернись в мои объятия!</i>
--	--

Из приведённых цитат видно, что с каждым куплетом чувство тоски девушки по любимому нарастает. Градация чувств выражается в использовании глаголов 问 («спрашивать»), 想 («скучать»), 愿 («нуждаться, желать»), каждый следующий из которых более экспрессивен, чем предыдущий.

Повторение является одним из средств создания динамичности персонажей, которая проявляется в реакции героев на происходящие в нарративе события. Пример динамичного персонажа – главный герой песни 《童话》 («Сказка»), которого переполняет любовь; с нарастанием чувств крепнет и его желание превратить жизнь с любимой девушкой в сказку. Это, в частности, передается с помощью стилистического приема градации:

我愿变成童话里。<...>	Я хочу превратить всё в сказку. <...>
我要变成童话里。<...>	Я должен превратить всё в сказку. <...>
我会变成童话里。<...>	Я смогу превратить всё в сказку. <...>

Распространенным видом повтора в китайских песнях является анафора, которая в сочетании с часто используемым синтаксическим параллелизмом способна передавать эмоциональность повествования. Примером здесь выступает песня 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны»), в которой четыре строки начинаются со слова 一同 («вместе, сообща»). Нарратор таким образом призывает современных ему людей следовать прошлому примеру Народно-освободительной армии Китая, объединиться против врага и несправедливости, ради сбора урожая и улучшения условий жизни и труда:

一同打敌人，	Вместе будем бить врага，
一同烧炮楼，	Вместе вышки жечь，
一同闹减租，	Вместе будем бороться за снижение земельной ренты，
一同护秋收。	Вместе соберём урожай！

Итеративное повествование (15% исследованного материала) также присутствует в китайских песнях, что объясняется необходимостью упорядочить изображаемый мир в рамках короткого песенного нарратива. В. Шмид отмечает, что итеративные действия «снижают степень событийности

излагаемых изменений» ввиду своей повторяемости [Шмид, 2003, с. 19]. Поэтому для того, чтобы опустить подробности второстепенных повторяющихся событий, нарратор систематизирует и обобщает их. Часто это выражается в перечислении нескольких глаголов действия без описания конкретного момента времени этих действий, что в китайском языке может давать указание на их повторяемость. Итеративность также передаётся грамматическими конструкциями «и..., и...» в сочетании с глаголами действия, как в следующей песне, где конструкция 有...有... указывает на повторяемость и незавершённость действия:

(女)有相聚也有分离, (男)人生本是一段戏。 (女)有欢笑也有哭泣, (合)不知谁能谁能躲得过去。	Мы были вместе и расставались, Человеческая жизнь похожа на спектакль. Мы смеялись и плакали, Не зная, кто же сможет закончить всё и уйти навсегда.
---	---

Порядок следования событий в нарративе может быть хронологическим или анахроническим [Jahn, 2005, N5.2.1; Леонтович, 2010, с. 68]. *Хронологическое изложение* предполагает естественный порядок презентации событий, и именно к этому разряду принадлежит большая часть (65,8%) исследованных нами песенных нарративов. Это, с нашей точки зрения, происходит потому, что подобное изложение упрощает восприятие и понимание песни, благодаря чему она запоминается и становится известной. Примером является уже упоминавшаяся нами ранее песня 《柳树下》 («Под ивой»), которую мы приводим частично, чтобы не перегружать данный раздел (полный текст песни см. в Приложении 2, с. 179). В первом куплете бабушка рассказывает внуку о своей жизни и любви. При этом изложение идёт от третьего лица, нарратор является гетеродиегетическим и скрытым. В последнем

куплете внук продолжает историю и рассказывает о том, что и в старости его дедушка и бабушка по-прежнему вместе:

那是一个 人见人爱的傍晚。 他们在仁爱公园旁的柳树下。 男孩牵着女孩的手 制造了浪漫。 <...> 男孩 依旧是那么英俊潇洒。 女孩 依旧是那么和蔼慈祥。 那天 在医院里的病床旁 我听见 我看见 男孩对着女孩唱： “柳树下 有睡莲， 莲叶上 雨珠 双。 我要把那珠儿串 代替我诉情话， 送给你一串串 陪着你到白发”。	Наступил замечательный и приятный вечер. Они стоят под ивой около парка Жэнъай. Мальчик с нежностью тянет девочку за руку, <...> Тот мальчик всё такой же мужественный и красивый. Девочка всё такая же добрая и ласковая. В тот день, стоя около больничной койки, Я услышал, я увидел, как мальчик пел девочке: «Под ивой лотос, а на его лепестке пара капель дождя. Пусть эта пара капель расскажет за меня о моих чувствах. Я подарю тебе эти капли, И пусть они будут с тобой до седых волос».
---	---

Поскольку особенностью китайского языка является отсутствие изменяющихся глагольных форм, для определения последовательности действий в тексте данной песни используются необходимые для понимания наречия времени: 那时 («в то время»), 此时 («в это время»), 那年 («в том году»), 终于 («в конце концов»), 每天 («каждый день»), 有天 («однажды»), 接着 («немного погодя»), 那天 («в тот день»). Это позволяет выстроить хронологическую последовательность событий.

Анахроническое изложение предполагает нарушение хронологии событий и делится на: а) ретроспекцию, то есть скачки в прошлое, и б) проспекцию –

скачки в будущее) [Jahn, 2005, N5.2.1; Леонтович, 2010, с. 68]. Китайский песенный сказ, из которого и вышла современная эстрадная нарративная песня, в большинстве случаев содержит сложный, запутанный сюжет [Спешнев, 2008], а, следовательно, не всегда хронологичен. Анахроническое изложение, представленное в 34,2% нашего практического материала, позволяет передать переживания и мысли персонажей, отражая их ход мыслей. Отметим, что 11% исследованных песенных нарративов являются особой формой анахронии, то есть ахронией – беспорядочным изложением событий [Jahn, 2005]. Нередко мысли людей, особенно пребывающих в состоянии волнения, хаотичны и перескакивают из прошлого в настоящее или будущее и обратно. Ахроническое повествование в нарративной песне оказывается наиболее приближенным к естественному процессу осмысления реальности, равно как и повествуемой истории. Такой приём, по нашему мнению, позволяет слушателю идентифицировать себя с нарратором и вместе с ним пережить всё происходящее в нарративе.

Пример ахронии – песня 《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка»), в которой главный персонаж, девушка, повествует историю своего приёмного отца, посвятившего её воспитанию всю свою жизнь. Время, когда её отец был ещё жив, чередуется с настоящим, когда она тоскует по нему и продолжает быть его благодарной дочерью (См. анализ песни на с. 57).

Таким образом, анализ соотношения нарративного и дискурсивного времени в китайских песнях показал, что преобладающим является одновременное ускоренное повествование, позволяющее ярче раскрыть переживания персонажей, создать у слушателя ощущение причастности к описываемой истории, описать длительный период времени. Из-за специфичности песни как малоформатного нарратива преобладает хронологическое повествование с повторениями, что значительно упрощает восприятие песни на слух и усиливает её воздействие на слушателя.

2.1.6. Пространство

Пространство относится к сцене действия, которая является своего рода продолжением персонажа [Jahn, 2005]. Всё в этом пространстве значимо и создаёт контекст для разворачивания нарратива. В данном разделе мы проведём анализ пространства в китайском песенном нарративе, что позволит смоделировать типичные черты создаваемого в нем фикционального мира.

Подобно времени, пространство в нарратологических исследованиях делится на дискурсивное (место наррации) и нарративное (место событий) [Jahn, 2005, №6.3]. В нашей работе мы различаем песни по их соотношению и динамике в диахроническом аспекте, что позволяет проследить связь локуса в песне с реалиями китайского общества на конкретном историческом этапе.

Отметим, что в песне чаще всего отсутствуют подробные описания места событий, что объясняется краткостью песни как жанра. Опыт взаимодействия в среде определённой культуры позволяет достраивать, «дорисовывать» фикциональную реальность песенного нарратива. Описывая важность анализа пространства в литературе, Ж. Женетт пишет, что простой анализ места действия, пейзажа и интерьера не отражает сути этого пространства. Он связывает пространство в нарративе с тем, что Поль Валери называл «поэтическим состоянием», одним из аспектов которого является «очарованность пространством». Это то, что, по его мнению, заполняет пространство литературы, но не связано с языком произведения. Сам язык «говорит обо всём в пространственных терминах» и «сообщает всему пространственность» [Женетт, 1998, с. 279 – 282]. В нарративной песне вокальный и инструментальный компоненты способны подчеркнуть описанное в тексте песни пространство.

В песнях часто используются описательные словосочетания, которые сообщают о красоте природы дискурсивного пространства. Такие указания включают развернутые описания рек, гор, степей, полей, неба, как, например, в

песнях: 《四季歌》 («Песня о временах года», см. Приложение 2, с. 183), 《灿烂的朝霞》 («Сверкающая утренняя заря», см. Приложение 2, с. 186).

Соотношение дискурсивного и нарративного пространств. Пространство в нарративе играет важную роль для восприятия всей описываемой в нём истории. Подобно «нарративному сейчас» и «дискурсивному сейчас» во времени, «нарративное здесь» и «дискурсивное здесь» в пространстве, как правило, не равны друг другу и по-разному наполнены [Jahn, 2005, N6].

В связи с тем, что не всегда в рамках одной песни может быть определено нарративное или дискурсивное пространство, мы разделили их на: 1) песни, в которых содержится указание на дискурсивное пространство (72,6% нашего материала); 2) песни, в которых содержится указание на нарративное пространство (83,7%); 3) песни, в которых указание на нарративное и дискурсивное пространства отсутствует (12,3%). Нарративное и дискурсивное пространства могут совпадать друг с другом в условиях одновременного изохронического повествования, как, например, в «Песне морских бойцов» 《航标兵之歌》:

歌声迎来了金色的太阳， 双桨划破了千层波浪， 我们在海上架桥铺路 让航行的战友们一路顺畅。 年轻的航标兵用生命的火花， 点燃了永不熄灭的灯光。	Звуки песни приветствуют приход золотого солнца, И весла разрезают многослойные волны, В море мы устрояем препятствия и прокладываем дорогу, Чтобы боевым товарищам освободить путь. Молодые бойцы с искрой жизни, Зажегшись однажды, больше ее свет никогда не потухнет.
--	--

Из приводимого выше отрывка видно, что «морские бойцы» (которые по-русски, скорее, звучат как «морские пехотинцы») находятся на корабле и поют песню о своей службе в море («в море мы прокладываем дорогу», «молодые бойцы плывут»); таким образом, и нарративное, и дискурсивное пространства совпадают. Типичным случаем совпадения дискурсивного и нарративного пространств (46,6% исследованных песен) также являются песни, персонажи которых, оказавшись в значимых для них местах, обращаются к ретроспективному повествованию о важных событиях прошлого. В таких песнях может рассказываться не только о романтических историях любви и расставаний, но и о военных успехах китайской армии, как, например, в песне 《我爱五指山，我爱万泉河》 («Я люблю реку Учжи, я люблю горы Ваньцюань», см. анализ песни на с. 72).

Второе возможное соотношение – это несовпадение места наррации и места действия истории (22% исследованного материала), что чаще всего возможно при повествовании о будущем или прошлом. Примером может выступить песня 《大约在冬季》 («Когда-нибудь зимой»).

前方的路虽然太凄迷， 请在笑容里为我祝福。 虽然迎著风虽然下著雨， 我在风雨之中念著你。 没有你的日子里 我会更加珍惜自己。 没有我的岁月里 你要保重你自己。	И пусть меня ждёт впереди унылый путь, Прошу, благослови меня своей улыбкой. И пусть навстречу дует мне холодный ветер, И пусть навстречу льёт холодный дождь, Я о тебе тихо вспомню, и непогода всякая пройдёт. В дни, когда тебя рядом нет, Я буду ещё больше беречь себя. В дни, когда меня нет рядом с тобой, Ты должна беречь саму себя.
--	--

Гомодиегетический нарратор песни обращается непосредственно к своей возлюбленной, находящейся рядом с ним (дискурсивное пространство), но

повествует о скорой разлуке, когда они будут далеко друг от друга (нарративное пространство).

Представляется интересным проследить динамику локусов в песнях по мере исторического развития Китая. В общей сложности в исследованном материале нами обнаружено 121 указание на 28 различных дискурсивных и нарративных локусов. До 1978 г. (23 примера локуса) это конкретные населенные местности революционного Китая (города Пекин, Цзяннань, Цзянбэй, деревня Турфан, острова Хайнань и Гонконг, горы Тяньшань, Учжи, Гималаи, реки Янцзы, Хуанхэ, Брахмапутра, области Тибет, Таримский бассейн, Внутренняя Монголия), завод (1), природа (2: степь, поле), дом героя (1), дорога (2). После 1978 г. самыми часто используемыми дискурсивными и нарративными локусами (20 примеров) стали: дом героя (10) и природные ландшафты (8). Таким образом, можно заметить, что в песнях революционного периода больше внимания уделялось воспеванию конкретных провинций, городов и природных ландшафтов, что, по замыслу авторов, должно было способствовать патриотическому подъёму народа всего Китая, вне зависимости от национальности. Заметное уменьшение числа точных обозначений локуса, а также отсылки слушателя к названиям китайских населённых пунктов в песнях конца XX в. говорит об ослаблении роли китайской песни в поддержании политики партии, увеличении интереса народа к личным персонифицированным событиям, возможности экстраполяции происходящих событий на различные локусы.

2.1.7. События и основные сюжеты

В данном разделе будут рассмотрены основные события в песнях и будет очерчен наш подход к анализу ключевых сюжетных линий, что позволит заложить основы конструирования модели китайского песенного нарратива и

выявить отражение в нём культурно-исторических реалий. Анализ предусматривает рассмотрение наиболее частотных завязок и развязок, техник выстраивания цепочки событий, расположения кульминационных моментов в композиции китайского песенного нарратива.

С ю ж е т . Вслед за В. Шмидом мы понимаем *фабулу* как то, «что было на самом деле», то есть произошедшие в хронологическом порядке события, а *сюжет* как то, «как узнал об этом читатель», то есть описанные в истории события в таком порядке, в каком их решил изложить нарратор [Шмид, 2003, с. 11 – 17], который, по справедливому замечанию О. А. Леонтович, определяет не только последовательность повествования о событиях, но и то, каким из них уделить больше внимания, а в каких опустить подробности» [Леонтович, 2011, с. 98 – 101]. Составляющим элементом сюжета является ситуация, которую мы трактуем как этап сюжета. Как указывал Аристотель, хорошо составленный сюжет должен быть единым законченным действием, иметь свои начало, середину (кульминацию) и конец [Аристотель, 1927]. В рамках анализа сюжета, основой которого является наличие событий (внешних и внутренних), мы рассматриваем как внешние события, происходящие между персонажами, так и внутренние события, состоящие в изменении характера персонажа и его восприятия фикциональной действительности. Присущие крупным повествовательным произведениям разветвлённость и многолинейность сюжета практически не находят своего места внутри песни, которая должна просто и понятно описывать события, быть приятной на слух и легко запоминаться. При соблюдении этих условий песня гораздо лучше воспринимается слушателями.

А. И. Николаев предлагает выстраивать классификацию сюжетов на основе оппозиционных пар: по наличию событийного центра (хроникальные / концентрические) и по вариативности презентации истории (моновариантные / поливариантные) [Николаев, 2011]. Хроникальный сюжет предполагает нанизывание событий одного за другим, в то время как концентрический выстраивается вокруг событийного центра, без которого остальное в истории

не имеет смысла. Моновариантные сюжеты не предполагают вариаций в описании истории или её продолжении, а поливариантные предполагают [Николаев, 2011].

Самая частотная сюжетная линия (30,3%) в материале первого анализируемого нами периода (с начала XX в. до 1977 г.) повествует о человеке, который был угнетаем прошлым режимом, стал лучше жить с приходом партии, трудится на её благо, прославляет председателя Мао, идёт вперёд вместе с партией, принося пользу обществу. Это моновариантный, концентрический сюжет, поскольку, в соответствии с коммунистической идеологией, он не предполагает существенного разнообразия и сконцентрирован вокруг роли компартии Китая. Приведем пример одной из таких песен 《祝福毛主席万寿无疆》 («Желаем долгих лет жизни председателю Мао»). В начале песни нарратор восхваляет горы Гималаи, реку Брахмапутру, заботу председателя Мао. Нарратор смотрит вдаль на Пекин, видит крестьян, которые теперь освобождены и благодарят партию и своего вождя. Радуюсь плодам собственного труда и успехам компартии, люди продолжают революцию, строят «новый Тибет»; освободившись от классового разделения, они «прокладывают путь вслед за председателем Мао» (См. Приложение 2, с. 186).

Второй по частотности среди песен рассматриваемого революционного периода в Китае (21,2%) стала сюжетная линия о людях, которые с приходом компартии к власти встали в ряды её защитников, сражаются с оппозицией, в роли которой выступают не только внешние враги (империализм, ревизионизм и др.), но и несогласные «вредительские элементы» (люди другого мировоззрения) внутри Китая. Данная сюжетная линия так же, как и первая, концентрична и моновариантна. Примерами выступают песни «Мы красные стражники председателя Мао» (《我们是毛主席的红卫兵》) и «Мы идем большой дорогой» (《我们走在大路上》). Эти песни описывают эволюцию людей, вставших на сторону партии. Сначала персонажи чувствуют волнение

от революционной пропаганды, затем они решают присоединиться к сторонникам компартии. Чувствуя единение с народом (рабочими и крестьянами), они берут в руки оружие и начинают открытую борьбу со всеми, кто не согласен с политикой КПК. Их целью является искоренение всех несогласных, разрушение старых устоев. Завершение Культурной революции даёт им сигнал, что их цель достигнута (См. Приложение 2, с. 183).

Среди других типичных сюжетов китайских нарративных песен этого периода можно выделить следующие: 1) нарратор, являясь фокализирующим персонажем, описывает прошлые подвиги солдат, вспоминает, как они освобождали людей и земли, надеется на то, что и современная ему армия также сильна и отважна (12,1%, поливариантный концентричный сюжет); 2) двое персонажей были вместе, любили друг друга, но потом, как описывает нарратор, они расстались (9,1%, хроникальный моновариантный сюжет). Остальные рассматриваемые нами песни (27,3%) не могут быть отнесены к одной или нескольким схожим сюжетным линиям, многие из них посвящены любви и семье во время революции и войны.

Самая частотная сюжетная линия песен конца XX в. (22,5%) заключается в том, что персонажи сначала вместе, любят друг друга и ничто в их отношениях не предвещает беды, однако с течением времени в их жизни появляются трудности. Этот сюжет, по нашему мнению, можно отнести к категории хроникальных моновариантных, так как соответствующие песни имеют законченную композицию и не предполагают вариативности продолжения истории или её иной интерпретации. Персонажи, храня тёплые чувства друг к другу, проходят через трудности и вновь воссоединяются. Такие сюжеты характерны как для песен о любви: 《光阴的故事》 («Светлая история», см. Приложение 2, с. 185), 《纤夫的爱》 («Любовь бурлака», см. Приложение 2, с. 187), так и для песен о дружбе и взаимопомощи, например

песня 《相伴》 («Вместе»). Данная линия отражает стремление к гармонии во взаимоотношениях, что свойственно восточным культурам.

Вторая по частотности сюжетная линия песен, созданных после 1978 г., (17,5%) переносит нас в мир личностных переживаний и чувств. В ней влюблённый персонаж стремится завоевать сердце возлюбленной, однако она не желает отвечать герою на его чувства, и сколь настойчиво и долго он ни просит её о снисхождении, девушка остаётся неприступной. Такая линия также представляется хроникальной и моновариантной, несмотря на событийную противоположность первой. Примерами является песня 《千里之外》 («За тысячу ли», см. Приложение 2, с. 187).

Другими сюжетными линиями исследованных нами песен с 1978 г. по настоящее время являются следующие: 1) герой добивается расположения своей возлюбленной, предпринимает многие попытки завоевать её сердце, и она в конце концов отвечает ему взаимностью (7,5%, концентрический моновариантный сюжет); 2) герой усердно трудится, живёт по моральным принципам, в жизни встречает много испытаний и преград, но, несмотря на них, остаётся достойным, благородным, чутким, сильным духом человеком (5%, хроникальный моновариантный сюжет). Другие песни указанного периода (47,5%) сложно свести к определенной сюжетной линии, можно лишь отметить, что они не являются идеологизированными.

Завязка. В нарратологии существуют различные подходы к разграничению видов завязки и развязки. Мы принимаем за основу точку зрения М. М. Бахтина, который разделил зачины (завязки) и концовки (развязки) на нейтральные и экспрессивные [Бахтин, 1986].

Нейтральные завязки (56,2% исследуемых песен) сообщают реципиенту о существовании персонажей и о том, что его ждёт внутри повествования. Такие завязки последовательно знакомят слушателей (зрителей, читателей) с изображаемым миром произведения. Нейтральная завязка китайского песенного нарратива – это, как правило, описание красот окружающей природы,

что позволяет слушателю нарисовать в воображении родные места. Обращает на себя внимание то, что это характерно и для китайских песен с сугубо идеологическим содержанием, например 《翻身农奴把歌唱》 («Освобождённые крепостные крестьяне поют песню»), где повествуется об истории строительства «нового Тибета» силами народа, который почувствовал свободу после прихода компартии к власти:

太阳啊霞光万丈。 雄鹰啊展翅飞翔。 高原春光无限好 叫我怎能不歌唱。 雪山啊闪银光， 雅鲁藏布江翻波浪， 驱散乌云见太阳， 革命道路多宽广！	Ах солнце! Свет зари возносится до небес! Сокол, расправив крылья, парит в воздухе. Весенний пейзаж высокогорья так прекрасен, Что я не могу его воспеть. Серебристым светом сверкают Гималаи, И река Брахмапутра опрокидывает свои волны, Разогнав тёмные тучи, проглядывает солнце, Как широка дорога революции!
---	---

Лишь в конце приведённого отрывка становится понятно, что нарратор проводит параллель между солнцем, которое поднялось высоко и освещает весенний пейзаж, и председателем Мао, который, возглавив революционное движение, наполнил жизнь китайцев светом.

Примером нейтральной завязки из числа песен конца XX в. могут быть строки песни 《柳树下》 («Под ивой», см. полный текст песни с переводом в Приложении 2, с. 178), в которой повествование начинается с момента встречи двух влюблённых, описания места их встречи и зарождения их чувств:

那是一个 人见人爱的傍晚。 他们在仁爱公园旁的柳树下。 男孩牵着女孩的手 制造了浪漫。	Наступил замечательный и приятный вечер. Они стоят под ивой около парка Жэнъай. Мальчик с нежностью тянет девочку за руку.
--	---

Экспрессивная завязка (43,8% исследуемых песен) представляет собой «начало с середины», когда слушатель (зритель) сразу погружается внутрь описываемых событий, без предыстории и подготовки. В качестве примера приведём начальные строки песни 《再见啊，妈妈》 («До свидания, мама»), которая рассказывает о моменте прощания солдата и его матери:

再见啊，妈妈。 军号已吹响，钢枪已擦亮， 行装已背好，部队要出发。 你不要悄悄地流泪， 你不要把儿牵挂。	До свидания, мама. Горн уже прозвучал, ружья уже начищены, Ранец с вещами уже на плечах, мне уже пора идти. Не надо безмолвно плакать, Не беспокойся за сына.
--	--

Из приведённого отрывка очевидно, что нарратор не вводит слушателей в историю постепенно, не описывает место и время событий, не называет имени главного героя и его матери. С первой строки слушатель оказывается внутри сюжета, словно стоит у дороги, на которой стоят мать и её уходящий на службу сын.

Иногда, при наличии в песне экспрессивной завязки, после неё могут располагаться текстовые элементы, плавно вводящие слушателя в мир песенного нарратива. Данный приём присущ песням, в которых показана значительная внешняя динамика событий.

人皆有父，翳我独无？ 人皆有母，翳我独无？ 白云悠悠，江水东流。 小鸟归去已无巢， 儿欲归去已无舟， 何处觅源头？	У всех людей есть отец, неужели у меня одного нет? У всех людей есть мать, неужели у меня одного нет? Белое облако спокойно плывет, воды реки текут на восток. Птичка возвращается домой, а гнезда уже нет. Ребенок вот-вот придет домой, а лодки уже нет. И где искать причину?
--	--

Именно так построена «Философская песня» 《天伦歌》, приведённая выше, первые две строки которой обращены к воображаемой аудитории нарратора, а последующие три строки описывают место начала действия. После завязки нарратор обращается к своей аудитории с горестным риторическим вопросом: «И где искать причину?»

Развязка. Существует целый ряд классификаций сюжетных развязок в нарративах, одна из которых [Jahn, 2005, N4.9; Колесниченко, 2008] включает следующие их виды:

- закрытая концовка;
- открытый (двусмысленный) финал;
- простое завершение (остановка наррации);
- рамочный финал (обрамление).

В *закрытых концовках* (35,6% нашего материала), как правило, разрешается конфликт и действие имеет своё логическое завершение. Так, в песне 《相亲相爱一辈子》 («Любить всю жизнь») закрытым концом является заявление главного героя о том, что та, которую он любит сейчас, – это его единственная любовь, с которой он готов пойти на край света:

这一生相亲相爱一辈子， 安安稳稳过日子。 再多的苦不分离， 风吹雨打老样子。 哦 相亲相爱一辈子， 安安稳稳过日子。 天涯海角陪着你， 谁叫你是我的唯一。	Мы будем любить друг друга всю жизнь, Мирно и спокойно проживать наши дни, И даже в большой беде не будем расставаться. Ветер будет дуть, дождь будет лить, как и прежде, О-о-о-о, будем любить друг друга всю жизнь, Мирно и спокойно проживать дни. С тобой – хоть на край света, И кто бы ни позвал меня, знай, ты моя единственная.
--	--

Именно закрытая концовка песни, способная наиболее целостно передать слушателю веру в лучшее, надежду на успех в какой-либо сфере (в революции, работе, любви, жизни и т. д.), позволяет утвердить намерения главного персонажа. Революционные и военные песни чаще всего завершаются закрытым счастливым финалом, что говорит о том, что КПК, отбирая песни данной тематики, уделяла особое внимание формированию положительного образа партии, власти, армии Китая.

Открытый финал обнаружен в 16 из 73 песен (21,9%). Он не конечен и дает волю фантазии слушателя/читателя. Примером его может служить концовка песни 《梦醒黄梁》 («Пробуждение ото сна»), в которой одинокий человек страдает от своего одиночества и от того, что его мечты так и остались мечтами. Ему приснился прекрасный сон о счастливой жизни, но когда герой проснулся, сон тает на глазах, оставляя его в одиночестве и печали:

唯盛孤枕伴孤床。 故事在哪里开场 还要在哪里收场。 梦醒黄梁 红楼一梦梦一场。 虚幻的景象。 慢慢逝去难回放。 唯看蓝衫放行囊。 人生在哪里归航 还要在哪里起航。	Мне так одиноко, и всё, что у меня есть, – это подушка да кровать. С чего начинается история, на том она и заканчивается. Это был просто сон, которому не суждено сбыться. Увиденное во сне тает на глазах, и уже трудно его воспроизвести. Вот он, синий халат, у меня в дорожном узелке. Жизнь, где начинается, там она и заканчивается.
--	---

Философские размышления нарратора завершают песню, подчёркивая внутреннюю неудовлетворённость фокусирующего персонажа. Открытый

финал оставляет слушателю возможность размышлять над событиями песни, проводить параллели с собственной жизнью и осмыслять её.

Простое завершение (24,7%) не решает проблему, как это делает закрытая концовка, не определяет и не намечает исход сюжета, что является характеристикой открытого, или двусмысленного, финала. Песни с простым завершением словно обрываются, не задавая вопроса и не давая ответа слушателю. Такое завершение мы выявили в песне 《满满的都是爱》 («Всюду любовь»). Встретив свою любовь, главная героиня почувствовала, что это чувство захватило её целиком. Она рассказывает о том, как познакомилась со своим возлюбленным, открывает свои чувства, переживания. Встретив взаимность и испытав чувство радостного спокойствия, девушка говорит «прощай» своему вчерашнему дню, когда она была одинока и не удовлетворена жизнью. Повествование завершается просьбой девушки к любимому:

给我彩虹白日梦， 甜甜蜜蜜和闹哄哄， 打开天空对我说， 爱就像蜜蜂嗡嗡嗡嗡。	Подари мне радужные мечты, Сладкие и шумные, Открой небо и скажи мне, Что любовь жужжит, как медоносная пчела.
---	---

Эти строки не сообщают, что случилось далее, это лишь описание надежд главной героини.

Рамочный финал был выявлен в 12 песнях (16,4%). Ярким примером использования рамочной конструкции может быть песня 《老房东查铺》 («Старый домовладелец обходит спальни»), которая повествует о рачительном домовладельце, который даже ночью обходит спящих солдат с фонарём в руке, следит за их спокойным сном, вспоминает, как усердно они тренируются и как отважно сражаются. Красный фонарь, упоминаемый в начале и в конце песни, символизирует единство армии и народа, любовь народа к своим солдатам и

революционный огонь в целом, как в китайской опере 1970 г. 《红灯记》 («Красный фонарь»):

星儿闪闪缀夜空， 月儿弯弯挂山顶。 老房东半夜三更来查铺， 手儿里捧着一盏灯， <...> 人民的战士人民爱， 老房东还是那当年的老传统啊， 掖好被角儿添旺了火， 慈母的心啊阶级的情， 慈母的心啊阶级的情。 星儿闪闪缀夜空， 月儿弯弯挂山顶。 一盏盏红灯一颗颗心， 处处是处处都是军民情，军民情。	Звёзды мерцаньем украшают ночное небо, Изгиб луны «подвешен» на вершине горы. Старый домовладелец обходит спальни, Держа в руке фонарь. <...> Народные бойцы – это народная любовь, А домовладелец – это старые добрые традиции тех лет. Подоткнёт уголок одеяла, прибавит огня, Материнское сердце, любовь народа. Материнское сердце, любовь народа. Звёзды мерцаньем украшают ночное небо, Изгиб луны «подвешен» на вершине горы. Один красный фонарь – это одно сердце, И повсюду армия и народ вместе.
---	--

Еще одна классификация [Jahn, 2005, N4.9] развязок основана на положительном либо отрицательном исходе событий:

- счастливый конец;
- грустный, но правдивый конец.

Счастливый конец (78,8% нашего материала) сообщает слушателю об оптимистическом разрешении ситуации. Такова развязка в песне 《光阴的故事》 («Светлая история»), где герои, которые пережили встречу и долгое, мучительное расставание, снова восстанавливают тёплые взаимоотношения. Несмотря на то, что герои изменились, они сохранили любовь друг к другу; возвращение в их «весну» было долгожданным для обоих:

流水它带走光阴的故事改变了我们， 就在那多愁善感而初次回首的青春。	Водяным потоком светлая история изменила нас с тобой, И после стольких мучений и чувств мы вновь вернулись в нашу весну.
--------------------------------------	---

Грустный, но правдивый конец (21,2%) повествует о несбывшихся надеждах нарратора или главного героя, описывает его печаль, заставляя слушателя сопереживать. В песне 《心酸》 («Тоска») нарратор рассказывает историю своей несчастной любви, которая была полна взаимности, надежд и радости. Но этому чувству не суждено было сбыться. Нарратор передаёт своё разочарование через финальные строки с риторическим вопросом:

辉煌哀伤， 青春兵荒马乱， 我们潦草地离散。 明明爱啊 却不懂怎么办 让爱强韧不断？ 为何生命 不准等人成长 就可以修正过往？ 我曾拥有你 真叫我心酸。	Великолепное страдание, Волнения юности, Мы с тобой необдуманно расстались. Такая светлая любовь... Как же мы позволили Нашей прочной любви разрушиться? Почему жизнь не позволяет, повзрослев, Исправить прошлое? То, что ты когда-то была моей, вызывает во мне тоску.
---	---

Как правило, в развязке песни содержится констатирующая часть всего нарратива или выражается отношение нарратора к содержанию повествования.

2.1.8. Фоновые знания

Для нарратива важно не только то, что выражено в нём эксплицитно, но и то, что находится за пределами текста, играя при этом важную роль в

формировании его содержания. Понятие «фоновые знания» является «одним из основных в когнитивной лингвистике» [Игнатьева, 2005, с. 134 – 135]. С. Г. Тер-Минасова определяет фоновые знания как информацию о реалиях и культуре, которыми обладают пишущий (говорящий) и читающий (слушающий) [Тер-Минасова, 2000, с. 79]. Нередко фоновые знания определяются как «общие для участников коммуникативного акта знания» [Верещагин, Костомаров, 1980; Ахманова, 1977]. О.А. Жарина относит фоновые знания к категории имплицитности [Жарина, 2008, с. 57 – 59], указывая на то, что при их реализации наблюдается асимметрия плана выражения и плана содержания языковых единиц. В контексте нашего исследования мы определяем фоновые знания в нарративной песне как знания о культуре и реалиях народа, которыми обладают исполнитель и слушатель песни и которые способствуют лучшему её пониманию.

В своём исследовании мы опираемся на классификацию В.П. Фурмановой, которая выделяет следующие виды фоновых знаний по их содержанию: 1) историко-культурный фон (сведения о культуре общества в процессе его исторического развития); 2) социокультурный фон; 3) этнокультурный фон (информация о быте, традициях, праздниках); 4) семиотический фон (содержащий информацию о символике, обозначениях, особенностях иноязычного окружения) [Фурманова, 1994]. По нашему мнению, исследование фоновых знаний по данным видам позволит сделать более содержательные выводы и выявить национально-культурную специфику китайских нарративных песен, а также очертить круг тех знаний о китайской культуре и реалиях современной жизни Китая, которые способствуют их углубленному пониманию.

Культурно-исторический фон представлен в 63,6% песен периода с начала XX в. и до 1977 г. В них содержатся отсылки к важным событиям и реалиям в истории Китая того времени. Так, например, для понимания песен «Небо усыпано звёздами» (《天上布满星》, см. Приложение

2, с. 180), «Мы красные стражники председателя Мао» (《我们是毛主席的红卫兵》, см. Приложение 2, с. 183), «Желаем долгих лет жизни председателю Мао» (《祝福毛主席万寿无疆》, см. Приложение 2, с. 186). необходимо иметь представление о месте компартии в Китае XX в. и в настоящее время, а также о личности председателя Мао, который в начале XX в. создал свою идейную группу, к середине XX в. стал основателем и главой КНР и до сих пор воспринимается значительной частью китайского общества как признанный народный вождь, который позволил китайскому обществу избавиться от гнёта и обрести свободу. Примером выступает песня «Желаем долгих лет жизни председателю Мао» (《祝福毛主席万寿无疆》), повествующая о времени революции на Тибете:

努力建设新西藏继续革命有力量, 永远跟着毛主席披荆斩棘无阻挡。 呕呀勒! 百万农奴跟着党砸碎索链得解放。 永远歌唱伟大的领袖毛主席诶!	С упорством строим новый Тибет, продолжаем революцию, Вслед за Мао беспрепятственно прокладываем путь, Оу яа лей! Миллионы крепостных крестьян последовали за партией и, разорвав свои оковы, освободились. Вечная слава великому вождю Мао!
--	---

В этой песне особо подчёркивается важность «строительства нового Тибета», что стало необходимостью для компартии в связи с тем, что народы, населяющие Тибет, решили отделиться от Китая. Отголоски этих настроений прослеживаются и в политике современного Китая, где на руководящих постах в Тибете до сих пор должны находиться представители ханьской, северо-восточной, народности, а не местных этнических групп.

В песнях революционного периода, предшествовавшего политике «реформ и открытости», в целом в три раза больше отсылок к историческим

событиям и в два раза больше слов любви к партии, армии и родине в целом, что стало отражением событий в истории Китая того времени, а также прямого воздействия компартии Китая на содержание песенных текстов, равно как и на другие виды искусства того времени.

Социокультурный фон нарративных песен также насыщен специфическими китайскими реалиями. Для адекватного понимания песен времен Культурной революции (1966 – 1976 гг.) необходимы фоновые знания о жизни рабочего класса и заслугах китайских военных, о городах и народах Китая. Так, например, в песне 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны»), которую также иногда называют “看见你们格外亲” («Смотрю на Вас, как на родных»), есть следующие строки: “盼来了老八路的接班人：// 你们是咱们的亲骨肉。” («Надеюсь на преемников “почётной Восьмой” // Вы наша кровная родня»). Словосочетание “老八路” дословно может быть переведено как «старая (почтенная) дорога номер восемь», что кажется очень странным при буквальном восприятии. Для адекватного восприятия этого контекста необходимо знать о почёте и уважении, с которыми жители страны относятся к Восьмой народно-освободительной армии Китая.

Характерно также то, что с началом «большого западного скачка», когда китайское общество получило доступ к западной культуре, увеличилось количество указаний на особенности современной мирной городской жизни:

找到你爱的咖啡店， 尝试去感应著你， 喝一杯低糖的 latte。	Я отыскал твоё любимое кафе, Попробовал представить тебя рядом, Выпил порцию латте с малым содержанием сахара.
--	--

Главный герой заказывает напиток «латте», который является атрибутом западной культуры. Тенденцию использования в современной речи (и, соответственно, в песнях) «мирных» тем и заимствованных из западных языков слов также отмечает Мэй Чжун в своей статье «Современные социальные и

политические движения и их отражение в китайском языке» [Mei Zhong, с. 213], что подтверждает обоснованность наших выводов.

Этнокультурный фон представлен в 38,4% песен. К этнокультурным ценностям относятся ценности материальной и духовной жизни этноса, такие как «природа, народный быт, праздничная культура, история, традиции образования и воспитания, искусство, идеалы – все то, что основывается на единстве языка и культуры этноса» [Бадмахалгаева, 2005].

В этой связи можно указать на упоминание особенностей китайской природы: «Посмотри, как прекрасно распускается камелия. / Разве я могу позволить шакалам растоптать её?» (“江南江北风光好，// 怎及青纱起高粱。”); «До чего хороши пейзажи в Цзяннань и Цзянбей. / Возвышаются здесь зеленые стебли гаоляня. / Вот с осенью и ароматы лотоса пришли» (“江南江北风光好，// 怎及青纱起高粱。// 秋季到来荷花香。”).

В песне 《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?») нарратор (фокализирующий персонаж) даёт себе следующее описание:

我赶着马儿离开了， 腰上还带着水葫芦， 手里还拿着冬不拉， 崭新的袷袂身上穿。	Вскочив на лошадь, уезжаю я, Тыкву-горлянку с водой заткнул за пояс, Да ещё домбру держу в руке, Одет в новёхонький халат.
--	---

Следует пояснить, что персонаж едет на празднование Дня Народно-освободительной армии Китая. Тыква-горлянка – это с древних времён используемый в Китае артефакт – сосуд для воды. Ввиду того, что вода была большой ценностью, сегодня этот сосуд является символом богатства. Также тыква-горлянка использовалась для создания китайского народного духового инструмента 葫芦丝 (хулусы). Однако в песне речь идёт именно о сосудах для

воды, на что указывает иероглиф 水 (вода) (пояснение про домбру и «новехонький халат» см. на с. 62).

Интересен также этнокультурный фон песни 《开心过年》 («Радостно встречаем Новый год»), которая призывает слушателей отмечать китайский Праздник весны. Припев песни говорит о традициях празднования:

给你一个红包, 说好话, 开心笑哈哈, 换上新衣、戴新帽、 新鞋和新袜。 时间滴答答 带着梦想慢慢发芽。	Подарю тебе «хунбао», Скажу добрые слова И радостно посмеюсь. Надену новую одежду, шапку, Обувь и носки. Время тикает, И постепенно сбываются все мечты.
---	--

«Хунбао» – это новогодние конвертики, в которые кладут деньги в качестве подарка на Новый год (Праздник весны). Их красный цвет считается в Китае праздничным. Такие конвертики могут дарить друг другу в семье, особенно детям, а также на работе, где в них вкладывают новогоднюю премию.

Семиотический фон китайских песен в основном составляют природные символы: цикады как символ будущего; символы праздников; бытовые символы и т. д. Песня 《东风破》 («Порывы восточного ветра») ассоциируется с восточным ветром как символом изменчивости. Главный герой отпустил возлюбленную в далёкий путь, она обещала ему вернуться, но надеждам юноши не суждено было сбыться. Он играет на лютне о порывах восточного ветра, то есть об изменчивости девушки. Исполняемая на современный манер, данная песня имеет древние корни и сохранила древнюю китайскую мелодию времён династии Тан и Сун. Игра на струнном смычковом инструменте эрху и циньской лютне создают звуки, подобные звукам ветра, о порывах которого поётся в песне.

«Песня о четырёх временах года» 《四季歌》 повествует о жизни девушки на «строительстве Великой Китайской стены». Нарратор аллегорически соотносит перемены в ее судьбе с последовательностью сезонов: весна – встреча с любимым, лето – жизнь на новом месте с мужем, осень – муж и жена скучают по своим родным, зима – муж умер во время строительства:

冬季到来雪茫茫， 寒衣做好送情郎。 血肉筑出长城长， 奴愿做当年小孟姜。	Пришла зима с бескрайними снегами, Сшив зимнюю одежду, она дарит её любимому. Из плоти своей он строил Великую стену, А она страстно желает в тот же год стать Мэн Цзян.
---	---

Последние две строки куплета содержат культурные аллюзии к важным для каждого китайца реалиям прошлого. Строка «Из плоти своей он строил Великую стену» является переложенной строкой гимна Китая «Марш добровольцев»: “把我们的血肉筑成我们新的长城” («Из плоти своей мы строим Великую стену»), что означает преданность партии и способность пожертвовать всем ради её идеалов. Однако героиня песни «страстно желает стать Мэн Цзян» (“奴愿做当年小孟姜”), чей муж погиб во время строительства настоящей Великой Китайской стены. Подобно ей, героиня хочет разрушить эту метафорически сконструированную из плоти реальных людей «стену», размыть ее собственными слезами. Через, казалось бы, простое описание одного года жизни молодой семьи автор песни на самом деле рассказал о длительном периоде в истории Китая. Данная песня является ярким примером расширения и сжатия времени с помощью ёмких метафор, аллегорий, сравнений и отсылок к важным историческим событиям.

Из вышесказанного мы можем сделать следующие выводы. Фоновые знания, присутствующие в нарративных песнях, представляют собой указания на культурно-исторические события, социально значимые реалии, быт древнего и современного Китая. Они необходимы для понимания пространственно-

временного континуума нарративной песни. Историко-культурный фон китайских нарративных песен революционного периода включает знания о правителях Китая, трудностях и победах во время народно-освободительного движения и Культурной революции, датах празднования тех или иных военно-политических событий и т. д. В песнях конца XX в. – начала XXI в. больше отсылок к мирным событиям, традиционным китайским символам и праздникам. В них, в частности, отражается современный быт китайцев-горожан как следствие урбанизации, которая происходит в течение последних десятилетий.

2.1.9. Бинарные оппозиции

При рассмотрении бинарных оппозиций мы опираемся на работы К. Леви-Стросса [Леви-Стросс, 2001], который писал о роли их исследования при выявлении национально-культурной специфики устройства социума. В книге «Структурная антропология», в частности, отмечается, что культура так же, как и язык, «создается посредством оппозиций и корреляций, другими словами, логических отношений», что позволяет, выявляя структуры и отношения в языке, переносить эти данные на культуру, восстанавливая взаимосвязи и оппозиционные взаимоотношения в ней [Там же, с. 74]. Мы проанализировали китайские нарративные песни по этому параметру, имея в виду, что анализ бинарных оппозиций может использоваться для выделения смыслов, ключевых моментов сюжета, начала и конца нарратива и, соответственно, разворачивания конфликта, лежащего в основе главной сюжетной линии, а также для исследования авторского стиля, выявления повторяющихся тем и оппозиций.

Представляется, что динамику бинарных оппозиций целесообразно рассматривать в соответствии с переломными событиями в истории Китая. В

нашем исследовательском материале мы обнаружили 57 оппозиционных пар, которые мы делим на универсальные и национально-специфические оппозиции.

Универсальные оппозиции. В данную группу мы относим бинарные оппозиции, которые присущи представителям разных культур, независимо от их государственной и этнической принадлежности: «хорошо – плохо», «большой – маленький», «молодость – старость», «тепло – холод», «смелость – трусость», «родина – чужбина», «любовь – измена» и т. д. При этом следует отметить, что при реализации в китайских песенных нарративах эти оппозиции проявляют определенную специфику, которая носит инференционный характер, то есть на универсальные признаки наводятся черты, свойственные именно китайской лингвокультуре.

Описание действий через оппозицию «прошлое – настоящее» достаточно часто встречается в китайских песнях (32,9% исследованных песен). Длительная история страны и ценность прошлого в восприятии китайцев накладывают свой отпечаток на ее содержание. Примером является песня 《春天里》 («В той весне»), в которой главный герой просит вернуть его в ту весну, когда тогда он был молод, беден, полон мечтаний и, несмотря на всё, что у него есть в настоящем, был счастливее, чем сейчас:

还记得许多年前的春天。 那时的我还没剪去长发， 没有我那可爱的小公主， 可我觉得一切没那么糟。	Я ещё помню столько лет назад прошедшую весну. Я в то время ещё не обрезал свои длинные волосы, И не было той принцессы, которую я так люблю, Но я чувствовал себя вовсе не так скверно.
--	---

Западные культуры воспринимают время линейно, то есть за моментом в прошлом идёт настоящее, а за ним – будущее. Восточные культуры, в свою очередь, воспринимают время как циклический процесс, где каждый момент

настоящего имеет признаки некоторого момента в прошлом и может быть объяснен через него. Поэтому ответы на сегодняшние вопросы следует искать в прошлом. Западные культуры обращены в будущее, а восточные – в вечность [Кононенко, 2003, с. 83 – 84].

Оппозиции «вместе – врозь», «близко – далеко» (21,9%) указывают как на физическое, так и на психологическое расстояние между персонажами нарратива. Е. А. Зонова отмечает, что обрядовые и ритуальные действия чаще совершались в кризисные моменты, моменты перехода, когда человек хотел из хаоса и нарушенных границ воссоздать порядок и наладить диалог с высшими силами [Зонова, 2007, с. 308]. Такое отношение к песне осталось в человеческом сознании до сих пор. Мотив разлуки и печали чаще присутствует в китайских песнях, чем мотив встречи, радости и близости. Суеверие китайцев, страх, что злые духи могут навредить им, заставляют их быть осторожными в восприятии радостных событий, чем и обусловлена обозначенная выше закономерность.

Национально-специфические оппозиции. Традиционно-китайскими бинарными оппозициями являются: «без партии – с партией», «постоянство – изменчивость», «быстротечность времени – медленное течение времени», «своя семья – чужие старики» и некоторые другие. Отметим, что в известной степени эти оппозиции являются вариациями более крупных, указанных выше универсальных оппозиций.

Оппозиция «без партии – с партией» характерна для исторического периода 1924 – 1977 гг., что свидетельствует о важной политической роли песни в революционном Китае, её направленности на популяризацию идей правящей КПК и сплочение народа под её руководством. Эта оппозиция представлена в цитированной нами ранее на с. 64 песне 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами», см. Приложение 2, с. 180).

Подводя итог, отметим, что используемые в песнях оппозиционные пары в значительной степени коррелируют с историческими событиями Китая, а

также с изменениями в социальной сфере китайского общества. Это делает песни индикатором состояния общества, настроений в нём на разных этапах исторического развития.

2.1.10. Интертекстуальные связи

Интертекстуальность представляет собой ассоциативное взаимодействие ряда текстов, «текстовую интеракцию» [Кристева. Цит. по: Москвин, 2014], свойство текстов разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Широкое понимание текста позволяет утверждать, что интертекстуальные связи устанавливаются между произведениями изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа. Исследуемым нами нарративным песням также присуще наличие таких связей.

Описывая когнитивную сторону интертекста, Л. А. Шестак отмечает его способность к экономии ментальных и номинативных усилий. Условием для успешной реализации такой экономии в речи, по мнению автора, является прецедентность текста, которая позволяет «учитывать весь исторический опыт» конкретного народа в конкретный момент его жизни и таким образом выступает в качестве механизма «межпоколенной трансляции знаний» [Шестак, 2014] и «трансляции кода культуры» [Воркачёв, 2014].

В. П. Москвин выделяет три типа интертекстуальности: 1) риторическая (цитирование, текстовая аппликация, текстовая аллюзия, парафраз или травестирирование, имитация), которая реализует эстетические, эристические и другие цели; 2) спонтанная, возникающая между оригиналом и переводом, новой редакцией текста, адаптацией и др.); 3) криптофорная (плагиат) [Москвин, 2014, с. 23 – 44].

В анализируемых нами песнях прослеживаются риторические интертекстуальные связи в разных воплощениях. В ходе исследования было

отмечено, что интертекстуальные связи прослеживаются особенно чётко в девяти из проанализированных песен.

Текстовые аллюзии. Вслед за В. П. Москвиным мы определяем текстовую аллюзию как «словесный намек на известное адресату произведение, т. е. на прецедентный текст» [Москвин, 2011, с. 81 – 125]. В одной из современных китайских песен 《梦醒黄梁》 («Пробуждение ото сна») есть строки:

唯盛孤枕伴孤床。 <...> 梦醒黄梁 红楼一梦梦一场。 虚幻的景象。 慢慢逝去难回放。 <...> 几番过往。 多少惆怅。 心里伤 眼底霜。 不堪回首人断肠。 风吹发飞扬。 冷月泛寒光。 两滴清泪挂脸庞。 梦醒黄梁 红楼一梦梦一场。 <...> 唯看蓝衫放行囊。 人生在哪里归航 还要在哪里起航。	Мне так одиноко, и всё, что у меня есть, – это подушка да кровать. <...> Это был просто сон, которому не суждено сбыться. Увиденное во сне тает на глазах, и уже трудно его воспроизвести. <...> Хожу-брожу туда-сюда, столько переживаний. На сердце тяжело и глазам холодно. Страшно всё вспоминать, так как это ранит мне душу. Ветер высоко летает. Холодный месяц холодно освещает всё вокруг. Пара слёз застыла на лице. Это был просто сон в красном тереме, который растаял. <...> Передо мной лишь синий халат в дорожном узелке. Жизнь где начинается, там она и заканчивается.
--	--

«Сон в красном тереме» (《红楼梦》) – это один из четырёх китайских классических романов (первое издание в 1763 г.), описывающих любовь двух персонажей и упадок двух богатых семей, к которым они принадлежат. Песня повествует о герое, который трудно переживает безрадостность своей жизни.

Он бродит по улицам в одиночестве. Через указание на роман «Сон в красном тереме» нарратор сообщает свои мысли о том, что все поступки человека влияют на его жизнь и ему самому за них отвечать. Также он добавляет, что откуда начинается жизнь человека, там она и заканчивается. Он гуляет по улице, людей мало, висячие фонари качаются на ветру. Он вспоминает о том, сколько он пережил, на душе тоскливо, потому что никто о нём не заботится, воспоминания ранят его душу.

Текстовые аппликации – это фигуры интертекста, которые используют фрагменты «текста без указания на источник» [Москвин, 2012, с. 90]. В их число могут быть включены пословицы, поговорки, фразеологизмы и т. д. В текстах китайских песенных нарративов примеры текстовых аппликаций чаще всего представлены китайскими фразеологизмами «чэньюй» (成语). Песня 《光阴的故事》 («Светлая история») повествует о любви двух персонажей, которые встретились однажды, были вынуждены расстаться, трудно переживали расставание и, в конце концов, смогли много лет спустя вновь быть вместе. Песня содержит строку “风花雪月的四季里我在年年的成长”. Четыре первых иероглифа “风花雪月” дословно переводятся как «ветер, цветы, снег, луна». Этот чэньюй (фразеологизм) имеет истоки в Юньнанских парных надписях (двустилищях на парных каллиграфических панно):

上关花，下关风， 下关风吹上关花； 苍山雪，洱海月， 洱海月照苍山雪。	В Шангуане цветут цветы, в Сягуане дует ветер, Ветер из Сянгуаня дует на цветы Шангуаня. На горе Цан лежит снег, на озере Эрхай светит луна, Луна с озера Эрхай освещает снег на горе Цан.
--	---

«Ветер, цветы, снег и луна» – это самые знаменитые ландшафты автономного округа Дали в провинции Юньнань. Шангуань – это обширная степь, а Сянгуань – горная местность, ветер с которой освежает цветы в степи Шангуань. Величественная гора Цан покрыта белоснежной шапкой, а озеро Эрхай каждую ночь становится цвета неба, поэтому луну в нём называют луной озера Эрхай. В настоящее время данная фраза передаёт значение красоты четырёх времён года и является символом романтических отношений. Таким образом, строку “风花雪月的四季里我在年年的成长” следует переводить как «Год за годом я проживал весну, лето, осень и зиму [без тебя]».

Название песни 《一无所有》 («Ничто») взято из «Дуньхуанских рукописей» (проза стиля Дуньхуан по произведениям фольклора эпохи Тан). В них были такие слова: “如水中之月，空里之风，万法皆无，一无所有”：“Подобно луне, что растворяется в воде, и ветру, который растворяется в воздухе, всё сущее превращается в ничто, ничто становится всем». Отсюда и значение чэньюя 《一无所有》 – «ничто, гол как сокол». Называя так главного героя, девушка, расположения которой он добивается, обосновывает свой отказ (См. Приложение 2, с. 182).

В песне 《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами») присутствует чэньюй “忆苦思甜” («Вспоминая о прошлых горестях, думаю о будущих радостях»), который содержит отсылку к событиям середины XX в. в Китае. Этот фразеологизм обычно имеет значение: «Вспоминая угнетения, эксплуатацию и страдания старого общества, помнить о том, что счастье и благополучие нового общества дались нелегко» и является названием одной из составных частей Культурной революции. Эта фраза ассоциируется с речью китайского политика и реформатора Дэн Сяопина на общеармейском собрании по политической работе: «Разумеется, нужно “вспоминая о прежних страданиях, думать о будущих радостях”, но этого одного недостаточно. Нужно посмотреть, каким образом в условиях современной истории можно повысить

сознательность армии». И сегодня “忆苦思甜饭” – это особые мероприятия, которые устраиваются несколько раз в год, в частности на китайский Новый год, в День защиты детей, День молодёжи и День основания КНР, во время которых люди едят приготовленные блюда, а организаторы повествуют о прошлых бедах, чтобы новые поколения их помнили.

Некоторые семиотические единицы песни имеют истоки в древних трудах китайских мудрецов и философов. Так, в песне 《开心过年》 («Радостно встречаем Новый год», см. Приложение 2, с. 185) присутствует набор из четырёх вкусов (горького, острого, кислого и сладкого), который олицетворяет собой все радостные и печальные моменты жизни: “生活里有苦辣酸甜” («В жизни есть и горести, и радости»). Выражение взято из рукописи Ли Люйюаня (1707 – 1790 гг.) «Свет на перепутье» (清·李绿园《歧路灯》): «Если ты стремишься зарабатывать деньги только ради одежды и пищи, тогда не сможешь рассказать о перипетиях жизни» “无非为衣食奔走；图挣几文钱；那酸甜苦辣也就讲说不起” [卢伟斌, 2005].

Подводя итог, отметим, что наличие в песенных нарративах интертекстуальных связей позволяет обеспечить историческую преемственность, сохранение китайских литературных и культурных традиций, передачу фоновых знаний от поколения к поколению.

2.2. Динамика китайской нарративной песни в XX – XXI вв.

В данном разделе нашей работы мы рассмотрим китайские песенные нарративы в диахроническом аспекте для того, чтобы синтезировать проведенный выше параметрический анализ и проследить закономерности развития песен, соответствующие историческим изменениям в китайском обществе.

Эволюция китайской песни происходит на уровне тематики, нарратора, персонажей и прочих составляющих нарратива. В революционный период темами, превалировавшими в нарративной песне, были великие подвиги китайской компартии и народно-освободительной армии.

Например, в песне 《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?») повествуется о дядюшке Ку Эрбане, который, надев новые одежды и собрав гостинцы, едет в штаб Народно-освободительной армии Китая, чтобы поздравить солдат с праздником.

По дороге он встречает девушек, в разговоре с которыми рассказывает им, куда идёт. В подтверждение важности Дня создания Народно-освободительной армии он повествует о её военных и мирных подвигах:

他们叫沙漠变良田。 他们叫戈壁开鲜花。 幸福和他们分不开！ 他们和我们是一家。 今天是"八一"建军节。 我心里有说不尽的高兴话！	Это они велели пустыне превратиться в плодородные земли. Это они велели раскрыться свежим цветам в пустыне Гоби. Они и счастье неразделимы! Мы и они – одна семья. Сегодня «1 августа» – День создания Народно-освободительной армии. Никакими словами не описать, как я рад!
---	--

Используемый в первых двух строках приведённого примера синтаксический параллелизм в сочетании с анафорой 《他们叫》 («Это они велели») усиливает воздействие песни на слушателя и облегчает ее восприятие.

Одним из главных героев песен революционного периода является председатель Мао Цзэдун. Так, в песне 《东方红》 («Алеет восток») повествуется о том, каким образом он улучшает положение дел в Китае:

东方红。	Алеет восток.
太阳升。	Солнце взошло,
中国出了个毛泽东。	И Китай дал нам Мао Цзэдуна.
他为人民谋幸福。	Он стремится сделать народ счастливым.
呼儿嗨哟!	Хур-хай-йоу!
他是人民大救星。	Он народный освободитель.
他为人民谋幸福。	Он стремится сделать народ счастливым.
呼儿嗨哟!	Хур-хай-йоу!
他是人民大救星。	Он народный освободитель.
毛主席 爱人民。	Председатель Мао
他是我们的带路人。	Любит свой народ.
为了建设新中国,	Он наш проводник.
呼儿嗨哟!	Для того чтобы построить новый Китай,
领导我们向前进。	Хур-хай-йоу!
	Он ведет нас вперед.

Председателю Мао даётся эксплицитная характеристика “人民大救星” («народный освободитель»), перечисляются его действия, которые ведут к нормализации обстановки в Китае: Мао, как солнце, взошёл над Китаем, решил сделать китайский народ счастливым, стал для народа вождем и теперь ведёт Китай к светлому будущему.

Нарратив строится на бинарных оппозициях «хорошее – плохое», «добро и зло», что отражается на характерах и взаимоотношениях ключевых героев. Положительные персонажи – это члены партии, хунвейбины, рабочие, крестьяне, солдаты и т. д.

Отрицательные персонажи – внутренние и внешние враги: реакционеры, империалисты, ревизионисты и т. д., например, в песне 《我们走在大路上》《Мы идём большой дорогой》):

革命风暴席卷全球， 美帝苏修一定灭亡。	Наша революционная буря известна всему миру, А американский империализм и советский ревизионизм, несомненно, будут уничтожены.
------------------------	--

Текст песен этого периода характеризуется пафосностью, использованием большого количества экспрессивной лексики, насыщенностью цветистыми эпитетами, метафорами, стилистическими повторами и иными фигурами речи:

主席的话儿记心上， 哪怕敌人逞凶狂， 咱们埋下了天罗地网哎， 要把那些强盗豺狼 全都埋葬， 全都埋葬， 把他们全埋葬！	Слова председателя Мао запали в душу， И пусть неприятель жесток и агрессивен， Мы приготовили силки, из которых ему не выбраться， Всех этих алчных и жестоких людей, шакалов и разбойников необходимо похоронить， Всех похоронить, похоронить их всех！
---	---

Превалирующим жанром этого периода является эпический, хотя и в нем иногда проскальзывают лирические нотки, как, например, в песне 《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны»):

小河的水清悠悠， 庄稼盖满了沟， 解放军进山来， 咳咳咳！ 帮助咱们闹秋收。	Воды ручья чисты и прозрачны， Хлеба покрыли окопы， Бойцы освободительной армии продвигаются в горы, хей-хей-хей！ Помогают нам со сбором осенней жатвы.
--	--

С приходом к власти Дэн Сяопина и началом реформ (с 1978 г.) в китайских песенных нарративах начинают всё более отчётливо слышаться

повествования о романтической любви. Сначала возлюбленные находят свое счастье на фоне приверженности партийным идеям, например в песне 《我们的生活充满阳光》 («Наша жизнь наполнена солнечным светом»):

幸福的花儿心中开放， 爱情的歌儿随风飘荡， 我们的心儿飞向远方， 憧憬那美好的革命理想。	Счастья цветы распустились в моем сердце, Песню любви доносит ветер, И сердца наши несутся в далекие края, Мечтая о прекрасных идеалах революции.
---	--

К 1990-м гг. романтические песни уже не включают в себя упоминания о политике или экономике, речь в них идет лишь о чувствах персонажей, как в песне 《千里之外》 «За тысячу ли»:

你从雨中来， 诗化了悲哀， 我淋湿现在。 芙蓉水面采， 船行影犹在， 你却不回来。 被岁月覆盖 你说的花开 过去成空白。	Ты создана из дождя и превращаешь мои страдания в стихи. И пока я мокну под дождём, прекрасный лотос вбирает в себя живительную влагу. Тень проплывающей мимо лодки ещё не исчезла, Но ты, конечно, не вернёшься. Через столько лет цветов, о котором ты столько говорила, оказался пустоцветом.
--	--

Употребление развёрнутых метафор («прекрасный лотос», «цветок», «пустоцвет») для описания состояния и поведения персонажей берёт свои истоки в китайской традиции создания песенного сказа, о которой мы не раз упоминали выше. Для песен этого периода, как видно из приведённого примера, характерно возвращение к традиционным китайским символам и образам природы.

На смену идеальным продолжателям революции приходят мужские и женские персонажи, которые размышляют о своей жизни, ищут пути решения жизненных проблем, преодолевают внутренние сложности и безответные чувства, радуются и печалятся вместе со своими близкими. Одна из таких песен 《在雨中》 «Во время дождя» повествует о двух влюблённых персонажах – мужчине (М) и женщине (Ж), которые прошли путь многочисленных воссоединений и расставаний, но всё-таки не могут окончательно расстаться, потому что по-прежнему испытывают тёплые чувства друг к другу. Наличие в данной песне двух нарраторов, варьируемая фокализация в куплете и коллективная фокализация в припеве делают песню особенно красивой и благозвучной:

(女)在雨中我送过你, (男)在夜里我吻过你。 (女)在春天我拥有你, (男)在冬季我离开你。 (女)有相聚也有分离, (男)人生本是一段戏。 (女)有欢笑也有哭泣, (合)不知谁能谁能躲得过去。 (合)你说人生艳丽我没有异议, 你说人生忧郁我不言语。 只有默默的承受这一切 承受数不尽的春来冬去。	(Ж) В дождь я провожала тебя, (М) По ночам я целовал тебя. (Ж) В весеннюю пору ты был со мной, (М) А зимой я вновь уходил от тебя. (Ж) Мы были вместе и расставались. (М) Человеческая жизнь похожа на спектакль. (Ж) Мы смеялись и плакали, (Вместе) Не зная, кто же сможет уйти насовсем. (Вместе) Ты говоришь, что жизнь прекрасна, и я не возражаю. Ты говоришь, что жизнь печальна, и я не перечу. Только сохраняя молчание, можно понять всё это, Понять, как можно каждую весну приходить и каждую зиму расставаться вновь.
--	---

К концу XX в. оценка жизненных событий уже не навязывается сверху партией, как это было в начале и середине XX в., что говорит об ослаблении

идеологической функции песни и об усилении её возможностей передавать переживания конкретного человека. В отличие от песен революционного периода, песенные нарративы конца XX – начала XXI вв. редко содержат в себе ощущение массовости – оно практически ушло из эпических и лирических песен, сузив нарративное пространство песни до рамок собственной жизни героев, а не жизни всего китайского общества. Преобладание лирических песен в конце XX – начале XXI вв. говорит об изменениях в укладе жизни китайцев. Песенные нарративы гораздо реже имеют идеологическую направленность, они содержат больше традиционных китайских символов и призваны сопровождать отдых и досуг китайцев.

Сюжеты исследованных нами песен также находятся в динамике. В Китае текст песни на один и тот же мотив с течением времени может значительно изменяться. В нашем материале это явление представлено тремя вариантами песни 《我们走在大路上》 («Мы идём большой дорогой»), в которых сохранялась музыка, но изменялись тексты в соответствии с событиями в истории Китая:

«Большой скачок»	Культурная революция	Современность
我们走在大路上, 意气风发斗志昂扬, <i>毛主席领导革命队伍,</i>	我们走在大路上, 高举 <i>红旗向太阳,</i> 毛主席领导革命队伍,	我们走在大路上, 意气风发斗志昂扬, <i>共产党领导革命队伍,</i>
Мы идем большой дорогой, Воодушевленные и преисполненные боевого духа, <i>Председатель Мао во главе революционного отряда.</i>	Мы идем большой дорогой, <i>Высоко поднятое красное знамя обращено к солнцу,</i> Председатель Мао во главе революционного отряда.	Мы идем большой дорогой, Воодушевленные и преисполненные боевого духа, <i>Коммунистическая партия во главе революционного отряда.</i>

Как видно из примеров, во времена «большого скачка» и Культурной революции на первое место в Китае ставится председатель Мао; именно его благодарят, за ним идут, именно он воспринимается как олицетворение революции. В первом варианте «идущие большой дорогой» революционеры «преисполнены боевого духа», во втором они уже настроены более мирно и обращают своё красное знамя «к солнцу», олицетворяющему председателя Мао. В современной же версии песни «во главе революционного отряда» стоит коммунистическая партия, что становится понятным, если вспомнить, что именно в сентябре 1976 г., потеряв вождя, она взяла на себя обязанности заботиться о Китае и его судьбе.

По-разному в вариантах песни отражаются отношение к внешнему миру, восприятие других стран в качестве друзей или врагов:

<i>«Большой скачок»</i>	<i>Культурная революция</i>	<i>Современность</i>
<i>我们的朋友遍天下, 我们的歌声传四方, 革命风暴席卷全球, 牛鬼蛇神一片惊慌。</i>	<i>我们的朋友遍天下, 我们的歌声传四方, 革命风暴席卷全球, 美帝苏修一定灭亡。</i>	<i>我们的道路洒满阳光, 我们的歌声传四方, 我们的朋友遍及全球, 五洲架起友谊桥梁。</i>
<i>Наши друзья по всей Поднебесной, <...> Наша революционная буря известна по всему миру, Все мерзавцы в панике, все до единого.</i>	<i>Наши друзья по всей Поднебесной, <...> Наша революционная буря известна всему миру, А американский империализм и советский ревизионизм, несомненно, будут уничтожены.</i>	<i>Дорога наша пропитана солнечным светом, <...> Друзья наши по всему миру, Мосты дружбы подведены ко всем пяти континентам.</i>

Такие значимые изменения в тексте данной песни на протяжении XX в. могут рассматриваться как три части одного нарратива о революции в Китае, чей дух, направленность и восприятие окружающего мира меняются с изменениями в политике партии и с течением времени. Именно такой сюжет борьбы с оппозицией и занимает второе место по популярности в китайских нарративных песнях XX в. Сначала председатель Мао собирает вокруг себя воодушевлённых людей, которые поддерживают его идеи, и борется с инакомыслием внутри страны. Потом, когда Культурная революция набирает обороты, борьба его революционной армии направлена вовне, стремится побороть все негодные внешние режимы, такие как «американский империализм» или «советский ревизионизм». А когда взят курс на политику реформ и открытости, то вместе с политической риторикой меняется и китайская песня: повсюду в мире оказываются друзья, правительство Китая успешно строит «мосты дружбы», налаживая политико-экономические и культурные связи со странами «всех пяти континентов».

Таким образом, анализ текстов китайских песен по всем указанным выше параметрам, в процессе которого особое внимание уделяется средствам их языкового оформления, показывает, что динамика песенных нарративов теснейшим образом связана с историческими процессами, происходящими в китайском обществе, и сопряженной с ней эволюцией китайской лингвокультуры.

Выводы по Главе 2

Рассмотрение китайских песен по параметрам нарративного анализа позволило сделать ряд выводов.

1. **Н а р р а т о р**. Исследование показывает преобладание в китайских песнях анализируемого периода явных гомодиегетических нарраторов с внутренней фокализацией, что обусловлено преобладанием личностного характера переживаний и включенностью нарратора в описываемые в песне события. В большинстве песен гендер нарратора не определен, что объясняется отсутствием грамматических показателей рода в китайском языке.

2. **П е р с о н а ж и**. Анализ песенных персонажей даёт возможность получить своего рода срез китайского общества XX – XXI вв. и сделать вывод о его динамике. В нарративных песнях этого периода отражаются как общечеловеческие, так и национально-специфические черты носителей китайской лингвокультуры на физиологическом, психологическом и социальном уровнях их идентичности.

3. **Т е м а т и к а**. В связи с тем, что в период 1930 – 1977 гг. марксизм и коммунизм являлись государственной идеологией КНР, исторически обусловленными темами, представленными в песнях этого времени, являются успехи КПК и народа, а также борьба с недругами – иностранными захватчиками и внутренними врагами. В период реформ (с 1978 г.) большинство песен повествует о романтической любви мужчины и женщины. Песни политической тематики этого времени в основном посвящены партии и не призывают к революционным действиям. Уменьшение количества песен о борьбе с недругами отражает изменение политического курса КПК в конце XX в., а также рост интереса к иностранным культурам в эпоху глобализации.

4. **Ж а н р о в а я д и ф ф е р е н ц и а ц и я**. В период революционного Китая превалируют песни эпического жанра, а в период реформ – лирические песни. Преобладание лирического и эпического жанров в нарративных песнях,

а также наличие танцевальных и сатирико-иронических песен, с одной стороны, объясняются спецификой исследуемого материала, так как другие песенные жанры, такие как гимны и марши, как правило, не отвечают используемым нами критериям отнесения песни к числу нарративных, а с другой – отражают социальную и политическую динамику в китайском обществе. Рост жанрового разнообразия к концу XX в. объясняется ослаблением идеологического контроля со стороны КПК, а также влиянием западного песенного творчества.

5. В р е м я . Анализ соотношения нарративного и дискурсивного времени в китайских песенных нарративах показал, что превалирующим является одновременное ускоренное повествование, позволяющее ярче раскрыть переживания персонажей, создать у слушателя ощущение причастности к описываемой истории, описать длительный период времени. Из-за специфичности песни как малоформатного нарратива преобладает хронологическое повествование с повторениями, что значительно упрощает восприятие песни на слух и усиливает её воздействие на слушателя.

6. П р о с т р а н с т в о . В песнях революционного периода больше внимания уделялось воспеванию конкретных провинций, городов и природных ландшафтов, что, по замыслу авторов, должно было способствовать патриотическому подъёму народа всего Китая, вне зависимости от национальности. Заметное уменьшение числа точных обозначений локуса, а также отсылки слушателя к названиям китайских населённых пунктов в песнях конца XX в. говорит об ослаблении роли китайской песни в поддержании политики партии, увеличении интереса народа к личным персонифицированным событиям, возможности экстраполяции происходящих событий на различные локусы.

7. Ф о н о в ы е з н а н и я , присутствующие в нарративных песнях, представляют собой указания на культурно-исторические события, социально значимые реалии, быт древнего и современного Китая. Они необходимы для понимания пространственно-временного континуума и событий нарративной

песни. Историко-культурный фон китайских нарративных песен революционного периода включает знания о правителях Китая, трудностях и победах во время народно-освободительного движения и Культурной революции, датах празднования тех или иных исторических дат и т. д. В песнях конца XX в. – начала XXI в. больше отсылок к мирным событиям, традиционным китайским символам и праздникам. В них, в частности, отражается современный быт китайцев-горожан как следствие урбанизации, которая происходит в течение последних десятилетий. Интертекстуальные связи, получающие отражение в текстах песен (аллюзии к известным литературным произведениям, древним рукописям, историческим надписям, трудам китайских мудрецов и философов), позволяют обеспечить историческую преемственность, сохранение китайских литературных и культурных традиций, передачу фоновых знаний от поколения к поколению.

8. Диахронический анализ китайских песенных нарративов показывает непосредственную зависимость содержания и языкового выражения от исторических событий в жизни Китая.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексный анализ китайских нарративных песен XX – XXI вв., выполненный на стыке нарратологии, лингвокультурологии и теории коммуникации, позволил сделать следующие выводы.

1. Нарративная песня представляет собой повествовательное произведение коммуникативного жанра в стихотворной форме, предназначенное для вокального исполнения, часто в сочетании с музыкальным сопровождением. Критерием отнесения текста песни к числу нарративов является наличие в нём повествователя (автора/исполнителя), слушателя/читателя, персонажей, последовательности событий, переживаемых персонажами, казуальных отношений между ними, завершённости сюжета, отношения повествователя к тому, о чём идёт речь, вымышленного изображаемого мира и эстетического содержания.

2. Истоки нарративной песни в Китае берут своё начало от песенных сказов эпохи Сун, которые во все времена выступали как способ передачи информации об истории Китая, его литературных шедеврах, мифологии и судьбах китайского народа. В революционный период с 1924 г. по 1978 г. китайская нарративная песня отошла от своей традиционной структуры и стала проводником коммунистической идеологии. После революции, с началом периода реформ Дэн Сяопина, наметилось сближение китайского нарратива с западными произведениями песенной культуры. В настоящее время песенные нарративы аккумулируют в себе китайские национальные традиции и западные песенно-музыкальные тенденции.

3. В качестве ведущего метода исследования китайской нарративной песни в настоящей работе выступает нарративный анализ – качественный научный метод, направленный на структурно-содержательное исследование повествования о внешних и внутренних изменениях контекста и персонажей, которое преломляется через образ рассказчика. Параметрами анализа являются:

нарратор, персонажи, тематика, жанровая дифференциация, время, пространство, события и сюжеты, фоновые знания, бинарные оппозиции и интертекстуальные связи. Рассмотрение песенных нарративов по этим параметрам дало следующие результаты.

- В материале исследования преобладают явные гомодиегетические нарраторы с внутренней фокализацией, что обусловлено преобладанием личностного характера переживаний и включенностью нарратора в описываемые в песне события.

- В образах персонажей отражаются как универсальные (ум, трудолюбие, верность родине, любовь к семье и родным и т. д.), так и национально-специфические черты представителей китайского общества (коллективизм, превалирование значимости общего над личным, уважение к прошлому своей страны, гордость за свой язык и обычаи этнокультуры). К универсальным характеристикам, получающим отрицательную оценку, относятся: жестокость, несправедливость, грубость, безнравственность, беспринципность; к национально-специфическим – предательство идей компартии или несогласие с ними, потеря лица, одиночество и бедность. Также отмечаются превалирование маскулинных персонажей, устремленность в будущее молодежи, закрепленное в китайской национальной традиции почтение к старшим и т. д.

- В связи с тем, что в период 1930 – 1977 гг. марксизм и коммунизм являлись государственной идеологией КНР, исторически обусловленными темами, представленными в песнях этого времени, являются успехи КПК и народа, а также борьба с недругами – иностранными захватчиками и внутренними врагами. В период реформ (с 1978 г.) большинство песен повествует о романтической любви мужчины и женщины. Песни политической тематики этого времени в основном посвящены партии, не призывают к революционным действиям и демонстрируют рост интереса к иностранным культурам в эпоху глобализации.

- Фоновые знания, необходимые для понимания пространственно-временного континуума нарративной песни, относящейся к революционному периоду, включают информацию о правителях Китая, трудностях и победах во время народно-освободительного движения и Культурной революции, датах празднования тех или иных исторических дат и т. д. В песнях конца XX в. – начала XXI в. больше отсылок к мирным событиям, традиционным китайским символам, праздникам и современному быту китайцев. Интертекстуальные связи (аллюзии к известным литературным произведениям, древним рукописям, историческим надписям, трудам китайских мудрецов и философов) позволяют обеспечить историческую преемственность и сохранение китайских литературных и культурных традиций.

4. Диахронический анализ китайских песенных нарративов указывает на то, что на протяжении XX – XXI вв., он претерпел значительные изменения, к которым относятся: 1) динамика тематики, сюжетов и тональности текста – от идеологизированного воспевания компартии Китая и «великого Мао» через разочарование в результатах революции – к более гуманному повествованию о жизни и любви человека, живущего в глобализованном мире; 2) эволюция персонажей от самоотверженных борцов за дело коммунизма с четко обозначенной социальной идентичностью к генерализованным лирическим героям, которыми движут любовь, страдание, забота о ближнем, восхищение родной природой и т. д.; 3) возвращение к традициям древней китайской культуры и восстановление традиционной национальной идентичности, получившие воплощение в фоновых знаниях и интертекстуальных связях; 4) существенное изменение языкового оформления текста: уход от обильного использования политической терминологии, чрезмерной экспрессивности и пафосности изложения; возрождение поэтических форм с использованием стилистических приемов, направленных на создание лирической тональности нарратива.

5. Перспективы исследования заключаются в возможности применения разработанного нами алгоритма анализа к другим видам китайского нарратива, а также сопоставительного анализа нарративов из разных лингвокультур.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева, В. А. Литературный нарратив как интердискурс [Электронный ресурс] / В. А. Андреева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 92. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-narrativ-kak-interdiskurs>.
2. Андреева, В. А. Литературный нарратив: текст и дискурс [Электронный ресурс] / В. А. Андреева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 46. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-narrativ-tekst-i-diskurs>.
3. Андреева, В. А. Событие и художественный нарратив [Электронный ресурс] / В. А. Андреева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2006. – № 21. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sobytie-i-hudozhestvennyu-narrativ>.
4. Аристотель, Поэтика / пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского. – М. : Academia», 1927.
5. Ахманова, О. С. Гюббенет И.В. Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. С Ахманова // Вопр. языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.
6. Ашкерев, А. Ю. Проблема взаимоотношений человека и власти в работах Мишеля Фуко / А. Ю. Ашкерев // Вестн. РАН. – 2002. – Т. 72, № 3. – С. 241 – 244.
7. Бадмахалгаева, Н. М. Формирование этнокультурных ценностей у старшеклассников в процессе обучения русскому языку : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. / Н. М. Бадмахалгаева. – Чебоксары, 2005. – 22 с.
8. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Л. : «Прибой», 1929. – 244 с.
9. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

10. Белинская, Е. П., Тихомандрицкая, О. А. Социальная психология: Хрестоматия: учеб. пособие для студ. вузов / сост. Е. П. Белинская, О. А. Тихомандрицкая. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 475 с.
11. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 448 с.
12. Бремон, К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Семиотика и искусствометрия: сб. пер. под ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. – М. : Мир, 1972. – С.108–135.
13. Брокмейер, Й., Харре, Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопр. философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.
14. Верещагин, Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. яз., 1980. – 320 с.
15. Виноградов, А. В. Китайская модель модернизации: социально-политические и социокультурные аспекты : автореф. дис. ... д-ра полит. наук : 23.00.04 / А. В. Виноградов. – М., 2006. – 46 с.
16. Владимирова, А. В. Китайский исторический нарратив в эпоху глобальных медиа // Артикульт. – 2013. – Т. 11, № 3. – С. 98–106.
17. Воркачев, С. Г. Интертекстуальность, прецедентность и лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов : кол. монография. – М. : ФЛИНТА-Наука, 2014. – С. 52–70.
18. Воротынцева, К. А. Событийность и повседневность в лиризованном повествовании [Электронный ресурс] / К. А. Воротынцева // Narratorium. – 2013. – № 1–2 (5–6). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10827>.
19. Гацуляк, О. Б. Нарратив и дискурс / О. Б. Гацуляк // «Апокриф», 2011. – № 35. – С. 56–62.
20. Гёльц, К. Теории автора в восточноевропейской филологии XX в. Часть I (От раннего формализма до «школы Кормана») [Электронный ресурс] /

К. Гёльц // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.

21. Гёльц, К. Теории автора в восточноевропейской филологии в XX в. Часть 2: Теория автора в чешском и польском структурализме [Электронный ресурс] / К. Гёльц // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.

22. Греймас, А.-Ж. Структурная семантика / А.-Ж. Греймас // – Поиск метода. – М. : Академ. Проект, 2004. – 368 с.

23. Гриценко, Е. С. Введение // Гендер в британской и американской лингвокультурах : монография / Е. С. Гриценко, М. В. Сергеева, А. О. Лалетина, А. А. Бодрова, Л. Г. Дуняшева; под общ. ред. Е.С. Гриценко. – М. : Флинта : Наука, 2011. – С. 7.

24. Григорьев, А. М. Внутренняя и внешняя политика КНР в 1963 – 1965 гг., Китай накануне «культурной революции» / А. М. Григорьев // Новейшая история Китая (1917 – 1970) под общ. ред. М. И. Сладковского. – М. : Мысль, 1972. – С. 344–374.

25. Джанумов, С. А. Песнь / С. А. Джанумов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 741–742.

26. Джундубаева, А. А. Квази-диалог как исповедальная форма наррации в романе Руслана Киреева «Апология» [Электронный ресурс] / А. А. Джундубаева // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.

27. Ефимов, А. Е. Культура Китая [Электронный ресурс] / А. Е. Ефимов. – 2000. – Режим доступа: <http://ayuef.narod.ru/library/culture.doc>.

28. Жарина, О. А. Категория имплицитности как текстовая категория: когнитивный подход / О. А. Жарина // Известия ПИ ЮФУ. «Филол. науки». – 2008. – №3. – С. 56–62.

29. Женетт, Ж. Фигуры /– 2 т. – Ж. Женетт. –М., 1998. – 944 с.

30. Жиличева, Г. А. Особенности фокализации в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» [Электронный ресурс] / Г. А. Жиличева // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826>.
31. Зенкин, С. Н. Новые фигуры. Заметки о теории [Электронный ресурс] / С. Н. Зенкин // НЛО. – 2002. – № 57. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>.
32. Игнатьева, И. Г. Система фоновых знаний: переводческие аспекты / И. Г. Игнатьева // Лингвострановедение: методы анализа, технология обучения: сб. ст. В 2 ч. : Второй межвуз. семинар по лингвострановедению, 10 – 11 июня 2004 г., МГИМО(У). – / отв. ред. Л. Г. Веденина. – М. : МГИМО – 2005. – Ч. 1. – С. 134–145.
33. Ищук-Фадеева, И. Событие в системе драматических категорий («Женитьба» Гоголя) [Электронный ресурс] / И. Ищук-Фадеева // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.
34. Казанкова, Е. А. Несобственно-авторское повествование и прямая номинация в романе Джона фон Дюффеля «Лучшие годы» [Электронный ресурс] / Е. А. Казанкова // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826>.
35. Кириленко, Н. Н. Рассказчик-преступник у А. П. Чехова и А. Кристи [Электронный ресурс] / Н. Н. Кириленко // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.
36. Ковыршина, С. В. Философская автобиография как форма духовного творчества, жанр дискурса и нарратив эпохи : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / С. В. Ковыршина; Урал. гос. университет. – Екатеринбург, 2004 г. – 138 с.
37. Козьмина, Е. Ю. Иносказательное повествование в романе-антиутопии [Электронный ресурс] / Е. Ю. Козьмина. // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.

38. Колесниченко, А. В. Практическая журналистика: учеб. пособие / А. В. Колесниченко – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 2008. – 192 с.
39. Комуцци, Л. В. Ритм как принцип концептуальной организации нарратива [Электронный ресурс] / Л. В. Комуцци // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.
40. Кононенко, Б. И. Культура. Цивилизация. Россия: учеб. пособие / Б. И. Кононенко. – М. : Изд-во «Щит-М», 2003. – 338 с. – С. 83–84.
41. Конотопов, М. В., Сметанин, С. В. Экономическая история: учебник / М. В. Конотопов, С. В. Сметанин. – 10-е изд., доп. и перераб. – М. : Издательско-торговая корпорация «Дашков и Ко», 2009. – 608 с. – С. 348–352.
42. Косиков, Г. К. Альгирдас-Жюльен Греймас / Г. К. Косиков // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М. : INTRADA, 2004. – С. 111–112.
43. Кравцова, М. Е. Литературные жанры / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л.Титаренко. – Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с. – С. 146–148.
44. Кристева, Ю. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 167.
45. Кривонос, В. Ш. Метаповествование в «Мертвых душах» Гоголя (понятия и принципы) [Электронный ресурс] / В. Ш. Кривонос // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.
46. Кривонос, В. Ш. О нарративной конструкции «Записок сумасшедшего» Гоголя [Электронный ресурс] / В. Ш. Кривонос // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.
47. Кукарцева, М. А. Х. Уайт и практика исторических исследований в XX веке / М. А. Кукарцева // Диалог со временем. Альманах интеллект. истории. – М. : Едиториал УРСС, 2008. – Вып. 24. – 416 с.

48. Кучина, Т. Г. Диффузия нарративных форм в прозе Владимира Маканина (на примере романа «Асан») / Т. Г. Кучина // Ярослав. пед. вестник. – 2009. – №4 (61). – С. 205–208.
49. Кучина, Т. Г. Документальное письмо как фикциональный нарратив: о прозе Р. Гальего / Т. Г. Кучина // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. – 2008. – № 10 (34). – С. 205–209.
50. Кучина, Т. Г. Зимняя дорога : стилевая реконструкция метасюжета в повести «Метель» Владимира Сорокина / Т. Г. Кучина // Ярослав. пед. вестник. – 2012. – Т.1. Гуманитарные науки. – №1. – С. 246–250.
51. Кучина, Т. Г. Мотивная структура повествования в произведениях Михаила Шишкина / Т. Г. Кучина // Известия Юж. фед. ун-та. «Филологические науки». – 2013. – №3. – С. 28–33.
52. Кучина, Т. Г. Построение прошлого: повествователь и автобиографический герой в прозе Сергея Довлатова / Т. Г. Кучина // Русская словесность. – 2008. – №2. – С. 25–28.
53. Кучина, Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века : монография / Т. Г. Кучина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2008. – 269 с.
54. Кучина, Т. Г. «Я»-повествователь как «ненадежный читатель» автобиографического претекста в русской прозе конца XX – начала XXI в. / Т. Г. Кучина // Филологические науки. – 2007. – №2. – С. 14–21.
55. Кучина, Т. Г. «Я»-повествование в современной русской прозе: фикциональный и фактуальный аспекты автобиографического текста / Т. Г. Кучина // Вестник Костром. гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – 2006. – №6. – С. 91–94.
56. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Пер. с фр. В.В. Иванова. – М., 2001. – 512 с.
57. Леонтович, О. А. Западный контекст о Сталинградской битве глазами русского зрителя: опыт нарративного анализа [Электронный ресурс] /

О. А. Леонтович // Известия ВГПУ. – 2015. – №3 (98). – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zapadnyy-kinotekst-o-stalingradskoy-bitve-glazami-russkogo-zritelya-opyt-narrativnogo-analiza>.

58. Леонтович, О. А. Методы коммуникативных исследований / О. А. Леонтович. – М. : Гнозис, 2011. – 224 с.

59. Леонтович, О. А. Нарративный анализ в контексте коммуникативных исследований / О. А. Леонтович // Дискурс, текст, когниция. Когнитивная монография (серия «Язык и дискурс», вып. 2). Образ России : извне и изнутри : сб. статей / под ред. Е.Ф. Тарасова (отв. редактор), Н. В. Уфимцевой, Е.А. Аршавской. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2010. – 496 с. – С. 60–75.

60. Леонтович, О. А. Россия и США : введение в межкультурную коммуникацию : учеб. пособие / О. А. Леонтович. – Волгоград : Перемена, 2003. – 399 с.

61. Леонтьева, Е. А. Точка зрения в нарративе (на материале. Сопоставительного. анализа современ. рус. корот. рассказов и их переводов на немец. язык) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Е. А. Леонтьева. – Тюмен. гос. ун-т. – 2005. – 20 с.

62. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М., 1970. – 288 с.

63. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – М., 1972. – 272 с.

64. Максимов, В. В. «Ворон и лисица» Эзопа : Опыт нарратологической реконструкции басенной фабулы [Электронный ресурс] / В. В. Максимов // Narratorium. – 2013. – № 1–2 (5–6). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10827>.

65. Маркова, А. Н. Экономическая история зарубежных стран : учебник для студ. вузов, обуч-ся по направлению «Экономика» / А. Н. Маркова. – М. : Юнити-Дана, 2012. – 375 с. – С. 295–307.

66. Меньшиков, Л. Н. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова / Л. Н. Меньшиков. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2007. – 304 с.
67. Микляева, А. В., Румянцева, П. В. Социальная идентичность личности: содержание, структура, механизмы формирования : монография / А. В. Микляева, П. В. Румянцева. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – С. 8–47.
68. Молнар, А. Метаморфоза наррации («Смерть Ивана Ильича») [Электронный ресурс] / А. Молнар // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=11815>.
69. Москаленко, Е. С. Личностный нарратив как когнитивный принцип организации массмедийного дискурса [Электронный ресурс] / Е. С. Москаленко // Вестник ИГЛУ. – 2009. – №1 (5). – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/lichnostnyy-narrativ-kak-kognitivnyy-printsip-organizatsii-massmediynogo-diskursa>.
70. Москвин, В. П. Глава 1. Теория интертекстуальности: категориальный аппарат / В. П. Москвин // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов : коллективная монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. – М. : ФЛИНТА: Наука, 2014 – 352 с. – С. 16–51.
71. Москвин, В. П. Интертекстуальность. Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили : научное издание / В. П. Москвин. – М. : Либроком, 2011. – 164 с.
72. Назаров, К. В. Проблема фокализации ветхозаветного повествования [Электронный ресурс] / К. В. Назаров // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.
73. Николаев, А. И. Основы литературоведения : учеб. пособие для студ. филол. спец. / А. И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

74. Овечкин, С. В. Конфликт структур: наррация и история в «петербургских повестях» Гоголя / С. В. Овечкин // Известия Урал. гос. ун-та. – 2005. – № 35. – С. 223–237.

75. Павлов, М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Электронный ресурс] / М. Павлов // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.

76. Падучева, Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М. : Языки славян. культуры, 1996. – Изд. 2-е. 2010. – 480 с.

77. Петрова, Е. А. Трансформации исторического события в телевизионной экранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» [Электронный ресурс] / Е. А. Петрова // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.

78. Плеханова, А. Е. Инстанция нарратора в прозе Сергея Довлатова (на примере сборника рассказов «Компромисс») / А. Е. Плеханова // Молодёжь и наука : сб. материалов VIII Всерос. науч.-техн. конф. студ., аспирантов и молод. учёных, посвящ. 155-летию со дня рожд. К. Э. Циолковского. – Красноярск : Сиб. фед. ун-т, 2012.

79. Пропп, В. Морфология сказки / В. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.

80. Рифтин, Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае / Б. Л. Рифтин. – Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока». – М., 1970. – 483 с.

81. Рорти, Р. Философия и зеркало природы / Р. Рорти. – Пер. с англ.; науч. ред. В. В. Целищев. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – 320 с.

82. Смирнова Д. С. Нарратологическая структура «Хождения за три моря Афанасия Никитина» / Д. С. Смирнова. – Вестник ТвГУ. Сер.

«Филология». Вып. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». –2009. – №1. – С. 199–203.

83. Сокрута, Е. Ю. Историческая динамика метанарративности [Электронный ресурс] / Е. Ю. Сокрута // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.

84. Спешнев, Н. А. Китайская простонародная литература : Песенно-повествовательные жанры / Н. А. Спешнев. – М., 1986. – 320 с.

85. Спешнев, Н. А. Песенно-повествовательное искусство / Н. А. Спешнев // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с. – С. 110–119.

86. Спиридонов, Д. В. Драматическое действие в контексте нарративной типологии (к постановке проблемы) / Д. В. Спиридонов // Дергач. чтения – 2011. – Рус. лит. : национ. развитие и регион. особенности : материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 3. – С. 332–337.

87. Спиридонов, Д. В. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. В. Спиридонов. – Урал. гос. ун-т. – 2009. – 24 с.

88. Старовойтов, В. В. Проблема Я, личности, самости в творчестве Поля Рикёра и в современных психологических и психоаналитических исследованиях / В. В. Старовойтов // Поль Рикёр в Москве / Рос. акад. наук. Ин-т философии. – М. : Канон+ : Реабилитация, 2013. – 487 с. – С. 393–408.

89. Сыров, В. Н. Каким быть историческому нарративу? [Электронный ресурс] / В. Н. Сыров // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826>.

90. Сыров, В. Н. К вопросу о нарративной природе социальной реальности и эпистемологическом статусе исторического нарратива [Электронный ресурс] / В. Н. Сыров // Вестн. Том. гос. ун-та. «Философия.

Социология. Политология». – 2009. – №3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-narrativnoy-prirode-sotsialnoy-realnosti-i-epistemologicheskom-statuse-istoricheskogo-narrativa>.

91. Сюй Х. Особенности китайского национального характера (часть 2) / Х. Сюй // Молодой ученый. – 2011. – № 3. – Т. 2. – С. 190–192.

92. Тамарченко, Н. Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты) [Электронный ресурс] / Н. Д. Тамарченко // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.

93. Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия [Электронный ресурс] / автор-сост. Н. Д. Тамарченко. – М., 2001. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/index.php.

94. Татару, Л. В. Композиционный ритм и когнитивная логика нарративного текста (сборник Дж. Джойса «Дублинцы») [Электронный ресурс] / Л. В. Татару // Известия РГПУ. – 2008. – № 75. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnyy-ritm-i-kognitivnaya-logika-narrativnogo-teksta-sbornik-dzh-dzhoysa-dublintsy>.

95. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М., 2000. – С. 79.

96. Томашевский, Б. В. Теория литературы : Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. – Л. : Госиздат, 1925. – 333 с.

97. Троицкий, Ю. Л. Историческая компаративистика: эпистемология и наррация [Электронный ресурс] / Ю. Л. Троицкий // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.

98. Троцук, И. В. Теория и практика нарративного анализа в социологии : монография / И. В. Троцук. – М. : Изд-во «Уникум-центр», 2006. – 207 с.

99. Тюпа, В. И. Логос наррации: к проекту исторической нарратологии [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.
100. Тюпа, В. И. Нарратив и другие регистры говорения [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.
101. Тюпа, В. И. Очерк современной нарратологии / В. И. Тюпа. Критика и семиотика. – М. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31.
102. Тюпа, В. И. Стихоподобная композиция «Доктора Живаго» (К вопросу о соотношении автора и нарратора) [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Narratorium. – 2012. – № 1 (3). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9838>.
103. Уайт, Х. Метаистория : Историческое воображение в Европе XIX в. / Х. Уайт. – Екатеринбург, 2002. – 528 с.
104. Федосеева, Е. В. Изменение структуры нарратива как основа риторически модифицированного массмедийного дискурса [Электронный ресурс] / Е. В. Федоренко // Вестник ИГЛУ. – 2012. – №3 (20). – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/izmenenie-struktury-narrativa-kak-osnova-ritoricheski-modifitsirovannogo-massmediynogo-diskursa>.
105. Федунина, О. В. Система повествования и проблема точек зрения в советской «милицейской» повести (А. Адамов и П. Нилин) [Электронный ресурс] / О. В. Федунина // Narratorium. – 2012. – № 1 (3). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9838>.
106. Фурманова, В. П. Межкультурная коммуникация и культурно-языковая прагматика в теории и практике преподавания иностранных языков : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / В. П. Фурманова. – М., 1994. – 58 с.
107. Хюн, П. Развитие сюжета и событийность в «Сонетах» Уильяма Шекспира [Электронный ресурс] / П. Хюн // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.

108. Чевтаев, А. А. Сюжетно-фабульная структура лирического нарратива [Электронный ресурс] / А. А. Чевтаев // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826>.
109. Чжан, Цзюнь. Китайская народная музыка в профессиональной подготовке студентов музыкальных факультетов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Цзюнь Чжан. – М. : Мос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 22 с.
110. Шейгал, Е. И. Многоликий нарратив / Е. И. Шейгал // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 2 (22). – С. 86–93.
111. Шестак, Л. А. Интертекстуальность и когнитивная теория текста / Л. А. Шестак // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов : коллективная монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. – М. : ФЛИНТА-Наука, 2014. – 352 с.
112. Шёнерт, Й. Автор. Пер. с англ. Е. Ю. Сокруты [Электронный ресурс] / Й. Шёнерт // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.
113. Шкуратов, В. А. Рассказывать и нормировать (горизонты свободы в нарративе) / В. А. Шкуратов // Экзистенциальная традиция : философия, психология, психотерапия. – 2002. – № 1. – С. 10–36.
114. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Изд-во «Языки славянской культуры», 2003. – 312 с.
115. Шмид, В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах [Электронный ресурс] / В. Шмид // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261>.
116. Шэнь, Дань. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования (перевод И. Г. Драч) [Электронный ресурс] / Дань Шэнь // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826>.

117. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск : Попурри, 1998. – Т. 1. – С. 218–219.
118. Adam, J.-M. La linguistique textuelle: introduction a l'analyse textuelle des discours / J.-M. Adam. – Paris : A. Colin, 2005. – 234 p.
119. Bal, M. The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative / M. Ball // Style 17.2, 1983. – P. 234–269.
120. Bally, C. Linguistique générale et linguistique française / C. Bally. – Paris : Librairie Ernest Leroux. – 1932. – 440 p.
121. Barthes, R. Introduction a l'analyse structurale des recits / R. Barthes // Communications. – Paris, 1966. – N 8. – P. 1–27.
122. Barthes, R. Le degré zéro de l'écriture / R. Barthes. – Paris : Editions du Seuil, 1953. – 225 p.
123. Barthes, R. Le plaisir du texte / R. Barthes. – Paris : Editions du Seuil, 1973. – 264 p.
124. Barthes, R. Poétique du récit / R. Barthes. – Paris : Editions du Seuil, 1977. – 180 p.
125. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction / D. Bordwell, K. Thompson. – Boston : McGraw-Hill, 2004. – 519 p.
126. Chatman, S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca and London: Cornell UP. – 1978. – 277 p.
127. Culler, J. Story and Discourse in the Analysis of Narrative / J. Culler // The pursuit of signs, semiotics, literature, deconstruction. – New York : Cornell UP, 1981. – P. 169–187.
128. Friedemann, K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedmann. – Berlin, 1910. – 108 p.
129. Genette, G., Boundaries of Narrative. / G. Genette, A. Levonas. // trans. A. Levonas – New Literary History. – 8.1 – 1976. – P. 1–13.
130. Genette, G. Figures 1. (Tel Quel). / G. Genette. – Paris : Seuil. – 1966.
131. Genette, G. Figures 2. (Tel Quel). / G. Genette. – Paris : Seuil. – 1969.

132. Genette, G. Figures 3. / G. Genette. – Paris : Seuil. – 1972.
133. Genette, G. Figures 4. / G. Genette. – Paris : Seuil. – 1999.
134. Genette, G. Figures 5. / G. Genette. – Paris : Seuil. – 2002.
135. Genette, G. Narrative Discourse. / G. Genette // G. Genette, J. E. Lewin. – Trans. Lewin, J. E. – Oxford : Blackwell, 1980. – 285 p.
136. Greimas, A.-J. Structural Semantics: An Attempt at a Method. Trans. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie / A.-J. Greimas, D. McDowell, R. Schleifer. – Lincoln, Nebraska : Nebraska UP, 1966. – 264 p.
137. Greimas, A.-J., Courtés, J. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary / A.-J. Greimas, J. Courtés. – Bloomington : Indiana UP, 1979. – 368 p.
138. Hühn, P., Sommer R., Narration in Poetry and Drama [Электронный ресурс] / P. Hühn, R. Sommer // The Living Handbook of Narratology : ed. P. Hühn et al. – Hamburg : Hamburg UP, 2011. – Режим доступа: <http://www.lhn.uni-hamburg.de>.
139. Jahn, M. Narratology : A Guide to the Theory of Narrative [Электронный ресурс] / M. Jahn. – University of Cologne, 2005. – Режим доступа: <http://www.uni-koeln.de/>.
140. Jakobson, R. Proposition au Premier Congrès International de Linguistes / R. Jakobson // Actes du Ier congrès international des linguistes du 10-15 avril, 1928. – P. 33-36.
141. Jameson, F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act / F. Jameson. – Ithaca, N.Y. : Cornell UP, – 1981. – 305 p.
142. Jameson, F. Postmodernism and Cultural Theories (后现代主义与文化理论) / F. Jameson. – Tr. Tang Xiaobing. – Xi'an : Shaanxi Normal UP, 1987. – 232 p.
143. Kayser, W. Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise / W. Kayser // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 1954. – Jg.28, H. 1. – S. 417–446.

144. Kayser, W. Wer erzählt den Roman? / W. Kayser // Die Vortragsreise : Studien zur Legende. – Bern, 1958. – S. 82–101.
145. Levinson, J. Music as narrative and music as drama / J. Levinson // Mind & Language. – № 19 (4). – 2004. – P. 428–441.
146. Lévi-Strauss, C. Structural Anthropology / C. Lévi-Strauss // trans. C. Jacobson, B. G. Schoepf. – New York : Basic Books, 1963. – 410 p.
147. Margolin, U. Structuralist Approaches to Character in Narrative / U. Margolin // Semiotica. – № 75. – 1989. – P. 1–24.
148. Maus, F. E. Narrative, drama, and emotion in instrumental music / F. E. Maus // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1997. – № 55(3). – P. 293–303.
149. Mei Zhong. Contemporary Social and Political Movements and their Imprints on the Chinese Language / Zhong Mei // Intercultural Communication : A Reader / edit. L. A. Samovar, R. E. Porter, E. R. McDaniel. – Belmont, CA : Wadsworth Publishing, 2003. – 11 ed. – 456 p. – P. 206–215.
150. Negus, K. Narrative, Interpretation and the Popular Song / K. Negus // Musical Quarterly, 2012. – № 95 (2–3) – 2012. – P. 368–395.
151. Negus, K. Narrative Time and the Popular Song / K. Negus // Popular Music and Society. – 2012. – № 35 (4) — P. 483–500.
152. Newcomb, A. The Madrigal at Ferrara, 1579–1597 / A. Newcomb. – Princeton, New Jersey : Princeton UP, 1980. – Vol 1. – 303 p.
153. Pascal, R. The Dual Voice The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel / R. Pascal. – Manchester UP, 1977. – 150 p.
154. Prince, G. A Dictionary of Narratology / G. Prince. – Lincoln and London : Nebraska UP, 1987. – 126 p.
155. Ricoeur, P. Time and Narrative / P. Ricoeur // trans. by K. Mclaughlin, D. Pellaeur. – Vol. 1. – London : Chicago UP, 1983. – 349 p.

156. Riessman, C. K. Narrative methods for the human sciences / C. K. Riesmann // Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2008. – 264 p.
157. Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics / S. Rimonn-Kenan. – London: Methuen, 2002 – 197 p.
158. Ryan, M.-L. Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media [Электронный ресурс] / M.-L. Ryan // Gamestudies, 2001. – № 1. – Режим доступа: <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>.
159. Saussure, F. Cours de linguistique générale / F. Saussure, C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger. – Lausanne, Paris : Payot, 1916. – 336 p.
160. Schmid, W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs / W. Schmid // Beihefte zu Poetica. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1973. – 10. – 298 s.
161. Todorov, T. Grammaire du Décaméron / T. Todorov. – Mouton : The Hague, 1969. – 100 p.
162. Todorov, T. Théorie du symbole / T. Todorov. – Paris : Seuil, 1977. – 252 p.
163. Trubetzkoy, N. Grundzuge der Phonologie / N. Trubetzkoy // Travaux du cercle linguistique de Prague. – Prague, 1939. – № 7.
164. Wang Hui. The New Criticism / Hui Wang // One China, Many Paths: ed. Wang Chaohua. – New York : Verso Books, 2003. – P. 69 – 99.
165. White, H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe / H. White. – Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1973. – p.
166. 布斯 (Бут, У.). 《小说修辞学》(Риторика художественной прозы) / 布斯 (Бут, У.). – 北京大学出版社, 1987.
167. 王委艳 (Ван Вэйянь). 叙述学研究的第三阶段: 评赵毅衡《广义叙述学》(Нарратологические исследования, третий этап: рецензия на книгу Чжао Ихэна «Основы нарратологии») [Электронный ресурс] / 王委艳 (Ван Вэйянь) //

符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»)。 – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

168. 王委艳 (Ван Вэйянь). 后经典叙事学的“作者”描述与建构交流叙事理论的可能性 (Описание нарратора в постклассической нарратологии и возможность конструирования коммуникативной нарративной теории) [Электронный ресурс] / 王委艳 (Ван Вэйянь) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

169. 王明鸽 (Ван Мингэ). 叙述跨层与“哲学跨层”的相辅相成 (Уровни нарратива и «уровни философии» как взаимодополняющие сущности) [Электронный ресурс] / // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

170. 王小英 (Ван Сяоин). 自我叙述与文本政治 (Повествование от первого лица и политика текста) [Электронный ресурс] / 王小英 (Ван Сяоин) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

171. 王强 (Ван Цян). “不迷人”的结构主义 (Неприглядный структурализм) [Электронный ресурс] / 王强 (Ван Цян) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

172. 王长才 (Ван Чжанцай). 论阿兰·罗伯-格里耶小说中的“重复” (Повторы в романах Алана Роб-Грийе) [Электронный ресурс] / 王长才 (Ван Чжанцай) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

173. 王长才 (Ван Чжанцай). 论罗伯-格里耶小说的电影印迹(След романов А. Роб-Грийе в киноискусстве) [Электронный ресурс] / 王长才 (Ван Чжанцай) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

174. 王悦 (Ван Юэ). 《赎罪》：分层式不可靠叙述的阐释否定 (Отрицание толкования многослойности ненадёжного повествования) [Электронный ресурс] / 王悦 (Ван Юэ) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2014. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

175. 方小莉 (Вань Сяоли). “冤家”姊妹篇中的“孪生隐含作者” («Двойственность имплицитного нарратора» в серии произведений «Любовница») [Электронный ресурс] / 方小莉 (Вань Сяоли) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

176. 詹姆斯, 亨利 (Джеймс, Г.). 《小说的艺术》(Искусство рассказа) / 詹姆斯, 亨利 (Джеймс, Г.). – 上海译文出版社, 2001.

177. 热奈特, 热拉尔 (Женетт, Ж.). 《叙事话语新叙事话语》(Нарративный дискурс. Новый нарративный дискурс) / 热奈特, 热拉尔 (Женетт, Ж.). – 中国社会科学出版社, 1990.

178. 瑞安 (Жуй Ань). 文本、世界、故事：作为认知和本体概念的故事世界 (Текст, мир, история: восприятие действия и созданный метафорой фикциональный мир) [Электронный ресурс] / 瑞安 (Жуй Ань) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

179. 昆德拉, 米兰 (Кундера, М.). 《小说的艺术》 (Искусство рассказа) / 昆德拉, 米兰 (Кундера, М.). – 三联书店. – 1992.
180. 黎风 (Ли Фэн). 图像文化时代的电影诗学重设(Структура поэтики фильмов, изображающих культурную эпоху) [Электронный ресурс] / 黎风 (Ли Фэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.
181. 林咏 (Линь Юн). 华语谜题电影中的不可靠叙述者 (Ненадёжный рассказчик в фильмах на китайском языке) [Электронный ресурс] / 林咏 (Линь Юн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.
182. 林咏 (Линь Юн). 谜题电影情节结构的“多重性” (Многоплановость структуры сюжета фильма-загадки) [Электронный ресурс] / 林咏 (Линь Юн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.
183. 罗钢 (Ло Ган). 叙事学导论 (Введение в нарратологию) / 罗钢 (Ло Ган). – 云南人民出版社 – 1994, 299 页.
184. 鲁迅 (Лу Синь). 《中国小说史略》 (История китайского рассказа) / 鲁迅 (Лу Синь). – 人民文学出版社, 1981.
185. 龙迪勇 (Лун Диюн). 图像叙事: 空间的时间化(Фотонарратив: пространственная конкретизация во времени) [Электронный ресурс] / 龙迪勇 (Лун Диюн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2009. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

186. 刘敏 (Лю Минь). 当代流行歌曲与《花间》词情爱主题之比较 // 论文大全 (Сравнительный анализ описания любви в современных популярных песнях и стихотворениях-цы «Среди цветов») [Электронный ресурс] /刘敏 (Лю Минь). – 2004. – Режим доступа: <http://www.lw23.com> (дата обращения: 22.01.2010).

187. 刘昱君 (Лю Юйцзюнь). 中英短篇故事叙事结构对比分析 (Сравнительный анализ повествовательной структуры коротких рассказов на китайском и английском языках) /刘昱君 (Лю Юйцзюнь) // 中国英汉语比较研究会第七次全国学术研讨会论文集 (Материалы седьмой всекитайской конференции по сравнительному исследованию китайского и английского языков). – 2006.

188. 马文美 (Ма Вэньмэй). 评董乃斌《中国文学叙事传统研究》 (Рецензия на книгу Дун Найбина «Традиционное исследование нарратива в китайской литературе») [Электронный ресурс] / 马文美 (Ма Вэньмэй) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2014. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

189. 马文美 (Ма Вэньмэй). 评谭君强《审美文化叙事学：理论与实践》 (Рецензия на книгу Тань Цзюньцяна «Эстетическая культура и нарратология: теория и практика») [Электронный ресурс] / 马文美 (Ма Вэньмэй) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

190. 麦克黑尔 (МакХэйл, Брайан). 叙事，数据库，世界末日：怎样阅读科幻绘画 (Повествование, массовость, конец света: как читать научно-фантастическую живопись) [Электронный ресурс] / 麦克黑尔 (МакХэйл, Брайан) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

191. 马丁, 华莱士 (Мартин, У.). 《当代叙事学》 (Современная нарратология) / 马丁, 华莱士 (Мартин, У.). – 北京大学出版社, 1990.
192. 孟维平 (Мэй Вэйпин). 科尔沁蒙古族长篇叙事歌研究 (Длинные песни народа Внутренней Монголии о лучнике Хоэрчине) [Электронный ресурс] / 孟维平 (Мэй Вэйпин). – 2006. – 65 页. – Режим доступа: <http://www.lw23.com/> (дата обращения: 13.11.2010).
193. 孙婧 (Сунь Цин). 电影《功夫熊猫》中的可能世界建构 (Возможные миры фильма «Кунг-Фу Панда») [Электронный ресурс] / 孙婧 (Сунь Цин) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.
194. 塔迪埃, 让-伊夫 (Тадие, Жан-Ив). 普鲁斯特和小说 (Пруст и роман) / 塔迪埃, 让-伊夫 (Тадие, Жан-Ив). – 上海译文出版社, 1992.
195. 谭光辉 (Тань Гуаньхуэй). 从必然世界叙事到可能世界叙事 (От нарратива с неотъемлемым миром к нарративу с возможным миром) [Электронный ресурс] / 谭光辉 (Тань Гуаньхуэй) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.
196. 谭君强 (Тань Цзюньцян). 叙事学导论 (Введение в нарратологию) / 谭君强 (Тань Цзюньцян). – 高等教育出版社, 2009. – 第 3 版. – 102 页.
197. 吴迎君 (У Инцзюнь). 电影时空双重叙述探析 (Нарративный анализ пространственно-временного континуума в фильмах) [Электронный ресурс] / 吴迎君 (У Инцзюнь) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2011. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

198. 傅修延福斯特, 爱. 摩. (Фостер, А. М.). 《小说面面观》 (Многоаспектность романа) / 傅修延福斯特, 爱. 摩. (Фостер, А. М.). – 花城出版社, 1984.

199. 傅修延 (Фу Сюянь). “聚焦”的焦虑——关于“focalization”的汉译及其折射的问题 («Фокализация» – к вопросу о переводе термина “focalization” на китайский язык) [Электронный ресурс] / 傅修延 (Фу Сюянь) // 符号学论坛。

《叙事学探索》。(Семиотика. «Нарративные исследования».) – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

200. 傅修延 (Фу Сюянь). “二合”——汉语叙事的优雅传统 («Двусмысленность» – о традиции изящества нарратива на китайском языке) [Электронный ресурс] / 傅修延 (Фу Сюянь) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования».)。 – 2009. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

201. 傅修延 (Фу Сюянь). 我之叙事观 (Моя концепция повествования) [Электронный ресурс] / 傅修延 (Фу Сюянь) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования».)。 – 2009. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

202. 伏飞雄 (Фу Фэйсюн). 利科对时间问题的“叙述阐释” (Польза научного подхода в «нарративном толковании» вопросов о времени) [Электронный ресурс] / 伏飞雄 (Фу Фэйсюн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования».)。 – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

203. 冯洁轩 (Фэн Цзесюань), 乔建中 (Цяо Цзяньго), 张振涛 (Чжан Чжэньтао). 体裁类别 (Классификация стилей) [Электронный ресурс] / 冯洁轩 (Фэн Цзесюань) // 拙风文化网, 2010. – Режим доступа: <http://www.wenhua.cn>.

204. 胡一伟 (Ху Ивэй). 一个可能的世界: 江西采茶戏 (Возможный мир: опера провинции Цзянси о сборе чая) [Электронный ресурс] / 胡一伟 (Ху Ивэй) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

205. 胡一伟 (Ху Ивэй). 声音与叙述 (Голос и повествование) [Электронный ресурс] / 胡一伟 (Ху Ивэй) // 符号学论坛。《叙事学探索》。(Семиотика. «Нарративные исследования».) – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

206. 胡颖峰 (Ху Инфэн). 叙事的琴歌与琴歌的叙事(Повествовательная песня на цине и наррация в песне на цине) [Электронный ресурс] / 胡颖峰 (Ху Инфэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》。(Семиотика. «Нарративные исследования».) – 2010. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

207. 胡亚敏 (Ху Яминь). 叙事学, 基本信息 (Нарратология. Основные сведения) / 胡亚敏 (Ху Яминь). 华中师范大学出版社, 2004. – 第2版. – 309页.

208. 曹文轩 (Цао Вэньсюань). 《小说门》(Двери в нарратив) / 曹文轩 (Цао Вэньсюань). – 作家出版社, 2003.

209. 齐千里 (Ци Цяньли). 评《叙事学导论—从经典叙事学到后经典叙事学》(Рецензия на «Введение в нарратологию – от классической до постклассической нарратологии») [Электронный ресурс] / 齐千里 (Ци Цяньли) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

210. 乔国强 (Цяо Гоцян). 中国叙事学刍议 (Взгляд на китайскую нарратологию) [Электронный ресурс] / 乔国强 (Цяо Гоцян) // 符号学论坛。

《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

211. 张文颖 (Чжан Вэньин). 试以格雷马斯语义矩阵分析史铁生《命若琴弦》 (Попытка анализа произведения «Жизнь как струна» с помощью матричного анализа А. Ж. Греймаса) [Электронный ресурс] / 张文颖 (Чжан Вэньин) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

212. 张新军 (Чжан Синцзюнь). 评瑞安《故事的变身》 (Рецензия на статью М.-Л. Рьян «Изменения в нарративе») [Электронный ресурс] / 张新军 (Чжан Синцзюнь) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

213. 张新军 (Чжан Синьцзюнь). 可能世界叙事学的理论模型 (Модель возможных миров в нарратологии) [Электронный ресурс] / 张新军 (Чжан Синьцзюнь) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

214. 张劲松 (Чжан Цзиньсун). 《文心雕龙》符号学研究 (Семиотическое исследование книги «Резной дракон литературной мысли») [Электронный ресурс] / 张劲松 (Чжан Цзиньсун) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

215. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 叙述者的广义形态：框架-人格二象 (Модальность нарратора в нарративе: рамка – двойственность) [Электронный ресурс] / 赵毅衡 (Чжао Ихэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика.

«Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

216. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 广义叙述分类的一个尝试 (Попытка классификации видов нарратива) [Электронный ресурс] /赵毅衡 (Чжао Ихэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

217. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 叙述转向之后: 建议一种广义叙述学 (После нарративного поворота: о широком понимании термина «нарратология») [Электронный ресурс] / // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

218. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 分层, 跨层, 回旋跨层: 一个广义叙述学问题 (Разложение нарратива на уровни, переход между уровнями, обратный переход: вопрос о широком понимании термина «нарратология») [Электронный ресурс] / 赵毅衡 (Чжао Ихэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2014. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

219. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 建立一个世界批评理论: 以广义叙述学为例 (Теория выстраивания мира в нарративе: пример основополагающей проблемы в нарратологии) [Электронный ресурс] / 赵毅衡 (Чжао Ихэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

220. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 三界通达: 用可能世界理论解释虚构与现实的关系 (Три уровня понимания: выявление отношений между вымыслом и реальностью с помощью возможных миров) [Электронный ресурс] / 赵毅衡 (Чжао Ихэн) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные

исследования»). – 2013. – Режим доступа:
<http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

221. 赵宪章 (Чжао Сяньчжан). 词典体小说形式分析 (Модель анализа художественного произведения) [Электронный ресурс] / 赵宪章 (Чжао Сяньчжан) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2009. – Режим доступа:
<http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

222. 周惠娟 (Чжоу Хуэйцзюань). 《中國新音樂史論》 (Работа по истории новой музыки Китая) [Электронный ресурс] / 周惠娟 (Чжоу Хуэйцзюань) // Monique Arts. – 1999. – Режим доступа:
<http://www.moniquearts.com>.

223. 周和军 (Чжоу Хэцзюнь). 电影叙事学与文学叙事学的互文性——以复调与视点为例 (Интертекстуальность кинонарратива и литературного повествования на примере исследования многоплановости и фиксированной съёмки) [Электронный ресурс] / 周和军(Чжоу Хэцзюнь) //符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2010. – Режим доступа:
<http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

224. 周启超 (Чжоу Цичао). 罗兰·巴尔特“文本观”的核心理念与发育轨迹 (Основные идеи труда Ролана Барта «Исследование текста» и их развитие) [Электронный ресурс] / 周启超 (Чжоу Цичао) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа:
<http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

225. 陈蓉 (Чэнь Жун). 评杰拉德·普林斯《叙述学词典》 (Рецензия на «Словарь нарратологии» Джозефа Принса) [Электронный ресурс] / 陈蓉 (Чэнь Жун) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа:
<http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

226. 陈蓉 (Чэнь Жун). 评雅各布·卢特《小说与电影中的叙事》 (Рецензия на труд «Нарратив в романе и кино» Якоба Лютера) [Электронный ресурс] / 陈蓉 (Чэнь Жун) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

227. 陈平原 (Чэнь Пинюань). 中国小说叙事模式的转变 (Трансформация нарративной модели китайского рассказа) / 陈平原 (Чэнь Пинюань). – 上海人民出版社, 1988 – 326 页.

228. 陈静 (Чэнь Цзин). 浅谈电影《苏州河》的独特叙事策略 (Краткий анализ специфичной повествовательной стратегии в фильме «Река Сучжоухэ») [Электронный ресурс] / 陈静 (Чэнь Цзин) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2009. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

229. 申单 (Шэнь Дань). 《叙述学与小说文体研究》 (Нарратология и исследование романа) / 申单 (Шэнь Дань). – 北京大学出版社, 1998.

230. 申丹 (Шэнь Дань). 从叙述话语的功能看叙事作品的深层意义 (Взгляд на глубинное понимание повествовательного произведения с точки зрения языка нарратива) [Электронный ресурс] / 申丹 (Шэнь Дань) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2012. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

231. 申丹 (Шэнь Дань). Narrative, Reality, and Narrator as Construct [Электронный ресурс] / 申丹 (Шэнь Дань) // 符号学论坛。《叙事学探索》 (Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2009. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

232. 雅克比 (Я Кэби). 可靠/不可靠叙事如何展开 (Как проявляется надёжное и ненадёжное повествование) [Электронный ресурс] / 雅克比 (Я Кэби)

// 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

233. 杨义 (Ян И). 中国叙事学 (Китайская нарратология) / 杨义 (Ян И). – 北京人民出版社, 1997. – 430 页.

234. 杨莹骅 (Ян Инхуа). 套层叙述——《暗恋桃花源》的叙述学分析 (Нарративный анализ произведения «Земля цветущих персиков») [Электронный ресурс] / 杨莹骅 (Ян Инхуа) // 符号学论坛。《叙事学探索》(Семиотика. «Нарративные исследования»). – 2013. – Режим доступа: <http://www.semiotics.net.cn/xsxts.asp?page=1>.

Словари и энциклопедии

1. Большой китайско-русский словарь [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.bkrs.info/>.

2. Большой энциклопедический словарь (БЭС) / Серия: Современная энциклопедия. – М. АСТ : Астрель, 2008. – 1248 с.

3. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН-INTRADA, 2001. – 384 с.

4. Литературная энциклопедия в 11 томах / П. И. Лебедев-Полянский, А. В. Луначарский, И. М. Нусинов, В. Ф. Переверзев, И. А. Скрипник – М., 1929—1939.

5. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под редакцией А. П. Горкина. — М. : Росмэн, 2006.

6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стлб.

7. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога) / В. С. Безрукова. – Екатеринбург, 2000.

8. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – Минск : Изд-во «Панпринт», 1998. — 1064 с.
9. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Изд-во «Азъ», 1992.
10. Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://feb-web.ru/>.
11. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory Paperback / D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. – London : Routledge, 2007. — 792 p.
12. The Living Handbook of Narratology [Электронный ресурс] / ed. P. Hühn et al. – Hamburg : Hamburg UP, 2011. – Режим доступа: <http://www.lhn.uni-hamburg.de>.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Список исследованных песен

№ п / п	Название песни		Исполнитель песни	
	<i>Китайский вариант</i>	<i>Русский вариант</i>	<i>Китайский вариант</i>	<i>Русский вариант</i>
<i>Песни с 1924-го по 1977 г.</i>				
1	天上布满星	Небо усыпано звёздами	黄耀明	Хуан Яомин
2	库尔班大叔你去哪	Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?	景岗山、盖丽丽	Цзинь Ганшань, Гай Лили
3	小河水清幽幽	Воды ручья чисты и прозрачны	马玉涛	Ма Ютао
4	月光下的凤尾竹	Бамбук в лунном свете	关牧村	Гуань Муцунь
5	我们的生活充满阳光	Наша жизнь наполнена солнечным светом	于淑珍	Юй Шучжэнь
6	飘零的落花	Опавшие цветы	郎毓秀	Лан Юйсю
7	我爱五指山，我爱万泉河	Я люблю горы Учжи, я люблю реку Ванцзюань	李双江	Ли Шуанцзян
8	香港之夜	Вечер в Гонконге	邓丽君 (鄧麗君)	Тереза Тенг
9	丝丝小雨	Моросящий дождь	邓丽君 (鄧麗君)	Тереза Тенг
10	天伦歌	Философская песня	郎毓秀	Лан Юйсю
11	红豆词	Помни меня	狐蝠按	
12	恨不相逢未嫁时	Досадно, что не встретились, пока я была не замужем	李香兰 (鄧麗君)	Ли Сянлань (Тереза Тенг)
13	四季歌	Песня о временах года	周旋	Чжоу Сюань
14	航标兵之歌	Песня морских бойцов	雨广	Юй Гуан
15	我们是毛主席的红卫兵	Мы красные стражники председателя Мао	中央歌舞	Ансамбль песни и пляски» ЦК КПК
16	我们是毛主席的红卫兵			
17	我们是毛主席的红卫兵			
18	我们是毛主席的红卫兵			
19	祝福毛主席万寿无疆	Долгих лет председателю Мао	梦之旅	Мэн Чжилю
20	北京的金山上	Гора Цзиньшань в Пекине	才旦卓玛	Цайдань Дролма
21	再见吧，妈妈	До свидания, мама	李雙江	Ли Шуанцзян
22	唱支山歌给党听	Песня горцев, исполняемая для партии	黑鸭子	Группа «Чёрная утка»
23	东方红	Алеет восток	邓玉华	Дэн Юйхуа
24	打起手鼓唱起歌	Стуча в бубен, напеваю песню	罗天婵 (关牧村)	Ло Тяньшань (Гуань Муцунь)
25	翻身农奴把歌唱	Освобождённые крепостные крестьяне поют песню	才旦卓玛	Цайдань Дролма
26	美丽的草原我的家	Степь ненаглядная – дом мой	Dedema 德德玛	Дэ Дэма
27	社会主义好	Да здравствует социализм!	由张楚	Йоу Чжанчу
28	吐鲁番的葡萄熟了	Турфанский виноград созрел	关牧村	Гуань Муцунь
29	我们走在大路上	Мы идём большой дорогой	张大伟	Чжан Давэй
30	我们走在大路上			
31	我们走在大路上			
32	灿烂的朝霞	Сверкающая утренняя заря	李双江	Ли Шуанцзян
33	小燕子	Маленькая ласточка	王丹凤	Ван Даньфэн

<i>Песни с 1978-го по 2012 г.</i>				
34	光阴的故事	Светлая история	罗大佑	Луо Дайоу
35	酒干倘卖无	Есть ещё бутылка	张伟文	Чжан Вэй Вэн
36	一无所有	Никто	崔健	Цуй Тянь
37	大约在冬季	Когда-нибудь зимой	齐秦	Ци Цин
38	好人一生平安	Счастливой жизни всем хорошим людям	李娜	Ли На
39	涛声依旧	Плеск волн всё тот же	毛宁	Мао Нин
40	纤夫的爱	Любовь бурлака	黑鸭子	«Чёрная утка»
41	东北人都是活雷锋	Все люди северо-востока – живые Лэй Фэны	雪村	Сюэ Цунь
42	东风破	Порывы восточного ветра	周杰伦	Чжоу Цзе Лунь
43	千里之外	За тысячу ли	周杰伦, 费玉清	Джей Чоу, Фэй Ю Цин
44	相伴	Вместе	凯璐, 凯月	Кай Лу, Кай Юэ
45	童话	Сказка	光亮	Гуан Лян
46	在雨中	В дождь	刘亮鹭	Лю Лян Лу
47	你最近还好吗	Как ты там в последнее время	S.H.E 华人群星	S.H.E
48	王大妈要和平	Тётушка Ван хочет мира	董文华	Дун Вэн Хуа
49	嘎达梅林	Га Да Мэй Лин	童彤	Тун Тун
50	柳树下	Под ивой	谢和弦/徐佳莹	Сизэ Хэ Сянь, Сю Цзя Инг
51	南屏晚钟	Вечерний звон Наньпина	蔡淳佳	Цай Чхунь Цзя
52	老房东查铺	Старый домовладелец обходит спальни	马玉涛	Ма Ю Тао
53	过云雨	Проходящий ливень	张敬轩	Чжан Цзин Хань
54	心酸	Тоска	林宥嘉	Лин Йоу Цзя
55	春天里	В той весне	汪峰	Ван Фэн
56	浪漫爱	Любовь романтика	江语晨	Цзян Ю Чэн
57	第一次	Первый раз	光良	Гуан Лян
58	约定	Обещание	光良	Гуан Лян
59	Mine, mine	Моя, моя	周杰伦	Чжоу Цзе Лунь
60	满满的都是爱	Всюду любовь	梁静茹	Лян Цзин Жу
61	小星星	Маленькая звёздочка	汪苏泷	Ван Су Лун
62	迷魂曲	Одурманивающая песня	周杰伦	Чжоу Цзе Лунь
63	七上八下	В смятении	蔡依林	Цай И Лин
64	我最亲爱的	Мой самый любимый	张惠妹	Чжан Хуй Мэй
65	绿帽子	Зелёная шапка	海哥	Хай Гэ
66	周大侠	Настоящий герой	周杰伦	Чжоу Цзе Лунь
67	相亲相爱一辈子	Любовь на всю жизнь	罗宾	Робин
68	梦醒黄梁	Пробуждение ото сна	凤里	Фэн Ли
69	死去的故乡	Исчезнувшая родина	冷枫	Лин Фэн
70	城市的边缘	Окрестности города	兴许	Син Сю
71	理想情人	Идеальный возлюбленный	杨丞琳	Ян Чэн Лин
72	Love You You	Люблю тебя	林俊杰	Лин Цзюнь Цзе
73	开心过年 - 2012 新年歌	Радостно встретим Новый год	MyAstro 群星	«Май Астро»

Приложение 2. Примеры китайских песен

《柳树下》 («Под ивой»)

那是一个 人见人爱的傍晚。 他们在仁爱公园旁的柳树下。 男孩牵着女孩的手 制造了浪漫。 那时候还不知道 KTV 有屋顶唱。 此时 男孩从口袋掏出了吉他， 开始 他对着女孩唱着： 我要把你娶回家。 女孩低着头 害着羞。 没有回答 她说她想要写在纸上。 男孩下了决心 他去提了亲。	Наступил замечательный и приятный вечер. Они стоят под ивой около парка Жэньай. Мальчик с нежностью тянет девочку за руку. В те времена ещё не знали, что на крышах можно петь караоке. И тогда мальчик вытащил гитару из чехла И начал петь девушке: «Я хочу жениться на тебе». Девушка низко склонила голову в смущении. Она сказала, что хочет написать ответ на бумаге. Мальчик решился и пошёл к её родителям.
那年他二十一 女孩的父亲 说玩音乐没出息。 他组了两个乐队 每天赶场凑聘金。 舞厅 演奏完了赶着去歌厅。 钢琴 也可以代班 也拉小提琴。 女孩的父亲终于感受到他的真心。 于是他对着男孩说 我把女儿交给你。 男孩撑起家计 女孩冠了夫姓。 家里所有鸡毛蒜皮的事情 女孩都一手打理。 每天吃饭时间 她煮的菜 不会输给餐厅。 有天 他们当了爸爸妈妈。 接着 又升格当了阿公阿嬷。	В то время ему был 21 год. И отец девочки сказал, что занятия музыкой – это не серьёзно, не имеет будущего. Юноша организовал две группы, и каждый день Они зарабатывали деньги для выкупа любимой. Когда заканчивалось танцевальное представление, Он сразу уходил в музыкальный зал и играл там. Он обучал игре на фортепиано и на скрипке. Отец девочки, наконец, поверил в его искренность, И тогда он сказал: «Я отдаю тебе мою дочь». Мальчик стал заботиться о благосостоянии семьи, Девушка стала его женой. Все домашние хлопоты девушка взяла на себя. Каждый день её обеды не уступали ресторанному. И однажды они стали папой и мамой, А потом уже стали дедушкой и бабушкой.
再次回到公园里 她告诉孙子， 这是他们当年一起写的柳树下。	Придя вновь в тот парк с внуком, она рассказала, Что это была та самая ива, под которой девушка написала ответ:
柳树下 有睡莲。莲叶上 雨珠成双。 我要把那珠儿串 代替我诉情话。 送给你一串串 陪着你到白发。	«Под ивой лотос, а на его лепестке пара капель дождя. Пусть эта пара капель расскажет за меня о моих чувствах. Я подарю тебе эти капли, И пусть они будут с тобой до седых волос».
那是女孩写的词 男孩谱的曲。 那是他们相爱的纪念品。 放进时光里 任岁月流去。 男孩说他依然记得歌词和旋律。 他说 女孩真的真的很伟大。 她把大半辈子都奉献给这个家。 他说 我们都要乖乖听话。 要记得放假 常常回来看看阿嬷。 是阿嬷教我闽南话 要怎么讲。 是阿公教我站上舞台 怎么放。 我都依然记得 从来都没有忘。 当我想家 我就踏上车子回老家。 男孩 依旧是那么英俊潇洒。 女孩 依旧是那么和蔼慈祥。	Вот такие слова сочинила девочка, А мальчик положил их на музыку. Это и есть то сокровище, которое хранит их взаимную любовь. Время шло, как быть и должно было. Мальчик говорил, что он по-прежнему помнит слова и мелодию. Он говорил, что девочка великолепна, Потому что она посвятила большую часть жизни своей семье. Он говорил, что все мы должны слушаться бабушку И каждые каникулы приезжать проводить её. Бабушка учила меня говорить на южнофуцзяньском диалекте, Дедушка учил меня, как правильно стоять на сцене и как себя вести. Я до сих пор всё помню, я ничего не забыл. Как только я вспоминаю о доме, сразу сажусь в машину И еду на родину. Тот мальчик всё такой же красивый и мужественный. Девочка всё такая же добрая и ласковая.
那天 在医院里的病床旁 我听见，我看见，男孩对着女孩唱。	В тот день, стоя около больничной койки, Я услышал, я увидел, как мальчик пел девочке:
“柳树下 有睡莲。莲叶上 雨珠成双。 我要把那珠儿串 代替我诉情话”。	«Под ивой лотос, а на его лепестке пара капель дождя. Пусть эта пара капель расскажет за меня о моих чувствах. Я подарю тебе эти капли,

送给你一串串 陪着你到白发。 送给你一串串 陪着你到白发。	И пусть они будут с тобой до седых волос. И пусть они будут с тобой до седых волос».
----------------------------------	---

《绿帽子》 («Зелёная шапка»)

有时生活就是不如意。 我的老婆竟然有外遇。 啊 我的头上戴了顶绿帽子。 你说这心里憋屈不憋屈， 人活着多少有点骨气。 人要脸。树活皮。 欺人太甚 竟敢爬到我头上来拉屎。 你要搞外遇 老子也不客气。 今晚喝花酒我潇洒去。 眼看家庭就快要破碎。 哥们姐们都替我着急。 啊 人活一辈子是多么不容易。 幸福的道路总是坎坷的。 人活着别逞一时脾气。 死要面子是受罪的。 潮落，潮起。 夫妻哪有隔夜的怨气。 身上挂着绿 生活还继续。 绿帽子也是蛮温暖的。	Жизнь иногда бывает совсем не по душе. Да ещё и жена мне изменила, Да-да, надела на мою голову зелёную шапку. Вот скажи, разве мне не обидно? Человек бережёт лицо, дерево бережёт кору. Обидев меня, она осмелилась подползти, чтобы нагадить мне в душу. Раз ты изменяешь, я тоже не буду терпеть. Сегодня же пойду гулять в обществе проституток. Семья так развалится. Все братья и сёстры за меня волнуются. Ах, жизнь человека так непроста, На дороге счастья всегда есть рытвины. Человек не должен потакать минутным порывам. Ради сохранения лица потеряешь больше, чем сохранишь. Приливы и отливы – всякое бывает, Но между мужем и женой не бывает ненависти дольше одной ночи. Надеваю зелёное и продолжаю жить. Зелёная шапка тоже греет.
--	---

《天上布满星》 («Небо усыпано звёздами»)

天上布满星，月儿亮晶晶。 生产队里开大会，诉苦把冤伸。 万恶的旧社会，穷人的血泪仇。 千头万絮涌上了我心头。 止不住的辛酸泪挂在胸。 不忘那一年， 爹爹病在床。 地主逼他做长工。 累得他吐血浆。 瘦得皮包骨。 病得脸发黄。 地主逼债好象那活阎王。 可怜我的爹爹把命丧。 不忘那一年。北风刺骨凉。 地主闯进我的家。 狗腿子一大帮。 说我们欠他的债。 又说我们欠他的粮。 强盗狠心抢走了我的娘。 可怜我这孤儿飘流四方。 不忘那一年。苦难没有头。 走投无路入虎口。 给地主去放牛。	Небо усыпано звёздами, сверкает прозрачная луна. На собрании производственной бригады Жалуются на горькую судьбу и несправедливость, Всё зло старого общества и кровавые слёзы бедняков, Тяготы десятков тысяч людей хлынули мне в душу, Горячие и горькие слёзы беспрестанно орошают грудь. Не забыть тот год. Отец занемог и слёг, Но помещик заставил его батрачить. Он устал, его уже рвало кровью, Похудел – сущий скелет, Да заболел желтухой. Изверг-помещик пожелал выколлотить с него долг. Как жаль, что отец мой ушел из жизни. Не забыть тот год. Северный ветер пронизывал до мозга костей. Помещик вломился в мой дом, Да не один, а с бандой приспешников. Сказал, что мы задолжали ему денег, Сказал, что я задолжал ему зерна. Разбойник безжалостный, забрал мою матушку. Несчастный я сирота, скитающийся по свету. Не забыть тот год, Невгодам нет конца, и некуда бежать, куда ни кинь, везде клин,
--	--

半夜就起身。回来落日头。 地主鞭子抽得我鲜血流。 可怜我这放牛娃向谁呼救。 不忘阶级苦。牢记血泪仇。 世代不忘本。 永远跟党闹革命。 不忘阶级苦。牢记血泪仇。	Ходил пасти скот для помещика, В полночь вставал, а возвращался с закатом. Кнутом помещик хлестал меня до крови, Несчастному пастушку, к кому мне звать о помощи? Не забыть горечь классового разделения. Навсегда запомню кровавые слезы ненависти. И вовек не забыть свое прошлое. Отныне и навсегда с партией вершить революции. Не забыть горечь классового разделения.
---	---

《月光下的凤尾竹》 («Бамбук в лунном свете»)

“竹楼里的好姑娘。 光彩夺目像夜明珠听啊。 多少深情的葫芦笙 对你倾诉着心中的爱慕。 哎金孔雀般的好姑娘， 为什么不打开哎你的窗户？ <...> 姑娘啊！” -- “我的心已经属于人！ 金孔雀要配金马鹿！ 月光下的凤尾竹， 轻柔啊美丽像绿色的雾哟。 竹楼里的好姑娘。 为谁敞开门又开窗户？ 金孔雀跟着金马鹿。 一起啊走向那绿色的雾哎”。	«В доме из бамбука живет прекрасная девушка, Глаз не оторвать, похожая на светящуюся в темноте жемчужину. Проникновенная мелодия хулушэна Рассказывает о моей любви к тебе. Ах, девушка прекрасная, как золотой павлин, Почему не открываешь ты свое окно? <...> Ах, девушка!» – «Мое сердце уже принадлежит другому! Раз уж я золотой павлин, то хочу сочетаться браком с золотым оленем! Бамбук в лунном свете, Нежный, ах, изящный, похож на зеленый туман. В доме из бамбука живет прекрасная девушка. Кому же я распахну дверь и свое окошко? Золотой павлин и благородный олень Вместе пойдут в зеленый туман».
---	--

《小河水清幽幽》 («Воды ручья тихи и прозрачны»)

小河的水清悠悠。 庄稼盖满了沟。 解放军进山来。咳咳咳！ 帮助咱们闹秋收。 拉起了家常话。 多少往事涌上心头。 看见了解放军，想起了老八路。 那一年，枪声响， 同志们进了沟。 刀劈狗汉奸， 枪击敌人头。 虎口里救出了众乡亲。 狼群中夺回了羊和牛。 一同打敌人， 一同烧炮楼， 一同闹减租， 一同护秋收！	Воды ручья чисты и неторопливы, Хлеба покрыли окопы. Бойцы освободительной армии продвигаются в горы. Хей-хей-хей! Помогают нам со сбором осенней жатвы. Вот и пошли разговоры по душам. Нахлынуло бывшее в сердца. Увидел и узнал бойцов освободительной армии, И вспомнил я: «почтенная Восьмая». В тот год гремела перестрелка, Товарищи засели в окопах И резали предателей собачьих, Во врагов стреляли из ружья. Спасли от смерти многих односельчан. Силой отвоевали овец и коров у волчьей стаи. Вместе бить врага, Вместе вышки жечь, Вместе будем бороться за снижение земельной ренты, Вместе соберём урожай!
---	--

《王大妈要和平》 («Тётушка Ван хочет мира»)

王大妈要和平， 你看她东奔西跑要呀 那个要呀和平。	Тётушка Ван хочет мира, Видите, как она бежит и старается, Желая этого мира.
--	---

王大妈要和平， 要呀么要和平， 她每天动员妇女们来呀来签名， 宣传的脑筋开了窍， 道理懂得清。 你看她东奔西跑要呀那个要呀和平。 美国鬼不算啥， 全世界和平的力量大， 咳哟咳力量大， 大家都在签名， 都在签名反对他呀， 王大妈要和平， 她到处宣传不消停。 逢人她就讲： “大家来签名， 大家团结紧， 大家要齐心， 我们要反对挑动战争的破坏和平的美国强盗杜鲁门， 杜鲁门你别发疯， 妇女们一样要和平， 你要是再把人杀， 我们捉住你问的问来审的审， 我们捉住你全世界人民饶不了你； 全世界人民团结起， 保卫了世界和平，坚决消灭你！”	Тётушка Ван хочет мира, Очень хочет мира. Она каждый день просит девушек приходить и подписываться, Через агитацию просвещает их, Объясняет смысл происходящего. Видите, как она старается ради этого мира. Американский дьявол – это ничто. Силы мира во всём мире велики. Ох велики! Тут все подписались. Все подписались против войны. Тётушка Ван хочет мира. Она повсюду беспрестанно продолжает агитацию. Кого ни встретит, расскажет: «Давайте все подпишемся. Давайте крепко соединимся. Давайте объединим наши сердца. Мы должны противостоять побуждающему к войне, Выступающему против мира американскому разбойнику Труману. Не потеряй голову, Труман! Женщинам мира тоже нужен мир. А ты всё убиваешь людей. Ох мы тебя арестуем! Ох, мы тебя допросим! Мы тебя арестуем, и никто в мире не сможет тебя пощадить. Люди всего мира объединятся и встанут На защиту мира на Земле, мы сотрём тебя с лица Земли!»
--	--

《再见吧，妈妈》（«До свидания, мама»）

再见啊！妈妈， 军号已吹响，钢枪已擦亮， 行装已背好，部队要出发。 你不要悄悄地流泪， 你不要把儿牵挂。 当我从战场上凯旋归来， 再来看望亲爱的妈妈。 啊，啊，我为妈妈擦去泪花。 看山茶含苞欲放， 怎能让豺狼践踏。 假如我在战斗中光荣牺牲， 你会看到盛开的茶花。	До свидания, мама. Горн уже прозвучал, ружья уже начищены, Ранец с вещами уже на плечах, мне уже пора идти. Не надо безмолвно плакать, Не беспокойся за сына. Когда я вернусь с поля боя с победой, Навещу дорогую маму. Вытираю слёзы с маминых глаз. Посмотри, как прекрасно распускается камелия. Разве я могу позволить шакалам растоптать её? Если я погибну в бою, То ты сможешь увидеть, как она прекрасно распускается.
--	--

Песня 《一无所有》（«Ничто»）

我曾经问个不休： 你何时跟我走？ 可你却总是笑我，一无所有 我要给你我的追求， 还有我的自由。 可你却总是笑我，一无所有。 <...> 为何你总笑个没够？ 为何我总要追求？ 难道在你面前	Было время, когда я непрестанно спрашивал: «Разве ты не пойдёшь со мной?» Но ты постоянно смеялась, говоря, что я гол как сокол. Я бы отдал тебе всю свою заботу, я бы отдал тебе свою свободу. Но ты всё смеялась, говоря, что у меня ни гроша за душой. <...> Что же заставляет тебя смеяться надо мной? Что же тянет меня к тебе? Неужели я для тебя навсегда Так и останусь никем и ничем? Разве ты не пойдёшь со мной?
--	--

我永远是一无所有？ 噢……你何时跟我走？ 噢……你何时跟我走？ 脚下这地在走， 身边那水在流。 告诉你我等了很久。 告诉你我最后的要求。 我要抓起你的双手， 你这就跟我走。 这时你的手在颤抖， 这时你的泪在流。 莫非你是在告诉我 你爱我一无所有？	Разве ты не пойдёшь со мной? И я вновь ступаю по этой земле, Вновь вода близ меня течёт. Я говорю, что уже очень долго жду тебя. Я в последний раз повторяю свою просьбу. Я беру обе твои руки в свои, И уже ты идёшь за мной. В этот раз твои руки начинают дрожать, В этот раз из твоих глаз льются слёзы. И разве ты мне не скажешь, Что любишь меня, хотя у меня ничего нет?
--	---

《四季歌》 («Песня о временах года»)

春季到来绿满窗， 大姑娘窗下绣鸳鸯。 忽然一阵无情棒， 打得鸳鸯各一方。 夏季到来柳丝长， 大姑娘漂泊到长江。 江南江北风光好， 怎及青纱起高粱。 秋季到来荷花香， 大姑娘夜夜梦家乡。 醒来不见爹娘面， 只见窗前明月光。 冬季到来雪茫茫， 寒衣做好送情郎。 血肉筑出长城长， 奴愿做当年小孟姜。	Весна пришла, зеленью наполнились окна, У барышни под окном селёзень с уткой. Но внезапно налетел безжалостно порыв ветра, И забрал их в неизвестные края. Лето пришло, выросли тонкие ветви ивы, А барышня, блуждая, дошла до вод реки Янцзы. До чего хороши пейзажи в Цзяннань и Цзянбей, Возвышаются здесь зеленые стебли гаоляна. Вот с осенью и ароматы лотоса пришли. Девушка ночь за ночью грезит о родных местах. Проснувшись, не видит она родителей, А только лунный свет за окном. Пришла зима с бескрайними снегами, Сшив зимнюю одежду, она дарит её любимому. Из плоти своей он строил Великую стену, А она страстно желает в тот же год стать Мэн Цзян.
---	--

《我们是毛主席的红卫兵》 («Мы красные стражники председателя Мао»)

红卫兵，红卫兵， 我们要做共产主义接班人， 革命红旗一代传一代， 光荣传统我们要记牢。 爱祖国，爱人民，爱集体，爱劳动， 要和工农相结合， 我们是毛主席的红卫兵。 我们是毛主席的红卫兵。 大风浪里炼红心。 毛泽东思想来武装。 横扫一切害人虫。敢批判敢斗争。 革命造反永不停。敢批判敢斗争。 革命造反永不停。 彻底砸烂旧世界。 革命江山万代红。 我们是毛主席的红卫兵。	Хунвейбины, хунвейбины, Мы хотим стать преемниками коммунизма, Хотим, чтобы Красное знамя революции передавалось из поколения в поколение, Мы хотим навсегда запомнить славные традиции. Любим Родину, любим народ, любим коллектив, любим труд, В единении с рабочими и крестьянами, Мы красные стражники председателя Мао. Мы красные стражники председателя Мао, Буря и волны закаляют наши красные сердца, Вооружаясь идеологией Мао Цзэдуна, Ликвидируем вредительские элементы, Мы осмеливаемся критиковать и бороться, Революционный бунт никогда не прекратится. Мы осмеливаемся критиковать и бороться, Революционный бунт никогда не прекратится. Мы окончательно разрушим старые устои, Долгих лет революции нашей страны!
---	--

无产阶级立场最坚定。 踏着前辈革命的路。时代重任来担承。	Мы красные стражники председателя Мао! Позиция пролетариата непоколебима, Мы встали на путь революции наших предшественников, Наступило время, когда мы принимаем на себя большую ответственность.
---------------------------------	--

《酒干倘卖无》 («Есть ещё бутылка»)

假如你不曾养育我， 给我温暖的生活。 假如你不曾保护我， 我的命运将会是什么？ 是你抚养我长大陪， 我说第一句话。 是你给我一个家， 让我与你共同拥有它。 虽然你不能开口说一句话 却更能明白，人世间的黑白与真假。 虽然你不会表达你的真情， 却付出了热忱的生命。 远处传来你多么熟悉的声音 让我想起你多么慈祥的心灵。	Если бы ты не растил меня когда-то ради моей счастливой жизни, Если бы ты не опекал меня когда-то, то какова могла бы быть моя судьба? Это ты растил меня и слышал, Как я сказала свои первые слова. Это ты дал мне дом, Чтобы он был нашим с тобой. Хотя ты не смог сказать мне ни слова, Ты лучше других понимал, что есть зло, а что есть добро, что есть ложь, а что есть правда. Хотя ты не мог выразить свои истинные чувства, Ты подарил мне свою вдохновенную жизнь. Издалека долетает твой знакомый голос, Напоминает мне о том, как милосердна твоя душа.
--	--

Песня 《东方红》 («Алеет восток»)

东方红。 太阳升。 中国出了个毛泽东。 他为人民谋幸福。 呼儿嗨哟！ 他是人民大救星。 他为人民谋幸福。 呼儿嗨哟！ 他是人民大救星。 毛主席 爱人民。 他是我们的带路人。 为了建设新中国 呼儿嗨哟！ 领导我们向前走。	Алеет восток. Солнце взошло, И Китай дал нам Мао Цзэдуна. Он стремится сделать народ счастливым. Хур-хай-йоу! Он народный освободитель. Он стремится сделать народ счастливым. Хур-хай-йоу! Он народный освободитель. Председатель Мао Любит свой народ. Он наш проводник. Для того чтобы построить новый Китай, Хур-хай-йоу! Он ведет нас вперед.
--	--

《航标兵之歌》 («Песня морских бойцов»)

歌声迎来了金色的太阳。 双桨划破了千层波浪。 我们在海上架桥铺路。 让航行的战友们一路顺畅。 年轻的航标兵用生命的火花。 点燃了永不熄灭的灯光。	Звуки песни приветствуют приход золотого солнца, И весла разрезают многослойные волны, В море мы устраняем препятствия и прокладываем дорогу, Чтобы боевым товарищам освободить путь. Молодые бойцы с искрой жизни, Зажегшись однажды, больше ее свет никогда не потухнет.
前面的道路崎岖又漫长。 谁能把英雄的步伐阻挡。 我们战斗在天涯海角。 踏遍四海劈风斩浪。 年轻的航标兵用生命的火花。 点燃了永不熄灭的灯光。	Дорога впереди и опасна, и трудна. Кто же может преградить путь герою? Мы сражаемся на краю света, Всюду нам открыта дорога, Молодые бойцы с искрой жизни, Зажегшись, больше ее свет никогда не потухнет.

《库尔班大叔你去哪》 («Дядюшка Ку Эрбан, куда ты идёшь?»)

东方刚升起美丽的彩霞， 我赶着马儿离开了， 腰上还带着水葫芦， 手里还拿着冬不拉， 崭新的袷袂身上穿。 <...> 想想今天什么日子。 看看马儿驮的什么？ 噢！红旗，红花，红苹果哎。 葡萄、核桃、哈密瓜哎。 这么多礼品要送给谁？ <...> 送给谁？解放军！ 亚克西！ <...> 他们叫沙漠变良田。 他们叫戈壁开鲜花。 幸福和他们分不开！ 他们和我们是一家 今天是“八一”建军节。 我心里有说不尽的高兴话！	Играя красками, на востоке только что взошла ненаглядная заря, Вскочив на лошадь, уезжаю я, Тыкву-горлянку с водой заткнул за пояс, Да ещё домбру держу в руке, Одет в новёхонький халат. <...> Подумайте-ка, что сегодня за дата, Да посмотрите, что навьючено у лошади на спине. Эге! Красное знамя, красные цветы да красные яблоки, виноград, грецкие орехи и хамийская дыня. Как много продуктов, кому их подарить? <...> Кому подарить, спрашиваете? Освободительной армии! Это же превосходно! <...> Это они велели пустыне превратиться в плодородные земли. Это они велели раскрыться свежим цветам в пустыне Гоби. Они и счастье неразделимы! Мы и они – одна семья. Сегодня «1 августа» – День создания Народно-освободительной армии. Никакими словами не описать, как я рад!
---	--

《开心过年》 («Радостно встречаем Новый год»)

春风吹到你的家， 健康快乐带来啦。 小朋友呀都听话。 学业成绩顶呱呱。 情侣今年结婚啦。 快快生个胖娃娃。 这个世界有多大， 最重要过的开心啦。 给你一个红包，说好话，开心笑哈哈， 换上新衣、戴新帽、新鞋和新袜。 时间滴答带着梦想慢慢发芽。	Весенний ветер подул в твоё окно, Принося с собой здоровье и радость. Все дети становятся послушными, Все отлично учатся. Влюблённые в этом году поженятся и нарожают пухленьких детишек. Этот мир такой большой, И самое главное – радостно встретить праздник. Подарю тебе «хунбао», скажу добрые слова и радостно посмеюсь, Надену новую одежду, шапку, обувь и чулки, Время приходит, и постепенно сбываются все мечты.
---	--

《光阴的故事》 («Светлая история»)

“春天的花开秋天的风以及冬天的落阳”， 忧郁的青春年少的我曾经无知的这么 想。 风车在四季轮回的歌里在天地流转。 风花雪月的四季里我在年年的成长。 流水它带走光阴的故事改变了一个人。 就在那多愁善感而初次等待的青春。 遥远的路程昨日的梦以及远去的笑声。 再次的见面我们又历经了多少的路程。 不再是旧日熟悉的我有着旧日狂热的 梦。 也不是旧日熟悉的你有着依然的笑容。 流水它带走光阴的故事改变了我们。	«Весной цветут цветы, осенью дует ветер, зимой пропадает солнце», – По молодости в печали я так вот невежественно думал. Но ветряная мельница в калейдоскопе времён года Всё вращается на просторах природы, Ветры и цветы, снега и луны четырёх сезонов я проживал год за годом. Водяным потоком светлая история изменила одного человека, И после стольких печалей, мыслей и чувств наступила первая долгожданная весна. Дальний маршрут, вчерашний сон да далекий смех. Чтобы вновь увидеть друг друга, мы прошли долгий путь. Я уж не тот, кого ты знала давно, и мечусь в лихорадочном сне, Ты уж не та, кого знал я когда-то, но всё хранишь в душе тот же смех.
---	--

就在那多愁善感而初次回首的青春。	Водяным потоком светлая история изменила нас с тобой, И после стольких мучений мы впервые вернулись в нашу весну.
------------------	--

《我们的生活充满阳光》 («Наша жизнь наполнена солнечным светом»)

幸福的花儿心中开放， 爱情的歌儿随风飘荡， 我们的心儿飞向远方， 憧憬那美好的革命理想。 亲爱的人啊携手前进， 携手前进。 我们的生活充满阳光， 充满阳光。 并蒂的花儿竞相开放， 比翼的鸟儿展翅飞翔。 迎着那长征路上战斗的风雨， 为祖国贡献出青春和力量。 啊 亲爱的人啊携手前进， 携手前进。 我们的生活充满阳光， 充满阳光。	Счастья цветы распустились в моем сердце, Песню любви доносит ветер, И сердца наши несутся в далекие края, Мечтая о прекрасных идеалах революции. Дорогой мой человек, пойдем вперед, взявшись за руки, Пойдем вперед, взявшись за руки. Жизнь наша наполнена солнечным светом, Наполнена солнечным светом. Цветы нежных супругов наперегонки распускаются, Как птицы-неразлучники, что, расправив крылья, парят в воздухе. Мы встречаем наше великое путешествие и боремся со штормом на нашем пути, Во имя Родины жертвуем нашу молодость и силу, Ах! Дорогой мой человек, пойдем вперед, взявшись за руки, Пойдем вперед, взявшись за руки. Жизнь наша наполнена солнечным светом, Наполнена солнечным светом.
---	---

《灿烂的朝霞》 («Сверкающая утренняя заря»)

灿烂的朝霞， 升起在金色的北京！ 庄严的乐曲，报道着祖国的黎明！ 啊 北京！啊北京！ 祖国的心脏！团结的象征！ 人民的骄傲！胜利的保证！ 各族人民把你赞颂！ 你是我们心中， 一颗明亮的星， 火红的太阳， 照耀在中南海上，伟大的首都。 你是毛主席居住的地方。 啊 北京啊！北京！	Сверкающая утренняя заря, Восход в золотом Пекине! Торжественная музыка Возвещает о рассвете нашей Родины! Ах, Пекин! Ах, Пекин! Сердце Отечества, символ сплочения! Народная гордость, залог победы! Люди всякой народности тебя восхваляют! Ты в нашем сердце, Яркая звезда, Огненно-красное солнце, Освещающее Чжуннаньхай, Великая столица. Ты место, где живет председатель Мао. Ах, Пекин! Ах, Пекин!
--	---

《祝福毛主席万寿无疆》 («Желаем долгих лет председателю Мао»)

雄伟的喜马拉雅山诶！ 奔腾的雅鲁藏布江诶！ 山高水长情谊深诶， 毛主席恩情永不忘诶。 <...> 努力建设新西藏继续革命有力量， 永远跟着毛主席披荆斩棘无阻挡， 呕呀勒！ 百万农奴跟着党砸碎索链得解放。 永远歌唱伟大的领袖毛主席诶！	Ах, величественные Гималаи! О, бурлящая река Брахмапутра! Дружба крепка и бессмертна, И забота председателя Мао не забудется никогда. <...> С упорством строим новый Тибет, есть силы продолжить революцию, Отныне и навсегда вслед за Мао преодолеем любые препятствия на пути, Оу-йя-лей! Миллионы крепостных крестьян последовали за партией и, разорвав оковы, освободились! Вечная слава великому вождю Мао!
---	--

《千里之外》 («За тысячу ли»)

我送你离开 千里之外。 你无声黑白 沉默年代， 或许不该 太遥远的相爱。 <...> 用一生 去等待。 闻泪声入林，寻梨花白， 只得一行青苔。 天在山之外 雨落花台 我两鬓斑白。 <...> 你从雨中来，诗化了悲哀， 我淋湿现在。 芙蓉水面采，船行影犹在， 你却不回来。 被岁月覆盖 你说的花开 过去成空白。	Я проводил тебя за тысячу ли, И твой черно-белый образ безмолвен уже столько лет. Возможно, взаимная любовь не выносит таких расстояний. <...> Но я буду ждать тебя всю свою жизнь. В слезах я иду в сад и ищу белый цветок, Но нахожу только кусок мха. Небо далеко от гор, дождь поливает цветочный сад. Моя голова седеет. <...> Ты создана из дождя и превращаешь мои страдания в стихи. И пока я мокну под дождём, прекрасный лотос вбирает в себя живительную влагу. Тень проплывающей мимо лодки ещё не исчезла, Но ты, конечно, не вернёшься. Через столько лет цветок, о котором ты говорила, оказался пустоцветом.
---	---

《春天里》 («В той весне»)

还记得许多年前的春天。 那时的我还没剪去长发， 没有信用卡也没有她， 没有 24 小时热水的家。 可当初的我是那么快乐 虽然只有一把破木吉他 在街上在桥下在田野中， 唱着那无人问津的歌谣。 如果有一天我老无所依， 请把我留在在那时光里。 如果有一天我悄然离去， 请把我埋在这春天里。 还记得那些寂寞的春天 那时的我还没留起胡须。 没有我那可爱的小公主 可我觉得一切没那么糟， 虽然我只有对爱的幻想。 在清晨在夜晚在风中， 唱着那无人问津的歌谣。	Я ещё помню столько лет назад прошедшую весну. Я в то время ещё не обрезал свои длинные волосы, У меня не было кредитной карты, и не было её. И не было дома с горячей водой круглые сутки. Но тогда, в самом начале, я был таким радостным, Хотя всё, что у меня было, – это поломанная гитара, И я на улице, на мосту, в поле Пел никого не интересующие народные песни. Если однажды я останусь ни с чем, То попрошу тогда оставить меня в свете той весны. Если однажды я тихо покину этот мир, То попрошу закопать меня в той весне. Я ещё помню ту тихую уединённую весну. Тогда я ещё не отпустил усы и бороду. И не было той принцессы, которую я так люблю, Но я чувствовал себя вовсе не так скверно, Хотя о любви я тогда только мечтал. На заре, во мраке ночи и в порывах ветра Пел никого не интересующие народные песни.
---	--

《纤夫的爱》 («Любовь бурлака»)

小妹妹我坐船头。哥哥你在岸上走。 我俩的情，我俩的爱 在纤绳上 荡悠悠荡悠悠。 你一步一叩首啊。没有别的乞求 只盼拉着我 哥哥的手哇 跟你并肩走 噢..噢..噢..噢..噢。 在纤绳上 荡悠悠荡悠悠 你汗水洒一路 泪水在我心里流。 只盼日头它 落西山沟哇 让你亲个够 噢..噢..噢..噢..噢。	Я всё сижу в лодке, а ты, братец, всё идёшь по берегу, Наше чувство, наша любовь На канате легонько колышутся. Что ни шаг твой, то поклон. И нет большего желания, Как взять моего братца за руку И пойти с тобой плечо к плечу... Ты обливаешься потом в пути, и слёзы текут по моему сердцу. Вот бы скорее солнце зашло за гору Си Шань, Чтобы друг до друга нам дотронуться.
---	--