Санкт-Петербургский государственный университет

НАХАТОВА ЕВГЕНИЯ НИКОЛАЕВНА

**ЖАНР СЯНШЭН В СОВРЕМЕННОЙ ПЕСЕННО – ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КИТАЯ**

Направление: 58.03.01 «Востоковедение и африканистика»

**Выпускная квалификационная работа**

Научный руководитель:

к.фил.н., доц. Маяцкий Д.И.

Рецензент:

к.фил.н., ст.преп. Митькина Е.И.

Санкт-Петербург

2018

**Содержание**

Введение …………………………………………………………………. 3

Глава 1. Эволюция компонентов жанра *сяншэн*..……………………… 6

Глава 2. Этапы развития, структура и классификации жанра *сяншэн*.. 21

Глава 3. Стилистические средства создания комического в жанре *сяншэн* ………………………………………………………………………….. 53

Заключение ……………………………………………………………… 70

Список литературы ……………………………………………………... 72

**Введение**

С древнейших времен важное место в жизни китайцев занимает песенно-повествовательное искусство, уходящее своими корнями в глубины народного творчества. Благодаря простоте реквизита, ограниченному количеству музыкальных инструментов и небольшому числу исполнителей, оно нередко становилось единственным источником знаний для обычных людей и оказывало глубокое влияние на формирование особенностей национальной психологии и самосознания китайцев.

Одним из жанров песенно–повествовательного искусства является *сяншэн,* который занимает не последнее место в развлекательной жизни современных китайцев. *Сяншэн* – древнейший китайский комический жанр, за свою длинную и сложную историю претерпевший множество изменений.

**Объектом** предполагаемого исследования является китайский национально–специфический жанр *сяншэн*. **Предмет** исследования – основные этапы развития, структура и особенности жанра *сяншэн*, а также специфические средства создания комического в китайском языке.

**Цель** исследования – проследить эволюцию жанра *сяншэн*, выявить его характерные и уникальные особенности, а также проанализировать стилистические средства создания комического эффекта.

В связи с обозначенной целью, мы определили следующие **задачи**:

* Проследить эволюцию отдельных составляющих элементов *сяншэна*;
* Провести детальный анализ жанра *сяншэн* ивыявить особенности и характерные черты жанра;
* Предложить классификацию сяншэнов;
* Выявить национально-специфические языковые средства создания комического эффекта на разных языковых уровнях.

Обращение к данной теме видится нам **актуальным** по следующим причинам:

Во-первых, являясь одним из самых любимых жанров китайской публики, *сяншэн* отражает происходящие в обществе изменения, а также связанные с ними мысли и чувства китайцев. Проследив и проанализировав этапы развития жанра, а также изменения, происходившие с текстами сяншэнов, мы можем попытаться понять, как относился народ к событиям в общественно–политической сфере.

Во-вторых, юмор китайского народа взращен самобытной культурной традицией и наиболее ярко отражает этнопсихологические особенности нации. Выявив механизмы и способы создания комического эффекта в сяншэнах, мы можем приблизиться к осознанию природы китайского юмора.

В-третьих, данная работа позволит нам понять степень исследованности темы, а также выявить в ней перспективные направления, вопросы, заслуживающие дальнейшего изучения.

**Методы исследования.** В работе применяются сравнительно-исторический и структурно-функциональный методы литературоведческого исследования.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. В первой главе прослеживается становление жанра *сяншэн* из отдельных элементов других жанров. Во второй главе рассматриваются основные этапы общего развития *сяншэна*, называются наиболее известные исполнители, приводятся различные классификации и анализируются основные особенности жанра. В третьей главе исследуются характерные приемы создания комического эффекта в жанре *сяншэн*.

Работа подготовлена на обширном видеоматериале, содержащем записи выступлений *сяншэн*, с учетом достижений отечественных и зарубежных исследователей этого жанра. Вводится в научный оборот новый исследовательский материал.

**Глава 1.**

**Эволюция компонентов жанра *сяншэн***

Особое место в литературе Китая занимает песенно-повествовательное искусство, обозначаемое в Китае термином *цюйи* 曲艺 (букв. «песенное/музыкальное искусство»). Этот термин, имевший хождение еще во время антияпонской войны (1937-1945 гг.), стал общепринятым только в 1949г. На русский язык *цюйи* переводят по-разному, но, как заметил выдающийся китаевед, профессор Н.А. Спешнев, точнее было бы говорить об искусстве народного сказа, потому как оно действительно неразрывно связано со сказительским искусством [13; С.9].

Китайское песенно-повествовательное искусство своими корнями глубоко уходит в народное творчество. Истоком *цюйи* служит устная литература, сохранявшаяся в народе с древних времен. Академик Б.Л. Рифтин, характеризуя особенности китайского народного сказа, писал, что его главной особенностью является «сочетание произнесения с жестом и мимикой, а также особые интонационные выделения прямой речи героев, и, что было особенно важно, физическое наличие фигуры рассказчика, имеющего право на оценку описываемых событий и на собственные реплики» [9; С. 251].

Исследователи в основном относят китайский сказ к городскому искусству, что вполне оправданно, поскольку сказитель вряд ли мог заработать достаточно, исполняя сказы в деревнях. Однако, обращает на себя внимание тот факт, что большая часть известных песенных сказов построена на мелодиях крестьянских трудовых песен. Данное обстоятельство позволяет предположить, что профессиональными сказителями в Китае нередко становились крестьяне, которые волею судьбы оказались в городе. Познакомившись со сказами, они изменяли их и перекладывали на известные им мелодии.

Песенно-повествовательная литература сильно влияла на становление самосознания китайцев и нередко являлась единственным источником знаний и духовной пищей для неграмотного крестьянина.

В содержательном плане китайские сказы могут быть условно поделены на традиционные и нетрадиционные. К традиционным относят сказы, которые имеют длительную историю бытования. В них описываются исторические факты и события, а также известные истории из литературных произведений. К нетрадиционным относятся произведения, появившиеся после образования КНР.

В основном сюжет сказа отличался динамичностью и запутанностью, держал слушателя в напряжении на протяжении всего исполнения. Многое зависело от сказителя, потому как каждый привносил новые детали, дорабатывал и шлифовал текст и музыку, стремясь удовлетворить постоянно изменяющиеся требования публики. Во многом именно поэтому сказы в Китае никогда полностью не исчезали. Несмотря на то, что большинство сказов являются анонимными, среди них есть и некоторое количество авторских произведений, причем зачастую их создателями являлись сами исполнители.

Тексты сказов обычно передавались изустно, от учителя к ученику. Так возникали целые школы и династии сказителей. Обычно сказитель брал в ученики двух-трех человек, которые выполняли все его домашние дела в счет платы за обучение. За три года ученик перенимал репертуар, манеру и стиль учителя.

Песенно-повествовательная литература Китая включает в себя произведения многочисленных жанров. На сегодняшний день насчитывается около 400 жанровых наименований. Между ними существует определенная связь, позволяющая создавать классификации. Основными признаками, согласно которым жанры классифицируются, являются географическое распространение или место возникновения жанра, наличие или отсутствие музыкального сопровождения, виды используемых музыкальных инструментов, способ исполнения, наличие сценического исполнения, соотношение прозаического и поэтического начал, размер произведения и т.д. Существует множество разных классификаций песенно-повествовательной литературы, но обычно исследователи выделяют три основных вида китайского сказа: песенный, поэтический и прозаический. Особое место в прозаическом сказе занимает жанр *сяншэн*.

*Сяншэн* – китайский национально-специфический сценический жанр. В наше время создаваемые в этом жанре произведения представляют собой комические сценки, исполняемые одним или двумя актерами, и содержащие обличение человеческих и социальных пороков. В *сяншэнах* отражаются происходящие в обществе изменения, а также связанные с ними мысли и чувства китайцев. Это один из древнейших китайских комических жанров, за свою длинную и сложную историю претерпевший множество изменений.

При рассмотрении истоков жанра *сяншэн,* прежде всего, необходимо обратиться к истории самого термина. Слово «сяншэн» изначально обозначалось иероглифами с тем же фонетическим звучанием, но другим значением –象生 (букв. «подобный жизни»). Впоследствии второй иероглиф заменили, получилось новое графическое обозначение с тем же звучанием – 象声 (букв. «подобный голосу/ звуку»). Оба понятия подчеркивали тесную связь изобразительных средств жанра с искусством подражания. Иногда в период правления династии Цин清 (1644 – 1911гг.) вместо термина «*сяншэн*» употреблялся «*коуцзи*» 口技 (буквально «искусство рта»), несмотря на то, что это понятие было шире и подразумевало такой вид исполнительского искусства, который был основан на подражании всевозможным звукам. Поскольку представления *коуцзи* проходили за пологом, их именовали еще *гэбиси* 隔壁戏 - «играми за перегородкой». В просторечии обычно говорили «*сяншэн*». Артисты рассказывали различные интересные истории, в которых имитировали манеру речи известных людей.

В середине XVIII в. во время правления маньчжурского императора Цяньлуна 乾隆 (1711 – 1795 гг.) появляется и современное написание *сяншэна* - 相声, которое мы перевели бы как «взаимные реплики», но оно по-прежнему использовалось для обозначения имитации. В Старом Китае имитации долгое время делились на открытые и закрытые. В закрытом варианте исполнитель находился за ширмой, становясь невидимым для публики. В открытом же, артист прямо с подмостков выступал перед зрителями. Именно этот вид имитаторства, скорее всего, в конце правления династии Цин трансформировался в традиционный *сяншэн*. Несмотря на то, что *сяншэн* отделился от имитаторских жанров, искусство подражать по-прежнему остается одним из основных его изобразительных элементов. Таким образом, можно утверждать, что имитаторство послужило одним из источников зарождения современного жанра *сяншэн*.

Существует и другой, также широко распространенный метод исследования истоков жанра – исследование его отдельных компонентов.

Традиционно выделяют четыре основных умения актера *сяншэна* (相声口技 – *сяншэн коуцзи*, «исполнительские техники *сяншэна*»): *шо* 说 – умение увлекательно рассказывать историю; *сюэ* 学 – умение подражать другим различным персонажам, диалектам и воспроизводить разнообразные звуки, петь отрывки известных произведений; *доу* 逗 – умение шутить, владение стилистическими приемами комического; *чан* 唱 – умение петь, чувствовать ритм. Артист, владеющий всеми четырьмя умениями, может выступать в жанре *сяншэн*, но, зачастую, актеры специализируются только на одном или двух умениях. Роль этих умений неодинакова: на первый план выходят *шо* и *доу*. Значение же оставшихся двух – пения и подражания – второстепенно, так как они присутствуют не во всех произведениях и, по сути, являются инструментами для достижения конечной цели – рассмешить публику. Вследствие того, что одни умения относятся к плану содержания, а другие к плану выражения, мы, так же, как и Н.А. Спешнев, не находим между ними прямой связи [13; С. 253].

*Сяншэн* – синтетический жанр, поскольку состоит из нескольких элементов. Каждый из элементов, в свою очередь, также является многоплановым, и в течение длительного времени развивался самостоятельно.

В первую очередь, *сяншэн* относится к прозаическому сказу, поскольку говорение в нем является основной формой представления. Артист в прозаическом монологе рассказывает историю, делится ею с публикой таким образом, что между ним и зрителями устанавливается контакт, возникает ощущение непосредственного общения. Такая форма представления имеет длительную историю в Китае и была известна еще в период Чуньцю 春秋 (770 – 475 гг. до н.э.), когда существовали так называемые лицедеи - *пайю* 俳优. Их представления пользовались особой популярностью в эпохи Цинь 秦 (221г. до н.э. – 206г. до н.э.) и Хань 汉 (206г. до н.э. – 220г. н.э.). Тогда *пайю* выступали при дворе императора и проговаривали свой текст в прозе, не прибегая к пению. Источниками для их представлений служили различные веселые истории, которые постоянно циркулировали в народной среде и передавались из уст в уста. Принято считать, что именно актеры *пайю* заложили основу для зарождения песенно-повествовательной литературы в целом. И, как отмечает Чэнь Цзяньхуа 陈建华, доктор филологических наук и китайский исследователь древней китайской литературы, *сяншэн* находится ближе прочих жанров к искусству древних актеров – лицедеев [23; С. 21].

Четыре основных умения актеров *сяншэн*, за исключением умения петь, совпадают с теми техниками, которыми должен был владеть актер эпох Цинь и Хань. Кроме того, древнему искусству были присущи также сатира и тесная связь со зрителем – т.е. то, что сейчас образует главные отличительные признаки жанра *сяншэн*. В отличие от театральных спектаклей, которые предполагают обязательное наличие сцены, подмостков, отделяющих зрителя от актера, *сяншэн* первое время, как и древние представления *пайю,* не имел ничего подобного.

Необходимо также отметить, что древние актеры – лицедеи нередко выступали в парах. В таком представлении один актер исполнял амплуа умного и образованного человека, другой – дурачка. Остроумные шутки в адрес друг друга и взаимные подтрунивания вызывали у зрителей смех. Такие сценки в дотанское время китайцы называли «*фэйяси*» 非雅戏 (дословно «неизящные, грубые представления»). *Сяншэн* перенял от этих парных выступлений форму диалога, ставшую основной.

Несмотря на кажущуюся большую схожесть представлений актеров *пайю* с современным *сяншэном*, по некоторым причинам нельзя утверждать, что между ними существует прямая связь, в частности:

* Сложное и разнородное внутреннее содержание. Такие элементы, как говорение, имитаторство, шутки и актерство, которые являются неотъемлемой частью представлений актеров - лицедеев, также присущи и другим жанрам и видам искусства. Поэтому, как говорит Чэнь Цзяньхуа, между *сяншэном*, впрочем, как и между другими жанрами песенно-повествовательной литературы, и представлениями *пайю* нельзя ставить знак равенства [23; С. 32].
* Отсутствие законченной и целостной структуры. Эти представления были очень короткими, в них не было экспозиции, завязки, кульминации и развязки. Представления были, скорее, спонтанными, нежели хорошо отработанными и отрепетированными. Поэтому, если по какой-то причине зрители или место менялись, они больше не ставились и просто исчезали. По этой же причине на сегодняшний день практически отсутствуют целостные произведения, написанные актерами *пайю*.

При исследовании вопросов генезиса отдельных элементов *сяншэна*, необходимо в первую очередь обращать внимание на юмористическое и сатирическое начало. И здесь невозможно проигнорировать то влияние, которое оказали анекдоты древних эпох на современный *сяншэн*. Уже во времена правления династий Цинь и Хань складываются персонажи и амплуа, ставшие впоследствии классическими для китайской литературы, в том числе и для *сяншэна*. Среди них: 1) «нелепый чиновник» - амплуа знатного, высокопоставленного, но при этом очень глупого, чиновника. Он встречается, например, в классическом сяншэне «Нелепый уездный чиновник» (糊涂县官); 2) «глупый зять». Этот персонаж пользовался особой популярностью в циньскую эпоху и, естественно, перекочевал и в современный *сяншэн*; 3) «бедный, жадный ученый». Этого персонажа можно встретить в сяншэне «Чтение поминального текста» (读祭文). Как отмечает Н.А. Спешнев, большое влияние на *сяншэн* древние анекдоты оказали в плане юмористических приемов: один из самых распространенных юмористических приемов в *сяншэне,* прием омонимии, восходит именно к древним шуткам. Помимо этого, как отмечают выдающийся актер жанра *сяншэн,* Хоу Баолинь 侯宝林, профессор Нанькайского университета, Сюэ Баокунь 薛宝琨, и профессор Пекинского университета, Ван Цзиншоу 王景寿, многие древние анекдоты и истории, которые начиная с III в. собирались в отдельные сборники, со временем трансформировались в *сяншэны*. [29; С. 29]. Н.А. Спешнев насчитывает восемь юмористических историй в жанре прозаического сказа, которые можно считать одними из самых первых *сяншэнов.* Это «Лю Юн посещает императора», «Ма Шоу выходит в мир», «Сунский Цзинь Ган прячет драгоценности», «Разоблачение ученого», «Император Канси любуется луной», «Второй дядюшка Шо гонит повозку», «Чжан Гуантай возвращается домой», «Девять больших и малых судебных дел». В их содержание входят легенды, предания и шутки. Основой сюжетов, в основном, служили древние анекдоты и забавные истории [13; С. 256].

Традиции юмора и сатиры были продолжены в эпоху Тан 唐 (618 – 907 гг.) в жанре *цаньцзюньси* или *игры о цаньцзюне* 参军戏 – импровизированные сатирические диалоги. *Цаньцзюнь* 参军 – название должности военного советника во времена правления династии Хань, однако в эпоху Тан так начинает именоваться простой уездный чиновник.

Исторически сложилось, что юмор с древности в Китае был каналом, посредством которого народ выражал свое мнение, проявлял возмущение, критиковал общественное устройство. Не исключением стали и *игры о цаньцзюне.* По содержанию *цаньцзюньси* можно разделить на два типа:

1. Критикующие социальные проблемы, отстаивающие справедливость. Основной целью таких *цаньцзюньси* было наставить на верный путь чиновников.
2. Высмеивающие отдельные человеческие пороки и недостатки.

Практически все исследователи сходятся во мнении, что именно игры о *цаньцзюне* стали прообразом будущего жанра *сяншэн*, потому как эти два жанра сближает не только наличие сатирического и юмористического начал, но и формальные признаки. Хоу Баолинь выделял пять ключевых аспектов *цаньцзюньси,* которые также являются неотъемлемой частью и жанра *сяншэн*: амплуа актеров, манера представления, художественный стиль, художественные приемы и сценические движения [28; С. 168]. В выступлении участвовало двое артистов, один, с платком на голове и в зеленой одежде, - *цаньцзюнь*, изображал глупого простачка, зачастую занимавший чиновничью должность, второй, наряженный в рванье, именовался *цанху* 苍鹘и был сметливым и сообразительным. Главной задачей *цанху* было подготовить почву для *цаньцзюня*, своими репликами подвести того к возможности высказаться по конкретному вопросу, помочь тому раскрыть свое мастерство, также он способствовал тому, чтобы история, которую рассказывал *цаньцзюнь,* была цельной и связанной. Заложенная актерами *пайю* диалогическая форма представления в это время приобрела, более четкую структуру и законченный вид. *Игры* о *цаньцзюне* переняли также у актеров предшествующих эпох некоторые важные юмористические приемы, которые, впоследствии, перешли и в *сяншэн*. Среди них, например, классический для *сяншэна* прием высмеивания одного актера другим. Этот прием был настолько распространенным и популярным, что на его основе появились особенные представления *нунмудаси* 弄木大戏. *Нун муда* буквально значит «выставить глупым, невежественным». Важной особенностью игр о *цаньцзюне* была свобода для творчества и импровизации. Несмотря на то, что *сяншэн* обладает определенной структурой, неукоснительное следование ей не является обязательным для артистов. В зависимости от времени, места и, в особенности, от реакции зрителей актер *сяншэна* может изменять свои реплики и придумывать новые шутки. Это было также важным умением, которым должен был обладать актер *цаньцзюньси*. Чэнь Цзяньхуа также отмечает важную особенность, сближающие *сяншэн* с *играми* о *цаньцзюне:* для актеров *цаньцзюньси* не было исключением общаться напрямую со зрителями и даже вытягивать тех на сцену [23; С. 65]. Сделать такое было возможно, отчасти, потому что выступления проходили на открытой, ни чем не огороженной, площадке. Таким образом, между актерами и зрителями устанавливалась очень тесная связь.

*Игры* о *цаньцзюне*, несомненно, во многих аспектах повлияли на становление жанра *сяншэн.* Однако со временем *цаньцзюньси* претерпели множество изменений, и уже к эпохе Сун 宋 (960 – 1276 гг.) мало походили на те представления, что разыгрывались в начале правления династии Тан и которые были так похожи на современный *сяншэн*. Возросло количество актеров, кроме *цаньцзюня* и *цанху* появилось еще несколько амплуа чиновников. Вследствие чего значительно изменилось содержание, основной акцент делался на рассказе об интересных случаях из жизни. Юмор и сатира больше не были основой *цаньцзюньси*, а примерно к концу правления династии Тан в них появились песенные и танцевальные элементы. *Цаньцзюньси* все больше сливались с другими формами театральных представлений. Эти факторы, а также то, что артисты использовали грим и сценические костюмы и вели речь от первого лица, не позволяют нам говорить о прямой связи *сяншэна* и *цаньцзюньси*. К тому же, по причине отсутствия материалов последующих после Тан эпох, сложно утверждать, что из *цаньцзюньси* в эпоху Цин развился жанр *сяншэн.* Но очевидные сходства двух жанров позволяют сделать вывод, что благодаря *цаньцзюньси* *сяншэн,* как минимум, обрел форму и содержание.

Прямыми преемниками танских *цаньцзюньси* стали ранние сунские *цзацзюй* 杂剧, которые были чрезвычайно распространены в X-XI вв. *Цзацзюй* – дословно «смешанные представления» – представления, состоявшие из нескольких разных частей, включая комический диалог. Эти комические представления, в которых принимало участие до пяти человек, и являются продолжателями традиций ранних *цаньцзюньси,* а также важным этапом в формировании современного *сяншэна*. Несмотря на то что, в представлении участвовало больше двух актеров, такие характерные черты*,* как метод построения в форме вопросов и ответов с заранее определенной темой, критическая направленность, указывают на их очевидную схожесть.

Как отмечает известный советский китаевед И.В. Гайда, со временем в рамках этих представлений актеры стали показывать небольшие пьесы и *цзацзюй* уже стали восприниматься не только как тип представления, но и как драматургическая форма [3; С. 38]. Несмотря на очевидное отдаление сунских *цзацзюй* от современного *сяншэна,* некоторые их особенности позволяют говорить нам об определенной связи между этими жанрами. Во-первых, юмор и сатира продолжают оставаться важной составляющей *цзацзюй*. К сожалению, эти пьесы не дошли до нас, сохранились лишь списки названий, но, даже опираясь только на них, И.В. Гайда предположила, что большую часть составляли комические драмы [3; С. 39]. Во-вторых, драматическое искусство только зарождается в Китае, сунские *цзацзюй* еще мало походят на зрелую драматургию юаньской эпохи 元 (1271 – 1368 гг.). В частности, как предполагает Чэнь Цзяньхуа, актеры еще могли позволить себе играть эти пьесы как импровизацию, менять свои реплики и детали сюжета в зависимости от собственных нужд и потребностей зрителей [23; С. 198]. В-третьих, можно предположить, что многие *цзацзюй,* будучи только зачатком драматического искусства и еще не успев далеко отойти от *цаньцзюньси*, изображали действительность непосредственно, перенося случаи из жизни на сцену, сохраняя критическую направленность. Также, важным шагом в развитии, повлиявшем в некоторой степени на *сяншэн*, было расширение круга амплуа. Практически всегда в танских *цаньцзюньси* персонаж *цаньцзюнь* изображал чиновника. В сунских *цзацзюй*, судя по названиям пьес, героями стали обычные люди: крестьяне, лекари, монахи. Таким образом, сунские *цзацзюй* были важным этапом не только в становлении китайского традиционного театра, но и в становлении *сяншэна*.

Вслед за расцветом городов, в движение приходит городская культура, все более популярными становятся различные виды сказов, в том числе и прозаический сказ. Самый известный жанр в прозаическом сказе – *пиншу* 评书, современное повествование о событиях прошлого с ярко выраженной оценкой описываемых событий. Н.А. Спешнев, указывая на общие черты *сяншэна* с этим жанром, писал даже о возможности называть представления *данькоу* *сяншэн,* один из видов *сяншэна*, где в представлении принимает участие только один актер, малыми юмористическими *пиншу* [13; С. 262]. И действительно, мы находим довольно много общего между двумя жанрами. В сказе *пиншу* повествование велось от третьего лица, но это не мешало сказителю иногда входить в образ героя и вести речь от его лица. Исполнитель также запросто мог обращаться к зрителям, комментировать происходящее. Несмотря на то, что рассказы в жанре *пиншу* – как правило, произведения эпического характера, здесь также присутствуют элементы комического: для того, чтобы разнообразить длившееся порой несколько недель повествование и сделать его более интересным для слушателей, сказители прибегали к таким юмористическим приемам, как преувеличение, насмешки. Н.А. Спешнев также отмечал, что в старом Китае даже атрибутика при исполнении этих сказов совпадала (традиционный халат, веер, стол) [13; С. 261]. Чэнь Цзяньхуа, указывая на связь двух жанров, пишет о том, что многие сюжеты знаменитых сяншэнов были заимствованы из сказов *пиншу*, в том числе данькоу сяншэн «Прародитель» (鼻祖), который пришел из *пиншу* «Дела господина Лю» (刘公案) [23; С. 220].

В композиционном плане мы также находим некоторые общие черты. Большую роль в *сяншэне* имеют *вводные слова* – *дяньхуа* 垫话(букв. «подстилочные слова»). Это своеобразное введение к основному тексту произведения, подготовка зрителей. Эти слова необходимы, в первую очередь, для того, чтобы привлечь внимание людей, поскольку раньше сяншэны часто исполнялись прямо на улице. Сказитель мог спеть песню, исполнить несколько строк из пекинской оперы или рассказать смешную историю. Исполняя эту часть, артист также может понять, какие темы больше всего интересуют публику, какое настроение у зрителей, оценить их уровень. Такие же функции в сказах *пиншу* были у *яцзовэнь* 押座文 – песня или небольшая, не связанная с основным рассказом, история, которые исполнялись перед началом повествования. За *вводными словами* шла часть под названием *пяоба* 飘把 – переход от введения к основной теме. Как отмечает Н.А. Спешнев, от удачности *дяньхуа* и *пяоба*, зачастую, зависел успех всего сяншэна [13; С. 273]. Таким же своеобразным мостиком к первым репликам основного повествования в сказе *пиншу* было *кайти* 开题 – буквально переводится как «начало темы». Из этой части публика знакомилась с главными героями, узнавала предысторию основного события.

Несмотря на значительные отличия между двумя жанрами (размер, количество кульминаций), мы можем сказать, что сказ *пиншу* в определенной степени повлиял на развитие традиционного *сяншэна*, особенно *данькоу сяншэна*.

Рассматривая особенности культуры XVIII в., советский и российский синолог Д.Н. Воскресенский отмечал появление в этот период большого количества различных форм сказа [2; С. 342]. Среди них нас интересуют такие жанры, как *бацзяогу* 八角鼓и *цзыдишу* 子弟书.

Жанр *бацзяогу* получил свое название от основного аккомпанирующего инструмента – восьмиугольного барабана. Существует общепринятая версия о возникновении этого жанра. Во времена Цинской империи знаменитые восьмизнаменные войска[[1]](#footnote-1) часто отправлялись в военные походы. Находясь вдали от дома, солдаты развлекались тем, что сочиняли стихи, а затем напевали их. Особенно это удавалось делать одному солдату по прозвищу Сяо Баоча, поэтому в дальнейшем за придуманными им мелодиями и поэтическими текстами закрепилось название *чацюй* 岔曲 – «мелодии Ча». Солдаты возвращались домой, а эти песни распространялись по стране. Император, услышав их, приказал в качестве аккомпанемента использовать восьмиугольный барабан - бацзяогу. Так зародился новый жанр. В период своего расцвета в представлении *бацзяогу* участвовало несколько человек, но главная роль всегда отводилась комику, чьей основной задачей было рассмешить публику. В одной из частей представления в этом жанре комик, обращаясь к публике, рассказывал смешную историю, случай из жизни. Помимо умения играть на музыкальных инструментах, также выделялись четыре классических для *сяншэна* умения: рассказывать, подражать, шутить и петь. Анекдоты, которые рассказывал комик, во многом напоминали *данькоу сяншэн*. Кроме того, один из первых актеров *сяншэна* Чжан Саньлу, как многие исследователи его называют, был как раз исполнителем амплуа комика в жанре *бацзяогу*.

Сатирическое начало легко можно обнаружить в очень популярном тогда сказе *цзыдишу –* дословно«сказы сыновей и братьев». Своим названием этот жанр обязан уже упоминавшимся ранее знаменным войскам, которых также называли «сыновья и братья восьми знамен» 八旗子弟. *Цзыдишу* – песенный сказ маньчжуров, который с большой вероятностью восходит еще к XVII в. Небольшие по размеру произведения, исполнявшиеся в основном под аккомпанемент саньсяня[[2]](#footnote-2) и барабана, отличались разнообразной тематикой. Наиболее частотной темой была тема разоблачения злодеяний цинских чиновников, острая критика в их адрес. Кроме того, стоит заметить, несмотря на то, что основным содержанием *цзыдишу* были извлечения из классических романов, удивительных историй, либретто пекинской оперы, то есть сказы имели готовый, практически неизменяющийся текст, сказитель *цзыдишу* все же нередко обращался к аудитории, вставлял ремарки к излагаемому.

Эти два жанра были особенно популярны во время правления династии Цин, наряду с пекинской оперой, их часто можно было услышать на рынках, храмовых ярмарках или просто на улице. Вероятнее всего, они в определенной степени повлияли на формирование *сяншэна*.

Еще одним элементом жанра *сяншэн* является пение, хотя мы уже отмечали, что оно является элементом факультативным, однако все же занимает определенное место в *сяншэне.* Изначально многие *вводные слова* были песнями, обычно актеры *сяншэн* исполняли мелодии под названием «тайпин гэцы» (太平歌词) или отрывки из музыкальных драм. Многие исполнители *сяншэна* пришли в прозаический сказ из песенного, поэтому навыки пения в значительной степени помогали им привлечь внимание публики. Раньше пение было отдельным элементом, песни исполняли всерьез, не имели юмористических вставок и не были связаны с основным рассказом. Когда *сяншэны* переехали в чайные, то пение стало еще одним инструментом для достижения главной цели – рассмешить. Поэтому в основном стали исполняться пародии, подражания арий из музыкальных драм. Пение, таким образом, стало элементом комедийного плана.

Резюмируя выше сказанное, мы можем сделать вывод, что отдельные элементы *сяншэна* существовали в том или ином виде еще задолго до появления самого жанра, начиная еще с эпохи Чуньцю.

С развитием экономики, люди переселялись в города, привозили с собой разные, популярные у них на родине виды искусства. Там эти жанры и виды искусства продолжали развиваться, их исполнители собирались на рынках или других местах скопления людей, знакомились с раннее неизвестными им представлениями, перенимали друг у друга какие-то элементы, формируя новые жанры. Так, примерно в конце правления маньчжурской династии Цин образовался новый, отдельный жанр повествовательного сказа под названием *сяншэн*.

**Глава 2.**

**Этапы развития, структура и классификации жанра *сяншэн***

*Сяншэн* в том виде, в котором он представлен сейчас, как уже было отмечено, появляется в конце правления маньчжурской династии Цин, во второй половине XIX в. Однако, как отмечает профессор Сюэ Баокунь, одна из первых записей о *сяншэне*, как о жанре не имитаторском, появляется только в 1908 г. в сочинении Ин Ляньчжи 英敛之 (1867 – 1926 гг.) «Продолжение “Также сборника”» (也是集续篇). В нем автор описывает артистов *сяншэна*, как «особо талантливых людей в области юмористических сказов» [33; С. 30].

Китайские исследователи выделяют следующие этапы развития жанра *сяншэн*:

1. Классический (конец правления династии Цин – 1949г.)
2. Новый (1949 – 1979гг.)
3. Современный (1980 – настоящее время)

Причин появления жанра *сяншэн* много, но большинство из них, на наш взгляд, связаны с экономическим развитием и развитием городов. Несмотря на неудачи во внешней политике, династия Сун добилась значительных успехов в экономической и культурной сферах. В это время значительно увеличилось количество городов, их население росло и богатело. После завоевания сунской империи монголами и установления династии Юань развитие городов продолжилось. Цитируя знаменитого путешественника Марко Поло, Чэнь Цзяньхуа отмечает, что города того времени были многолюдны, благоустроены и красивы [23; С. 314]. В период правления династии Мин китайские города по количеству жителей превосходили самые крупные городские центры тогдашней Европы.

Расцвет городов и экономическое развитие привели к массовому переселению людей из деревень в города. Горожане начали развивать новые виды ремесел, китайские ремесленники научились делать вещи, которые стали цениться по всему миру: шелк, фарфор, изделия из лака, дерева, слоновой кости. Формировались новые ремесленные и торговые центры (Нанкин, Сучжоу, Ханчжоу). Все это привело к некоторому обогащению горожан. Имея средства, люди уже могли позволить себе тратить их на развлечения. Так начала активно развиваться развлекательная сфера. Как отмечает Чэнь Цзяньхуа, как раз примерно с эпохи Сун начинается золотое время для песенно-повествовательной литературы [23; С. 315]. Рост экономики, расцвет городов, увеличение числа горожан и повышение уровня их материального достатка подготовили почву для появления *сяншэна*.

Как мы уже отмечали, элементы *сяншэна* существовали по отдельности еще до появления самого жанра. Собираясь в городах, артисты разных жанров, с целью подзаработать, выступали на рынках или других местах скопления людей, формировали новые жанры.

Продолжая развиваться, песенно-повествовательная литература получила большой толчок при династии Цин. Большим событием в истории театра стал приезд в 1790 г. в Пекин «четырех аньхойских трупп» для выступления на дне рождении императора Цяньлуна 乾隆 (1711 – 1799 гг.). Это событие стало началом формирования пекинской оперы 京剧, общенационального театрального жанра, который сегодня известен во всём мире, и по праву считается неотъемлемой частью традиционной культуры Китая. Вместе с признанием театрального искусства происходит признание и других видов искусств, в том числе и песенно-повествовательной литературы. Маньчжурская династия во второй половине своего правления относилась очень лояльно по отношению к простонародному искусству. В частности, например, на день рождения императрицы Цыси慈禧 (1835 – 1908 гг.) в Летнем императорском дворце собрались многие артисты разных жанров, там был, в том числе, и известный исполнитель *сяншэна* Чжу Шаовэнь.

Несмотря, в целом, на благожелательное отношение цинских властей к зрелищным видам искусства, после смерти императора Сяньфэна 咸丰 (1831 – 1861 гг.), как и полагалось, был объявлен траур и запрещены все развлечения. Многие артисты театров и храмовых ярмарок остались без работы, и им пришлось искать другие пути заработка. Оказавшись на улице, они не отказались от своего ремесла, но им пришлось отказаться от музыкального сопровождения, поскольку музыка привлекала внимание, и они могли быть пойманы и наказаны. Сложившиеся условия привели к превращению *сяншэна* в представление без какого-либо аккомпанемента и специальных реквизитов, которые бы помешали быстро сменить локацию. Многие исследователи связывают появление *сяншэна* в его нынешнем виде именно с последующей эпохой правления императора Тунчжи 同治 (1862 – 1874 гг.).

Традиционный *сяншэн* зародился в Пекине и окончательно сформировался в Тяньцзине, а оттуда распространился по всему Китаю. Пекин, как крупный город с относительно развитой инфраструктурой и экономикой, куда стекались люди с разных уголков страны, стал центром культурной жизни Китая. Неудивительно, что многие жанры появились и сформировались именно здесь. В каждом крупном населенном пункте были места, где в основном проходили представления. Например, в Пекине таким местом стал мост Тяньцяо 天桥, буквально «Небесный мост». Чрезвычайно выгодное местоположение на пути к Храму Неба[[3]](#footnote-3) 天坛 стало причиной появления рядом с этим мостом рынка, куда стекались горожане и, следовательно, разные артисты. До появления постоянно действующего рынка популярность этого района была обусловлена наличием большого количества храмов поблизости. Ежегодные храмовые ярмарки *мяохуэй*[[4]](#footnote-4) 庙会привлекали людей со всего города театральными и танцевальными представлениями, а в перерывах между ними артисты не уходили далеко и продолжали работать практически на том же месте. Позже популярность этого места поддерживалась торговцами и богачами, которые поняли, что развлекательная сфера может приносить хороший доход, поэтому начали строить чайные и театры. Только в районах Тяньцяо и Сидань 西单 в конце правления династии Цин было тридцать с лишним чайных.

На начальном этапе формирования *сяншэн* еще мало походил на известный нам сегодня жанр. Он, скорее, представлял собой смешение анекдотов, имитаций, других сказов и уличных представлений. Нередко *сяншэн* заимствовал некоторые элементы и из пекинской оперы, однако основным его отличием было то, все элементы подчинялись одной главной задаче – рассмешить.

Первые представления в жанре *сяншэн* проводились на открытой площадке или у дороги. Артист чертил круг из белой муки. Этот ритуал сохранился еще с сунского периода и означал начало представления. Затем, актер вставал в его центр, а публика занимала места за пределами, плотно окружая артиста. После окончания представления артист брал чашку и собирал с публики вознаграждение. Позже появились ограждения, исполнители *сяншэна* начали использовать стулья и столы. А в первой половине XX в. *сяншэны* стали ставиться в чайных и даже не некоторых театральных подмостках.

Сейчас артисты *сяншэн*а, как и раньше, обычно одеты в традиционные костюмы: длинные халаты до пола. В руках они держат веер и белое полотенце. Эта традиция закрепилась еще с того времени, когда представления проходили в окружении большой толпы. Когда становилось жарко, артист обмахивался веером и вытирал пот со лба полотенцем. Из остальных атрибутов – стол, который также нередко стоит на сцене.

Вначале, когда *сяншэн* еще не получил признание народа и не привлекал много внимания, прокормиться, исполняя только его, было трудно. Многим артистам приходилось выступать одновременно сразу в двух, а иногда даже в трех жанрах. Например, часто актеры, помимо исполнения *сяншэна*, были сказителями *пиншу*, *гушу* 鼓书 – сказа-декламации под аккомпанемент барабана. Нередко именно эти сказы становились источником для первых *сяншэнов*. Возможно, именно по причине уже готового сюжетного материала, первой появившейся формой *сяншэна* стал *данькоу сяншэн* 单口相声.

В зависимости от числа актеров жанр *сяншэн* подразделяется на три вида: *данькоу*, *дуйкоу* и *цюнькоу*.

*Данькоу* – юмористический рассказ, который исполняется одним актером[[5]](#footnote-5). *Данькоу* обычно длится не более получаса. Тем не менее, возможно объединение нескольких *данькоу*, которые связаны по содержанию. Такие *данькоу* могут исполняться несколько дней подряд. Сюжеты для них заимствуются, помимо сказов *пиншу*, из древних анекдотов, исторических легенд и народных сказаний. Повествование ведется от третьего лица, но бывают и исключения, артист (нередко являющийся и автором *сяншэна*) как бы входит в повествование и ведет рассказ от первого лица, но никогда полностью не превращается в него. Исполнитель также нередко обращается напрямую к слушателям, комментирует происходящее.

Версия о том, что первой формой *сяншэна* стал *данькоу*, подтверждается еще тем, что произведения первых исполнителей этого жанра, в основном, являются именно данькоу сяншэнами.

Насчет того, кто является первым исполнителем жанра *сяншэн*, нет единого мнения. Многие исследователи полагают, что им стал Чжан Саньлу张三禄. К сожалению, о его жизни практически ничего неизвестно. Можно сказать только, что выступать он начал примерно в 1821 – 1850 гг. Свою карьеру он начал как исполнитель комического амплуа в жанре *бацзяогу.* Во время представления, он рассказывал смешные истории, анекдоты, которые многие исследователи называют первыми данькоу сяншэнами. Сюэ Баокунь, ссылаясь на записи из «Собрания записок о вольном люде» (江湖丛谈) отмечает, что анекдоты или данькоу сяншэны Чжан Саньлу были чрезвычайно известны [33; С. 34]. Его история «Хитрый воришка» (贼鬼夺刀) до сих пор остается любимой среди публики. Нельзя отрицать влияние Чжан Саньлу на формирование жанра *сяншэн*, однако, как отмечает Хоу Баолинь, его выступления были лишь частью представления в жанре *бацзяогу* и представляли собой, скорее, рассказы смешных историй и анекдотов, нежели полноценные *сяншэны* [29 С. 28].

Некоторые исследователи указывают на следующего знаменитого исполнителя *сяншэна*, Чжу Шаовэня 朱绍文 (1829 – 1904 гг.), как на ученика Чжан Саньлу, однако этому нет никаких письменных подтверждений. В независимости от того, были ли они связаны между собой, Чжу Шаовэня (сценическое имя – Бедность не страшна 穷不怕) с гораздо большей уверенностью можно причислить к одним из первых исполнителей *сяншэнов*.

Чжу Шаовэнь родился в провинции Чжэцзян, округе Шаосин, но большую часть жизни прожил в Пекине. Свою карьеру он начал, как исполнитель комических ролей в пекинской опере, а также сценарист военных пьес. Как и многим другим, Чжу Шаовэню из-за смерти императора и объявленного по этому случаю трауру в начале правления императора Тунчжи пришлось искать другие способы заработка. Согласно наиболее ранним записям о нем в «Собрании записок из столицы» (都门汇纂) Чжу Шаовэнь давал уличные представления на храмовых ярмарках и рынках и был особенно знаменит искусством написания иероглифов с помощью мела или муки (白沙撒字). Это искусство, по всей видимости, было особенно популярно среди артистов и использовалось для привлечения внимания публики. Рисуя отдельные иероглифы или целые благопожелательные надписи, они одновременно проговаривали их вслух, пели песни или рассказывали смешные истории. Сам Чжу Шаовэнь, пока одной рукой писал иероглифы, другой – отстукивал ритм с помощью двух бамбуковых дощечек и пел. На дощечках было написано: «Впитавший в себя книжность бедности не боится, Имеющий пять повозок книг терпит лишения» (满腹文章穷不怕, 五车书史落地贫). От этой фразы и пошло его сценическое имя. Анекдоты и шутки, которые он рассказывал, были непосредственно связаны с той надписью.

Одним из самых известных сяншэнов Чжу Шаовэня был «Словно иероглиф» (字象), произведение, которое чрезвычайно смело на тот момент критиковало современных ему чиновников. Сначала Чжу Шаовэнь рисовал иероглиф, потом говорил, на какой предмет он похож, второй актер спрашивал какую должность занимает этот предмет, а затем почему тот ее потерял. Например, Чжу Шаовэнь рисовал иероглиф 而 *er*, дальше происходил такой диалог:

|  |  |
| --- | --- |
| *- На что похож этот иероглиф?* | 像什么？ |
| *- На навозные вилы.* | 像个粪叉子。 |
| *- С пятью зубьями?* | 粪叉子五个齿呀？ |
| *- Да, только у которых затупился один.* | 锛掉了一个。 |
| *- Какую они должность занимали?* | 做过什么官？ |
| *- Начальника уездной тюрьмы.* | 做过典史。 |
| *- Начальник уездной тюрьмы – чиновник девятого ранга[[6]](#footnote-6)?* | 九品典史。 |
| *- Нет, они проверяли испражнения.* | 恩，不！它点粪尿。 |
| *- Почему лишились должности?* | 因为什么丢官？ |
| *- Потому что брал взятки.* | 因为它贪赃。 |

Ориентируясь на образ иероглифа, а также область применения упоминаемого предмета, Чжу Шаовэнь тайно высмеивал и критиковал чиновников.

Таким образом, уже во второй половине XIX в. появились сатирические *сяншэны* 讽刺相声. Такие сяншэны, обладая сатирической направленностью, выявляли пороки общества и отдельных людей, выражали недовольство каким-либо социальным явлением. Впоследствии, критика и разоблачение коррумпированных чиновников станут главным содержанием многих сяншэнов, а также той характерной особенностью, которая отличает *сяншэн* от других жанров.

По всей видимости, Чжу Шаовэнь был весьма знаменитым артистом, поскольку вместе с еще семью артистами в других жанрах, был приглашен на празднование юбилея императрицы Цыси, после чего их прозвали «Восемь чудес Тяньцяо» 天桥八大怪. Он довольно долго выступал в районе Тяньцяо прежде чем встретить монгольского князя по фамилии Ло, который пригласил его выступать при своем дворе. Там он и давал представления до конца жизни.

Еще одной причиной, по которой можно утверждать, что именно Чжу Шаовэнь стоял у истоков жанра, является тот факт, что он был первым актером *сяншэна*, который основал свою школу. Сюэ Баокунь, опираясь на материалы из «Собрания записок из столицы», перечисляет их: Бедность имеет корни 贫有本, Чиновник Сюй 徐有禄 (настоящее имя – Сюй Юнфу 徐永福), Богатство имеет корни 富有根 (настоящее имя – Гуй Чжэнь 桂祯), с которыми он иногда давал представления, образуя, тем самым, новые формы *сяншэна*: *дуйкой* и *цюнькоу*.

Вместе с тем толчком развития, который дали Чжу Шаовэнь и его ученики, расширение площадок для народных представлений, увеличение числа публики способствовали популяризации *сяншэна*. Постепенно, одному артисту было уже тяжело удерживать внимание людей. Так в представлении появился второй актер и сформировался второй, наиболее популярный и распространенный сейчас, вид *сяншэна* – *дуйкоу сяншэн* 对口相声.

Если в представлении *данькоу* участие принимает только один актер, то в *дуйкоу* их уже два. *Дуйкоу* - произведение, построенное в форме диалога, который ведется между исполнителями, и в отличие от *данькоу* обращение к зрителю невозможно. Часто один артист высокий и худощавый, другой – низкий и полный, что придает дополнительный комический эффект. Свое выступление артисты начинают с вопроса, который должен немедленно вызвать интерес у публики. Например, Хоу Баолинь и его ученики начинали выступление разговором непосредственно о самом жанре *сяншэн*. Каждый артист имеет свое амплуа: *доугэнь* 逗哏 – активная роль, ведущий актер и *пэнгэнь* 捧哏 – пассивная, подыгрывающий. *Пэнгэнь* играет роль здравомыслящего человека, в то время как *доугэнь* является своеобразным чудаком, чьи реплики и поведение сложно предугадать. Подыгрывающий, несмотря на свою второстепенную роль, очень важен, поскольку именно благодаря ему представление становится законченным и более гладким. Он выражает по поводу реплик *доугэня* одобрение или возражение, критику или похвалу. Обычно его реплики стандарты и произносятся каждый раз после реплики ведущего актера.

*Дуйкоу сяншэн* в свою очередь делится еще на несколько видов. В тех случаях, когда ведущий актер не является центральным звеном сяншэнаифункции у *доугэня* и *пэньгэня* одинаковы, *дуйкоу* называется *цзымукоу* 子母扣. Диалог в этом случае представляет собой диалог-спор. В случае если же главную роль играет *доугэнь*, то такой диалог называется *итоучэнь* 一头沉. Еще одной формой *дуйкоу сяншэна* является *гуанькоу* 贯口 (иногда *бэйкоу* 背口). В таком сяншэне ведущий актер быстро и ритмично произносит монолог на одном дыхании. Для исполнения такого вида *дуйкоу* требуется четкая дикция, свободное владение языком и умение управлять дыханием.

Как отмечал в свое время Н.А. Спешнев, разновидности *сяншэна* находятся в сложном синтезе, часто переплетаются между собой, «образуя многоплановое произведение с резкими поворотами сюжетной линии, многочисленными комедийными ситуациями и яркой, образной речью», так что иногда бывает трудно отделить их друг от друга [14; С. 191].

Третий вид *сяншэна* – *цюнькоу* 群口, напоминает сатирический спектакль малых форм. Обычно в таком *сяншэне* участвует от трех до семи человек. Один из актеров обязательно должен исполнять роль *доугэня*, в представлении также должны присутствовать *пэньгэнь* и *нифэн* 腻缝. Последние два играют вспомогательную роль для *доугэня*, который является центральным звеном *цюнькоу сяншэна*. Одной из самых распространенных форм *цюнкоу* является *цзюлин* 酒令: один из подыгрывающих произносит фразу, а ведущие актеры подхватывают ее, продолжают и дополняют, нередко стараясь зарифмовать ее. Свое начало *цзюлин* берет от простых языковых забав (скороговорок, подборок рифм и т.п.). Сейчас, кроме некоторых театральных подмостков Пекина и Тяньцзиня эту форму *цюнькоу* практически нигде нельзя встретить. Еще одной формой *цюнькоу* является *фэнцыцзюй* 讽刺剧 – сатирическая пьеса - синтез *цзымукоу* и некоторых простых театральных жестов.

Печальные события конца XIX в. вскрыли недостатки режима Цин и продемонстрировали недовольство народа методами правления и урегулирования конфликтов правящей династии. В Китае во все времена не было принято открыто выражать мнение, особенно по отношению к политике государства, но артисты *сяншэн,* выступая на открытом воздухе перед публикой, не боялись выражать негативное отношение по поводу тех событий, которые происходили в общественно-политической жизни страны. Очевидно, что одной из причин популярности выступлений в данном жанре было то, что актеры *сяншэна* выражали общенациональное мнение. Причина же, по которой артисты *сяншэна* могли позволить себе делать это более открыто, нежели артисты других жанров, до сих пор остается не вполне ясна, но как считает профессор Пэрри Линк, одной из них является несерьезное отношение цинских чиновников к такому комическому жанру, как *сяншэн*. А также общее на тот момент мнение, что устная литература имеет значительно меньшее влияние на народ по сравнению с письменной [16; С. 96].

Вслед за Чжу Шаовэнем появилась целая плеяда выдающихся актеров *сяншэна*, которых сейчас называют *бадэ* 八德 – восемь дэ[[7]](#footnote-7): Цзяо Дэхай 焦德海 (1878 – 1935 гг.), Юй Дэлун 裕德隆, Лю Дэчжи 刘德智 (? – 1952 г.), Ма Дэлу 马德禄 (1882 - 1935 гг.), Ли Дэян 李德钖 (1881 - 1926 гг.), Чжоу Дэшань 周德山, (1878 – 1955 гг.) Чжан Дэцюань 张德泉, Ли Дэсян 李德祥. К ним также примыкают Чжан Шоучэнь 张寿臣 (1899 - 1970 гг.), ученик Цзяо Дэхая, Ма Саньли 马三立 (1914 – 2003 гг.), сын Ма Дэлу. С их деятельностью связан расцвет традиционного *сяншэна.*

Помимо критики правительства актеры также выбирали целью своих насмешек – пороки людей. Особенно хорошо это удавалось Ма Саньли. Именно он разработал основные приемы, которые помогают достигнуть этой цели. От многих артистов того времени он отличался тем, что получил среднее образование, потому его сяншэны выделялись изящностью слога и стройностью языка, что было очень редким явлением в тот период. Ма Саньли всегда вел рассказ от первого лица, «я» - было основным действующим персонажем его выступлений и главным предметом насмешек. Однако под этим «я» скрывались обычные горожане, некий усредненный образ человека того времени. Смеясь как будто над собой, Ма Саньли в то же время высмеивал такие общественные пороки, как хвастовство, вранье, лицемерие, напускную глубокомысленность.

Примечательной группой сяншэнов в то время были исторические сяншэны. Зачастую в них повествовалось о случаях из жизни знаменитых персонажей, причем часто не имеющих никаких доказательств под собой, в результате чего получался какой-то новый персонаж, который, кроме имени, не имел ничего общего со своим историческим прототипом. Например, сяншэн «Конфуций ест юаньсяо[[8]](#footnote-8)» (吃元宵), в котором описывается, как Конфуций, без каких либо угрызений совести, тайком съел чужие юаньсяо, при этом еще напуская на себя вид образованного и культурного человека. Однако таких сяншэнов было не очень много, и вскоре они практически полностью исчезли.

С тех пор, как Чжу Шаовэнь набрал первых учеников, последующие артисты *сяншэна* очень серьезно относились к передаче мастерства, не уступая ничем в этом плане театральным труппам. Дисциплина была очень строгой, ученик должен был беспрекословно слушаться наставника. Ученик и учитель были связаны друг с другом посредством устной клятвы, нередки были и случаи составления письменного договора. Интересна церемония представления ученика наставником – *байчжи* 摆知: наставник приглашал людей схожих профессий, в том числе гадателей, фокусников, бродячих артистов, трюкачей, на застолье, где представлял всем своего ученика. Смысл был такой: гости пили и ели за счет наставника и взамен должны были позаботиться об его новом ученике.

К этому времени *сяншэн,* наконец, получает структуру, которая сохраняется и по сей день, предполагающую постепенное нарастание динамики произведения вплоть до кульминации.

Первым композиционным элементом являются уже упоминавшиеся нами *вводные слова* – *дяньхуа*. Позднее, в первой половине XX в., когда сяншэны стали исполняться со сцены, их функции несколько изменились, отпала необходимость зазывать публику. Если сяншэн исполнялся в качестве отельного номера целого концерта, *вводные слова* становились связующим элементом между разными номерами. Также они могли применяться как вставка, реприза. У каждого актера есть свои *вводные слова*, которые характеризуют его стиль исполнения. Они могут быть уже готовыми или импровизированными. Нередко *дяньхуа* становятся фиксированными, и в таких случаях они могут стать отдельным номером.

Приведем пример *вводных слов* из сяншэна «Гость из Токио» (东京客人):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Здравствуй, товарищ!* | 同志! |
| *- Приветствую!* | 同志! |
| *- Эм…* | ——嘿——， |
| *- Что такое?* | 您有什么事！怎么啦？ |
| *- Я хочу спросить тебя кое о чем.* | 想问您个问题， |
| *- Не стесняйся, спрашивай!* | 歪客气、问什么您就说吧。 |
| *- Я боюсь, ты не захочешь отвечать.* | 我伯您不愿意。 |
| *- Почему это не захочу? Спрашивай!* | 问个问题，有什么不愿意的，您问吧。 |
| *- Боюсь, что ты рассердишься.* | 我怕您生气。 |
| *- Да что с тобой? Почему я должен рассердиться на твой вопрос?* | 您这是怎么啦，问个事我干嘛生气！ |
| *- Не рассердишься?* | 不生气？ |
| *- Не рассержусь.* | 不生气。 |
| *- Твоя матушка – японка?* | 您妈是不是日本人？ |
| *- Это твоя мать – японка!* | 你妈才日本人哪！ |
| *- Ты разве не говорил, что не рассердишься?* | 你不是说不生气吗？ |
| *- На такой вопрос – то?* | 有你这么问的吗？ |
| *- Я боялся, что ты рассердишься, поэтому заранее обговорил с тобой это. Ты сказал, что не рассердишься, я только тогда и спросил. Так, рассердился или нет?* | 怕你生气才跟你商量半天嘛，你说不生气我才问的，生气了不是？ |
| *- Как я могу не рассердиться? На такой твой вопрос? Эх! А твоя мать, разве не француженка?* | 我能不生气吗?有你这么问的吗？哎！你妈，不是法国人？ |

Таким образом, артисты подготовили зрителей к основной теме сяншэна, подтолкнули повествование к раскрытию основной идеи.

За *вводными словами* идет часть *пяоба,* оченькороткая часть, которая может состоять всего из пары реплик, но, тем не менее, являющаяся важным компонентом любого сяншэна, поскольку обеспечивает плавный переход к основной части представления – *хоэр* 活儿 или *чжэнхо* 正活.

Пример *пяоба* из того же сяншэна:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Я же не просто так спросил тебя об этом! На то есть причина!* | 我这么问你是有原因的！ |
| *- Причина? Ну и какая?* | 有原因？什么原因？ |
| *- Тут одна японка искала тебя.* | 有一个日本老太太正找您哪！ |
| *- Искала меня?* | 找我？ |
| *- Она искала человека с таким же именем, как у тебя, и сказала, что этот человек – ее сын.* | 那日本老太太点名找×××说是她的儿子。 |
| *- Правда?* | 真有这事儿？ |

Дальше начинается основная часть *сяншэна* - *хоэр*, где раскрывается основная тема, и звучат разные комические приемы, при помощи которых достигается основная цель – рассмешить публику. Обычно их называют *баофу* - кульминации комического характера, что означает «сверток» или «узел». В одном произведении их может быть несколько, они также могут прозвучать и в части *дяньхуа*. Как отмечает Н.А. Спешнев, «Согласно китайской традиции, такую кульминацию следует хорошенько подготовить, «завернуть в сверток», так, чтобы слушатель не знал, что в него «завернуто», либо предполагал совсем другое» [13; С. 278]. Неожиданно «развернуть сверток» и значит создать комический эффект. Таким образом, *баофу* – это комические точки. Например, отрывок из сяншэна «Хочу быть счастливым» (我要幸福):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Стою я, значит, в туалете напротив зеркала, побрызгал себе на лицо водой: «Ты выдающийся человек, Го Дэган, я восхищаюсь тобой!»* | 我站在洗手间大镜子跟前，用水把脸撩湿了：“你是一个了不起的人，郭德纲，我佩服你。” |
| *- Сам с собой разговаривает.* | 自己跟自己说话。 |
| *- “Постоянно совершенствуясь, ты обязательно добьешься успеха, желаю тебе счастья.”* | “凭着你自强不息的精神，你一定会成功的，祝你幸福。” |
| *- Приободряет себя.* | 念喜歌呗。 |
| *- Закончив говорить, я вышел и встал возле входа в туалет, с души как будто камень упал. Но тут из туалета напротив выходит мужчина.* (*баофу*) | 说完了，我走出来，站在洗手间门口，心里平静了很多。打对过洗手间里出来一个男的。 |
| *- Что? Ты, что, в женском туалете проболтал полдня?* | 啊？您尽女厕所呆半天哪？ |

Заключительной частью *сяншэна* является *ди* 底 – дословно переводится как «дно». Для успешного представления очень важно закончить его на высшей точке, кульминации, чтобы не испортить впечатление у зрителей от всего сяншэна. Приведем пример заключительной части знаменитого сатирического сяншэна «Шапочный завод» 帽子工厂. В этом сяншэне слово «шапка» является завуалированной аллюзией к имени Мао Цзэдуна: на китайском слово «шапка» - maozi – созвучно с фамилией председателя, а под выражением «носить шапку» имеется ввиду «быть приверженцем политики Мао Цзэдуна».

|  |  |
| --- | --- |
| *- И раскат грома сотряс Поднебесную, уничтожил контрреволюционную «Банду четырех».* | 一声霹雳震天响，一举粉碎了“四人帮”反革命集团。 |
| *- Уничтожил четырех вредителей! Вся Поднебесная радуется!* | 除掉“四害”，人心大快。 |
| *- Эта Цзян Цин[[9]](#footnote-9), даже плача, умудрялась скандалить: «Вы знамя революции повергаете наземь!»* | 这个江青连哭带闹：“你们这是迫害‘革命旗手’。” |
| *- Еще и шапку на себя напяливает!* | 还扣帽子哪！ |
| *- Боже мой! У Цзэтянь[[10]](#footnote-10) какая-то!* | 天哪！我的……武则天哪。 |
| *- Еще и хотела императрицей стать!* | 还想当女皇。 |
| *- Она скакала и плясала, а потом «Бац»…* | 她连蹦带跳，“叭”一下子…… |
| *- Что?* | 什么？ |
| *- С нее слетела шапка. «Шапка! Шапка!»* | 把帽子甩出去啦。“帽子，帽子。” |
| *- Ага, она ринулась искать ее!* | 她找帽子。 |
| *- Мы надели на нее шапку, небольшую и немаленькую, в самый раз.* | 我们给她戴了一顶，不大不小正合适。 |
| *- Какую?* | 什么帽子？ |
| *- Буржуазного карьериста!* | 资产阶级野心家。 |

В части *ди* обязательно должен присутствовать хотя бы один *баофу*.

В то время *сяншэн* не только прочно вошел в развлекательную жизнь Пекина и Тяньцзина, но и стал постепенно распространяться дальше на север Китая[[11]](#footnote-11). *Сяншэн* вошел в новую стадию развития, структура стала более законченной, содержание более разнообразным, а юмористические и сатирические приемы более сложными, язык - живым. В первой половине XX в. *сяншэн* становится главным юмористическим жанром севера Китая. Однако в это же время Китай переживал смуту и очередной период раздробленности, разные милитаристские клики боролись за территории и власть на них. За ними последовала долгая борьба с японскими захватчиками. Именно в этих условиях такие характерные черты *сяншэна*, как разоблачение государственных деятелей, критика их и насмешка над ними, получили сильный толчок к развитию.

*Сяншэн* того времени отличался язвительностью, саркастичностью, резкими высказываниями. Как отмечает Пэрри Линк, зачастую комический эффект достигался при помощи достаточно приземленных приемов. «Шутки нередко принимали форму грубых оскорблений по отношению к другим артистам *сяншэна* или другим людям» [16; С. 95]. В то время женщинам не разрешалось смотреть выступления в жанре *сяншэн*, если во время представления мимо проходило женщина, то оно приостанавливалось и возобновлялось лишь тогда, когда женщина удалялась из зоны слышимости. Во время антияпонской войны тексты сяншэнов были преисполнены антияпонскими настроениями. Известный исполнитель *сяншэна*, Чан Баокунь 常宝堃, был даже дважды арестован за публичное высмеивание и оскорбление японского правительства. Жестокой критике также подвергалось и Гоминьдановское правительство[[12]](#footnote-12), которое на протяжении длительного времени не давало настоящий отпор Японии.

После учреждения Китайской Народной Республики начался новый этап развития *сяншэна*. После 1949 г. популярность жанра резко возросла, То, что раньше считалось низким и вульгарным уличным представлением, стало восприниматься, как пролетарская форма искусства, а актеры *сяншэна* – превратились в «инженеров человеческих душ». Получив поддержку правительства, *сяншэн* воспевал новое общество и критиковал старое. Немаловажную роль в распространении и популяризации *сяншэна* сыграл тот факт, что он базировался на северных диалектах, на пекинском диалекте в частности, который в свою очередь стал основой для общенародного языка *путунхуа* 普通话. Вследствие чего, *сяншэн* стал важным инструментом в деле распространения новой произносительной нормы по всей стране. *Сяншэн* был везде: на сцене, по радио, передавался из уст в уста, тексты сяншэнов постоянно печаталась в разных журналах.

Тем не менее, в первые годы после образования КНР существовали серьезные проблемы, которые ставили под угрозу существование этого жанра: времена изменились, так же, как и требования к искусству, но содержание сяншэнов осталось прежним – низким, в некоторой степени вульгарным, и зачастую носило фривольный характер. Однажды, на завод был приглашен актер *сяншэна*, с целью провести идейно-воспитательную работу среди работников, однако сяншэн, с которым выступил актер, был целиком основан на грубых и вульгарных выражениях. Начальник завода, не дожидаясь конца представления, попросил актера уйти. Этот случай вызвал бурные дискуссии среди артистов этого жанра. Стало очевидно, что жанр необходимо реформировать. Эту реформу, в конечном итоге, при содействии правительства провела «Группа по совершенствованию *сяншэна*» 相声改进小组, активным участником которой был выдающийся актер и исследователь *сяншэна* Хоу Баолинь 侯宝林 (1917 - 1993 гг.).

Хоу Баолинь в 12 лет начал учиться пекинской опере, однако, вскоре переклассифицировался в актера *сяншэна*. Его учителями стали Чан Баочэнь 常宝臣 и Чжу Коцюань 朱阔泉. Особенно Хоу Баолинь был хорош в искусстве имитации и пения. К 1940 г. он уже был так же известен, как и настоящий корифей того времени Чан Баокунь. Вместе с другими выдающимися артистами он стал одним из «пяти столпов *сяншэна*» 五档相声 г. Тяньцзинь. В то время известность артиста играла чрезвычайно большую роль. Поскольку сяншэнов было не так много и люди знали наизусть практически каждый, то основной причиной, по которой они шли на представление в жанре *сяншэн*, было посмотреть на умения конкретного артиста, на то, каким образом и в какой манере он исполняет известный всем сяншэн. Сам Хоу Баолинь называл себя «слугой для публики» 观众的仆人, однако люди чуть позже перефразировали его выражение и прозвали его «добрым гением публики» 观众的恩人. От многих артистов того времени его отличал высокий, но в то же время простой стиль, во многом благодаря чему он и заработал признание публики. Наивысшим признанием его таланта стал концерт в 1949 г., по случаю образования КНР, где Хоу Баолинь выступил с сяншэном перед Мао Цзэдуном, Чжу Дэ и другими руководителями страны. Хоу Баолинь стал лицом *сяншэна* того времени, он также сыграл важную роль в деле пропаганды этого жанра. На протяжении тридцати лет он постоянно записывал для Центральной народной радиовещательной станции сяншэны, часто давал представления на заводах и фабриках.

После того случая на заводе, Хоу Баолинь, как ярый противник агрессивных текстов с вульгарной лексикой, выступал за реформирование жанра и в 1950 г. активно включился в работу «Группы по совершенствованию *сяншэна*». Активно принимали участие в деятельности Группы и такие люди, как известный писатель Лао Шэ 老舍 и литературовед Ло Чанпэй 罗常培.

Проведение реформы решили начать с языка *сяншэна*, и в первую очередь убрать оттуда все вульгаризмы, лексику, которая высмеивала физиологические изъяны людей, и выражения, которые были применимы только к старому обществу (например, «Хочешь одеваться, как знатные люди, тогда родись в теле знатного человека»). Один из участников этой группы, Сунь Юйкуй 孙玉奎, организовал кружки по ликвидации неграмотности среди актеров *сяншэна*, а также проводил занятия по текущей политической ситуации в стране, в целях того, чтобы актеры могли должным образом воспитывать дух коммунизма в народе. Помимо редактирования старых сяншэнов, Группа также активно писала новые, которые соответствовали бы требованиям нового общества и воспевали коммунизм. Появился новый вид представлений – панегирические сяншэны 歌颂相声, с частым использованием всяческих эпитетов, метафор и гипербол. Они в противоположность сатирическим сяншэнам акцентируют внимание на положительных явлениях общества, основной темой часто становятся социальные достижения Нового Китая. Известными исполнителями и авторами таких сяншэнов являются Ма Цзи 马季(1934 – 2006 гг.) и Ся Юйтянь 夏雨田 (1938 – 2004 гг.).

За короткий срок существования Группа добилась значительных успехов, превратив *сяншэн* в самый популярный и распространенный по всей территории Китая юмористический жанр.

Однако у такой «реформы сверху» были и свои минусы. Одной из причин, почему правительство, сформировало Группу, была необходимость распространения новой идеологии и изживание старой. Во многом членам Группы приходилось постоянно оборачиваться на отношение партии к их действиям. Многие артисты перестали придумывать сяншэны, поскольку не знали, подходят ли их произведения новым требованиям, и боялись, что их могут неправильно интерпретировать.

Однако, примечательно, что в этот период все-таки сохранились и сатирические сяншэны (хотя их количество во много раз уступало панегирическим сяншэнам). Артистам приходилось в своих выступлениях прибегать к метафорам, двусмысленности, которые затрагивали тему политики, чтобы значение их высказываний не было столь очевидно и чтобы сяншэны прошли цензуру. Как отмечает Перри Линк, шутки артистов, как правило, были двусмысленными, и смех, возможно, иногда вызывал вовсе не тот подтекст, который подразумевался официально, а параллельный подтекст [16; С. 85].

Одним из тех артистов, которые считали, что сатира – это неотъемлемая часть *сяншэна*, был Хэ Чи 何迟 (1920 – 1991 гг.). Он говорил, что *сяншэн* является одним из инструментов поддержания гармонии и стабильности в партии и стране. В сяншэне «Покупка обезьян» 买猴子 он высмеивал бюрократизм и слепое подчинение. Герой по имени Ма Даха, был ленивым и невнимательным чиновником, который считал, что его работа никак не влияет на жизнь других людей. Однажды потребовалось заказать пятьдесят коробок мыла марки «Обезьяна», но Ма Даха по ошибке написал в приказе «купить пятьдесят обезьян». Его подчиненный, однако, не посмел перечить начальству и, в итоге объездив полстраны, привез пятьдесят обезьян. Однако после этого Ма Даха не только не уволили, но даже не наказали. Многие люди тогда увидели в этом герое современных им чиновников. В 1957 г. на Хэ Чи повесили ярлык «правого элемента» из-за его сяншэнов, а начавшаяся в 1966 г. «Культурная революция»[[13]](#footnote-13) на долгие годы приковала его к кровати. После разгрома «Банды четырех»[[14]](#footnote-14) в 1976 г., не смотря на то, что его рука была парализована, он продолжил выступать и даже придумывал новые сяншэны.

К сожалению, разные идеологические кампании, которые постоянно проводил Мао Цзэдун, надолго отодвинули сатиру на задний план, как и развитие жанра в целом. Все актеры *сяншэна*, которые высмеивали недобросовестных чиновников, автоматически становились «лидерами атаки на партию». Те, кто осмеливался говорить о плохом уровне жизни, были заклеймены как «люди, порочащие социализм». Период с 1966 г. по 1976 г. стал «потерянным десятилетием»[[15]](#footnote-15) и для *сяншэна*. Возрождение сатирического начала произошло только в конце 1970 – х гг.

После окончания «Культурной революции» *сяншэн* стал стремительно набирать популярность. Начался новый, современный этап развития этого жанра.

В 1978 г. Китай сменил курс и начал реализовывать политику «реформ и открытости», суть которой заключалась в изменении старой экономической системы, ставшей препятствием для развития производительных сил, и постепенная замена ее на новую. Началась модернизация всех сфер экономики, взят курс на реформы. Буквально за несколько лет после начала преобразований темпы роста заметно ускорились, качество жизни повысилось.

В 1980 – 1981 гг. прошел суд над «Бандой четырех» и их ближайшим окружением, который, по сути, представлял собой судебный процесс над всей «Культурой революцией», которое было расценено новым руководством как «потрясающее, чудовищное бедствие».

*Сяншэн* сумел быстро отразить настроения народа, его ликование и гнев. Один за другим стали появляться произведения на раннее запрещенные темы, высмеивающие и критикующие политику и чиновников прошлых лет.

Одним из самых первых таких сяншэнов стал уже упоминавшийся нами сяншэн «Шапочный завод», который появился в 1977 г. Его автором стал брат знаменитого актера *сяншэна* Чан Баокуня, Чан Баохуа 常宝华. За «Шапочным заводом» последовала целая череда сатирических сяншэнов: «Банда четырех издает газету» (四人帮办报), «Стратег Чжан с собачьей головой[[16]](#footnote-16)» (狗头军师张), «Вот так фотографируй» (如此照相) и т.д. Приведем небольшой отрывок из сяншэна «Вот так фотографируй» Цзян Куня 姜昆 и Ли Вэньхуа 李文华 в качестве примера:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Раньше ведь как надо было. Заходишь и говоришь: «Служу народу». Товарищ, здравствуйте. Можно?* | 那时候是那样，进门得这样说：“‘为人民服务’，同志，问您点事。” |
| *- «Надо бороться с эгоизмом и критиковать ревизионизм». Говорите.* | “‘要斗私批修’！你说吧！” |
| *- «Уничтожать буржуазию и утверждать пролетаризм». Мне надо сделать фотографию.* | “‘灭资兴无’，我照张相。” |
| *- «Изживать эгоизм и утверждать бескорыстие». Какого размера?* | “‘破私立公’，照几吋？” |
| *- «Совершать революцию». Десять сантиметров.* | “‘革命无罪’，三吋的。” |
| *- «Бунт – дело правое». Оплату, пожалуйста.* | “‘造反有理’，您拿钱！” |
| *- «Уделять особое внимание политике». Сколько?* | “‘突出政治’，多少钱？” |
| *- «Поставить шест и увидеть его тень[[17]](#footnote-17)». Один юань три цзяо.* | “ ‘立竿见影’，一块三。” |
| *- «Критиковать реакционные элементы». Возьмите!...* | “‘批判反动权威’！给您钱。” |

При помощи гиперболы Цзян Кунь на частном примере продемонстрировал комичную, но в то же время грустную ситуацию прошлых лет, фанатичную преданность идеям «Культурной революции».

После взрыва популярности таких сяншэнов, ситуация в стране нормализовалась, экономика развивалась, уровень жизни поднимался. Государству уже не нужно было использовать *сяншэн* для поднятия коммунистического духа, а народу – критиковать правительство. Государство встало на путь развития, все трудились на благо страны. В этот период стали преобладать развлекательные сяншэны 娱乐相声, не связанные с политикой. Основным содержанием сяншэнов стали злободневные события.

Популярности *сяншэна* способствовало одно из его преимуществ– мгновенное реагирование на изменения в общественно-политической ситуации в стране, в то время как театру требуются месяцы на постановку спектакля. «*Сяншэн* мгновенно реагирует на запрос народа, и новый актуальный отрывок появляется в течение недели или даже нескольких дней» [16; С. 84].

Приведем пример сяншэна на злободневную тему «Вредные веяния» (不正之风) актера Ван Минлу 王鸣录:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Кем ты работаешь?* | 你是搞什么工作的？ |
| *- Актер сяншэна.* | 相声演员。 |
| *- Что? Ты актер?* | 怎么？你是个演员？ |
| *- Ага.* | 啊。 |
| *- Кто тебя устроил?* | 谁给你办的？ |
| *- Что значит, кто меня устроил? Я с самого детства увлекался искусством, подрос немного, сдал экзамены и попал в театральную труппу.* | 什么叫谁给我办的？我从小热爱文艺，以后就考上了剧团。 |
| *- Ты дурачком не прикидывайся! Кого обмануть тут хочешь! Говори правду! Кто?* | 别来这套，糊弄谁呀？说实话，哪儿的路子？ |
| *- Никто!* | 没路子。 |
| *- Без помощи нельзя стать актером! Со мной по соседству живет парнишка, талантище! Основами мастерства владеет, гнется как колесо, сальто делать умеет, на руках стоит, все умеет!* | 没路子你当不了演员哪。我们街坊那小孩儿，那是多好的条件，你说基本功，腰腿好，翻跟头、拿大顶都行；论嗓音，高音、中音、低音都行。 |
| *- И правда, талантливый!* | 好条件哪。 |
| *- Но вот по внешности не пройдет.* | 就是到了审美这关没过去。 |
| *- Некрасивый?* | 小孩长得不好？ |
| *- Красивый, прелестный мальчик! Белая кожа, густые брови, большие глаза.* | 好！小孩长得别提多好看了，细皮白肉、浓眉毛、大眼睛。 |
| *- Тогда почему не пройдет?* | 那为什么呢？ |
| *- Потому что у него здесь родинка.* | 就是因为这儿有个痦子。 |
| *- Это разве беда?* | 那碍什么事儿？ |
| *- Еще какая! Смотри, этот талантливый мальчик не пройдет на экзаменах, а ты с твоей внешностью смог как-то пройти! А ведь ты не намного красивее пробки от термоса!* | 不行啊，没考上。这么俊的小孩儿都没考上，就凭您这模样还能考上？你让大家看看，这模样没有暖瓶塞儿好看呢！ |

Ван Минлу высмеивает распространенный в Китае феномен достижения целей незаконным способом, так называемый «проход через заднюю дверь» (走后门). Герою сяншэна сложно поверить, что его знакомый смог добиться успехов, опираясь только на свои силы и не используя никакие связи и знакомства.

Главное, что начало цениться в артисте, это умение быстро реагировать на изменения в общественно – политической среде, находить актуальную, злободневную тему и отражать ее в сяншэне. Четыре основных умения отходят на второй план.

Популяризации *сяншэна* способствовало развитие и распространение телевещания. С 1980 – х гг. разные развлекательные телевизионные программы становятся основной площадкой для *сяншэна,* превратившегося в обязательную часть самой популярной программы в Китае – «Вечер праздника Весны» 春节联欢晚会, зрителей которой каждый год насчитывается несколько десятков миллионов человек.

Такой формат представления поспособствовал сближению *сяншэна* с театром, поскольку зрительное восприятие начало играть все большую роль, а искусство речи отходить на второй план. Как уже отмечалось, раньше основными атрибутами *сяншэна* были веер, полотенце и стол, однако в последнее время идет тенденция на использование большего количества реквизитов. Например, в 1998 г. на «Вечере праздника Весны» во время исполнения сяншэна «Сидеть на всем готовом» (坐享其成) была использована рикша. Это естественным образом привело к увеличению размера площадки представления. Раньше, в *дуйкоу сяншэне* положение двух актеров на сцене было четко регламентированным: *пэнгэнь* стоял за столом, а *доугэнь* стоял слева от стола. В настоящее время, актеры свободно перемещаются по сцене и даже спускаются с нее и, как и раньше, вступают во взаимодействие со зрителями. Это, в свою очередь, стало причиной появления такой профессии как «режиссер *сяншэна*». Помимо постановки сяншэна на сцене, режиссеры также пишут сценарии. То, что абсолютно невозможно было представить раньше, сегодня встречается повсеместно.

С этим также связано увеличение популярности *цюнькоу сяншэна*, вид *сяншэна*, который наиболее близок театральному искусству. В настоящее время, на телевизионных программах каждый пятый сяншэн – это цюнькоу сяншэн, в то время как в сборнике «Традиционные сяншэны» (传统相声集) их количество не превышает 3,5%. Обратная ситуация происходит с *данькоу сяншэном*. Ввиду того, что этот вид является наименее зрелищным, в последние годы идет тенденция на уменьшение его популярности.

В результате этих трансформаций, в 1990 – е гг. появился новый вид представления – *сяншэнцзюй* – театральный *сяншэн* или *сяншэн-пьеса* 相声剧 – сплав традиционного *сяншэна* и театрального искусства. Одним из первых исполнителей нового вида *сяншэна* стал Ма Цзи, когда в 1984 г. на «Вечере праздника Весны» он великолепно вжился в роль продавца сигарет в *данькоу сяншэне* «Сигареты марки «Юйчжоу»» (宇宙牌香烟).

*Театральный сяншэн,* как и прежде, обличает человеческие и социальные пороки, направлен на злободневность и актуальность, сохраняет традиционную форму «*пэнгэнь* – *доугэнь»,* основная цель также остается неизменной – рассмешить зрителей. Однако *сяншэнцзюй* заимствовал некоторые театральные приемы, например, повествование актером от первого лица. Артист больше не ведет повествование от третьего лица, а является самим действующим персонажем. Большее внимание стало уделяться сюжету и структуре повествования (завязка – кульминация – развязка). Несмотря на то, что амплуа *пэньгэня* и *доугэня* остаются основой формы представления, зачастую в *театральных сяншэнах* участвуют три и более человек. В целях улучшения визуального эффекта актеры используют грим и костюмы. «*Сяншэн* должен развиваться, отвечать запросам времени. Публике теперь недостаточно слышать, им нужно еще и видеть», - пишет знаменитый на сегодняшний день актер Фэн Гун 冯巩 [26; С. 33].

Отдельный вопрос, стоит ли называет *сяншэнцзюй* новым видом традиционного *сяншэна*, или же выделить в отдельный вид представления. Некоторые исследователи, признавая тот факт, что в *сяншэнцзюй* присутствуют некоторые театральные приемы, все же настаивают на том, что *сяншэн-пьеса* остается в рамках жанра *сяншэн*. Другие исследователи склоняются к тому, чтобы отнести *сяншэнцзюй* к театральному жанру.

Мы, однако, считаем, что, несмотря на очевидные различия, *сяншэнцзюй* - это новая форма *сяншэна*, которая появилась в результате развития общества и самого жанра, пытающегося приспособиться к новым условиям. Поскольку:

* Основное содержание *сяшэнцзюй* – это актуальные вопросы и проблемы, которые волнуют людей;
* Сатира и юмор остаются неотъемлемыми частями *сяншэнцзюй*. (Хотя к политической сатире все еще относятся с осторожностью, и не каждый *сяншэнцзюй*, в котором затрагиваются темы партии и политики допускаются к показу на телевизионных программах);
* По-прежнему основным инструментом достижения главной цели остаются комические точки *баофу;*
* В отличие от театральной постановки, *сяншэнцзюй* длятся обычно не более 30 минут;
* Артисты не всегда в течение всего представления играют роли действующих лиц. Например, в сяншэнцзюй «Трое в пути» (三人行不行), когда один актер играл пьяного человека, двое других, стоя у края сцены, обсуждали со зрителями способы того, как лучше всего вжиться в роль.
* Несмотря на то, что четыре умения отходят на второй план, они не уходят совсем. Говорение, имитаторство, шутки и актерство отчетливо прослеживаются в *сяншэнцзюй*. Они помогают артисту ярче и убедительнее изложить сюжет.

В наше время существует много артистов жанра *сяншэн*. Уменьшение роли четырех умений привело к тому, что в представлениях участие также принимают и непрофессиональные актеры *сяншэна*.

Пожалуй, самым известным исполнителем *сяншэна* на данный момент является Го Дэган 郭德纲 (1973 г.р.). В 1996 г. он учредил ассоциацию профессиональных актеров *сяншэна* Дэюньшэ 得云社, в которую сначала, кроме самого Го Дэгана, входило еще двое человек. Они поставили перед собой цель возродить настоящий *сяншэн* и вернуть его на театральные подмостки. В ситуации угасания жанра, ассоциация сделала большой вклад в дело популяризации *сяншэна*, фактически дав ему второе рождение.

Необходимо также упомянуть единственного иностранца, добившегося признания в этом жанре, канадца Марка Роузвелла (Mark Rowswell), выступающего под псевдонимом Дашань 大山. Дашань свободно изъясняется на стандартном китайском языке, а также владеет распространенным на юге Китая кантонским диалектом.

Таким образом, мы рассмотрели и проанализировали этапы развития, структуру и различные классификации жанра. Последние можно обобщить следующим образом:

* По времени появления: классические (конец правления династии Цин – 1949 г.), новые (1949 – 1979 гг.) и современные (с 1979 г.);
* По количеству актеров: *данькоу*, *дуйкоу*, *цюнькоу*;
* По содержанию: сатирические, панегирические и развлекательные;

*Сяншэн* – один из самых древних комических жанров Китая, который за всю свою историю развития прошел путь от обычного уличного представления на рынках и храмовых ярмарках до совершенно нового вида *сяншэна - сяншэнцзюй*, которое занимает важное место в развлекательной сфере китайцев.

**Глава 3.**

**Стилистические средства создания комического в жанре сяншэн.**

В юморе раскрываются важные отличительные черты национального характера народа, а также его быт, история, обычаи и традиции, духовный мир, культура и эстетические взгляды.

Специалисты выделяют национальные и интернациональные черты в юморе. Несомненно, в юморе нельзя не заметить общих элементов, присущих многим народам. Существует множество явлений, характерных для всего человечества в силу общих законов развития социума и служащих предметом насмешек у разных народов: глупость, лень и т.д.

Национальные же моменты в юморе чрезвычайно тесно связаны с национальным психическим складом характера и культурными традициями. Важную роль также играет национальный язык, в котором заложены богатые комедийные возможности. Национальные особенности юмора, часто выраженные посредством шуток, каламбуров и игрой слов, подчас просто невозможно передать средствами другого языка.

Поэтому безупречное знание иностранного языка отнюдь не всегда гарантирует полное понимание юмора другой культуры, поскольку он непосредственно связан с национальным менталитетом. Еще одну сложность для иностранца представляет собой невозможность абстрагироваться от чувства комического, непосредственно связанного с его родной культурой. Он может не заметить шутку или каламбур там, где они есть, и увидеть смешное в том, что является абсолютно обыденным для китайца.

Трудной и практически невыполнимой задачей является подготовка всеохватной и детальной характеристики природы национального юмора, в частности китайского. Однако можно попытаться составить общую схему национального юмора, опираясь на анализ языковых средств, к которым прибегают носители юмора.

В этом отношении несомненный интерес представляет собой *сяншэн*, жанр, создающий необходимые условия для реализации комического начала. Стоит напомнить, что *сяншэн* – жанр синкретический, элементы которого тесно переплетаются друг с другом и в структуре которого нередко можно обнаружить фрагменты других жанров: отрывки из пекинской оперы, поэтические вставки и т.д. Несмотря на то, что принято считать, что *сяншэн* относится к искусству речи, часто комический эффект достигается разными элементами сценического действия: мимикой, жестами. Однако главным средством создания комического в *сяншэне* все же является разговорная речь.

В настоящее время отсутствует общепризнанная классификация стилистических приемов создания комического. Однако большинство исследователей, уже изучавших данную проблему, выделяют в основном три уровня языка, на которых функционируют эти многочисленные приемы, а именно:

1. Средства фонетического уровня;
2. Средства лексического уровня;
3. Средства синтаксического уровня.

Центральное место в *сяншэне* для создания комического занимают точки *баофу.* Актер Хоу Баолинь делил приемы создания *баофу* на две большие группы: прямые и косвенные. К прямым он относил повторы, гиперболу, отрицание и оксюморон. К косвенным – контраст, сравнения, метафоры, повествование с искажением смысла, двусмысленностью [27; С. 37]. Ма Цзи выделял двадцать три приема создания комических точек [30; С. 46]. В настоящее время называют обычно около пятнадцати – двадцати приемов создания *баофу.* Мы же попытаемся вычленить и охарактеризовать наиболее часто встречающиеся среди них, реализующиеся средствами китайского языка и композиционного построения произведения.

На фонетическом уровне одним из важнейших элементов *сяншэна* для достижения комического эффекта является умение *сюэ* – имитировать речь других людей, диалекты, иностранную речь и воспроизводить разнообразные звуки.

Большим успехом пользуются сяншэны, в которых диалектное произношение соседствует с нормативным. В связи с диалектным многообразием китайского языка, произношение его носителей, проживающих в различных провинциях, может иметь существенные расхождения. Наиболее отличными от нормативной речи *путунхуа*, как в лексическом и грамматическом, так и в фонетическом плане, являются южные диалекты, в связи с чем, южное произношение часто становится предметом осмеяния в сяншэнах.

Классическим примером служит сяншэн «Музыкальная драма и диалекты» （戏剧与方言）:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Ты, если не выучишь шанхайский диалект, то ой как нелегко придется жить там.* | 你要是不学上海话，在上海呆着，那可别扭啦。 |
| *- Да?* | 是啊？ |
| *- Люди говорят одно, а ты понимаешь под их словами совсем другое. Я, когда только приехал в Шанхай, отправился в парикмахерскую побриться да голову помыть. Эх! И тут же опростоволосился!* | 人家说是这么一个意思，你体会呢，另外一个意思。我刚到上海那儿，我到理发馆去刮刮脸，洗洗头吧。哎，闹笑话啦。 |
| *- Как?* | 怎么？ |
| *- У них все совсем по-другому называется.* | 它名词不一样啊。 |
| *- Бриться?* | 刮脸？ |
| *- Бриться на их диалекте будет «чинить лицо».* | 刮脸，他们叫“修脸”。 |
| *- А «мыть голову» как будет?* | 洗头呢？ |
| *- «Мыть голову»? Услышишь – испугаешься! Будет «бить голову».* | 洗头啊？那你一听就得害怕！他们叫“打头”。 |

Как отмечает Н.А. Спешнев, «даже простое копирование речи носителей диалектов воспринимается слушателем как нечто комическое» [13; С. 288].

Комический эффект также достигается при помощи передачи звуков иностранной речи фонетическими средствами китайского языка. Это создает дополнительный эффект, поскольку за каждым китайским слогом слушатель улавливает не только иностранные слова, но и собственно китайские, сочетание которых может представлять собой вполне законченную мысль.

Дополнительную экспрессивность речи придают звукоподражания. Это можно увидеть на примере *дуйкоу сяншэн* «Поговорим о снах» (论梦):

|  |  |
| --- | --- |
| *- И не победит их, а я «прыг» – и на облака, они так и блестят! Только встал, а Небесный владыка тут же вытащил пульт, «Облака перевернуть!» «Бам!».* | 打不过他们，我噌就蹦到云彩上边了！刚站好，上帝掏出遥控来，“翻！”哗！ |

В силу того, что китайский язык является слоговым, и всего слогов насчитывается около четырехсот (без учета тона), в языке наблюдается достаточно сильная омонимия. Сяншэнисты нередко пользуются этой особенностью языка для достижения комического эффекта. Рассмотрим, к примеру, отрывок из сяншэна «Похороны» (白事会):

|  |  |
| --- | --- |
| *- «Дедушка, принести Вам воды?» Старик покачал головой.* | “老爷子，喝点水么？”老头摇头。 |
| *- Не хочет видимо.* | 不要。 |
| *- «Помочь Вам сесть?» Снова покачал головой.* | “扶您起来坐会？”还是摇头。 |
| *- Не может двигаться наверное.* | 动不了了。 |
| *- «Чем Вам помочь? Что Вы хотите?» Тот отвечает: «Я… Мне бы девушку…»* | “我得帮您做点什么啊？您要什么啊？” “……我……我要小姐（小解）” |
| *- Что? Это точно мой отец?* | 啊？这是我爸爸？ |
| *- «Помирать уж скоро! А Вы все про это?».*  *- «Я… Мне бы нужду малую справить…»* | “早就该死！什么时候还想这个？” “……我……解小手啊……” |
| *- «Тьфу ты! Чего это вы в такой момент начали так высокопарно выражаться…»* | “……嗐！这时候您转什么文呢……” |

Слово 小解 (xiǎojiě) - «справить малую нужду» - звучит точно так же, как и 小姐 (xiǎojiě) – «девушка», поэтому без дополнительного пояснения выражение wǒ yào xiǎojiě можно понять двояко, что и создало комический эффект. В связи с тем, что такой способ комического напрямую связан с особенностями языка, такие сяншэны практически невозможно перевести на иностранный язык без развернутого объяснения и с сохранением приема создания комического эффекта (как и некоторые другие сяншэны, *баофу* которых непосредственно связаны со строем и особенностями китайского языка).

В китайском языке также существует такое явление как разночтение иероглифов, когда у одного иероглифа может быть несколько вариантов прочтения. Выбор чтения иероглифа зависит от контекста, вкладываемого смысла и сочетания с другими иероглифами. В сяншэнах это явление также используют для создания эффекта комического. Этот прием заключается в том, что актер намеренно произносит не тот вариант чтения, который предполагается. В итоге, получается высказывание, которое не имеет никакого смысла. Однако аудитории понятно, какие иероглифы он имел в виду. Комическое воздействие на аудиторию достигается при помощи искажения чтения иероглифа. Приведем здесь уже ставшим классическим примером отрывок из сяншэна «Один иероглиф, два чтения» (一字两读):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Так же с этой фразой, если неправильно прочтешь, то беды не миновать: «Старуха!».* | 同样是这句话，你要是读错了音就别扭了：“老石！(dàn)” |
| *- Старуха?* | 老旦？ |
| *- «Я на твоей автостроке-экипаже поеду в сосуд, народное серебро пойдёт, поищу смогу рассчитать сделать кое-какие дела, строка или нет?». А тот ему отвечает: «Строка, строка!». Кто вообще поймет такое?* | “我骑你自行(háng)车(jū)到区(ōu)里人民银行(xíng)，找会(huì)计办点儿事，行(háng)不行(háng)？” 他一回答：“行(háng)，行(háng)，行(háng)！”这谁懂啊？ |

Иероглифы 石 (shí, dàn); 行 (xíng, háng); 车 (chē, jū ); 区 (qū, ōu); 会 (kuài, huì) имеют несколько вариантов прочтения. При правильном прочтении иероглифов фраза переводится так: *«Лао Ши! Я на твоём велосипеде съезжу в районное отделение народного банка, зайду в бухгалтерию по делам, хорошо? – Хорошо!».* Актер же выбрал другие варианты чтения иероглифов, в результате чего получилась бессмысленная фраза.

Еще одной особенностью китайского языка являются тоны. Каждому слогу соответствуют один смыслоразличительный тон и, соответственно, от изменения тона меняется и смысл слога или слова. Тональная игра часто становится способом создания комического в сяншэнах, например:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Ты прямо как Белоснежка!* | 你真是个白雪公主啊！ |
| *- Спасибо!* | 谢谢！ |
| *- Не благодари, ведь я имел в виду снежного хряка.* | 不用谢啦，我的意思是白雪公 猪呀！ |

Имя «Белоснежка» в китайском языке состоит из двух частей: 白雪 (báixuě) — «белый снег», и 公主 (gōngzhǔ)— «принцесса». Если же произнести последний слог 主 первым тоном, то получится слово 猪 (zhū) — «свинья». Иероглиф 公 многозначен и в сочетании со словом «свинья» он переводится как «самец». Таким образом, изменение тона всего в одном слоге привело к изменению смысла всей фразы.

Наиболее частотными средствами создания комического являются лексические средства.

Пожалуй, самым распространенным приемом является гипербола. Например, сяншэн «Народная столица вечно молодая» (人民首都万年青):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Текстильная фабрика и того хуже, все станки работают от педалей. А ткань, которую они производят, никто не покупает, она садится и линяет к тому же. В воду опускаешь огромный кусок ткани в полтора метра, а достаешь носовой платок!* | 纺织厂，更稀松，织布机都是用脚蹬。织出布来没人买，又抽尺寸又掉色。四尺布，一大块儿，下水一抽成手绢儿啦！ |

Или в сяншэне «Сильно ли давят на тебя?» (你压力大吗？):

|  |  |
| --- | --- |
| *- У того человека все тело покрыто татуировками, кроме глаз, все остальное сплошь татуировки, даже на пальцах ног нет места, где не было бы татуировки.* | 这位身上都是纹身，除了眼睛以外都是纹身，脚尖儿，没有没有的地儿。 |

Уподобление одного предмета другому, то есть сравнение, также является часто употребительным приемом создания комического. Так, в сяншэне «Записки о службе в армии» (从军记):

|  |  |
| --- | --- |
| *– Солдаты голодны до изнеможения, ходят плоские как доски, лица бледные, спины согнутые, глаза впалые, все трудятся до того, что стали похожи на сушеные креветки.* | 当兵的饿坏了身子板儿， 面黄肌瘦没人色儿， 弯着腰，抠搂着眼儿， 一个个活像大虾杆儿。 |

Второй пример из сяншэна «Хочу быть счастливым» (我要幸福):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Вы только посмотрите на это лицо: глаза словно фрикадельки, уши – вылитые китайские пельмени, а нос похож на головку чеснока, из головы словно фунчоза растет, а борода как морская капуста, губы – запеканка из фасоли и риса, зубы – бобы, все лицо одно северо-восточное блюдо луань дунь.* | 看这脸，眼睛长得跟丸子似的，耳朵长得跟饺子似的，鼻子长得 跟蒜似的，头发跟粉丝似的，胡子跟海带似的，豆皮的嘴，蚕豆的牙，这东北乱炖的脑袋。 |

Каламбуры – одни из самых древних и устоявшихся способов создания комического. Перри Линк указывает на то, что возможный предок *сяншэна* –*цаньцзюньси*, уже имел в своем арсенале этот троп [16; С. 96]. Использование в одном контексте разных значений одного слова или разных слов, или словосочетаний, сходных по звучанию, вводит второго актера и публику в замешательство, что и создает комический эффект. Например, в сяншэне «Старый начальник станции» (老站长):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Ты где живешь?* | 你家住哪？ |
| *- В Хэбэе Шанхае.* | 河北上海 |
| *- Хэбэй Шанхай?* | 河北上海？ |
| *- Ага! В провинции Хэбэй коммуне Шанъю бригаде Хайцзы. Хэбэй Шанхай.* | 啊!河北省上游公社海子大队。河北上海。 |
| *- Кто такое вообще поймет!* | 这谁听得懂啊！ |

Поскольку этот прием основан на схожести звучания слов и обыгрывании их семантики, в некоторых случаях каламбуры практически не переводимы на иностранный язык. Например, «Мы с тобой братья» (咱们是哥们):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Ты чего пришел?* | 你干吗来了？ |
| *-Это… Ты с кем разговариваешь? Кто сказал, что лошадь пришла?* | 这... 是跟谁呀？谁说马来了？ |

Вопросительная частица 吗 (ma) схожа по звучанию со словом «лошадь» 马 (mǎ), поэтому второй актер, якобы не расслышав, подумал, что его напарник сказал «лошадь пришла».

Отличие этого приема от приема создания комического при помощи омофонов заключается в том, что каламбуры не требуют дополнительного пояснения для того, чтобы публика поняла смысл *баофу*.

Прием нарушения логики действий, поступка или разговора, то есть прием доведения до абсурда, также широко используется актерами *сяншэна*. Приведем пример из сяншэна «Любить достоинства» (爱优点):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Возлюбленным всегда нравятся в партнере достоинства.* | 两个人谈恋爱都是爱对方的优点。 |
| *- Само собой!* | 那是啊！ |
| *- Мужчина, когда спрашивает мнение девушки, говорит: «Сяо Чжан, мы вместе уже так долго, скажи, что ты думаешь?».* | 男方向女方征求意见都这么说：“小张，我们俩接触这么长时间了，你谈谈还有什么意见吗？。” |
| *- Мнение спрашивает. И как же отвечает девушка?* | 征求意见。女方怎么说？ |
| *- «Все хорошо, ты мне очень нравишься. Я думаю, что у тебя очень много хороших качеств, которым мне стоит поучиться у тебя: у тебя хорошие манеры, ты добросовестно относишься к делам, особенно я люблю то, что ты всегда готов прийти на помощь и отдать последнюю рубашку».* | “我没什么意见了，我很喜欢你，我感觉你有很多优点值得我学习，你品行端正，办事认真，尤其喜欢你的是你肯帮助人，能做到舍己救人。” |
| *- Как замечательно!* | 这多好哇! |
| *- А вот есть кто-нибудь, кто любит только недостатки партнера?* | 有专爱对方缺点的吗？ |
| *- Не слышал о таком.* | 没听说过。 |
| *- Мужчина спрашивает: «Сяо Чжан, что ты, в конце концов, любишь во мне?»* | 男方征求意见：“小张，你究竟爱我哪点呢？” |
| *- И что же отвечает Сяо Чжан?* | 张说什么？ |
| *- «Во-первых, мне нравится то, что ты можешь врать. Мы знакомы уже столько времени, а ты ни разу не сказал правду!»* | “第一，我爱你会说谎话，我们认识这么长时间，你一句真的没有!” |
| *- Ой!* | 嚯！ |
| *- «Во-вторых, мне нравится твоя смелость. У тебя хватает смелости красть у кого угодно!»* | “第二，我爱你胆子大，谁的钱你都敢偷。” |
| *- Хо!* | 嚯！ |
| *- «Но особенно я люблю то, что ты не соблюдаешь гигиену и можешь за три месяца ни разу не помыть ноги».* | “尤其最爱你的是你不讲卫生，三个月不洗一回脚。” |
| *- Нет, такого я не слышал.* | 没听说过。 |

Среди актеров *сяншэна* часто ходит такое выражение: «Истину не исказишь, смеха не вызовешь». Прием искажения смысла, при котором актер уверенным тоном сообщает что-то, что противоречит общеизвестным истинам, демонстрируя незнание элементарных вещей, часто заставляет публику смеяться. Данный прием очень схож с приемом создания комического посредством абсурда, однако между ними существуют и различия. Прием нарушения логики действий используется в основном для того, чтобы высмеять других, и таким способом, рассмешить публику. Достижение основной цели *сяншэна* вторым способом осуществляется посредством высмеивания самого себя актером, поскольку он показывает свою ограниченность и узколобость. Например, в сяншэне «Ты должен хорошенько выучить» (你要学好) :

|  |  |
| --- | --- |
| *- Ты знал, что надо добавлять кинзу в кофе? А то, что гамбургеры там макают в уксус? А пиццу сможешь съесть как нашу жареную лепешку из яиц?* | 你喝咖啡你知道要香菜吗？吃汉堡你知道沾醋吗？你能把披萨吃的跟烙饼摊鸡蛋似的吗？ |

Понять смысл *баофу* иностранцем представляется сложным еще и потому, что зачастую актеры используют в этом приеме факты истории Китая, которые известны каждому китайцу, но не любому иностранцу.

Будучи жанром сатирическим, *сяншэн* зачастую не обходится без иронии. Так, например, в постановке «Моя жизнь» (我这一辈子) актер описывает девушку:

|  |  |
| --- | --- |
| - *Такая красивая, прямо как после автомобильной аварии.* | 这漂亮啊，脸长得像车祸现场似的。 |

Стилевой контраст или помещение слова или выражения из одного стиля речи в другой, которое порождает резкий диссонанс. В китайском языке стилевой контраст чаще всего достигается за счет включения древнекитайских слов (как в примере выше) в разговорный или вкрапления иностранных слов.

На синтаксическом уровне, как верно подметил Н.А. Спешнев, самым распространенным приемом создания смеховых точек в китайских сяншэнах является прием «три раза перевернуть и на четвертый вытряхнуть» 三翻四抖 или повтор. *Пэнгэнь* несколько раз подряд озвучивает однотипные высказывания, которые поддерживаются вторым актером, однако затем, ведущий актер внезапно меняет тип высказываний, а собеседник по инерции продолжает соглашаться, спохватываясь лишь в самом конце своей реплики. Например, отрывок из сяншэна «Маленькое вступление» (小垫话):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Вы старый актер!* | 您是一位老演员喽！ |
| *- Ага.* | 嗯。 |
| *- Старый специалист.* | 老专家。 |
| *- Не дотягиваю.* | 不够。 |
| *- Старый работник искусства.* | 老艺术工作者。 |
| *- Не смею быть.* | 不敢当。 |
| *- Старая кочерыжка!* | 老油条喽! |
| *- О!* | 啊！ |

Этот прием не требует обязательного сохранения числа реплик, их может быть меньше или больше.

Похожим приемом является «сначала положительное, а потом отрицательное» 先褒后贬, который также основан на эффекте неожиданности и заключается в том, что сначала актер расхваливает человека или предмет, а затем резко и неожиданно для всех меняет отношение и начинает его критиковать и порицать. Другая вариация этого приема заключается в обратном: сначала отрицательное, а затем резкий переход к положительному. Например, отрывок из сяншэна «Маленький тест» (小测验):

|  |  |
| --- | --- |
| *- Если уж говорить про «счет поступающим сокровищам[[18]](#footnote-18)», то мастером в этом является вот этот вот товарищ.* | 要是提起数来宝，就属我们这位同志说得好。 |
| *- Ты что, никакой я не мастер!* | 我可不行！ |
| *- Ты настоящий цветок в саду артистов народного искусства, молодой и перспективный специалист.* | 你本是曲艺园中一枝花，年轻有为是个专家。 |
| *- Никак нет!* | 不敢当！ |
| *- Ты себя не принижай, но и нос не задирай, продолжай стараться и совершенствоваться. Каждый день в течение трех лет упорно тренируйся, и ни на минуту не останавливайся. Через три года посмотрим что выйдет.* | 你别自薄，别骄傲，要继续努力再深造。苦练三年天天说，一时一刻也别搁。三年这后看结果。 |
| *- И что же?* | 怎么样？ |
| *- Может, к тому времени сможешь сравниться со мной.* | 那时候可能赶上我。 |

Другим частотным приемом создания *баофу* является «оборванное высказывание, которое приводит к изменению смысла» 断句变义. Данный прием сводится к тому, что вместо логично вытекающего конца недоговоренного высказывания, который ожидается собеседником, ставится неожиданная развязка, которая, как правило, не вытекает из всего разговора. Например, сяншэн «Хочу быть счастливым»:

|  |  |
| --- | --- |
| *- Я вот только курю часто.* | 我就是烟稍微勤了一点。 |
| *- Покурить любитель.* | 爱抽烟。 |
| *- Потом смотрел как-то одну программу про здоровье, там сказали, что курение запросто может привести к внезапной смерти.* | 后来看电视有个健康节目，说抽烟有害健康容易猝死。 |
| *- Правильно.* | 对。 |
| *- Перепугался, стиснул зубы, топнул ногой и решил…* | 吓坏了我了，一咬牙，一跺脚，打这起。。 |
| *- Бросить курить?* | 戒烟了？ |
| *- Не смотреть больше эту программу!* | 不看这节目了！ |

Данный прием был настолько частотным, что привело к формированию «языковых штампов». Например, во многих сяншэнах актер рассказывает о том, как он собирался куда-то пойти, выходит, но тут же возвращается обратно. Второй актер спрашивает, почему тот вернулся? На что ему отвечают, что «забыл надеть ботинки».

Таким образом, нами были выявлены основные приемы создания комического эффекта в жанре *сяншэн*:

* На фонетическом уровне центральное место занимают приемы, основанные на особенностях китайского языка (омофоны, тональная игра), а также имитации и пародии, которые непосредственно связаны с одним из четырех основных умений актера в этом жанре, а именно умением имитировать;
* На лексическом уровне было обнаружено множество тропов и стилистических приемов (гипербола, сравнение, каламбур и т.д.);
* На синтаксическом уровне в высшей степени проявляется особенность создания комических точек *баофу*, которая заключается в подготовке публики и дальнейшем внезапном «развертывании узла», т.е. преобладают приемы, ориентированные на эффект неожиданности.

Таким образом, в жанре существует множество способов и приемов для создания комического эффекта, однако необходимо отметить, что включение всех этих приемов не гарантирует достижения главной цели – рассмешить. Многое зависит еще и от мастерства актера, актуальности тематики сяншэна, законченности сценария и хорошей подготовки.

Жанр *сяншэн* является важным «инструментом», способом в попытке охарактеризовать и проанализировать особенности китайского юмора. Здесь необходимо отметить, что китайцы считают *сяншэн* чисто китайским жанром и практически непереводимым на иностранные языки, что трудно оспорить, поскольку порой комическое заложено в самом употреблении слова, и иностранец, знающий китайский язык на высоком уровне, однако все же не владеющий всеми тонкостями языка, оказывается не в состоянии понять юмор. Большую роль в этом также играет иероглифическая письменность и строй китайского языка (как мы уже показали выше), создающие возможности для языковых игр, тональных игр, каламбуров и т.д.

**Заключение**

В данной исследовательской работе мы проследили эволюцию жанра *сяншэн*, отдельные элементы которого существовали уже в представлениях актеров *пайю* в эпоху Чуньцю. Развиваясь в рамках разных жанров театрального и песенно-повествовательного искусства, комические приемы, пение, имитация, актерское и языковое мастерство, а также другие важные составляющие жанра *сяншэн* в конце правления династии Цин объединились и сформировали один из самых известных на сегодняшний день китайских комических жанров. В процессе исследования нам удалось установить ряд возможных причин, которые могли поспособствовать появлению *сяншэна*:

* Развитие городов и экономики страны;
* Стремительная урбанизация, начавшаяся еще с периода правления династии Сун;
* Увеличение числа зажиточного населения, тратившего средства на уличные представления артистов песенно–повествовательного искусства;
* Временный запрет правительства на громкие развлекательные представления по причине траура по случаю смерти императора Сяньфэна.

С начала формирования жанра благодаря вкладу таких актеров, как Чжан Саньлу, Чжу Шаовэнь, Хоу Баолинь, Ма Саньли и других, *сяншэн* превратился из обычного уличного представления в чрезвычайно известный и популярный жанр, без которого не обходится ни одна развлекательная телевизионная программа. Проанализированный материал помог нам представить следующие классификации произведений *сяншэн*:

* По времени появления: классические, новые и современные;
* По количеству актеров: *данькоу*, *дуйкоу*, *цюнькоу*;
* По содержанию: сатирические, панегирические и развлекательные.

Также нам удалось установить, что в жанре *сяншэн* используются как универсальные, так и национально–специфические средства, направленные на создание комического эффекта. В результате исследования были выявлены стилистические приемы, функционирующие на разных языковых уровнях:

* На фонетическом уровне (омофоны, тональная игра, имитации и пародии);
* На лексическом уровне (гипербола, сравнение, каламбур и т.д.);
* На синтаксическом уровне (организация предложений характерным образом).

Жанр *сяншэн,* сформировавшийся в отличной от остального мира цивилизации, особенно явственно отражает специфику национального характера. Обладая богатыми языковыми возможностями и неисчерпаемыми источниками сюжетов и приемов, восходящих к разным эпохам истории Китая, *сяншэн* открывает широкое поле для дальнейших исследований. Юмор сяншэна заслуживает отдельного более глубокого изучения.

**Список литературы**

**на русском языке:**

1. Алимов И.А. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: Поэзия, проза. В 2 частях / И.А. Алимов, М.Е. Кравцова. - СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. - 1408 с.
2. Воскресенский Д.Н. Особенности культуры Китая в XVII веке и некоторые новые тенденции в литературе / Д. Н. Воскресенский // XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969. – С. 329 - 367
3. Гайда И.В. Китайский традиционный театр Сицюй : научное издание / И. В. Гайда. - М. : Наука, 1971. - 126 с.
4. Духовная культура Китая: Энциклопедия в пяти томах. Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М.Л. Титаренко. - М.: Вост. лит. Ран, 2008. - 855 с.
5. Косинова Л.В. Влияние общественно – политической ситуации в Китае на юмористические тексты (на примере китайского юмористического жанра сяншэн) / Л.В. Косинова // Актуальные проблемы литературоведения / Известия ВГПУ, 2013. – С. 106 – 110
6. Косинова Л.В. Китайский комический дискурс (на примере жанров сяншэн, куайбань, анекдот): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Л.В. Косинова. – Волгоград, 2014. – 190 с.
7. Косинова Л.В. Образ исполнителя в китайском комическом жанре сяншэн / Л.В. Косинова // Сборник материалов III Международной научно-практической конференции / ВСГУТУ, 2015. – С. 150 - 154
8. Линь Юйтан. Китайцы: Моя страна и мой народ : монография / Линь Юйтан ; пер. с кит. Н. А. Спешнев. - М. : ИВЛ РАН, 2010. - 335 с.
9. Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии "Троецарствия") / Б. Л. Рифтин ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - М. : Наука, 1970. - 482 с.
10. Семешко Ю.А. Способы передачи комического эффекта с китайского языка на русский язык / Ю.А. Семешко, Е.Г. Чорбе // Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых ученых, №3 / АмГПГУ, 2017. – С. 166 - 174
11. Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII - XIV вв. Генезис. Структура. Образы. Сюжеты / В.Ф. Сорокин; АН СССР, Ин-т Дальнего Востока. - М.: Наука, 1979. - 339 с.
12. Спешнев Н.А. Китайцы: Особенности национальной психологии : монография / Н. А. Спешнев. - СПб. : КАРО, 2011. - 331 с.
13. Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература: Песенно-повествовательные жанры : научное издание / Н. А. Спешнев ; ред. Б. Л. Рифтин ; Институт востоковедения АН СССР. - М. : Наука, 1986. - 320 с.
14. Спешнев Н.А. Китайское народное представление сяншэн / Н. А. Спешнев // Жанры и стили литератур Китая и Кореи : сборник статей / Институт востоковедения АН СССР. - М. : Наука, 1969. - С. 188-193

**на английском языке:**

1. Kaikkonen Marja. Laughable propaganda: modern Xiangsheng as didactic entertainment / Marja Kaikkonen. - Institute of Oriental Languages, Stockholm University, 1990. – 515 p.
2. Link Perry. The genie and the lamp: Revolutionary Xiangsheng / Perry Link // Popular Chinese literature and performing arts in the People's Republic of China 1949 – 1979. California: University of California press, 1984. - P. 83 – 111
3. Mackerras Colin. The Performing arts in contemporary China / Colin Mackerras. - Routledge, 2013. – 272 p.

# Murray Jeremy. Pop Culture in Asia and Oceania / Jeremy Murray, Kathleen Nadeau. – California: ABC – CLIO, 2016. – 472 p.

# Davis Edward. Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / Edward Davis. - Taylor & Francis, 2009. – 786 p.

**на китайском языке:**

1. 车振华。 清代说唱文学创作研究 //济南: 齐鲁书社， 2015。 – 198 页 (Чэ Чжэньхуа. Исследование песенно – повествовательной литературы в эпоху династии Цин // Цзинань: Книгоиздательство Цилу, 2015. – 198 с.)
2. 陈建华。现代相声开创者之辨 // 同济大学学报 （社会科学版）。第20卷第3期。2009。 - 页69 – 74 (Чэнь Цзяньхуа. О создателе современного сяншэна // Вестник университета Тунцзи (Серия: Общественные науки). Выпуск 20, №3. 2009. – С.69-74)
3. 陈建华。 相声剧的演化与发展 //新世纪剧坛，2013年02期 – 2013。页4-8 (Чэнь Цзяньхуа. Эволюция и развитие сяншэнцзюй // Мир театра в двадцать первом веке, 2013 №2 – 2013. С. 4 – 8)
4. 陈建华。中国相声的源与流 //济南: 齐鲁书社, 2015。 - 434 页 (Чэнь Цзяньхуа. происхождение и распространение китайского жанра сяншэн // Цзинань: Книгоиздательство Цилу, 2015. – 434 с.)
5. 陈金中。相声幽默语言特征研究 // 绍兴文理院外国语学院, 2008。- 页104 – 105 (Чэнь Цзинчжун. Исследование языковых особенностей для создания комического языка в сяншэне // Институт иностранных языков в Шаосинском институте гуманитарных и естественных наук, 2008. – С. 104 - 105)
6. 传统相声集 // 上海文艺出版社， 1981。- 688 页 (Сборник традиционных сяншэнов // Издательство Шанхайская литература и искусство, 1981. – 688 с.)
7. 冯巩。相声艺术创新的探索与实践。硕士学位论文 // 华中师范大学，2001。 - 40 页 (Фэн Гун. Исследование нововведений в искусстве сяншэна. Магистерская диссертация // Хуачжунский педагогический университет, 2001. – 40 с. )
8. 侯宝林。侯宝林谈相声 //黑龙江人民出版社，1983。 - 178 页 (Хоу Баолинь. Хоу Баолинь рассуждает о сяншэне // Хэйлунцзян: Издательство Жэньминь чубаньшэ, 1983. – 178 с. )
9. 候宝林。 候宝林自选相声集 //甘肃人民出版社， 1987。- 228 页 (Хоу Баолинь. Сборник избранных сяншэнов Хоу Баолиня // Ганьсу: Издательство Жэньминь чубаньшэ, 1987. – 228 с.)
10. 侯宝林, 薛宝琨, 王景寿。相声溯源 // 中华书局， 2015。100 页 (Хоу Баолинь, Сюэ Баокунь, Ван Цзиншоу. Истоки сяншэна // Китайское книгоиздательство, 2015. – 100 с.)
11. 马季。 相声艺术漫谈 //广东人民出版社， 1980。- 224页 (Ма Цзи. Заметки о сяншэне // Гуандун: Издательство Жэньминь чубаньшэ, 1980. – 224 с.)
12. 彭娟。论言语幽默的制笑机制 。硕士学位论文 // 湖南师范大学， 2005。 - 91 页 (Пэн Цзюань. Исследование механизмов создания комического в языке. Магистерская диссертация // Хунаньский педагогический университет, 2005. – 91 с.)
13. 王决。中国相声史 // 北京：北京燕山出版社， 1995。- 356 页 (Ван Цзюэ. История китайского сяншэна // Пекин: Яньшаньское издательство Пекина, 1995. – 356 с.)
14. 薛宝琨。中国的相声 // 天津: 百花文艺出版社， 2015。- 230 页 (Сюэ Баокунь. Китайский сяншэн // Издательство Сто цветов литературы и искусства, 2015. – 230 с.)
15. 薛宝琨。中国人的软幽默 //国际文化出版公司， 1993。- 173页 (Сюэ Баокунь. Тонкий юмор китайцев // Издательская компания Международная культура, 1993. – 173 с.)

**электронные ресурсы:**

1. 德云社 (Дэюньшэ) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kandegang.cn> (дата обращения: 18. 05. 2018)
2. 相声小品网 (Сайт произведений сяншэнов) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.xsxpw.com> (дата обращения: 18. 05. 2018)
3. 中华相声 (Китайский сяншэн) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.xiangsheng.org/portal.php> (дата обращения: 18. 05. 2018)

# 

1. Восемь знамен 八旗 - маньчжурский принцип административного деления, совмещающий военные и гражданские элементы, неотъемлемая часть государственности в Цинской империи. [↑](#footnote-ref-1)
2. Саньсянь – китайский трехструнный щипковый музыкальный инструмент. [↑](#footnote-ref-2)
3. Храм Неба – один из главных храмово - монастырских комплексов Китая, находящийся в центральной части Пекина. [↑](#footnote-ref-3)
4. Мяохуэй – китайский храмовый фестиваль, приуроченный к празднованию китайского Нового года. [↑](#footnote-ref-4)
5. Для времени, когда *сяншэн* еще не был очень популярен, это было немаловажным фактором, так как после представления актеру не нужно было делиться ни с кем прибылью, которой было и так немного. [↑](#footnote-ref-5)
6. Китайские чиновники при династии Цин делились на девять рангов, при этом высшим рангом был первый. [↑](#footnote-ref-6)
7. Иероглиф дэ 德 также переводится, как добродетель. [↑](#footnote-ref-7)
8. Юаньсяо 元宵 – вареные колобки из клейкой рисовой муки с начинкой, которые едят на Праздник фонарей (пятнадцатого числа первого лунного месяца). [↑](#footnote-ref-8)
9. Цзян Цин – жена Мао Цзэдуна, член «Банды четырех». [↑](#footnote-ref-9)
10. У Цзэтянь – первоначально наложница императора династии Тан, потом – китайская императрица, которая сначала являлась регентом при сыновьях, которых она поочередно садила за престол, а потом заняла трон самолично. [↑](#footnote-ref-10)
11. До 1949 г. *сяншэн*, ввиду того, что базировался на северных диалектах, был ограничен только этой территорией. [↑](#footnote-ref-11)
12. Партия Гоминьдан 国民党 (буквально переводится, как Национальная партия) была образована в 1912 г., в 1927 г. стала правящей партией Китайской республики (1912 – 1949 гг.). [↑](#footnote-ref-12)
13. Культурная революция – идейно-политическая кампания 1966 – 1976 гг. в Китае, инициированная Мао Цзэдуном, в целях создания «нового человека» и «борьбы с ревизионизмом», и в рамках которой выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции. Культурная революция привела не только к широкомасштабным репрессиям, но и к гонениям на интеллигенцию, нанесла огромный урон культуре и образованию. Большинство источников говорят о ста миллионах пострадавших. [↑](#footnote-ref-13)
14. «Банда четырех» - группа высших руководителей Коммунистической партии Китая, выдвинувшиеся в ходе «Культурной революции», фактически контролировала деятельность властных органов КПК и Китая на последних этапах «Культурной революции», действуя от имени Мао Цзэдуна. В состав входили Цзян Цин, Чжан Чуньцяо, Яо Вэньюань, Ван Хунвэнь. [↑](#footnote-ref-14)
15. Имеется ввиду «Культурная революция», которая проходила в Китае чуть более десяти лет. [↑](#footnote-ref-15)
16. «Стратег с собачьей головой» – образно в значении «горе-советчик». [↑](#footnote-ref-16)
17. В значении – дать немедленный результат. [↑](#footnote-ref-17)
18. Счет поступающим сокровищам – вид уличного представления, в котором актер экспромтом рассказывает историю под аккомпанемент кастаньет. [↑](#footnote-ref-18)