

Н. А. Спешнев . КИТАЙСКАЯ ПРОСТОНАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Н. А. Спешнев

КИТАЙСКАЯ
ПРОСТОНАРОДНАЯ
ЛИТЕРАТУРА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



**ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский
Е. М. Мелетинский
С. Ю. Неклюдов (секретарь)
Е. С. Новик
Д. А. Ольдерогге (председатель)
Б. Л. Рифтин
С. А. Токарев
С. С. Цельникер

Н. А. Спешнев

КИТАЙСКАЯ
ПРОСТОНАРОДНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ПЕСЕННО-
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ
ЖАНРЫ

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1986

Ответственный редактор
Б. Л. РИФТИН

В книге впервые на столь обширном материале исследуется проблематика, связанная с устным народным творчеством Китая. Пристальное внимание уделено описанию жанровой системы китайской простонародной литературы, рассмотрению наиболее типичных для китайского сказительного искусства песенных, поэтических и прозаических жанров. Тщательно анализируются тематика произведений и их художественные особенности, стиль исполнения.

В книге освещается ряд вопросов общетеоретического плана: ритмика китайского народного стиха, музыкальные основы песенного сказа, национальные особенности и природа китайского юмора.

С $\frac{4603020000-044}{013(02)-86}$ 177-85

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1986.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошяну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (Структура, смысл, текст). 1978.

О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. 1978.

Б. Л. Рифтин. От мифа к роману (Эволюция изображения в китайской литературе). 1979.

С. Л. Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е. М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

Б. Н. Путилов. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.

М. И. Никитина. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.

В. Тэрнер. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.

М. Герхардт. Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.

Паремиологические исследования. Сборник статей. 1984.

Е. С. Новик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме (Опыт сопоставления структур). 1984.

С. Ю. Неклюдов. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.

Е. С. Котляр. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сборник статей. 1985.

Ф. Б. Я. Кёйпер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.

ВВЕДЕНИЕ

С конца 20 — начала 30-х годов в Китае стало популярным понятие сувэньсюэ — «простонародная литература». В известной мере оно соответствует понятию «низовая литература», используемому в историях литературы европейского средневековья. Объем этого понятия достаточно широк и не одинаков в каждой литературе, как неодинаково понятие «высокая литература». В Китае к «простонародной литературе» обычно относят произведения, написанные простым языком, близким к живой речи, и возникшие в народной среде, но ставшие тем не менее фактом литературы письменной. Как писал в конце 30-х годов автор первой «Истории китайской простонародной литературы», крупнейший литературовед Чжэн Чжэньдо, это «литература общедоступная, фольклорная, массовая или, говоря другими словами, литература, не допускавшаяся в храм высокой словесности, но бытующая среди народа и любимая им» [350, с. 1].

В русском китаеведении впервые на произведения китайской простонародной литературы обратил внимание акад. В. П. Васильев, который в 80-х годах XIX в. писал, что они «не находят себе места в ученых каталогах, и потому трудно определить как их происхождение, так и авторов», которые стыдились даже признаваться, что «занимаются такими, по мнению китайских педантов, пошлостями» [20, с. 156].

Между тем именно в «низовой литературе», в частности в сказах, может быть, как нигде более, проглядывается своеобразное национальное видение окружающего мира, народная оценка исторических событий, проявляется национальная психология и тонкий юмор.

Чжэн Чжэньдо включил в сферу своего рассмотрения как феномен простонародной литературы: народные песни, записывавшиеся в Китае с глубокой древности и распространявшиеся уже в письменном, а позднее печатном виде, действия и первые драмы XI—XII вв., а также многочисленные жанры сказовой, так называемой «песенно-повествовательной литературы» — танские бяньвэнь, сказы под аккомпанемент барабана (гуцзыцы) и чжугундяо XII—XIII вв., более поздние сказы под барабан — гуцы, «драгоценные свитки» — баоцзюань, сказы под струнный аккомпанемент таньцы и сказы цзыдишу. Чжэн Чжэньдо не был фольклористом, он был литературоведом и изучал произведения этих жанров не в живом устном бытова-

нии, а в основном в печатном или (в отдельных случаях) рукописном виде. Это было возможно потому, что сказы записывались в Китае и издавались в виде своеобразных народных книг на протяжении многих веков, начиная, видимо, с XII—XIII столетий. Среди этой печатной простонародной продукции были и записи устных сказов и их явные обработки, и книги, написанные для народа в сказовой манере. Считается, что некоторые из этих книг представляли собой либретто, по которым народные сказители вели свое повествование.

Песенно-повествовательная литература Китая дала импульс развитию средневековых эпоей и романов, драматургии, народной повести. Вместе с тем известно, что многие сказы, в свою очередь, являлись результатом переработки средневековых китайских драм и произведений повествовательной прозы.

Неоспорима и познавательная ценность китайских народных сказов. В них повествуется о событиях китайской истории, о случаях из жизни, о быте старого Китая.

В различных национальных литературах в силу ряда причин, среди которых не последнее место занимает общность исторических судеб народов или тесное взаимодействие их художественных традиций, нередко наблюдаются сходные явления. Китайское сказительское искусство имеет не так уж много аналогов в странах Дальнего Востока. Исключение, пожалуй, составляет сказ бэнсэн улигэр восточномонгольского фольклора, возникший не без влияния китайской сказовой традиции [101а]. Можно говорить и о некотором сходстве с отдельными жанрами китайского сказительского искусства и японских «ракуто», исполнявшихся в балаганах еще в XVII—XVIII вв. [105].

В Китае сказительское искусство и по сей день крайне популярно среди народа. Выступление сказителей можно встретить как на большой сцене, так и прямо в поле под открытым небом, как в далекие старые времена.

Совершенно особое место в простонародной литературе Китая занимает песенно-повествовательная литература («шочан вэньсюэ» или «цзянчан вэньсюэ») — «литература, которая рассказывается и поется». Для обозначения сказительского искусства, равно как и для жанров песенно-повествовательной литературы в целом, в современном Китае используется термин «цюйи», имевший хождение в Освобожденных районах еще в период антияпонской войны (1937—1945 гг.). В качестве общепринятого термина он впервые упоминается в 1949 г. в материалах I Всекитайского съезда работников литературы и искусства, после чего распространился весьма широко*. Термин

* До образования КНР не существовало специального термина для обозначения сказительского искусства. Самих сказителей называли «шошуды» или «чан дагурды», т. е. «рассказывающие сказы» или «поющие под аккомпанемент большого барабана».

«цюйи» на русский язык переводят по-разному: «малые исполнительские формы», «разговорные жанры эстрады», однако точнее было бы говорить об искусстве народного сказа, о сказительском искусстве.

Книга Чжэн Чжэньдо есть исследование о прошлом сказовой литературы Китая, автор данной работы поставил перед собой иную цель: дать обзор и классификацию сказовой литературы современного Китая, описать, за одним исключением, основные жанры современной простонародной литературы Китая, показать особенности отдельных видов и жанров, их место и роль в жизни страны. Автор сделал попытку показать музыкальную основу сказов, без знания которой всякое рассмотрение песенного сказа, например, было бы неполным; показать разнообразные формы построения стихотворной строки, сформулировать некоторые общие закономерности китайского стихосложения в сказовом творчестве.

Коль скоро речь в книге пойдет о состоянии сказительского искусства в современном Китае, мы будем совершать экскурсии в историю песенно-повествовательной литературы Китая лишь при необходимости, например, желая уточнить происхождение самого жанра или его названия. Временные рамки книги ограничены XX в. Известный советский фольклорист Ю. М. Соколов считал, что, «наблюдая живой процесс, происходящий на наших глазах, мы можем ретроспективно применить многое из наших наблюдений к истолкованию фольклорного творчества глубокой древности» [109, с. 211]. Думается, что эти слова целиком можно отнести и к китайской простонародной литературе.

В одной книге невозможно было дать обзор всей необъятной сказовой традиции китайцев, представленной сотнями местных жанровых подвидов и форм, вот почему из всего этого почти безбрежного моря нами выбраны наиболее репрезентативные жанры сказовой литературы, популярные главным образом в районах к северу от реки Янцзы.

Наши консультации с известным китайским сказителем, почетным профессором Пекинского университета Хоу Баолинем в 1983 г. позволили уточнить тот необходимый минимум, который в нашем случае требует обязательного освещения. Хоу Баолинь предложил главное внимание сосредоточить на малых формах современного сказа, оставив в стороне прозаический сказ «пиншу» как единственный в настоящее время крупноформатный жанр, требующий специального исследования. Заметим, что в отечественном китаеведении жанр «пиншу» уже достаточно подробно описан Б. Л. Рифтиным [91].

Исходным материалом для нашего исследования послужили многочисленные сборники традиционных и современных сказов, изданные в Китае до и после образования КНР, а также пуб-

ликации отдельных произведений на страницах периодики. Кроме того, автор имел возможность в разные годы непосредственно наблюдать исполнение отдельных произведений многих описываемых в книге жанров, в частности исполнение сказов на пекинских улицах бродячими актерами и нищими в 30—40-е годы, современные концертные программы, исполняемые со сцены в 60—80-х годах. Наконец, в распоряжении автора находились собранные им записи сказов на пластинках и на магнитной ленте.

Глава I

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЕ МЕСТО В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Характеризуя особенности китайского народного сказа, исследователи отмечают, что, «как для всякого устного произведения, для него (сказа.— *Н. С.*) характерны сочетания произнесения с жестом и мимикой, а также особые интонационные выделения прямой речи героев и, что особенно важно, физическое наличие фигуры рассказчика, имеющего право на оценку описываемых событий и на собственные реплики» [91, с. 251]. В Китае не существуют так называемые разговорные жанры эстрады (чтение художественной прозы, декламация стихов, басен). Исключение, может быть, составит только жанр «сяншэн» в его дуэтом исполнении, который с полным основанием можно отнести к чисто разговорному жанру эстрады — парному концерану. Забегая вперед, скажем, что «парный сяншэн» менее всего напоминает традиционный китайский сказ.

Б. Л. Рифтин, рассматривая вопрос о правомерности отнесения китайского устного сказа к фольклору, ссылается на дискуссию, которая была посвящена этой теме и имела место в 50-е годы в научных публикациях чешских сиологов Я. Прушека, М. Долежаловой, с одной стороны, и В. Хрдличковой — с другой [91, с. 251—252]. Оставляя подробности в изложении позиции сторон, остановимся лишь на выводах, которые делает Б. Л. Рифтин. Прежде всего он считает возможным отнесение китайского устного сказа к фольклору. Используя предложенное П. Г. Богатыревым деление фактов фольклора на активно-коллективные (жанры, в которых принимает участие и слушатель, например, песня, частушка) и пассивно-коллективные (жанры, в которых имеется профессионал-исполнитель и слушатель, который участия в исполнении не принимает, например, сказ, представление скоморохов), Б. Л. Рифтин относит творчество китайских рассказчиков к пассивно-коллективному и считает его фактом народного искусства, соглашаясь в этом с позицией В. Хрдличковой.

Отнесение китайского устного сказа к пассивно-коллективной форме фольклора, видимо, полностью справедливо для такого крупного жанра, как сказ «пиншу». Это подтверждается сложностью исполнения произведений в этом жанре и высоким уровнем профессионализации китайских рассказчиков. Справедливо это положение, видимо, и для таких сложных для исполнения жанров песенного сказа, как «пекинский сказ под большой барабан», где исполнители-любители встречаются редко. Что же касается малых прозаических сказов (сяншэн), большинства песенных сказов и всех поэтических сказов, бытующих в современном Китае, то благодаря активному включению в их исполнение большого числа непрофессионалов, они стали постепенно отходить от пассивно-коллективной формы, приближаясь к активно-коллективной форме. Впрочем, здесь можно говорить в известной мере об «отливах» и «приливах», ибо участие любителей в исполнении сказов во многом может быть чисто конъюнктурным, зависеть от моды, интересов и прочих обстоятельств.

Песенно-повествовательная литература Китая своими корнями уходит в глубины народного творчества. Трудно переоценить роль песенно-повествовательной литературы в становлении национального самосознания китайцев. Она нередко служила единственной духовной пищей простолюдину, в основном неграмотному и потому не имевшему возможности познакомиться с письменной литературой. Сказительское искусство, как и традиционный театр и народная картина служили источником, из которого народ черпал сведения об истории своей страны. По справедливому утверждению В. М. Алексеева, «знание своей истории, своей культуры уходит в толщу китайского неграмотного населения так глубоко, как нигде в мире» [2, с. 233].

Было бы не совсем верно полагать, что песенно-повествовательная литература была литературой только для простолюдинов. Известно, что, например, в эпоху Сун некоторые императоры приглашали к себе сказителей и с интересом внимали их рассказам. Среди слушателей сказов в старом Пекине бывали и сановники высокого ранга, которые занимали лучшие места. Вместе с тем во многих жанрах наличествовали такие произведения, в которых порицалось чиновничество, воспевались герои народных восстаний. Поэтому в истории Китая нередко были периоды, когда исполнение сказа попадало под запрет.

Исследователи подчеркивают существенную особенность китайского сказа, относя его к искусству в основном городскому, развившемуся весьма рано «в связи с ранним расцветом города на Востоке. Уже из города оно попало в деревню» [91, с. 253]. Справедливость такого высказывания не вызывает сомнения, когда речь идет о прозаическом сказе крупных размеров, ибо очевидно, что сказитель-профессионал вряд ли мог

прокормить себя исполнением сказов в беднейших деревнях. Однако когда мы начинаем говорить о песенном сказе, всецело построенном, как утверждают китайские ученые, на мелодиях сельских песен, вопрос начинает звучать иначе. Сам по себе этот факт вовсе не доказывает, что текст сказа в этом случае должен был зародиться в деревне, однако возникновение песенных сказов — явление безусловно достаточно сложное, ибо пути, по которым мелодии из сел и деревень попадали в город и подхватывались там рассказчиками, не совсем ясны. Можно предположить, что часть беднейшего крестьянства, знавшая народные песни и оказавшаяся в поисках заработка в городе, познакомилась с формой прозаического сказа и попыталась трансформировать его, переложив на определенные мелодии. В этом случае получается, что прозаический сказ возник раньше песенного, что не соответствует действительности. И все же мы вправе предположить, что отдельные крестьяне — любители исполнения сельских сказов (возможно, это были еще только устные рассказы), оказавшись в силу обстоятельств в городах, со временем стали профессиональными сказителями. Логичнее предположить, что профессиональный рассказчик, постоянно выступающий в городе, черпал мелодии из народных городских и сельских песен самостоятельно. В исследованиях китайских ученых и рассказах сказителей о своем творчестве постоянно подчеркивается сельское происхождение заимствованных для песенного сказа мелодий. Однако в целом сказительское искусство в Китае развивалось главным образом в городе.

Все произведения китайского сказительского искусства в содержательном плане могут быть условно отнесены к одной из двух категорий: традиционные и нетрадиционные. К категории традиционных относятся сказы, которые имеют длительную историю бытования, используют факты и события, описанные в исторических хрониках, а также сюжеты из известных литературных произведений различных эпох, судебные истории и бытовые повествования из старых времен. Под нетрадиционными сказами мы подразумеваем произведения, созданные после 1949 г. и отражающие преобразования в жизни страны в последние тридцать пять лет. Есть среди этих сказов и такие, которые написаны на историческую тему, но с позиций сегодняшнего дня. Сюда можно отнести и современные произведения, которые, используя традиционную форму прозаического сказа, описывают деяния героев современных. Появившаяся после 1949 г. новая тематика, ломавшая в некоторой степени устоявшиеся традиции, пусть даже отчасти консервативные, не сразу нашла место в репертуаре сказителей, никак не объединенных, а таковых к тому времени в Китае насчитывалось до 50 тысяч человек. В репертуаре рассказчиков преобладала традиционная тематика, и с трудом принимались всякие новшества.

Любимая народом традиционная тематика устных сказов, в которых повествовалось о героях известных средневековых романов «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад», новелл Пу Сунлина и многих других произведений китайской литературы, занимала доминирующее положение в репертуаре. В печати приводились цифры, из которых становилось очевидным, что, например, в 1957 г. современная тематика в таких провинциях, как Хэнань и Шаньдун, а также в городах Тяньцзинь, Янчжоу и Нанкин, составляла всего 17% [357, с. 28].

Народный сказ не может существовать без исполнения, для которого он и предназначен. В. Я. Пропл, имея в виду русский фольклор, отмечал в частности, что «музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разъединены, они имеют самую непосредственную связь» [85, с. 6]. Известно, что основную роль в передаче народных сказов играли сказители, которые «неуклонно и бережно сохраняя древнюю канву сказа — их сюжеты, традиционные образы героев древних преданий, в то же время многое изменяли в деталях, даже не замечая этого: привносили в древние сказания что-то свое, личное, отпечаток собственной натуры, своего жизненного опыта» [52, с. 59].

Изменяемость сказа в процессе его бытования — явление общеизвестное и выражается, как правило, в последовательной доработке и шлифовке текста и музыки, там где она есть, углубления или обновления его первоначального замысла. Так, особая детализация в описаниях природы или быта, гиперболизация в описаниях внешности героев, многочисленные вставки в основной текст сказа во многом появлялись у рассказчиков, благодаря стремлению удовлетворить пожелания слушателей, приспособиться к их художественным вкусам. Вариативность либретто народных сказов во многом обуславливалась и географическим распространением жанров. Одна и та же тема на различной местной основе давала разные варианты сказа. У песенных сказов подобная картина наблюдалась и в мелодиях. Таковыми, например, являются янчжоуские и сучжоуские танцы. Таким образом, имеются все основания считать, что в китайских народных сказах существовали различные идеологические и стилистические редакции текстов. Изменяемость сказа можно воспринимать и как следствие коллективности творческих усилий, осуществляемых исполнителями в процессе подготовки или в процессе исполнения и слушателями, что, правда, более характерно для современных произведений китайского народного сказа, которые нередко обсуждаются на страницах печати с активным участием слушателей, после чего в текст сказа вносятся соответствующие коррективы.

Большинство традиционных китайских сказовых произведе-

ний являются анонимными, выросшими из живого фольклора. Это и сельские напевы, трансформировавшиеся со временем в мелодии народных сказов, это предания и забавные истории, фольклорная основа которых не вызывает сомнений. Таким образом, наличие анонимных произведений в китайской песенно-повествовательной литературе во многом зависело от источника их происхождения. С другой стороны, анонимный характер китайской простонародной литературы чаще всего связан либо с утерей имени автора, либо с сознательным нежеланием автора упоминать свое имя, что, как уже отмечалось, объяснялось непрестижностью творческой деятельности в литературе «второго сорта», социальным происхождением самих сказителей. Как правило, это были люди низших сословий, нередко находившиеся на грани нищеты. Существенной причиной для сокрытия своего авторства являлась и боязнь навлечь на себя гнев властей.

Несмотря на это, авторских произведений в простонародной китайской литературе достаточно много. Нередко их создателями были сами же исполнители. Существует немало известных авторов, активно занимавшихся творческой деятельностью в этой области и в эпохи Мин и Цин (XIV—XIX вв.), и позднее, в годы, предшествовавшие образованию народной республики. Однако появление в Китае большого числа профессиональных авторов в песенно-повествовательной литературе следует связывать в основном с периодом установления народной власти в стране. После 1949 г. в КНР большую популярность приобрела форма коллективного творчества, чаще всего самодеятельного характера.

Следует четко различать либретто сказов, которые предназначались для чтения, и либретто, так называемые «цзяобэнь», служившие как бы текстовой основой для самих исполнителей. Либретто первого типа широко продавались в книжных лавках с середины XVIII в., а переписыванием и распространением их занимались специальные печатни, среди которых наиболее известными были печатня «Байбэньтан», или «Байбэньчжан»*, в XVIII в. и печатня «Баовэньтан» в середине XIX в. Либретто народных сказов отдельными выпусками в двадцать с лишним страниц можно было во второй половине XIX в. получить под залог во многих харчевнях, где продавались пампушки. Так, известный специалист в области простонародной литературы Ли Цзяжуй указывает на тринадцать таких харчевен только в старом Пекине, в которых можно было получить под залог для кратковременного чтения либретто различных сказов (наиболее читаемыми оказывались сказы о Троецарствии) [271, с. 161—164].

* Байбэньчжан по-русски расшифровывается как «Чжан — сто томов».

В рукописные и печатные тексты китайских народных сказов нередко вкрадывались ошибки и изменения, которые происходили по вине переписчиков и издателей. Они допускали описки, пропуски иероглифов, невольно отражали в языке свое понимание текста. Одновременно издатели нередко сильно изменяли тексты, сокращали их, добавляли отдельные эпизоды. Таким образом, народный сказ в условиях Китая мог иметь и несколько изводов, т. е. текстов, возникших «стихийно, нецеленаправленно, в результате многократной переписки текста в определенной среде, местности, стране и т. д. В результате такой переписки текста в нем неизбежно отражаются присущие переписчикам особенности» [63, с. 141].

Что касается «цзяобэнь», то, как известно, в Китае существовала изустная традиция передачи текста сказов, поэтому фиксация сказителем на письме текста исполняемых сказов была явлением весьма редким. Можно говорить о трех основных формах подобной фиксации текстов сказа рассказчиками. Самым простым и примитивным способом была фиксация не всего текста, а лишь ключевых моментов сказа. Делались записи отдельных фраз, считавшихся опорными для данного сказа. Записывались они полуграмотными рассказчиками нередко просто на обрывках бумаги или в толстых бухгалтерских книгах. Другой способ заключался в тезисной записи всего текста сказа. В этом случае фиксировались ключевые моменты сказа и последовательность его фрагментов, количество глав. Третий вид либретто, особенно ценный для исследователя, представлял собой подробную запись всего текста. Нередко такой текст хранился сказителем в тайне от конкурентов и не разглашался. Конечно, в текст таких либретто вкрадывались многочисленные описки, ошибки, пропуски. К тому же написаны они были крайне неразборчиво.

Сказительское искусство Китая было проникнуто творческим началом. Именно это способствовало тому, что оно могло просуществовать столетия. При известной статичности и трафаретности образов и композиции, которая при всей поэтичности самого произведения все же наблюдается в сказах, творческое начало, исходившее от исполнителей, фактически продлевало жизнь сказу, делало его «вечно молодым», ибо, как уже говорилось, распространение сказов шло от исполнителя к исполнителю, от учителя к ученикам.

Как отмечают авторы книги «За народной мудростью», творческое начало исполнителей, например, русских былин, было настолько заметным, что «собираатель былин Гильфердинг первым начал группировать в сборнике былины не по одинаковым темам, сюжетам, а по сказителям: при этом очень отчетливо обрисовывался особый — индивидуальный колорит, привносимый каждым из них» [52, с. 59]. Как известно, обучение ска-

зу происходило в живом общении, с голоса, что порождало школы и фамильные династии сказителей.

В китайской традиции подобное явление также отмечено наличием большого числа различных исполнительских школ и направлений, связанных и обусловленных прежде всего индивидуальностью самого сказителя, чье исполнительское мастерство и нередко своя редакция либретто традиционных сказов позволяют говорить об основателе того или иного направления в устоявшейся традиции или о появлении в ней нового направления. Основатели школ имели своих учеников, которые перенимали как репертуар, так и исполнительскую манеру и стиль своего учителя, продолжая тем самым традиции той или иной школы. Так, в пекинском сказе под аккомпанемент большого барабана самыми известными являются школа Лю (по фамилии ее основателя Лю Баоцюаня) и школа Бай (по фамилии ее основателя Бай Юньпэна). Аналогичного рода школы существуют в современном поэтическом сказе «шаньдунский куайшу» (соответственно школа Гао и школа Ян) и в некоторых других жанрах.

В старые времена в области сказительского искусства взаимоотношения учителя (шифу) и ученика (туди) были строго регламентированы. Старый мастер набирал двух-трех учеников, которые фактически кормились в семье учителя и выполняли всю необходимую работу по дому вместо платы за обучение. Так продолжалось три года, в течение которых ученик перенимал опыт и мастерство своего наставника. В дальнейшем в течение года он имел право выступать самостоятельно, однако обязан был заработанные деньги отдавать учителю. Специфичность текста китайского сказа, достигавшего нередко значительных объемов, характер исполнения произведений различных жанров, необходимость выступать порой несколько часов кряду с «многосерийной программой», постоянное стремление заинтересовать зрителя произведениями динамичными, сложными сюжетными хитросплетениями, словом, всем тем, чем так богаты крупные эпические формы китайской литературы, средневековые романы и повести — все это побуждало исполнителя-рассказчика ограничивать в ряде жанров свой репертуар десятком-двумя апробированных на зрителе произведений, как правило, традиционного плана. В прозаическом сказе «пиншу» сказитель исполнял одно, редко — два, три произведения в течение всей своей творческой жизни. Годы шли на то, чтобы довести до совершенства исполняемое произведение, и вопрос обновления репертуара, как правило, никогда не ставился.

Совершенно особый вопрос представляет собой грамотность рассказчиков. Как известно, многие из них не знали грамоты и воспринимали произведение от своего учителя на слух. В осо-

бенности это касалось слепых рассказчиков и музыкантов-аккомпаниаторов, которых было очень много среди бродячих исполнителей сказов. Как правило, грамотными были основатели школ сказа, сказители, набравшие учеников. Эрудиция, а значит и грамотность, считалась одним из важнейших достоинств сказителя и, конечно, значительно обогащала его как исполнителя. Некоторые сказы требовали от исполнителя и достаточно высоких каллиграфических способностей и навыков. Так, исполнитель прозаического сказа «сяншэн» для того, чтобы привлечь публику, располагался где-нибудь в переулке возле стены и, взяв горсть белого песка, который носил с собой, «выписывал» им иероглифы прямо на земле, демонстрируя высокое искусство каллиграфии.

В годы народной власти возник вопрос о целенаправленной подготовке нового поколения сказителей. Ситуация в этой области была достаточно тяжелой, ибо после 1949 г. на смену старым исполнителям практически пришли лишь единицы. Нередки были случаи, когда со смертью старого мастера исчезало и целое направление, целая школа. Поэтому предлагалось поощрять семейные кланы и передачу мастерства от родителей к детям и внукам, как это сделал, например, старейший исполнитель янчжоуского прозаического сказа Ван Шаотан, обучивший своему ремеслу внуку.

Народные сказители — шошуды пользовались большой любовью у слушателей. Их представления практически можно было увидеть повсюду. Часть из них имела какое-либо постоянное место для выступлений, часть вынуждена была менять площадки, превращаясь таким образом в бродячих актеров. Так уже в эпоху Тан (618—907 гг.) всякого рода увеселения для городского населения, в том числе и представления сказителей, происходили в основном во время религиозных сборищ на храмовых праздниках и на приуроченных к ним ярмарках. Лишь в эпоху Сун (960—1279 гг.), когда стали бурно расти многочисленные жанры зрелищного искусства, появились специальные места для народных представлений, которые назывались «вацзы» — балаганы, внутри которых были «гоулань» — специально огороженные перилами площадки с установленным навесом для исполнителей. В сунских городах было немало чайных («чапэн») и винных заведений («цзюлоу») — чаще всего двухэтажных строений, где для развлечения гостей выступали сказители, как правило — женщины. Народные рассказчики выступали от случая к случаю и во время храмовых праздников, нередко сказителей приглашали для выступлений по случаю различных торжеств в частные резиденции. В старые времена в больших городах весьма распространенным было выступление сказителей непосредственно под открытым небом прямо на улицах и в переулках. Это, пожалуй, было самой популярной фор-

мой представления народных сказителей в старом обществе, привлекавшей самого массового китайского слушателя — обыкновенного безграмотного простолюдина. Эта категория народных рассказчиков была близка к низшим слоям городского населения и к крестьянам, почему, как считает китайский исследователь Ху Шинь, «содержание их сказов было более прямолинейным, а форма — более грубой. Это была свежая струя, которая питала сказителей, выступавших в балаганах — вацзы» [313, т. I, с. 51].

При всей популярности этого вида литературы в старом Китае сами народные рассказчики, в особенности те, что выступали прямо на улицах, жили впроголодь, нищенствовали. Даже те, кто выбивался «в люди» и имел возможность подписав контракт, выступать в чайных или на специальных подмостках, постоянно находились в унижительном положении, о чем можно прочесть в печатающихся в последние десятилетия воспоминаниях сказителей [330; 307]. Типичным примером тяжелой судьбы народного сказителя Китая является жизнь до Освобождения известного в стране слепого сказителя Хань Цисяна [314, с. 505—516].

Возникнув в отдаленные времена династии Сун, в X—XII вв., различные формы народных сказов, пройдя сквозь столетия, дошли и до наших дней, претерпев, естественно, определенные изменения. В 30—40-х годах нам приходилось наблюдать в Пекине представления бродячих сказителей. Исполнителя песенного сказа, как правило, сопровождал аккомпаниатор с трехструнным инструментом — саньсянь, чаще всего слепой. По оживленным улицам с торговыми рядами и многочисленными лавками ходили исполнители поэтических сказов «шулайбао». Большинство из них влачило жалкое существование, получая за представление перед собравшейся толпой лишь несколько медяков. Шестисотлетнюю историю насчитывает один из самых известных районов Пекина, хорошо знакомый каждому жителю столицы, — район Тяньцяо — Небесный мост, на территории которого находились десятки чайных и винных лавочек, площадок под открытым небом, где выступали народные сказители. Тяньцяо оставался центром всевозможных увеселений вплоть до конца 50-х годов нашего столетия. В настоящее время в этом районе Пекина построены новые помещения для представлений, клубы, небольшие театры, где сказители выступают и сейчас.

Китайский ученый Ли Цзинхань писал: «Несмотря на то, что в Пекине хоть и много людей, не получивших в прошлом школьного образования, но чтобы они не получили воспитания от Тяньцяо, такое наверняка произошло лишь с единицами. Тяньцяо не только школа для людей взрослых. Это также школа для молодежи, школа для детей и для пожилых, это совместная школа для мужчин и женщин. Это — пекинский универси-

тет для простолюдинов вне зависимости от их пола и возраста. Число его выпускников, по-видимому, достигает внушительной цифры — нескольких десятков миллионов человек!» [270, с. 3—4].

В современном Китае народные сказители получили возможность выступать с подмостков сцены наравне с актерами других жанров. Их голоса звучат по радио, их представления можно увидеть по телевидению, в магазинах продаются пластинки и магнитные записи их концертных программ. Вместе с тем кое-где сохранились традиционные чайные и специальные помещения «шугуар», предназначенные только для исполнения сказов.

Миграция сказителей, появление «гастролеров» относится уже к нашему столетию. В 30-е годы, например, как об этом вспоминает известная в прошлом исполнительница пекинского сказа под аккомпанемент большого барабана Чжан Цуйфэн, ей, как и многим ее коллегам, приходилось подписывать контракты с владельцами чайных и «шугуар» как в Пекине, так и в Нанкине, Шанхае и других крупных городах [330]. После образования КНР в стране стали создавать группы сказителей, которые отправлялись в небольшие уездные города и села, где выступали со сказами на современную тематику.

Перейдем теперь к рассмотрению многочисленных жанров китайской песенно-повествовательной литературы и попытаемся установить существующую между ними связь.

Д. С. Лихачев пишет, что «жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены совокупностью причин и потому, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно **конкурируют** (подчеркнуто нами.— Н. С.) друг с другом» [60, с. 41]. Используя в данном случае терминологию Д. С. Лихачева, отметим, что в системе современных жанров песенно-повествовательной литературы Китая можно выделить прежде всего так называемые объединяющие жанры, например, «гуцюй» (мелодии под барабан), включающий в себя ряд далеко не однородных жанровых подвидов (например, «дагу», «хэнань чжуйцзы», «пайцзыцюй»), которые, будучи связанными друг с другом некоторыми общими чертами, создают определенную внутреннюю иерархию. Параллельно с ним существуют так называемые первичные жанры, обладающие характерными литературными признаками, известной соотнесенностью прозы и стиха, а также определенной мелодией.

Итак, объединяющие и первичные жанры в китайской песенно-повествовательной литературе образуют определенную иерархию, которая часто является многоступенчатой.

В настоящее время у китайцев насчитывается около трехсот жанров народного сказа. Заметим сразу, что в данном случае

гермином «жанр» мы пользуемся в некотором роде условно. Точнее было бы говорить о существовании объединяющих жанров, первичных жанров и их многочисленных местных вариаций, что, собственно, и дает в итоге такую значительную цифру.

Всякая классификация требует четкого определения основного или основных признаков, согласно которым эта классификация проводится. Применительно к народным сказам таких признаков выявляется достаточно много. Это и географическое распространение или место возникновения жанра, наличие или отсутствие музыкального сопровождения, виды музыкальных инструментов, способ исполнения, различные сочетания текста и мелодии, наличие сценического движения, а главное — соотношение стихотворного и прозаического начал. Наконец, важен и сам размер произведения.

В самом общем виде можно выделить три основных вида китайского сказа: песенный сказ, поэтический (непоющий) сказ и прозаический сказ. Такая классификация требует некоторого пояснения. Песенный сказ одновременно является и поэтическим в своей основе, однако главное отличие песенного сказа от поэтического состоит в четкой ритмизации последнего и в обязательной музыкальной основе первого, включая и специальное музыкальное сопровождение. Здесь есть некоторая доля условности, ибо кастаньеты, которыми сопровождается исполнение поэтического сказа, безусловно относятся к категории музыкальных инструментов. Главное же заключается в наличии или отсутствии мелодии.

Важно другое: коль скоро все произведения, относимые к песенно-повествовательной литературе, предполагают их сценическое воплощение, то это уже известным образом определяет во всех жанрах народного сказа их драматическое начало, что и проявляется непосредственно как в композиционном построении произведения, так и в самом языке.

Исследователя песенно-повествовательной литературы Китая обычно преследует обилие всевозможных терминов, касающихся прежде всего названия самих жанров. Их происхождение чаще всего зависит либо от места их возникновения и бытования, либо от названия основного музыкального инструмента, которым сопровождается исполнение произведений данного жанра. Таковы, например, названия жанра сычуань циньшу, что в переводе означает «сказ под аккомпанемент цитры, исполняемый в провинции Сычуань», и жанра цзинъюнь дагу, что означает «сказ со столичной рифмой, исполняемый под аккомпанемент большого барабана». Правда, имеется и ряд названий, которые описывают суть самого жанра, но таких немного. Например, название жанра эржэньчжуань означает «вращение [в танце] двух людей». Произведения в этом жанре исполняются двумя актерами, которые кроме проговаривания текста

совершают во время сказа некоторые танцевальные движения.

Нередко у одного жанра может быть несколько названий. Одно из них указывает на место его возникновения или распространения, другое — на основной инструмент музыкального сопровождения. Названий может быть и больше. Порой это связано с появлением по тем или иным причинам нового термина и неполной утратой старого или старых терминов. Так, жанр «шаньдунский сказ под аккомпанемент большого барабана» получил свое нынешнее наименование сравнительно недавно, уже при народной власти. Вместе с тем в научной литературе мы по-прежнему встречаем его прежнее название «лихуа дагу», где словосочетание «лихуа» означает «грушевый цвет», а «дагу» — «большой барабан». Реально же такое название является омофоном более раннего термина «лихуа», означавшего «лемех». Дело в том, что первоначально при исполнении произведений в этом жанре сельский сказитель ударял в такт музыки металлическими пластинами сломанного лемеха. Именно таков был «в первом варианте» ударный «музыкальный» инструмент, впоследствии замененный специальными металлическими кастаньетами. Что касается «грушевого цвета», то он появился, как предполагают, лишь для того, чтобы сделать название жанра более благозвучным.

Пожалуй, наибольшее число жанровых подвидов включает песенный сказ. Согласно классификации, предложенной Тао Дунем, в него входят семь объединяющих жанров, которые, в свою очередь, охватывают более $\frac{2}{3}$ всех первичных жанров и их вариаций [293, с. 34—35]. Такая классификация, видимо, является традиционной, так как почти в том же виде встречается у многих исследователей цюйи [308, с. 124]. Вот эти семь жанров.

1. Дагу — «сказ под аккомпанемент большого барабана» — и его многочисленные вариации, распространенные в Северном и Северо-Западном Китае. В музыкальном сопровождении используется барабан и трехструнный щипковый инструмент саньсянь. В основе сказа лежит семисложная стихотворная строка.

2. Юйгу даоцин — «повествование о чувствах под аккомпанемент барабана юйгу». Старинный жанр, распространенный как на севере, так и на юге Китая. Кроме барабана, в музыкальном сопровождении используются бамбуковые дощечки — цзяньбань и струнные инструменты. В основе сказа лежит семисложная стихотворная строка.

3. Циньшу — «сказ под аккомпанемент цитры». Существуют такие разновидности жанра, как пекинские, шаньдунские, сюйчжоуские, сычуаньские циньшу. Ныне в музыкальном сопровождении добавлены скрипки чжуйцинь, хуцинь, эрху и сыху. В основе сказа лежит семисложная стихотворная строка.

4. Таньцы — «сказ под аккомпанемент струнного щипкового инструмента». Распространен главным образом в провинциях Цзянсу и Чжэцзян. Главный инструмент в музыкальном сопровождении — лютя «пипа», на которой играет сам исполнитель. Текст сказа бывает двух видов: обычная семисложная стихотворная строка и так называемые пайцзыцьюй — стихотворные строки различной длительности, во многом зависящие от мелодии.

5. Пайцзыцьюй — «сочетание разных мелодий». В качестве музыкального инструмента используется саньсянь. Наиболее распространен первичный жанр даньсяр, исполняемый в Северном Китае, в частности в Пекине. Особенность пайцзыцьюй состоит в том, что музыкальной основой сказа выступает несколько (около десятка) коротких народных мелодий, которые выбираются в зависимости от содержания сказа. Получается своеобразное попури из народных мелодий. Стихотворные строки имеют разную длительность.

6. Шидяо сяо цюй — «популярные напевы и небольшие мелодии». Имеют хождение в Северном Китае. Первичные жанры: пекинские шидяо, тяньцзиньские шидяо. Реально это распространенные в каком-либо городе популярные мелодии, к которым подбирается стихотворный текст. Длина стихотворной строки не регламентирована.

7. Цзоучан — «пение, сопровождаемое танцевальными движениями». В качестве примера первичного жанра можно назвать распространенный на северо-востоке страны уже упоминавшийся жанр эржэньчжуань. Сказ ведется в лицах, актеры загримированы. Аналогичные жанры есть и в других местностях Китая: в провинции Сычуань — чэдэн, «танец-сказ при зажженных фонарях»; в провинции Аньхой — фэнъян хуагу, «сказ под пестрые барабаны из Фэнъяна».

Перечисленные выше жанры, согласно китайской традиции, именуются «гуцьюй» — «сказы под аккомпанемент барабана», иными словами, этот термин охватывает весь китайский песенный сказ.

Произведения китайского песенного сказа отличаются краткостью формы и вокальное исполнение, сопровождаемое музыкальным аккомпанементом (сказанное не исключает наличия в стихотворном тексте прозаических вставок). Чаще всего используются следующие инструменты: чжуйцин (смычковый), саньсянь, пипа, янцин (щипковые) и дагу, цзяньбань (ударные).

Особенности музыкальной партитуры позволяют выделить в песенном сказе две группы жанров. Первая благодаря барабану и кастаньетам отличается сильной ритмизацией. Таковы, например, сказы дагу, циньшу, чжуйцзы. Литературную основу подобных жанров составляют семисложные парные строки с

рифмой в четной строке. Такой тип стихотворного построения назывался «гуцы», а тип мелодии — «баньцянти».

Вторую группу (жанры даньсяр, сычуань циньинь, хубэй юйгу) характеризует наличие устоявшихся, фиксированных мелодий. Литературной основой этой группы сказов являются так называемые строки разной длины. Однако, несмотря на это, как утверждает известный китайский лингвист Ван Ли, число иероглифов в произведении является совершенно определенным, впрочем, как и чередование ровных и косых тонов [236, с. 68]. Такой тип стихотворного построения назывался «цьюйцы», а тип мелодии — «ляньцьюйти». Сочетание первых слогов названий этих типов стихотворного построения, а вместе с ними и названий двух групп жанров и дает общепринятое сейчас в китайской литературе название для китайских песенных сказов — «гуцую».

Для поэтического сказа практически единственным объединяющим жанром может считаться жанр куайшу, или куайбань, «быстрый сказ, быстрый речитатив». Для куайшу и куайбань характерен четкий размер и ритм, с постепенным ускорением к концу произведения, подчеркнутым ударами деревянных кастаньет. Первичными жанрами здесь можно было бы назвать льяньхуалао, шулайбао, собственно куайбань и куайшу, названием которых и обозначен объединяющий жанр. Эти жанры имеют хождение по всей стране, однако наиболее распространены в Северном Китае. Текст поэтических сказов в своей основе состоит преимущественно из семисложных стихотворных строк, допускающих тем не менее значительные вариации в своем количественном составе. Несколько особняком стоит поэтический сказ «шаньдунские куайшу».

Важно отметить, что как в песенном, так и в поэтическом сказе нередко встречаются и прозаические вставки, прямая речь. Такое явление особенно характерно для поэтического сказа.

Прозаический сказ, по-видимому, является наиболее крупномасштабным видом китайского сказа. Самый известный объединяющий жанр в прозаическом сказе — это жанр пиншу, который распространен в Северном и Северо-Восточном Китае. Такое название жанр имеет также в провинциях Хубэй и Сычуань. В провинциях к югу от р. Янцзы, главным образом в Цзянсу, Цзянси, Чжэцзян и Фуцзянь, он именуется «пинхуа». Китайский исследователь Чжан Цыси, объясняя происхождение названия жанра, пишет, что современное повествование о событиях прошлого с ярко выраженной оценкой описываемых событий (пин) и есть суть самого жанра [331, с. 119]*. Таким

* Шу (или в других случаях хуа) означает «повествование» в широком смысле этого слова.

образом, это повествование, перебиваемое вставными репликами сказителя по поводу тех или иных событий, поступков героев. Как правило, сказы в жанре пиншу — это произведения эпического плана, исполняемые сказителем в течение нескольких дней, а порой недель и даже месяцев. Нередко сказ пиншу объединяется с песенным сказом таньцы. В этом случае такое объединение двух жанров приводит к появлению в прозаическом сказе вкрапленных стихотворных строк и даже стихотворных отрывков, которые поются. Такой жанр именуется «пинтань» и имеет хождение только в провинции Цзянсу (г. Сучжоу) и в Шанхае.

Еще одним объединяющим жанром в прозаическом сказе является сяньшэн. Это небольших размеров прозаический сказ сатирического или юмористического характера. В настоящее время есть несколько первичных жанров, относимых к этой категории прозаического сказа. Наиболее известным из них является все тот же сяньшэн, но в исполнении двух актеров, из которых один — ведущий, другой — подыгрывающий, «парный сяньшэн». Первоначально сяньшэн имел хождение в Пекине, Тяньцзине, Кайфыне, Цзинане, ныне он распространен по всей стране, имеет множество вариаций. Кроме сяньшэнов, к этой группе относятся еще такие первичные жанры, как жаокоулин — «скороговорки», гуанькоу — сказы, построенные на умении подбирать нужные идиоматические выражения, и другие, менее значительные жанры, которые больше напоминают языковые игры.

Приведенная классификация страдает прежде всего отсутствием единого критерия. Так, в одном случае за характерную черту сказа принимается основной инструмент музыкального сопровождения, в другом случае на первый план выходит своеобразие мелодии сказа. Не совсем правоммерным следует считать и включение в общую схему жанров, в которых наблюдаются элементы театрального действия, например эржэньчжуань и парный сяньшэн. Таким образом, классификация жанров китайского народного сказа является более многоступенчатой, чем она представлена в традиционном варианте. Тем не менее в первом приближении она пригодна как рабочий вариант, и мы в наших рассуждениях будем иногда на нее ссылаться.

Как правило, большинство китайских сказов (а это характерно для всякого сказа) имеет в своей основе устное повествование монологического типа. В этом мы видим известную сложность самого объекта изучения. А если принять во внимание, что многие жанры песенно-повествовательной литературы, генетически восходящие к народным трудовым песням, требуют при их исполнении обязательного музыкального сопровождения, то перед исследователем возникают дополнительные трудности, связанные в первую очередь с особенностями китай-

ского музыкального лада и большим разнообразием музыкальных «партитур».

За небольшим исключением, большинство жанров сказа имеют музыкально-ритмическую основу. Не случайно мы говорим о существовании песенно-повествовательной литературы. Роль музыкального сопровождения в большинстве жанров цюйи поистине огромна. Четко прослеживается прямая взаимосвязь между мелодией и тональным рисунком стихотворной строки поэтического произведения, частотной модуляцией каждого слога. Восприятие языка особенно затруднено наличием различных «помех», в нашем случае — мелодии. Ведь мелодия может привести к тональной нивелировке отдельных слогов стихотворной строки, а слушателю (если ему не знаком текст или слова исполняемого произведения) очень трудно воспринять фразу, лишенную привычного тонального рисунка. Поэтому гармония текста и мелодии в жанрах песенно-повествовательной литературы значительно повышает его «узнаваемость» в малоподготовленной аудитории.

Исследование музыкальной основы жанров сказа осложнено прежде всего обилием и разнообразием «партитур». Так, только один «сказ под большой барабан», широко распространенный в Центральном и Северо-Восточном Китае, насчитывает свыше десятка местных вариаций, которые в первую очередь (даже при близости текста) отличаются друг от друга мелодией и музыкальным сопровождением. Особую сложность в музыкальном отношении представляет сказ пайцзыщюй, в котором текст произведения исполняется на мотивы многочисленных, нанизанных друг на друга крестьянских песен. Корни этого жанра, возможно, уходят в глубину веков, в частности к жанру чжугундяо эпохи Сун, в котором происходило чередование мелодий, написанных в разных ладотональностях. В данном случае можно говорить лишь об их типологическом сходстве*. Если же в каждом отдельном случае учитывать своеобразие музыкального аккомпанемента, особую цифровую систему нотной записи, стиль и манеру голосоведения, то становится очевидным, что перед исследователем цюйи возникает сложнейшая задача, без решения которой сама проблема окажется освещенной далеко не полностью. Главное же состоит в том, что в китайском народном сказе содержание заключено не только в тексте, но и в мелодии — равноправном компоненте художественного произведения.

— Зарождение китайской песенной мелодии, использовавшейся

* После эпохи Сун в течение длительного времени в сказах аналоги жанра чжугундяо не отмечались. Подобные «провалы», когда сказ как бы теряется, исчезает, не так уж редки. Лишь спустя несколько веков, в конце XVIII в., появляется типологически близкий ему жанр пайцзыщюй. Отсутствие промежуточного звена не дает основания предполагать их общую генеалогию.

позднее в сказах, несомненно связано с текстом и прежде всего с его естественной мелодикой, характерной для тонального языка, каковым является китайский. Интонирование китайской речи (в данном случае слов песен и сказа) нараспев вполне естественно. Поэтому в песенном сказе, видимо, на раннем этапе его развития наблюдалась полная гармония модуляции тона и мелодического интонирования. После того как произошло отделение текста конкретного сказа от его музыкальной формы и появились напевы-формулы, текст песенного сказа стал учитывать мелодию основных типовых напевов-формул, поэтому гармония текста и напева в целом сохранилась. Таким образом, появились песенные сказы, различные по своему поэтическому содержанию, но однотипные по мелодике, которая сохраняла «неизменными свои основополагающие напевы», отличавшиеся лишь «ритмометрической структурой и музыкально-синтаксической формой в зависимости от сказа, но не от смысла интонируемой речи» [102, с. 120].

Когда речь идет об использовании одного и того же сюжета в различных жанрах песенного сказа, общим при этом для всех сказов остается сюжетная сторона произведения, основная идея, в то время как от сказа к сказу меняются лишь эмоциональные оттенки, сопутствующие передаче основного содержания сказа. Именно они больше связаны с мелодикой, с напевностью избранной музыкальной основы сказа.

Возникает, естественно, вопрос: какую роль играет напев в песенном сказе? Если в русском фольклоре «былинные напевы являются лишь формой музыкальной декламации, подчеркивающей структуру стиха и его синтаксический склад, но вовсе не претендующей на передачу содержания, заложенного в тексте» [102, с. 130], то в китайском песенном сказе можно говорить о том, что напевы передают эмоциональную сторону сказа, настроение и внутреннюю динамику того или иного фрагмента. В частности, для китайского песенного сказа существенную роль играет темп исполнения, который обязательно согласуется с содержанием произведения. Не случайно все типы мелодий, привлекаемых для народных сказов, в первую очередь делятся на две крупные категории: быстрые — куайбань — и медленные — маньбань. Кстати, аналогичная картина наблюдается и в монгольском фольклоре, где различаются протяжные и свободные, или вольные, песни, в основе которых лежит различный темп.

Говоря о мелодике и напевах в китайском песенном сказе, следует подчеркнуть, что в принципе в сказовых напевах не учитывалась их тональность. Сказитель выбирал ту тональность, которая была ему удобней по тесситуре. Поэтому тональность различных напевов могла быть одной и той же. Или же один и тот же напев в разные дни мог быть различным по

тональности в зависимости от состояния голоса исполнителя.

В китайском сказительском искусстве проблема соотношения поэтического и музыкального содержания, гармонии или даже прямой обусловленности содержания и формы весьма существенна. Так, героическая тематика, эпические полотна лучше «ложатся» в прозаическом изложении в сказе пиншу, а в песенном сказе, например, — в жанр «пекинский сказ под большой барабан»; лирической теме больше соответствует песенный сказ хэнаньские чжуйцзы. Поэтический сказ шаньдунские куайиу подходит для отражения динамического, насыщенного сюжетными коллизиями действия, в то время как поэтический жанр куайбань благодаря своей краткости, четкой ритмической организации и строгой рифме, элементу импровизации, способности быстро реагировать на все новое наиболее «удобен» для отражения современной тематики. И конечно же, нет более подходящего сатирического жанра, обличительного по своему характеру, чем прозаический сказ сяньшэн.

На протяжении столетий взаимовлияние и взаимопроникновение наблюдалось внутри жанров песенно-повествовательной литературы, что порой и по сей день не позволяет очертить формальные границы некоторых жанров и выделить их художественные особенности с достаточной степенью полноты. Именно поэтому нередко бывает затруднительным проследить процесс зарождения и развития того или иного жанра или же зафиксировать момент его исчезновения.

При рассмотрении системы жанров песенно-повествовательной литературы Китая в различные эпохи становится очевидным, что каждая из них была отмечена расцветом одного-двух ведущих жанров. Вместе с тем можно говорить и о существовании некоего внутреннего «равновесия» жанров в пределах определенной системы. Обнаруживается, что каждый исторический этап или эпоха в Китае имели какую-либо одну доминирующую форму сказа, которая преобладала над всеми остальными, становясь, таким образом, главной для данного исторического периода. Таковы, например, танские суцзян (VII—X вв.), юаньские и минские цыхуа (XIII—XVII вв.), цинские таньцы и гуцы (XVII—XX вв.). Однако, как правило, доминирующие жанры, равно как и второстепенные, имеют размытые временные границы, и их расцвет не обязательно совпадает с границами исторических эпох.

Как известно, жанры самостоятельно формируют свое русло. Обычно их развитие ведет к большему разнообразию, к большей индивидуализации, что прекрасно может быть проиллюстрировано процессом становления жанров песенно-повествовательной литературы Китая. Видимо, можно говорить о том, что жанровое разнообразие во многом связано с предметом изображения.

При всей очевидности особой популярности сказительского искусства в народных массах все же можно среди его многочисленных жанров выделить наиболее распространенные, наиболее любимые, привлекавшие наибольшее число слушателей. Популярность жанра во многом связана с доступностью произведений, степенью подготовленности слушателя. Есть жанры, требующие определенного культурного уровня слушателя. Так, из современных жанров народного сказа наиболее труден для восприятия пекинский сказ под аккомпанемент большого барабана. Менее сложны для понимания такие жанры, как песенные сказы даньсяр и хэнаньские чжуйцзы. Просты по языку поэтические сказы шаньдунские куайшу и куайбань и, конечно, прозаический сказ сяньшэн. Понятностью текста во многом определяется и посещаемость представлений, на которых исполняются произведения тех или иных жанров, но, конечно, определяющим все же остаются тематика произведений и актерское мастерство.

В развитии песенно-повествовательной литературы Китая можно обнаружить ряд тенденций, одни из которых характерны лишь для отдельных временных периодов, другие, являясь более универсальными, охватывают процесс ее развития в целом. Так, в некоторых сказах наблюдается переход от монологической речи к диалогической. Происходит расширение состава исполнителей, число которых часто достигает нескольких человек. Возникает ситуация, в условиях которой происходит разрушение формы народного сказа (повествование от третьего лица, реплики к зрителю, традиционное композиционное построение сказа), который приобретает черты театрального действия иного характера, близкого к пьесе. Такая тенденция коснулась даже такого диалогического в своей основе жанра, как парный сяньшэн*. Аналогичная картина и с жанром эржэньчжуань, распространенным в северо-восточной части Китая.

В июне 1959 г. в журнале «Цюйи» была опубликована статья Янь Цзи «О реформе исполнительского искусства в жанре гуцы», которая послужила отправной точкой в дискуссии о путях и направлениях дальнейшего развития цюйи [366, с. 54—59]. Серия статей-откликов появилась после весьма спорной статьи Цзэн Юши, в которой автор ратовал за кардинальные изменения в сказах, предлагая приблизить их по форме к драме, сделать их более театрализованными, значительно расширив состав исполнителей и музыкального сопровождения и включив в них элементы танца [320, с. 28—31]. Позиция Цзэн

* Во время праздника Весны в 1983 г. в Пекине среди номеров праздничной программы можно было увидеть, например, новый жанр сяньшэнцзюй — «пьеса в стиле сяньшэн». Перед нами совершенно новый драматический жанр, лишенный основных черт, характерных для народного сказа.

Юши не нашла сторонников. Напротив, в конце ноября на совещании, подводившем итоги дискуссии, многие из выступавших говорили о необходимости бережного отношения к специфике песенно-повествовательной литературы, утратив которую сказ потеряет присущие ему черты.

Другой общей тенденцией, проявившей себя уже в эпоху Цин (1644—1911), является постепенный переход от крупных по своим размерам сказов к сказам средних и малых форм. Речь при этом идет не об отмирании крупных эпических сказов типа пиншу и возникновении за их счет каких-то новых малых форм. Просто удельный вес сказов малых форм по сравнению со сказами крупных форм значительно увеличился, что является результатом сложного и длительного переходного процесса.

Напомним, что такие крупные сказочные формы, как пиншу, пекинский сказ под большой барабан, на определенном этапе своего существования исполнялись сказителями в течение нескольких недель и даже месяцев. Слушатели не всегда могли каждодневно слушать сказы с продолжением, и сказители стали постепенно терять аудиторию. Необходима была перестройка репертуара. Переход к небольшим произведениям, которые исполнялись бы в течение одного вечера, происходил постепенно. Сначала стали исполняться наиболее выигрышные фрагменты крупных сказов, а позднее появились и новые сказы, исполнение которых не превышало двадцати-тридцати минут. В настоящее время, кроме сказов пиншу, все сказы являются небольшими по объему.

Традиционный китайский народный сказ своей тематикой, как правило, был обращен к сюжетам историческим, хотя определенная бытовая тематика, кстати интересная своей этнографической стороной, занимала довольно большое место во всем репертуаре сказителей. Бытовая тематика присутствовала в сказках в разные времена. Менялся лишь объект повествования. Можно отметить, что среди сказов, появившихся после «движения 4 мая 1919 г.», точнее, в начале 20-х годов, стало значительно больше произведений, в которых отражались новые демократические тенденции, характерные для тех лет. 30-е годы, в особенности годы японской оккупации Китая и антияпонской войны (1931—1945), породили множество патристических по своему содержанию народных сказов, в которых звучали призывы к объединению сил в борьбе против японских агрессоров.

Новым явлением, появившимся в различные годы после образования КНР (1949 г.), стала политическая тематика, занимавшая в сказках значительное место. Политизация сказа стала характерным явлением и в последующее время. Все политические кампании, как правило, находят свое отражение и

в современных сказах, анализ которых редко свидетельствует о художественных достоинствах подобных сочинений.

Еще одна тенденция в развитии сказительского искусства наблюдалась в конце 70-х годов. Вместе с бурным расцветом и широкой популярностью среди китайского читателя так называемой обличительной литературы широкое распространение получил сатирический сказ сяшэн, критическая направленность которого проявилась в целом ряде произведений, где разоблачалась и бичевалась китайская действительность времен «культурной революции» и после нее. Не случайно многие произведения, написанные в этом жанре, получили на Всекитайском смотре цюйи в 1979 г. первые премии. Отметим, что этот жанр по своей популярности занимает ведущее место в современном Китае.

Новым явлением, возможно еще только зарождающимся, можно считать определенное изменение отношения слушателей к традиционному сказительскому репертуару. Реабилитация традиционного сказительского репертуара после «культурной революции» стала отрядным фактом в жизни китайского общества. Однако в наше время наблюдается некоторое охлаждение части аудитории, главным образом молодежи, к таким, например, традиционным видам сказа, как сказ под большой барабан, прозаический сказ — пиншу, некоторым видам песенного сказа. Отчасти это можно объяснить относительной сложностью языка и непонятностью сюжета, в особенности в сказах традиционного репертуара.

Несмотря на огромную популярность народных сказов в Китае, до 30-х годов нынешнего столетия в стране не существовало ни одной книги, в которой бы рассматривались проблемы китайского сказительского искусства. О том, как начинались изыскания в этой области, рассказывают крупнейшие исследователи Чэнь Жухэн и Чжао Цзиншэнь. Заметим, что оба они с детства проявляли живейший интерес к сказительскому искусству, часто присутствовали на представлениях рассказчиков и, по их утверждению, сами «заразились» этим видом искусства на всю жизнь. Они познакомились только после 1936 г., когда вышла из печати книга Чэнь Жухэна «Краткая история сказа» [355] — первая в Китае на эту тему. Чэнь Жухэн, заинтересовавшись китайским народным сказом, тщетно пытался найти хоть какую-то литературу предмета. В своих воспоминаниях он пишет: «Читая историю поэзии, нельзя не узнать биографии Ду Фу, Ли Бо, Бо Цзюйи; читая историю прозы, нельзя не познакомиться с Цао Сюэцинем и У Цзинцзы; люди, читающие историю классической драмы, надеются получить сведения о Гуань Ханьцине и Тан Сяньцзу; а люди, изучающие древнекитайскую литературу, обязательно должны хорошо знать ее историю. Только богатые и красочные сказы Северно-

го и Южного Китая не имеют своей истории, в которой бы описывался процесс их становления и развития. Как же такое может быть? Это весьма большая потеря для тех, кто любит слушать сказы и изучать литературу! Раз другие не ведут подобных исследований, я буду их вести. Другие не пишут, возьмусь за перо я. А напишу ли я плохо или неполно — другой вопрос» [352, с. 10]. Спустя двадцать лет первая книга Чэнь Жухэна послужила ему основой для более крупного исследования по истории китайского народного сказа [356]. И по сей день оно является единственным в своем роде (в настоящее время готовится его новое издание). В последнее время Чэнь Жухэн обратился к исследованию народного сказа в отдельные исторические эпохи. Результатом такой работы, в частности, явилась книга об истории китайского народного сказа эпохи Сун [353]. Вышла и другая его книга о знаменитом сказителе XVII в. Лю Цзинтине [354].

В 30-е годы начал свою исследовательскую деятельность и Чжао Цзиншэнь. В 1937 г. увидела свет его монография «Изучение сказов под большой барабан» [334], в которой развивались идеи, высказанные им еще в 1935 г. в статье «Относительно сказов под большой барабан» и опубликованной тогда же в журнале «Жэньцзянь ши». В книге он вместе со сказами под большой барабан рассматривает и некоторые другие жанры песенно-повествовательной литературы. Многочисленные изыскания Чжао Цзиншэня в области песенно-повествовательной литературы Китая вышли недавно отдельной книгой [335]. Даже простой перечень включенных в нее статей свидетельствует о разносторонних интересах автора, об огромном его вкладе в изучение простонародной литературы. Отвечая на вопросы читателей ежегодника «Рассказываем новые сказы», Чжао Цзиншэнь говорил, что для исследователя народных сказов важно прежде всего собрать большой фактический материал. Затем нужно научиться самому исполнять два-три произведения. Идеалом, таким образом, оказывается сочетание исполнительского мастерства актера, умеющего проникнуть в глубину исполняемого материала, с позицией исследователя [335, с. 337—341].

Если в работах Чэнь Жухэна впервые в систематическом виде с привлечением богатого фактического материала была представлена история народного сказа с древнейших времен по эпоху Цин включительно, то в исследованиях Чжао Цзиншэня впервые нашли свое отражение конкретные жанры живой песенно-повествовательной литературы. Впрочем, в ряде его работ затрагиваются и общие проблемы народного сказа.

В 1933 г. в Пекине вышла книга Ли Цзяжуя «Коротко о простонародных жанрах Пекина». Многочисленные статьи, написанные им на эту тему в середине 30-х годов и опубликованные

в различных периодических изданиях, лишь в 1982 г. были объединены в отдельный том под названием «Сборник статей по простонародной литературе» [271]. В него включены 29 работ, посвященных разным проблемам простонародной литературы. Здесь и статьи об истории кукольного театра в Китае, о детских песнях, и статьи о песенно-повествовательных жанрах (о происхождении сказов под большой барабан, о цыдишу, о либретто народных сказов).

В 1938 г. в Китае появился уже упоминавшийся капитальный труд Чжэн Чжэньдо «История китайской простонародной литературы». В отличие от Чэнь Жухэна и Чжао Цзиншэня автора книги интересуют не только сказовые формы, но и народная песня различных эпох (от V до XVII в.), народная драма и жанр бьяньвэнь.

Первые исследователи песенно-повествовательной литературы очень остро ощущали недостаток материалов. Чэнь Жухэн вспоминает, что ему пришлось буквально по крупичкам собирать отдельные упоминания о народных сказах в исторических хрониках, в записях о достопримечательностях и культурной жизни крупнейших городов средневекового Китая и т. п., в художественных произведениях. Весьма продуктивными в этом отношении оказались сочинения эпохи Сун (960—1279) — периода бурного расцвета сказительского искусства в Китае. В таких произведениях, как «Достопримечательности столицы» (автор укрывается под псевдонимом Долготерпеливый Старец) или «Записи о многочисленных достопримечательностях» (XIII в., автор — Старец с озера Сиху), описываются сценические площадки и подмостки, на которых исполнялись народные сказы и другие представления. Подробную и интересную информацию мы получаем и из таких книг, как «Былое Улиня» Чжоу Ми и «Записи снов» У Цзыму, созданных в конце XIII в. Об обычаях и придворном этикете, о лавках и праздниках в Бяньляне, столице Северной Сун, рассказывается в «Записях пестрых снов о Восточной столице» Мэн Юаньлао (первая половина XII в.). Перечисленные выше сочинения переизданы в приложении к этой книге [279]. Здесь имеется перечень всех жанров народных сказов, которые были популярны в Китае в XII в. В «Записях бесед охмелевшего старца» Ло Е (XII в.) рассказывается о том, как нужно исполнять народные сказы [271а]. Все перечисленные сочинения относятся к эпохе Сун, но от других периодов сохранилось, пожалуй, не меньше свидетельств. Так, о народных представлениях во времена цинского императора Кан-си (конец XVII — начало XVIII в.) рассказывается в книге «Сто представлений, записанные стихами в жанре чжучжи цы» [321]. О праздниках Пекина, столицы цинского Китая, говорится в «Описании календарных дат Яньцзина», автором которого был маньчжур Дунь Чун [259]. Книга напи-

сана на рубеже прошлого и нынешнего веков и содержит помимо всего прочего описание некоторых народных представлений.

Китайские исследователи в качестве конкретного материала для исследования использовали либретто, выпускавшиеся различными печатнями начиная с XIV в. С конца 70-х годов XX в. исследователям стали доступны тексты народных сказов, относящиеся ко второй половине XV в. Многие вопросы, такие, как, скажем, профессиональные тонкости исполнения сказов, манера, стиль, известны нам теперь из воспоминаний старых сказителей; они, в свою очередь, слышали это в давние времена от своих учителей.

Новый этап в исследовании песенно-повествовательной литературы Китая наступил в 1949 г. после образования КНР. Стала вестись планомерная работа по исследованию того огромного сказового материала, изучение которого до этого велось от случая к случаю. В 50-е годы Обществу по изучению цюйи удалось обнаружить и описать свыше 200 разновидностей первичных жанров песенно-повествовательной литературы.

В сентябре 1953 г. на II Всекитайском съезде работников литературы и искусства было создано Всекитайское общество по изучению цюйи, председателем которого стал известный исполнитель сказов под барабан, один из руководителей движения за новые цюйи Ван Цзуньсань (1892—1968). В кратком уставе общества были сформулированы его задачи: собирать и обрабатывать старинные сказы, оказывать содействие в создании новых произведений на современную тематику, изучать и исследовать жанры сказа по всей стране, систематизировать имеющийся в этой области опыт, повсеместно и постоянно пропагандировать лучшие произведения [341, с. 164—165].

Сотрудники научно-исследовательского сектора общества смогли за пять последующих лет просмотреть все библиотеки и частные коллекции, собрать почти 4 тыс. единиц литературных материалов, получить около 2 тыс. фотографий и рисунков выступлений актеров, произвести запись произведений более 40 жанров и подготовить часть из них к публикации.

Появившиеся вскоре книги и статьи по проблемам народного сказа можно разделить по жанровому признаку и по содержанию на несколько категорий. Большую ценность представляют серьезные монографии, в которых на обширном фактическом материале рассматриваются отдельные жанры сказа, их история, происхождение, характерные особенности. Примером такой работы может служить книга Чжан Чангуна о жанре хэнаньских чжуйцзы, едва ли не единственная в таком роде [329].

Среди фундаментальных работ, в которых приводился бы обзор исторической эволюции жанров песенно-повествовательного творчества, кроме упомянутой выше книги Чэнь Жухэна по

истории народного сказа следует отметить книгу Е Дэцзюня «Сказовая литература эпох Сун, Юань, Мин» [260]. Коллектив авторов в конце 70-х годов выпустил книгу, в которой впервые приводятся общие сведения о состоянии многих популярных в современном Китае жанров песенно-повествовательной литературы [308]. Книга состоит из двух частей. В первой анализируются истоки народных сказов, выявляются их отличительные черты, приводится критическая оценка традиционного наследия устного народного творчества, определяется место сказа в истории китайской литературы. Во второй части книги рассматриваются различные виды народного сказа.

Несомненную теоретическую ценность представляют статьи известного ученого Гуань Дэдуна, одного из наиболее серьезных исследователей китайского народного сказа. Вышедший в 1958 г. сборник его статей содержит интересные и глубокие исследования по частным вопросам старинных китайских сказов, таких, например, как произведения в жанрах баоцзюань и цыдишу [251].

Ведущие мастера цюйи обобщили значительный опыт своей сценической деятельности, дали всесторонний анализ особенностей исполняемых ими произведений различных жанров. Так, большую работу над текстами пекинского сказа под большой барабан провел Ли Баожуй; Жун Цзяньчэнь уделил много внимания пекинскому сказу даньсяр. Свою лепту внесли в исследование шаньдунского быстрого сказа (шаньдун куайшу) Гао Юаньцзюнь, а янжоуских сказов — Ван Шаотан. Еще в начале 50-х годов вышли сборники статей Ли Сяоцана и Фу Сихуа о сказах [269; 304].

Перечисленные работы изобилуют богатым фактическим материалом, подробными классификациями, анализом происхождения жанров, выделением их характерных черт. В меньшей степени им присущ художественный анализ, исследование конкретных произведений, их композиции и языка. Во многом такое положение может быть объяснено требованием времени. Прежде всего нужно было систематизировать имеющийся материал, описать малоизученные жанры.

Следующую категорию работ о песенно-повествовательных жанрах можно было бы назвать справочной. В этом отношении большую помощь исследователям народных сказов оказали работы Фу Сихуа, и прежде всего составленные им каталоги: в 1951 г. был переиздан «Сводный каталог баоцзюань», составленный еще в 30-е годы [301]; несколько лет спустя вышел из печати «Сводный каталог цыдишу» [303], а в 1962 г. увидел свет капитальный труд «Сводный каталог традиционных сказов и песен Пекина» [302]. Все эти работы отличаются фундаментальностью и обстоятельностью и являются отличным справочным пособием для специалистов. Аналогичного рода каталог

произведений в жанрах танцы и баоцзюань был составлен Ху Шином [312]. В начале 60-х годов появился «Сводный каталог произведений жанра баоцзюань», составленный исследователем тайных религиозных сект Ли Шиюем.

В последние годы вышли два важных и ценных справочных пособия — «Словарь по китайской музыкальной драме и сказу» [346] и том Большой китайской энциклопедии, специально посвященный музыкальной драме и сказу [343]. В словаре выделены такие разделы, как «Термины и профессионализмы», «Жанры сказа», «Авторы и исполнители сказов», «Сборники сказовых произведений в [разных] жанрах» и «Сборники статей о сказе». Внутри каждого из разделов соблюден хронологический принцип. В энциклопедическом словаре меньше градаций («История развития сказительского искусства в Китае», «Жанры сказа», «Литература по сказу», «Искусство сказа»), однако сами статьи более полны и снабжены большим числом иллюстраций и таблицами. Кроме того, в энциклопедическом словаре помещена вводная статья Тао Дуня и Шэнь Пэнняня об истории сказительского искусства в Китае.

Следующую категорию работ составляют многочисленные сочинения популярного характера. В них коротко, в простой и доступной форме излагаются основные сведения по тому или иному сказовому жанру, рассматриваются отдельные частные проблемы, анализируются конкретные произведения. Как правило, таковыми являются многочисленные статьи, публикуемые в специальной периодической печати. Например, «О юморе в сказе пинтань» [319, с. 54—63], «О ханчжоуском сказе гэбиси» [365, с. 45—50], «Жанр чжугундяо и танские бяньвэнь» [314, с. 37], «Сказ саньсяньшу» [327, с. 31] и многие другие. Среди отдельных изданий уместно в данном случае указать брошюры «Исследование жанра эржэньчжуань Северо-Восточного Китая» [240], «Материалы по истории жанра эржэньчжуань» [362] и «Исследование жанров куайшу и куайбань» [248]. К подобным популярным работам можно отнести статьи У Сяолина о жанре куайбань [297; 298; 299].

Четвертая категория работ представляет собой краткие руководства по написанию произведений в жанрах народных сказов, предназначенные главным образом для самодеятельных авторов и исполнителей. В работах этого плана имеются главы о художественном мастерстве и, что очень важно, прилагаются нотные записи основных мелодий сказа. Несмотря на их популярный характер, в них есть немало интересного материала, раскрывающего стиль и манеру исполнения сказа. Таковыми, например, являются работы «Как сочинять даньсяр» [337] и «Как сочинять либретто песенных сказов» [338].

Пятая категория работ касается самого искусства сказа. Здесь особое место занимают воспоминания актеров старшего

поколения. Это и автобиографические повествования [218; 307], и воспоминания современников об актерах старшего поколения [278], рассказы о старых балаганах и об исполнении сказов в старом Китае [318].

Шестую категорию, одну из самых важных для исследователей сказа, составляют публикации произведений традиционного и современного репертуара народных сказителей. Весьма интересны либретто сказов, выпускавшиеся серией еще в 20-х годах*. В 60-е годы на Северо-Востоке страны издавались отдельные выпуски с текстом сказов, имеющих хождение именно в этих районах**. Уникальным изданием, безусловно, следует считать объемистые каталоги пластинок, выпущенных в Китае различными фирмами еще в 30-е годы, с приведением полного текста сделанных записей. Немалую часть в них занимают и народные сказы [182]. Наконец, многочисленные произведения рассыпаны по литературным журналам.

В Китае в разные годы вышло немало фундаментальных исследований по истории китайской литературы, однако лишь в немногих из них мы находим разделы, посвященные отдельным песенно-повествовательным жанрам. Очевидно, что проблемы простонародной литературы по традиции не входят в круг тем, рассматриваемых в специальных исследованиях по истории литературы.

Отметим, что в последние годы в Китае наблюдается более систематическое и продуманное изучение народных сказов. Появилось немало серьезных работ, написанных на высоком теоретическом уровне; главным образом это работы, вышедшие после 1979 г. Представитель старшего поколения мастеров сказа, известный автор и исполнитель сяньшэнов, один из теоретиков этого жанра — Хоу Баолинь опубликовал монографию по истории жанра [310]. Вышел в свет ряд сборников избранных произведений Ли Жуньцзе в жанре куайбань, Гао Юаньцзюня в жанре шаньдунских куайшу и др. 30-й годовщине образования КНР был посвящен специальный сборник избранных цюйи [222].

Обращает на себя внимание и появление новых периодических изданий, непосредственно посвященных песенно-повествовательной литературе. Например, журнал «Цюйи ишу луньцун» («Сборник статей по искусству сказа»), ежегодник «Цюйи цункань» («Библиотека сказа»), серия книг под общим названием «Шо синь шу» («Рассказываем новые сказы»), журнал «Шочан ишу» («Искусство сказа»), журнал малого формата «Цюйи тин» («Гостиния сказов»).

* Серия называлась «Вэньмин дагушу цы» («Либретто литературных сказов под барабан»), издавалась в Пекине в 1924—1925 гг.

** См., например, либретто сказов под барабан провинции Ляонин, изданные в Шэньяне в 1962 г. [187].

Целенаправленному и планомерному характеру исследований песенно-повествовательных жанров китайской протонародной литературы во многом способствовала Ассоциация работников цюйи Китая (Чжунго цюйи гунцзочжэ сехуэй), оформленная организационно на съезде работников цюйи в 1958 г. Ее председателем тогда стал известный китайский писатель Чжао Шули. На IV съезде работников литературы и искусства Китая в 1979 г. Ассоциация работников цюйи Китая была преобразована в Ассоциацию деятелей песенно-сказительского искусства Китая (Чжунго цюйицзя сехуэй). Ее возглавил Тао Дунь.

* * *

В отечественном китаеведении песенно-повествовательная литература в чисто литературоведческом плане стала предметом изучения, пожалуй, лишь после образования КНР. Это не значит, что такое самобытное явление китайской культуры, как сказительское искусство, не находилось в поле зрения русских и советских китаеведов. О китайских народных рассказчиках — шошуды упоминали многие, кому довелось еще в 20—30-х годах XIX в. быть в Китае. Правда, описание исполнения китайских народных сказов приводилось нередко в контексте общих впечатлений о стране, в мемуарной литературе [11; 50].

Однако этой области китайской культуры касались и серьезные ученые. Так, акад. В. П. Васильев (1818—1900), находясь в середине XIX в. в Китае, собрал большую коллекцию народных сказов в жанре таньцы, в других малых жанрах, а другой русский китаевед, А. О. Ивановский, в конце века — произведения в жанре гуцы. В фондах историко-филологического факультета Латвийского государственного университета в Риге хранится единственная рукопись на китайском языке, относящаяся к собранию известного китаеведа П. П. Шмидта (1869—1938). Рукопись, написанная рукой китайца, содержит не только песни, но и так называемые шумао (букв. «шапки сказа») — своеобразные заставки-истории, которыми рассказчик предваряет основное повествование, поджидая, пока соберутся слушатели [88, с. 244—245]. В архиве известного советского ученого, крупнейшего специалиста в области китайской филологии и культуры стран Дальнего Востока Б. И. Панкратова (1892—1979) сохранилась интересная коллекция записей поэтических сказов шулайбао *. Это тексты сказов, записанные со слов сказителей одним из его китайских коллег в 30-е годы в Пекине. Коллекция насчитывает свыше 200 произведений и сама по себе

* Коллекция китайских народных сказов шулайбао Б. И. Панкратова хранится сейчас в собрании ленинградского китаеведа Ю. Л. Кроля, которому Б. И. Панкратов передал ее в 1968 г.

уже представляет несомненную ценность. Интересно, что эти тексты несколько отличаются от традиционных произведений этого жанра и по форме и по содержанию (см. гл. III).

Но пристально и глубоко исследовал китайское сказительское искусство как элемент национальной культуры только акад. В. М. Алексеев [1; 2; 3; 4]. Им удивительно верно и точно подмечена та прочная связь, которая делает классическую китайскую литературу и китайский фольклор руслами единого литературного потока. Вместе с тем В. М. Алексеев показал огромную роль, которую играет народное сказительское искусство в жизни каждого китайца, являясь для большей части неграмотного населения чуть ли не единственным источником познания истории своей страны, ее литературного наследия.

Ярким и запоминающимся предстает перед нами образ китайского народного сказителя в книге Н. Т. Федоренко «Китайские записи» [134, с. 505—516], в которой автор рассказывает о своей встрече со знаменитым слепым сказителем Хань Цисяном. Его роль в становлении нового китайского сказа стала предметом исследования Б. Л. Рифтина [101, с. 564—580].

В Советском Союзе китайская простонародная литература в целом и песенно-повествовательная литература в частности известное время не были и, пожалуй, не могли стать объектом специального рассмóтрения по ряду объективных причин. Прежде всего, главное внимание советских китаеведов — литературоведов и переводчиков — было сосредоточено на классическом литературном наследии Китая. В этих условиях проблемы народного сказа, естественно, оказались временно в тени. Во-вторых, само восприятие и понимание китайских народных сказов требовало непосредственного знакомства с изучаемым материалом, наблюдением над самим исполнением сказов.

В работах советских китаеведов китайский фольклор и проблемы китайской простонародной литературы стали объектом серьезных научных исследований лишь в конце 50-х годов.

Занимаясь изучением китайской классической драмы, традиционно относимой китайскими учеными к простонародной литературе, Л. Н. Меньшиков впервые использовал для перевода китайского понятия «цзянчан вэньсюэ» русский термин «песенно-повествовательная литература» [71, с. 8]. Пекинскую музыкальную драму во многом сближает с песенно-повествовательной литературой общность тематики. К тому же разные жанры песенного сказа нередко заимствуют из китайской драмы традиционные мелодии исполняемых арий [107]. Л. Н. Меньшиков, рассматривая развитие движения за реформу традиционной драмы в КНР в 50-е годы, приводит краткую характеристику китайской простонародной литературы, упоминая, в частности, и такой жанр песенно-повествовательной литературы, как сказ эпохи Тан — бьяньвэнь, сочетавший в себе прозаиче-

ское повествование и пение, и который вот уже более 20 лет является объектом самого пристального внимания советского китаеведа [17; 18; 19]. Одна из работ Л. Н. Меньшикова посвящена песенному сказу сунской эпохи чжугундяо [70]. Исследования Л. Н. Меньшикова касаются китайского народного сказа главным образом в плане диахронии и представляют интерес для тех, кто занимается вопросами истории возникновения и развития жанров песенно-повествовательной литературы Китая.

Некоторые аспекты китайского народного сказа эпохи Сун освещаются в ряде работ А. Н. Желоховцева, рассматривавшего сказ шохуа как источник повестей хуабэнь [35; 36].

Наиболее систематично изучением китайского народного сказа занят Б. Л. Рифтин, сконцентрировавший свое внимание главным образом на прозаическом сказе пинхуа. Вместе с тем ему удалось исследовать и более общие проблемы китайского фольклора, в частности проблему жанра [99], кратко описать жанры цидишу, гуцы и таньцы. Ряд его работ связан с анализом художественной структуры китайского устного прозаического сказа [97], поэтических элементов в традиционном прозаическом сказе пинхуа [96], изучением стиля китайского книжного эпоса [98]. Общетеоретический интерес представляют взгляды исследователя на проблему народных вариантов литературных произведений и их фольклорных прототипов и источников [93]. На материале романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие» и его фольклорных вариантов фундаментальному исследованию подверглась одна из важнейших проблем фольклористики — проблема соотношения фольклорных традиций устного сказа с письменной литературой [91]. Таким образом, китайский прозаический сказ пинхуа, наиболее крупный по форме и тесно связанный с книжным эпосом, получил широкое и всестороннее освещение. Заметим, что Б. Л. Рифтину, неоднократно бывавшему в Китае и Монголии, приходилось много раз видеть и слышать исполнение китайских и восточномонгольских сказов на те же сюжеты.

Жанру пинхуа — анализу конкретного художественного памятника посвящено исследование Л. К. Павловской [42]. «Заново составленное пинхуа по истории Пяти династий» — единственное сохранившееся до наших дней повествовательное произведение на сюжет истории Пяти династий (IX—X вв.), написанное в традициях произведений простонародной литературы эпохи Сун. Автор впервые проводит сопоставление текста данного пинхуа с конкретным историческим произведением и приводит полный перевод памятника. Конкретные проблемы композиционного построения произведений песенно-повествовательной литературы Китая рассматриваются в работах Э. С. Стуловой [128; 129], которая в течение многих лет занимается

исследованием одного из жанров песенно-повествовательной литературы — баоцзюань, берущего начало от танских и сунских сказов и получивших широкую популярность в XVI—XIX вв. [126; 130].

В связи с нашей темой заслуживает внимания и фундаментальное исследование В. Ф. Сорокина о китайской драме XIII—XIV вв. [110]. Выделяя основные аспекты драматургического жанра цзацзюй и прослеживая его истоки, В. Ф. Сорокин предварительно описывает общее состояние зрелищного искусства в Китае в период, предшествовавший появлению драмы. Выявляя генезис этого вида китайского драматического искусства, автор затрагивает также вопрос о жанровых разновидностях китайского народного сказа.

Заметим, что все вышеперечисленные работы главным образом обращены к изучению китайского народного сказа прежних эпох, концентрируют внимание на проблемах чисто литературных и не касаются, за небольшим исключением [99], жанров, бытующих в современном Китае.

Несмотря на отсутствие общих работ, в которых описывались бы жанры китайского народного сказа как системы, исследования советских китаеведов в известной степени раскрывают существо самой проблемы песенно-повествовательной литературы Китая. Так, Л. Н. Меньшиков раскрыл связь песенно-повествовательной литературы с буддийской литературой и буддийскими проповедями для мирян; Э. С. Стулова выявила связь сказа баоцзюань с тайными религиозными сектами средневекового Китая; Л. К. Павловская доказала на конкретных примерах связь между историческими сочинениями и сказом в жанре пинхуа; Б. Л. Рифтин провел разработку одного сюжета не только на материале жанров древней прозы, поэзии и драмы, но и на материале песенно-повествовательной литературы. К тому же им впервые был проведен подробный анализ структуры китайского народного сказа и всесторонне описан поздний прозаический сказ пиншу.

Исследование китайской песенно-повествовательной литературы в других странах началось лишь после образования КНР. Здесь в первую очередь нужно отметить работы чехословацких китаеведов — известного синолога акад. Я. Прушека, а также Э. Хрдлички и В. Хрдличковой. Все они имели возможность в разные годы бывать в Китае и непосредственно слушать и видеть исполнение народных сказов. В 50-х годах акад. Я. Прушек опубликовал цикл статей о сунском сказе и сунских народных повестях, тогда же им была опубликована большая статья о китайском песенном сказе провинции Хэнань [160]. В 1967 г. вышла книга Я. Прушека, посвященная средневековым повестям хуабэнь [161], основанная на прозаическом сказе X—XII вв. Серия работ о китайском сказительском искусст-

ве была написана З. Хрдличкой и В. Хрдличковой в 50—60-х годах. Среди них выделяется интересная статья о песенном сказе под аккомпанемент большого барабана [151]. Ряд статей В. Хрдличковой посвящен вопросам профессионального обучения сказителей в старом Китае. В них раскрываются взаимоотношения между учителем и учениками, рассказывается о цеховых организациях сказителей, описываются театральные подмостки, на которых выступали народные рассказчики [152; 154]. Работы чехословацких китаеведов привлекают внимание своей филологической глубиной, обилием собственных наблюдений, знанием китайских исследований. Важно, что они дают известное представление и о современном состоянии китайского сказительского искусства. Практически это были первые в Европе попытки осмыслить и описать малоизвестную область протонародной китайской литературы.

В последние годы к проблеме китайских народных сказов стали проявлять интерес и китаеведы Западной Европы. Можно упомянуть таких французских ученых, как Морисетт Рауль-Дюраль (профессор 7-го университета Парижа) и Жак Пимпано (3-й университет Парижа) [286, с. 4]. В октябре 1982 г. в Италии на биеннале в Венеции приняла участие театральная группа из китайского города Сучжоу, в составе которой были исполнители прозаического сказа. На симпозиуме по сказу «пинтань», проходившем там же, присутствовало свыше 60 специалистов в области традиционного искусства Востока [316, с. 22—23].

Значительный интерес к китайскому народному творчеству, в частности к сказам, проявляют и китаеведы США. Правоммерно упомянуть в первую очередь исследовательницу, принявшую китайское имя Ши Цинчжао*. С 1956 г. она в течение четырех лет находилась в качестве стажера на Тайване и овладела искусством пекинского сказа под большой барабан у известной в прошлом сказительницы Чжан Цуйфэн [330, с. 111—116]. В 1982 г. Ши Цинчжао, теперь уже в качестве доцента университета г. Торонто (Канада), приезжает в Китай, получив возможность послушать сучжоуские пинтань на фестивале южно-китайских сказов. Ею защищена диссертация на тему «Сказы под большой барабан» [241, с. 36—37]. В области изучения протонародной китайской литературы работает профессор китайского языка и сравнительного литературоведения факультета восточных языков Калифорнийского университета Сирил Бэрч; профессор Гарвардского университета Чжао Жулань, дочь известного китайского лингвиста Чжао Юаньжэня, специализируется на изучении песенного сказа даньсяр; Джэрри

* Западные китаеведы, особенно те, которые много лет прожили в Китае, нередко выбирают себе китайское имя. Иногда оно становится потом более употребительным, чем первоначальное.

Шмидт из Колумбийского университета исследует песенный сказ Сихэ дагу [286, с. 4].

В США с августа 1969 г. начал выходить ежегодник под названием «Chinoperl News», переименованный в 1976 г. в «Chinoperl papers». Слово «Chinoperl» — сокращение от Chinese oral and performing literature, что можно условно перевести как «китайская устная и предназначенная для сценического исполнения литература». Ежегодник был основан благодаря инициативе профессора Чжао Юаньжэня и Харольда Шэдика, читавшего в 30-е годы курс истории английской литературы в Яньцзинском университете в Пекине. В журнале публикуются материалы ежегодных конференций, посвященных проблемам сказа и драмы Китая, а также теоретические изыскания, переводы текстов сказов, нотные записи сказов, статьи по проблемам китайской музыкальной драмы [150]. Отметим, что некоторые исследователи китайских народных сказов за рубежом, следуя китайской традиции, стремятся, помимо всего прочего, практически овладеть искусством исполнения того или иного вида сказа.

Глава II

ПЕСЕННЫЙ СКАЗ

Песенные сказы, согласно китайской традиции, именуются «чанцы», что дословно значит «тексты для пения». Этот термин не имеет в виду какие-либо конкретные жанры, а лишь констатирует форму самого исполнения. Иными словами, текст или либретто предполагают переложение его в любой песенный сказ. Так, в современных изданиях либретто сказов нередко не указывается их жанровая принадлежность, а отмечается лишь их песенная основа [229; 339].

Более конкретным и потому более верным является обозначение песенного сказа термином «гуцьюй». Напомним, что это понятие подразумевает под собой по меньшей мере семь крупных охватывающих жанров с их многочисленными разновидностями, которые составляют более $\frac{2}{3}$ от общего числа всех жанров современных народных сказов.

Как уже отмечалось в главе I, жанры, объединяемые под общим названием гуцьюй, имеют ряд формальных признаков, которые отличают их от всех прочих жанров китайского народного сказа. Прежде всего, это наличие обязательного стихотворного текста, имеющего песенную основу. Это, впрочем, не исключает возможности внесения в стихотворный текст небольших прозаических вставок, которые исполняются речитативом. В отдельных случаях речитативом исполняются и стихотворные отрывки. В музыкальном сопровождении принимают участие струнные инструменты, среди которых центральное место занимает трехструнный щипковый инструмент — саньсянь, и ударные инструменты, главными из которых являются барабан и кастаньеты. Наконец, в произведениях песенного сказа повествование всегда ведется от третьего лица.

Некоторые различия в музыкальной основе жанров гуцьюй позволяют выделить в них две группы. В первую группу входят так называемые ритмизованные жанры, отличающиеся четким ритмом, который подчеркивается ударами кастаньет и барабана. К ним следует причислить жанры дагу, хэнаньские чжуйцзы и циньшу. Их литературная основа — семисложные парные строки. Ко второй группе относятся жанры даньсяр, или пайцзыцьюй, хубэйские юйгу, сычуаньские цингбинь и др. Для них

характерны строки разной длины. Особенностью жанров второй группы является также и то, что их текст пишется на определенную музыку, в основе которой лежат популярные народные напевы.

Хотя возникновение каждого из жанров, относимых к гуцюй, датируется по-разному, однако все они восходят, по-видимому, к одному общему первоисточнику — старинным сказам под барабан, популярным уже в эпоху Сун. Китайские исследователи, не раз обращавшиеся к проблеме датировки сказов, подчеркивают, что сказ под барабан упомянут в стихах сунского поэта Лу Ю. Существует мнение, что некоторые из рассматриваемых жанров восходят к бьяньвэням, к буддийским сутрам и мелодиям эпохи Тан, которые исполнялись монахами при сборе пожертвований. Таковы, например, жанры льяньхуалао и даоцин. Допуская значительное влияние буддизма на становление и развитие этих жанров, все же, видимо, следует оговорить определяющую роль исконно китайских древних народных крестьянских песен, трудовых песен и песен уличных торговцев, которые легли в основу многих жанров песенно-повествовательной литературы Китая.

Персонажами произведений рассматриваемых жанров являются главным образом люди героического склада, на которых народ возлагает надежды на свое спасение, на защиту от тирании. Как правило, это либо вполне конкретные исторические личности, либо герои китайских классических романов, таких, например, как «Троецарствие», «Речные заводи». Однако в разных жанрах стилизованное решение темы все же имеет собственные характерные черты. Так, в хэнаньских чжуйцзы существует определенная тенденция к лирической трактовке образа, в то время как в пекинских сказах под аккомпанемент большого барабана, в особенности в традиционных произведениях, героическая тема реализуется чаще всего в подробных описаниях всевозможных сражений, в которых принимает участие главный герой. Жанры гуцюй не ограничиваются только героической тематикой. Как правило, тему предопределяет музыкальная основа произведения.

Отметим и некоторые другие характерные особенности песенного сказа. Все разновидности жанров гуцюй отличает семисложная стихотворная строка, которая может несколько удлиняться за счет двух видов вставок — чэньцзы и цянцзы. Чэньцзы — это в основном служебные слова, которые приспособляют стихотворную строку к более удобному ее музыкальному выражению. Второй вид вставок тесно связан со смыслом, с содержательной стороной произведения. Такая смысловая вставка служит подчас рефреном или подчеркивающим элементом и ставится в начале или середине межцезурных отрезков, не затрагивая тем самым рифмы.

Как и во всяком песенно-повествовательном жанре, в гуцюй имеются школы и направления, различающиеся прежде всего стилем исполнения и репертуаром, которые заботливо сохраняются последователями основателя определенного направления.

Так, старейшиной в жанре пекинского сказа под аккомпанемент большого барабана и основателем целого стилизового направления считался Лю Баоцюань, имевший множество учеников и подражателей. Предшественниками самого Лю Баоцюаня были Сун У, Ху Ши и Хо Минлян, у которых он, в свою очередь, перенял мастерство исполнения, а в определенной степени и репертуар. Существовали и другие направления этого жанра, с иным репертуаром и стилем исполнения. Представителем одного из них был, например, Бай Юньпэн. Кстати, заметим, что китайские исследователи единодушно считают пекинский сказ под аккомпанемент большого барабана одним из наиболее трудных для исполнения.

Вернемся к проблеме происхождения и эволюции жанра гуцюй. Как мы уже отмечали, китайские исследователи едины в том, что сказы гуцюй восходят прежде всего к народным крестьянским мелодиям и напевам типа янгэ. Эти напевы или песни исполнялись в поле женщинами, которые приносили крестьянам пищу, или пелись крестьянами при сборе риса, чая, при ловле рыбы сетью. Для музыкального аккомпанемента брался маленький барабан янгэгу, который служил в основном для проигрыша между вокальными отрывками, точно так, как используется барабан при исполнении современных сказов под большой барабан. Сказители, слегка изменив содержание таких песен, исполняли их в качестве народных сказов. Интересно проследить, как была преобразована в песенный сказ под названием «Молодая супружеская чета отправилась по воду» («Сяо лянкоу тай шуй») одна из известных народных песен провинции Хэбэй.

Народная песня провинции Хэбэй.

Девце было семнадцать,
Спусти четыре года — двадцать один.
Выдали замуж, а мужу исполнилось только десять,—
Старше мужа на одиннадцать лет.
Пошли однажды за водой к колодцу,
Коромысло с одного конца высоко, с другого — низко.
Не боялась бы побоев свекра и свекрови,
Так и пнула бы тебя ногой прямо в колодец.

Песенный сказ «Молодая супружеская чета отправилась по воду».

Одной девце только исполнилось семнадцать.
Промелькнуло четыре года, и стало ей двадцать один.
Подыскали зятя, которому только исполнилось десять,—
Оказалась ни много ни мало на одиннадцать лет старше.

Молодая чета отправилась за водой.
Коромысло с одного конца высоко, с другого — низко.
Молодая жена сзади как подтолкнет,
Муженек хотел было придержать шаг, да не успел,
Где уж тут в спешке устоять —
Трах-бах, свалился в грязную канаву.
Облило его водой с ног до головы,
Да в рот набилась грязная жижа.
Муженек поднапряг силенки и, вскочив на ноги,
Набросился с бранью: «Никчемная,
Столько денег потратили, чтобы взять тебя в жены!
Ты не смеешь так меня обижать,
Вернусь, расскажу отцу и матери,
Наверняка получишь сегодня взбучку».
Чем больше муженек говорил, тем больше распался.
Схватил коромысло в руки,
Только хотел было ударить жену,
Как вдруг подходит старик, собирающий на улицах навоз,
И говорит: «Ты, мальчишка, уж больно невоспитан.
Я не позволю, чтобы ты избивал свою мать!»
Муженьку такие слова сильно не понравились.
Стал браниться: «Слепая тварь,
Не смотри, что я ростом мал, зато одного с ней поколения.
Я ее муж, а она мне жена».
Старик замахал руками и сказал: «Не верю я!
Не родная тебе мать, так мачеха».
От таких слов сестрица вся аж зарделась,
И из глаз у нее сами собой брызнули слезы.
Стала упрекать родителей за допущенную несправедливость,
Вот уж погубили свою любимую дочь.
Не следовало такой девушке подыскивать малого ребенка,
Глупого зятя — дурачка.
Сказать, что он мой сын, — не похож.
Сказать, что муж, — ростом не вышел.
Ночью на кане только и делает, что мочит постель,
И мокро, и противно, и грязно.
Мне это давно уже все было не по душе,
А тут старик прямо угадал мои мысли.
Вернусь домой, поговорю с родителями о справедливости,
Пусть умру, а такого муженька мне не надобно,
Пусть я умру, а такого муженька мне не надобно.

Простое сравнение текстов песни и сказа показывает почти полное их сходство в первых шести строках. Далее в сказе развивается тема, которая лишь сформулирована в последних двух строках песни. То, что боялась сделать молодая жена в песне, она совершает в сказе. О последствиях ее поступка можно только догадываться. Именно решительные действия жены и плачевный вид муженька, а также реплики старика, являющиеся кульминацией сказа, вызывают иронический эффект и предопределяют успех сказа у слушателей, которые воспринимают сюжет как воплощение абсолютно жизненной коллизии.

Интересно, что образ девушки, которую насильно выдают замуж за маленького мальчишка, прослеживается и в популярных дунганских песнях, в частности в песне «Десятилетний муж»,

записанной Б. Л. Рифтиным в селе Милянфан (Киргизская ССР). Вот два фрагмента из нее:

Я жила дома до восемнадцати лет,
Вышла замуж за десятилетнего мальчика.
Чуть свет идет играть, не возвращается домой,
Ест — не знает, сыт он или голоден,
Спит — не знает, где высоко, где низко.
Спал до полуночи, наделал в кровать...

Стала ругать сваху:

«Зачем нашла мне такого мужа?»... [94, с. 123].

Известное сходство дунганской песни с китайской, а в некоторых местах и с песенным сказом подтверждает мнение Б. Л. Рифтина о том, что «песенное творчество дунган имеет общее происхождение с китайским фольклором (в данном случае с фольклором провинции Ганьсу) и развивалось вместе с ним до момента ухода повстанцев-дунган из своих мест в пределы России» [94, с. 129].

Если обратиться к конкретным произведениям, то одним из самых ранних сказов под барабан, точнее — из предшествующих сказов под барабан, были так называемые гуцзыцы — проза-поэтические сказы. Из дошедших до нас гуцзыцы самым известным является произведение, относимое по времени к эпохе Северной Сун и принадлежащее Чжао Линчжи. Оно называется «Шандяо деляньхуа гуцзыцы» («Встреча с бессмертной на мотив „Де лян хуа“ в тональности шандяо») и представляет собой переложенную для сказа известную танскую новеллу Юань Чжэня под названием «История Ин-ин». Чэнь Жухэн отметил, что этот сказ написан изящным, даже изысканным литературным языком, заставляющим усомниться в ориентации автора на вкусы простой публики. Вероятнее, что этот сказ исполнялся перед чиновничьей элитой на больших торжествах. Чэнь Жухэн высказывает предположение, что его скорее всего исполняли трое: один произносил только прозаическую часть, другой только пел, а третий аккомпанировал. Впрочем, не исключено, что и прозу и стихи исполнял один человек. Можно с уверенностью утверждать только, что у аккомпаниатора был барабан, откуда и пошло название жанра [353, с. 30—33].

Мы уже упоминали, что китайские исследователи часто цитируют строки сунского поэта Лу Ю (1125—1210) из стихотворного цикла «На маленькой лодке плыву в близлежащую деревню, оставляю лодку и возвращаюсь пешком»:

Косые лучи солнца осветили древние ивы в деревне Чжаоцзячжуан,
Слепой старик, придерживая барабан, устроил представление.
Кому сейчас до сплетен, что будут после смерти,—
Вся деревня слушает рассказ о Цай-чжунлане * [190, с. 357],

* Цай-чжунлан — знаменитый поэт Цай Юн (132—192), о котором в народе бытуют легенды (чжунлан — название одной из его должностей).

которые, как они считают, свидетельствуют о том, что уже в эпоху Южной Сун существовали сказы под аккомпанемент барабана.

Самым ранним из дошедших до нас и не вызывающих сомнения в своей подлинности является сказ «Му-пи санькэ гуцы» («Гуцы отшельника Му-пи»), который принадлежит поэту Цзя Фуси, по прозвищу Му-пи санькэ, жившему на рубеже Минской и Цинской династий (1590—1674).

Под «му-пи», что в переводе означает «дерево и кожа», подразумеваются деревянная палочка и барабан, обтянутый кожей,—непременные спутники бродячего музыканта-сказителя. Как полагают Гуань Дэдун и Чжоу Чжунмин, «Гуцы отшельника Му-пи» — общее название для нескольких небольших сказов Цзя Фуси в жанре гуцы: «Лидай шилюэ гуцы» («Гуцы с кратким пересказом исторических событий всех времен») и «Тайши Чжи ши шан Ци» («Тайши Чжи направляется в княжество Ци»), которые вошли в собрание гуцы в качестве самостоятельных разделов [254].

В «Гуцы с кратким пересказом исторических событий всех времен» нет связанного сюжета. Автор ведет повествование от времен мифического демиурга Паньгу до современной ему эпохи — династии Мин (1368—1644), выражает свое мнение по поводу различных событий, происходивших в разные времена, дает оценку тем или иным историческим личностям. Автор довольно остро критикует нередкие в китайской истории периоды, когда

Преданные чиновники и почитающие предков сыновья
оказывались без вины виноватыми,
Убивавшие людей и сжигавшие жилища процветали
и утопали в богатстве,
Крысы в огромных амбарах объедались,
На старых буйволах пахали, да еще и шкуру
с них сдирали;

он — мастер гротескного портрета: император Гао-цзу «выпичивал огромный живот, прикидываясь добрым молодец»; Цао Цао — это «старый вор»; танский император Тай-цзун «недостойн и черепахи», а юаньский государь Шунь-ди — «паршивая лягушка без племени и рода» [254, с. 21].

Гуань Дэдун и Чжоу Чжунмин считают, что на творчество Цзя Фуси оказали влияние такие произведения в жанре цыхуа, как «Лидай шилюэ шидунь цзинь цыхуа» («Десять лучших рассказов об исторических периодах с древнейших времен») Ян Шэня (1488—1559), в которых описаны основные события предшествующих эпох, и «Цыхуа о танском Цинь-ване» («Датан Цинь-ван цыхуа»), другое название «Эпопея о Цинь-ване» («Цинь-ван яньи»), принадлежащее автору, скрывающемуся под псевдонимом Даньлу Чжужэнь («Хозяин уединенного са-

да»), где рассказывается о деяниях танского императора Тайцзуна [253, с. 3—26]. Это вовсе не умаляет значения и своеобразия сказа Цзя Фуси, который черпал материал для своего произведения из книг, из собственных жизненных наблюдений, из рассказов стариков. Можно сказать, что сказ «Гуцы отшельника Му-пи» является самым ранним предшественником ныне популярных сказов под большой барабан в Пекине и в провинции Шаньдун. Художественные достоинства произведений Цзя Фуси настолько высоки, что известный драматург XVII в. Кун Шанжэнь включил в свою пьесу «Веер с персиковыми цветами» почти дословные фрагменты из произведений Цзя Фуси, в частности стихотворный финал сказа под названием «Скорблю о землях к югу от Янцзы» («Ай Цзяннань»).

Произведение Цзя Фуси еще было на устах в самом начале XX в. Во времена императора Цянь-луна (середина XVIII в.) Цзя Фуси называли в одном ряду с такими выдающимися поэтами древности, как Цюй Юань и Ду Фу.

* * *

В настоящей главе мы постараемся рассмотреть наиболее типичные разновидности песенных сказов китайцев: дагу — «сказ под большой барабан», хэнань чжуйцзы — «хэнаньский сказ чжуйцзы», пайцзыцуй, или даньсяр (два последних термина, обозначающие определенный вид песенного сказа, не имеют традиционного русского терминологического эквивалента, а их описательные характеристики будут даны ниже). Кроме того, им будет предшествовать анализ популярного во времена династии Цин жанра цзыдишу, который, как и почти все виды сказов под барабан, ведет свое происхождение от средневековых сказовых форм.

Цзыдишу

Песенный сказ «цзыдишу» давно уже не имеет хождения в стране* и может быть причислен к литературным памятникам. Этим обстоятельством определен, как ни странно, его значительный интерес в качестве объекта исследования. Во-первых, цзыдишу — один из наиболее литературных жанров китайского народного сказа и его связь с объединяющим жанром гуцуй весьма показательна и позволяет проследить трансформацию жанров внутри песенных сказов. Во-вторых, на примере цзыдишу отчетливо видно, как тесно порой переплетаются в одном и том же жанре особенности двух национальных культур, в дан-

* Существует, однако, мнение, что и поныне некоторые произведения в жанре цзыдишу достаточно популярны — они исполняются с подмостков сцены, бытуют в устной версии (см. [262, с. 103]).

ном случае маньчжурской и китайской, и в каком направлении может происходить их взаимовлияние.

Цзыдишу — это песенный сказ маньчжуров, который был популярен в Китае в XVIII—XIX вв. Он, по-видимому, восходит к более раннему периоду — к XVII, а может быть, и к XVI в. Цзыдишу были популярны в Пекине и в Северо-Восточном Китае в течение примерно полутора веков.

Своим названием цзыдишу — «сказы сыновей и братьев» — обязаны цинским знаменным войскам, которых еще называли «сыновьями и братьями восьми знамен» (ба ци цзы ди). Впервые название цзыдишу упоминается в предисловии к книге Гу Линя «Введение к текстам сказов» («Шу цы сюйлунь»), в котором говорится, что «в лето года синьхай (1791 г.— Н. С.) у ворот Сюаньфу удалось послушать так называемые цзыдишу» (цит. по [252, с. 62]).

Рассматривая особенности культуры Китая XVII в. и некоторые новые тенденции в литературе, Д. Н. Воскресенский справедливо отмечает появление в этот период большого количества произведений народного искусства, в частности различных форм сказа. Исследователь указывает на синтетичность художественной формы сказов, в которой соединились и поэзия и проза, «элементы драматического искусства и музыкальной культуры. Все это накладывает особый отпечаток на этот своеобразный и, к сожалению, малоизученный жанр художественного творчества» [23, с. 342—343].

Хотя жанр цзыдишу принадлежит, пожалуй, к самым исследованным в Китае жанрам песенно-повествовательной литературы, сведения о нем весьма ограничены. В работах общего характера о цзыдишу говорится буквально несколько слов [345]; в других материал о цзыдишу крайне малоценен [334; 350]; иногда в статьях о песенно-повествовательной литературе Китая жанр цзыдишу вообще не упоминается — авторы попросту игнорируют этот жанр как архаичный [293]. Правда, в последние годы заметно оживление интереса к цзыдишу — появилось несколько интересных статей, авторы которых в первую очередь обращают внимание на существующие собрания и каталоги сохранившихся до сегодняшнего дня произведений в этом жанре, рассматривают вопрос о происхождении цзыдишу.

Следует сказать несколько слов об истории изучения цзыдишу. Серьезный интерес к этому жанру у китайских исследователей возник в 30-е годы нашего столетия. Тогда была проделана важная работа по составлению каталогов хранившихся в различных местах коллекций цзыдишу.

В 1932 г. в Нанкине был опубликован «Сводный каталог китайских простонародных мелодий», составленный Лю Фу и Ли Цзяжунем, в который была включена библиография коллекции цзыдишу Научно-исследовательского института истории и

языка при Центральной Академии наук. Ныне эта коллекция находится в Центральной Академии наук в Тайбэе. В 1936 г. Чжао Цзиншэнь в «Исследовании сказов под большой барабан» описал и жанр цзыдишу. Однако, будучи ограниченным в материале, он смог дать лишь общую характеристику жанра. Тем не менее это стало началом научного изучения данного вида сказа [334; 335]. В 1937 г. серию статей о цзыдишу написал известный исследователь этого жанра Фу Сихуа [304, с. 95—159]. В них помимо прочего рассматривалась проблема использования в цзыдишу сюжетов из произведений других жанров — минского романа и музыкальной драмы, цинских пьес чуаньци и новелл Ляо Чжая. Однако наиболее значительной его работой о цзыдишу остается «Сводный каталог произведений цзыдишу», которому предпослано предисловие, содержащее общую характеристику жанра со ссылками на работы некоторых цинских ученых (среди этих работ — единственный в своем роде «Каталог изысканных произведений» — «Цзицзинь шуму», составителем которого был известный автор цзыдишу эпохи Цин — Хэ Люй; подробно о Хэ Люе см. дальше. В его каталог включено свыше двухсот названий наиболее популярных цзыдишу, которые автор искусно зарифмовал).

Большое внимание в каталоге Фу Сихуа уделено описанию сохранившихся в Китае коллекций цзыдишу. К 1957 г., когда каталог был опубликован, в государственных и частных коллекциях насчитывалось 446 произведений в количестве более 1500 экземпляров. Ныне наиболее значительные коллекции хранятся в Пекинской государственной библиотеке, Библиотеке пекинского университета, в музее «Гугун», Научно-исследовательском институте театра. Не менее обширны и частные коллекции таких известных исследователей китайского фольклора и песенно-повествовательной литературы и деятелей театра, как Ли Сяоцан, Фу Сихуа, А Ин, Ма Яньсян, Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю. Многих из перечисленных деятелей китайской культуры давно уже нет в живых, а судьба их коллекций нам неизвестна.

При рассмотрении библиографии по цзыдишу, в частности каталога Фу Сихуа, обращает на себя внимание порядок описания: после названия произведения обязательно указывается количество глав, затем следует фамилия и имя автора. Правда, в большинстве случаев указано, что сведения об авторе отсутствуют. С большей или меньшей достоверностью определяется авторство только пятой части имеющихся цзыдишу (ср. с повестью хуабэнь) [35, с. 90—92], причем нередко вместо имени известен только псевдоним (см. ниже). Далее в каталоге идет перечень библиографий, в которых упоминается о данном произведении, и, наконец, называются библиотеки и частные коллекции, где хранятся рукописные или ксилографические издания цзыдишу.

Мы уже говорили, что их изданием, а точнее — переписыванием и продажей занимались многие печатни, среди которых наиболее известны Байбэньтан (или Байбэньчжан), Цзюйцзюаньтан, Беетан, Сюэгутан. Многочисленность печатен — косвенное свидетельство широкого спроса на произведения данного жанра. Названия печатен также указываются в каталогах. Печатня Байбэньтан, начавшая продавать в Пекине либретто сказов и музыкальных драм еще в XVIII в., в середине XIX в. составила «Каталог цзыдишу», включив в него 293 произведения. Печатня Беетан на рубеже XX в. также составила каталог, указав в нем 160 названий цзыдишу. Это совсем не много, если учесть, что один только Хань Сяочуан, известный автор цзыдишу, написал свыше 500 произведений.

* * *

Остановимся на одном любопытном типе цзыдишу. Китайский ученый Гуань Дэун обратил внимание на существование цзыдишу со смешанным китайско-маньчжурским текстом под названием «Крабы» и «Служебная карьера», которые явились предметом его детального исследования [251, с. 86—122]. Наибольший интерес представляет первое произведение, которое может быть отнесено к концу XVIII в., т. е. к периоду расцвета цзыдишу, когда печатня Вэньдуйтан отпечатала наибольшее количество произведений этого жанра (кстати, самое раннее ксилографическое издание цзыдишу относится к 1756 г.). Сюжет цзыдишу «Крабы» весьма прост. Супруг приносит в дом купленных им крабов. Ни он, ни его жена никогда прежде крабов не видели и потому не знают, как их готовить и как есть. Вокруг этого происходят разные смешные истории: крабы сначала расползаются, потом цепляются за палец супруга, а когда в конце концов крабы оказываются сваренными, супружеская чета приступает к их дегустации с помощью традиционных палочек для еды и терпит неудачу.

Специфика смешанного текста состоит в том, что в каждой стихотворной строке обязательно присутствуют слова или словосочетания на маньчжурском языке. Как правило, стихотворная строка, а их в сказе 254, завершается на китайском языке (237 строк из 254), а маньчжурская лексика чаще расположена в середине строки (в 127 строках), чуть реже — в ее начале (110 строк). Маньчжурский текст может встретиться в начале и в середине строки (24 случая), в начале и в конце (4 случая), в середине и в конце (4 случая). Приведем несколько примеров смешанных строк, взятых нами наугад:

Bi inu ferguweme бу жэнь-дэ та.
И мне в диковинку, не знаю, что это.

Вань-ла вань wahan e цюй на.
Засучив рукава, тоже решила взять.

Цяньвань-ди jiha be ime hairaga.
Ни в коем случае не бери денег в долг.

Из зарубежных ученых цзыдишу «Крабы» исследовал известный японский синолог Хатано Таро [367]. Его работа представляет собой подробный лексикологический и текстологический анализ цзыдишу. Исследование предваряется небольшим предисловием, которое выполняет скорее вспомогательную функцию. Художественная ткань произведения и его языковые особенности остаются вне поля зрения автора.

Хатано Таро считает, что в прошлом, по-видимому, происходила трансформация смешанного маньчжуро-китайского текста в чисто китайский. Первоначально цзыдишу состояли из чередующихся текстов на маньчжурском и китайском языках; позднее мелодии лесенного сказа на маньчжурском языке стали менее популярными. Цзыдишу стали сочинять китайцы, и к тому же появились и китайцы-исполнители. Поэтому либретто со смешанным текстом с годами становилось все меньше. Когда же маньчжуры стали свободно говорить по-китайски, смешанные тексты исчезли вовсе. Таким образом, цзыдишу возникли и развивались среди маньчжуров и достигли расцвета вслед за постепенной естественной ассимиляцией маньчжуров китайцами. Такой вывод не лишен основания, ибо хорошо известно, что смешение двух культур — маньчжурской и китайской привело в конечном итоге к ассимиляции первой.

Большинство исследователей в разные годы сходилось на том, что произведения в жанре цзыдишу являют собой продукт творчества маньчжурской аристократии. Изначально термин «цзыдишу» — «сыновья и братья» — подразумевал представителей высших кругов маньчжурской знати, аристократическую прослойку цинского общества. Некоторые ученые считали, что аристократы занимались сочинительством для собственного удовольствия и от безделья [350, с. 402], другие находили, что они во времена правления императора Цянь-луна (1736—1795) просто переименовывали сказы под большой барабан [260, с. 67]. Такой точки зрения придерживается и известный специалист по истории китайского народного сказа Чэнь Жухэн, впервые высказавший ее еще в 30-е годы [356, с. 225].

В разные годы делались попытки установить генезис жанра цзыдишу с помощью социологического подхода. Так, утверждали, что возникновение цзыдишу — следствие известной «консолидации» эксплуататорских классов, поскольку они (произведения цзыдишу) служили верхней прослойке этих классов, удовлетворяя вкусам элиты, что, естественно, не могло приблизить этот жанр к народу [246, с. 337—338, 341]. Иными слова-

ми, во всех вышеупомянутых работах жанр цзыдишу выводится за пределы собственно народной литературы и рассматривается в кругу литературы маньчжурской элиты.

Диаметрально противоположного взгляда придерживаются Гуань Дэдун и Чжоу Чжунмин [252, с. 57—58]. Ссылаясь на написанный в 1903 г. трактат маньчжура Чжэнь Цзюня «Случайно услышанное возле небес», где упоминаются в числе прочих слепые сказители цзыдишу, ученые отрицают сугубо элитарную принадлежность жанра. Ставят они под сомнение и расшифровку термина цзыдишу, полагая, что «сыновья и братья» вовсе не обязательно представители аристократического сословия. Так называемые «знаменитые братья» представляли собой лишь форму социальной организации. Все маньчжуры так или иначе принадлежали к какому-либо из знамен. Этот термин может подразумевать вообще всякого самодетельного исполнителя — именно так их было принято называть еще во времена Сун и Юань, т. е. в X—XIV вв. — задолго до консолидации маньчжурских племен. Гуань Дэдун и Чжоу Чжунмин считают, что цзыдишу, как и бяньвэнь и таньцы, имеют чисто народные истоки. Однако в процессе своего возникновения цзыдишу действительно подверглись сильному влиянию со стороны маньчжурских шаманских песен, исполнявшихся во время обряда жертвоприношений [252, с. 57]. Согласно существующим литературным источникам, подобные виды искусства были значительно развиты у маньчжуров еще в XVI в. Таким образом, ко времени правления императора Цянь-луна (середина XVIII в.) во взаимодействии китайской народной традиции и маньчжурского влияния сложился своеобразный жанр цзыдишу.

Несомненный интерес представляет статья Жэнь Гуанвэя [262, с. 103—107, 47], в которой автор отмечает, что первоначально цзыдишу имели форму простых популярных народных мелодий, распространенных среди цинских знаменных войск, находившихся далеко от дома, на пограничных заставах. Тоскуя по дому, солдаты нередко затягивали грустные песни, которые со временем приобрели некоторые черты сказа. Возвращаясь домой, воины пели полюбившиеся им песни, сопровождая свое пение игрой на тамбурине восьмиугольной формы, который назывался бацзяогу. Подобные мелодии стали называть «мелодиями сыновей и братьев восьми знамен». Несколько позднее «сыновья и братья восьми знамен», проживавшие в Пекине, сами стали сочинять стихотворные произведения, состоявшие как правило из семисложных стихотворных строк, построенных на основе 13 групп рифм. В аккомпанементе кроме барабана появился саньсянь. Так возникли первые произведения в жанре цзыдишу.

Сопоставление различных точек зрения относительно происхождения цзыдишу позволяет выделить позицию Жэнь Гуанвэя

взя, которая, не страдая излишней категоричностью, в известной мере сочетает подчас противоположные суждения других авторов. Народные истоки цзыдишу не отвергаются, однако подчеркивается, что становление нового жанра не обошлось на определенном этапе без вмешательства литературно образованных людей.

Последнее обстоятельство хотя бы отчасти объясняет тот факт, что абсолютно все исследователи жанра цзыдишу отмечают его высокие литературные достоинства. Фу Сихуа подчеркивал, что ценность произведений этого жанра состоит не в мелодиях, а в самом литературном тексте. Он писал, что «местами текст произведений хотя и простоват и понятен каждому, однако, когда начинается описание чувств, это приводит людей в трепет, а картины природы словно оживают перед глазами» [304, с. 98]. Жэнь Гуанвэй считает, что цзыдишу можно признать образцом китайской литературы. Видимо, не случайно, когда Чжэн Чжэньдо в 1935 г. составлял серию под общим названием «Сокровищница мировой литературы» («Шицзе вэньку»), он включил в нее наряду с произведениями Гоголя и Сервантеса и 11 произведений в жанре цзыдишу.

Итак, общепризнано, что цзыдишу восходят ко времени правления цинского императора Цянь-луна, т. е. ко второй половине XVIII в. По мнению китайских авторов, исторически цзыдишу представляют собой ветвь северных гуцы — сказов под барабан, популярных в Китае в эпохи Мин и Цин. Существуют, однако, предположения, что гуцы были распространены в Китае еще раньше и представляют собой продолжение распространенного в эпохи Юань и Мин сказа цыхуа. Китайский исследователь Ян Иньшэнь, например, приводит некоторые сведения о том, что сказы под барабан, отличающиеся по форме от сказов более поздних эпох, в частности эпохи Цин (XVII—XX вв.), упоминались еще в X—XII вв. [364].

Однако более достоверными представляются приводимые тем же Ян Иньшэнем сведения о сказах под барабан, автором которых был уже упоминавшийся нами Цзя Фуси. Несмотря на их краткость, есть основания предполагать, что они явились непосредственными предшественниками цинских сказов под барабан.

Известно, что сказы под барабан иногда достигали весьма внушительных размеров (до ста бу — частей) и что со временем стали исполняться отрывки из них (так называемое чжай чан — «пение отрывков»). Именно эти «отрывки» в дальнейшем трансформировались в сказы под большой барабан и цзыдишу.

В какой-то мере можно говорить о том, что сказы под большой барабан и цзыдишу — близкие жанры, а может быть, и варианты одного жанра. Во всяком случае, их взаимосвязь достаточно очевидна. Так, сказы под большой барабан обога-

щались новыми мелодиями, нередко заимствуя их из цзыдишу. Таковы истоки возникновения, например, сказов «мэйхуа дагу» [151, с. 94—95]. О влиянии цзыдишу на сказ под большой барабан свидетельствует и использование в языке последних большого числа вэньянизмов, столь характерных для цзыдишу. Правда, это в большей мере относится к пекинским сказам. И последнее: в конце эпохи Цин, в период постепенного упадка и снижения популярности цзыдишу, многие их сюжеты после некоторой обработки и придания им новых мелодий фактически трансформировались в сказы под большой барабан. Интересно, что стихотворное начало имеется только в тех сказах под большой барабан, которые восходят к цзыдишу.

Скажем несколько слов о названиях цзыдишу, на примере которых хорошо виден сам принцип наименования произведений в различных жанрах песенно-повествовательной литературы. Как правило, встречаются три типа названий: чжэнти — «основное название», бети — «другое название» и цзяньчэн — «сокращенное название». Нередки случаи, когда произведение имеет одно или два дополнительных названия. Основное и сокращенное названия могут различаться всего двумя-тремя словами. В таком случае перед нами просто более полное и менее полное раскрытие названия произведения. Сравним, например: «Унян ку му» — «Пятая тетушка плачет на могиле» и «Ку му» — «Плачет на могиле»; «Чуньмэй ю цзю юань» — «Чуньмэй гуляет по заброшенному саду» и «Цзю юань чи гуань» — «Беседка у пруда в заброшенном саду» («Цзинь, Пин, Мэй»). Основное и другое название обычно полностью не совпадают. Так, известное произведение под названием «История о Люй Мэнчжэне» имеет второе название «Расписной терем» (соответственно «Люй Мэнчжэн цюань ши» и «Цюань цай лоу»). Иногда названия полностью совпадают. Обычно название произведения содержит не более трех-пяти иероглифов. В редких случаях их количество достигает семи.

С определением авторства цзыдишу всегда возникали трудности. Дело в том, что среди авторов цзыдишу было немало высокообразованных людей из кругов маньчжурской аристократии и гражданских служащих, зачастую обладавших незаурядным талантом и литературным мастерством. Некоторые из них даже состояли при цинском дворе. Так, один из авторов цзыдишу, Хэ Люй, о котором речь шла выше, служил в течение шести лет в личной охране императора Дао-гуана (1821—1850), занимая должность дайвэя. Он, естественно, хорошо знал обстановку внутри Запретного города, и в некоторых его произведениях описывается жизнь императорского двора. Таковы, например, сказы «Вздохи дайвэя», «Вздохи старого дайвэя», «Вздохи молодого дайвэя». Однако во времена Цинской династии, в период господства так называемой канонической лите-

ратуры, сочинительство цзыдишу для людей из маньчжурской аристократии признавалось занятием «недостойным». А сам жанр относился к литературе «второго сорта». Считалось, что цзыдишу сочиняются для пустого времяпрепровождения, поэтому многие тексты после исполнения просто выбрасывались. Стоит ли удивляться, что сочинители не хотели указывать свою фамилию и имя и придумывали для себя либо псевдоним, либо традиционное для Китая название кабинета ученого, использовавшееся в качестве псевдонима (чжай мин), например: «Ветвистая сосна», «Заоблачные скалы», «Синее море», «Рыбацкое село», «Отшельник за рекой», «Курчавые бакенбарды и седые брови», «Прозябающий талант». Легко заметить, что перечисленные псевдонимы и кабинетные имена не только отличаются поэтичностью формы; они несут еще вполне определенную смысловую нагрузку — символика в ряде случаев очевидна. Иногда такие имена с элементами иносказания прибавлялись к вполне реальным фамилиям.

Для сокрытия своего имени у авторов были и другие, более серьезные причины. Правящие круги Цинской династии в целях упрочения своего господствующего положения неоднократно ставили всевозможные преграды и налажали строгие запреты на контакты в области культурной жизни между «сыновьями и братьями восьми знамен» и людьми китайской национальности. Эти запреты хотя и ослабевали в отдельные периоды Цинской династии, однако во времена правления императоров Цянь-луна и Цзя-цина (XVIII — начало XIX в.) они в известной мере ужесточились. Народные сказки и песни на какой-то срок были вообще запрещены. Так что стремление авторов цзыдишу скрыть свое имя вполне понятно. Учитывая сказанное, трудно полностью согласиться с позицией Гуань Дэдуна и Чжоу Чжунмина, которые видят в анонимности цзыдишу свидетельство невысокого социального происхождения их авторов. Отметим, что в редких случаях имя автора все-таки указывалось в тексте, а чаще его удавалось установить по другим источникам. Иногда, если имя автора умело зашифровывалось в самом тексте произведения, от исследователя требовались качества дешифровщика. Дело обстоит, конечно, проще, когда имя указано в стихотворном начале либо в эпилоге. Приведем два примера, взятых нами из произведений упоминавшегося цинского автора Хэ Люя:

Я старую мелодию переложу на новый лад.
 Не усмехайтесь, услышав слова к уже известной песне.
 Прекрасно сознаю, что за свои чужие выдаю слова,
 Но что поделать — только так Хэ Люй сумеет превозмочь
 неодолимое желание вздремнуть

(«Позаимствовал парадные сапоги»)

Хэ Люй, чтоб уберечь вас от кошмарных сновидений,
В часы досуга кисть берет и пишет о героях.

(«Лю Цзинтин»)

И все же, вопреки всем неблагоприятным обстоятельствам, с большей или меньшей достоверностью можно назвать имена многих авторов цзыдишу. Прежде всего это, как их называют в Китае, «два Чуана» — Ло Сунчуан и Хань Сяочуан. Ло Сунчуан был одним из первых создателей многочисленных произведений в этом жанре. Жил и творил он в XVIII в. в годы правления императора Цянь-луна. Биографических сведений о нем не имеется. Известно только, что его кисти принадлежат такие популярные произведения, как «Гуляние по парку в поисках сна» («Ю юань сюнь мэн»), «Вхожу в терем и ощущаю благоухание» («Дэн лоу цзянь сянь»), которые считаются лучшими из созданных им. Несколько больше можно сказать о Хань Сяочуане, который был родом из Шэньяна и жил в первой половине XIX в. (в [257, с. 64] указаны годы жизни — 1803—1896). В молодости он дважды ездил в столицу сдавать экзамены на ученую степень и оба раза терпел неудачу. Вернувшись в Шэньян, он прожил там 20 лет, которые явились самыми плодотворными в его жизни. Здесь им были написаны цзыдишу «Печальная судьба» («Лулэй юань»), «Дайюй печалится об осени» («Дайюй бэй цю»), «Хунлоу мэн» («Сон в красном тереме»), «Цзылу вопрошает Конфуция» («Цзылу вэнь Кун»).

Другой известный сочинитель, уже упоминавшийся Хэ Люй, принадлежал к императорскому роду Айсинь гиоро. Родился он в конце XVIII в. и умер в возрасте семидесяти с лишним лет. Несмотря на аристократическое происхождение, жизнь его сложилась трудно. Лишившись разом всех своих привилегий, он в конце концов оказался среди низших слоев городского населения несмотря на то, что несколько лет прослужил в дворцовой охране в звании дайвэя. В некоторых своих произведениях (а их, как определили Сун Хэпин и Цзи Юнхай, на сегодняшний день насчитывается 16) Хэ Люй критически описывает жизнь во дворце («Вздохи дайвэя», «О дайвэе», «Вздохи молодого дайвэя», «Вздохи старого дайвэя», «Вздохи женщины-дайвэя»). Большинство его цзыдишу отражают проблемы современной ему жизни. Это относится даже и к таким произведениям, как «Мэн-цзы посещает лянского Хуэй-вана» и «Дан тайвэй», где древние сюжеты как бы накладываются на эпоху, в которую жил Хэ Люй. Некоторые его цзыдишу едко высмеивают отрицательные явления в цинском обществе. Так, в сказе «Искусный Лю ставит диагноз больному» рассказывается о лекарешарлатане, который, пощупав пульс на ноге больного мужчины, заявляет, что тот беременный, а уходя, прописывает ему

принимать порошок, которым обычно пересыпают пальцы ног. В заключение Хэ Люй делает вывод:

Как мне кажется, такой врачеватель подобен волку или тигру,
А больной ведь мог лишиться и жизни [282, с. 41—48].

В другом сказе под названием «У некоего Ци была жена и наложница» повествуется о том, как промотавший свое состояние молодой Ци вынуждает жену и наложницу голодать, а сам всегда приходит домой сытым. Однажды бедные женщины решили проследить за Ци и обнаружили, что тот поедает на кладбище жертвоприношения, которые оставляют на могилах. В сказе «Займствую парадные сапоги» («Цзе сюэ») выведен образ некоего Чжан Даня, который просит у своего названного старшего брата выходные сапоги, приобретенные последним на скопленные чуть ли не за всю жизнь деньги. Старший брат очень беспокоится, что сапоги могут быть испорчены, мучится по этому поводу целый день и наконец, не выдержав, идет встречать Чжан Даня, отбрасывая в сторону попадающиеся ему на дороге мелкие камешки, которые могут попортить подошвы одолженных брату сапог. Автор в конце сказа замечает:

Вот истинный облик перекрещивающихся судеб мира,
Уродливое выражение перемены человеческих отношений.

Распространителями произведений в жанре цзыдишу были «Поэтическое общество душистых цветов» («Чжи лань ши шэ»), созданное известным автором цзыдишу, китайцем по национальности Мяо Гунъэнем в 1814 г., и «Поэтическое общество пышных орхидей» («Хуэй лань ши шэ»), получившее официальный статус в 1887 г. Именно благодаря этим двум обществам сохранились имена некоторых авторов цзыдишу тех времен. Это Цзинь Чан (первая половина XIX в.), Юй Жуй (1770—1838), Чэн Вэйюань (род. в начале XIX в.), Ван Чжихань (он же Вэнь Сиюань), Си Сяофэн (род. ок. 1848 г.), Мяо Дунлинь (1851—1939), китаец Чунь Шучжай, Цзэн Сяньтан, Жун Вэньда (1840—1903), Шао Ячжэнь (род. в 1844 г.). Многие из названных авторов принимали участие и в издании цзыдишу, организовав в начале 20-х годов XIX в. в Шэньяне издательское товарищество под названием «Хуэйвэнь шань фан» [252, с. 105—106].

Жанр цзыдишу в пору своего расцвета, в XVIII—XIX вв., был очень популярен. Наибольший интерес к исполнению цзыдишу проявляли жители городов и особенно маньчжурская аристократия. С удовольствием слушали цзыдишу и простолюдины.

Актеров (имеются свидетельства, что большей частью это были актеры-любители [162, с. 93; 304]), которые являлись и

авторами многих произведений, часто приглашали для представлений в богатые дома. Цзыдишу исполнялись и для широкой публики в залах и на открытых подмостках, где обычно шли представления сказов под барабан. Популярность этого жанра песенно-повествовательной литературы перешагнула пределы таких городов, как Пекин и Тяньцзинь. Немалое число маньчжурских аристократов-неудачников перебралось на Северо-Восток Китая. Они распространили в этих краях и столь любимые ими цзыдишу, центром популярности которых сделался город Шэньян, в дальнейшем сыгравший огромную роль в развитии этого жанра.

Цзыдишу исполнялись под аккомпанемент саньсяня (букв. «трехструнка») и барабана, что послужило основой для возникновения другого названия цзыдишу — саньсяр. Обычно для аккомпанемента цзыдишу, а также сказов под большой барабан используется более крупный из двух видов саньсяня — шусянь. Корпус шусяня изготавливают из ценных пород древесины, таких, например, как красное дерево, деку делают из змеиной кожи, а струны из крученого шелка. Длина шусяня — 116 см, струны настраиваются на ре и ля большой октавы и ре малой октавы (рис. 1). Второй музыкальный инструмент — небольшой плоский (всего 8 см по высоте) барабан, именуемый шугу. Он имеет в диаметре 22 см и посажен на три высокие переплетенные ножки. Общая высота шугу — 92,5 см. Кадло барабана представляет собой кольцо из массивной древесины твердолиственных пород, а перепонка, натянутая с обеих сторон, выделяется из кожи. Играют на нем одной деревянной палочкой [344, с. 7] (рис. 2). В отличие от сказов под большой барабан и куайбань при исполнении цзыдишу отсутствуют деревянные кастаньеты.

То немногое, что известно о манере и стиле исполнения цзыдишу, касается главным образом популярного мастера этого жанра Ши Юйкуня. О нем известно, что жил он в середине XIX в., был родом из Тяньцзиня; прославился исполнением популярных в народе произведений судебной прозы, прежде всего «Расследований судьбы Бао» («Бао гунъань»). Ши Юйкуню нередко приписывается переложение для цзыдишу преданий о мудром суде Бао-гуне и даже текст романа «Трое храбрых, пятеро справедливых» («Сань ся у и») [100, с. 17] — известного сочинения героико-авантюрной прозы эпохи Цин. В данном случае вопрос об авторстве является спорным. Не исключено, что именем Ши Юйкуня подписывались его последователи.

Известный китайский литературовед А Ин в статье «О Ши Юйкуне», включенной в сборник по вопросам китайской проstonародной литературы [231], пишет, что в приобретенной им недавно рукописи и нескольких цзыдишу он обнаружил произведение под названием «Досаду на Ши Юйкуня» [281, с. 43—

44], где можно найти много интересного о манере исполнения самого Ши Юйкуня и о том, в каких условиях происходило представление. Известно, что у сказителя был сильный голос, прекрасная дикция и он имел шумный успех у публики. Обычно он сам себе аккомпанировал на саньсяне. Автор пишет:

Был недавно во вновь открывшемся после многих лет цзашуагуар *,
Вход украшен большими красными иероглифами,
Вокруг толпится народ, словно пчелы в улье.

С удивлением подумал, почему люди спуют туда и обратно?
Войдя вовнутрь, я увидел, что зал полон и нет свободных мест.
Под навесом было не менее тысячи зрителей,
Ближе к столу ** сидели люди именитые и состоятельные,
Вдоль стен, поодаль, сидели простолюдины помоложе.

Далее автор цзыдишу о Ши Юйкуне подробно описывает общий вид зала (возможно, театра под открытым небом). Всюду расставлены чайники с чаем и пепельницы. На столе, который стоит на сцене, лежит, поблескивая черным лаком, саньсянь. Тем временем актер находится за кулисами. Он отдыхает с дороги, пьет чай. Вот двери закрываются, служащий сцены подтягивает струны и метелочкой стряхивает с инструмента пыль. Появляется Ши Юйкунь. Многие знатные особы почтительно приветствуют его, как приветствуют именитого гостя.

Он тронул струны, как бы подавая сигнал о начале представления,
И в зале воцарилась тишина. Приутихли даже птицы.

Раздался голос Ши Юйкуня, словно звон ударяемой яшмы.
Каждый слог, каждая фраза произносились четко и были отточены.
Каждая фраза вызывала одобрение, каждое слово — восхищение.
Сердца присутствующих бились в едином ритме, их голоса

вторили голосу актера.

Большинство присутствующих знали текст произведения наизусть и ходили, как говорят, «на актера», повторяя вслед за ним знаковый текст про себя. Акад. В. М. Алексеев писал что «для тех, кто наизусть не знает пьесы, театральное наслаждение сводится к тому, что китайцы называют „Цяо жэ нао“ или уж не знаю, как перевести — смотреть, не понимая и не принимая участия» [2, с. 233]. Это соображение может быть отнесено к любому песенному сказу. Автор цзыдишу о Ши Юйкуне сетует на то, что, может быть, он недостаточно хорошо понимает произведение, но ему претит тот ажиотаж, который вызывает у публики появление Ши Юйкуня. Поэтому цзыдишу и называется «Досада на Ши Юйкуня»:

Из приведенного описания виден интерес, который вызывали цзыдишу у публики, правда преимущественно образованной. Высокая художественность достигалась усложненностью языка, использованием изысканных выражений, которые не всегда

* Цзашуагуар — театр, балаган, в котором обычно выступают исполнители различных жанров песенно-повествовательной литературы.

** При исполнении цзыдишу на подмостках стоит небольшой стол.

оказывались понятными на слух простым людям. Сам же Ши Юйкунь, по-видимому, относился к числу так называемых *вэньмин чжи ши* — «литературно образованных ученых», современники почтительно именовали его господином Ши.

Талантливые исполнители *цзыдишу* были и в более поздние времена. Так, во второй половине XIX — начале XX в. широкую известность получили Ван Цинвэнь (или господин Ван) и Го Дун, которого народ прозвал «пьяницей Го». Хотя имена исполнителей *цзыдишу* до нас не дошли, мы знаем, что один из них приобрел популярность исполнением *цзыдишу* с изложением отдельных эпизодов из романа «Речные заводы», благодаря чему зрители окрестили его «королем Речных заводов». Не в последнюю очередь отсутствие даже в самых подробных китайских исследованиях имен многих исполнителей связано с традицией не упоминать в афишах полное имя сказителя; просто писалось, что сегодня выступает господин Ван или господин Ши, ибо зритель, как правило, прекрасно знал, о ком идет речь.

Сценическое воплощение *цзыдишу* осложнялось тем, что перед актером кроме чисто профессиональных задач стояла задача выполнить во время исполнения три условия: не двигать бровями, косо^{*} и не наклоняться над столом. Как мы уже говорили, среди актеров-любителей было немало представителей маньчжурской аристократии. Они-то и перенесли на сцену требования придворного этикета, согласно которому большое внимание уделялось движению головы, рук и ходьбе. Позднее эти запреты распространились и на сказы под большой барабан [151, с. 98—99]. Исполнение *цзыдишу* в связи с этими ограничениями резко отличается от исполнения *куайбань* и *пинтань*, для которых прежде всего характерна динамичность сценического движения [81, с. 24—25].

Тематика *цзыдишу* весьма разнообразна, что заметно выделяет их среди прочих жанров песенно-повествовательной литературы. Тексты большей частью представляют собой извлечение из средневековых романов, удивительных историй, либретто пекинской музыкальной драмы, драмы куньцзюй. В целом такая картина характерна для многих жанров простонародной словесности. Можно назвать четыре основные группы произведений, послуживших основой для создания произведений жанра *цзыдишу*. Это популярные романы эпох Мин и Цин, и в первую очередь «Троецарствие» (*цзыдишу* «Лю Бэй в Байдицзэне просит позаботиться о сироте»), «Сон в красном тереме» (*цзыдишу* «Дайюй печалится по осени» и «Цзя Баоюй навещает больного»), «Цзинь, Пин, Мэй» (*цзыдишу* «Беседка у пруда в заброшенном саду»). Большое число *цзыдишу* создано

* Во времена маньчжурской династии Цин (1644—1911) в Китае все мужчины обязаны были носить косу.

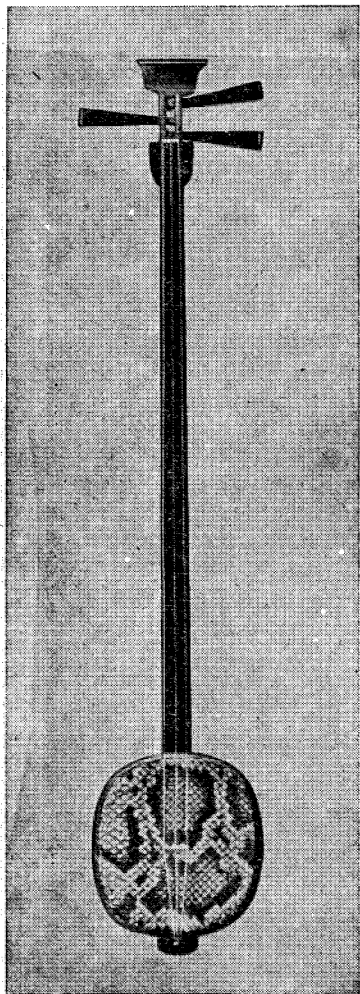


Рис. 1. Саньсянь

на основе романов «Путешествие на Запад» и «Речные заводы». Особое внимание уделено новеллам Пу Сунлина, одиннадцать из которых нашли отражение в цзыдишу. Таковы, например, «Дева-рыцарь», «Укротитель Ма Цзефу», «Зеркало Фэнсянь», «Изгнанница Чанъэ», «Румяная», «Чэнь Юйци». К этой группе следует причислить и некоторые произведения, вошедшие в сборник «Удивительные истории нашего времени и древности», и ряд сюжетов из древних классических произведений, например «Мэн-цзы посещает лянского Хуэй-вана» Хэ Люя. Цзыдишу, созданные на основе этих произведений, как правило, выходили из-под кисти литераторов. Язык в них отточен, соблюдается строгое чередование тонов. Поются они в медленном темпе и с чувством, что называется «на один пропеваемый слог успеваешь сделать три вдоха».

Вторую группу образуют драматические жанры цзацзюй и чуаньци эпох Юань, Мин и Цин, т. е. такие произведения, как «Западный флигель» Ван Шифу, «Лютня» Гао Мина, «Золотая пилюля» Яо Маоляна, «Возвращенная душа» Тан Сяньцзу, «Золотой замок» Е Сяньцзу, «Дворец долголетия»

Хун Шэна, «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня, «Беседка ста цветов» Лу Цзиньчжи, «Нефритовая шпилька» Гао Ляна и многие другие, послужившие источником сюжетов для цзыдишу. Третья группа примыкает ко второй и включает сюжеты пекинской музыкальной драмы. Названия многих созданных на этой основе цзыдишу не совпадают с названием «исходной» пьесы, ибо используют порой лишь ее фрагменты. Вот некоторые наиболее популярные из них: «Восьмой сын навещает мать», «Разбиваю чан из-под муки», «Поездка в Хэнань», «Про-

даю румяна и белила», «Короб в подарок». В последнем произведении воспроизводится эпизод о подмене наследника престола, зафиксированный в официальной «Истории династии Сун». Как отмечает Д. Н. Воскресенский, этот исторический факт послужил темой многих прозаических и драматических произведений [23, с. 353]. Историческую основу возникновения данного сюжета весьма подробно рассматривает Б. Л. Рифтин [100, с. 10].

Наконец, четвертая группа интересна прежде всего в плане изучения социально-общественных отношений, изучения истории маньчжурского правления в Китае. Это в основном бытовые зарисовки. Вот некоторые характерные названия: «Знатность, приобретенная за деньги», «Распутный молодой наследник», «Разгадывание загадок на празднике фонарей», «Актер-любитель выходит на сцену», «Богатая тетушка в благотворительном обществе», «Вздохи старого дайвэя», «Прогулка по храму Хугосы», «Вздыхаю о бедняке» и т. п.

Тематически цзыдишу весьма разнообразны. Некоторые темы встречаются особенно часто. Прежде всего это тема разоблачения злодеяний цинских феодалов, острая критика их интриг и морали. Таков, например, сатирический сказ Хань Сяочуана «Набросок манифеста и вышибленные зубы». В нем повествуется о том, как в эпоху Мин князь Янь-ван, захвативший престол, приказал Фан Сяожу сделать вчерне набросок будущего княжеского манифеста, но встретил решительный отказ. Тогда князь отдал приказ выбить Фан Сяожу все зубы, однако мужественный придворный не покорился. Были убиты все его родственники до де-

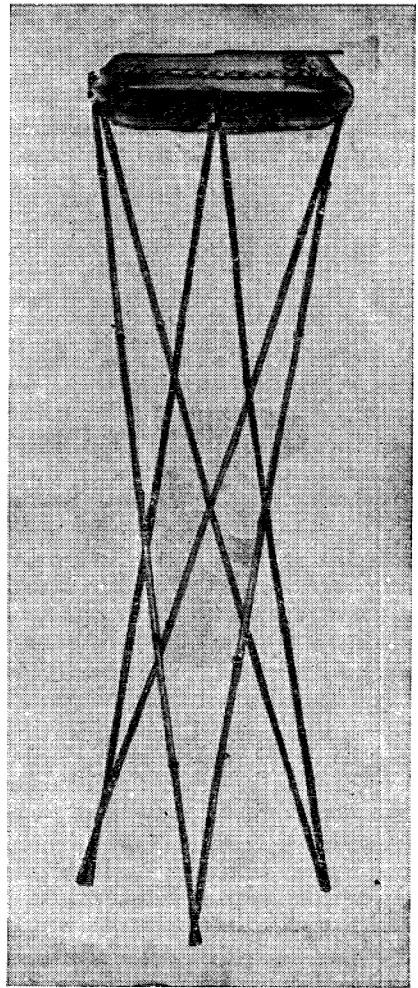


Рис. 2. Шугу

сятого колена и все его учителя и ученики — всего 873 человека.

Другое произведение Хань Сяочуана «Фань Цзиньдин ругает городские стены» посвящено исторической теме. В нем рассказывается о полководце Сюэ Жэньгуе (эпоха Тан), который, возвратившись из восточного похода со славой, так возгордился, что не признал даже свою жену и сына. На этот же сюжет написано и произведение под названием «Продолжение порицания городской стены» Гу Сянсюаня.

Затрагивается в цыдишу и лирическая тема. Таких произведений довольно много, и направлены они главным образом против феодальной морали, которая разрушала любовь. Это «Странная встреча», «Тайная клятва в седьмую ночь», «Услышав колокольчик» и др. В цыдишу «Беседка ста цветов» герой сказа Цзян Хайцзюнь полюбил фею ста цветов. С ее помощью он рассчитывает достичь своей цели — уничтожить предателей родины.

Таких произведений аллегорического плана, где описывается свободная любовь между человеком и небесной феей, немало. В некоторых сказах осуждаются религиозные воззрения, обычаи и традиции, которые разрушают или мешают чистым и искренним чувствам влюбленных. Таковы цыдишу «Жертвенная башня», «Чашка для подаваний».

В ряде произведений, пусть не очень отчетливо, но проявляются антифеодальные идеи. Особенно заметны они в произведениях, написанных по роману «Сон в красном тереме». Таковы «Цинь Вэнь рвет веер», «Оба Юя слушают цитру», «Опыленная Ши Шуаньюнь», «Проба чая в ските Лунцуй». Всего зафиксировано 27 цыдишу, созданных на сюжеты из этого романа [204]. Их авторами являются Хань Сяочуан, Сюй Ань, Фу Чжай, Цзяо Чуан (лекарь по профессии) и Юнь Тянь. Лучшими считаются «Печаль по осени» и «Печальная судьба».

В художественном отношении цыдишу обладают, на наш взгляд, рядом достоинств, в число которых входит острый, интригующий сюжет, подробное описание бурных переживаний героев, поэтические картинки природы. Так, в цыдишу «Беседка феникса» по мотивам восьмой главы романа «Троецарствие» подробнее, чем в книге, разработаны характеры, в частности образ танцовщицы Дяочань. Это смекалистая и решительная девушка, которая для того, чтобы убить Дун Чжо, договаривается с Люй Бу о встрече в Беседке феникса. В романе эпизод в беседке выглядит проходным, а в сказе, наоборот, на нем акцентируется главное внимание, сюжет обострен до предела, а диалог Дяочань и Люй Бу написан динамично, с присущим драматургии постепенным нарастанием напряженности.

В цыдишу «С мечом на пир», также созданном по «Троецарствию», в сравнении с текстом романа много большее вни-

мание уделено описанию природы. В частности, с необыкновенной художественной тонкостью воссоздана картина реки, по которой плывет обуреваемый сомнениями Гуань Юй, направляющийся на пир в стан врага. Поэтичность пейзажа здесь настолько восхитительна, что в «Каталоге цзыдишу», составленном печатней Байбэньтан, около названия этого произведения даже имеется специальная помета, гласящая: «Содержит любование рекой».

Особое внимание авторы цзыдишу уделяли точности, свежести и нетривиальности использования языковых средств. С понятной всем разговорной речью соседствует классическая изысканность языка. Среди прочих особенностей цзыдишу можно отметить изящную рифму, четкую ритмику и отсутствие в тексте прозаических вставок. В цзыдишу рифмуются каждые две соседние стихотворные строки, причем рифмы каждой главы принадлежат к одной группе рифм. Основной тип стихотворной строки — семисложный, однако возможна и вставка дополнительных слогов. Как отмечают Гуань Дэдун и Чжоу Чжунмин, порой строка может увеличиваться до 19 слогов [252, с. 62]. В некоторых произведениях встречаются слова маньчжурского происхождения. Например, такие, как «хаха», что по-маньчжурски означает «мужчина», «толо» — «выглядывать наружу», «хэньдо» — «прицать».

По характеру мелодии и стилю исполнения цзыдишу делятся на две ветви — восточную и западную. Сказы, появившиеся первоначально в восточной части Пекина, были названы «цзыдишу восточных мелодий» или «восточной рифмы». Несколько позднее молодежь западных районов столицы использовала восточные мелодии, удачно вписав в них напевы из популярного тогда в Пекине театрального жанра куньцюй, расширив при этом число стандартных групп рифм от 13 до 18. В новом виде эти мелодии стали называться «цзыдишу западной мелодии» или «западной рифмы». Здесь уместно сказать, что вообще у жанра цзыдишу есть более развернутые названия, а именно: «цзыдишу восточной мелодии» или «цзыдишу восточной рифмы» («дун дяо» или «дун юнь цзыдишу») и соответственно «цзыдишу западной мелодии» или «западной рифмы» («си дяо» или «си юнь цзыдишу»). Кроме того, нередко встречается название «цингъинь цзыдишу», что дословно означает «цзыдишу чистых звучаний». Китайский исследователь Жэнь Гуанвэй считает, что появление такого названия связано с миграцией жанра на Северо-Восток Китая, в Шэньян, куда мелодии цзыдишу «дошли» без аккомпанемента, в чистом виде.

Цзыдишу восточной ветви, исполняемые чаще на мотивы, близкие музыке жанра хубэйской музыкальной драмы гаоцян, по характеру мелодии больше подходят для воссоздания величественных, масштабных картин, наполненных пафосом. Люди

в таких произведениях щедры и великодушны, а чувства их глубоки. Здесь можно петь о преданности чиновников, послушных и почтительных сыновьях, о мужьях, исполненных чувства долга, и о верных, скромных женах. К таким произведениям можно отнести, например, цыдишу «Красавица, полная добродетели», «Застава Ниньгугуань», «Лю Бэй в Байдичэне просит позаботиться о сироте». Типичным примером восточной ветви может служить творчество Хань Сяочуана. «Читаешь его и наслаждаешься, будто вкушаешь сочную грушу», — писал о нем Чжэн Чжэньдо [350, с. 404].

Мелодии западной ветви витиеваты, с изломами, словно украшены кружевами. Считается, что мелодии западных цыдишу близки к мелодиям театрального жанра куньюй [282, с. 41]. Такие мелодии и манера исполнения прекрасно подходят для передачи лирических любовных историй, обладают возможностями тонкой нюансировки настроения и чувств. К западной ветви относятся такие произведения, как «История о выступивших слезах», «Западный флигель», «Нефритовая шпилька», «Прячу лодку», «Беседка ста цветов», «Дайюй печалится по осени». Общеизвестным мастером западной ветви является, без сомнения, Ло Сунчуан, хотя у него и имеются некоторые произведения, написанные в ином стиле.

Цыдишу обычно невелики по размеру: одна-две главы (хуэй), реже три-четыре главы. Это значит, что в произведениях насчитывается от нескольких десятков до 300—400 стихотворных строк. Произведения, насчитывающие более десяти глав, встречаются редко. Самое крупное произведение — «Расписной терем» («Цюань цай лоу»), состоящее из 32 глав.

Если цыдишу по содержанию представляют собой небольшую историю и невелики по размеру (до ста строк), то деления на главы может и не быть. Если же произведение крупное, то оно делится на главы, как правило на две, три, десять и даже двадцать. Например, цыдишу «Второе посещение Жунгофу» (по 39-й главе романа «Сон в красном тереме») состоит из 12 глав по 60—80 строк в каждой. Принцип деления на главы учитывает как сюжетные повороты сказа, так и его размер.

Произведения, насчитывающие две и более глав, обязательно начинаются с одного или двух семисложных четверостиший, именуемых «шипянь» («стихи») или «тоухан» («начальные строки»). По характеру они похожи на цзямэнь («ворота дома»), с которых начинаются пьесы чуаньци эпох Мин и Цин. Задача цзямэнь состояла в том, чтобы ввести зрителя в курс событий, так сказать, «приоткрыть дверь» в сказ [24, с. 96]. В этих семисложных строках рассказывается о сюжете произведения, про то, о чем пойдет речь в повествовании. Нередко последняя строка четверостишия выдержана в ином размере, являясь как бы переходным звеном от вступления к основному

тексту (чжэншу), где количество слогов-иероглифов в каждой стихотворной строке может колебаться от семи до десяти, а иногда и больше. Число семь и в этом случае остается основополагающим. Причем элементы строки относятся, как правило, к так называемым подкладочным иероглифам — чэньцзы*.

Что касается мелодий цзыдишу, то некогда прилагавшиеся к ним нотные записи почти исчезли, традиции утеряны, а манера и стиль их сценического воплощения известны в самых общих чертах. Все попытки Фу Сихуа, предпринятые им еще в 1938 г., обнаружить записи мелодий цзыдишу, не увенчались успехом. Ничего не дал и непосредственный опрос и беседы со старыми их исполнителями.

В итоге среди нескольких сотен произведений удалось найти лишь пять рукописей, к которым были приложены нотные записи. Это «Прячу лодку», «Тайная клятва на Сорочьем мосту», «Тонкая талия», принадлежащие кисти Ло Сунчуана, и две рукописи неизвестных авторов, причем название одной из них требует уточнения. Мы рассмотрели нотную запись двух семисложных стихотворных строк из цзыдишу «Прячу лодку» и попытались переложить ее на современный европейский нотный стан. Трудность заключается в расшифровке условных знаков-иероглифов, которыми записана мелодия каждого слога стихотворной строки.

С помощью двух работ современных китайских исследователей — поистине уникальной книги У Наньсюня «Проникновение в законы музыки» («Люйсюэ хуэйтун») [296, с. 325] и книги Сян Юаньшу «Введение в теорию музыки и рифмы» («Цюй юнь и тун») [288, с. 14—17], не менее интересной и полезной общедоступностью изложения сложнейших теоретических проблем, удалось установить эквиваленты сначала между условной нотной записью и обозначениями, принятыми в пятиступенной китайской гамме, и переложить их на привычный для нас нотный стан. Таким образом были сделаны две трансформации.

Не будучи гарантированными от возможных неточностей, попытаемся все же сделать некоторые предварительные выводы: каждый слог стихотворной строки поется на несколько нот в медленном темпе на счет $\frac{4}{4}$ с ударной первой долей; в нотной записи указаны места, где следует музыкальный проигрыш на саньсяне без пения; указаны также полутоны перед квинтой и октавой, они имеют вспомогательное значение и служат преимущественно в качестве проходящих или украшающих звуков к основным ступеням лада [144, с. 26—27]; существенным недостатком является отсутствие обозначения границ такта, что, естественно, не дает возможности воспроизвести мелодию в полном соответствии с оригиналом.

* Подробно речь о чэньцзы пойдет при анализе строфики китайских сказов.

Весьма любопытными в этой связи являются находки китайского исследователя Лю Цзидяня [274, с. 28—34]. Оказывается, еще в 1942 г. ему удалось получить некоторый материал по музыке и манере исполнения цзыдишу от известного исполнителя старшего поколения Ян Чжихуа (ученика Хуа Сюэюаня, одного из самых знаменитых мастеров этого жанра последних лет Цинской династии). Материал представляет собой нотную запись стихотворного вступления и основного текста одного цзыдишу, а также услышанное Лю Цзидянем цзыдишу в исполнении Ян Чжихуа под собственный аккомпанемент на трехструнке; причем сохранилась и нотная запись этих мелодий, сделанная иероглифическим способом. Обнаруженный материал может быть отнесен к самому началу века. Автор приводит нотную запись трех стихотворных вступлений, сопровождаемых текстом, который, кстати, сам по себе весьма любопытен. Это стихотворные начала под названием: «Восемнадцать „полу“», «Осенняя природа и желтые цветы» и «Восемь согласий». При-

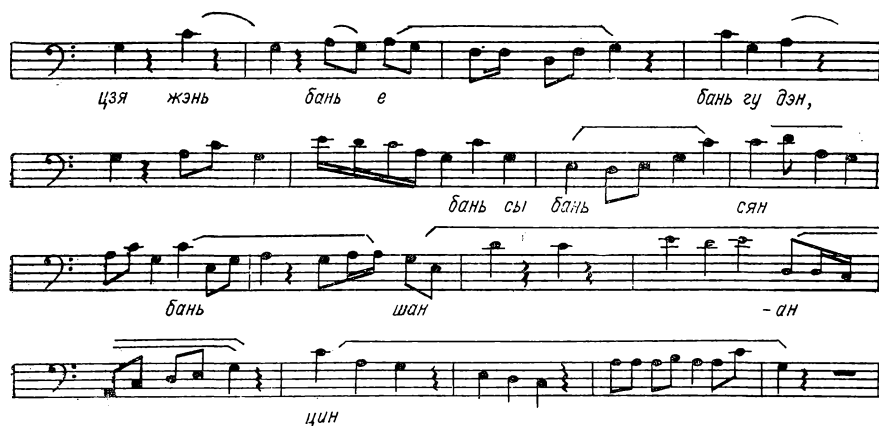


Рис. 3. Первые две строки из цзыдишу «Восемнадцать „полу“»

водим для иллюстрации фрагмент нотной записи «Восемнадцати „полу“» в обычной европейской системе после перевода ее из цифровой системы нотной записи, распространенной в некоторых странах Дальнего Востока, в частности в Китае (рис. 3). Одновременно приводим и перевод самих стихов, обратив внимание читателя на традиционную для цзыдишу изящность слога и элемент словесной игры в тексте. Это и обыгрывание слова «половина», и использование часто встречающегося приема повтора последнего слова строки в начале следующей строки. Это и параллельное построение фраз при использовании одной и той же синтаксической модели.

ВОСЕМНАДЦАТЬ «ПОЛУ»

Красавица у лампы в полночь в полусне
 В полузадумчивости, с полуистерзанной душой, в полусомнениях
 Полулежит за пологом из тюля, полуприжавшись
 к расписной подушке.

Полуприкрыты окна кисеей, полуподвернуты и шторы.
 Созвездия в полнебосклона блещут в полумраке,
 Полдиска лунного наполовину за облаками скрыто.
 Наполовину стиснут рот, в глазах наполовину слезы
 Смочили полустарый-полуновый красный шелк наполовину.

ОСЕННЯЯ ПРИРОДА И ЖЕЛТЫЕ ЦВЕТЫ

Осенняя природа и желтые цветы, роса и дождь, и все замерзло.
 Замерзший за окном сверчок стрекочет и тревожит сон.
 Сквозь сон я слышу сиротливый клич далеко пролетающего гуся.
 Гусь пролетел над южным теремом, гляжу и будто инеем

покрыто небо.
 И небо стынет, с радостью смотрю: у изгороди рядом — хризантема.
 И хризантемы пышный распустился цвет, а в небе полная луна.
 Луна кругла над головой, и кубок мой в руках,
 В руках прекрасное вино, и я пьянею, стоя пред цветком.

ВОСЕМЬ СОГЛАСИЙ

Если небо и земля в согласии — произрастают сотни трав;
 Если благородный и слуга в согласии — наступает мир и покой;
 Если сын с отцом в согласии — неразлучны, как рыба и вода;
 Если братья все в согласии — слава не минует их;
 Если жены братьев все в согласии — дому вовек не распасться;
 Если невестка со свекровью в согласии — спорам пришел конец;
 Если муж и жена в согласии — до старости вместе им жить;
 Если родные с друзьями в согласии — чувства их не знают границ.

Лю Цзидянь считает, что цзыдишу имеют два основных композиционных элемента. Это «стихотворное вступление» и «основной текст» сказа. Стихотворное вступление похоже на вступления кайпянь из южного жанра танцы, которые представляют собой семисложное законченное стихотворение, и которое часто исполняется перед основным сказом. Их отличают разнообразие и особая лиричность мелодии, медленный ритм и традиционный счет $\frac{4}{4}$. В основном тексте сказа существует деление на большие и малые отрывки и на главы. В начале основного текста иногда встречается отрывок, внешне схожий со вступлением, в котором в общих чертах излагается главная идея всего произведения. В основном тексте, когда сюжет достигает своей кульминации, меняется и музыкальный размер, переходя от $\frac{4}{4}$ к $\frac{2}{4}$. Такой размер в цзыдишу называется «манцзы», что может быть условно переведено как «торопливки» или «ускорилки».

Необходимо подчеркнуть, что сложность восприятия цзыдишу заключена не только в мелодии, но и в самом произношении. Известно, например, что мелодии кунцзюй, имеющие бо-

лее чем пятисотлетнюю историю, получили свое развитие первоначально в районе г. Сучжоу провинции Цзянсу. Текст и использовавшаяся рифма в произведениях на мотив южных куньцзюй должны были соответствовать нормам рифмического словаря «Хунъю чжэньюнь» («Исправленные рифмы годов Хунъю»), а в северных куньцзюй — рифмическому словарю «Чжунъюань инъюнь» («Рифмы Центральной равнины»), т. е. произношению, которое было в Китае 600 лет тому назад. Кроме того, текст на мелодии куньцзюй вобрал в себя множество диалектизмов эпох Юань и Сун. Помимо всего, существовали еще и нормы сценической речи, которые тоже нужно было выдерживать и, конечно, понимать. Например, «лянь» — «лицо» следовало произносить как «цзянь», а «хань» — «кричать» и «хэ» — «река» — соответственно как «сянь» и «хо» [306].

Художественные особенности цзыдишу, используемые в них языковые средства, синтаксические построения внутри стихотворной строки и прочие элементы композиции и стиля целесообразней рассмотреть на примере какого-либо одного произведения. С этой целью нами было использовано цзыдишу неизвестного автора под названием «Беседка у пруда в заброшенном саду» (другое название: «Чуньмэй гуляет по заброшенному саду», сокращенное название: «Посещение заброшенного сада»), которое написано на сюжет из 96-й главы романа «Цзинь, Пин, Мэй». Вот этот отрывок:

Рухнули стены, меж деревьев покосились террасы. Галереи зелеными стали от мха. Черепица травой поросла. От горки осталась гряда камней причудливой формы. Исчезли цветы, красую своей поражавшие взор. В беседках на ложах прохладных стояла истома от сырости, окна сгнили и двери. Расщелину в каменном гроте опутал шелковая нить паука. В пруду, где некогда рыба водилась, ныне — лягушечье царство. В роскошной беседке лисицы прибежище на ночь нашли. В том гроте, который Весенним зовется, засилье мышей. Не первый уж год никто сюда не приходит, одни облака лишь гряда за грядой проплывают [139, с. 426; 174, с. 123].

Для прозаического сказа пиншу, для песенных сказов эпического плана и для цзыдишу, в частности, характерно медленное, неторопливое повествование со значительной детализацией в описании внешнего облика героев, их одежды, в описании пейзажа или внутреннего убранства помещения. Для этих целей в стихотворных строках максимально используются параллельные синтаксические построения, внутренний ритм которых подчеркивается барабаном шугу. Таковым, например, является описание картины заброшенного сада в упомянутом выше цзыдишу «Беседка у пруда в заброшенном саду»:

Вздыхаю с горечью я о судьбе людской —
подвержена она внезапным переменам.
Стоит беседка в запустении у пруда,
печальный вид ее мне больно сердце ранит.
Перила покосились, и давно
сошла с них позолота,

И росписей цветы и облака
 густой покрылись пылью.
 Знакомая тропа одета мхом,
 воспоминаньям нет конца — все было прежде.
 В узорных рамках оборвалась кисея,
 и нет теперь любимого за нею.
 А теперь я поведу рассказ свой о Чуньмэй:
 Как оказалась вдруг в заброшенном саду
 и след слезы как на щеке остался.
 Волн осенних красок перелив
 я с дыханьем затаенным наблюдаю.
 Тишина заброшенного сада так терзает душу человека!
 И увял изящных персиков цвет нежный,
 и развеялось благоуханье слив,
 И не осталось ни живой травинки, ни цветов.
 У гибнущей изрезанной гортензии осыпалась листва,
 От кустов пионов, истощенных, чахлах,
 корни лишь засохшие остались.
 Ветер листья оборвал с шелестевшего бамбука,
 он изысканный стоит, как феникс, одиноко.
 (Бирюзовые, густые и седые сосны вдруг лишились
 старого дракона чешуи.
 Некому убрать осенне-красный лист перед пустой,
 холодной, неуютною беседкой.
 Три желтые сиротливые хризантемы не найдут себе приюта;
 И орхидеи тонкие стебли безжизненно поникли главою,
 И потускнели от мороза мэйхуа, склонив свои застенчивые
 ветви.)

Косвенно о степени детализации можно судить и по некоторым статистическим данным. Так, если отрывок из романа насчитывает всего 86 иероглифов, то этот же сюжет в цыдишу занимает 54 строки (без стихотворного начала — восьмистишия) с не менее чем десятью иероглифами в каждой из них.

Параллельные синтаксические построения выявляются прежде всего в использовании либо полностью, либо частично тождественных словосочетаний, стоящих в начале строки и выраженных обычно тремя иероглифами. Параллельные построения могут охватывать 4, 8, а иногда и 16 последовательно идущих строк. Примером полного тождества могут служить 8 строк, начинающихся со слов «ю цзянь на...» — «и видно (виден), что...». Для краткости приведем лишь четыре из них:

И виден в груду сваленный кирпич, что у дорожек сада,
 И видны тропки, что давно уж мхом покрылись,
 И видны покосившиеся стены,
 И виден дикий плющ, разросшийся повсюду.

Еще четыре строки данного цыдишу начинаются с полностью тождественных сочетаний «е бу гу» — «не обращает внимания».

Частично тождественными мы называем такие словосочетания, в которых наблюдается лишь одинаковая модель, имеющая различное наполнение. Таковы, например, прилагательные, в состав которых входят удвоенные морфемы, придающие сочета-



Рис. 4. Титульный лист сказа «Вознаграждение за тайную добродетель»

講的	唐一統太平初	平	雷一响振京都
正遇	有龙虎之年開科場	那一	些趕考舉子奔京都
有一	人姓狄仁傑字文廣	他一	心金榜以上美名圖
高堂	別一双父兮母	童叫	戈茨拉馬担看置
狄仁	傑出門才要走	一	精過傍喪妻呼喪丈夫
到京	得仲差人急送信	那	父的伊恁鬼燕盼夫

狄	仁	听此言知道了	向	必	妻叮嚀細吐附
杰	庄	材以外上了馬	正	赶	阳開太好春初
公	子	行走是春三月	百	草	發牙土外尖云
漫	中	行绿柳垂金線	滿	园	杏花開紅扑
望	前	路崎嶇迷去路	的	猛	呼語鶯声耳边呼
杰	观	不進路途上景	夫	紅	日斬人碰西云

Рис. 4а. Первая страница сказа «Вознаграждение за гайную добродетель»

нию в целом более подчеркнутое значение (ср. русск.: тонкий-претонкий). Например: бисэньсэнь — «глубокий бирюзовый цвет», ситяотяо — «тонкий и гибкий» (как ивовая ветвь), лэнцици — «неуютно-холодный». К подобным сочетаниям можно причислить и звукоподражания, имеющие сходную структуру: пулала — шум от взмаха крыльев, данланлан — звон колокольчика (русск.: дзнь-дзнь). В нашем тексте 16 строк начинаются именно так. Интерес представляют и обстоятельства места с разными послелогами, которые встречаются последовательно в начале каждой строки. Например, чизэр-нэй — «в пруду», мэньэр-вай — «за дверью», цзиньэр-бянь — «около зеркала», чуаньэр-цянь — «перед окном».

Весьма любопытно использование в тексте цзыдишу суффикса «эр», который произносится как самостоятельный слог. В тексте он выполняет двойную функцию. Являясь безударным, он, во-первых, выполняет в стихотворной строке рифмоорганизующую роль. Во-вторых, весьма своеобразны его семантико-стилистические функции. Здесь нет привычного выражения уменьшительности или ласкательности — такие слова и словосочетания, как мох, пыль, земля, звук, полог, корень лотоса, ароматные свечи, пепел, в принципе и не могут их иметь. В нашем случае назначение суффикса «эр» — своеобразное, часто встречающееся в песенно-повествовательной и детской литературе выражение модальности, трогательного и нежного отношения автора к изображаемому. К сожалению, оно почти неприводимо на русский язык. Например:

Чиэр-нэй оуэр е лань, юйэр е чэнь — «В прудочке корешки лотоса сгнили и рыбки исчезли».

Луэр-ли сяньэр е цзинь, хуэйэр е лян — «В курильнице (букв. «печечке») ароматные свечечки сгорели и пепелочек их остыл».

В цзыдишу обычно отмечают изящность слога и мягкость звучания мелодии. Стиль изыскан, что характерно для высокой литературы. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что литературный уровень и образованность авторов цзыдишу были весьма высоки. Возможно, что именно сложность языка и мелодий, помноженная на особенности сценической речи и колебания произносительной нормы, создали тот невидимый барьер между исполнением и восприятием произведения, из-за которого к концу эпохи Цин жанр цзыдишу утратил свою популярность, а впоследствии и совсем исчез из сценического репертуара. Китайские исследователи подчеркивают, что одной из причин постепенного упадка цзыдишу оказалась мелодия — медленная, достаточно шаблонная, в некоторой степени сковывавшая живость языка. Возможно также, что витиеватость мелодии при малом тексте, трудность ее воспроизведения также явилась причиной постепенного упадка жанра. И наконец, вопреки мнению китайских исследователей Гуан Дэдуна и Чжоу

Чжунмина следует сказать, что цзыдишу все-таки имели довольно узкий круг образованных слушателей; от широких народных масс жанр был довольно далек, хотя они и слушали представления и понимали часть репертуара.

В качестве наглядного примера произведения в жанре цзыдишу приводим полный текст песенного сказа, в котором без труда можно обнаружить художественно-стилевые и языковые особенности жанра. Это ксилографическое издание, которое не значится в китайских каталогах, было обнаружено Б. Л. Рифтиным в Библиотеке восточного факультета ЛГУ в коллекции академика В. П. Васильева и называется «Вознаграждение за тайное доброе дело» («Иньгун бао») [186]. Издание имеет формат бумаги 11,3×18,4 см и размер текста 9,3×13,2 см. Сам текст, изданный двумя выпусками по 10 страниц каждый, имеет по 12 строк на каждой странице — 6 сверху и 6 внизу (см. рис. 4 и 4а).

ВОЗНАГРАЖДЕНИЕ ЗА ТАЙНОЕ ДОБРОЕ ДЕЛО

Рассказ пойдет о временах, когда в начале эпохи Тан
воцарился всеобщий покой.
И, будто гром весенний, прокатилась по столице радостная весть,
Получилось как раз так, что наступил год тигра и дракона, —
начинались государственные экзамены,
И все кандидаты, пожелавшие принять в них участие,
устремились в столицу.
Некто по имени Ди Жэньцзе, знания которого были
весьма обширны,
Всей душой стремился, чтобы имя его оказалось
на золотой доске достойнейших.
Распростился он в парадном зале с отцом и матерью,
Велел мальчику-слуге оседлать коней и погрузить книги.
Ди Жэньцзе вышел из ворот, собрался было уезжать,
А тут вышла жена и окликнула мужа:
«Прибудешь в столицу, выдержишь экзамен, пришли срочно
человека с весточкой,
Чтобы мать и отец не тревожились о сыне, а жена о муже».
Ди Жэньцзе, услышав это, сказал: «Знаю.
К чему эти подробные наказания!»
Оказавшись за деревней, Ди Жэньцзе сел на коня.
Как раз было начало весны и ярко светило солнце.
Молодой господин отправился в путь в третью луну весны.
Уже показались из-под земли побеги сотен трав,
В заполненных паводком низинах свисали золотистые нити
зеленеющих ив.
В садах повсюду красными цветами распустились персики и сливы.
Глядишь вперед и видишь: теряется вдали извилистая
горная дорога.
И щебетанье ласточек и пение иволги ласкает слух.
Ди Жэньцзе не мог налюбоваться прелестным пейзажем,
что встречался ему на пути.
Вдруг поднял голову — красное солнце постепенно клонилось
к западу.
Мальчик-слуга сказал, что уже вечерет и пора остановиться
на ночлег.

Ди Жэньцзе стегнул коня и стал поспешать.
 Так, погоняя коней, они въехали в деревню.
 Случилось так, что как раз ему навстречу шел служитель
 трактира, который стал звать гостя.
 «Уважаемый господин, время позднее, пора остановиться на ночлег.
 У нас тут для гостей чистые и уютные комнаты.
 Пословица гласит: „Водить дружбу нужно с людьми со всех
 концов света“.
 Однако в первый раз встречаешь чужого человека, а на второй
 раз — он уже тебе знаком.
 Уважаемый гость, есть ли, нет ли денег — живите.
 У нас здесь одежду гостя в залог не оставляют».
 Ди Жэньцзе, услышав такие слова, не стал медлить
 и велел мальчику-слуге привязать коней.
 Он неторопливым шагом вошел в трактир.
 И действительно, гостя ожидала чистая и уютная комната.
 Бумагой, белой словно иней, заклеен потолок, как будто
 находишься в снежной пещере.
 В светлой горнице пол покрывают огромные каменные плиты,
 На стене на золотых крюках в вышине висит расшитый цветами
 полог,
 На желтом абажуре два золотых цветка с украшениями
 из нефрита.
 Посредине стоит резная, в форме облака, подставка для
 благовоний.
 На столе лежит несколько мудрых книг.
 В вазе из белого нефрита — три павлиньих пера.
 На огне для встречи почтенного гостя греется медный чайник.
 На западной стене, что в сторону гор, висит полог и стоит
 ширма из восьми створок.
 Поистине искусная рука мастера исполнила на ней сложнейшие
 рисунки.
 На первой створке изображены распускающиеся красные цветы
 дикой сливы и поющие птицы.
 На второй створке — человек, берущий воду из колодца.
 На третьей створке — полный зал весенних цветов и трав.
 На четвертой створке — безлюдный горный пейзаж.
 На пятой створке — четыре диких гуся летят в поисках пищи
 и ночлега.
 На шестой створке — по дороге с хвостом идет Майчэнь*.
 На седьмой створке — утка, спрятавшая от холода свой клюв
 под крыло.
 На восьмой створке — метель в горах и сбившийся с пути
 дровосек.
 На верхних четырех поперечных створках — изображение весны,
 лета, осени и зимы.
 На нижних четырех поперечных створках — четыре мудреца-
 отшельника: рыбак, дровосек, пахарь и ученый.
 Симметрично, с двух сторон, висят парные надписи.
 Каллиграфия их безупречна, нет ни малейшего изъяна.
 А наверху поперек — четыре больших иероглифа: «Удивительные
 истории древности и современности».
 И нет им сравнения по красоте во всем мире.
 На восточной стене известный поэт написал несколько строк.

* Чжу Майчэнь — государственный деятель II в. до н. э. Существуют легенды, рассказывающие о том, как он в молодости собирал и продавал хвост, чтобы раздобыть денег на пропитание и ученье. Впоследствии стал министром.

Поистине, как говорится, кисть следует силуэту дракона
и змеи — чувствуется мастерство.
Первая строка: «Дождь подобен прекрасному напитку, который
пьешь с другом в комнате».
Вторая строка: «На рассвете провожаю гостя из горного ущелья».
Третья строка: «Встречу дорогого друга из Лояна, и мы
насладимся беседой».
Четвертая строка: «Холодно на душе. Будто льдинки плывут
в нефритовом озере».
Пятая строка: «Радость приходит за радостью — такое уж
бывало в древности».
Шестая строка: «Посылать человеку в снежный день немного
угля — лишь способ выразить свои чувства».
Седьмая строка: «Если человек стал другим, и никто о нем
не спрашивает»,
Восьмая строка: «Это вызывает всевозможные толки и пересуды».
Девятая строка: «Когда приходит час, человек не жалеет ради
удачи нескольких лянов серебра».
Десятая строка: «А уйдет удача, покусится и на полчайника вина».
Ди Жэньцзе, прочитав все это, опустил на стул.
Вошла женщина, красивая собой.
Ее пышная, как черное облако, прическа была будто выкрашена
тушью.
На висках два ярко-красных живых цветка,
На затылке — загнутая шпилька,
Наверху к прическе приколата брошь.
Глаза — как осенние озера, как цветы, увлажненные росой.
Под ними ротик с алыми губками, словно вишенки.
Сверху накинута красивая кофта из парчи,
Снизу — тюлевая юбка в восемь слоев
И штаны, стянутые внизу тесьмой с изображением животных.
А еще ниже — маленькие, в три цуня, ножки.
Говорят, что хоть золотой лотос * и мал, но все его любят.
Поистине, как ни гляди на нее, не скажешь, что груба.
Ди Жэньцзе увидел ее и опустил голову.
Глядите-ка, голову опустил и глубоко вздохнул.
Тут только он разглядел: женщина необыкновенно хороша собой.
Она поистине могла сравниться с бессмертной Хэ Сяньгу,
Она не уступала красоте Си Ши **, стоявшей на террасе.
Она была подобна красавице Дацзи, что погубила династию ***,
И прелестна, как Дяочань **** во времена Троецарствия.
Поистине она могла соперничать с красавицами прежних времен.
Пословица гласит: «Если мужчина увидел женщину, он должен
ее сторониться».

Он всего лишь должен читать мудрые книги».
Ди Жэньцзе низко опустил голову и уперся взглядом в стол.
А по ту сторону, нисколько не смущаясь, стоит хозяйка трактира.
Она заметила, что ученый-студент — красавец от рождения.
Поистине обликом подобен Пань Анью *****, другого такого
не сыщешь.

* Золотой лотос — поэтическое обозначение маленьких женских ножек.

** Си Ши — знаменитая красавица древности (V в. до н. э.), имя которой стало нарицательным для красавиц.

*** Дацзи — любимая наложница иньского государя Чжоу-вана (XI в. до н. э.), которой он во всем потакал и которая его же и погубила.

**** Дяочань — одна из героинь эпоса «Троецарствие».

***** Пань Ань (Пань Яо) — поэт IV в. н. э., имя которого стало нарицательным для красивого юноши.

«По-видимому, ученый-студент — человек чрезмерно серьезный, Почему это я на него смотрю, а он на меня не смотрит?»
 И, раскрыв ротик, она защебетала, как ласточка или иволга.
 Ее губы раскрылись, обнажив жемчужины зубов:
 «Уважаемый гость, вы сегодня что будете кушать?»
 Будете есть жирное или постное, скажите мне?»
 Жэньцзе сказал: «Сегодня буду есть обычную простую пищу.
 Прошу вас, подайте лепешки на кунжутном масле, чтобы были
 хрустящими и ароматными».
 Красавица выслушала и только собралась уходить,
 Как Ди Жэньцзе, поклонившись, обратился к ней:
 «Здесь есть и цитра и шахматы, книги и картины, да только
 я один.

Нигде не видно вашего мужа».
 От одной этой фразы женщина заплакала.
 «Вы, уважаемый гость, послушайте, что произошло.
 Не стали бы говорить о муже — так бы все и прошло,
 А упомянули его, вновь досажаю на себя.
 В прошлом году в третью луну он отправился по торговым делам,
 Серьезно заболел и умер.
 Будь у меня в трактире хоть какой-нибудь мужчина,
 Разве взвалила бы я на себя столько забот?» —
 Красавица сказала и вышла из комнаты.
 Она надела на себя фартук и отправилась на кухню.
 Слышно было только, как стучат ножи и ложки.
 Прошло немного времени, и еда была приготовлена.
 Принесла Жэньцзе лепешки.
 Ди Жэньцзе поужинал и собрался заниматься.
 Ди Жэньцзе занимался до третьей стражи.
 Вдруг слышит, кто-то стучит в дверь.
 Ди Жэньцзе открыл дверь, стал всматриваться,
 Оказалось, что это была хозяйка трактира, что приходила днем.
 «Уважаемая тетушка, уже так поздно, почему вы не спите?
 Зачем пришли в комнаты, где живут постояльцы?»
 Красавица сказала: «Не ради чего другого,
 А лишь для того, чтобы стряхнуть с кровати пыль и постелить
 постель».

Жэньцзе сказал: «Я простой ученый человек,
 А вовсе не какой-нибудь подвыпивший соблазнитель
 с большой дороги».

Женщина сказал: «Муж и жена на время были
 и в древние времена».

Жэньцзе сказал: «Их отношения были недолговечны,
 и они расставались на полпути».

Известно, что поднявшаяся вода покрыла яшмовые опоры
 моста Ланьцяо,

И суждено было любовнику погибнуть, так и не получив
 красавицы жены» *.

Женщина сказала: «Я из-за вас совсем занемогла».

Жэньцзе сказал: «Заболели? Почему же не послали за лекарем?»

Красавица сказала: «Десять самых знаменитых лекарей не смогут
 меня вылечить».

Жэньцзе сказал: «А каковы результаты от микстур и снадобий?»

Красавица сказала: «Лучше иглоукальвание, чем лекарства».

Жэньцзе сказал: «Трактатов об иглоукальвании и прижиганиях
 я не читал».

* Здесь содержится намек на героев старинного предания «Встреча у моста Ланьцяо».

Красавица сказала: «Вы только пощупайте мой пульс».

Жэньцзе сказал: «Определять пульс я не умею».

Красавица сказала: «Очаровательные девушки вам нравятся?»

Жэньцзе сказал: «Кому нравятся, а кому и нет».

Красавица сказала: «Кто не знает строку

Селезень с уткой кричат...?»

Жэньцзе сказал «,...на отмели речной»*. Стих этот хорошо знаю».

Женщина сказала: «С древнейших времен красавицы любили
людей талантливых».

Жэньцзе сказал: «Согревать в объятиях женщину,
не предаваясь при этом соблазну,— вот в чем праведность».

Так они вдвоем отвечали друг другу на фразу фразой.

Красавица совсем покраснела и была сильно возбуждена.

«Вы сегодня не желаете окунуться в это прекрасное занятие.

А если я рассержусь и кликну всех соседей,

Я призову сюда всех соседей

и скажу, что ночью в трактире вы заигрывали со мной недостойно».

Жэньцзе сказал: «Трудно сдерживать то, что у меня на душе,

Но как же вам будет стыдно перед покойным мужем!

Советую вам, уважаемая тетушка, возвращайтесь в свои покои.

Вам надлежит хранить целомудрие в одиночестве

и блюсти траур по мужу.

Если бы я сегодня овладел вами,

То ваша честь была бы опозорена на всю жизнь.

Возвращайтесь-ка, возвращайтесь!

Будьте чисты и соблюдайте вдовство.

Соблюдайте! Волосы с годами поседеют, и когда наступит
почтенный возраст,

У ворот дома поставят стелу для прославления вашего целомудрия.

Мимо будет проходить благородные люди,

А ваше прекрасное имя останется в веках».

Такие слова глубоко тронули женщину, и она склонилась в поклоне.

Она стала благодарить гостя за поучение.

Женщина грациозно вышла из комнаты,

И Жэньцзе с достоинством ее проводил.

Пока не будем дальше говорить о женщине.

Жэньцзе расстелил на столе лист бумаги,

И вот он взялся за бамбуковую кисть в три цуня

И стал выводить линии и точки с большим умением.

Первая фраза: «Жэньцзе отправился на экзамен».

Вторая фраза: «Остановился в трактире и встретил

развратную женщину».

Третья фраза: «Уезжая из дома, не заигрываю и не обольщаю
чужих жен и наложниц».

Четвертая фраза: «Есть дома простая жена. Кто осмелится
ее тронуть?»

Вскоре все уже было написано.

Вдруг поднял голову — на востоке поднималось большое

яркое солнце.

Велел мальчику-слуге подготовить коней,

И они оба, погоняя коней, быстро поскакали вперед.

Вообще-то у Жэньцзе на роду не было написано стать первым
на столичных экзаменах

И в списках, что вывешивают на Южных небесных воротах**,

* Первая строка первой песни «Встреча невесты» из «Книги песен» («Шинцин»).

** Под Южными небесными воротами подразумеваются ворота императорского дворца, где вывешивался список сдавших экзамены.

оказаться первым — чжуаньюанем.
 Но так как тайное его благодеяние в трактире было велико,
 То весть эта, будто весенний гром, разнеслась по всей

Поднебесной.

Не будем рассказывать, как Сын неба — император призвал
 своих любимых сановников

И велел в год тигра и дракона устроить столичные экзамены.

Получив такое высочайшее повеление, его нужно было
 немедленно исполнять.

Некий князь поднялся к трону, упал на колени.

Держась за золотые ступени, он обратился к императору
 в ожидании повеления.

Император медленно открыл глаза и внимательно посмотрел
 на человека, что был перед ним.

Оказалось, что это был потомок Сюй Цзи — Сюй Мэйцзу.

«Повелеваю тебе быть главным экзаменатором

И чтобы избрал ты чжуаньюаня, который бы умел владеть
 и кистью и оружием».

Главный экзаменатор, получив высочайшее повеление, отошел
 от золотого трона.

Когда у тебя повеление императора, медлить нельзя.

Был избран счастливый день, и начались экзамены.

И вот вывешен список самых лучших в Поднебесной.

Звание танхуа * и третье место получил кандидат
 из провинции Шаньдун.

Звание сеюаня и второе место завоевал потомок Цзиндэ,
 скрывший, что его фамилия Ху **.

Чжуаньюанем, лучшим стал он — по фамилии Ди
 и по имени Жэньцзе.

Император лично отметил кистью имя чжуаньюаня в списке.

В представлении в двух словах не расскажешь
 о добрых деяниях, совершенных без огласки.

Приложил усилия талантливый автор и изложил все это в книге.

В этом сказе 214 стихотворных строк, из которых 166 являются десятисложными. Они чаще всего, в соответствии с внутренней синтаксической структурой фразы, распадаются на два отрезка: 3+7. Десятисложных строк в сказе две, восьмисложных — 24 и семисложных — 19. Лишь в трех случаях количество слогов в строке больше десяти. Обращает на себя внимание тот факт, что в первой половине произведения, т. е. в той ее части, где сконцентрировано описание внутреннего убранства трактирной комнаты, на 107 строк встречается лишь пять строк, в которых число знаков не равно 10, как это принято в цыдишу. Укороченные строки появляются главным образом во второй половине сказа, где усиливается динамика повествования и больше прямой речи.

В 108 рифмующихся строках (рифмуются четные строки, а также первая строка со второй в самом начале) использована

* Танхуа — звание, присваиваемое человеку, который на государственных экзаменах в столице занял третье место. За второе место присваивалось звание сеюаня, а за первое — чжуаньюаня.

** Речь идет о потомке знаменитого танского полководца Ху Циндэ, прославившегося своим бесстрашием.

сквозная рифма «у», переданная с помощью 37 иероглифов, имеющих различную частотность. Девять из них встречаются пять и более раз. Это *чу* («выходить») — 13; *ту* («рисунок», «намереваться») — 10; *ху* и *фу* («звать», «восклицать»; «женщина») — по 7 раз; *ну* и *фу* («я»; «муж», «мужчина») — 6; *шу* и *лу* («книги», «стелить») — 5 раз. Среди 37 иероглифов, используемых под рифму, два, а именно *цзу*³ — «предок» и *чжи*¹ — «знать», не отвечают требованиям построения рифмы, так как в первом случае тон является не ровным, а косым; во втором случае гласный слога не соответствует рифме. Это объясняется тем, что автору сказа трудно было именно в данном случае найти подходящий слог, который бы удовлетворял требованиям рифмических построений. В таких случаях сказитель имел право произнести или спеть слоги, заменив третий тон на первый и изменив гласный «и» на «у».

Согласно нормам китайского сказа, в конце строки на месте рифмы могут стоять одни и те же слова. Китайский слушатель не фиксирует на этом своего внимания. Автор произведения обычно выбирал такую рифму, которая покрывала бы используемые в сказе слова с учетом их частотности. Так, автор рассматриваемого сказа, предположив заранее, что в произведении часто будут встречаться такие слова, как книга, женщина, восклицать, комната, чайник, озеро, выходить и др., имеющие в своем составе финаль «у», избрал именно эту рифму.

В цыдишу «Вознаграждение за тайное доброе дело» обращает на себя внимание традиционно присущая подобным сказам детализация и неторопливость в описании, в данном случае — интерьера комнаты, в которой останавливается Ди Жэньцзе (36 строк). Всего же вместе с описанием природы и внешности хозяйки трактира элементу описания отведено 52 строки — почти четверть всего произведения. Это вполне оправданно, так как зритель должен себе четко представить условия, в которых происходят основные события сказа. Такой литературный прием характерен для большинства прозаических и песенных сказов эпического плана. В описании используются параллельные синтаксические построения с обилием метафор и сравнений. Таковы, например, такие строки, как «бумагой, белой словно иней, заклеен потолок, как будто находишься в снежной пещере» (бай шуан шан чжи ху тяньпэн сай сюэ дун), «весть, как гром весенний» (эр вэнь тин чунь лэй и сянь) (дважды), «дождь подобен прекрасному напитку» (юй би лян цзянь), «холодно на душе, будто льдинки плывут по нефритовому озеру» (и пянь бин синь цзай юй ху), «пышные, как черное облако, волосы были будто выкрашены тушью» (хэй чэнь-чэнь тоу шан у юнь жу мо жань), «глаза — как осенние озера, как цветы, увлажненные росой» (шуй лин-лин и шуан цю по хуа хань лу), «ротик с алыми губками, словно вишенки» (интао сяо коу

чэнь дань чжу), «защепетала, словно ласточка или иволга» (янь юй ин шэн кай янь дао), «жемчужинки зубов» (чжу чунь), «золотистые нити зеленых ив» (люй лю чуй цзинь сы). Присутствие в сказе большого числа пословиц, намеков, реминисценций и упоминаний имен персонажей из легенд и истории страны, цитации из классических произведений не требуют для китайского слушателя специальных объяснений. Таковы Хэ Сяньгу, Си Ши, Пань Ань и другие лица, а также параллели и намеки, которые требуют для иностранного читателя соответствующего комментария.

В композиции сказа можно выделить несколько элементов. Это прежде всего экспозиция, состоящая всего из четырех строк. Краткое начало дает возможность быстро перейти к изложению основных событий. Однако напряженность сюжета возрастает постепенно. Лишь в 76 строке сказа появляется один из главных персонажей сказа — хозяйка трактира, в 107 строке мы слышим первую ее реплику, и только начиная с 133 строки разыгрываются основные события. Диалогу Ди Жэньцзе с хозяйкой трактира отведено 53 стихотворных строки. Автор сказа — несомненный мастер диалога. Речь героев изысканна, полна намеков и реминисценций. В рассматриваемом сказе диалог — кульминация всего произведения, мораль которого проста: добродетель всегда получает достойное вознаграждение. Отметим, что членение десятисложной строки на компоненты 3 и 7 в данном сказе удобно, в особенности при описании комнаты и при передаче прямой речи. Первые три слога используются в параллельных построениях в качестве однотипных зачинов, например, при описании комнаты, ширмы, стихов (на первой створке, на второй створке...; первая строка, вторая строка...). В прямой речи такие обороты, как «Ди Жэньцзе сказал (услыхал, поторопил...)» (жэньцзе шо), «хозяйка трактира сказала (ответила)» (цзяжэнь шо), вмещены именно в трехсложное начало стихотворной строки.

Есть в сказе и реплики, обращенные к слушателям, и ремарки к излагаемому. Например, «пока не будем дальше говорить о женщине» или «не будем рассказывать, как Сын неба — император призвал своих любимых сановников»; «когда у тебя повеление императора, медлить нельзя», «в представлении в двух словах не расскажешь о добрых деяниях, совершенных без огласки. Приложил усилия талантливый автор и изложил все это в книге».

Таков сказ цзыдишу, сыгравший огромную роль в становлении и развитии многих жанров китайского песенного сказа. Наглядным тому примером может служить сказ под большой барабан, в котором как в плане формы, так и в плане содержания и художественного стиля сохранились многие черты цзыдишу.

Сказ под большой барабан — дагу и его местные разновидности

Принято считать, что жанр дагу (во всех его вариациях) возник первоначально из крестьянских мелодий, которые распевались во время отдыха на полях или после трудового дня. Для сохранения ритма и привлечения слушателей использовались металлические, бамбуковые или деревянные дощечки, в которые ударяли, как в кастаньеты, маленькие тарелки — сяо ба и большой барабан — да гу, который и дал название жанру*.

Сказ под большой барабан имеет множество вариаций, специфика которых определяется районом их распространения или возникновения, что легко наблюдать по названиям этих вариаций. В современном Китае насчитывается по меньшей мере 15 местных, главным образом северных и северо-восточных, вариаций сказа под большой барабан. Это «сказ под большой барабан с пекинской рифмой» (цзинъюнь дагу), «сказ под барабан мэйхуа» (мэйхуа дагу), «сказ под большой барабан к востоку от столицы» (цзидун дагу), «сказ под большой барабан и деревянные дощечки» (мубань дагу), «сказ под большой барабан из Сихэ» (Сихэ дагу), «сказ под барабан из Лэтина» (Лэтин дагу), другое название «сказ под большой барабан из Таншаня» (Таншань дагу), «сказ под большой барабан из Тайюаня» (Тайюань дагу), «сказ под большой барабан на Северо-Востоке» или «сказ под большой барабан провинции Ляонин» (дунбэй дагу, Ляонин дагу), «сказ под большой барабан провинции Аньхой» (Аньхой дагу), «сказ под большой барабан провинции Шаньдун» (Шаньдун дагу), он же «сказ под большой барабан грушевого цвета» (лихуа дагу), «сказ под большой барабан восточной части провинции Шаньдун» (Цзяодун дагу), «сказ под большой барабан и деревянные дощечки провинции Шаньдун» (Шаньдун мубань дагу), «сказ под большой барабан района Хэло» (Хэло дагу), «сказ под большой барабан провинции Хубэй» (Хубэй дагу), «сказ под большой барабан г. Чанша» (Чанша дагу). Большинство из них возникло в XIX в., некоторые в самом его конце; другие же, такие, как сказы под большой барабан провинции Хубэй, городов Тайюань и Чанша, были созданы уже в годы народной власти, т. е. в 50-е годы XX в. Между многими местными вариациями сказов существовала определенная связь, они взаимно трансформировались. Так, возникновение аньхойского сказа явилось следствием перемещения шаньдунского сказа в соседнюю провинцию Аньхой, что и дало на местной основе новый жанр или, точнее, вариацию жанра. Или, например, цзяодун дагу пред-

* Для обозначения названия жанра словосочетание *да гу* — «большой барабан» мы пишем слитно — «дагу» и переводим как «сказ под большой барабан» или «сказ под аккомпанемент большого барабана».



Рис. 5. Исполнение пекинского сказа под аккомпанемент большого барабана

ставляет собой результат слияния сказа под большой барабан из Сихэ с местными народными песнями.

Самого серьезного внимания заслуживает сказ цзинъюнь дагу, который в настоящее время наиболее популярен в Китае и к тому же является наиболее типичным для всего жанра дагу в целом.

Цзинъюнь дагу, или «сказ под большой барабан с пекинской рифмой», который мы для краткости далее будем именовать «пекинским сказом под большой барабан», возник в конце XIX в. в результате слияния сказа мубань дагу с цинскими цзыдишу. С падением цинской монархии и демократизацией общественной жизни страны пришел в упадок и сам жанр цзыдишу. Традиционная тематика цзыдишу нашла иную музыкально-поэтическую основу, в результате чего и возник новый жанр — пекинский сказ под большой барабан. Многие произведения в жанре цзыдишу позднее были адаптированы и переделаны в пекинские сказы под большой барабан, труднейшие для исполнения и восприятия среди прочих песенных жанров (рис. 5).

Так называемые мубань дагу в качестве фонетической нормы используют произношение района Хэцзянь провинции Хэйбэй. Мелодии и сам аккомпанемент у этого сказа весьма просты. Пение чередуется с довольно значительными по объему имитативами. Есть в произведениях этого жанра и прозаиче-

ские вставки. Сказ мубань дагу исполнялся первоначально в деревнях и небольших уездных городках провинции Хэбэй.

Около 1870 г. [346, с. 687], а по другим данным примерно в 1894 г. [234, с. 2], эти сказы появились в Пекине и Тяньцзине и стали исполняться в чайных. Как утверждают Бай Фэнмин и Ван Цзюэ, сами сказители были сельского происхождения [234, с. 2].

В связи с тем что сказители, попав в столичные города, продолжали сохранять свой местный выговор, характерный для уездных городов Баодин и Цанчжоу, жанр получил еще одно название — це дагу («неотесанные сказы под барабан»). В этом жанре исполнялись в основном сказы крупных форм, использовавшие сюжеты из классических романов — «Троецарствия», «Речных заводей», «Истории династий Суй и Тан».

Среди известных исполнителей мубань дагу, а позднее и пекинских сказов под аккомпанемент большого барабана, были Сун У, Ху Ши и Хо Минлян. Они жили в конце прошлого века и считаются основоположниками пекинского сказа под большой барабан.

Сказ мубань дагу обладал несколькими недостатками. Так, слишком крупными по форме были сами сказы, которые нередко исполнялись по три месяца кряду. Это не удовлетворяло слушателей, большинство из которых не могли присутствовать на представлениях ежедневно. Текст произведений, который сочинялся слепыми актерами, не имевшими образования, порой бывал примитивен и грубоват. К тому же и произношение сказителей было сдобрено местным колоритом, и не всем зрителям это приходилось по душе. Простоваты были и исполняемые мелодии, и аккомпанемент. Стремясь придать сказу более благозвучную форму и не потерять слушателей, сказители привнесли в сказ мубань дагу кое-что из почти угасшего к тому времени жанра цзыдишу. С помощью своих коллег исполнители добавили в сказ некоторые мелодии из цзыдишу и пекинской музыкальной драмы, позаимствовали кое-что из народных напевов. Некоторые тексты цзыдишу после обработки и переделки предстали в виде самостоятельных, небольших по форме произведений. Сказы нового образца стали исполнять, основываясь теперь уже на пекинском произношении, которое впоследствии сделалось нормой сценической речи. В равной степени это коснулось и выбора рифм. В аккомпанемент был введен дополнительный музыкальный инструмент — саньсянь, и голосоведение стало строго следовать аккомпанементу. В музыкальном сопровождении использовались также китайская скрипка сыху и лютя пипа. Что касается техники художественного исполнения, выбора мелодий и рифмы, то многое здесь было позаимствовано из пекинской музыкальной драмы. Большую роль во всех этих преобразованиях сыграл известный китайский скази-

тель конца XIX — начала XX в. Лю Баоцюань, фактически стоявший у истоков зарождения нового жанра.

Мы уже отмечали, что тенденция перехода от сказов крупных форм к сказам малых форм наметилась еще в середине эпохи Цин. В настоящее время в пекинском сказе под большой барабан преобладают произведения небольшого размера. Они называются «сяо дуар» («малые отрывки»). Встречающиеся порой произведения крупной формы, согласно китайской традиции, именуются «дашу» («большой сказ») или «маньцзыхор» («сказ, подобный вьющемуся растению»).

Пекинские сказы под большой барабан исполняются только актерами-профессионалами в отличие, скажем, от мэйхуа дагу, с которым чаще выступали актеры-любители из знаменитых войск. Музыкальная организация произведения в жанре пекинского сказа и само голосоведение значительно сложнее, чем в более поздних по времени образования лихуа дагу, Сихэ дагу и Лэтин дагу.

Самостоятельной ветвью пекинского сказа под большой барабан можно считать жанр хуацзи дагу — «комический сказ под большой барабан». В музыкальном отношении он мало чем разнится от пекинского сказа. Главная его отличительная черта — это юмористическая, сатирическая тематика. Налет комизма носит и стиль исполнения сказа. Это относится в первую очередь к голосу актера и сценическому движению, жесту, мимике.

Жанр возник поздно, примерно во втором десятилетии XX в. Создателем его был старый пекинский сказитель-непрофессионал Чжан Юньфан. Его учениками были такие известные исполнители, как Лао Вогуа и Цзя Дунгуа, имена которых в переводе означают «Старый кабачок» и «Подпорка для тыквы». Среди комедийных актеров в старом Китае, как, впрочем, и везде в мире, подобные сценические прозвища были весьма распространены.

Дополнительным инструментом в музыкальном сопровождении при исполнении комических сказов была скрипка сыху. Сценическое движение актера полностью гармонировало с мелодией, что и вызывало особую реакцию слушателей. Крупных произведений в данном жанре никогда не было. Наиболее популярные сказы не превышали десятка с лишним строк. Половина произведений этого жанра была сочинена самим Чжан Юньфаном.

Исполняли сказы только мужчины. Кроме уже упоминавшихся актеров в 20—30-е годы XX в. широкой популярностью пользовались сказители Да Цецзы (Большой баклажан) и Шаньяодань (Картофелина). Жанр комического сказа под большой барабан был очень труден для исполнения, и потому за него брались лишь немногие рассказчики [304, с. 182—188].

Наиболее популярными произведениями в этом жанре являются «Люй Мэнчжэнь нанимается в учителя» («Люй Мэнчжэнь цзяосюэ»), «Цзян Гань крадет книги» («Цзян Гань дао шу»), «Встреча на мосту Ланьцяо» («Ланьцяо хуэй»), «Вторая сестрица Лю заводит ребенка» («Лю эр цзе шуань вава»), «Проститутка на празднике» («Цзинюй го цзе»), «Третья сестра Хай гуляет по базару» («Хай сань цзе гуан шичан»). Например, в сатирическом сказе «Люй Мэнчжэнь нанимается в учителя» рассказывается о бедняке Люй Мэнчжэне, который жил со своей женой в промерзшей от зимней стужи халупе, перебиваясь подаванием. Однажды Люй Мэнчжэнь пригласил к себе лавочник Лю, предложив заниматься с его детьми. На поверку оказалось, что лавочнику просто нужен был слуга, который бы и двор подметал, и воду таскал, и за детьми присматривал. Однако первое же посещение Люй Мэнчжэнем дома лавочника заставляет его отказаться от заманчивого на первый взгляд предложения. Ирония сказа состоит в подробном описании того, как лавочник принимал Люй Мэнчжэня. Под помещение для занятий с детьми был отведен свинарник с проломанной крышей; Люя «угощают» чаем, но без заварки, едой, но из отбросов. К тому же все шестеро детей лавочника уроды (одноглазый, одноухий, хромой, горбатый, криворотый, плешивый).

Известны и некоторые курьезные формы исполнения сказов под большой барабан. Так, исполнитель мог во время представления петь, держа во рту палочку, на которой висел небольшой фонарик. Это было, так сказать, проявлением высшего мастерства. Такое исполнение именовалось «сказ под большой барабан с фонариком во рту» (сянь дэн дагу). В этом случае в музыкальном сопровождении использовались дополнительные струнные инструменты: пипа, тидинь, яндинь и два вида флейты. Исполнялись сказы мужчинами и женщинами, причем вторым отдавалось предпочтение. В полутенях от фонариков тихое звучание струн и легкие удары барабана, плавные переходы голоса завораживали слушателей. И, как говорится, «звуки не рассеивались в течение трех дней».

В этом жанре, как и в пекинских сказах под большой барабан, не было прозаических вставок, однако стихотворная строка была десятислложной. Согласно китайской традиции, печальные, грустные, непрерывно льющиеся лирические мелодии более всего подходили для сказов, повествующих о так называемых «историях о румянах и пудре» (янь фэнь гуши).

В Пекине среди старых слепых рассказчиков имел хождение «сказ под большой барабан северных ритмов» («бэйбань дагу»), трогательная мелодия которых была очень близка к мелодии «куньцуй». Здесь использовались примерно те же музыкальные инструменты сопровождения, что и в сказе с фонариком во рту, однако репертуар исполнителей преимущественно

был связан с романом «Сон в красном тереме». Реально же все эти произведения представляли собой либретто сказов в жанре цыдишу. Им также были присущи образность языка, изящество стиля — серьезные литературные достоинства. К 1953 г. исполнителей этого сказа осталось всего двое.

Таким образом, мы видим, что даже у пекинских сказов под большой барабан были свои ответвления, и этот факт еще раз подчеркивает огромное многообразие всевозможных вариантов и вариаций первичных жанров.

Рассмотрим теперь пекинский сказ под большой барабан более подробно. Начиная с конца 30-х годов жанр этот получил распространение в городах Шанхай, Ханькоу, Шэньян и Цзинань. Внимательный анализ репертуара таких корифеев жанра, как Лю Баоюань, Бай Юньпэн, говорит о том, что пекинские сказы под большой барабан использовали самые блистательные фрагменты из произведений жанра цыдишу.

Многие исследователи отмечают тот факт, что сказ под большой барабан в наибольшей степени подходит для отображения так называемой военной тематики и героических деяний великих людей, изображения, что называется, «безудержных атак и нападений, металлических копий и железных коней» (чунфэн сяньчжэнь, цзинь гэ те ма). И не случайно именно в жанре сказа под большой барабан и его различных вариаций нашли свое отражение многочисленные фрагменты из таких известных средневековых китайских романов, как «Троецарствие» и «Речные заводы». Чжао Цзиншэнь, например, приводит почти два десятка наименований сказа под барабан на сюжеты из «Троецарствия» [334, с. 23—24]. Это «Клятва в персиковом саду» («Тао юань цзэ и»), «Беседка феникса» («Фэн и тин»), «Встреча в Гучэне» («Гучэн хуэй»), «Чанбаньский склон» («Чанбаньпо»), «Словесный бой с учеными конфуцианцами» («Шэ чжань цюнь жу»), «Встреча героев» («Цюнь ин хуэй»), «Займствование стрел» («Цзе цзянь»), «Дорога Хуанжундао» («Хуанжундао»), «Сражение за Чанша» («Чжань Чанша»), «Споткнувшийся конь» («Ма ши цянть ти»), «Храм сладкой росы» («Гань лу сы»), «С одним мечом на пир» («Дань доу фу хуэй»), «Оставляю сироту на попечение в Байдичэне» («Байдичэн то гу»), «Хитрость с пустой крепостью» («Кун чэн цзи»). Китайский слушатель хорошо знаком с такими сказами, как «Ли Куй отнимает рыбу» («Ли Куй до юй»), «Двор Черного дракона» («У лун юань»), созданными на основе романа «Речные заводы». Получили свое отражение в сказах под барабан и отдельные сюжеты из романа «Сон в красном тереме». Таковы «Изгнание Цинвэнь» («Цянь Цинвэнь»), «Цзя Баоюй и Линь Дайюй слушают игру на цитре» («Шуан юй тин цинь»), «Дайюй печалится по осени» («Дайюй бэй цю»), «Баоюй навещает больную» («Баоюй тань бин»). А сказ «Гора

Мааньшань», например, создан по произведению, взятому из известного в Китае сборника средневековых повестей «Удивительные истории древности и современности».

Жанр пекинских сказов под большой барабан, впрочем, как и некоторые другие сказы под большой барабан, был удачно использован авторами и исполнителями для раскрытия современной тематики, так сказать, героических будней современности. Нашли свое отражение в этом жанре и период антияпонской войны и борьба за становление народной власти в стране. Среди произведений на современную тематику можно было бы отметить такие, как «Герой Хуан Цзигуан» («Инсюн Хуан Цзигуан»), «Гора Фэйхушань», «Храбрый герой Люй Суншань» («Да дань инсюн Люй Суншань»), «Чжан Юн восстанавливает связь» («Чжан Юн цзе сянь»), «Дун Цуньжуй жертвует собой и взрывает укрепление» («Дун Цуньжуй шэ шэнь чжа дяобао»), «Рыбачьи песни на море» («Хай шан юй гэ») и многие другие.

Чжао Цзиншэнь в своем исследовании перечисляет произведения на историческую и социально-бытовую тематику. Это такие хорошо известные сказы, как «Юй Боя разбивает цитру» («Юй Боя шуай цинь»), «Чжаоцзюнь выходит за заставу» («Чжаоцзюнь чу сай»), «Подмена наследника престола» («Лимао хуань тайцзы»), либретто которых активно используются и в переложении для других жанров. Это и короткие популярные сказы бытового плана типа «Пастушок» («Сяо фанню»), «Молодая вдовушка отправляется на могилу» («Сяо гуафу шан фэнь»), «Вред раннего брака» («Цзао хунь хай»), «Любящие ссорятся» («Цинжэнь дин цзуй»). Все они были изданы в 20-е годы XX в. в серии «Либретто литературных сказов под большой барабан» («Вэньмин дагу шуцы»).

Тем не менее из огромного числа произведений в жанре пекинского сказа под большой барабан обычно исполняется не более нескольких десятков. Чжао Цзиншэнь в 1934 г. провел в Шанхае небольшой эксперимент, списав с афиш названия произведений в жанре пекинского сказа под большой барабан, которые исполнялись на разных подмостках в течение 20 дней. За это время семь исполнителей выходили на сцену по два раза в день, что за 20 дней составило 280 выступлений. Всего в рассмотренный период было исполнено 44 произведения при частотности от 12 до 14 раз, что свидетельствует о том, что большинство сказителей исполняли одни и те же сказы. Лишь знаменитый исполнитель сказов под большой барабан Бай Юньпэн исполнил за 20 дней 23 сказа, 18 из которых редко можно встретить в репертуаре других исполнителей. Иными словами, уже в те годы репертуар сказителей был достаточно ограничен. После установления народной власти в Китае многие жанры цюйи как бы получили новую жизнь. Это коснулось

и сказов под барабан. Однако новая тематика, которая хоть и появилась в достатке, все же не очень привилась,— видимо, слишком прочны были традиции, да и художественный уровень новых сказов был невысок. Вместе с тем нужно помнить, что язык сказов под барабан не так прост для понимания, в особенности если иметь в виду, что сказы поются на довольно сложные мелодии.

Следует учитывать и объективную ограниченность репертуара. Если кто-либо из актеров, таких, как Лю Баоцюань или Бай Юньпэн, имел в своем активном репертуаре 20 произведений, это считалось потолком возможностей. Годами обрабатываемые и шлифовавшиеся сказы становились маленькими шедеврами именно данного актера, в связи с чем сложившийся мастер обычно своего репертуара не менял, а если и делал это в силу определенных обстоятельств, то весьма неохотно. Таким образом, порой получалось нечто вроде узкой специализации актера, репертуар которого не перекрещивался с репертуаром его коллег. Так, Бай Юньпэн предпочитал исполнять сказы на сюжеты из романа «Сон в красном тереме», а Лю Баоцюань был «специалистом» по «Троецарствию».

Для сказов под барабан, в особенности пекинских, важен не столько сюжет, который зрителю, как правило, хорошо известен, сколько процесс исполнения сказа, голос, стиль и манера самого сказителя. Известная в прошлом актриса — исполнительница пекинских сказов под большой барабан Чжан Цуйфэн — пишет, что сказы под большой барабан можно слушать неоднократно, в то время как прозаический сказ, зная сюжет, слушать уже не так интересно [330, с. 37—38].

Легендарной фигурой среди исполнителей пекинских сказов под большой барабан, как уже говорилось, является Лю Баоцюань (1869—1942). Он родился в Пекине и начиная с девяти лет стал учиться у отца исполнять сказы цзе дагу. Позднее Лю Баоцюань увлекся пекинской музыкальной драмой и стал профессиональным певцом. Однажды во время гастролей в Шанхае с ним приключился казус — во время спектакля он забыл текст. После такого провала Лю Баоцюань снова стал заниматься сказами, избрав себе в учителя известных в ту пору специалистов в области сказа цзе дагу Ху Ши, Сун У и Хо Миняна, у которых он в свое время был аккомпаниатором на люте пипа́ и саньсяне. После смерти Сун У Лю Баоцюань сам стал исполнять сказы под барабан. Он был весьма разносторонним актером: умел играть на нескольких музыкальных инструментах, хорошо владел голосом, знал многочисленные арии из музыкальных драм, усвоил разнообразный репертуар своих учителей, которым прежде аккомпанировал. Он стремился обогатить жанр цзе дагу прежде всего в музыкальном плане. Для этого он заимствовал некоторые традиционные мелодии пе-

кинской музыкальной драмы, заменил архаичные слова на современные.

Лю Баоцюань придерживался строгого стиля исполнения. Любил, как говорится, обставить свой выход. Чжан Цуйфэн вспоминает, что сначала служители сцены выносили барабан и подставку под него, дощечки-кастаньеты и белое полотенце из узорчатого шелка, полстакана теплой воды и фарфоровую плевательницу. Появившись на сцене, Лю Баоцюань, слегка поклонившись, поправлял ногой подставку под барабаном, раскрывал полотенце и вешал его справа на подставку. После музыкального вступления он прополаскивал горло и вытирал рот полотенцем. И так после каждого отрывка [330, с. 62].

Большинство исполнителей пекинских сказов под большой барабан являлись либо учениками Лю Баоцюаня, либо продолжателями, перенявшими его репертуар, манеру и стиль. Однако среди исполнителей были и сторонники иных направлений. Так, традиции Ху Ши следовал Бай Юньпэн, который впоследствии сам основал собственное направление в пекинских дагу, заимствовав репертуар и стиль своего предшественника. Репертуар Хо Минляна использовал известный актер Чжан Сяосюань, который также стал основателем собственного направления в пекинских сказах под большой барабан [233, с. 33—34].

Первоначально пекинские сказы под большой барабан исполнялись только мужчинами, но в конце 20-х годов их стали исполнять и женщины.

В основе сказов под большой барабан, как известно, лежит стихотворное начало, наличие в текстах прозы является скорее исключением (к прозе мы относим в данном случае и отдельные реплики и даже всякого рода восклицания, вынесенные в отдельную строку). В некоторых сказах, например в сказе «Весна в нефритовом зале» («Юй тан чунь»), по утверждению Чжао Цзиншэня, проза появилась много позднее стихотворного текста [334, с. 12].

Как уже говорилось, одним из характерных признаков китайского сказа является его размер. Для сказов под большой барабан он колеблется в пределах от 100 до 200 стихотворных строк. Однако здесь, как и в цыдишу, попадаются своеобразные миниатюры. Скажем, такие «микросказы», как «Восемь счастливых» («Ба си») или «Восемь „любят“» («Ба ай»), насчитывают всего по восемь строк. Вот, например, сказ «Восемь „любят“»:

Яркие цветы и изящные ивы любят весенние лучи.
Ясная луна и легкий ветерок любят осеннюю прохладу.
Красавица с красными румянами любит талантливого человека.
Седовласая супружеская чета любит своего сына.
Творящий добро любит душевную чистоту.
Герой всегда любит доблесть, мужество и силу.

Дракон любит морскую пучину и водную стихию.
Тигр любит притаиться в пещерах на горной круче
{334, с. 17—18}.

Правда, со временем это самостоятельное произведение превратилось в стихотворное начало к сказу «Красавица думает о любви» («Мэй нюй сы цин»). Это не единичные примеры того, как короткие сказы сделались стихотворными вступлениями. Так, сказ под большой барабан «Расписанный терем» («Цай лоу»), насчитывавший 24 строки, и сказ «Всюду и везде встречаешь счастье» («Цэнцэн цзянь си») в 32 строки стали стихотворными началами соответственно сказов «Вода скрыла мост Ланьцяо» («Шуй янь Ланьцяо») и «Чжаоцзюнь выходит за заставу» («Чжаоцзюнь чу сай»).

Композиционно любое произведение в жанре дагу можно разделить на три части: стихотворное введение (*шипянь*), основной текст (*чжэнвэнь*) и финал (*шавэй*). Основной текст, в свою очередь, подразделяется на несколько отрезков. Причем количество строк в каждом отрезке не лимитировано и определяется самим автором. Каждый отрезок заканчивается на «шуайбань» («сбрасываемый ритм»), т. е. на определенную мелодию, специально для этого предназначенную. Темп музыки в этих отрывках основной части тоже различный. В середине произведения и во второй его половине темп должен быть чуть быстрее. Это называется «шанбань» («входить в темп»). Ускорение темпа неразрывно связано с содержанием произведения.

Стихотворное начало призвано в четырех, шести или восьми строках подвести слушателя к восприятию содержания основного текста, рассказать о событиях или эпохе, на фоне которых происходит действие в самом сказе. С другой стороны, такое «введение» позволяет исполнителю установить контакт с аудиторией и в некоторой степени «утихомирить» ее перед началом представления. Однако нередко бывает и так, что стихи в начале сказа не соответствуют дальнейшему его содержанию. В связи с этим некоторые китайские исследователи, например Бай Фэнмин, высказывали сомнение в целесообразности таких стихотворных начал, предлагая вообще отказаться от этого композиционного элемента. Это, однако, вряд ли возможно, ибо стихотворное начало «работает» на общую идею произведения.

В эпохи Сун и Юань перед началом исполнения прозаических сказов исполнитель читал стихи, назначение которых сводилось либо к тому, чтобы привлечь внимание слушателей, давая им понять, что вскоре начнется сказ, либо к краткой характеристике содержания самого сказа. Такой зачин именовался «жухуа» («вводная история»). Содержание жухуа могло развиваться в русле содержания сказа, а могло не иметь к нему

никакого отношения. Такой зачин наблюдается и в современных сказах и в каждом жанре именуется по-разному. В прозаическом сказе сяньшэн, например, такое вступление именуется «дяньхуа».

А. Н. Желоховцев, анализируя городскую повесть средневекового Китая — хуабэнь, отмечает, что в «сохранивших старую форму записях зачин составляют нанизанные стихи и песни, например в „Нефритовой Гуаньинь“ и „Бесах из пещеры западной горы“. Позднее в зачине появляются общие рассуждения... и наконец зачин становится отдельным рассказом. С основным рассказом связь его может быть и подобием и противопоставлением, она вполне свободна. При отсутствии такого зачина зачином называли зачинное стихотворение, которое тогда одно предшествовало основному рассказу (чжэнхуа)» [35, с. 11].

Рассмотрим несколько примеров стихотворного начала — шипянь в пекинских сказах под большой барабан. Здесь имеются свои нормы построения стиха. Так, стихотворное начало чаще всего состоит из четырех строк и пишется в форме люйши. Это значит, что первая, вторая и четвертая строки оканчиваются на ровный тон и друг с другом рифмуются. Под ровным тоном мы имеем в виду 1-й и 2-й тоны современного китайского языка. Этому правилу следуют все сказы в жанре дагу, а также поэтический сказ куайбань. Так начинались и цзыдишу.

Вот начало пекинского сказа под большой барабан под названием «Склон Чанбаньпо» на сюжет «Троецарствия». Приводим для примера китайский текст в русской транскрипции и перевод четверостишия. Цифрами обозначены тоны:

гу дао хуан шань ку сянь чжэн¹
ли минь ту тань сюэ фэй хун²
дэн чжао хуан шань тянь ди ань⁴
чэнь ми син доу гуй ку шэн¹

Старинную дорогу и дикие горы сплела нужда,
Алая кровь простолюдинов обагрила скалы.
Фонарь освещает желтые утесы,

темно в небесах, на земле.
Пыль затмила звездное небо, и слышен лишь плач
безутешной души [330, с. 135].

Приведем еще один пример аналогичного стихотворного начала из сказа «Ли Куй отнимает рыбу».

да сун чао даоцзюнь тяньцзы цзо иньянь¹
сы вай ли дао бин гунь-гунь ци ланъянь¹
нань ю фан ла бэй тянь ху цзаола фань³
хуай си шэн фаньла гунцзы ван цин дун ю цзо шуй
бо ляншань¹

В великую династию Сун благородный муж, Сын Неба,
восседал на серебряном троне.

А внутри страны и за ее пределами повсюду царила
вооруженная смута:

На юге восстал Фан Ла, на севере — Тянь Ху,
В провинциях к западу от Хуайхэ выступили против Ван
Цина, на востоке — озера и гора Ляншаньбо.

Стихотворное начало обязательно должно быть выдержано в форме «люйши». Так, Ли Сяоцан в своем исследовании приводит в качестве примера стихотворного начала восемь стихотворных строк, с которых начинается сказ в жанре большого барабана под названием «Мэн Цзяннуй». И если первые четыре строки — семисложные, то 5-я и 6-я строки — восьмисложные, 7-я строка имеет 11 слогов, а последняя, 8-я — 17. Собственно началом являются первые четыре строки, а вторые четыре скорее представляют собой промежуточное звено между стихотворным началом и основным текстом.

В феодальную эпоху Цинь Шихуан
Строил Великую стену, обрекая людей на гибель.
Он принес бедствия народу и вверг Поднебесную в печаль.
И зло растеклось повсюду, вызывая скорбь у душ умерших.
Сожжены книги и погребены конфуцианцы, учение опозорено,
Кому дело до смут в государстве, когда всюду произвол
и неистовство.

Одна только Мэн Цзяннуй — жена Фань Циляна
Являет собой праведность духа, целомудрие и добродетель,
и нет ей в этом пары на всем свете.

Если семисложные строки традиционно делятся по цезурам 2—2—3, то восьмисложные строки (5-я и 6-я) состоят из двух четырехсложных сочетаний 4—4. Наибольший интерес для нас представляет последняя строка восьмистишия, внутри которой членение между цезурами следующее: 3—4—3, после чего проигрывается мелодия, характерная для концовки законченного отрезка сказа, а затем идет фраза из пяти слогов (2—3), последний слог которой рифмуется с последним слогом предыдущего отрезка строки: ши и-туань/цзянь-кунь чжэн ци/ле сянь лян/, музыкальный проигрыш, го чэн/ши у шуан. Лян и шуан рифмуются. Такая внутренняя рифма создавала вместе с музыкальным проигрышем особую мелодичность [269, с. 37—38].

Каждый из приведенных примеров интересен по-своему. В первом случае в образной аллегорической форме задается настрой всего сказа, во втором случае констатируются конкретные исторические факты, характеризующие обстановку того времени. Наконец, в третьем примере перед нами как бы краткое содержание сказа, вводятся имена героев, показаны события, непосредственно связанные с сюжетом сказа.

Существуют и стихотворные начала совершенно иного рода:

Заиграй, моя трехструнка, — цзинь-цзинь-цзинь.
Застучи, мой барабан, — тук-тук-тук.
Сегодня не буду петь ни о ком другом,
А только о [таком-то] — великом герое буду петь.

Такие шаблонные начала были характерны для старых форм сказов под большой барабан. В них часто встречаются такие фразы, как «губань мань-мань цю а» («стучат неторопливо барабан и кастаньеты»); «во бу чан Ян Сылан, е бу чан Сунь

Укун» («я не буду петь о Ян Сылане и не буду петь о Сунь Укуне»); «тянься цюньжэнь до до шао, жэнь жэнь-ди ку шуй лю бу цин» («сколько же бедняков в Поднебесной, река людского горя не имеет конца») и т. п. Думается, что даже такие на первый взгляд малозначащие слова и фразы все же являются своеобразным, пусть формальным, но зачином, приглашающим слушателей приготовиться к прослушиванию основного текста сказа.

После стихотворного начала должен идти основной текст сказа, но между ними в той же стихотворной форме может быть вставлена реплика, в которой исполнитель как бы обращается к слушателю. Например: «я расскажу о том, как Сун Цзян убил во дворце Черного дракона Яньши и был сослан на каторгу на заставу Цзянчжоугуань».

Членение основного текста на отрезки напоминает деление пьесы на действия. Если «шанбань», т. е. постепенное ускорение ритма, призвано подчеркнуть кульминацию произведения, то финал служит либо для завершения самого повествования, часто формального, либо для своеобразного резюме. При этом концовка никогда не бывает растянута. Обычно она исполняется медленно, хотя многое здесь зависит и от содержания.

Концовка произведения должна быть такой же емкой по содержанию, как и стихотворное начало. Как уже говорилось, последняя строка в каждом отрезке основной части (и концовки) называется «шуайбань». Она выполняет роль «май гуань-цзы» (досл.: «продавать интригующее место»), т. е. реплики или нескольких фраз, предназначенных для того, чтобы заинтериговать и заинтересовать слушателя и вызвать у него желание послушать продолжение в следующий раз. Такой последней фразой может быть риторический вопрос, например: «Чего же можно ожидать в такой напряженный момент?», «Когда же вернется несчастный юноша?», «Встретятся ли феникс с фениксом?»

Концовка («шавэй» или «цзевэй») в сказах под большой барабан бывает двух видов. В одном случае слушателю обычно выражаются всякого рода благопожелания. Например, вот какая концовка венчает сказ «Всюду и везде встречаешь счастье»: «Счастье подобно Восточному морю, долголетие подобно Южным горам; счастье и долголетие — это совершенная пара. Всегда будет вечный мир и покой». Или, например, сказ «Три весенних пейзажа». Вот его концовка: «Желаю вам, уважаемые, богатства и процветания, полный дом золота и нефрита, бесконечного счастья и долголетия, вечного покоя и благополучия». Подобные окончания встречаются и в других пекинских сказах под большой барабан, таких, как «Жалоба певички» («Цзинюй гаочжуан»), «Восемь бессмертных празднуют день рождения» («Ба сян цин шоу»), «Карта ста гор» («Бай шань ту»).

В другом случае завершение сказа может быть и нейтральным. Иногда в нем проглядывает намек на некую мораль. Может также использоваться традиционная форма приглашения присутствующих послушать продолжение сказа в следующий раз. Например: «Хотите знать, что было дальше, послушайте следующую главу». В этом случае часто употребляется синтаксическая конструкция «чжэ цзю-ши... дао хоулай» («вот так... а позднее»). Например, в дагу под названием «Чжаоцзюнь выходит за заставу» в конце говорится: «Вот так тетушка Чжаоцзюнь прибыла в земли к северу от заставы, а позднее Хун Янь направил послание, и оба государства вновь взялись за оружие, а тетушка Чжаоцзюнь ушла в загробный мир». Подобные завершения имеют многие другие произведения: «Хун Янь направляет послание», «Цзыци слушает игру на цитре», «Застава Наньянгуань», «Беседка феникса», «Хитрость с пустым городом», «Словесный бой с учеными конфуцианцами», «Западный флигель».

Основной текст сказа также обладает рядом характерных черт, которые проявляются главным образом в активном использовании определенных стандартных литературных приемов. Ли Сяоцан считает, и это хорошо видно при анализе китайских сказов под барабан, что типичным литературным приемом в этом жанре являются сравнения с использованием параллельных синтаксических построений. Например, в сказе «Оплакиваю Юй», созданном по одному из эпизодов романа «Сон в красном тереме», большое место занимают синтаксические конструкции, построенные на антонимичной основе. Вот отрывок, в котором повествуется о женитьбе Цзя Баоюя и смерти Линь Дайюй:

Нежная, изящная душа тихо плывет, готовая вознестись
на небо,
И как раз в это же время Баоюй получает в жены Баочай.
В одной стороне совершается свадебный обряд, в другой —
душа прощается с телом;
В одном месте радость и веселье, в другом — горе и печаль;
За стеной одного флигеля из свинцовых туч льется дождь,
погрузив мир во мрак;
За стеной другого флигеля утренние облачка и вечерний
дождь замыкают солнечный день;
За стеною одного флигеля тление дьявольского огня
и холодно, как ночью;
За стеной другого флигеля в комнатах весь день царит
радость [269, с. 18—19].

Текст почти полностью заимствован из девятой главы цзыдишу «Печальная судьба» [204, с. 272]. Лишь в одном месте имеется разночтение: в цзыдишу слова «душа прощается с телом» переданы иероглифами «дуань ци», а в сказе под большой барабан — «цзюе ци».

Часто встречающимся литературным приемом является по-

втор или своего рода рефрен. Этот прием служит для усиления эмоционального начала произведения. В том же сказе «Оплакиваю Юй» есть небольшой отрывок, в котором каждая стихотворная строка начинается с одного и того же словосочетания, меняется лишь одно слово. Так, 12 последовательных стихотворных строк начинаются следующими словосочетаниями: «я позволю тебе», «я дорожу тобой», «я завидую тебе», «я знаю тебя», «я люблю тебя», «я награждаю тебя», «я боюсь тебя», «я покорюсь тебе», «я слушаю тебя», «я радуюсь тебе», «я оплакиваю тебя», «я забочусь о тебе». Или другой пример, когда строки, расположенные последовательно, начинаются с рефрена «чжи цзянь на», который используется для подробного описания внешнего вида, одежды, обстановки, природы, последовательности каких-то действий. «Чжи цзянь на» скорее всего следует переводить как «и вот мы видим», «и вот...».

Подобного рода повторы существуют и в других видах сказов. Так, применительно к прозаическому сказу пинхуа о них подробно писал Б. Л. Рифтин. Он, в частности, отмечал, что данное словосочетание или другие, близкие к нему по смыслу, «как бы выключены из основного повествования, они существуют не в том художественном времени, в котором живут и действуют герои пинхуа, а во времени данного повествования, во времени самого рассказчика» [95, с. 245]. Исследователь не без основания ссылается на мнение японского ученого Огава Тамаки, который связывает появление такого рода повторов-рефренов с традицией рассказа по картине в эпоху Тан, когда формировались буддийские сказы жанра бьяньвэнь.

В сказах под большой барабан часто встречаются всякого рода каламбуры, построенные на омонимии, или искусственно созданные синтаксические построения. (Сходный прием мы рассматривали, анализируя жанр цыдишу, откуда он, видимо, и перешел в сказ под барабан.) Это так называемый «подхват», когда последний слог предыдущей строки повторяется в начале следующей. Так, сказ «Повсюду радостные картины», за исключением последних четырех из общих сорока строк, весь построен именно на «подхвате». В качестве иллюстрации приведем начало этого произведения:

Над горными хребтами серые облака, облака освещают горы.

Горы прячут в себе древнейшие пещеры, а пещеры

примыкают к скиту.

Скиты и храмы — прямо напротив скрытой от всех

волшебной пещеры.

Пещера возле сосны и кипариса достойна созерцания...

Заметим, что в тех случаях, когда трудно построить фразу, начинающуюся с последнего слога предыдущей строки, разрешается подставлять омофоны. Например, «лу» — «дорога» вместо «лу» — «олень», «хань» — «держат в рту» вместо «хань» —

«мороз». В пекинских сказах под большой барабан «С одним мечом на пир» и «Дорога Хуажундао» тоже зафиксированы аналогичные построения. Возможность подстановки омофонов показывает, что для слушателя, видимо, было важнее услышать не столько одно и то же слово, сколько одинаковое звучание — еще одно свидетельство доминирующей роли звукового образа в сказе.

Самой распространенной лексической формой в сказах под большой барабан являются, пожалуй, всевозможные формы удвоения. Чаще всего встречается удвоение второй морфемы двусложного прилагательного. Встречается немало примеров удвоения самостоятельного слога, присоединенного к односложному прилагательному или наречию. Сюда можно причислить большое число всевозможных междометий аналогичной структуры, которые помогают зрителю ощутить свою причастность к действию. Подобного рода удвоения, кстати сказать, были характерны еще для юаньской драмы. Таковы, например, удвоения типа «цзин сяо-сяо» («тихо-тихо»), «лэн сэн-сэн» («мертвенно-холодный»). Или, например, такая фраза из пекинского дагу «Гуляя по храму Умяо»: «Шуа ла-ла цзай кунчжун пяоци лян гань синхуан ци» («В небе на ветру с шумом полощутся (шуа ла-ла) два персиково-желтых знамени»).

Такого рода эпитеты чаще встречаются в строках, имеющих параллельные синтаксические построения. Первая морфема в этих сочетаниях несет на себе основную смысловую нагрузку, а вторая, удвоенная, лишь усиливает и оттеняет качество или признак первой. Аналогичную конструкцию имеют и всевозможные звукоподражания. В сказах подобные эпитеты используются, как правило, при описании природы или сражения. Мы просмотрели пекинские сказы под большой барабан «Сражение за Чанша», «Конь спотыкается на переднюю ногу», «С мечом на пир» и «Город Байдичэн» и обнаружили 35 таких эпитетов (соответственно по сказу: 6, 11, 11 и 7). Приведем некоторые примеры:

би дьянь-дьянь
хун пу-пу
вэй сун-сун
шу ло-ло
чжань вэй-вэй
чуань сюй-сюй
хуан ху-ху
лэй ин-ин
га инь-инь
вэй линь-линь
сюн цзю-цзю
гу дун-дун
чи ди-ди, ба ла-ла

синий-синий
красный-красный
вздымающийся ввысь
далекие-далекие
дрожать, трепыхаться
задышаться
неясный, смутный
слезы градом
громко стонать
грозный
отважный
грохот барабана
звукоподражание
(понукание коня)

Характерно, что ни один из вышеприведенных примеров не употребляется в обычной речи.

Определенные закономерности наблюдаются и в построении стихотворной строки. Мы уже отмечали, что в пекинских сказах под большой барабан обязательна так называемая парность строк. Иными словами, рифмуются четные строки. При этом должны соблюдаться определенные рифмические законы, а это значит, что последний слог в четных строках произносится в ровном тоне, а в нечетных — в косом тоне. Важным является и правильное чередование ровных и косых тонов внутри строки, иначе может возникнуть некая монотонность текста. В сказах под большой барабан существует строгая рифма, основанная на так называемых 13 колеях рифм*, которые характерны и для прочих сказов. Наиболее распространенными рифмами являются рифмы «чжун-дун», «жэнь-чэнь», «янь-цзянь», «цзян-ян». Менее всего используется рифма «е-се». В сказах под большой барабан рифмы, как правило, являются сквозными («и чжэ дао ди» — «одна рифма до конца»), их красоту ощущали слушатели, о красоте сквозной рифмы пишут ученые. Если же рифма внутри произведения меняется, то она именуется «хуачэ» — «пестрой рифмой». Например, в сказе «Разбиваю раму от зеркала» сначала идет рифма «цзян-ян», затем «ю-цю» и, наконец, «со-бо».

Как уже говорилось, в сказах под большой барабан размер стихотворной строки, как правило, семисложный, хотя в тексте встречаются и десятисложные строки, которые представляют собой преобразованные семисложные. Как правило, семисложная строка делится цезурой так: 2—2—3. Любые дополнительные слоги фактически являются, за редким исключением, добавлением к отдельным межцезурным отрезкам стихотворной строки, а не ко всей строке в целом. При этом никакие дополнения не должны мешать удобному членению строки цезурой. Десятисложная строка, например, может члениться на 3—4—3 или 3—3—4. Цезура должна совпадать с границей слова или словосочетания. Могут быть и другие варианты членения, например, восьмисложная строка (видоизмененная семисложная) может быть расчленена цезурой на две равные части — 4—4.

Ли Сяоцан, прекрасно разбирающийся в тонкостях многих жанров песенного сказа, подробно описывает роль так называемых «подкладочных иероглифов» («чэньцзы») и «инкрустирующих иероглифов» («цянцзы») [269, с. 23—27]. Реально же речь идет о служебных и знаменательных морфемах, словах и словосочетаниях. Семисложный размер, являющийся основой для сказов под большой барабан, видимо, ведет свое начало

* Более подробно о некоторых особенностях китайского стихосложения в народном сказе будет сказано в главе III.

от народных песен и от китайской классической поэзии. Он удобен для пения и, в частности, для взятия дыхания. В то же время семисложный размер является оптимальным и для выражения поэтической мысли. Нечетное число слогов придает фразе красоту асимметричности и позволяет избежать монотонности. Поэтому в семисложности имеется своя закономерность и логика: Первоначально семисложный размер прочно прижился в жанре дагу. Однако в дальнейшем вместе с постепенным преобразованием жанра строгая рифма через строку стала создавать известное однообразие и монотонность. Для того чтобы придать дополнительные оттенки стихотворной строке, нужно было сделать ее разносложной, но с семисложной строкой в ее основе. В соответствии с требованием содержания стихотворную строку стали растягивать за счет добавочных морфем, которые и стали называть либо подкладочными, либо инкрустирующими. К подкладочным морфемам обычно относятся служебные слова, всякого рода грамматические показатели, указательные и личные местоимения, которые что-либо уточняют, но ничего не изменяют в содержании, в то время как инкрустирующие морфемы, а иногда и целые словосочетания выполняют значительные смысловые функции. Оба типа добавочных слогов играют огромную роль в ритмической организации стихотворной строки, позволяют привести в гармонию число слогов в строке с количеством нот в музыкальной фразе (не обязательно в соотношении один к одному). Следует подчеркнуть, что подкладочные и инкрустирующие слоги органически входят в состав стихотворной строки.

Наибольший интерес представляют собой инкрустирующие словосочетания, которые выступают обычно попарно: 2, 4, 6, 8 и т. д. Приведем несколько примеров. Исходная восьмисложная строка без добавочных инкрустирующих словосочетаний выглядит следующим образом: «чжи цзянь та тан цай-ла бин чуан» («и вот он лежит больной в постели»). Инкрустирующие вставки — это шесть трехсложных словосочетаний, которые оказываются после слов «и вот он» и описывают состояние больного. В преобразованном виде стихотворная строка приобретает следующий вид: «чжи цзянь та (ме дай-дай, мэн ю-ю, ча бу сы, фань бу сян, янь бу чжэн, тоу бу тай) тан цай-ла бин чуан», что в переводе дает: «И вот он (с прищуренным оцепеневшим взглядом, в глубокой тоске, не думая о чае, не помышляя о пище, не размыкая глаз, не поднимая головы) лежит больной в постели». Часто трехсложные вставки бывают в самом начале строки, в особенности при передаче прямой речи. В этом случае словосочетания «он сказал», «такой-то ответил», состоящие из трех слогов, ставятся в начале строки, никак не нарушая общего строя исходной семисложной стихотворной строки.

Еще один пример, но уже четырехсложной инкрустирующей вставки: «И вот (разбушевалась буря, людей пробирал мороз, кругом вздымались горы, летел песок и падали камни, заслонив небо и покрыв землю, перевернув все на свете) нельзя было различить, где юг и север, а где запад и восток, да и дорога была плохо различима» (см. [269]). Совершенно очевидно, что как трехсложные, так и четырехсложные вставки-инкрустации, а они могут быть и пятисложными, органически входят в состав стихотворной строки. Так, вышеприведенный пример насчитывает $3 + (4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4) + 7 + 5 = 39$ слогов. Реально же в строке 15 слогов, а остальные 24 — вставки, которые можно без ущерба для общего содержания изъять. Под вставкой-инкрустацией мы подразумеваем отличные главным образом по форме от маргинальных частей стихотворной строки однородные по синтаксической структуре блоки, которые вносят в текст детализацию в описаниях внешнего облика, состояния или действия. Сказители такие вставки поют медленнее, чем остальной текст, с тем чтобы выделить их интонационно. В художественно-композиционном плане вставка является частью произведения, подчеркивающей в нем эмоциональное начало. К этому вопросу мы еще вернемся при рассмотрении поэтического сказа, а сейчас заметим только, что появление добавочных морфем характерно для всех песенных сказов, что объясняется в первую очередь их музыкально-песенной основой.

Считается, что пекинский сказ под большой барабан самый изящный и изысканный. В нем мало «просторечной вульгарности». В прочих сказах под аккомпанемент большого барабана все же наблюдается известная стилевая монотонность, тогда как в пекинском сказе стихи перемежаются прозой, вставляют в пение прямую речь и т. п.

Как уже говорилось, в пекинском сказе используются также мелодии из пекинской музыкальной драмы, что значительно разнообразит музыкальную ткань произведений. Так, в сказе «Гора Мааньшань» используются мелодии эрхуан, а в сказе «Застава Наньянгуань» — мелодии сипи. Заметим также, что деревянные дощечки-кастаньеты используются только в пекинских сказах и в сказах Сихэ дагу.

Основным музыкальным размером в пекинском сказе под большой барабан является $2/4$, который именуется по-китайски «и бань и янь» — «одна сильная, одна слабая доля». Медленный темп в сказе называется «маньбань» — «медленный ритм», а ускорение или быстрый темп — «шанбань», или «цзибань» — «быстрый ритм». Различие в музыкальном размере возникает из-за разного количества слогов в строке, однако последний слог всегда находится под ударением, т. е. на сильной доле — «бань». Встречается и размер $4/4$ — «и бань сань янь». Одна доля может вмещать несколько слогов, в особенности когда

наступает быстрый темп «шанбань». Для китайской музыки вообще характерны синкопы, а в народном сказе, в частности в сказах под большой барабан, эта черта проявляется особенно отчетливо.

В пекинских сказах под большой барабан мелодия подбирается или сочиняется на текст. Основная мелодия — это четыре музыкальные фразы, которые поочередно сменяют друг друга. Там, где текст поется быстро, все идет, как говорится, на одном дыхании. Изменения в мелодии происходят в соответствии с тонами и рифмой. При быстром темпе «шанбань» музыкальный размер может быть $\frac{1}{4}$, особенно в конце произведения, в момент кульминации.

В старые времена, не имея нот, мелодию учили только с голоса. Первоначально запоминался и отшлифовывался ритм произведения, для чего использовался так называемый «рыбий текст», — бессмысленный набор слов, подставленных вместо слов оригинала. Приведем пример, на который ссылается известная исполнительница пекинских сказов под большой барабан Чжан Цуйфэн [330, с. 78—79].

Тан — сэн —	ша сэн чжу ба	цзе — сунь у	кун — — —
Я — шу —	я фэнь шу коу	юй цзы си лян	пэн — — —

В данном случае счет $\frac{4}{4}$, а прочерком обозначают паузу в $\frac{1}{4}$. Вот перевод этого упражнения: «Танский монах, монах Ша, Чжу Бацзе, Сунь Укун (перечень основных героев романа «Путешествие на Запад»), зубная щетка, зубной порошок, полоскательница для рта, таз для умывания».

Если в пекинской музыкальной драме при пении часто используется фальцет (шу санцзы), то в пекинском сказе под большой барабан голос сказителя должен иметь опору (хэн санцзы). К тому же для исполнения рассматриваемых сказов следует обладать большим диапазоном голоса. В пекинском сказе под большой барабан внутри сказа может происходить изменение тональности. Так, в сказе «Гора Мааньшань» тональность меняется пять раз. Ритм сказа сказитель задает себе сам с помощью кастаньет.

Пекинский сказ под большой барабан является одним из самых сложных для сказителя. Не случайно его исполнителями, как правило, являются профессионалы. Требуется немало времени, чтобы овладеть основными навыками исполнения этих сказов. Помимо вокала очень важна дикция актера, на тренировку которой уходит очень много времени. Для этого также существуют специальные упражнения. Необходимо, как пишут китайские исследователи, овладеть пятью способами выговаривать четко слова: бэнфа — «выстреливание губно-губных согласных»; дафа — подчеркивание «ударом» выделяемого слога, в особенности, если он не взрывной; нянь фа — «выдавливание

звука»; цуньфа — четкое «выплывывание» каждого слога (стакатто); дуаньфа — разделение слогов там, где они могут слиться в один. Не менее важным является и четкое и правильное произнесение тонов.

Эмоциональная окрашенность голоса подразделяется на «хуаньшэн» — «широкое и спокойное звучание» (например, Юй Боя любит природу в сказе «Гора Мааньшань»), «хэньшэн» — возбужденные эмоции, интонации взволнованности (например, Чжан Фэй обращается к Кунмину в сказе «Бовацпо») и «бэйшэн» — горестные, печальные интонации [334, с. 14—15, 23—25].

Весьма непростым является и сценическое движение в рассматриваемом сказе. Если в сказе передается диалог или речь трех персонажей, то у каждого из них должно быть «свое место». Актеру не полагается делать на сцене более 3—5 шагов. Движения его должны быть экономны и гармонировать с сюжетом и действием. Иначе, как говорят старые мастера, «актер бегаёт по всей сцене, еле переводит дух от усталости, а у зрителей лишь пестрит в глазах». Без целенаправленных движений и определения своего места на сцене рассказчику трудно передать сюжет сказа.

Огромное значение имеют движения глаз актера, направление его взгляда. Важно, чтобы глаза исполнителя могли выражать характер и внешний вид принимающих участие в разговоре персонажей. Так, в сказе «Заимствование стрел» на сюжет эпизода из романа «Троецарствие» происходит разговор между тремя персонажами: Кунмином, Чжоу Юем и Лу Сү. Актер должен каждому из них определить свое место, найти для каждого свою интонацию и выступать от имени каждого из персонажей в прямой речи. Взгляд, движение глаз при этом играют определяющую роль. В сказах под большой барабан заимствуются различные движения из пекинской музыкальной драмы. Особое внимание обращается на положение рук и ног, движение головой. Различные положения рук могут изображать пейзаж, указывать на направление, вести подсчеты, выражать воспоминания.

Не менее важно правильно пользоваться кастаньетами и барабанной палочкой, которые при умелом их владении могут выполнять и вспомогательную роль: изображать копьё, саблю, меч, кисть, ребенка, книгу, письмо, газету.

Наши непосредственные наблюдения над исполнением пекинского сказа под большой барабан в Пекине в 1974 г. подтвердили сведения, почерпнутые из книг. Так, зажатая между пальцев и расположенная поперек ладони барабанная палочка может изображать копьё или меч; палочка, пропущенная между большим и указательным пальцами и расположенная вдоль ладони, — кисть для письма. Дощечки-кастаньеты, взятые в ру-

ки и обращенные своей плоскостью к сказителю,— это книга или какой-либо иной текст. Многое обычно зависит от содержания сказа, и потому жест только дополняет произносимый текст.

В качестве примера мы хотели бы остановиться на двух традиционных пекинских сказах под аккомпанемент большого барабана, которые входили в репертуар Лю Баоцюаня. Они причислены к лучшим произведениям жанра. Первый из сказов — «Гора Мааньшань» (другое название — «Юй Боя разбивает цитру») — относится к так называемым сказам на бытовую тему и является переложением известной истории под названием «Юй Боя, скорбя о друге, разбивает цитру», включенной в сборник «Удивительные истории древности и современности». Второй сказ, состоящий из трех частей (мы здесь рассматриваем только две из них: «Сражение за Чанша» и «Конь спотыкается на переднюю ногу»), обычно относят к так называемым сказам на военную тему. Он создан на основе 53-й главы эпопеи «Троецарствие».

ГОРА МААНЬШАНЬ

(или «Юй Боя разбивает цитру»)

[218, с. 123—136]

Князья «борющихся царств» находились в полном смятении.

В те времена появилось несколько талантливых

и знаменитых людей.

Был среди них и некто по фамилии Юй, по имени ЖуЙ,

второе имя Боя.

Этот господин вообще-то был сановником в княжестве Цзинь.

Однажды властитель княжества Цзинь направил его

с подношениями,

Назначив послом в княжество Чу.

Завершив свой визит к чускому князю, он собрался уже

возвращаться.

Отказавшись идти берегом, он решил плыть на лодке.

Была середина осени, праздник полнолуния.

Добрался он до устья реки возле Ханьяна.

Встретив густой туман и завесу из облаков, лодка причалила

у излучины реки.

Заморосил дождь. После дождя небо прояснилось и

с наступлением вечера

Юй Боя растворил окно каюты и открыл дверь.

По реке перекатывались волны десятью тысячами серебристых

змей.

На берегу повсюду виднелись красные листья коричневого дерева.

От них доносилось благоухание.

Дуновения золотистого ветерка навевали прохладу.

Он подгонял волны на реке,

И шум воды непрерывно звучал в ушах.

Временами слышалось шуршание... на ветру трепетали

осенние листья,

Ветерок проникал в осеннюю рощу.

Осенние звезды были светлы и прозрачны; замолкли осенние

цикады,

И перед осенним склоном в осенней траве вновь

до слуха донеслось стрекотание продрогшего сверчка.

Он пищал так скорбно, душу раздирая.
Осенняя трава была желта, перед глазами расстилалась
осенняя картина.
И видно было, как прямо на востоке появился яркий диск
осенней луны.
Осенние горы и воды вдруг вызвали прилив вдохновения.
«Сюда! Позовите слугу, чтобы установил цитру и воскурил
благовожные свечи.
Буду перебирать струны, сыграю мелодию,
чтобы развеять тоску».

На берегу реки появился дровосек.
«Моя фамилия Чжун, и зовут меня Цзыци.
Живу я в деревне Цзисяньцунь, что расположена в восьми ли
от горы Мааньшань.
Когда-то я имел должность чиновника второго класса.
Из-за того, что родители мои уже в преклонном возрасте
и некому за ними присматривать,
Оставил должность, возвратился в леса, чтобы оказывать
сыновнее почтение и ухаживать за ними.
Каждый день я собираю хворост и часто хожу в горы.
Никогда не расстаюсь со своим топором да вьющимся ползучим
кустарником.
Собрал вязанку дров и стал искать знакомую тропинку,
Как вдруг натолкнулся на густые плотные облака
и морозящий дождь.
Из-за такой погоды мне трудно добраться до дому.
Поищу-ка старинный буддийский скит, укроюсь на время
от дождя.
Дождь прошел, небо посветлело, наступил вечер.
И вот подул легкий ветерок.
Засияла луна, повеяло прохладой. И я направился
к своему дому».

Шел я быстро берегом реки
И вдруг услышал, что на казенной лодке кто-то перебирает
струны цитры».

Дровосек слушал музыку, затаив дыхание,
Опустив вязанку хвороста на землю.
Конфуций скорбел о том, что жизнь Янь Хуэя была столь
коротка.

Внезапно у цитры лопнула струна.
Со страху у Юй Боя душа ушла в пятки.
Увидав лопнувшую струну, он просто обомлел.
«О! Не иначе как на берегу появился недобрый человек».
Стал срочно спрашивать слуг, куда причалила лодка.
Кормчий ответил: «Стоит у подножья горы».
Боя подумал про себя, что эта горная местность безлюдна,
Откуда бы тут взяться достопочтенному человеку, способному
слушать мою игру».

Позвал слугу, велел подойти и выслушать указания господина.
«Пойди на берег и обыщи там все».
Стал шарить по зарослям тростника и кустам ивняка.
Вдруг слышит, что с берега кто-то к нему обращается
с почтением.
Цзыци сказал: «Вам не надобно устраивать поиски. Это вовсе
не преступник».

Я — дровосек и сам не знаю, как очутился здесь
и стал слушать музыку.
Я, ничтожный, всего лишь дровосек в этих горах.
Из-за того, что собирал дрова, я возвращался поздно.

Вдруг услышал звуки цитры.
 Слушал здесь вашу игру и поэтому приостановил свой шаг.
 Юй Боя громко расхохотался:
 «Ты, оказывается, дровосек!
 Кто бы мог подумать, что ты тоже понимаешь музыку
 и наслаждаешься ею!
 Ты — простой крестьянин из этой деревушки и несешь вздор».
 Цзыци сказал: «Вот вы знаете, что в этих местах нет таких,
 кто бы внимал звукам,
 В особенности в такой захолустной деревеньке, что укрылась
 в безлюдных горах.
 Но тогда, если следовать тому, что игра на цитре требует
 соблюдения шести запретов, семи воздержаний
 и обладает восемью совершенствами,
 То, как я помню, для не понимающих мелодии вообще
 не следует прикасаться к струнам».
 Юй Боя отметил в словах дровосека разумность и изящество
 мысли.
 Про себя подумал: «Не следует смеяться над этим
 простолюдином, что живет в горной деревушке».
 Срочно велел слугам пригласить его к себе.
 «Пригласите сюда того дровосека —
 Я хочу с ним поговорить по душам».
 Один из слуг выслушал повеление
 И тотчас же сошел с лодки на берег.
 Он прошел вперед, поглядел на Чжун Цзыци
 И сказал дровосеку: «При встрече с моим господином
 ты должен отбить поклоны.
 Что он тебя спросит, отвечай как положено».
 Чжун Цзыци с достоинством, не обращая ни на кого внимания,
 взшел на лодку.
 В сторону Боя долгих поклонов не отвешивал.
 «Я приветствую вас, господин».
 Юй Боя, не желая уронить достоинство, на приветствие
 не ответил.
 Сказал: «Садись тут рядом,
 Я хочу с тобой поговорить по душам».
 Чжун Цзыци, ничуть не смущаясь,
 Сел спокойно в сторонке.
 Боя, завидев его, погрузился в размышления.
 Он не предложил чаю, а просто сел напротив,
 Сказав: «Только что на берегу ты слушал мелодии цитры?»
 Цзыци сказал: «Я не смею сказать, что глубоко постиг музыку,
 Однако кое-какой толк в ней все же знаю.
 Надеюсь, что достопочтеннейший господин не будет ко мне
 столь строг».
 Боя сказал: «Поскольку ты сам сказал, что слушал цитру,
 То у меня к тебе есть несколько вопросов, в которых
 я не очень разбираюсь.
 Скажи мне, откуда ведет свою историю эта цитра?
 И где она была распространена?
 И почему она называется „яоцинь“?
 Из какого дерева она сделана?
 И что за человек ее смастерил?
 Слово в слово скажи мне все как есть.
 Коль дровосек понимает толк в цитре, то это здорово».
 Цзыци ответил: «Цитра, думаю, существовала еще со времен
 Фуси.

На ней играли подле яшмового пруда Яочи,
отсюда и ее название „яоцинь“.

Делают цитру чаще всего из дерева платана.

Верхняя часть дерева слишком легка, нижняя — слишком
плотна,
лучше всего брать среднюю часть дерева.

Гармония определяется по чистоте и по звонкости.

Появился некий искусный плотник по имени Лю Цзыци,

Он и создал эту цитру».

Боя спросил: «Кто впервые прекрасно владел инструментом?

До каких пор играл и повстречал кого?

Кто из-за цитры расстался с жизнью?

Что за человек с помощью цитры порицал кого-то?

Слово в слово мне ответь.

Тогда буду считать, что дровосек понимает музыку».

Тогда Цзыци ответил:

«На этой цитре прекрасно играл Вэнь-ван.

Когда он играл об удивительных вещах, то часто
встречался с феями.

Наследником Вэнь-вана был Бо Икао.

Он в прошлом с помощью цитры злословил в адрес Чжоуцзюня.

Девушка Дацзи осуществила коварный и зловеющий план,

И чжоуский Вэнь-ван ел мясо собственного сына.

Так наследник распростился с жизнью».

Боя спросил: «Какой ширины эта цитра?

В суженной части сколько в ней цуней и фыней?

Сколько золотых делений на грифе и сколько ладов?

Сколько внутри ладов и сколько звуков?

И по какому образцу построены змеиные узоры?

И сколько всего чи и цуней она в размере?

Что за человек любил добродетель?

И что за человек любил сражения?

И сколько всего на ней струн?»

Цзыци ответил: «Эта цитра спереди имеет ширину
в восемь цуней.

Задний конец ее равен четырем цуням, сообразно четырем
временам года.

Делений золотых — двенадцать, по числу двенадцати месяцев
в году.

И еще одна, соответствующая високосному месяцу. В ней пять
рядов в соответствии с пятью музыкальными ладами.

Змеиные узоры были созданы в соответствии с неделями и днями».

Размеры ее составляют три чи и шесть цуней с половиной,

Князь Вэнь-ван любил добродетель, а У-ван — сражения.

На цитре всего семь струн.

Когда звуки ее проникают в небесную высь, птицы луань
и феникс радуются.

Звуки ее доносятся до драконов и тигров в горах и океане.

Когда третьего дня третьей луны небесная владычица Ванму
устраивает празднество персика бессмертия,

Изысканные мелодии в Яочи постоянно звучат в исполнении
людей утонченной души.

Боя сказал: «О! Ты слово в слово все сказал верно,

А ведомо ли тебе, на какую тему я сочинял мелодию?»

Цзыци сказал: «Конфуций оплакивает короткую жизнь

Янь Хуэя,

А вы для написания мелодии использовали лунный свет
и осенние воды».

Юй Боя непрерывно нахваливал дровосека: «Хорошо!
Прекрасно!»

Смотрите, Цыци нисколько не сробел и улыбался.
Благодаря цитре они стали закадычными друзьями.
Позднее перед горой Мааньшань господин Юй Боя разбил
свою цитру,

Чтобы отблагодарить человека, понимающего музыку.

Этот сказ имеет продолжение, в котором рассказывается о том, как спустя несколько лет Юй Боя вновь оказался в этих краях и решил навестить Цыци. Узнав, что тот умер, Боя был сильно опечален и с горя разбил цитру, понимая, что теперь никому больше насладиться ее звучанием.

В сказе «Гора Мааньшань» имеется характерный для песенных сказов зачин, где приводится краткое изложение обстановки и эпохи, в которую происходят события. Здесь же дана экспозиция всего произведения и упоминается главное действующее лицо повествования.

В сказе нет характерных детальных описаний внешности персонажей, однако это «компенсируется» великолепным описанием осеннего пейзажа, в котором многократно в различных сочетаниях повторяется слово «осень»: «осенние листья», «осенняя роща», «осенние звезды», «осенние цикады», «осенний склон», «осенняя трава», «осенняя картина», «осенняя луна», «осенние горы и воды». Для китайского слуха здесь нет нагромождения одних и тех же эпитетов — это бесспорное свидетельство таланта автора, который с помощью одного эпитета смог мастерски описать целый пейзаж.

Интересным представляется первое появление Цыци и его рассказ о себе в манере, характерной для традиционной китайской драмы еще с XIII—XIV вв. В повести «Юй Боя, скорбя о друге, разбивает цитру», послужившей источником для автора данного сказа, Цыци рассказывает о себе во время беседы с Юй Боя. В 64 строках (из 132 стихотворных строк сказа) ведется диалог между Юй Боя и Цыци; в 16 строках Цыци рассказывает о себе. Таким образом, как в цыдишу, в лекинском сказе под большей барабан текст насыщен прямой речью. Диалог между персонажами, состоящий из четырех серий вопросов и ответов, построен по единой схеме. В данном сказе детализация и своеобразный рефрен сведены воедино в самом диалоге.

Что касается концовки сказа, то в ней всего четыре строки, причем в первой из них сказитель (и это традиционно) непосредственно обращается к слушателям:

Смотрите, Цыци нисколько не сробел и улыбался.
Благодаря цитре они стали закадычными друзьями.
Позднее под горой Мааньшань господин Юй Боя
разбил свою цитру,
Чтобы отблагодарить человека, понимающего музыку.

Слово «позднее» («хоулай») нами уже отмечалось как традиционное для концовки сказа.

Лексика, используемая в сказе, достаточно сложна. Вэнь-янизмы встречаются в данном произведении главным образом в качестве служебных слов. Например, «сяо кэ ань най шы шань-чжун и-гэ цзяо-цзы е» — «я, ничтожный, всего лишь дровосек в этих горах». «Е» — это связка древнекитайского языка в простом связочном предложении. Однако мы не обнаружили какой-либо закономерности в использовании вэньянизмов. В тексте сказа могут встретиться почти рядом и «хэ жэнь», и «шэньмо жэнь» со значением «кто», «что за человек».

Эризация существительных, о которой уже шла речь при рассмотрении цзыдишу, присутствует и здесь. Суффикс уменьшительности и ласкательности присоединен к таким словам, как «звезда», «цикада», «сверчок», «свет», «луна», «ветер». Заметим, что в китайском языке при необходимости образовать такие слова, как «ветерок» или «звездочка», уменьшительно-ласкательный суффикс русского языка будет передан определением «сяо» со значением маленький или «цин» — легкий, а не с помощью суффикса «эр».

Если рассмотренный выше сказ «Гора Мааньшань» — это сказ неэпического характера на сюжет древнего предания, то сейчас мы приведем типичный сказ эпического плана на военную тему.

СРАЖЕНИЕ ЗА ЧАНША

[218, с. 146—149]

Гуань-гун взнуздal коня и стал всматриваться вдаль.

Видит: возле города Чанша с запада на восток выстроилось
многочисленное войско.

Воистину латы блестят, сверкают доспехи, храбрецы готовы к бою.

Мечи и трезубцы, палаши и копья излучают сияние,

Звон кольчуг и колокольчиков на уздечках сотрясает слух.

Мимо красного знамени промелькнула фигура Хуан Ханьшэна
из Хунани.

Видно лишь, как ветер колышет его седую бороду на груди,

Седые брови нахмурены, глаза вытаращены,

Лик, подобный древнему месяцу, полон одухотворенности.

Хоть возрастом и немолод, а по-прежнему герой.

Латы как крылья феникса, накидка с красными кистями,

Кольчуга, как чешуя цилиня-единорога, блестит, словно нефрит
на солнце.

На широком красном халате узоры тысячи цветов,

Талия перехвачена поясом, который весь унизан жемчужинами.

Лук с драконами на концах, стрелы резные с перьями,

Сапоги с тигриной мордой на носках в стременах,

Пегий конь, стремительный как молния, рвется в бой.

Золотой заплечный меч наполовину покрылся инеем.

Почтенный господин Гуань-гун отвел взгляд, кивнул

И стал про себя размышлять:

«Как видно, удача покинула ханьский двор,

Столько погибло полководцев и героев.

Если я усмирю его и вместе с ним отправлюсь в Улин,
 Мой старший брат наверняка полюбит Хуан Чжуна».
 Тут почтенный господин указал мечом вперед
 И крикнул во весь голос:
 «Почтенный полководец, не торопи коня,
 У меня имеются для тебя добрые слова.
 Мой совет тебе — лучше сойти с коня и сдаться мне,
 Чтобы не отправиться в потусторонний мир от моего меча».
 Хуан Чжун, услышав это, осадил скакуна,
 Взмахнул мечом и крикнул Гуань-гуну:
 «Сегодня совершенно ясно, что судьба государства Хань решена.
 Взгляни, повсюду поднялись многочисленные герои.
 К тому же теперь появился министр Цао,
 Высокий талант которого и мудрость превосходят человеческие
 возможности.

И войска его храбры и насчитывают многие тысячи воинов,
 Многие тысячи его воинов-героев имеют опыт сражений.
 Если полагаться на пересуды людей в Поднебесной,
 Эти горы и реки вскоре будут принадлежать Цао-гуну.
 Тебе не следует прислушиваться к Чжугэ Ляну,
 Он болтает всякий вздор, поступает как заблагорассудится.
 Огонек светлячка не может светить далеко,
 Сидя в колодце, наблюдать небо — в сути не разобратся.
 Послушай моего доброго совета,
 А именно: прекрати сражение, немедленно отведи войска.
 Пусть Лю Бэй срочно одумается,
 Мы вместе поможем Цао-гуну покорить Цзяндун
 И вымести до конца смуту в Поднебесной,
 И тогда заслуги ваши будут велики.
 Ты же упорно хочешь захватить Чанша.
 Боюсь только, что на свою голову позора не оберешься».
 Не успел Хуан Чжун закончить свои слова,
 Как раздался дикий хохот Гуань Шоутина, которому нет равных
 в Поднебесной в преданности и верности.

Изогнутый бердыш черного дракона устремился на генерала
 из Чанша:

«Тьфу! Темный люд в речах своих невежествен;
 Такие, как ты и я, являются в войсках полководцами.
 И нет сомнений, кто сильнее, а кто слабее.
 Тебе также следовало бы вспомнить о ханьском императоре
 Гао-цзу былых времен.
 Простолюдины тогда подняли голову и собрали храбрых бойцов.
 Он разрубил мечом белую змею и начал великое дело,
 Чтобы достичь великолепия везде и всюду.
 Сян Юй в самом деле был так силен, что мог сровнять горы.
 Копье его тяжелое, силища огромная, и он опытен был
 в сражениях.

И не было у него в Поднебесной соперника.
 Давно разбил Чжан Ханя и прославил свое имя.
 Ему, Сян Юю, не должно было, опираясь на могущество,
 обижать слабого.

Назначил И-ди в район Цзяндуна,
 Направил Гао-цзу в Ханьчжун.
 И в казармах, и на заставах всюду наставил солдат.
 Он знал, что ему трудно будет выбраться из Ханьчжуна.
 Небо желает, чтобы я теперь совершил великое дело.
 Чжан Лян, хвастаясь своим искусством владения мечом,
 посетил Хань Синя.

Под предлогом строительства настила на горных дорогах
Он расставил ловушку и без всякого труда захватил Саньцинъ.
А в летние месяцы сровнял с землей Чжантун.
Знатные особы Янь и Чжао вручили ему заявление о том,

что сдаются.
Шэнь Ян был храбр, а давно сдался и перешел на нашу
правую сторону.

Императору трудно избежать полного краха.
Мои кони прошли через семьдесят городов провинции Шаньдун.
Баван напрасно обладал силой, могущей свернуть горы.
Он покончил с собой, обагрив кровью берег на реке Уцзян».
Хуан Чжун, услышав такие слова, от злости готов был лопнуть.
У преданного и справедливого полководца заходили желваки,
и он весь вспыхнул.

Под ним стоял пегий конь,
Мечом он жонглировал так же умело, как копьём.
Увидел это Гуань-гун, и душа у него возрадовалась.
Он негромко окликнул почтенного Хуан Чжуна:
«Я, Гуань-гун, с детства изучал летопись „Весны и Осени“,
Какие же приемы боя мне неизвестны!
Твой прием жонглирования мечом описан в летописи „Цзочжуань“.
Был некто Лю Чжаньсюн, устроивший большой скандал
во времена династии Чжоу.

Он скакал на коне с тремя мечами,
Только я хорошо в этом разобрался».
Совершенномуудрый господин Гуань-гун повернул голову,
поднял меч до уровня пояса,
Отточенный меч Хуан Чжуна был направлен ему прямо в грудь,
Послышался звон от скрестившихся лезвий мечей.
Сошлись два коня. Хуан Чжун на коне поставил меч поперек.
Решил воспользоваться благоприятным оборотом и рассечь
противника пополам.
Совершенномуудрый господин ударом двух рук отвел меч наверх
И выставил изогнутый бердыш черного дракона.
Хуан Чжун изогнулся весь, сидя на коне,
И рубанул наотмашь.
Совершенномуудрый господин встретил удар, держа меч
двумя руками.

Столкнулись два клинка и только звон раздался,
И только искры засверкали над полем сражения.
Два скакуна с седоками разъехались на юг и север.
Испугало это старого храброго полководца Хуан Чжуна
из Хунани.

Подумал он про себя: «В Хунани я с детства считался
добрым молодцем,
Совершал подвиги именно благодаря приему „с тремя мечами
на одном коне“.

Сегодня повстречал полководца из Пучжоу,
Боюсь только, что и в длительном сражении победа мне вряд ли
будет обеспечена».
Не будем говорить о том, как Хуан Чжун укрепил свою защиту.
Совершенномуудрый господин развернул коня и ринулся вперед.
Изогнутый бердыш черного дракона он выставил справа.
Прием этот называется «осадить коня с луком,
останавливающим потоки».

Увидев такое, Хуан Чжун очень удивился.
«Странное дело. Как это его искусство владения мечом ничуть
не уступает моему?».

Он тут же приготовился к новой атаке.
 Почтенный господин Гуань-гун взмахнул мечом, излучавшим сияние,
 И резанул из-за спины поперек седла.
 Старый Хуан Чжун применил прием «скрыть туловище, сидя на корточках»,
 Что-то просвистело и блеснуло над седлом —
 Изогнутый бердыш черного дракона разрубил лишь воздух.
 Два коня пролетели в атаке друг мимо друга и развернулись.
 Оба сражавшихся находились в крайне опасной ситуации, будто в норе у дракона и тигра.
 Я не буду рассказывать дальше о двух полководцах на поле сражения.
 Поведая теперь, как первый советник Хань Сюань взошел на городскую стену.
 Он велел поднести деревянную подставку для ног,
 Оперся рукой на амбразуру в городской стене и стал следить за боем.
 На бескрайнем поле брани то взмечаются вверх, то опускаются вниз два огромных меча.
 Воины беспорядочно размахивают знаменами и флагами, и кажется, будто в воздухе — языки пламени.
 Раскатывается барабанная дробь,
 Шум и крики воинов сотрясают горы.
 Хань Сюань подумал: «Каждый раз, когда старый полководец выступает перед войском, разворачиваются знамена, поднимается меч — и вот уже победа.
 Сегодня же он встретил полководца из Пучжоу, Ого! Боюсь, трудно будет защитить этот город Чанша». Не будем говорить, как первый советник Хань Сюань испугался в душе,
 Продолжим рассказ о двух героях на поле брани.
 Оба они сражались так, что облака пыли и песка затмили красное солнце;
 Сражались так, что содрогались и раскачивались высокие, огромные дворцовые палаты;
 Сражались так, что вокруг все казалось страшнее ада;
 Сражались так, что даже птицы исчезли в небе;
 Сражались так, что даже звери попрыгались и притаились в горах;
 Сражались так, что солнце уже село за Западными холмами, спрятав красное зеркало;
 Сражались так, что диск луны уже выкатился, сверкая, из Восточного моря.
 Гуань-гун тотчас же послал за своим помощником,
 Сказал: «Послушай, командир, зажги-ка мне факелы и фонари». Хуан Чжун услышал эти слова: «Да, да, хорошо, конечно же. Кто же согласится увести войска, не увидев, кто победил, а кто потерпел поражение».
 Стоя над воротами городской стены, первый советник Хань Сюань находился в сильном смятении.
 Он подозвал людей и велел бить отбой и отвести войско.
 На городской стене, сотрясая слух, трижды раздался звон бронзового гонга.
 Хуан Чжун, верхом на коне, слышал его отчетливо.
 Он рубанул по воздуху мечом и с досадой повернул коня назад. Обернувшись, он крикнул Гуань-гуну:
 «Мой командующий отдал приказ.
 Время уже позднее. Пока сворачиваю боевые порядки.

Завтра, когда прозвучат пять ударов в барабан, состоится
трапеза перед боем.
Кто-то из нас обязательно победит или потерпит поражение». Гуань-гун остановил коня на всем скаку
И, направив меч в сторону поля брани, крикнул Хуан Чжуну:
«Сегодня я тебя пощадил,
Вели Хань Сюаню скорее сдать город.
Если с восходом солнца я не увижу послания о сдаче,
Я подниму войска на штурм города.
Тогда сначала будет разбит город Чанша.
Трудно будет избежать того, что шея почтенного окрасится
в красный цвет»,
Сказал это уважаемый господин и помахал своим мечом.
Люди и кони повернули и возвратились в лагерь.
Сражались целый день, так и не выяснив, кто победил, а кто
проиграл.
Вот что такое «Полководец-тигр встретился с героем».

КОНЬ СПОТЫКАЕТСЯ НА ПЕРЕДНЮЮ НОГУ

[218, с. 149—152].

(продолжение пекинского сказа под большой барабан под названием «Сражение за Чанша»)

Померившись мечами на поле брани, Гуань Фуцзы * и
Хуан Чжун,
Так и не выяснив, кто победил, не выказывали своего геройства.
Я пока не буду рассказывать о том, как Хуан Чжун отвел
войско.
Возвратившись в лагерь, Гуань-гун с трудом сдерживал гнев.
Он сошел с боевого коня и уселся посреди полевого шатра.
Волнение и возбуждение раз за разом накатывалось на него.
Чжоу Цан и Гуань Пин наблюдали за ним, стоя снаружи.
Они видели, что у отца и наставника пот пропитал насквозь
повязку на голове и стекал с висков.
И длинные пряди волос от гнева спадали в беспорядке на лицо.
Его воинственный тигровый лик был охвачен яростью
и негодованием.
Его мужественные, налившиеся кровью глаза феникса были
вытарашены, брови нахмурены.
Приемный сын Гуань Пин был весьма почтителен к отцу
и тактичен.
Младший полководец Гуань Пин вошел в шатер
и стал допытываться:
«Отец-учитель с раннего утра повел войско
в карательный поход,
Однако почему же пришлось сражаться до тех пор, покуда
красное солнце не исчезло на западе?»
Гуань-гун, услышав это, ответил сыну:
«Это изнуряющее сражение оказалось напрасным трудом.
И хотя Хуан Чжун возрастом стар,
Он превосходит вас, молодых героев.
Если бы старый полководец был моложе,
Не снести бы твоему отцу головы.
Мы оба сражались целый день, так и не выяснив, кто сильнее.
Решили завтра на поле брани снова помериться силою».
Гуань Пин, услышав такое, стал негодовать и сказал:

* Т. е. Гуань Юй (Гуань-гун).

«Отец-учитель, как говорили в древности, „зачем пользоваться
ножом, которым забивают быка, чтобы зарезать им курицу?“.

Ваш сын завтра пойдет на поле боя и захватит Хуан Чжуна.
Дозвольте, почтенный, сыну совершить этот подвиг.

Услышав это, отец громко рассмеялся:

«Эх, Гуань Пин, а тебе ведомо, как глубока земля
и как высоко небо?»

Тебе кажется, что Хуан Чжун стар?

Даже ты не устоишь перед его мечом.

И не в том будет беда, что ускользнет удача
и ты потерпишь поражение,

Славное имя наше, отца и сына, будет посрамлено.

Завтра ты вместе с Чжоу Цаном будете прикрывать боевые
порядки с флангов.

Следите за тем, как отец будет сражаться и вести бой;

вы должны внимательно и осторожно следить и наблюдать.

Не сомневаюсь, что вам придется изрядно поволноваться».

Пока шел разговор, командиры и солдаты подготовили «трапезу
перед боем».

Отец и сын пили вино и толковали о боевом оружии.

После завершения трапезы Чжоу Цану было приказано

защищать лагерь, а Гуань Пину идти дозором.

Почтенный господин Гуань-гун сидел в большом шатре
и просматривал «Чуньцзю».

Прочитал он полностью и трактат «Суньцзы»

в тринадцати главах,

Однако не нашел в нем какого-либо плана действия.

Думал про себя — вот завтра на поле брани померюсь с
Хуан Чжуном,

Использую-ка я прием опорного меча.

Почтенный господин отдохнул полночи, а на следующий день,
чуть рассвело,

Поспешил отдать приказ воинам, чтобы те все приготовили
к сражению.

Почтенный Гуань-гун надел доспехи и повязку на голову

И велел Чжоу Цану оседлать горячего скакуна красной масти
и поднести изогнутый бердыш.

Бух, бух, бух — раздалась три орудийных выстрела еще до того,
как отворились ворота лагеря.

Почтенный господин Гуань-гун вскочил на коня и взял в руки меч.

Сыновья бросили боевой клич, подобный рыку тигра.

Войско устремилось вперед подобно морскому прилизу.

Взмахнули флагом, и оно разделилось на два отряда.

У развернувшихся в боевом строю бойцов было
по блестящему копыю и мечу.

Чжоу Цан и Гуань Пин вдвоем прикрыли фланги.

Почтенный господин зацокал, подгоняя коня —
водяного дракона.

А теперь расскажем, как Хуан Чжун из города Чанша громко
крикнул:

«Эй, Гуань-гун, какой же ты герой?»

Вчера договорились прибыть пораньше.

Взгляни, как высоко солнце.

Ясно, что ты смерти боишься и храбрости у тебя маловато.

Можешь раньше возвратиться в лагерь — я тебя пощажу».

Гуань-гун, услышав эти слова, громко расхохотался:

«Старый Хуан Чжун, не нужно быть надменным и хвастливым.

Вчера я посчитал, что ты уж стар,

Сегодня же заставлю тебя отправиться к праотцам».

Хуан Чжун, услышав такие слова, был разгневан.
Он подстегнул коня, взмахнул мечом и, установив его
горизонтально, устремился вперед, чтобы снести им противника.
Это называется «удар меча, перехватывающего талию».
Гуань-гун, используя прием обхвата изогнутого меча,
увернулся от удара.

Идет великое сражение на поле брани. Кто же согласится
на снисхождение и пощаду!

Старый Хуан Чжун, в золотых латах и доспехах, со светлым
лицом и серебряными висками, сидел верхом на пегом
коне с желтым панцирем и желтой попоной-сиденьем.

Почтенный господин Гуань-гун, в зеленой накидке и золотых
доспехах, с покрасневшимся лицом и длинными волосами
на висках, сидел верхом на скакуне и держал в руках
изогнутый меч с черным драконом.

На обоих героев любо было смотреть.

Их мужество внушало страх, гнев их был велик,
кони не стояли на месте.

Ты — добрый молодец, я — герой.

Седоки сходились в атаке, разворачивались и сходились снова.

Со звоном скрещивались клинки, и искры разлетались
в разные стороны.

Ржание боевых коней напоминало рычание тигров.

Глухо били боевые барабаны, сотрясая небо и землю.

Будто злой тигр в ярости сражается с леопардом,

Будто зеленый дракон хочет схватить гигантскую змею,
беснующуюся в море.

Оба героя долго вели бой, так и не выяснив,
кто из них сильнее.

Почтенный господин решил применить прием опорного меча.

Сделав ложную отмашку мечом, он повернул коня назад.

Хуан Чжун натянул поводья и стал внимательно всматриваться.

Он вспомнил, что накануне Гуань-гун в ходе боя все больше
входил во вкус.

А сегодня перед главным сражением он вдруг пустился наутек.

«Объяснять тут ничего не надобно, я и сам знаю,

Наверняка он принял решение своим отступлением извлечь
победу, заманив меня в ловушку.

Видимо, и у неба нет магического средства,

Не копьём, так мечом.

А еще лук со стрелами да бросок через себя „дротика-метеора“.

Все это давно уже кем-то и когда-то применялось.

Затрачено столько изобретательности и все напрасно.

Не иначе как военное искусство его терпит поражение.

Искусство высоко и отменная храбрость, а проиграет».

Старый Хуан Чжун вихрем помчал своего скакуна вдогонку.

Прицелился в затылок Гуань-гуна и рубанул мечом.

Почтенный господин давно уже был к этому готов.

Правой ногой он нажал на стремя, и конь сдвинулся влево.

Применив прием «лежа гляжу на удивительные облака»,
он оказался поперек седла.

Меч Хуан Чжуна рубанул по воздуху,

Почтенный господин выпрямился и ответил ударом

«меча на опоре».

Хуан Чжун вскрикнул: «Плохо дело,

Не мог и подумать, что попаду к нему в ловушку».

Еще мгновение — и падет голова.

Почтенный господин Гуань-гун неожиданно преобразился
и схватился за изогнутый бердыш.

«У меня есть желание сегодня убить его.
 Жаль, что Хуан Чжун герой.
 Не убьешь, тоже плохо.
 Как же мне тогда захватить Чанша и отличиться?»
 Пока он терялся в сомнениях,
 Старый Хуан Чжун резко взнуздal коня, намереваясь спастись
 бегством.
 Трах-бах — переднее копыто у коня скользнуло, и боевой конь
 рухнул на землю.
 Раз!.. И Хуан Чжун был выброшен из седла.
 Почтенный господин увидел это и громко рассмеялся:
 «Хуан Чжун, не пугайся,
 Я, Гуань-гун, никогда в жизни не отрубал головы упавшим
 с коня полководцам.
 К тому же годами ты стар.
 Я отпускаю тебя в лагерь, поменяешь коня, тогда вновь
 померимся силой».
 Почтенный господин, сказав это, с бердышом наперевес,
 возвратился в лагерь.
 Глубоко опечаленный, старый Хуан Чжун поднялся с земли
 И отметил, что боевой конь всегда мог стремительно мчаться
 и скакать.
 Почему же именно сегодня он упал на ровном месте?
 «Что конь споткнулся на переднюю ногу — не беда.
 А вот мое прославленное имя уничтожено в одно мгновение».
 Ничего не поделаешь. Почистил одежду и потопал ногами,
 стряхивая с них пыль.
 В одно мгновение он очутился в седле на пегом коне.
 Итак, в этот раз конь споткнулся на переднюю ногу,
 и стратегия Хуан Чжунa потерпела неудачу.
 Благородство и честность, как стрела, сразили султан на шлеме.
 Добрый молодец любил героя,
 Оставил в веках свое прекрасное имя.

Обе части сказа мы рассматриваем как единое целое: они содержат в себе все наиболее характерные черты сказа, о которых говорилось в данном разделе. Правда, в нем нет традиционного зачина, ибо перед нами лишь разделенный на две части эпизод сказа, начало которого не рассматривалось.

Сказ интересен тщательно выписанными образами героев, детализацией описания их внешнего облика, сражения, в котором они участвуют, описанием боевых приемов. Сказ насыщен традиционными художественными приемами: параллельными синтаксическими построениями, яркими сравнениями, последовательным расположением строк, начинающихся с одних и тех же слов, эпитетами с удвоенной второй морфемой, репликами рассказчика, обращенными к слушателям.

Как и в русских былинах, в пекинском сказе под большой барабан на военную тему действие концентрируется вокруг богатырей, которые выделены наиболее отчетливо. Автор сказа не скупится на яркие краски при их описании. Вместе с тем внешний облик наиболее известных и часто упоминаемых героев в сказах клиширован, и достаточно встретить знакомые стандартные эпитеты и сравнения, чтобы сразу определить, о ком

идет речь. Так, для описания одного из героев, старого полководца Хуан Чжуна, используется следующий трафарет: «седые брови нахмурены, глаза вытарашены», «лик, подобный древнему месяцу», «латы как крылья феникса», «кольчуга как чешуя цилиня-единорога», «на... халате узоры тысячи цветов», пояс «унизан жемчужинами», «лук с драконами на концах», «сапоги с тигриной мордой на носках».

В приведенном перечне детально, с использованием большого числа ярких сравнений описана одежда Хуан Чжуна. Вытарашенные глаза, согласно китайской традиции, свидетельствуют о гневе и решительности человека. Этот отрывок в китайском оригинале представлен четырьмя семисложными стихотворными строками и восемью шестисложными строками. Такая последовательность и соотношение строк с разным количественным составом всегда придает описанию известный динамизм, так как в пропевании шестисложных строк темп музыкального сопровождения убыстряется, как и темп самого сказа. О Гуань-гуне говорится меньше, видимо потому, что он описан в первой части сказа. В рассмотренных отрывках о Гуань-гуне сказано:

И длинные пряди волос от гнева спадали в беспорядке на лицо.
Его воинственный тигровый лик был охвачен яростью

и негодованием.
Его мужественные, налившиеся кровью глаза феникса были
вытарашены, брови нахмурены.

Лишь в описании внешности Гуань-гуна используется эпитет «глаза феникса», по которому ясно, что речь идет именно о нем. Как видим, «нахмуренные брови и вытарашенные глаза» характеризуют и Гуань-гуна. Таким образом, можно говорить о некоем стереотипе при описании внешности героев. Как показало исследование прочих жанров песенно-повествовательной литературы, указанные приемы описания внешности героев характерны вообще для эпических произведений вне зависимости от их жанра.

В тексте сказа имеется традиционный рефрен в начале семи последовательно расположенных строк. Это описание сражения между Гуань-гуном и Хуан Чжуном, где стихотворные строки начинаются со слов «сражались так, что...» («дадэ...»).

Характерно использование в прямой речи героев пословиц вроде «Огонек светляка не может светить далеко» («ин хо чжи гуан нань чжао юань»), «Сидя в колодце, наблюдать небо — в сути не разобраться» («цзо цзин гуань тянь ли бу тун»). Второй пример, однако, напоминает типичную для китайского языка недоговорку вроде русского выражения «собака на сене».

Встречаются непосредственные реплики рассказчика, которые служат трафаретным приемом для переноса действия. Например: «Я не буду рассказывать дальше о двух полководцах на поле сражения. Поведаю теперь, как первый советник Хань

Сюань взошел на городскую стену». Такого рода обращения необходимы рассказчику для переключения внимания слушателей, когда нужно вести повествование о двух одновременно происходящих действиях или событиях.

Завершая раздел о пекинских сказах под большой барабан, отметим одно формальное отличие: по сравнению с цзыдишу в нем значительно меньше десятисложных строк. Основой сказа является семисложная строка. Тем не менее общий строгий стиль изложения сохраняется, как и многие другие, уже упоминавшиеся формальные и содержательные характеристики, позволяющие говорить о том, что пекинский сказ под большой барабан сохранил в себе многие черты, заимствованные им еще в начале века от цзыдишу.

Хэнаньские чжуйцзы

К категории сказов под барабан относится и распространенный в провинции Хэнань песенный сказ под названием хэнаньские чжуйцзы, в музыкальном сопровождении которого обязательно используется маленький барабан на низкой подставке.

Среди немногочисленных работ, посвященных хэнаньским чжуйцзы, первостепенного внимания заслуживает книга Чжан Чангуна, в которой автор проводит всесторонний анализ чжуйцзы, прилагая полный текст некоторых из них [329]. Чжуйцзы рассматриваются и в специальной статье Я. Прушека [160, с. 453—483]. Хотя автор и оговаривается, что в своей работе он главным образом следовал Чжан Чангуну, это не просто пересказ содержания книги китайского ученого. Я. Прушек, который занимался различными аспектами древней и средневековой китайской народной литературы, пытается прежде всего проследить ту нить, которая связывает, по его мнению, жанр хэнаньских чжуйцзы и жанр бяньвэнь. Несомненно интересна своими рассуждениями и солидная статья Юй Чжана о происхождении хэнаньских чжуйцзы [363, с. 63—65]. Проблемы данного жанра в общем плане рассматривались также Чэнь Жухэном и Ян Иньшэнем [356, с. 243—245; 364, с. 122—123].

Существует несколько версий происхождения чжуйцзы. Так, Чжан Чангун считает, что они возникли в самом начале XX в. в результате слияния двух распространенных ранее в провинции Хэнань жанров песенно-сказительского искусства — даоциншу и ингэлю. Первый из них первоначально представлял собой мелодии, исполнявшиеся даосскими монахами; второй — лирические песни крестьян провинции Хэнань.

Название «ингэлю» имеет разное толкование. Чжан Чангун записывает его иероглифами, означающими «пение иволги в ветвях ивы» (Я. Прушек неверно переводит морфему «ин» как

«соловей»). Шэнь Пэнньань и другие записывают ингэлю совершенно другими иероглифами, которые означают «скитания Ингэ» [361, с. 16—17]. При этом они ссылаются на предание о том, как девочка по имени Ингэ, воспитывавшаяся в семье будущего мужа, не выдержала жестокого обращения и убежала из дома. Чтобы заработать на чашку риса, она скиталась по городским улочкам, исполняя печальные, полные грусти мелодии, которые потом стали называть «мелодии Ингэ». Каким бы ни было происхождение самого названия, ингэлю, как утверждает Чжан Чангун, представляли собой незатейливые сельские напевы, которые первоначально исполнялись во время отдыха или праздников, в частности на Новый год [329, с. 1].

Шэнь Пенньань и другие полагают, что хэнаньские чжуйцзы впервые появились в 80-е годы XIX в. в результате слияния жанра юйгу и известных нам ингэлю. Жанр юйгу был распространен в XV—XIX вв. и получил свое название благодаря небольшому барабану юйгу, которым сопровождалось исполнение произведений этого жанра и который в ряде районов страны называется «даоцин». В провинциях Чжэцзян и Цзянсу этот жанр по-прежнему называется «даоцин», а в провинциях Хунань и Хубэй — «юйгу». Ли Сяоцан также считает, что современные хэнаньские чжуйцзы трансформировались из даоцин, которые были обработаны местными исполнителями [269, с. 4]. В дальнейшем чжуйцзы стали обнаруживать некоторую тенденцию развития в сторону сказов под большой барабан.

Несколько иную на первый взгляд версию происхождения рассматриваемого жанра предлагает китайский исследователь Юй Чжан. Ссылаясь на мнение актеров-исполнителей старшего поколения, он пишет, что хэнаньские чжуйцзы возникли благодаря слиянию жанров даоцин и саньсяньшу — сказа под аккомпанемент саньсяня. По-видимому, он имеет в виду названные выше сельские мелодии ингэлю, исполнявшиеся под аккомпанемент саньсяня, которые самым тесным образом связаны с трансформацией жанров даоцин и ингэлю и с преобразованием их в хэнаньские чжуйцзы, хотя очевидно и то, что причину подобной трансформации следует искать прежде всего в определенных исторических и социальных условиях того времени.

В конце XIX в. в связи с ухудшением условий жизни крестьян многие из них покинули насиженные места и подались на заработки в город. Однако первое время сельские рассказчики со своими незатейливыми песнями не могли в больших уездных городах выдержать конкуренцию с исполнителями популярных в то время жанров гуцзыцюй и гуэрцы. Чтобы хоть как-то противостоят конкуренции и свести концы с концами, исполнители ингэлю и даоцин были вынуждены объединиться по цеховому признаку. Прежде всего они произвели некоторые преобразования музыкального инструмента саньсянь и внесли соответ-

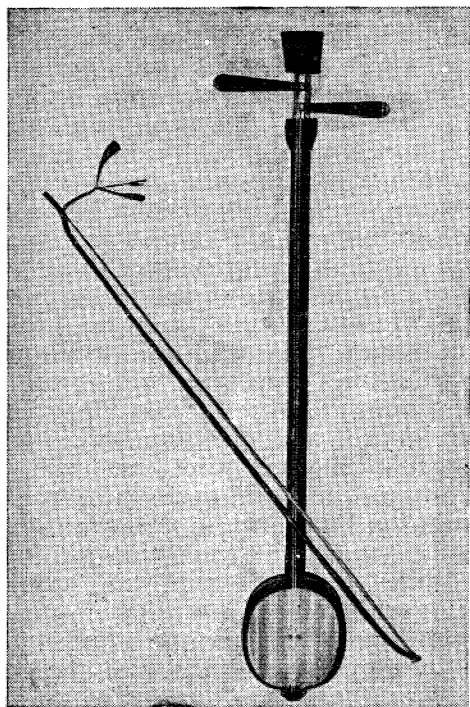


Рис. 6. Чжуйцзы

ствующие изменения в музыкальное сопровождение. У саньсянь (трехструнки) сняли одну струну и добавили смычок, который, как и подобает китайскому смычковому инструменту, был помещен между двух струн, настроенных соответственно на ре и соль малой октавы. Дека из змеиной кожи была заменена деревянной, сделанной из тунгового дерева (рис. 6). Таким образом, инструмент из щипкового был преобразован в смычковый.

Из музыкальных инструментов, сопровождавших исполнение даоцин, были использованы ударные инструменты типа юйгу — деревянный барабанчик с колотушкой — и цзяньбань — кастаньеты-дощечки. Из

жанра гуэрцы в сказ хэнаньские чжуйцзы перешли кожаный барабан и специальные дощечки-кастаньеты (цзяодабань), привязываемые к ноге. Из жанра гуцзыцзюй был позаимствован тамбурин — бацзяогу. Кроме того, в руках исполнитель держал либо полукруглые дощечки из сандалового дерева, либо особые палочки (куайцзы) длиной в 20 см, которыми при необходимости можно было отбивать такт и задавать ритм сказу. В отличие от обычных палочек для еды, которыми пользуются китайцы, эти палочки значительно толще.

В 20-х годах XX в. новый жанр практически полностью вытеснил исходные, а свое название получил от нового двуструнного смычкового музыкального инструмента — чжуйцзы. Основное требование к инструменту заключалось в том, чтобы извлекаемый из него звук был с подчеркнутой нисходящей интонацией (так называемый звук чжуй от «чжуй» — «падать»), которая бы выделяла каждый исполняемый актером слог.

Юй Чжан приводит историю о молодом актере по имени Цяо Чжэньюань, жившем более ста лет назад в городе Кайфы-

не в провинции Хэнань. Дела его шли неважно, и он решил попробовать реконструировать свою саньсянь, а заодно и изменить способ аккомпанемента. Слушателям это новшество пришлось по душе. Затем новый инструмент попробовали исполнители сказов в жанре даоцин, которые до этого обходились только ударными инструментами. Так произошло сближение двух жанров, получивших первоначально название «чжуй цзы», т. е. «выделение, или подчеркивание, иероглифа с помощью нисходящей интонации». Позднее морфема «цзы» — «иероглиф» была заменена суффиксом «цзы».

Так или иначе, хэнаньские чжуйцзы возникли в самом начале XX в. как результат слияния местных форм песенно-сказительского искусства и последующего некоторого их преобразования. С течением времени исходные жанры постепенно были преданы забвению, однако их следы сохранились в восточной и западной ветвях хэнаньских чжуйцзы. Мелодии восточной ветви вели свое начало от даоцин, из которого в зарождающийся жанр хэнаньские чжуйцзы был заимствован в первую очередь музыкальный размер, который был неоднороден и неустойчив на протяжении одного произведения. Наличие в хэнаньских чжуйцзы трехсложных (саньцзыбэн), пятисложных (уцзысянь), семисложных (цицзыюнь) и некоторых видов десятисложных (чжошицы и цяошицзы), а порой и тринадцатисложных стихотворных строк также связано с жанром даоцин.

Мелодии, бравшие свое начало от саньсяньшу, образовали западную ветвь жанра. Если отвлечься от различия в составе музыкальных инструментов, использовавшихся для подыгрывания основному инструменту чжуйцзы, то следует заметить, что для восточной ветви более типичными были произведения крупных форм, в то время как в районах Западной Хэнань исполнялись преимущественно произведения малых форм.

Междоусобные войны китайских милитаристов не способствовали расцвету сказительского искусства. Лишь в конце 20-х годов XX в. городская жизнь в провинции Хэнань несколько стабилизировалась. Богатые урожаи привели к оживлению рынка, народ стал больше посещать зрелища. Именно на этот период приходится расцвет жанра чжуйцзы, его проникновение и утверждение в крупных городах, каковых в те годы в провинции Хэнань насчитывалось шесть, в том числе Кайфын и Чжэнчжоу, где исполнители чжуйцзы пользовались особым успехом. В одном только районе храма Сянгосы в Кайфыне было построено семь «чайных навесов» для исполнения сказа чжуйцзы. Постепенно эти сказы проникли и за пределы провинции Хэнань.

Хэнаньские чжуйцзы в разных местах страны имеют разное название. Так, восточнее горы Даншань, на границе провинции Хэнань и Цзянсу, жанр именуется «сяньцзыгу» («струнный ин-

струмент и барабан»), в Нанкине — «юйгучжуй» («барабан юйгу и скрипка чжуй»), в северных районах провинции Хубэй — «гэдатоу» («вершина холма»).

По свидетельству Чжан Чангуна, примерно в 1913—1914 гг. хэнаньские чжуйцзы стали исполнять женщины. Это привело к появлению некоторых новшеств и изменений в манере самого исполнения. Прежде довольно однообразные и монотонные мелодии, являвшиеся в известной мере следствием узкого диапазона инструмента, теперь получили всякого рода музыкальные украшения, или, как пишут китайские исследователи, в них были привнесены всевозможные «ахи» и «вздохи». Исполнительницы предпочитали выступать с короткими произведениями (не более двадцати минут), что привело к популяризации малых форм. Отсутствие в таких произведениях сложных сюжетных ходов заставило актрис обращать главное внимание на пение. Порой выступали одновременно по две и даже по три исполнительницы.

Так уж повелось, что каждый жанр песенно-сказительского искусства в Китае имеет своих выдающихся исполнителей, корифеев жанра, которые подчас создавали собственное направление в искусстве, становясь прежде всего новаторами в области стиля. Не составляют исключения и чжуйцзы. Такие имена, как Ма Саньцзе — первая исполнительница чжуйцзы, Ван Минфу — «королева чжуйцзы», хорошо известны среди ценителей этого жанра. Цяо Цинсю даже образовала свое собственное направление, свою школу в хэнаньских чжуйцзы.

В перечне наиболее известных чжуйцзы Чжан Чангун указывает 40 произведений крупных форм и 60 — малых форм. Произведения больших размеров в жанре чжуйцзы, исполнявшиеся в старые времена порой по несколько вечеров кряду, главным образом актерами-мужчинами, чаще всего представляют произведения эпического героико-авантюрного и лирического планов. Таковы, например, «Присоединение шести царств», «Расследования судьи Бао», «История вышитой туфельки», «Коробка в подарок», «Двухголовый конь», «История о золотом браслете и нефритовых подвесках». В произведениях малых размеров, возникших с появлением женщин-исполнительниц, тематика была самой различной. Это и сказы на сюжеты из известных литературных произведений, и самостоятельные лирические повествования, и бытовые зарисовки. Таковы «Хитрость с пустой крепостью», «Займствование стрел» («Троецарствие»), «Дайюй печалится по осени», «Баоюй оплакивает Дайюй» («Сон в красном тереме»), «Молодая вдова посещает могилу», «Черный ослик», «Двое лысых скандалят дома», «Белая обезьяна крадет персик» (бытовые зарисовки). Настоящий перечень отражает характерную черту, свойственную многим жанрам песенно-повествовательной литературы Китая. Как уже отмечалось, это



Рис. 7. Исполнение хэнаньских чжуйцзы

активное использование сюжетов из известных средневековых романов и повестей, пьес жанров цзацзюй и чуаньци, местной музыкальной драмы. В этом, в частности, и проявляется влияние книжной словесности на устную традицию.

Тематика хэнаньских чжуйцзы конца 20-х годов в значительной степени стала отражать актуальные проблемы своего времени, например борьбу против предрассудков, против бинтования ног девочкам, курения опиума и т. д.

После 1949 г. хэнаньские чжуйцзы, как, впрочем, и другие жанры песенно-повествовательной литературы, все больше стали выполнять агитационно-пропагандистскую роль. Так, в чжуйцзы «Ватник старого Чжуаня» звучит призыв к бережливости. «Борьба на склоне горы» повествует о преобразовании природы, превращении горного склона в террасовые поля. «Нашел невесту, а она студентка» — чжуйцзы о взаимоотношениях матери и сына, который вынужден бороться с ее отсталыми взглядами, ибо она не хочет, чтобы сын женился на девушке более образованной, чем он сам, и которая не умеет работать в поле.

Рассмотрим процесс исполнения хэнаньских чжуйцзы. Перед местами для зрителей помещается квадратный стол, украшенный спереди и с боков специально для этого предназначенной драпировкой (в прежние времена на ней указывалась фамилия исполнителя). На столе — небольшой кожаный барабан

диаметром 24—25 см и маленький деревянный брусок — синму*. За столом сидят один-два слепых музыканта, в руках у них скрипки чжуйцзы и эрху. К ноге одного из них привязаны цзяодабань — специальные дощечки для отбивания такта. Представление начинается с одновременного и громкого вступления всех струнных и ударных инструментов (рис. 7). Такое шумовое начало, именуемое «наотай» (дословно «шум на сцене»), было призвано привлечь внимание слушателей и тех, кто находился поблизости. В старой пекинской музыкальной драме вступление аналогичного рода именовалось «датун». Все это можно, конечно, весьма условно, сравнить с настройкой инструментов в симфоническом оркестре перед началом концерта. В наши дни чжуйцзышу в большинстве случаев исполняются со сцены как концертный номер, и тогда наотай заменяется обычным музыкальным вступлением.

Перед столом появляется исполнительница. Одеты она в длинный атласный, шелковый или парчовый китайский халат, в левой руке у нее полукруглые кастаньеты-дощечки из сандалового дерева, в правой — особые палочки-куайцзы.

Резкое замедление темпа в конце «наотай» или обычного музыкального вступления свидетельствует о том, что за этим последует основная часть повествования. Правда, в произведениях крупных форм имеется небольшой зачин — иныцзы из 4—8 стихотворных строк, с помощью которых исполнитель как бы устанавливает контакт с аудиторией, иногда одной-двумя фразами сообщая ей, о чем пойдет речь в сказе. Зачин, как правило, заканчивается различными вариациями примерно такой строки: «А теперь перейдем от пустых разговоров к основному повествованию» («сянь хуа шао шо янь гуй чжэн чжуань»).

Интересен способ настройки голоса исполнителя на нужную тональность, ибо сначала необходимо найти «общий язык» с аккомпаниатором. Скажем, исполнитель произносит речитативом последнюю фразу зачина: «О пустых словах петь не будем, переходим к основной теме». Исполнитель произносит слово «основной», а последнее слово, в данном случае слово «тема», поет аккомпаниатор в той тональности, в какой он намерен аккомпанировать. После двух-трех проб исполнитель поет всю фразу, а аккомпаниатор подхватывает последний слог и поет его в унисон с исполнителем. Голоса исполнителя и аккомпаниатора приходят в гармонию, и только тогда начинается сам сказ.

Когда исполнительница начинает петь, барабан затихает.

* Синму в дословном переводе означает «деревяшка для пробуждения». Рассказчики ударяли деревянным бруском синму по столу лишь тогда, когда необходимо было привлечь особое внимание слушателей (в момент кульминации) или просто «встрепенуть» (пробудить) аудиторию во время довольно длинного и монотонного повествования.

Кастаньеты продолжают звучать вместе с мелодией, отбивая такт. Иногда вместо кастаньет цзяньбань используются малые тарелки (сяо ба), а кастаньетами-палочками лишь слегка постукивают друг о друга. Брусочком синму пользуются редко, когда необходимо особо привлечь внимание слушателей. Приведем пример одного из зачинов:

В эпоху Троецарствия самым выдающимся полководцем считался
Ма Чао.

Военные планы талантливее всех составлял все же Кунмин.

Чжао Юнь с ног до головы являл собой храбрость.

Чжан Идэ одним только криком разрушил мост Данъянцяо.

Далее мог следовать стихотворный текст, который подводил слушателя к самому началу основного повествования:

Четыре вступительные строки я произнес,

В них один за другим следовали фразы о героях древности.

Если уважаемым господам мой голос не покажется слишком
уж сиплым и совсем никудышным,

То я не торопясь начну [329, с. 9].

Здесь нам следует вновь обратиться к наследию жанра даоцин. Это относится к двум типам речитатива, именуемым «ябаньбай» — «немой речитатив» и «гунькоубай» — «речитатив, исторгаемый из уст». Первый предельно краток и исполняется при полном отсутствии музыкального сопровождения (немое сопровождение). При гунькоубай, которое встречается чаще в крупных произведениях, стихотворные строки имеют разную длину. Барабан и кастаньеты продолжают отбивать ритм, а чжуйцзы играет очень тихо. Обычно после гунькоубай легче всего сменить рифму. В приведенном выше примере последние четыре строки произносятся именно речитативом гунькоубай.

Зачин редко, но бывает и более пространном. Приводимый ниже зачин примечателен тем, что сказитель перечисляет в нем типы и стили сказов, исполняемых в жанре хэнаньских чжуйцзы:

Выступив с рассказами о пустяках, перейдем к основному
повествованию.

Поговорим о том, что происходило в былые времена.

О чем будет идти рассказ?

Продолжу дальше, и вам станет ясно.

Все говорят, что я забыл текст.

Заиграет скрипка, и я все прекрасно вспомню.

[Одним] нравится слушать [сказы] на гражданскую тему,

[другим] нравится на военную;

[Одним] нравится слушать о предателях, [другим] нравится

слушать о людях верных;

Если [исполнять сказ] на гражданскую тему, то про

«Расследования судьи Бао»;

Если на военную тему, то о храбрцах «Речных заводей»;

Если о предателях, тогда о «Пан Гочжане»;

Если о верных, то спою о «Лю Юне».

Если на полугражданскую-полувоенную тему, то это сказ

«Две печатки»;

Если что-нибудь остренькое с перчиком, горькое или сладкое,
то [исполню] сказ «Вывешиваю красный фонарь» [329, с. 10].

Первые шесть строк зачина представляют собой семисложные стихотворные строки, за исключением последней, в которой восемь слогов. Однако размер меняется. Первая нерифмуемая строка переходит на шестисложный размер, а вторая рифмуемая сохраняет семисложный размер. При таком чередовании стихотворных строк (6—7) ритм несколько убыстряется и в стихе появляется особая легкость, близкая поэтическому сказу куайбань.

Мелодии, извлекаемые из чжуйцзы, в силу узкого диапазона настроя и тусклого звучания (деревянная дека) не отличаются разнообразием. Это подтверждается и нашим анализом нотной записи основных мелодий жанра. Чтобы каким-то образом избежать монотонности звучания, в чжуйцзы часто происходит смена мелодий. Практически не только каждый поворот сюжета, но даже небольшой законченный отрезок текста исполняется на отдельную мелодию.

Исполнитель вправе отходить во время исполнения от основного сюжета произведения и вставлять для оживления сказа какую-нибудь популярную мелодию, не имеющую к нему прямого отношения. Аккомпаниатор должен быть внимательным и играть вслед за исполнителем новую мелодию. При этом в отличие от строгого стиля в цзюдишу и пекинском сказе под большой барабан в хэнаньских чжуйцзы допустимы и мимика, и жест, а главное — интонационные модуляции, выраженные в смене громкости и темпа пения, в смене регистра, т. е. тональности сказа.

Обычно аккомпанемент строго следует за голосом исполнителя, выводя в унисон основную мелодию. Лишь в самом начале основной части произведения, исполняемой в семисложном размере, после каждой фразы, спетой сказителем, следует музыкальный проигрыш этой же мелодии, ее повтор. Этот момент весьма характерен для хэнаньских чжуйцзы.

Завершая разговор о музыке в чжуйцзы, скажем, что обилие различных, органически не связанных друг с другом мелодий не вызывает у китайского слушателя ощущения излишней фрагментарности или калейдоскопичности. Напротив, нередко можно встретить призывы активнее использовать в чжуйцзы новые современные народные мелодии.

Хэнаньские чжуйцзы состоят главным образом из семисложных двустушией. Исполнитель вправе по своему усмотрению добавлять к основному семисложному размеру стихотворные строки иных размеров, с тем чтобы оживить музыкальную ткань произведения. Таковы уже упоминавшиеся нами уцзыцзянь, цяошицзы и чжоушицзы. Само название этих дополнительных сти-

хотворных строк говорит о числе слогов в каждой из них. В уцзыцзянь пять слогов в строке, а в прочих — по десять. Каждый тип дополнительных строк имеет свои собственные мелодии, и потому их вставка разнообразит музыкальную основу сказа. Существует еще одна особенность в построении стиха, которая учитывает и музыкальное сопровождение. Как известно, стихотворные строки в сказе мы рассматриваем попарно. В китайской традиции это так называемые верхние и нижние строки, в которых рифмуются только нижние, т. е. четные строки. В хэнаньских чжуйцзы иногда одна из таких верхних или нижних строк может отсутствовать, а вместо нее следует лишь музыкальный проигрыш. Например:

Слепой Ян, услышав, что его зовут, (*верхняя строка*)
 Завертел белыми яблоками глаз (*нижняя строка*)
 И спросил, кто его зовет. (*верхняя строка*)
 (*музыкальный проигрыш нижней строки*)
 Я — Ли Гуаньбао из Чэньчжоу, (*верхняя строка*)
 Ученое имя мое — Ли Шаосянь. (*нижняя строка*)

Частным случаем приведенного примера может служить правило, согласно которому вместо музыкального проигрыша нижней строки исполняется предыдущая нижняя строка. Таким образом, одна и та же стихотворная строка повторяется дважды через строку и сама с собой рифмуется. Делается это в угоду содержанию, когда автор не сумел подобрать удачной рифмы.

Композиция хэнаньских чжуйцзы, с одной стороны, имеет довольно большое число строго регламентированных построений внутри стихотворной строки, а с другой стороны, допускает элементы импровизации по ходу выступления, что, естественно, позволяет свободнее чувствовать себя и аккомпаниатору. Приводим нотную запись фрагментов двух мелодий хэнаньских чжуйцзы (рис. 8).

а)

ань мэнь цзай чан л хуэй

б)

Рис. 8. а) «Иньцзы», б) «Гунькоубай»

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что в хэнаньских чжуйцзы стихотворная строка может состоять из пяти, семи и десяти слогов с цезурами соответственно 2+3; 2+2+3 или 4+3 и редко 1+3+3; 3+2+2+3 или 3+4+3. Та-

ким образом, свобода обращения с музыкальной основой произведения коснулась и стихотворной строки.

Число слогов в типичной для многих жанров песенно-повествовательной литературы Китая семисложной стихотворной строке может быть увеличено до восьми, девяти и даже тринадцати слогов. В подобных случаях число ударных слогов в строке остается тем же, что и в семисложном размере. Задача исполнителя состоит в том, чтобы уложиться в заданный ритм и темп. Поэтому при «излишках» слогов некоторые их сочетания пропеваются быстрее. В музыкальном такте, например, можно вместо одной половинной ноты поставить две четвертные, т. е. вместо одного слога произнести два за один и тот же отрезок времени. В случаях «недобора» возможно добавление одного-двух слогов до необходимых семи или десяти при условии, что от этого не будет изменен первоначальный смысл строки. Подобная картина встречается и в других жанрах, например в сказах под большой барабан, где существуют специальные подкладочные слова.

Построение рифмы в хэнаньских чжуйцзы, как и в других жанрах сказа, имеет свои особенности. Прежде всего в любом произведении данного жанра обязательно рифмуются начальные две строки, а далее только четные (аа ба ва и т. д.). Обязательным является и соблюдение правил чередования тонов. Так, рифмованный слог произносится только под ровным тоном, а последний слог в нечетных строках — под косым. Это правило выполняется неукоснительно. Даже если в конце рифмованной (четной) строки оказывается слог, реально произносимый с косым тоном, исполнитель, следуя правилу, обязан произнести его с ровным тоном. Это в равной мере относится и к нечетным строкам, если в них последний слог оказывается с ровным тоном, а не с косым, как того требует правило. В чжуйцзы во имя рифмы допустима и перестановка слогов внутри словосочетаний и даже слов. Подобную регламентированность рифмического построения в хэнаньских чжуйцзы Я. Прушек склонен объяснять сохранением в них более строгих, чем в других жанрах, поэтических законов, характерных для средневековой литературы Китая. С таким предположением можно согласиться, ибо указанные черты ритмического и рифмического построений чжуйцзы мы находим в средневековой китайской поэзии в жанре цы.

Опираясь на композиционные особенности жанра даоцин и имея при этом в виду, что используемые в нем мелодии в прошлом представляли собой песнопения, исполняемые монахами, Я. Прушек считает, что это дает возможность проследить в чжуйцзы продолжение линии, восходящей к танской эпохе — сказу бяньвэнь.

Приведем несколько примеров перестановки знаменатель-

ных морфем в конце стихотворной строки при необходимости подбора нужной рифмы. Например, при строгом для китайского языка порядке слов в предложении, при котором определение всегда предшествует определяемому, в сказе тем не менее возможно поставить определение и после него: «Шохуа-чжицзянь дун-ла ну, шао-нэй чоу-чу цзянь лянхуань» («Во время разговора он внезапно рассвирепел, выхватил из ножен меча два»). В обычной фразе вместо «цзянь лянхуань» должно быть «ляньхуань цзянь». Еще один пример: «Синь-чжун хаосы жу дао цзяо, ань ма Доу Хун гоу нинцзянь» («В душе будто кололо ножом, про себя обозвал Доу Хуна сучьим льстецом распутным»). В обычной фразе вместо «гоу нинцзянь» должно быть «гоу цзяньнин». Или, например, слово «юаньцюй» («быть несправедливо обиженным») может быть представлено как «цюйюань», если это помогает создать нужную рифму.

Как и в других жанрах китайского сказа, в хэнаньских чжуйцзы принята сквозная рифма. Тем не менее смена рифм, особенно в крупных сказах, все же происходит. Ее можно провести либо после речитатива гунькоубай, либо после прозаического отрывка, который в сказе хэнаньские чжуйцзы имеет место. Смену рифмы можно произвести также после внезапной паузы, которую сказитель делает после постепенного убыстрения темпа исполнения, доводя его до максимума. В чжуйцзы чаще всего встречаются рифмы на «энь», «ян», «янь», «ин», «ун»; реже рифмы на «е», «юэ», «у», «эй», что связано в первую очередь с незначительным числом морфем с подобными финалями, которые могли бы быть использованы под рифму. Здесь определенную роль начинает играть частотность употребляемых в сказе морфем. Имеются в хэнаньских чжуйцзы и эризованные рифмы, которые выполняют ту же роль, что и в цыдишу или сказе под большой барабан. Отметим, что слушатели Северного Китая, в частности жители Пекина, получают эстетическое удовольствие и от самого хэнаньского произношения, нежного и певучего, в особенности в устах женщин-исполнительниц.

Наиболее часто встречающимся художественным приемом, с помощью которого достигается особая выразительность и музыкальность повествования, являются повторы и параллельные построения в стихотворных строках. Типичным примером может служить присоединение к семисложной строке трехсложной приставки «саньцзыбэн», которую мы уже вскользь упоминали ранее. Получается своеобразный трехсложный зачин-рефрен. В одном из отрывков «Истории вышитой туфельки» восемь раз подряд стихотворная строка начинается словосочетанием «и вот увидел...». В сказе под названием «Дайюй сжигает рукопись» по роману «Сон в красном тереме» есть строки, в которых героиня грустит о прошлом. Каждая строка в этом отрывке на-

чинается со слов «никогда больше не...». Вспомним, что нечто похожее мы наблюдали, когда анализировали структуру стихотворной строки в цзыдишу. Напрашивается вывод, что исчезнувший жанр цзыдишу оставил свой след и в хэнаньских чжуйцзы.

В отличие от других сказов в хэнаньских чжуйцзы активно используется прием повтора целых фрагментов произведения, что соответственно находит свое отражение и в музыке. Мы их рассмотрим позднее при конкретном анализе произведения. Здесь же укажем на прием лексического повтора, также характерного только для хэнаньских чжуйцзы. Например:

Цзоу и шань, ю и шань, шань шань бу дуань,
Цзоу и лин, ю и лин, лин лин цэн цэн.
(«Прошли гору, еще гору, горам нет конца,
Перевалили через хребет, еще хребет, за хребтом хребет»).

Характерным примером хэнаньских чжуйцзы может служить сказ «Кража граната», который обычно приводится китайскими исследователями в качестве типичного сказа на бытовую тему.

КРАЖА ГРАНАТА

Двадцать седьмого августа под вечер, когда уже стемнело,
Слюнки у ребенка текли так, что не находил себе он места.
Три дня назад проходил он мимо ворот дома почтенного старца
И в заднем дворике увидел гранатовое дерево
с прекрасными плодами.

Гранаты во дворике росли отменные:
Желто-оранжевые, они могли поспорить с золотистыми шарами.
Некоторые из них уже лопнули
И видны были тесно прижатые друг к другу красные ядрышки,
налитые соком.

От желания съесть их ребенку стало совсем не по себе,
Слюнки так и текли изо рта.
Склонил голову, стал прикидывать: «Так, так, так.
Украду у старика гранат».
Зашагал вперед,
Прошмыгнул вдоль забора,
Толкнул рукой ворота, а они крепко заперты.
Это сильно огорчило маленького мальчика.
Уцепившись руками за траву, что выросла на глинобитной стене,
Он разом перемахнул через нее и оказался во дворе.
Прыгнул хорошо, прыгнул удачно,
Прыгнул прямо под гранатовое дерево.
Мальчик протянул руку,
Вот-вот достанет большой гранат.
Еще поднатужился, потянулся изо всех своих силенок,
Шлеп — гранат упал на землю.
Если спросите, кто тут испугался,
Так это девушка из терема.
Сидит она как раз в горнице наверху
И вдруг слышит в саду какой-то треск.
Стала спускаться вниз.
«Чей это ублюдок гранаты ворует?» —
От злости и негодования из уст ее посыпались ругательства.

Крикнула: «Негодный чертенок, какой противный! Хорошему не учится, стал воришкой, вот уж негодяем уродился!»
Девушка чем больше ругалась, тем больше сердилась.
Завернула повыше рукава, повыше локтя,
Сделала шаг, протянула руку,
Придавила под гранатовым деревом мальчишку,
Собралась с силами, поднатужилась
И стала шлепать его по заднему месту,
Шлепать и приговаривать:
«Посмотрим, будешь ли ты еще воровать или нет».
Незамужняя девушка как раз лупила будущего мужа
И взбудоражила старика-отца, мать, дядюшку, тетушку
и младшую свояченицу, которые выкатились из северного терема.
Старик, услышав, что воруют гранаты,
Подошел к дереву,
Пошарил рукой справа, пошарил слева,
Нащупал огромный кирпич.
Поднатужился и изо всех силенок
Бац, бац, бац — ударил девять раз кирпичом.

Далее эту же процедуру совершают матушка, дядюшка, тетушка и младшая невестка. Иными словами, шесть последних строк, которые мы привели выше, повторяются еще четыре раза. Затем следует продолжение текста:

Маленький мальчик граната не украл,
А получил пятью-девять сорок пять ударов кирпичом,
Избили ребенка так, что, не стерпев боли,
Заорал на старика: «Старая твоя башка!
За кого ты меня принимаешь?
Я твой сосед слева — зятек... и вдруг краду гранаты!»
Девушка, услышав, что прибыл жених,
Раскрыла широко глаза и стала внимательно его рассматривать.
На лбу челочка прикрывает глаза,
На макушке торчит вверх косичка, перехваченная красной тесьмой.
Босой и с прорехой сзади на штанишках,
На груди ярко-красный передничек.
Лет по крайней мере не меньше семи-восьми,
Но и не больше десяти с лишком.
«Мне в этом году ровно девятнадцать,
А после праздника весны исполнится двадцать.
Если выходить за него замуж,
То когда же это его дождешься?»
Чем больше девушка смотрела, тем больше огорчалась.
Мальчик продолжал без устали ругаться:
«Завтра я пойду с жалобой в город,
Главный чиновник прикажет доставить вас в ямынь.
Приведут, поставят перед входом в главный зал
И влепят что есть сил каждому по сорок ударов батогами.
Старик как услышал про жалобу,
Запричитал: «Зятек, выслушай, в чем дело,
Зятек, зятек, поостынь,
Я подарю тебе сеялку для пахоты».

Далее в тексте вновь встречается повтор отдельных отрывков по три строки, меняется только четвертая строка, ибо матушка готова подарить зятю буйвола, дядюшка — цветной фонарь из бумаги, тетушка — пеструю подушку с цветами, а млад-

шая невестка обещает преподнести цветастый фартучек. Текст сказа заканчивается следующим образом:

Мальчик услышал и в душе обрадовался.

С сеялкой на плече, ведя за собой буйвола и повесив ему на рог
бумажный фонарик, с подушкой под мышкой, с фартуком на шее,
с полными карманами гранатов...

Только хотел было мальчик повернуться и уйти,

Подошла девушка и, остановив его,

Сказала: «Мальчик, ты сейчас не уходи,

Два слова я хочу, чтобы ты запомнил как следует.

Если у тебя возникнет желание жениться,

Подожди, когда после трех девятидневек лютого мороза

соберут хлеб,

Подожди, когда после трех девятидневок ужасной жары

выпадет снег,

Подожди, когда река Хуанхэ потечет на запад.

И еще подожди, когда солнце поднимется из-за Западных холмов.

Тогда вели отцу и матери идти свататься!

Мальчик выслушал и заулыбался во весь рот.

Тири-тири-там, таратам пам-пам! (по-китайски «чи бу лоу-доу и лоу-доу»).

Такой внезапный, казалось бы не оправданный логикой и последовательностью разворачивающихся событий, обрыв в повествовании в самом неожиданном месте — характерная черта не только сказа хэнаньские чжуйцзы. Как нам кажется, объясняется это тем, что, изложив основную идею сказа, описав все происходящие в нем события и доведя свой рассказ до сюжетного завершения, автор, а вслед за ним и исполнитель считают, что тут можно и закончить, не привлекая для этого пространное заключение морализующего характера. Интересно, что в древних анекдотах, в которых, наоборот, читатель или слушатель, казалось бы, сам должен отыскать «изюминку» рассказанной истории, непременно следует мораль, появляется разъяснение, т. е. ставятся все точки над «i».

Приведенный выше сказ в жанре хэнаньских чжуйцзы состоит из 130 строк, из которых 72 являются семисложными, а 31 — восьмисложная. Восьмой слог в этих строках получается за счет прибавления служебных частиц, фактически не меняющих семисложный размер стиха. Таким образом, большая часть произведения написана в семисложном размере.

В рассмотренном тексте встречаются трехсложные заставки и вставки, за счет которых вырастает общая длительность некоторых строк. Таких удлиненных строк в сказе три. Есть в тексте и обычные для песенного сказа повторы типа «дэн ихоу» («подожди, когда...»). В некоторых местах сказа подчеркнуто выделено расчленение общего действия или движения на отдельные микроакты, последовательно расположенные «кадры», что позволяет сказителю передать более зримо происходящее в сказе действие. Так описаны действия мальчика, который пытается достать гранат, и девицы, которая готовится наказать во-

ришку. Есть в сказе и постоянно повторяющееся словосочетание «собралась с силами, поднатужилась» (или «собрался с силами, поднатужился»). К слушателям сказитель обращается лишь единожды: «Если спросите, кто тут испугался...»

Мы еще вернемся к сказу хэнаньских чжуйцзы, когда будем рассматривать его в сопоставлении со сказом под большой барабан.

Таким образом, анализ генезиса жанра хэнаньские чжуйцзы, как, впрочем, и других жанров песенно-повествовательной литературы Китая, позволяет установить их взаимосвязь и в целом ряде случаев проследить в диахроническом плане существующую между ними преемственность. К тому же взаимообогащение устной и книжной традиций обусловило появление сложных жанровых сплетений, возникновение всевозможных прозо-поэтических произведений с преобладанием в них эпического или лирического начал.

Соглашаясь с утверждением И. С. Лисевича в том, что в Китае главным критерием для выделения древних жанров была музыка [59, с. 144], мы имеем все основания считать, что именно музыка определяла и продолжает определять как форму, так и содержание и стиль многочисленных жанров песенно-повествовательной литературы Китая.

Даньсяр

Среди различных жанров песенного народного сказа под аккомпанемент барабана весьма своеобразен жанр, именуемый «даньсяр». Нам он интересен прежде всего потому, что его особенностью является сочетание пения с элементом мелодекламации. Еще одной характерной чертой жанра является обилие исполняемых мелодий, нечто вроде музыкального попури из хорошо известных и прошедших обработку народных песен, подобранных к заранее написанному тексту.

Вместе с такими жанрами, как шаньдунские циньшу и сычуаньские циньинь, а также более ранними таньцы и баоцзюань, жанр даньсяр следует причислить к категории так называемых пайцзыцзюй (его иногда так и именуют: «даньсяр пайцзыцзюй») — народных напевов эпох Мин и Цин, из которых названные жанры черпают свои мелодии. Правоммерно было бы считать, что мотивы и напевы пайцзыцзюй реализуются в конкретных жанрах, в частности в пекинских даньсяр. В специальной литературе нередко слова «даньсяр» и «пайцзыцзюй» употребляются как синонимы. Однако это не совсем верно, ибо термин «пайцзыцзюй» по своему значению гораздо шире, чем «даньсяр». Пайцзыцзюй — это наименование общей музыкальной формы, в то время как даньсяр — частный случай проявления этой музыкальной формы. Главное состоит в том, что у дань-

сяр имеются свои характерные черты, свои закономерности в развитии музыкальной партитуры. Это и позволяет нам считать его самостоятельным жанром песенного сказа, не забывая, однако, что в его основе лежит определенный принцип музыкального построения произведения, который именуется «пайцзыцюй». Даньсяр относится к так называемому смешанному типу жанров песенно-повествовательной литературы, в котором в равной мере сочетаются стихотворные элементы с прозаическими отрывками, пение речитативом. Таковыми были бяньвэни в эпоху Тан и Пяти династий, сказ-шохуа сунского времени, «чжугундяо» в эпоху Юань.

Смешанный тип сказа можно разделить на более упорядоченный, или простой (по числу слогов в строке: 7 — таньцы, 10 — баоцзюань), и менее упорядоченный, или сложный, тип, где стихотворные фразы различны по своему размеру и где имеются отдельные вставные мотивы. Сложный тип (при группе мотивов) напоминает юаньские музыкальные драмы цзацзюй и минские чуаньци. Мотивы подбирались исходя из содержания произведения. Такова видоизмененная форма смешанного типа, унаследовавшая нормы юаньских сказов чжугундяо.

(Вообще здесь уместно еще раз подчеркнуть, что главным критерием для выделения жанров в песенно-повествовательной литературе Китая во многих случаях следует считать музыку. Именно она определяет и форму исполнения, и темп, и ритм произведения, — кстати сказать, нечто похожее происходило и в процессе выделения литературных жанров в древнем Китае. В связи с этим изучению именно музыкальной основы жанра следует придавать большое значение.)

Первоначально жанр даньсяр был распространен главным образом в Пекине и Тяньцзине, а после 1949 г. стал известен по всей стране. Но по сей день наибольшей популярностью он пользуется все-таки на Севере и Северо-Востоке Китая.

Прежде чем анализировать сказ даньсяр, нам необходимо ознакомиться с «исходными» жанрами — чацюй и бацзюгу.

Существует общепринятая версия о происхождении самого названия «чацюй» (см. [261, с. 1]). «Чацюй», или «мелодии Ча», возникли примерно в середине XVIII в. Первоначально это были по преимуществу военные песни. Во времена Цинской династии знаменитые войска нередко отправлялись походом в отдаленные северо-западные окраины страны. Находясь вдали от своего дома, солдаты в часы досуга сочиняли непритязательные стихи о природе, навеянные лирическим настроением, и затем напевали их. Среди солдат был некий Бао Хэн по прозвищу Бао Сяоча, который особенно преуспел в сочинении поэтических текстов и мелодий, за которыми постепенно закрепилось название «чацюй», т. е. «мелодии, придуманные Ча» (так прозвонился последний иероглиф в прозвище Бао Сяоча). Солда-

ты возвращались домой, а песни становились популярными в разных городах империи. Вспомним, что примерно в таких же условиях возник сказ цзыдишу.

Сочиненные Бао Сяоча песни (а это были еще собственно песни, а не сказы) по тематике можно условно подразделить на три категории. Первая включала песни, написанные во время походов; в них описывались храбрые деяния солдат, местные обычаи, традиции и обряды. Во вторую категорию входили произведения, написанные по возвращении в Пекин и содержавшие восхваления «мудрого правления императора». К третьей категории относились лирические песни, раскрывавшие настроение автора, его переживания, связанные с житейской неустроенностью. К сожалению, произведения Бао Сяоча не сохранились, хотя ему приписывают песню «Возвращаюсь на лодке в дождь и ветер». Мелодии были богаты и разнообразны*. Известный китайский актер — исполнитель народных сказов Бай Фэнмин в своей известной книге «История сказа даньсяр» («Даньсянь шихуа») подробно рассказывает о дальнейшей судьбе песен чацзюй со слов одного из основателей жанра даньсяр — Дэ Хоушаня [232, с. 26]. Якобы император, узнав о популярности песен чацзюй, которые распевались при любом удобном случае во время всевозможных празднеств, да и просто на пирушках, потребовал к себе во дворец их исполнителей. Песни ему понравились, и он повелел в качестве аккомпанемента использовать восьмиугольный барабан — «бацзяогу». Тогда-то чацзюй стали называть по названию музыкального инструмента «бацзяогу». Император Цяньлун для создания своеобразных клубов любителей этого жанра выдал даже специальный драконов вымпел — «лунпяо», поэтому клубы стали называться «пяофан» — «помещения, имеющие вымпел». Любители (не профессионалы) зарождающегося сказа, которые ходили и исполняли произведения в этом жанре, получили прозвание «пяою» — «друзья вымпела».

Заметим, что восьмиугольный барабан, использовавшийся для аккомпанемента, значительно отличался от инструментов эпохи Мин и более ранних эпох. Он очень напоминает тамбурин с медными пластинами или маленькими тарелочками (21 штука) в корпусе. Обычно он бывал украшен красными или синими кистями длиной до полутора метров (рис. 9).

Исполнители даньсяр выступали перед зрителем в самых разнообразных условиях. Одни ходили по улицам и переулкам, выступая перед жителями того или иного квартала, нескольких дворов. Около 1920 г. в Пекине, в районе Тяньцзяо, появились

* В китайских источниках встречается наименование целого ряда популярных мелодий («таньюнь», «беюнь», «пинча», «чанча», «цуйча», «шуцзы», «цинъюань»), но отсутствие нотной записи лишает нас возможности дать им характеристику.

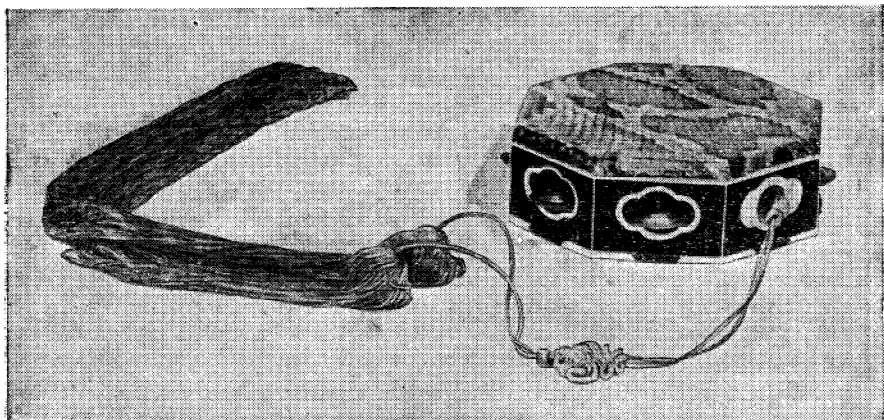


Рис. 9. Бацзяогу

балаганы, специально предназначенные для исполнения сказов, и бродячие сказители почти совершенно повывелись, хотя вплоть до 30-х годов на улицах еще можно было встретить иногда сказителей-слепцов. Распространенной формой выступления было исполнение сказов во дворах и резиденциях знатных феодалов и чиновников, которые либо приглашали по какому-либо поводу артистов со стороны, либо содержали собственных актеров. Исполнитель даньсяр Тань Фэньюань вспоминает, что хозяин одного из богатых домов в восточной части Пекина приглашал его к себе исполнять сказ даньсяр для своей жены, которая маялась от какой-то болезни. Сказитель обязан был исполнять сказ до тех пор, пока хозяйка не уснет [294, с. 39].

Традиционные песни чацюй состояли, как правило, из двух частей — цюйтоу («начало мелодии») и цюйвэй («конец мелодии»). Постепенно между этими частями исполнители стали вставлять популярные мелодии. Если вставлялась одна мелодия, то такая форма чацюй называлась «цзаохэ» — «финиковая косточка»; если между двумя частями оказывалось несколько мелодий, но не более четырех, то такие чацюй назывались «яоцзе» — «перехваченная талия». Таким образом, от первоначальных песен чацюй оставались начало и конец (позднее упразднили и конец), а между ними появился набор мелодий, который подходил для выражения тех или иных чувств. Сюда включались грустные и веселые мелодии, спокойные, тихие, быстрые и громкие. В начале XIX в. в аккомпанементе появился саньсянь, стабилизировался и набор мелодий-вставок (пай-дзыцюй).

Аналогичные явления можно наблюдать и в жанре «чжугундяо» XIII—XIV вв. Как отмечает В. Ф. Сорокин, жанр чжугундяо — «многоладовая (политональная) композиция» — «вобрал в себя достоинства более ранних сказовых форм — их способность к воспроизведению сравнительно сложных сюжетов, умение избежать монотонности путем чередования прозаической речи, декламации стихов и пения, использовать популярные в обществе мелодии» [110, с. 59—60].

После появления трехструнки в аккомпанементе потребовался аккомпаниатор. Так, исполнитель продолжал играть во время всего представления на барабане, а аккомпаниатор играл только на саньсяне, что дало впоследствии и название «даньсяр», что значит «только на одном саньсяне». Правда, существует и другое толкование происхождения названия «даньсяр». Один из основателей этого жанра Сы Жуйсюань волею судеб вынужден был одно время сам себе аккомпанировать во время исполнения сказа. Отсюда будто бы и возник термин «даньсяр» — «сам себе, один („дань“) подыгрывает на „сяре“» [294, с. 28].

В тех случаях, когда один человек пел, а другой ему аккомпанировал на саньсяне, жанр именовался «цзапайцзы цюй» — «мелодии с различными мотивами». Если произведение исполняли от двух до четырех человек и при этом имелось распределение ролей, то это называлось «чай чан пайцзы цюй» — «раздельное исполнение мелодий пайцзы». Позднее их стали называть «спектакль с пайцзы». Собственно, «пайцзы» — это какой-либо стереотипный напев или мелодия, достаточно устоявшаяся, некий шаблон, выражающий всегда и везде определенное настроение, определенную мысль или чувство и появляющийся в сказе всегда там, где эту мысль или чувство нужно передать.

Возвращаясь к процессу складывания жанра даньсяр, необходимо подчеркнуть, что постепенно для выражения сложного сюжета простого набора традиционных мелодий оказалось недостаточно. Число включаемых мелодий стало возрастать и достигло двухсот. Правда, наиболее часто употребляемых оставалось около 50—60. В настоящее время малые сказы даньсяр включают 5—6 мелодий, а крупные формы — 20—30. Каждый сюжетный поворот, каждая смена настроений требует и изменения мелодии. Прежде перед сменой мелодии сказитель объявлял название новой мелодии слушателям. Эта традиция со временем утратилась, однако в последнее время все чаще призывают вернуться к этой традиции.

Начинается сказ с мелодии-зачина (цюйтоу), за которым следует пение речитативом (шучан). Каждая следующая мелодия имеет свое название, например: «шэнлинянь» (прежнее название «тайпиннянь»), «наньчэндяо», «каошаньдяо», «цзиньцянь лянхуалао», «юньсудяо», «шаньдун лаоцзы», «сычуань-

гэ», «хугуандяо», «наньло», «бэйгу», «сяомофан», «даотуйчуань», «шилюхуа» и т. д. Заканчивается сказ чаще всего мотивом «люшуйбань» — «журчащая вода».

Названия этих мелодий восходят к названиям песен, которые когда-то исполнялись самостоятельно. Таковы «сяомофан» — «маленькая мельница», «шилюхуа» — «цветы граната» и др. Часто использовались местные народные песни. Например, «сычуаньгэ» — «песни провинции Сычуань», «шаньдун лаоцзы» — «шаньдунские мелодии» и т. п. Использовались также мелодии из других песенных сказов — цыдишу, дагу, куайшу. Мелодии заимствовались и из музыкальных драм «сипи» и «эрхуан», из буддийских храмовых песнопений.

Хотя сказ даньсяр и относят к песенному сказу (все же в его основе лежат мелодии), но стихотворный текст, который не поется, занимает в нем значительное место. Известный исполнитель Цао Баолу считает даже, что проговариваемые фрагменты занимают в сказах даньсяр до 70% от общего текста [315, с. 108]. Кроме того, в традиционных произведениях встречаются и прозаические вставки, скажем, реплики, обращенные непосредственно к публике, разного рода объяснения пропетого текста или объявление названия следующей мелодии. Китайский исследователь Чжан Боян полагает, что прозаические вставки и стихотворные строки, которые не поются или поются частично (об этом речь дальше), выполняют в сказе положительную роль [326, с. 22—24]. Они помогают слушателю лучше понять достаточно сложное содержание сказа. Ведь для даньсяр перелажались новеллы Пу Сунлина или сюжеты из «Удивительных историй древности и современности», весьма нелегкие для понимания на слух. Хотя современные произведения, как правило, кратки и исполняются в течение одного вечера, но и они длиннее, чем, например, пекинский сказ под большой барабан.

Вставки придают сказу большую гибкость и разнообразие, вносят оттенки юмора. Наконец, прозаические отрывки способствовали установлению дополнительного контакта со зрителями. (Во время паузы в пении аккомпаниатор успевал лучше настроиться на новую мелодию и мог при необходимости подстроить инструмент.) Поэтому их высоко ценили и широко использовали старые мастера, такие, как Жун Цзяньчэн.

В зависимости от соотношения речитатива и песенной части выбираются и мелодии. Скажем, певучие мелодии больше пригодны для лирической темы. Таковы мелодии «цзяньдяньхуа» («срезаю синий цветок»), «сыбаньцян» («мелодия с четырехдольным размером»), «хугуандяо» («мелодии провинций Хунань и Гуандун»), «дедуаньцяо» («обрушившийся мост»). Более свободные и живые мелодии предполагают речитатив. Например, мелодии «тайпиннянь», или «шэнлинянь» («спокойный

год», или «победный год»), и «каошаньдяо» («мелодия возле горы») очень подходят для полупоющего-полупроизносимого речитативом произведения. Сказы даньсяр, где много говорения, включают в себя мелодии типа «цзиньцянь лянхуалао» («мелодия золотых монет и цветов лотоса»), «наньло бэйгу» («южные гонги, северные барабаны»). В зависимости от характера текста и соотношения мелодического начала и речитатива без пения строится и аккомпанемент на саньсяне. Важное место в музыкальном сопровождении занимает музыкальный проигрыш, который выделяет отдельные строки сказа.

Тань Фэньюань говорит о том, что каждая мелодия, входящая в состав даньсяр, несет определенную функцию. Так, мелодия «наньло бэйгу» используется при сюжетном повороте и появлении нового действующего лица; мелодия «даотуйчуань» («толкаем лодку назад») умиротворяет, создает настроение покоя; мелодия «цзиньцянь лянхуалао» подходит для представления сказителя слушателям; мелодия «тайпиннянь» передает радостное настроение. Есть мелодии «юньсудяо» («мелодии провинций Юньнань и Цзянсу»), «хугуандяо», «наньчэндяо» («мелодия южной стены»), которые больше подходят для изображения каких-то крупных событий или длительного действия. Что касается концовки — цюйвэй, она сохраняется, только если несет определенную смысловую нагрузку. Если же после даньсяр исполняется произведение другого жанра, то концовка даньсяр, в которой часто содержится лишь краткое резюме всего произведения, опускается без всякого ущерба для смысла.

Мастерство в исполнении сказа даньсяр предполагает владение голосом. Для этого самым подходящим учебным материалом служит мелодия чацуй под названием «Весенний пейзаж», состоящая всего из шести фраз. На этом примере удобно показать некоторые особенности рассматриваемого жанра, его музыкальной основы (цит. по [294, с. 44]). Вот этот текст:

чунь чжи хэ кай, люй лю ши лай (проигрыш)
 ли хуа фан цы (проигрыш)
 тао син хуа кай, пяньди минъя цзай ту-нэй май (проигрыш)
 нунфу чу пао (проигрыш)
 гэн гунь май, му ню тунъяр цзю цзай чжу (проигрыш «во ню»
 чжу линь вай
 юйвэн цзянсинь сая ван, дань дэн на дачай-ди цюфу, чан инькай
 хуай (проигрыш).

Наступила весна и вскрылись реки, наступила пора зеленых ив,
 Распустились чашечки цветов груши,
 Распустились цветы персика и сливы, повсюду побеги еще
 скрыты в земле.

Крестьянин окучивает грядки,
 распахивает весенний хлеб. Пастушок возле бамбуковой
 («во ню») рощи.

Рыбак посреди реки раскинул сеть.

И лишь дровосек в ожидании, когда он сможет радостно выпить
и расстегнуть куртку.

В этих шести китайских фразах-строках как бы сосредоточились основные особенности художественного строя сказа даньсяр. И дело не только в содержании. В первой строке есть обязательная внутренняя рифма, в данном случае — «кай» — «лай». Во второй строке ее быть не должно. Третья строка должна быть длинной — такая она и есть; она рифмуется, после нее следует длинный музыкальный проигрыш. До этого места длится главная тема, она же — своеобразная экспозиция. Остальные три строки лишь развивают заданную мысль. Четвертая строка не рифмуется. Пятая строка — особенная: в ней имеется излом, вызванный наличием краткой паузы внутри строки. Такая пауза в китайской традиции называется «во ню» — «лежащий буйвол». Рифмы здесь нет. Другой особенностью этой строки является повтор слова, стоящего перед паузой, после паузы. В нашем тексте это слово «чжу». Последняя фраза, естественно, рифмуется. Еще один музыкальный проигрыш имеется в самом начале, перед первой строкой. Каждый из музыкальных проигрышей вне зависимости от его длительности заканчивается всегда одной и той же музыкальной фразой, после чего вместе со второй долей последнего такта вступает исполнитель, начиная очередную музыкальную фразу. При исполнении мелодии чацуй и даньсяр очень важно, чтобы правильно были расставлены тоны. Так, последние слоги в третьей и шестой строках обязательно рифмуются только во втором, восходящем тоне. Все стандартные мелодии, используемые в даньсяр, могут быть подразделены на две группы: большие и малые. В малых мелодиях не более 4—6—8 фраз. В сказе они скорее выполняют роль своеобразного «мостика». Для передачи сюжета используются обычно большие, крупные мелодии. Иногда в традиционных произведениях встречаются и малые мелодии, но исполнитель может их петь, а может и не петь, ограничившись лишь пересказом их содержания. Что же до больших мелодий, то у них есть одна общая черта — все они наполовину состоят из речитатива, или, как говорят китайские исследователи, наполовину поются, наполовину говорятся. Таковы мелодии «каошаньдяо» и «юньсудяо». Начало стихотворной строки (начало фразы) может начинаться с говорения, а пропеваются лишь последние три-четыре слога. Чисто прозаические отрывки должны обладать внутренним ритмом, поддерживающим динамику повествования.

Вот, например, как исполняется текст на мелодию «каошаньдяо». Курсивом обозначены слоги, которые поются.

Данянь саньши, чуньцзе лайдао,
Инь гуан шань-шань фэй цзю э мао.
Жуйсюэ пяо-пяо ба фэн нянь юйбао,

Баочжу шэн ли *хуань гэ жу чао*.
(«Тридцатое, канун Нового года, пришел праздник Весны,
Блестит серебро, готовятся вина и закуски.
Тихо падает благодатный снег — предвестник богатого
урожая.
В грохоте хлопущек слышны приливы радостных песен».)

Или:

Ян Маолинь тинвань Лао Хань *чжэ и-фань хуа*,
Та синь литоу цзаои минбайла ба цзю фэнь.
(«Ян Маолинь выслушал Лао Ханем сказанные слова,
Он в душе давно уже понял почти что все»)
[294, с. 67—68].

Корифей пекинского сказа под большой барабан Лю Бао-цюань отмечал, что сказ нужно не петь (даже если он песенный в своей основе), а сказывать. Слушатель прежде всего должен ощущать во время сказа под большой барабан, что ему рассказывают какую-то историю, где действуют персонажи, которые радуются, печалются, сердятся, смеются, а не поют арии или песни [315, с. 112]. Сказанное, думается, справедливо для любых жанров китайского народного сказа. По утверждению Цао Баолу, трудность в овладении сказом даньсяр заключается в умении произнести текст. Без отработки речитативов и прозаических отрывков не получится и пение.

Произведения в жанре даньсяр состоят из вступления или небольшого стихотворного зачина в 5—7 строк, именуемого «цьютоу». Это своеобразная экспозиция произведения, которая идет вслед за музыкальным вступлением. В цьютоу говорится о времени и месте происходящего, дается характеристика главного действующего лица. После этого идет небольшой отрывок «шучан» — стихотворные фразы с разговорной интонацией. Далее следует неторопливое развитие сюжета, чаще всего на мотив «тайпиннянь». Развязка в конце произведения, как правило, исполняется на мотив «люшуйбань». Завершающей мелодией может быть и «цьювэй» («конечная мелодия») — своеобразное резюме к изложенному. Такое музыкальное обрамление характерно для жанра даньсяр. Прочие напевы и мотивы из набора пайцзыцую определяют сюжетом.

Как и в большинстве жанров песенно-повествовательной литературы поэтическая строка в даньсяр не имеет фиксированного числа слогов (от 5 до 12). Рифма, за небольшим исключением, сквозная. Наиболее распространенными являются рифмы с финалями «ан-ян», «ань-янь», «о», «и».

Произведения в жанре даньсяр, как правило, исполняются одним актером. В последние годы распространение получила коллективная форма исполнения. В этом случае несколько актеров поют и проговаривают все произведение в унисон. В аккомпанементе тогда участвует несколько инструментов.

В каталоге традиционных пекинских сказов, составленном Фу Сихуа [302], перечислено свыше 600 названий пайцзыцюй (даньсяр), созданных с XIX в. по 1949 г. Почти во всех случаях говорится об отсутствии сведений об авторе. Практически лишь после 1949 г. появились авторские произведения в жанре даньсяр, которые публиковались в периодических изданиях и выходили в свет отдельными сборниками. Популярен жанр и в настоящее время. Из известных современных авторов следует отметить Шэнь Пэнняня, Сюй До, Чжао Цичана. Писал в этом жанре и Тао Дунь — известный теоретик, а также крупный организатор и популяризатор цюй в Китае.

Среди известных исполнителей в прошлом — такие мастера, как Сы Жуйсюань и Дэ Шоушань, который особенно славился талантом импровизатора. Известными сказителями были также Жун Цзяньчэнь, Се Нэйчжи, Чан Шутянь и Тань Фэньюань.

Даньсяр — весьма подходящий жанр для отображения различных сторон городской жизни или, как пишут китайские авторы, «для отображения всевозможных жизненных мелочей». Этому способствуют хорошо узнаваемые и любимые популярные мелодии, удобные для передачи сложных сюжетных ходов, перепадов настроения, диалогов, характеристик персонажей. Сложные эпические полотна слишком крупны для небольших мелодий. Не чужда жанру и лирическая любовная тема. Классическими произведениями рассматриваемого жанра, что отражено в различных каталогах и отмечено рядом китайских исследователей, являются такие даньсяр, как «Свековая и невестка препираются», «Тетушка из бедной семьи отправилась на прогулку в парк Ихэюань», «Горячая пора в поле», «Да Цяню во сне явился покойник», в которых соответственно показаны темные стороны феодального семейного уклада, тяжелая жизнь горожан-бедняков, трудолюбие простой крестьянской семьи, разложение цинского двора. Кроме того, даньсяр активно занимают сюжеты из пекинской музыкальной драмы, известных рассказов и повестей, в том числе новелл Пу Сунлина и «Удивительных историй древности и современности».

Среди традиционно исполняемых произведений «Тетушка Ду Десятая», «Красная девица», «Скандал в Небесном дворце», «Жизнеописание Юэ Фэя», «Линь Чун», «У Сун сражается с тигром», «Храм на золотой горе», часть которых часто встречается и в других жанрах. Из новелл Пу Сунлина в пайцзыцюй вошло произведение «Румяная» («Яньчжи»).

Несмотря на столь разнообразную тематику произведений в жанре даньсяр, а, как мы успели заметить, многие из сюжетов встречаются и в произведениях других жанров (например, «У Сун сражается с тигром» в поэтическом сказе шаньдунские куайшу, «Скандал в Небесном дворце» — в песенном сказе под большой барабан Сихэ), мы располагаем крайне незначитель-

ным числом произведений, упоминаемых китайскими исследователями в числе традиционных. При этом надо признать, что имеется значительное число современных произведений, созданных именно в этом жанре. Чтобы показать, как строится произведение в жанре дансяр, приводим в переводе сказ под названием «Свекровь и невестка препираются», часто фигурирующий в числе традиционных и описывающий семейные отношения в старом Китае. Проблема взаимоотношений свекрови и невестки в старом феодальном Китае всегда стояла очень остро. Нередко, не выдержав издевательств и жестокого обращения в новой семье, молодая жена накладывала на себя руки. В приводимом ниже сказе традиционная тема получает трагикомический характер. Это поистине живая и динамичная жанровая сценка, в которой используется главным образом диалог. Композиция произведения, наличие диалога создают большие возможности для проявления актерского мастерства сказителя. Несмотря на резкое столкновение образов, концовка сказа сглаживает существующие противоречия, примиряет обе стороны и призывает к миру и всеобщему согласию в семье.

Язык сказа — простой, разговорный с использованием порой как просторечных форм, так и вульгаризмов. Есть здесь и натуралистические с точки зрения европейского читателя или слушателя сценки, которые китайский слушатель, однако, таковыми не считает. Сочетание прозы и стиха, обычной речи и пения характерно для всех произведений жанра дансяр. Привлекает внимание и обилие используемых музыкальных мотивов. Заметим, что в мотиве «цзиньцзянь лянхуалао» есть традиционное для данного мотива пропевание выдержанных в определенном ритме сочетаний бессмысленных слогов, являющихся своеобразными дополнительными украшениями самой мелодии или музыкальной перебивкой текста сказа, нечто вроде «ай-люли, ай-люлюшеньки люли» в русских народных песнях.

СВЕКРОВЬ И НЕВЕСТКА ПРЕПИРАЮТСЯ

[168, с. 50—56].

На мотив «чацюй»

Самое радостное при создании покоя и благополучия в новой семье — это когда невестка заботится о свекрови.

Если свекровь и невестка в согласии, свершается множество добрых дел.
При создании новой семьи более всего нужно опасаться размолвки
между свекровью и невесткой.

На мотив «шучан»

Каждая семья имеет свои традиции,
Каждый человек имеет свой характер.

На мотив «лоцзяньюань»

Свекровь подобна люттому тигру,
Невестка не уступает и подобна вкрадчивой змее.
Свекровь все время плетет интриги,
Невестка тоже умеет брать изморсм

И, не влезая в чужие дела, все же сумеет кое-что для себя перехватить
 поест да выпить.
 [Свекровь говорит]: «Взять хотя бы вчерашний день. Сын из Наньюаня
 привез мне бутылку вина. Так ты потихоньку все выпила!»
 [Невестка говорит]: «Вам можно пить, значит, и мне можно».
 [Свекровь говорит]: «Интересно, где это видано, чтобы
 невестки крали вино, а потом его пили?»

На мотив «шучан»

Свекровь с места в карьер в ругань, невестка насчет капризов тоже
 не промах.
 [Невестка говорит]: «Вы умеете ругаться, и я умею ругаться. (Поет).»

На мотив «наньло»

Как вам не стыдно так меня ругать.
 Все же против вас и обернется. Что вы мне сделаете? Решили спяну
 на мне отыграться?»
 [Свекровь говорит]: «Вино я только что налила. К счастью,
 еще не успела выпить». (Поет.)

На мотив «дяньхуаркай»

В тот раз, когда в семье моей сестры отмечался день рождения,
 Она вернулась домой, улеглась на кан
 И изгадила мне всю постель.
 Эх, изгадила мне всю постель!
 На дне рождения дорвалась до дармовой выпивки.
 Забыв про все, накачалась досыта.
 Гадила да еще крик подняла,
 Эх, гадила да еще крик подняла!
 Ни шить, ни кроить ты не умеешь.
 Я, старая, просила тебя кое-что сшить,
 Ты говоришь мне, что не умеешь,
 Эх, говоришь мне, что не умеешь!»

На мотив «каошаньдяо»

«Что бы я ни начала делать, вы говорите, что обойдетесь без меня».
 «Вообще-то ненадежна новая хозяйка.
 Зачем ты вчера так затопила печь, что она погасла?
 Наложила в печь сырого угля.
 Стала готовить в одном котле сразу три блюда.
 Наверху все сырое, внизу подгорело, а в середине — клейкое тесто».
 «В своей родной семье я протяну руку — несут чай, раскрою рот —
 несут еду. За мной ухаживали.
 Суетились все вокруг меня и крутились как волчок».
 «Мне не нужна такая принцесса, как ты».
 «Может быть, это мне досталась второсортная свекровь». (Поет).

На мотив «шуахар»

В конце концов меня надо пожалеть.
 Не повезло мне, что досталась пьяница-свекровь.
 Глупа, своенравна и очень жестока.

На мотив «тайпиньянь»

Посмотрите, на кого я стала похожа,—
 На чахлое растеньице из жарких южных краев, где не бывает зимы.
 В прошлом году я всю зиму проходила босиком.
 Обменяли на спички пару старых зимних туфель с ватным верхом.
 Ваш сын, уходя на службу, продолжает кормиться дома.
 На оставленные медяки вы играете в кости.
 Выигрываете деньги, тратите в свое удовольствие,
 Проигрываете — на мне вымещаете злость.

На мотив «цзиньцянь лянхуалао»

Проигрались под чистую, так придумали что!

Пошли в гости, а сами украли там четыре браслета.

Потом люди прибежали,

С перепугу вы потеряли дар речи.

Решили прикарманить чужие вещи,

А мне одних только земных поклонов пришлось отбить возов шесть.

Стыд ваш перешел в гнев, и вы стали меня запугивать.

Лило лянхуая иядоцзы лянхуа

В панике вы готовы были то ли повеситься, то ли броситься в реку».

Емося айай лаолянхуа идулцзы мэйхуа иядолянхуакой лянхуалао

[Свекровь говорит]: «Ах ты копытце! Еще и меня топить решила.

Поглядела бы хорошенько на невестку, что по соседству.

Погляди, какой должна быть невестка».

[Невестка говорит]: «Так и свекровь у них не такая жестокая». (Поет.)

На мотив «дедуаньцяо»

У людей-то — свекровь,

Эх, у людей-то — свекровь!

Разве есть такие, как вы? Хуже, чем исчадие ада!

Целыми днями дома пьете вино.

Напьетесь и начинаете ко мне придирааться.

Чем больше вам потакаешь, тем больше вы беситесь.

Эх, чем больше вам потакаешь, тем больше вы беситесь!

Мне не вынести этого медленного истязания.

Если хотите меня загубить,

Так сделали бы это уже давно».

[Свекровь говорит]: «Как раскроешь рот, так о том, что я хочу тебя

уморить. Если хочешь умереть, я удерживать не стану.

Домашний большой нож для рубки капусты, а за городом —

ограждающий город канал». (Поет.)

На мотив «юньсудяо»

«Сегодня тебе туда в самый раз.

Если бы я тебя боялась, разве могла бы я считаться хорошей свекровью?»

Говорила, говорила, а потом изловчилась,

схватила чарку с вином и раз — опрокинула до дна.

Старая, заметив, что невестка бросилась к ней отнимать чарку,

Вся затряслась от гнева.

Выставила руку, чтобы ущипнуть ее за щеку.

Вместо этого от толчка невестки она повалилась навзничь.

Прибежала соседка и стала мирить.

[Соседка говорит]: «Вы обе сначала отпустите друг друга. Если хотите

что сказать, сядьте и говорите. Шуметь и скандалить с утра до вечера

— так не положено. У меня эти дни было легкое недомогание, боялась

шевелиться. А вот поглядите-ка, стала вас разминать и намочила в

штаны». (Поет.)

В тот момент, когда все их уговаривали и мирили,

К воротам подъехал экипаж и из него вышла родственница.

[Соседка говорит]: «Перестаньте вы обе тут спорить; тетушка приехала».

[Свекровь говорит]: «Тетушка приехала. Это хорошо. У нас тут невестка бьет свекровь. Пусть тетушка рассудит всех по справедливости».

[Соседка говорит]: «Тетушка еще только вошла, пусть отдохнет с дороги.

Молодая хозяйка, ты пока причешишься, раздуй огонь, вскипяти для тетушки чай».

[Тетушка говорит]: «О мои почтенные родственники, здравствуйте. А вам, соседка, все приходится отвлекаться от своих дел».

[Соседка говорит]: «Что вы? Мы ведь все живем вместе. Разве я могу смотреть на то, что они дерутся?»

[Тетушка говорит]: «Эх, таких прекрасных соседей и за три жизни не сыскать. Одно только беспокойство для вас».

[Соседка говорит]: «Тетушка, садитесь пожалуйста. Дома больше никого нет. Ваш племянник сегодня уехал по делам. Пойду-ка погляжу, заперта ли дверь». (Поет).

На мотив «байпай»

Старая тетушка уселась

И, поглядев на свекровь, собралась говорить.

Она подозвала свекровь: «Ты послушай.

С древних времен говорится, что если в семье тысяча ртов,
то правит делами один.

Когда верхние стропила неровны, то и нижние балки сдвинуты.

В пословице говорится: „Если в доме согласие, то и бедность хороша. Если в доме нет благополучия, к чему богатства?“

Отныне поменьше гонись за вином.

Верховодить невесткой должна свекровь.

Если невестка нехороша, ты принимай меры,

А с места в карьер давать оплеухи — так жить не принято».

Обернулась и подозвала к себе невестку.

«Не должно скандалить со своей свекровью. Ну-ка, посмотри на меня.

[Говорит]. Жить так, чтобы весь день скандалить, у нас в семье
не принято». (Поет).

На мотив «цюйзэй»

После таких слов невестка стала отбивать земные поклоны
и поспешно признавать свою вину.

Свекровь тоже стала виниться.

Тетушка пожелала, чтобы свекровь и невестка жили в долгом
согласии и радости.

Свекровь и невестка должны советоваться друг с другом,

Должны уступать друг другу и быть ближе, чем мать и дочь.

И тогда в Поднебесной трудно будет найти еще одну семью,
подобную этой.

Современные сказы в жанре даньсяр четко выдерживают общепринятые композиционные построения произведения. Так, сказ под названием «Буря в воскресный день» [165, с. 16—18] насчитывает 11 мелодий. Кроме уже известных нам, сюда включены «мелодия ивовых ветвей», «мелодия цзян» из жанра сучжоуских танцы, быстрый простой речитатив «цзекуайшу». Есть в сказе и прозаические реплики. В первом случае сказитель выступает от первого лица (прямая речь), во втором случае это прозаическое описание происходящих событий. Таких прозаических отрезков не более трех-четырёх на весь сказ.

Сюжет сказа прост. Некто Ван, заметив тучи, надвигающиеся с северо-запада, вспомнил, что в доме недавних переселенцев — матери и дочери (молоденькой девушки) — еще не заделана крыша. Вместе с пареньком по фамилии Цуй он принимает решение быстро покрыть крышу толем. Управляющий делами села, старый холостяк, отказывается помочь им, так как пригласил в кинотеатр свою, как он считает, невесту. Не пойти в кино он не может, ибо уже восемь раз его сватовство в последний момент срывалось. Сорвалось оно и на этот раз — крышу нужно было укрепить именно в доме невесты.

Приведем диалог Вана с управляющим:

[Ван говорит]: «О, управляющий Чжан! Какое совпадение.

Я как раз ищу людей и наткнулся прямо на вас».

[Чжан говорит]: «Меня? По какому делу?»

На мотив «мелодия южного города»

Ван рассказал ему о недостроенной крыше в доме,
что в переулке Чуньфэнсян.

Чжан Цыгуй повертел глазами, скривил рот, нахмурил брови.

«Послушай, у вас что — дома на стене нет календаря, что ли?»

Воскресенье — выходной, один в семь дней.

А кто будет думать о моем благополучии?

На будущий год мне стукнет тридцать,

На личном фронте у меня сплошное невезение:

Восемь раз находил себе невесту,

И все восемь раз разбегались в разные стороны.

С таким трудом сегодня договорился...

Отстоял у входа в кинотеатр огромную очередь с утра,

Взял без очереди, чуть морду не набили».

Главное внимание в даньсяр уделяется динамизму действия. Здесь нет подробных описаний внутреннего убранства помещения или детализации в описании внешности героев, столь свойственных неторопливым сказам цзыдишу или дагу. Главный упор делается на диалог, реализации которого во многом помогает частая смена мотивов. Так, в сказе «Свекровь и невестка препираются» использовано 14 мелодических отрывков. Рифма в даньсяр также весьма разнообразна. В том же сказе для передачи сквозной рифмы «о» использовано 36 различных слогов, причем лишь три из них встречаются чаще шести раз («по» — «свекровь», «чжо» — глагольный суффикс и слог «дэ» — «получать» — служебная морфема, в которой гласный «э» причисляется к рифме «о»). Остальные рифмованные слоги встречаются в среднем по два раза.

Что касается лексики, то здесь попадают и традиционные литературные слова типа «сай» или «сы» вместо разговорного «хаосян» со значением «быть похожим», и чисто пекинские словечки вроде «цюйдэнр» — «спички», «маово» — «зимние матерчатые туфли на вате».

Итак, характерной формальной особенностью жанра даньсяр является чередование многочисленных мелодий, каждая из которых несет определенную смысловую нагрузку, способствуя реализации содержания сказа.

В музыкальном плане отмечены случаи, характерные только для жанра даньсяр, — наличие речитатива, заканчивающегося в каждой стихотворной строке пропеванием последних трех-четырёх слогов.

В плане содержания, несмотря на наличие в сказе традиционной тематики, часто встречающейся и в других жанрах (истории и легенды, сюжеты из средневековых романов), явное

предпочтение оказывается бытовой тематике, в наибольшей степени отвечающей формальным особенностям жанра даньсяр.

Устная литературная традиция и «высокая» литература

Взаимосвязь между устной литературной традицией и «высокой литературой» существовала на протяжении почти всей истории письменной литературы Китая. Использование сказов в качестве основы для крупных эпических произведений — явление обычное; в свою очередь, крупные полотна эпического плана, точнее, фрагменты из них широко использовались народными рассказчиками. В этом отношении Китай вовсе не уникален. Достаточно вспомнить немецкую народную легенду о Фаусте, которая, пройдя множество литературных переработок, в новом виде «вернулась» в классическую литературу в качестве сюжетной основы «Фауста» Гёте, или народные устные легенды о великане Гаргантюа и «народную книгу» о нем во Франции, послужившие непосредственным источником для знаменитого романа Рабле (см. [9, с. 9]).

Однако важно заметить, что, в то время как в истории европейской литературы поступательное движение от устных народных легенд к классической литературе было однонаправленным, в китайской литературе устный народный сказ вбирал в себя и тот материал, те художественные произведения, которые, будучи вскормленными живительными соками народных сказов и легенд, как, впрочем, и всего фольклора в целом, возвращали сторицей народному сказу образцы высокохудожественных произведений, обретавших на новой ниве свое второе, а может, и третье рождение. Такого явления в европейской литературе мы не наблюдаем.

В истории китайской литературы эта постоянная связь письменной и устной традиции заметна гораздо более зримо. Так, хорошо известно, что средневековые китайские эпопеи «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна и «Речные заводи» Ши Найяня широко использовали бытовавшие в устной традиции сюжеты. Зафиксированы, однако, некоторые сказы на сюжеты с участием героев этих эпопей, которые тем не менее в них не вошли, что свидетельствует о параллельном существовании на протяжении веков как устных, так и письменных версий сюжетов исторических преданий, нашедших свое отражение и в устном народном творчестве, и в книжной эпопее. Чэнь Жухэн, например, отмечает, что в самых ранних записях о крестьянском восстании в эпоху Северной Сун, которое возглавлял Сун Цзян, упоминается только 36 человек. Со временем в различных литературных сочинениях, в том числе и в юаньской драме, в ча-

стности в пьесе Хэ Цзиньчжи «Ли Куи приносит повинную голову», фигурируют уже 36 больших удальцов и 72 малых удальца, т. е. 108 героев. Число это зафиксировано и в романе «Речные заводы». Такое увеличение численности героев восстания произошло не без влияния устного народного сказа [108, с. 444—464]. Чешский ученый А. Палат полагает, что реальными историческими личностями, согласно источникам, можно считать только Сун Цзяна и еще Ян Чжи и Ши Цзиня. «Все остальные разбойничьи предводители, составившие внушительную группу в 108 человек,— плод художественной фантазии, хотя, несомненно, их образы мастерски подмечены в реальной жизни» [79, с. 317].

Для китайской простонародной литературы вообще и для ее песенно-повествовательных жанров в частности характерно использование одних и тех же сюжетов или фрагментов из средневековых романов, которые в переложении для устного сказа находили путь к широкой народной аудитории.

Однако различные жанры песенно-повествовательной литературы, отличающиеся друг от друга прежде всего формой (размером произведения, композицией, стихотворной строкой, ритмикой, языком, музыкальным сопровождением), привлекая тот или иной сюжет или фрагмент, стремятся прежде всего привести в гармонию содержание и форму, что приводит к преобразованиям чаще всего количественным. Изменениям подвергается композиция произведения, вводятся дополнительные эпизоды либо, наоборот, происходит известная адаптация оригинала. Однако все эти преобразования и изменения прежде всего учитывают специфику жанра. Например, для пекинского сказа под аккомпанемент большого барабана используются фрагменты с изображением батальных сцен, приводятся подробные характеристики и описания внешности героев, всевозможных видов оружия и приемов военного искусства. А для жанра хэнаньских чжуйцзы более характерна лирическая тема, активное использование диалогов, более простой язык, а главное — более лиричное музыкальное сопровождение. Немаловажное значение приобретает и то, кто исполняет произведение в данном жанре — мужчина или женщина. Видимо, все же главная причина существующих различий заложена в музыкальной основе того или иного жанра, в тех местных народных мелодиях и напевах, без которых нет законченного произведения, ибо музыка и текст должны находиться в полной гармонии.

Очевидно, что сопоставление различных текстов сказов, написанных на один и тот же сюжет, может дать ценный материал для выявления характерных особенностей и специфических черт, в том числе и языковых, каждого из жанров. Подобного рода сопоставления не являются редкостью в практике

литературоведческого анализа. Так, проблема жанра в китайском фольклоре была исследована Б. Л. Рифтиным именно с помощью сравнения различных текстов сказания о Мэн Цзяньной [99].

Мы решили сопоставить тексты двух сказов: «Скандал в Цзяньчжоу» в жанре пекинского сказа под аккомпанемент большого барабана и «Ли Куй отнимает рыбу» в жанре хэнаньских чжуйцзы [213, с. 20—29; 183, с. 82—86]. Оба они основаны на сюжете гл. 38 романа Ши Найяня «Речные заводы». В нашем случае трудно установить, насколько версия романа адекватна первоначальному изустному варианту и на каком этапе произошла так называемая адаптация или «утеря».

Сначала о названиях сказов. В романе гл. 38 (в русском переводе А. П. Рогачева) называется «Встреча Сун Цзяня с Волшебным Скороходом и о том, как Ли Куй — Черный Вихрь сражался в воде с Белой Лентой». Герои средневековых китайских романов, как правило, имеют вторые имена и прозвища. В эпопее и в сказах Сун Цзянь именуется еще Благодатный Дождь, а Белой Лентой прозван другой герой романа — Чжан Шунь. В рассматриваемых жанрах народного сказа использована лишь вторая часть этой главы, причем в «больших барабанах» она называется традиционно для данного жанра — «Скандал в Цзяньчжоу» (ср.: «Сражение за Чанша», «Хитрость с пустым городом»), а в хэнаньских чжуйцзы — более конкретно и с некоторым раскрытием темы и имени героя, хорошо известного в народе весельчака и большого охотника до всякого рода проделок — «Ли Куй отнимает рыбу». Заметим, кстати, что выбор названия, как правило, был связан со стремлением сказителей привлечь как можно больше слушателей на представление. Впрочем, названия традиционного репертуара, а произведения на темы из классических романов относятся именно к таковым, в песенно-повествовательной литературе достаточно устойчивы и лишь изредка имеют второе название — более полное или, наоборот, более краткое. В особенности, как мы видели, это может быть отнесено к произведениям жанра цыдишу.

Приводим русский перевод полного текста обоих сказов, с тем чтобы сделать их анализ более предметным.

Пекинский сказ под большой барабан

СКАНДАЛ В ЦЯНЧЖОУ

Я расскажу о Сун Цзяне, который в Улуньюане убил девушку Янь И был отправлен в ссылку на заставу Цзяньчжоу.

Ли Вань и Чжан Цянь — два конвоира —

Препровождали доброго молодца Черного Суна Третьего.

Днем он шел не иначе как закованный в кандалах,

А ночью они вместе играли в азартные игры, наливали друг другу штрафные, а потом укладывались спать.

У меня есть желание оставить их в пути на один-два ли,
 Пока не дойду в своем рассказе до разгара основных событий.
 Шли они сегодня не иначе, как думая о дне завтрашнем,
 Шли день за днем.
 Шли и в тот день, шли, шли; вдруг подняли головы —
 А перед их взорами, невдалеке, — город Цзянчжоу.
 Вдали на городской стене виднелась башня высотой в три чжана,
 Вблизи виднелись амбразуры одинаковой ширины.
 Во рву, защищающем город, плавали гуси, домашние и дикие утки.
 Бесперывно сновали туда-сюда лодки рыбаков.
 По навесному мосту с грохотом проходили повозки.
 Пыль от лошадиных копыт заслонила красное солнце.
 Путники лениво наблюдали за всей этой картиной, которая
 происходила в предместьях города.

Вместе с людским потоком они прошли заставу.
 Одни горожане говорили другим,
 А другие, обернувшись, звали третьих:
 «Братцы, вы только поглядите-ка,
 В город привели ссыльного парня.
 У этого преступника красивое лицо,
 Брови, как иероглиф „восемь“, разлетелись в разные стороны, глаза
 как у прекрасного феникса.
 По груди рассыпаны пять прядей: борода, усы и бакенбарды.
 Этот человек не похож на парня, который убивает и творит
 злодейства.

Почему же на нем надета одежда преступника?»
 Не будем пока рассказывать, как все они вместе судили да рядили.
 По дороге, что шла с запада, поднимая клубы пыли, цокая копытами,
 появился конь.

Вы спросите, кто это такой прискакал?
 Кто же?
 Прямо перед ними на улице восседал сам Волшебный Скороход
 Дайцзун.

Сидя верхом на коне, Дайцзун внимательно пригляделся
 И увидел преступника и двоих конвоиров перед своим конем.
 «Мне кажется, что лицо этого человека мне знакомо,
 Сразу и не припомню, кто он».
 Подумал и наконец признал.
 «А!»
 Оказывается, это Черный Сун Третий из уезда Юньчэнсянь».
 Откинул стремяна, оторвался от седла и спрыгнул с коня.
 Совершил низкий поклон
 И сказал слова приветствия: «Третий старший брат, как вы здесь
 очутились?»

Ведь вы же были в провинции Шаньдун, в уезде Юньчэнсянь.
 По какому случаю прибыли к нам в Цзянчжоу?»
 Сун Цзян сказал: «Эх!
 Все из-за того, что красноволосые черти Лю и Тан написали жалобу,
 Что я в Улунъюане натворил всяких бед.
 Подвыпив, убил девицу по фамилии Янь,
 Из-за чего и сослан вот сюда.
 У меня здесь нет ни родных, ни друзей.
 Одна надежда, что вы, мой брат, позаботитесь обо мне».
 Дайцзун сказал: «Раз уж такое дело,
 не следует сейчас отправляться в ямынь.

Найдем-ка лучше винную лавочку и потолкуем там».
 Четверо молодцов направились дальше...
 И вдруг оказались у винной лавочки под названием
 «Великая терраса Неба».

Дайцзун привязал коня под вывеской,
И все они, громко топя по лестнице и опираясь на перила,
поднялись наверх.

Поднялись и уселись, соблюдая этикет старшинства.

Дайцзун позвал:

«Хозяин, принеси-ка нам лучшего вина да приготовь горячих закусок,
Подогретого желтого вина подай два кувшина».

Тот ответил: «Можете полагаться на меня!»

Гляньте-ка, как он один поднос за другим таскает наверх.

Не будем пока говорить о том, как люди наверху вкушали вино.

На улице показался молодец.

Ростом он достигал полных двух чжанов,

Живот у него был большой, а талия круглая,

Голова как у леопарда, с вытарашенными глазами.

Спутанные борода и бакенбарды рассыпались на груди.

На голову надета шапка «конский хвост»,

На тело накинуты черные одежды, плечо оголено.

Фамилия этого человека Ли, а зовут его Куй.

Это его табуированное имя.

Черный Вихрь — его прозвище, которое известно в народе.

Дома, в родных местах, он убил человека,

Поэтому был сослан на заставу Цзянчжоу.

Достопочтенному вельможе этот хороший парень понравился,

И он назначил его тюремщиком, чтобы тот целыми днями

сторожил Южную тюрьму.

Черный Ли Куй вразвалочку вошел в винную лавку.

Хлопнул рукой по столу и крикнул:

«Хозяин, быстренько подайте мне, почтенному, вина;

Великий господин сейчас напьется и померится с кем-нибудь

военным искусством».

Хозяин подошел и говорит: «Вы тут особенно не кричите,

Наверху находится большой чиновник из провинции Шаньдун.

Господа из Шаньдуна от рождения обладают вспыльчивым

характером,

Услышит разговоры насчет военного искусства и будет тут как тут.

Зачем вам искать приключения?»

Ли Куй сказал: «Что? Шаньдунский гость?»

Гляньте-ка только, он, позабыв про вино, бросился наверх,

Поднялся на террасу, осторожно осмотрелся

И видит, как четверо молодцов сидят и разыгрывают,

кому пить штрафную чарку.

Тут Ли Куй поднял высоко руку:

«Эй, почтенные, прошу выслушать,

Кто из вас, уважаемых, гость из Шаньдуна?»

Сун Цзян ответил: «Это я».

Ли Куй сказал: «В ваших краях у меня есть друг,

Не знаю, знаете ли вы его?»

Сун Цзян сказал: «Вы упомянули нашу провинцию Шаньдун,

просторы ее огромны,

Есть в ней большие уезды, округа и области.

Известные фамилии я некоторые знаю,

А о известной молодежи меня спрашивать нечего».

Ли Куй сказал: «Если упомянуть моего друга, то нет у него

громких титулов,

А тем не менее закрывает полнеба у вас в Шаньдуне,

Фамилия его Сун, а зовут Цзян — Благодатный Дождь».

Господин Сун Третий поспешил с ответом: «Это я, ничтожный,

и есть».

Ли Куй, услышав имя Сун Цзяна,

Вышел вперед и тут же на террасе бухнулся на колени:
«О Третий брат, я, младший брат, мечтал повстречать Третьего брата,
как молодые побеги мечтают о весеннем ветре,
Воздерживался от пищи, забывал пить, ленился спать.
Это я, Черный Вихрь Ли Куй, прибыл сюда».
Сун Цзян, узнав, что это Ли Куй,
Вышел вперед и стал поднимать его с пола:
«О брат, прошу, встаньте!
Давайте-ка посидим вместе, сыграем в застольную игру на пальцах *».
Ли Куй выпил вина и глянул на стол:
«Здесь и вина мало и с закуской слабовато.
Братья, подождите меня здесь,
Подождите, младший брат купит несколько живых рыб, вернется
и тогда мы будем разыгрывать штрафные».
Черный Ли Куй вразвалочку спустился вниз,
Кое-как выбрался на дорогу,
Сюда глянул, туда поглядел,
А карпов нигде не видно.
Как часто говорят: «Если на улице нет в продаже рыбы,
нужно идти на базар;
Если на базаре нет рыбы, остается лишь отправиться на реку».
Ли Куй вышел за южные ворота города,
Бурлящая река преградила ему путь.
Ли Куй прикрыл рукой глаза от солнца и стал всматриваться.
Сверху по течению, поскрипывая, спускалась рыбацкая лодка.
Угадайте, кто это был?
В лодке находился «Белая лента в волнах» по имени Чжан Шунь.
Ветер гнал маленькую лодку в эту сторону.
Ли Куй крикнул с берега:
«Эй! Рыбак, послушай, что я скажу.
Скорей причаливай свою лодчонку к берегу,
Куплю несколько карпов на закуску к вину».
Чжан Шунь причалил лодку к берегу,
А Ли Куй одним прыжком оказался в лодке.
Он наклонился и приподнял плававшую на днище лодки доску,
Под ней тяжело плюхалось множество карпов.
Больших рыбин он нанизал с десяток хвостов,
А маленькие рыбешки побросал обратно в воду:
«Эй вы, мелкота, подрастите-ка пока в речке,
Подрастете, а годика через два-три
Наберете одна за другой по цзиню весом,
выловят вас — и мне, господину, на закуску к вину!»
Черный Ли Куй вразвалочку сошел с лодки.
Чжан Шунь подошел и остановил его:
«Черный братец, ты пока постой,
Взял у меня рыбу и не заплатил.
Отдашь сегодня деньги — так уж и быть,
А не заплатишь, мы с тобой посоревнуемся в военном искусстве
и подеремся на кулаках».
Ли Куй сказал: «Лучше подрасться.
Что касается драки и скандалов, то на это я горазд».

* В Китае до сих пор сохранилась традиция разыгрывать штрафные чарки между участниками застолья. Каждый из двух играющих показывает одновременно произвольное число пальцев одной руки, сопровождая свое действие репликой с благопожеланием, в которой должна быть угадана сумма пальцев, показанная обоими участниками. Угадавший освобождается от штрафной чарки.

Чжан Шунь спросил: «Мы как будем драться, по-цивильному
или по-военному?»
Чжан Шунь сказал: «Если по-военному, нужно позвать друзей,
стенка на стенку;

Если по-цивильному, то один на один.

Ли Куй сказал: «Вот! Уж лучше мы сразимся по-цивильному.
А то соберется толпа народа; мне, почтенному, это будет неприятно».
На лодке с грохотом отброшен в сторону багор,
На берегу сброшена куртка.

Ли Куй оголился по пояс,

Чжан Шунь снял с головы рыбацкую соломенную шляпу.

Рраз! И как стрела рванулся вперед.

Тот — рраз и отскочил в сторону.

Этот со всего размаха как резанет сверху вниз,

Тот ответил ударом снизу.

Вы, уважаемые, подумайте только! Ведь Чжан Шунь вообще-то
был молодцом в водной стихии.

Попав на берег, он стал проявлять некоторую неуверенность,

Бился, бился и вконец растерялся.

В сноровке и мастерстве он уступал Ли Кую.

Ли Куй любил применять «удары изнутри».

Рраз — и одним ударом кулака опрокинул соперника навзничь.

Тут же подскочил к нему и

Бац-бац-бац — сверху три удара кулаком:

«Эй, сморчок, назовешь меня три раза черным господином,
и я тебя пощажу.
А нет, так буду бить тебя до третьего дня третьего месяца
будущего года».

Чжан Шуня бьют, а он все хорохорится:

«Черная тварь, ты меня слушай,

Если уж драться, то драться в море,

Я не из тех, кто бы стал звать тебя господином.

Позлишь, поворчи,

Покрутись. Тебе, молокосос, хватит тут еще года на три».

Черный Ли Куй чем дольше дрался, тем больше злился.

Наклонился и поднял обломок кирпича:

«Поднимаю кирпич, и ты пока еще жив,
Опушу кирпич, и твоя жизнь окажется у Желтого источника *».

Еще мгновение — и Чжан Шунь распростится с жизнью.

Скажите, вот ведь совпадение! —

Подошел местный начальник и схватил Ли Куя за руку:

«Черный братец, отпусти-ка его,

Убьешь человека, будешь наказан.

Если через мгновение не отпустишь,

И тебя и его запрем в управе».

Ли Куй, услышав это, метнулся в сторону,

В это мгновение Чжан Шунь, как карп, «ударил хвостом»
и оказался в лодке.

Стоя на носу лодки, он стал громко кричать:

«Чернявый, ты меня послушай,

Ты не смотри, что побил меня на берегу,

Малый хочет драться, а не струсил забраться в лодку?»

Ли Куй сказал: «Ты воображаешь себя существом из воды,

Да у меня, господина, ворота дома прямо на берегу реки.

По три раза в день хожу купаться.

Нырять, плавать под водой, об этом можешь и не спрашивать.

Я частенько с царем-драконом пью вместе вино,

* Желтый источник — загробный мир.

Прихватывал дьявола и давал ему тумаков». Жжик! И, сделав молниеносный прыжок, Ли Куй оказался на лодке. Маленький Чжан Шунь схватил шест и стал отталкивать лодку. Ли Куй сказал: «Эй, ты куда везешь господина?» Чжан Шунь сказал: «Молокосос, там, где поглубже, удобнее драться на кулаках»

Маленькая лодка дошла до середины реки. Бросили якорь, отбросили шест, остановили лодку. Оба они потоптались, покачались на лодке и Бултых — прыгнули в воду. Ха-ха! Чжан Шунь, оказавшись в воде, на радостях почувствовал себя лютым тигром, Черный Ли Куй, прыгнув в воду, стал похож на барана. Попробовал ногой — дна не достать, Попытался ухватиться за что-нибудь наверху — не за что. Ой, такой здоровый детина, а плавать не умеет. Раскрыл здоровенный ртище и попивает чистую водицу. Чжан Шунь, увидав, что тот не умеет плавать, Схватил Ли Куя и знай кричит: «Что, парень, теперь тебе придется называть меня господином. Назови-ка меня трижды подобру-поздорову господином Чжаном, и я тебя пощажу. А если нет, то буду накачивать тебя водой до третьего дня третьего месяца будущего года».

Ли Куй глотал воду и бахвалился: «Если сможешь, накачай в меня всю воду. Я не тот парень, который будет называть тебя господином. Позлись, поворчи, Ха! Я поднадую живот и выпью всю твою воду. Выпью всю воду пяти озер, четырех морей и трех рек. Я сделаю так, что ты не сможешь ловить рыбу, а лодка не сможет плавать». Чжан Шунь сказал: «Сколько может в тебя вместиться, ладно уж, пей все,

А назавтра я эту лодку продам». И не дождавшись времени обеда, страшное дело, Живот Ли Куя надулся от воды и стал круглехонким. Ли Куй вот-вот должен был уже распротиться с жизнью, Как пришел добрый молодец, почтенный Сун Третий. Крикнул: «Чжан Шунь, погоди-ка, Это Ли Куй, как он тут очутился?» Чжан Шунь, увидев, что пришел Сун Цзян, Выволок Ли Куя на берег. Ли Куй сказал: «Мне нравится добрая сладкая водица в реке». Чжан Шунь сказал: «А мне нравятся кулаки старшего брата, что были на берегу».

Оба брата повстречались в Цзянчжоу, Ли Куй, Чжан Шунь, Дай-цзун, а также почтенный Сун Третий, договорившись, убили волостного начальника и вместе отправились в горы Ляншань.

Хэнаньские чжуйцзы

ЛИ КУЙ ОТНИМАЕТ РЫБУ

(Сказ Ли Юаньчжи, подготовка к публикации Чжу Вэй)

Сун Цзян был сослан на юг, за реку Янцзы. Дайцзун встретил его и пригласил зайти в винную лавочку. Только уселись они вдвоем наверху, на террасе, Как снизу поднялся здоровенный детина.

Лицо черное, как дно у кастрюли,
 Два круглых глаза будто утиные яйца.
 Талия мощная, плечи широченные, ростом в полный чжан,
 Ну просто как полпагоды.
 Вы спросите, кто это такой?
 Это черный богатырь по фамилии Ли, а по имени Куй,
 Любитель подраться за справедливость. Натворил бед,
 Бежал в эти края, добираясь несколько ночей кряду.
 Делать ему с утра было нечего, и он шатался по улицам.
 Пришел в винную лавочку, чтобы поесть.
 Дайцзун, как увидел его, тут же подозвал к себе мудрого
 младшего брата Ли Куя.
 «Подойди-ка быстрее, предстань перед начальником, почтенным
 Сунум Третьим».

Ли Куй поприветствовал всех и начал говорить:
 «Третий брат! Каким образом вы оказались в этих краях?»
 Сун Цзян сказал: «После того как я убил Янь Поси,
 Меня сослали в эти места.
 Прибыл сюда, а добрых друзей нет.
 Надеюсь на заботу и внимание со стороны мудрого младшего брата».

Ли Куй сказал: «Подумаешь, убили девицу Янь,
 Да хоть убейте вы порядочного человека из императорского дворца,
 я и то готов был бы все взять на себя».

Подозвали мальчика, чтобы добавил закуску и вина.
 Молодой поваренок раз за разом носил наверх тарелки да чашки.
 Ли Куй выпил несколько чарок вина.
 Он сказал: «Вино хорошо! Маловато закуску.
 Третий брат, подождите меня здесь, наверху,
 Пойду куплю карпа на закуску к вину».

Если на улице не продают рыбу, надо отправляться на базар.
 Если на базаре нет рыбы, идти надобно к реке.
 Черный Ли Куй вышел на берег реки, поднял голову и осмотрелся.
 Сверху по реке, вилляя из стороны в сторону, приближалась лодка!
 Ли Куй увидел ее и помахал рукой:
 «Причаливай лодку к берегу,
 Я куплю у тебя карпа на закуску к вину».

Услышав это, рыбак сказал:
 «Сегодня купить рыбу не удастся —
 Лодка свежей рыбы целиком нужна в чиновничьем управлении.
 Если хочешь купить рыбу, подожди до завтра».

От злости Ли Куй стал вращать своими тигровыми глазами,
 Крикнул во весь голос: «Подгребай сюда!
 Какое мне дело до этих собачьих чиновников или кого там!»
 Услышав такое, рыбак в душе испугался,
 Бросил железный якорь и стал причаливать.
 Он понимал, что черного господина лучше не гневить.
 С другой стороны, опять же боялся, что из-за невыполнения заказа
 чиновников ему придется туго.

Рыбачья лодка еще находилась от берега на расстоянии
 одного чжана и пяти чи,
 А черный Ли Куй рраз — оттолкнулся от земли и вмиг
 перелетел на лодку,

Прошел вперед и приподнял крышку,
 Плюх, плюх — золотистые карпы пытались выпрыгнуть наружу.
 Ли Куй протянул руку, взял ивовый прут и стал нанизывать
 проворно на него крупные рыбины.

Больших рыб нанизал штук семь-восемь,
 А маленьких рыбешек повыбрасывал обратно в реку:
 «Я и малых твоих рыб и больших — всех выпущу.

Собаки-чиновники захотят рыбки, а у них ничего не получится». С карпами в руке Ли Куй стал сходить на берег. Тут подошел к нему человек и преградил дорогу.

Звали его Чжан Шунь,

А прозывался он «Белой лентой в волнах».

Крикнул: «Дружище, погоди!

Почему ты поступаешь так бесцеремонно?

Ответишь достойно, отпущу тебя,

А не ответишь достойно, получишь тумачков».

Услыхав, что дело идет к драке, Ли Куй

Весь засиял от счастья, прямо как ребенок в Новый год:

«Ты говоришь драться, давай подеремся,

Я смотрю, тебе жить надоело».

Чжан Шунь спросил: «Ты хочешь драться по-цивильному

или по-военному?»

Ли Куй сказал: «Объясни на месте, что значит „по-цивильному“

и „по-военному“?»

Чжан Шунь ответил: «Если скажешь „по-военному“, то для этого надо звать друзей,

Если же скажешь „по-цивильному“, то это значит один на один».

Ли Куй сказал: «Тогда по-цивильному! Тянуть и затягивать —

у меня, господина, на это не хватит терпения».

Черный Ли Куй скинул с себя накидку героя.

Чжан Шунь снял соломенную рыбацкую шляпу.

Черный Ли Куй ударил кулаком от себя вперед приемом

«выстрел орудия в небо».

Маленький Чжан Шунь выставил руки и отвел удар в сторону.

Теперь маленький Чжан Шунь нанес удар сверху приемом

«гора Тайшань давит на голову».

Черный Ли Куй ответил приемом «встречаю удар сверху,

подняв плечи».

Тут же он применил удар по ногам с подсечкой.

Бах! — и сбил Чжан Шуня с ног.

Ли Куй ринулся вперед и быстро прижал его к земле,

Прихватив по пути полкирпича. Примерился и ударил по ноге —

Бац! Бац! Бил с удовольствием, приговаривая:

«Назови меня трижды господином Ли,

И я отпущу твою душу на покаяние,

А не назовешь меня трижды господином,

Почтенный господин тебе закатит сто ударов кирпичом».

Маленький Чжан Шунь, нахмутив брови, отчаянно ругался.

Ругался и кричал, чтобы черный разбойник слышал, что он говорит:

«Если хочешь бить, то бей,

Как можно быть достойным называться молодцом,

если кажешься плохим!

Назовешь меня трижды господином Чжаном,

Повернусь, и можешь бить меня хоть целых полгода».

Пока они оба, вцепившись друг в друга, дрались,

Подошел к этому месту деревенский староста.

Дерутся оба не на жизнь, а на смерть.

А если убьет кто кого, кто отвечать будет?

«Я советую вам, разоидитесь-ка лучше,

А не пожелаете, я вас сволоку в управу».

Услыхав такое, Ли Куй отпустил руки,

Маленький Чжан Шунь сделал отчаянный рывок и оказался в лодке:

«Ну, чернявый! На берегу я в драке тебе уступаю.

Если ты такой храбрый, попробуй заберись ко мне в лодку».

Ли Куй попался Чжан Шуню на удочку.

Праз! Ли Куй сделал огромный прыжок и очутился в лодке.

Ли Куй стоял на носу лодки,
 А маленький Чжан Шунь, схватив бамбуковый шест,
 стал отталкивать лодку от берега.
 Маленький Чжан Шунь, стоя на корме, качнул ее раза три —
 Черный Ли Куй потерял равновесие и — бултых в реку.
 Нагнулся — дна не достает,
 Потянулся вверх — не за что ухватиться.
 Такой верзила, а плавать не умеет,
 Буль, буль, буль — пьет водичку из чистого родника.
 А Чжан Шунь на лодке всюю хохочет,
 Кричит: «Разбойник, черный молодец,
 Назови меня трижды господином Чжаном
 И я тебя, паршивца, втащу в лодку.
 А не назовешь меня господином,
 Накачаю твой живот, невежа, пока не вздуется».
 Черный Ли Куй высунул голову и стал бахвалиться,
 Окликнув парня, что ловит рыбу:
 «Разузнайте у людей и спросите,
 Молодец, который других называет господином, это не я.
 Назови меня трижды господином Ли,
 А не то я выпью всю воду пяти озер, четырех морей и трех рек.
 Выпив всю воду из пяти озер, четырех морей и трех рек,
 Я сделаю так, что ты не сможешь ловить рыбу и плавать на лодке».
 Пока они пререкались,
 Подошли сюда Третий господин и Дай-цзун.
 Дайцзун обратился к Чжан Шуню: «Это твой старший брат прибыл».
 Маленький Чжан Шунь от неожиданности второпях втащил Ли Куя
 в лодку.
 Ли Куй сказал: «Премного благодарю мудрого младшего брата
 за добрую сладкую водичку».
 Чжан Шунь сказал: «Премного благодарю Пятого старшего брата
 за полкирпича».
 Братья разговоривали и смеялись
 И, взявшись за руки, отправились на гору Ляншань.

Перед текстуальным сравнением, лингвистическим и литературоведческим, целесообразно привести ряд статистических данных. Оригинал (отрывок из гл. 38 романа) состоит из более чем 5700 слогов-иероглифов (считая и сюжетные ходы, не использованные в сказе). Объем сказа «Скандал в Цзянчжоу» — 244 стихотворные строки, состоящие из 2295 слогов-иероглифов, «Ли Куй отнимает рыбу» в жанре хэнаньских чжуйцзы состоит из 138 строк, включающих 1145 слогов-иероглифов.

Простое сопоставление сказа с оригиналом проясняет ряд черт устного варианта рассматриваемого эпизода. Во-первых, значительное сокращение (на первый взгляд) текста романа, отсечение второстепенных эпизодов и сохранение лишь минимального числа действующих лиц. Внимание слушателя при этом не рассеивается, да и сказителю легче рассказать о поступках незначительного числа героев, сделав их образы более выразительными и запоминающимися. Во-вторых, это изменение сюжетных ходов в хорошо известном эпизоде, вставка новых диалогов, а иной раз и введение новых второстепенных персонажей там, где это необходимо для придания сцени-

ческому действию большего динамизма. Рассмотрим это на нескольких конкретных примерах.

Сопоставим первоначально тексты сказов с текстом гл. 38 романа, отметив при этом лишь самые существенные различия между романом и сказами. Главный эпизод сказа «Скандал в Цзянчжоу» связан с тем, как Ли Куэй, появившийся случайно в кабачке, где вели беседу Дай-цзун, Сун Цзян и сопровождавшие его два конвоира, подсел к их столу, узнав, что здесь присутствует его кумир — Сун Цзян, которого он прежде никогда не встречал. Ли Куэй, заметив, что к вину не хватает закуски, решает раздобыть свежей рыбы и отправляется для этого к реке. Первое появление Ли Куя в тексте сказа относится лишь к 67-й стихотворной строке. До этого момента идет повествование о том, как совершенно случайно Дай-цзун встречается на дороге сосланного в эти края Сун Цзяна. А перед этим идет подробное описание того, как Сун Цзян и оба конвоира бредут по дороге и наконец попадают в город. В самом романе Сун Цзян встречается с Дай-цзуном в его приемной в ямыне. В другом месте гл. 38, там, где Ли Куэй оказывается в кабачке вместе с Дай-цзуном и Сун Цзяном (о конвоирах в романе нет ни слова), перед попыткой Ли Куя отправиться за свежей рыбой к реке, где и разгораются основные события, происходит длинный разговор между тремя участниками пирушки, а затем Ли Куэй, попросив в долг десять лянов серебра якобы для того, чтобы отдать долг, тут же отправляется играть в кости и проигрывает деньги, после чего затевает очередную ссору, из которой его вызывают подоспевшие Дай-цзун и Сун Цзян. Всего этого в пекинском сказе нет (нет и в хэнаньских чжуйцзы). В сказах оставлен лишь эпизод, в котором Ли Куэй отнимает рыбу у рыбака.

В романе уход Ли Куя к реке из кабачка мотивирован тем, что в самом кабачке не оказалось свежей рыбы. Этот момент в сказах опущен, и тому, кто не знает содержания романа, данный сюжетный ход кажется логически недостаточно оправданным. В сказе исполнитель переходит сразу к основной части сюжета, перекинув лишь небольшой «мостик» в виде вступления. В хэнаньских чжуйцзы «Ли Куэй отнимает рыбу» события с участием Ли Куя разворачиваются уже на 4-й строке без всякой преамбулы.

В романе основным противником Ли Куя в «схватке за рыбу» является надзиратель по торговле рыбой Чжан Шунь, который вступает за рыбаков, третируемых Ли Куем. Аналогичная ситуация в «Ли Куэй отнимает рыбу», где Чжан Шунь защищает, правда, только одного рыбака, у которого Ли Куэй отбирает рыбу. В пекинском сказе «Скандал в Цзянчжоу» рыбаком оказывается сам Чжан Шунь, с которым непосредственно и происходит стычка у Ли Куя.

В обоих сказах обилие прямой речи, которая занимает 40% всего текста (соответственно 102 строки из 244 и 56 из 138). Причем сам диалог, прямая речь персонажей не индивидуализирована и вводится, как правило, с помощью специальных глаголов говорения, чаще всего таких, как «шо» — «сказал» и «хуэйда шо» — «в ответ сказал». В рассмотренных нами сказах, в частности в пекинском сказе под большой барабан, встречаются и другие знаменательные глаголы говорения, например «цзяо» — «позвать», «хань» — «кричать», «коу цзунь» — «вежливо обратиться». Диалог может передаваться и без каких-либо вводящих конструкций, однако в этих случаях перед прямой речью чаще всего идет описание какого-либо жеста или движения.

Например: «Ли Куэй чжэли гао цзюй шоу: Ай, левэй цин тин янь» («Ли Куэй тут поднял высоко руку: Прошу уважаемых выслушать»). Или: «Цзоу шанцянь юн шоу шань: Сюнди я, цин ци ба» («Подошел и стал поддерживать руками: О брат, прошу подняться!»).

Случаев, когда прямая речь следует в диалоге непосредственно реплика за репликой без каких-либо дополнительных слов, в рассматриваемом сказе нет.

В хэнаньских чжуйцзы в целом складывается аналогичная картина. Здесь кроме отмеченных глаголов говорения встречаются глаголы «вэнь» — «спрашивать» и «дао» — «говорить» с предшествующими им морфемами «кай янь» — «начал говорить, раскрыл рот». Возникает своеобразное клише, часто встречающееся в сказах: «кай янь дао», «кай янь вэнь» — «раскрыл рот и промолвил», «раскрыл рот и спросил».

В хэнаньских чжуйцзы «Ли Куэй отнимает рыбу» попадают и такие словосочетания, как «хэ и-шэн» — «крикнул», «цзяо шэн» — «позвал» с дополнительной морфемой «шэн», которая в данном случае выполняет роль счетного слова к глаголу. Как и в сказах под барабан, здесь мы видим прямую речь, вводимую глаголами, обозначающими жест. Например: «Ли Куэй гуаньба бай-ла бай шоу: Ба ни-ди чжоучуань лун-лун ань» («Ли Куэй глянул и помахал рукой: Подгони твою лодку к берегу»).

Подобные типы ввода прямой речи в текст сказа подробно описаны Б. Л. Рифтиным применительно к прозаическому сказу пинхуа [91, с. 124—144].

Интересно, что, кроме единственной малозначащей строки, полного совпадения стихотворных строк в обоих сказах не обнаружено. В 15 строках, разбросанных по тексту, отмечается разная степень сходства. Это либо частичное совпадение используемых морфем и слов, либо передача разными языковыми средствами одной и той же мысли. В остальном же тексты различительно отличаются друг от друга, т. е. фактически перед нами совершенно разные тексты, чего и следовало ожидать от

разных жанров, имеющих различную музыкальную основу и специфический местный колорит.

Что же касается сопоставления самого языка сказов с оригиналом, т. е. текстом самого романа, то здесь совпадений нет вовсе. В разных жанрах в портретном описании одного и того же персонажа могут использоваться совершенно различные краски, тем не менее авторы чаще всего обращались к приему гиперболизации и стандартному набору эпитетов, а иногда и неожиданным сравнениям. Сравним, например, описание внешности Ли Куя в рассматриваемых сказах.

Пекинский сказ.

Ростом он достигал двух чжанов,
Живот у него был большой, а талия круглая,
Голова, как у леопарда, с вытаращенными глазами.
Спутанные борода и бакенбарды рассыпались по груди.
На голову надета шапка «конский хвост»,
На тело накинута черные одежды, плечо оголено.

Хэнаньские чжуйцзы.

Лицо черное, как дно у кастрюли,
Два круглых глаза будто утиные яйца,
Талия мощная, плечи широченные, ростом в полный чжан,
Ну просто как полпагоды.

Примечательно, что в хэнаньских чжуйцзы части тела Ли Куя сравниваются с привычными предметами домашнего обихода. Как отмечает Б. Л. Рифтин, это, по-видимому, «древняя фольклорная манера, перешедшая от мифов к эпическим повествованиям» [91, с. 104]. Такое явление, например, отмечено в архаическом якутском эпосе.

Для китайского народного сказа подобное описание внешности героев-богатырей является типичным. Вот как описан один из героев пекинского сказа под большой барабан «Кабаний лес» (по мотивам романа «Речные заводы») Лу Чжишэнь:

Ого! Навстречу шел человек огромного роста.
И видно было, что на бедре у него висел небольшой нож,
а в руке он держал посох.
Вид воинственный, глаза круглые, от гнева борода топорщится,
как стальные иглы.
Золотым обручем, блистающим подобно солнцу, стянута голова,
Густые брови дугой над глазами, свисают огромные уши,
Львиный нос дополняет рот-жаровня.
Лицо его, лилово-черное, может соперничать с копытю

[213, с. 17].

Приблизительно так же описан один из персонажей сказа «Обезглавливание Хуа Сюна» (по мотивам романа «Троецарствие»), сам Хуа Сюн:

Огромного роста в полных чжан и два чи,
Голова подобна доу — мере для зерна, лицо грозное,
Гневные брови насуслены, борода срослась с волосами,
Пара чудовищных глаз подобна пиалам для чая,

Железное лицо, стальные волосы, как у разбойника,
Плечи широкие, талия округлая, огромный живот и грудь
в складках [193, с. 5—6].

Следует отметить, что в хэнаньских чжуйцзы текст более легкий, освобожденный от сложной лексики и длинных стихотворных строк. Это подтверждается обилием семисложных стандартных строк, число которых превышает 50% (71 строка). Именно это обстоятельство делает язык хэнаньских чжуйцзы более лаконичным (в сопоставлении с пекинским сказом). В стихотворных строках почти отсутствуют подкладочные и инкрустирующие словосочетания, в изобилии присутствующие в пекинском сказе. Например:

хэнаньские чжуйцзы	пекинский сказ
Дацзе мэй юй, ши-шан май, ши-шан у юй, дао цзяньбянь («Если» на улице нет рыбы, [можно] купить на базаре. [Если] на базаре нет рыбы, [Нужно] отправиться на берег»).	Чангъянь дао: цзе-шан у юй, ши-шан цзой май, ши-шан цзай у ю, чжихао дао цзян- бянь («Пословица гласит: „[Если] на улице нет рыбы, [нужно] идти покупать на базар“. [Если] на базаре опять не имеется, остаётся отправиться на берег»).

В некоторых случаях две стихотворные строки хэнаньских чжуйцзы в пекинском сказе соединены в одну:

Ни цзяо во сань-шэн ли ее,
Во фан эр-ди хо мин хуань.
«Назови меня трижды господином
Ли,
Я отпущу твою душу на покаяние»
(«Ли Куй отнимает рыбу»).

Ай, сяоцзы, ни цзяо во сань-шэн,
хэй ее, во цзю жао-ла ни.
«Эй, сморчок! назови меня трижды
черным господином, и я тебя прощу»
(«Скандал в Цзянчжоу»).

В обоих сказах множество стандартных, клишированных словосочетаний типа «тин во янь» — «послушай, что я скажу», «вэньтин» — «услыхал», «люшэнь кан», или «цзыси кань» — «осмотрелся», «внимательно посмотрел», «вгляделся», «дипинчунь» — «земля», «бу даймань» — «немедленно», «тай тоу кань» — «поднял голову и увидел», «внезапно», «ни кань» — «гляньте-ка» и др., типичные для сказов самых разных жанров.

Встречаются и типичные реплики сказителя, как правило в форме риторического вопроса, обращенные непосредственно к зрителю. Скажем, «Вы спросите, кто это такой? [Отвечу: человек] по фамилии Ли, по имени Куй, черный богатырь»; «если вы спросите, кто такой, кто же?...»

Непосредственное обращение сказителя к зрителю может выполнять чисто информативную функцию, когда нужно перейти от одного эпизода к другому. Такой прием используется

главным образом при динамичных сюжетах, в частности в пекинских сказах под большой барабан. Он особенно эффективен при описании одновременно происходящих действий в разных местах и при перенесении действия из одного места в другое. Вот два примера из сказа «Скандал в Цзянчжоу»: «Не будем пока рассказывать, как они все вместе судили да рядили, а расскажем...»; «Не будем пока рассказывать о том, как люди наверху вкушали вино, а...»

Много в сказах и столь характерных для них звукоподражаний, придающих устному повествованию особую живость и создающих эффект присутствия. Звукоподражания эти нередко бывают весьма необычны: «шэнь шоу на-гэ лю тьяоцзы цыцы-лала ба юй чуань» («протянул руку, взял ивовый прут и стал нанизывать на него рыбу»). «Цыцы-лала» — звук, возникающий от трения жабер о прут при нанизывании рыб. Или: «хуа-лала и-дао чан цзян ба лу лань» («длинная бурлящая река преградила путь»). «Хуа-лала» — шум бурлящей, стремительно текущей реки.

Для языков Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии звукоподражания, или оноματοпоэтические слова, более важны, чем для европейских языков. Кроме непосредственной функции оноματοпоэтических слов передавать звуковые образы в виде конкретных физических звуков (стук, жужжание, звон) в языках данного ареала они еще выполняют функции, присущие в европейских языках определенным типам глаголов, которые обозначают действия, сопровождаемые звучанием. Например, в китайском языке нет слов «скрипеть», «бултыхаться», «громыхать», «жужжать», «щебетать» и т. д. Все они выражаются обычно следующей конструкцией: звукоподражание + глагол «звучать». Например, «вэн-вэн сянь», где последняя морфема «сянь» означает «звучать», а «вэн-вэн» передает самый звук жужжания. Остановимся более подробно на структуре некоторых звукоподражаний. Прежде всего звукоподражания могут быть выражены различным числом морфем. Есть односложные звукоподражания, вроде «па» — «шлеп», «соу» — «свист» (стрелы). Могут быть двусложные звукоподражания, их большинство. Например, «кача» — звук, передающий треск, «вэн-вэн» — жужжание. Любые звукоподражания в самом тексте осложняются дополнительными морфемами, с которыми они образуют некое единство, а также словами, которые вводят их в текст, делая их тем самым определенными членами предложения. В одном случае мы получаем такие сочетания, как «хуа — лала», где основную смысловую нагрузку несет первый слог, а удвоенный элемент лишь усиливает значение первого. В другом случае перед нами сложное звукоподражание «цыцы-лала»; состоящее из двух удвоенных морфем. Звукоподражания в тексте редко оказываются изолированными и потому вводятся

такими словами, как «со звуком таким-то произошло то-то»*. Так обстоит дело в самом языке. В сказах же обилие звукоподражаний призвано выполнять еще и определенную художественную роль, дополняя описанные в деталях зрительные образы слуховыми.

Рассматривая произведения в жанрах цюйи, нужно всегда учитывать авторскую редакцию произведения, сделанную известными исполнителями данного жанра, вложившими в текст сказа весь свой творческий опыт. Последователи этих выдающихся мастеров, их непосредственные ученики обычно не только перенимают опыт сценического мастерства, но и придерживаются той литературной редакции, которая сделана основателем направления или школы.

Так, сказ «Скандал в Цзянчжоу» имеет по меньшей мере две редакции. Одна принадлежит Лю Баоцюаню, который в своих выступлениях придерживался данного текста [218, с. 172—178]. Другая редакция сделана Бай Фэнмином (1909—1980) — учеником и продолжателем Бай Юньпэна (1874—1952). Простое сопоставление двух редакций обнаруживает ряд отличий. Не нужно забывать, что каждый мастер-исполнитель, естественно, стремился помимо всего «приспособить» текст к своим индивидуальным особенностям, голосовым данным, манере подачи материала, вкусу, а порой и вкусу аудитории.

Первое, что нужно отметить при сопоставлении двух редакций, это отсутствие в редакции Бая трех достаточно крупных отрывков (16, 18 и 16 строк), имеющих в редакции Лю. Все три отрывка, правда в разной мере, относятся к характеристике Ли Куя — фигуры наиболее колоритной. В первом случае служитель кабачка не хочет подносить дополнительно вина и закусок, зная, что Ли Куй любит поживиться за чужой счет, а то и вовсе не заплатить за выпитое и съеденное. Во втором отрывке рыбак Чжан Шунь не желает продавать Ли Куя рыбу, ибо последний еще не расплатился за предыдущую покупку. Наконец, последний отрывок рассказывает о том, как Сун Цзян ищет пропавшего невесть куда Ли Куя и лишь по репликам простолюдинов догадывается, что тот учинил очередную драку. Можно предположить, что в редакции Бая, более поздней, эти эпизоды сокращены как побочные, не влияющие существенно на развитие сюжета.

В редакции Лю, более ранней, в основном используется разговорная лексика, что в значительной степени отличает ее от редакции Бая. Скажем, в редакции Лю используются более просторечные формы, в то время как у Бая встречаются и элементы вэньяня.

* В китайском языке эта проблема еще мало изучена, несмотря на ее очевидную важность. Подробное исследование на эту тему выполнено на материале корейского языка (см. [78, с. 46—72]).

Бай		Лю
уфэй	только	буго
сян цянь	вперед	ван цянь
люйшунь	вдоль	шуньчжо
цун	из	да
дао ямынь	направляться	шан ямынь
	в Ямынь	
сю яо	не надо	бу яо
чан цзян	большая река	чан хэ
жоши	если	яоши
шици	время	цзяньци

С другой стороны, у Лю есть незначительное число слов, которые в варианте Бая звучат более разговорными. Например:

наньдао	неужели	мофей
шэньмо	что, какой	хэ

Более значительные различия относятся к всевозможным подкладочным словам, которые призваны не столько изменить смысл рассказываемого, сколько придать стихотворной строке более удобную для исполнения форму, подогнать ее под определенный стиль и голос. Подобные вставки делают текст еще более «разговорным», в особенности за счет включения в него всевозможных обращений, удвоений, междометий и служебных слов.

Кроме того, у Бай Фэнмина нередко встречаются стихотворные строки, которые почти полностью отличаются от редакции Лю Баоцюаня. Значительно чаще в редакции Лю встречаются междометия, которые вместе со звукоподражаниями создают определенный фон для динамичного сюжета, усиливают его образность. Именно так это происходит в «Скандале в Цзянчжоу». Немало дополнительных вставок встречаются у Лю и в самом начале строки, что, правда, менее характерно для всего текста в целом.

[Ай! Во шо], гэгэ сюнди, нимэнь лай цяо а!
 [Эй, послушайте!] Братья-браточки, гляньте-ка сюда!
 [А! Мэньжань] цзянь и фань эр цзечай.
 [О! Вдруг] увидел преступника и двух конвоиров.
 [Цзоу шанцзянь] шэнь да и гун
 [Сделал шаг вперед] и низко поклонился.
 Ли Куй шо: [во кэ гаосу ни], таньци во нагэ пэнью...
 Ли Куй сказал: [Послушай, что я тебе скажу], если говорить о том моем друге...
 [Чжицзянь] пула... пу сюйдо-ди хо лиюй..
 [А там] — плюх-плюх — полно живых карпов...

В сравниваемых редакциях лишь 38 строк совпадают полностью, причем фрагментарно, не более двух строк подряд. Поэтому можно говорить о многочисленных мелких различиях,

которые, однако, не являются, за исключением трех упомянутых выше отрывков, сколько-нибудь существенными.

Заметим, что рифма в обоих вариантах одна и та же — «ань». Это, кстати, относится и к сказу «Ли Куи отнимает рыбу», созданному в жанре хэнаньских чжуйцзы.

Можно констатировать, что помимо вариантов одного и того же исходного текста, являющихся результатом его редактирования ведущими сказителями данного жанра — основателями определенного направления, особого стиля исполнения, существуют еще и просто разные редакции одного и того же варианта сказа, точнее, исходный вариант и его адаптация. Адаптация может быть предпринята, во-первых, просто для сокращения общего объема произведения за счет изъятия или сокращения определенных длиннот, побочных сюжетных ходов, пространственных диалогов, повторов. Иными словами, это своеобразное литературное редактирование текста, диктуемое поставленной целью. В таких случаях, согласно традиции, на титульном листе сначала указывается фамилия автора-исполнителя, а затем имена редакторов — обычно нескольких человек. Предполагается, что в дальнейшем исполнитель должен придерживаться нового, отредактированного варианта, но это больше касается молодых исполнителей, а не тех, кто значится в качестве автора-исполнителя, ибо указания на всевозможные редакции производятся, как правило, лишь тогда, когда автор-исполнитель по тем или иным причинам уже сошел со сцены. Вторая причина обработки первоначального текста состоит в необходимости так называемого очищения (в том числе и методом сокращения) его от всякого рода наслоений, скажем элементов феодальной морали, вульгаризмов, бранных слов, т. е. изъятия целых фрагментов, что, конечно же, сказывается и на содержании произведения. Увлечение всякого рода «очищениями» часто приводило к примитивизации формы сказа; нередко это было связано с «вкусовщиной» или просто с очередной политической или идеологической кампанией. Например, борьба с распространенными в народе суевериями могла привести и привела, как мы увидим далее, к исключению из сказов отрывков, где имелось упоминание о духах, т. е. к снятию всякой фантастики. Очевидно, что обе эти цели, стоящие перед адаптацией, могут быть совмещены.

Примером такого рода адаптации могут послужить два текста, имеющие общее название «Скандал в Небесном дворце» в жанре «больших барабанов Сихэ», основанных на сюжете гл. 5 романа У Чэнъэня «Путешествие на Запад». Исходный текст, записанный со слов рассказчика Чжэн Жуйтяня, включен в сборник «Избранных традиционных народных гуцы провинции Хэбэй», изданный в 1960 г. Так называемый адаптированный текст включен в сборник, который называется «Сборник избран-

ных текстов цюй», увидевший свет в 1963 г. Авторами либретто указаны Чжэн Жуйтянь и Сунь Яцзюнь, а редакторами — Ли Гочунь, Ма Цзэнфэнь, Ма Ляньдэн и Ван Цзюэ.

В данном случае речь будет идти не о том, насколько исходный текст или его адаптированный вариант соответствуют тексту романа. Как известно, роман в целом и гл. 5 в частности достаточно насыщены событиями, чтобы использовать их в качестве основы для сказа. Мы же постараемся взглянуть на текст Чжэн Жуйтяня с позиции редакторов, в той или иной степени прикоснувшихся к оригиналу.

Обозначим условно исходный текст литерой А и адаптированный текст литерой Б. Сопоставление обоих текстов сразу выявляет сделанные в тексте Б купюры. Десять строк введения в новой редакции сокращены до двух, из которых вторая сохранена полностью, а первая сочинена редакторами. В сокращенных строках говорится о тех чудесных способностях, волшебных и магических атрибутах, которыми владеет царь обезьян Сунь Укун, именуемый в тексте Великим Мудрецом. Это своеобразное напоминание, ибо зритель хорошо знает почти все истории, связанные с проделками царя обезьян. Далее дается краткая экспозиция (6 строк), в которой говорится о том, что Владычица Запада Ванму готовится устроить пир в Персиковом саду и назначает Сунь Укуна сторожем Персикового сада. И снова купюра, на этот раз 16 строк, в которых рассказывается о том, как царь обезьян объедается волшебными персиками, которые ему поручено сторожить, и как он волшебным приемом заставляет застыть на месте фей-служанок, заставших его за этим занятием. Изъятие отрывка позволяет авторам текста Б сразу перейти к сцене, в которой обиженный тем, что его не пригласили на пир, Великий Мудрец сам отправляется туда без приглашения и учиняет буйство. Следующая купюра касается краткого диалога между Нефритовым государем и его слугами — Волшебным Глазом и Волшебным Ухом, которым он велит поймать плута и смутьяна Сунь Укуна. Диалог содержит 12 строк, в которых часть реплик состоит всего из одного слова, вроде «да», «здесь», «слушаюсь». Наконец, еще одна достаточно длинная купюра (13 строк) связана с сокращением цепочки причитаний, которые произносит другой герой сказа — Ян Эрлан, оказавшийся на могиле и превратившийся для этого в молодую вдовушку. Другие купюры очень кратки (3—5 строк) и носят сугубо литературный характер, т. е. снимают повторы, отдельные маловыразительные строчки и т. п.

Ретардация, характерная для пекинского сказа под большой барабан и для прозаических сказов в целом, в данном случае отходит на второй план и не играет той важной роли, которая ей предназначена традиционным сказом.

Таким образом, можно сказать, что проведенные сокраще-

ния служат одной цели — сделать текст более динамичным. Убраны или сокращены отрывки, которые тормозят развитие сюжета, замедляют его ход, хотя текст А и не производит впечатления громоздкого или тяжеловесного. В тексте А — 297 строк, в тексте Б — 237 строк. Продолжая статистический анализ, скажем, что число абсолютно совпадающих строк составляет 127, т. е. больше половины для текста Б. В достаточно большом числе строк имеются лишь незначительные изменения, выраженные в основном сокращением или, наоборот, добавлением отдельных служебных слов или частиц (суффиксы «ла» и «чжо»), личных местоимений, обращений в виде собственных имен, междометий. Таких строк насчитывается 51. В остальных строках (59) имеются более существенные изменения. Порой отдельные строки изменены полностью (10 случаев). В первую очередь это касается названия отдельных предметов быта, элементов одежды, предметов роскоши.

Вариант Б	Вариант А
чунтяньмао	пинтяньгуань
(корона)	(корона)
ба бао цзань чжу дай	туань чжу бао дай
(восемь драгоценностей	(драгоценный пояс
и пояс из жемчуга)	из жемчуга)

Характерным является введение в текст «Б» уточняющих слов и стилистических синонимов, делающих текст более разговорным.

ба [чжэ-гэ] чжи шао	ба чжи шао
(сжег [эту] бумагу)	(сжег бумагу)
яо ба [лиюй] дяо	яо ба та дяо
(хотел схватить [карпа]	(хотел схватить его зубами)
зубами)	
бу да [цзэнмо] гао	бу шэнь гао
(не бог весть [какой]	(не очень высокий)
высокий)	
цзайцзянь ла	во яо гаоцы ла
(до свидания)	(мне пора откланяться)
сюйдо	и-цюнь
(множество)	(стая, стадо)
чан янь	ду шо
(поговорка)	(все говорят)

Существуют и прямые подмены понятий, которые можно рассматривать как уточнения (а порой как стилистическую редактуру).

сяо гуафу	сяо сифу
(вдовушка)	(молодая жена)
цинь де	цинь нян
(родной отец)	(родная мать)

В целом можно сказать, что проделанная редакторами правка дает возможность лучше «положить текст» на музыку, а также сделать текст за счет некоторых сокращений более динамичным.

Таким образом, представляются бесспорно целесообразными сопоставления произведений различных жанров, сочиненных на один и тот же сюжет, ибо это позволяет наиболее отчетливо выявить характерные черты и художественные особенности каждого из жанров. Этому же способствует и сопоставление текста сказа с текстом исходного оригинального произведения.

Музыка в песенном сказе

В первой главе уже подчеркивалось, что музыкальная партитура песенного сказа неразрывно связана с текстом произведения и является полноправной его частью. Она, в свою очередь, состоит из собственно вокальной мелодии и аккомпанемента, которые тоже находятся в тесном взаимодействии. Несмотря на то что унисонное звучание голоса и аккомпанемента на первый взгляд дает мало возможностей для сложных музыкальных ходов, столь свойственных музыке полифонической, аккомпанемент в песенных сказах, в особенности музыкальное вступление и проигрыши между отдельными вокальными отрывками, представляют известный интерес, а главное — имеют вполне конкретную функциональную значимость.

Мы уже говорили о том, что в основе мелодий, используемых в сказах, лежат, как правило, сельские народные песни. Китайские исследователи обычно ссылаются на древнюю народную песню под названием «Песня при обработке земли», которую исполняли во время утрамбовывания земляных участков. Вот ее текст: «Солнце восходит, и мы работаем, солнце заходит, и мы отдыхаем. Роем колодец и пьем воду, обрабатываем поля и питаемся тем, что вырастили!» [235, с. 1; 285, с. 365]. Напомним, что истоки таких современных жанров, как песенный сказ под барабан — лихуа дагу или хэнаньские чжуйцзы, тоже восходят к народным песням. А в таком жанре, как даньсяр, используется даже определенная последовательность народных песен.

Если же обратиться к древности, то, пожалуй, лишь танские бяньвэнь, возможно, первоначально исполнялись на канонические мелодии. На основе народных песен возникли такие средневековые жанры сказа, как таочжэнь, гуцзыцы эпохи Сун, чжугундяо, холанр, даоцин, лянхуалао эпох Юань и Мин. Взять хотя бы для примера жанр холанр. Первоначально он представлял собой выкрики продавцов мелким товаром, приехавших торговать на рынок, а также бродячих торговцев всякой снедью. Расхваливая свой товар, зазывая покупателей, они зачастую произносили рифмованный текст, используя при этом и простые народные мелодии. В нотной записи такие «мелодические» выкрики выглядят следующим образом (рис. 10) [307, с. 15].



Рис. 10. «Холанр» (а, б)

Несмотря на большое число песенных сказов, их объединяет ряд общих черт. И главная из них — это тесная взаимосвязанность между музыкой и языком. Иными словами, композиция, голосоведение, ритм сказа — все это в значительной степени гармонирует с закономерностями языка и даже в большей степени напоминает форму напевной декламации, чем собственно пение. В особенности это касается тона слога — этой естественной супрасегментной единицы китайского языка. Мелодия сказа в основном соответствует той последовательности тонов, с которыми произносятся слоги. Таким образом, можно сказать, что большое количество мелодий ассоциируется с поэзией и диктуется поэтической структурой сказа. Такое явление наблюдается, например, в пекинском сказе под большой барабан, жанрах Сихэ дагу, даньсяр пайцзыцьюй. Конечно же, мелодии сказов лишь копируют тоны.

Диалектные отклонения от нормативного произношения, различие обычаев и музыкальных традиций привели к образованию местных мелодических вариаций, характерных для песенных сказов в районах, расположенных чаще всего на Юге Китая.

Музыкальная форма цюйи имеет ряд особенностей. Как отмечает Ли Гуан, мелодии жанра определяются преимущественно диалектными особенностями района, где возник жанр [267, с. 17—18]. Вне зависимости от тона, интонации, ударения, интенсивности, ровных и косых тонов в музыке в большой степени передается распевное диалектное произношение. Движение мелодии здесь тоже близко к движению тонов. К тому же музыка каждого жанра имеет свою специфическую форму, мелодию, размер, ритм и темп, что в разной степени отражает эпоху возникновения жанров.

Инструментальная музыка в Китае не отличается фундаментально от вокала, за исключением регистра [164, с. 2]. Китайцы предпочитают слышать унисонную музыку, отличающуюся лишь инструментровкой и регистром. Американские исследователи Лоурент Пиккен и Джон Леви, изучавшие в 1963 г. особенности буддийской музыки в двух буддийских храмах на острове Ланьтао (Гонконг) и на Тайване, отметили среди ее характерных черт унисонное хоровое пение, повторение несколько раз одной и той же музыкальной фразы наподобие рефрена [149].

Трудности при исследовании китайской музыки создает использование условной древней нотации, когда музыкальная фраза обычно обозначается специальными знаками, стоящими рядом с текстом. Этим китайское обозначение звуков напоминает в какой-то мере так называемые «крюковые книги», сохранившиеся на Руси еще с XI в. [16, с. 192—224]. Китайские исследователи, используя традиционную для некоторых стран Дальнего Востока современную цифровую систему обозначения музыкальных звуков, перекодировали древние нотные записи. Мы, в свою очередь, проделали еще одну трансформацию, переводя цифровую запись в запись с использованием нотного стана.

Есть еще один момент, который приходится учитывать при обзоре или пересмотре музыкальной партитуры. Это музыкальный регистр. Так, жанр «пекинский сказ под большой барабан» развивался с учетом диапазона мужского голоса, имея в качестве ориентира диапазон голоса одного из основоположников этого жанра — Лю Баоцюаня. Позднее, в конце 20-х годов, эти сказы стали исполнять и женщины, для которых традиционные мелодии, в особенности нижние регистры, не подходили по тесситуре. Поэтому музыкальная основа сказа должна быть транспонирована в тех случаях, когда она не подходит для голоса того или иного исполнителя.

Музыкальная структура песенных сказов может быть подразделена на три основных вида. К первому виду относятся сказы, в основе которых лежит какая-нибудь одна мелодия. Она проста, имеет четко выраженные сильные и слабые доли и состоит чаще всего из двух или четырех музыкальных фраз, повторяемых многократно. Мелодии имеют слабую модуляцию, они довольно однообразны, маловыразительны и пригодны больше для сказа повествовательного типа. Таковы, например, в XVII—XVIII вв. чжубаньшу и лянхуалао. С течением времени сказители, желая как-то разнообразить музыкальную ткань сказов, стали вносить в мелодии некоторые изменения, сохраняя первоначальную основу. Таким образом появились разнообразные вариации исходных мелодий, в которых мог меняться темп исполнения и даже размер.

Второй вид сказов можно было бы назвать сказами с составной мелодией (пайцзыцюй). Музыкальная основа таких сказов представляет собой чередование нескольких последовательно звучащих небольших народных мелодий. Среди этих мелодий имеется одна или несколько ведущих, которые используются в начале и в конце произведения. Остальные мелодии располагаются между ними. Они с течением времени несколько видоизменились, перестали ассоциироваться с народными песнями и стали исполняться только в песенных сказах. Эти мелодии отличаются друг от друга и ритмом, и темпом, и оттенка-

ми выразительности. Внутри одного произведения в зависимости от его размеров каждая из мелодий может повторяться несколько раз. Между разными мелодиями в аккомпанементе имеется небольшой проигрыш, что позволяет исполнителю легко переходить от одной мелодии к другой.

Составная мелодия тоже развивалась и видоизменялась. Так, сунские, цзиньские и юаньские чжугундяо — просто более ранние формы пайцзыцюй и современных пекинских даньсяр. К этому виду сказов в современных цюйи относятся также хэнаньские дацюй, сычуаньские циньинь и ряд других жанров.

Третий вид сказов представляет собой комбинацию первых двух и встречается реже. Здесь есть главная мелодия, которая как бы обрастает несколькими вставными мелодиями, также ведущими свое начало от народных песен. Такие дополнительные мелодии, прилагаемые к главной, использовались еще в жанре бяньвэнь. В эпохи Мин и Цин, да и в современных жанрах мы также встречаем подобные инкорпорации. Например, в сказах под аккомпанемент барабана юйгу, шаньдунском сказе под аккомпанемент цитры, пекинском сказе под барабан мэйхуа [235, с. 13].

Тип мелодии, используемый в народных сказах, определяется в первую очередь жанром сказа и его содержанием. В сказах обычно используется определенный, характерный только для данного сказа набор мелодий различных размеров и различных темпов. Так, в пекинском сказе под большой барабан используется небольшое число мелодий, из которых одни исполняются только в медленном темпе, другие — только в быстром. Рассмотрим их более подробно в пределах имеющегося у нас материала.

Мелодии, исполняемые в медленном темпе («маньбань»), имеют размер $\frac{4}{4}$ с сильной первой долей («бань») и тремя слабыми долями («янь»). Каждая стихотворная строка чаще всего начинается со второй или третьей слабой доли, т. е. из-за такта, а последний слог стихотворной строки всегда падает на сильную долю. Размер «маньбань» удобен для четкого, выразительного пропевания текста и обычно используется для описания природы, персонажей сказа. В пекинском сказе под большой барабан имеется несколько стандартных мелодий, исполняемых в медленном темпе. Прежде всего это мелодия «пинцян» — «ровная мелодия», которая является основной для пекинского сказа под большой барабан. Все другие мелодии суть как бы ее производные. Она сравнительно проста, не имеет значительных модуляций, колеблется в диапазоне соль первой октавы — ре второй октавы. Эта мелодия в основном следует тональному рисунку текста и потому близка к речитативу (рис. 11).

Следующей является нисходящая мелодия «лоцян». Обычно



Рис. 11. «Пинцян»

на эту мелодию поется вторая стихотворная строка текста. Диапазон ее находится между ми малой октавы и до второй октавы. Она легка и свободна, лирична и создает известное настроение покоя и умиротворенности. Такова, например, вторая музыкальная фраза из вышеприведенного примера.

Третьим видом мелодии, исполняемой в медленном темпе, является «тяоцян» — «приподнятая мелодия» или, как ее еще называют, «высокая мелодия». Ее диапазон расположен между до первой октавы и соль второй октавы. В ней ощущается полнота звучания, широта и особая напевность. Нередко эта мелодия используется в самом начале произведения в качестве вступления. Она очень выразительна и потому в самом начале произведения может задать общий тон всему произведению (рис. 12).



Рис. 12. «Тяоцян»

Наконец, «шуайбань» — «заклучительная мелодия». Обычно она используется в конце отрывка или всего произведения. Диапазон ее крайне широк и охватывает почти весь диапазон звуков, используемых в сказе под барабан, т. е. от до до малой



Рис. 13. «Шуайбань»

октавы до соль второй октавы. Слог, произносимый в концовке на последнем месте, всегда имеет ровный или восходящий тоны (рис. 13).

В целом можно отметить определенную закономерность использования мелодий в медленном темпе. Так, первая стихотворная строка исполняется на приподнятую или ровную мелодию, затем поется нисходящая мелодия. Возникает мелодический контраст по регистру, и таким образом образуется законченность, оформленность первых двух фраз. Завершающая строка сказа или отрывка исполняется с концовочной мелодией. Внутри текста могут быть использованы и другие мелодии, например «юйбэйцян» — «подготовительная мелодия», «чанцян» — «длинная мелодия», «бэйцян» — «печальная мелодия» и многие другие.

Мелодии, исполняемые в быстром темпе («цзиньбань»), имеют размер $1/4$, при котором все доли являются сильными. Быстрый темп хорошо контрастирует с медленным темпом и обычно используется тогда, когда необходимо выделить кульминацию произведения. При темпе «цзиньбань» исполняемая сказителем стихотворная строка всегда начинается после первой сильной доли, на месте которой может оказаться и пауза. Тогда возникает синкопированное звучание, столь характерное для китайской музыки в целом. Последний слог строки обязательно падает на сильную долю. Из-за того что в быстром темпе исполнителю трудно совершать сложные модуляции голосом, его пение больше приближается к мелодекламации, за исключением концовки каждой фразы, которая всегда выпевается четко, в унисон с аккомпанементом. На каждую ноту при быстром темпе приходится по одному, два и даже три-четыре слога (рис. 14).



Рис. 14. «Цзиньбань»



Рис. 15. «Добань»

Темп под названием «добань» отмечен одной ударной долей и одной безударной долей, т. е. размером $2/4$, и удобен для исполнения отрывков, состоящих из четырехсложных стихотвор-

ных строк. «Добань» обычно присутствует в сказе в качестве вкраплений в медленный или быстрый темпы. Его появление определяется лишь требованиями текста. Приведем пример такого вкрапления в медленный темп (рис. 15).

Наконец, темп «чжубань» или, как его еще называют, — «шабань», т. е. «тормозящий темп». Обычно он используется внутри быстрого темпа и связан прежде всего с внезапной остановкой, паузой в музыке, что создает не только контраст, но еще и используется для выделения характера героя, а также кульминации сюжета.

Мы перечислили лишь несколько основных стандартных мелодий пекинского сказа под большой барабан.

В разделе о хэнаньских чжуйцзы приводилась музыкальная основа этого сказа. Здесь мы лишь подчеркнем, что первоначально довольно однообразная музыкальная партитура со временем обросла мелодиями, заимствованными из пекинского и шаньдунского сказов под большой барабан, а также мелодиями из столичной музыкальной драмы, что привело, в частности, и к усложнению аккомпанемента за счет введения в него скрипки сыху, некоторых других струнных инструментов и дополнительных ударных инструментов.

Чжуйцзы хоть и имеют множество вариаций, однако основной композиционный элемент и музыкальные законы в них в целом являются сходными.

В хэнаньских чжуйцзы можно выделить такие мелодические компоненты, как «иньцзы», «пинцян», «ханьюнь», «пайцзы», уже известные нам «уцзыцян» и «шицзыюнь», а также «куайчжабань». После «иньцзы» («вступления»), состоящего из нескольких фраз, следует мелодия «пинцян», которая в чжуйцзы встречается чаще всего. Это основная мелодия чжуйцзы.

В чжуйцзы используется и мелодия «ханьюнь» — грустная, печальная (называемая также «таньюнь» — «вздыхающая»), она встречается при описании трагических событий. Обычно в ней используются две фразы, которые чаще всего стоят после «пинцян» и после своего завершения вновь возвращаются к «пинцян». Мелодия «ханьюнь» подразделяется на большую и малую. Большая мелодия «ханьюнь» особенно тягучая. Количество тактов не имеет строгой фиксации, а размер близок к свободному, нефиксированному. Более распространенные малые «ханьюнь» значительно короче и не столь печальные.

Мелодии «пайцзы» — это специфические мелодии, удивительно тонкие. Они трудны для исполнения, поэтому их мало поют.

«Уцзыцян» — мелодии для пятисложных строк, которых в текстах бывает совсем немного, поэтому встречаются эти мелодии редко. В основном они состоят из четырех музыкальных фраз, которые, как правило, неоднократно повторяются. До



Рис. 16. «Уцзыцянь»



Рис. 17. «Цяошицзы»

них и после них обычно используется мелодия «пинцян» (рис. 16).

Что касается «шицзюнь» (или «цяошицзы») — музыкальных фраз с десятисложной строкой, то в принципе они по структуре стихотворной строки совпадают с десятисложной строкой в мелодии «пинцян», однако сами мелодии разнятся сильно. В «шицзюнь» привлекает колорит глубоко народных песен и мелодий (рис. 17).

Наконец, «куайчабань» (или «шоубань») — «быстрый ритм» или «завершающий ритм», возникающий перед самым концом произведения. Темп отмечен постепенным ускорением, начиная от $\frac{2}{4}$ и почти до скороговорки в форме мелодекламации. Возникает кульминация, заканчивающаяся фразой под аккомпанемент.

Интересны и своеобразны мелодии, используемые в жанре даньсяр. В основе жанра лежит мелодия «чацюй», которая больше используется для пейзажно-лирических зарисовок. Таковы мелодии «Наслаждаюсь луной», «Возвращаюсь на лодке в ветер и дождь». «Чацюй» бывают длинными и короткими. Структура текста в своей основе семисложная, однако в связи с тем, что в строке часто используются трехсложные и четырехсложные вставки, а также самостоятельные пятисложные

строки, длительность стихотворной строки становится близкой к сунским «цы» и юаньским «цюй», характерной особенностью которых являлись строки разной длины. Лишь с появлением крупных произведений стали в большом количестве привлекать народные песни и вносить их в сказ. Именно тогда и произошло расчленение «чацуй» — появились мелодия-зачин «цюй-тоу», ритмизованный речитатив «шучан», набор последовательных мелодий «пайцзы» и завершающая мелодия «цюйвэй».

Однако мелодия «чацуй» может исполняться и как самостоятельное произведение, как заставка перед началом произведения. Темп «чацуй» нетороплив, размер сравнительно свободен, конец каждой фразы можно тянуть сколько угодно. Обычно в коротких «чацуй» чаще встречаются тексты из шести фраз. Они делятся на две части, и между ними имеется длинный музыкальный проигрыш. В длинных же «чацуй» во второй половине часто добавляется «шучан» — весьма мелодичный отрывок крупного размера.

«Цюйтоу» — очень короткая мелодия, состоящая из 4—6 фраз. Это первая половина «чацуй» («шанло»). Мелодия проста и не имеет большого числа украшений. Выполняет в сказе роль вступления, например, традиционное «цюйтоу» из сказа «Шили тин» — «Беседка Шили» (рис. 18).



Рис. 18. «Цюйтоу»

«Шучан» — специальная мелодия, стоящая между «цюйтоу» и «пайцзы». У нее нет четких закономерностей в ритме, темп очень высок и похож на «шубань». Стихотворная строка состоит главным образом из четырех слогов.

Мелодия «цюйвэй» — завершающая и представляет собой вторую половину «чацуй». Исполняется она медленно и спокойно.

Жанр даньсяр, пожалуй, самый музыкальный из всех песенных сказов. В связи с этим в ряде мест в нем появляется

полупение — полуговорение. Иначе текст может оказаться непонятным слушателям. В связи с этим при рассмотрении жанра даньсяр мы уже упоминали такие мелодии, как «наньчэндяо», «тайпиннянь», «цекуайшу» и в особенности мелодию «каошаньдяо», которая близка к мелодекламации (рис. 19).

чжэ тяньямьмынь индан ши цюань го жэньминь гун тун-ди цай чань
 кэши гоцюй цюэ бэй фэнцзянь хуанди
 бичжань чжа-ла да ин *привычки* ...

Рис. 19. «Каошаньдяо»

Музыка в песенных сказах настолько многообразна (если иметь в виду еще и музыкальное сопровождение), что требует, несомненно, специального музыковедческого исследования. Мы же попытались показать главную особенность музыкальной основы любого китайского песенного сказа — устойчивость музыкальной партитуры и известную ее трафаретность. Прежде всего следует подчеркнуть фольклорное происхождение этой музыки, ее народно-песенную основу.

Глава III

ПОЭТИЧЕСКИЙ СКАЗ

Значительное место в песенно-повествовательной литературе Китая занимает поэтический сказ. В отличие от песенного сказа, где музыкальный аккомпанемент обязателен и стихотворный текст требует от сказителя вокального исполнения, поэтический сказ представляет собой малые и крупные стихотворные формы с четко и ярко выраженными размером, ритмом и рифмой, которые во время исполнения сказа подчеркиваются ударами специальных кастаньет — единственного музыкального инструмента, присутствующего в аккомпанементе. Правда, есть ряд жанров, стоящих достаточно близко к поэтическому сказу, где в музыкальном сопровождении встречаются и струнные инструменты. Однако не они определяют общую картину системы жанров поэтического сказа. Заметим, что поэтический сказ несомненно стоит ближе к поэтическому в своей основе песенному сказу, чем к прозаическому, хотя в самом тексте сказа нередки прозаические отступления.

Поэтический сказ включает в себя разнообразные жанры, которые, в свою очередь, учитывая их характерные признаки, можно было бы объединить в небольшие самостоятельные группы. В данной главе речь пойдет только о тех поэтических сказах, которые распространены в современном Китае. Это жанры шулайбао, куайбань и куайбаньшу, которые можно объединить в одну группу. Особняком стоит жанр шаньдунские куайшу. К ним примыкают жанры цзиньцяньбань и тяньцзиньские куайбань.

Все эти жанры объединены при всем своем своеобразии рядом общих черт, среди которых главной следует считать, как уже говорилось, строгую ритмизованность стихотворного текста. Кроме того, именно для поэтического сказа характерны наиболее строгие и вместе с тем весьма разнообразные правила стихосложения. Основные жанры, входящие в поэтический сказ, отличает также и быстрый темп исполнения. Не случайно в составе названия некоторых современных поэтических сказов нередко можно встретить морфемы со значением «быстрый» («куай») и «скандировать» («шу³»). В связи с этим в русском

переводе целесообразно было бы называть эти жанры «быстрым ритмизованным поэтическим сказом». Морфема «бань» в данном случае означает «размер». Что же касается морфемы «шу¹» в таких названиях, как куайбаньшу и шаньдунские куайшу, то своим значением — «устный сказ» она лишь подчеркивает сказовую форму жанров и их относительно крупный размер по сравнению с короткими куайбань.

Термин «куайбань» имеет более широкий и более узкий смысл. В широком смысле этого слова перед нами как бы встает вся система жанров быстрого сказа. Таким образом, термином «куайбань» можно обозначить поэтический сказ как таковой. В узком значении «куайбань» — это один из объединяющих жанров поэтического сказа, один из многих, имеющих свои индивидуальные отличительные черты.

На основании сказанного выше предлагаем следующий перевод названий рассматриваемых нами в данной главе жанров, оговаривая право на необходимость уточнения наших определений там, где будет рассматриваться каждый из жанров в отдельности.

Шулайбао — стихотворный ритмизованный юмористический быстрый сказ-речитатив.

Куайбань — стихотворный быстрый речитатив.

Куайбаньшу — стихотворный быстрый сказ.

Шаньдунские куайшу — шаньдунский стихотворный быстрый сказ.

Заметим, что не все жанры, имеющие в своем названии морфему «бань» («размер»), могут быть строго отнесены к чистому поэтическому сказу, так как в своем музыкальном сопровождении прибегают к помощи струнных и щипковых инструментов, хотя не игнорируют и кастаньеты. В основе «тяньцзиньских куайбань» даже лежит местный напев «да шуцзы дяо» («большой ритмизованный напев»), который среди распространенных в Тяньцзине мелодий обладает наибольшей ритмичностью, что и позволило включить его в состав поэтического сказа.

Названные жанры обладают еще одной особенностью. Все они относительно молоды, и их история насчитывает не более 150—200 лет. Время возникновения этих жанров практически не зафиксировано в каких-либо хрониках или официальных документах и записях — к ним всегда относились как к жанрам «низким» и «недостойным». Рассуждая о времени возникновения того или иного жанра, приходится принимать в расчет как устные предания и рассказы старых сказителей, так и отдельные высказывания исследователей, чьи соображения, если они не имеют документального подтверждения, можно считать гипотезами разной степени вероятности.

Попытаемся проследить генезис этих многочисленных жанров. Если при рассмотрении песенного сказа поиски его истоков привели нас к жанру бяньвэнь, то теперь мы обратимся к такой литературной форме, как ляньюулао (букв.: «мелодии цветов лотоса»), насчитывающей, как подтверждают письменные памятники, не менее 700 лет истории.

Ляньюулао

Эта литературная форма (мы ее осторожно именуем литературной формой, ибо трудно пока сформулировать детально ее жанровые особенности) интересна как пражанр всех современных поэтических сказов. Кроме того, именно эта литературная форма, развивавшаяся и отшлифовывавшаяся в течение многих веков, дошла до нас в различных своих трансформациях и, смешавшись с местными фольклорными традициями, дала в разных районах Китая свои собственные, теперь уже новые жанры поэтического сказа. Так, в результате слияния ляньюулао с северо-восточными народными песнями возник жанр эржэньчжуань. Именно в ляньюулао обнаружилась общая тенденция, существующая в песенно-повествовательной литературе Китая: постепенный переход от обычного сказа, исполняемого одним актером, к сказу для двух и более исполнителей, что фактически превращает сказ в театральное действо. Наиболее интересной в плане исследования жанра ляньюулао, как нам кажется, является статья Ван Цзюэ «Трансформация и развитие ляньюулао» [243, с. 173—178], в которой автор достаточно аргументированно прослеживает по этапам возникновение и развитие ляньюулао и его дальнейшую трансформацию в более поздние жанры.

С иных позиций данный жанр заинтересовал ученых, занимающихся традиционным и популярным жанром песенно-повествовательной литературы Северо-Восточного Китая эржэньчжуань. Их прежде всего привлекает вопрос, связанный с тем, какую роль сыграл жанр ляньюулао в становлении сказа эржэньчжуань, ставшего, в свою очередь, исходным при образовании теперь уже популярного в провинции Гирич театрального жанра «цзицюй» [328, с. 163—169].

Как указывает ряд китайских исследователей (Ван Цзюэ и др.), ляньюулао имеет длительную историю, которая нашла свое отражение в целом ряде письменных источников. Из этих источников следует, что первоначально ляньюулао исполняли нищие, ходившие по улицам и просившие подаяния. Так, в «Словаре просторечий» («Тунсубянь») Чжай Хао (? — 1788) есть такая фраза: «...однажды услышал, как нищий поет ляньюулао..» [325, с. 668]. В «Цин бай лэй чао» («Тематическая подборка записей о пустяках эпохи Цин» Сюй Кэ (нач. XX в.)

говорится: «Нищие с бамбуковыми дощечками в три вершка, связанными веревочкой по краям, крутят их в руках, воспроизводят звук и поют, отбивая такт. Поют о горестях и состраданиях к беднякам, а также воспевают долголетие; некоторые выступают с рассказами. Это именуется лянхуалао» [243, с. 173]. Ясно, что исполнители лянхуалао по социальному положению стояли еще ниже, чем обычные сказители. Существует легенда о том, что основатель династии Мин император Чжу Юаньчжан, который в детстве познал нищету, воссев на престол, разрешил нищим исполнять перед лавками лянхуалао, сопровождая свое исполнение ударами в берцовую кость коровы и игрой на инструменте саньлацзи. Он повелел гражданским и военным чиновникам не препятствовать этому [180, с. 8—14].

Имеются подтверждения и тому, что данная форма сказительства существовала в таком же виде и в XIII—XVII вв. У художника и поэта Чжэн Баньцяо (1693—1765) тоже есть упоминание о лянхуалао. В одном из его коротких стансов есть такие строки: «Беззаботно странствуют маленькие нищие, скандируя лянхуалао...» [349, с. 89]. К этому времени лянхуалао стали исполнять не только на улицах, но иногда и на ярмарках при храмах, на храмовых праздниках. В отличие от нищих деньги исполнители принимали не руками, а подставляя для этого бамбуковые кастаньеты. Интересно, что спустя двести с лишним лет такую же традицию сохранили и исполнители шулайбао — прямые наследники жанра лянхуалао.

Фактически же жанр лянхуалао возник в VII в. на основе мелодий, которые пели буддийские монахи, собирая подаяние. Нередко эти песни исполнялись в виде молений перед изображением Будды, восседавшего на троне из лотоса. Отсюда, по-видимому, происходит и название жанра, которое несколько раз на протяжении своей истории менялось и обрастало параллельными наименованиями. Так, первоначально этот жанр именовался «лянхуанао» (кстати, так он называется и сейчас в провинции Хунань), где «лянхуа» означает «лотос», а «нао» — «шуметь», «балагурить». В начале X в. в названии жанра на конце слова появилась морфема «лэ» со значением «веселье». Однако лишь в XI—XII вв. лянхуалао стал исполнять бедный люд. В XIII в. конечная морфема «лэ» была заменена на «лао» — «мелодия». Именно тогда возникла характерная деталь: последняя строка произведения стала исполняться хором. Она служила больше для украшения и практически ничего нового в содержание текста не вносила. Таковой, например, была фраза: «ли ли лянхуа, ли ли лянхуалао» (ср. с русским «ай-лю люшеньки люли»). Напомним, что с мелодией «лянхуалао» и аналогичной фразой мы уже встречались в сказе «Свекровь и невестка препираются» в жанре даньсяр.

Чжан Линь отмечает, что в XVII в. известный прозаик Лин

Мэнчу (1580—1644) в трактате «Нань инь сань су» («Три потока южных мелодий»), описывая сочинение цюй в эпоху Мин, упоминает и лянхуалао, но в уничижительном плане, говоря, что они просторечны и противны по звучанию и поют их крестьянки дурным голосом.

Бурный успех жанра пришелся на начало XIX в. В результате ряда трансформаций появилось несколько вариаций этого жанра, среди которых ведущими были две. Одна из них продолжала основную традицию лянхуалао. Называлась она «да бань лянхуалао» — «лянхуалао с четким размером». Этот жанр существовал еще в конце XIX в., когда его исполнители по-прежнему ходили по домам, за определенную плату произнося добрые пожелания.

В конце XIX в. Дай Юйшэн в «Янь ши цзи би» («Собрание пороков города Янь») записал, что, «будь то свадьба или сватовство, день рождения или открытие лавки, они (исполнители лянхуалао.— Н. С.), пользуясь случаем, начинали к вам приставать. Вам это надоедало, и вы, естественно, быстренько откупались от них деньгами. Какое бы радостное событие ни происходило, произносилось всегда одно и то же, вроде: „И цзинь мэн лай си-янян“ — и далее по трафарету обязательно следовало: „нян цзя пэй сун хао цзячжуан“. Это значило: „Как войду в ворота, радость беспредельная, семья невесты посылает в приданое прекрасные наряды“. Если же фраза начиналась словами „и цзинь мэн лай си ци чун“ („как войду в ворота, струится радостное настроение“), то далее обязательно следовало „батай да цзяо мань тянь син“ („несут восемь паланкинов [подарков] — полно небо звезд“).

Главное в подобных благопожеланиях сводилось к нескольким удачным концовкам. О чем бы ни говорилось, в конце обязательно следовало:

Чжэн нянь си, тай тоу гуань,
 кунчжун лайла фулушоу сань сян.
 цзэн фу сян, цзэн шоу сян,
 хоу туй Лю Хай са цзинь цянь,
 цзинь цянь са цзай баоши нэй,
 фу гуй жун хуа, ваньвань нянь
 („Говорю сейчас о счастье, поднимаю голову и вижу:
 С неба спускаются три святых божества — счастье,
 благополучие и долголетие.
 Божество, прибавляющее счастье, божество,
 прибавляющее долголетие,
 А сзади следует Лю Хар и рассыпает золотые монеты.
 Золотые монеты сыплются в драгоценные покои,
 Богатство и процветание на десятки тысяч лет“).

И далее последняя фраза: „Помогите, чем можете, почтенные богатые хозяева!“» [243, с. 174].

Такого импровизационного характера стихи в жанре лянхуа, где главное было в рифме и ритме, с конца эпохи Цин ста-

ли называть шулайбао или лянцзыцзуй («декламационный стиль»). Если кастаньеты были бамбуковыми, то это называлось «чжубаньшу». После 1949 г. они развились в куайбань, куайбаньшу и дуйкоу куайбань.

Другая вариация лянхуалао оказалась в дальнейшем не менее плодотворной в развитии сказительского искусства Китая. В эпоху Цин, во времена императора Канси (нач. XVIII в.), существовал жанр, именовавшийся «фэнъян хуагу», который представлял собой песни, исполнявшиеся женщинами из города Фэнъяна. Об этом говорит Ли Шэнчжэнь в «Бай си чжучжи цы» («Сто представлений в записи стихами в жанре чжучжи цы») [321, с. 161]. Кстати сказать, на основе этого жанра позднее возник театральный жанр пинцзюй. Песни фэнъянских женщин со временем проникли в Пекин, смешались с лянхуалао и образовали новый вид лянхуалао под названием «цай бань лянхуалао» — «лянхуалао с пестрым размером», в котором мелодия доминировала над ритмом и четким размером. Фэнъян хуагу позднее стали называться «шибусянь», а в конце эпохи Цин некоторые стали именовать этот жанр «тайпингэцы» [346, с. 686].

Считается, что название «тайпингэцы» было пожаловано жанру лянхуалао императрицей Цыси в 1886 г., когда по ее повелению во дворец был приглашен исполнитель лянхуалао Чжао Синъюань, который выступал как любитель. Что же касается названия «шибусянь» или «шибусяяр», то есть несколько толкований происхождения этого названия. На одном из совещаний деятелей цюй в Пекине Мэн Сюфэн, говоря о жанре лянхуалао, отмечал, что во времена императора Цянь-луна лянхуалао были переименованы в «шифусянь» («стихи в жанре ши, ода — фу, струна — сянь»). Так, по-видимому, представлялись характерные черты этого жанра. Заметим, что «шифусянь» фонетически очень близко к «шибусянь», где все слоги записаны совершенно другими иероглифами. В такой записи перевод на русский должен звучать примерно так: «десять не праздных». Во время исполнения произведений в данном жанре все инструменты, а их было десять, использовались для музыкального сопровождения. Ни один из инструментов «не простаивал». В этом суть названия. Согласно еще одной версии, императрица Цыси, почитавшая жанр лянхуалао, пригласила ко двору десять известных и лучших исполнителей, которые в таком случае оказывались не «праздными» актерами, а трудились в поте лица.

Еще в конце эпохи Юань у Гао Мина в пьесе «Лютня» упоминается лянхуалао, который исполняется двумя актерами — цзин (чистый) и чоу (комик): второй подыгрывал первому [170, с. 28]. В конце XIX в. Дунь Личэнь в «Яньцзин суйши цзи» («Записки о календарных датах в столице») напи-

сал: «В „шибусянь“ имеются роли красавицы (дань) и комика (чоу), но нет роли старика (шэн). Они исполняют различные мелодии, которые витиеваты и звучат то высоко, то низко, то наплывают, то исчезают. До годов Сянь-тун (до 1874 г.— Н. С.) им придавалось большое значение. Ныне они исчезли, как город Гуанлин» [162, с. 96].

Юй Янь в «Ши лянхуалао» («Разъяснение лянхуалао») пишет: «При исполнении лянхуалао существует деление на повязывающих головы и не повязывающих головы. Последние и именуется лянхуалао, поют они в специальных заведениях для сказителей — „цзашуагуань“. Для тех, кто повязывает голову, тоже есть специальные заведения — „бао тоу лаоцзыгуань“... Все роли исполняются мужчинами... Известными исполнителями являются Ся Дэлин, Ли Лао, Бай Сань, Бай Сы, Да Цянци, Сяо Цянсы» [243, с. 176].

Можно сделать вывод, что вторая вариация лянхуалао — «цай бань лянхуалао», возникшая при слиянии с песенным жанром города Фэнъяна провинции Аньхой, обнаружила определенную тенденцию к созданию, правда еще в зачаточной форме, нового театрального действия. При этом постепенно стали выявляться характерные черты подобной трансформации. Прежде всего увеличилось, причем значительно, число музыкальных инструментов, участвующих в аккомпанементе. Отметим среди них большое число ударных инструментов, что говорит о прочной связи нового жанра с поэтическим сказом, от которого «цай бань лянхуалао» стал постепенно отходить. Появление двух и более исполнителей потребовало распределения ролей и появления вместе с этим обилия прямой речи и выступления от первого лица. Интересно, что по ходу представления действующие лица, использовавшие, кстати, простейший грим (тоже новшество), могли исполнять несколько ролей, для чего тут же, на сцене, облачались в соответствующие одежды. Появились и типажные костюмы, например мужской, женский, костюмы монаха, монахини, богатого и бедного. Одновременно был введен и несложный реквизит — плетка для лошади, клюка, метелочка из петушиных перьев, тряпичная швабра и т. п. До 1900 г. основными исполнителями были только мужчины. Безусловно новым стало участие в самом представлении, в частности в вокальной партии, оркестрантов, которые после весьма сложного музыкального вступления начинали вести голосовую партию. И лишь потом вступали главные действующие лица.

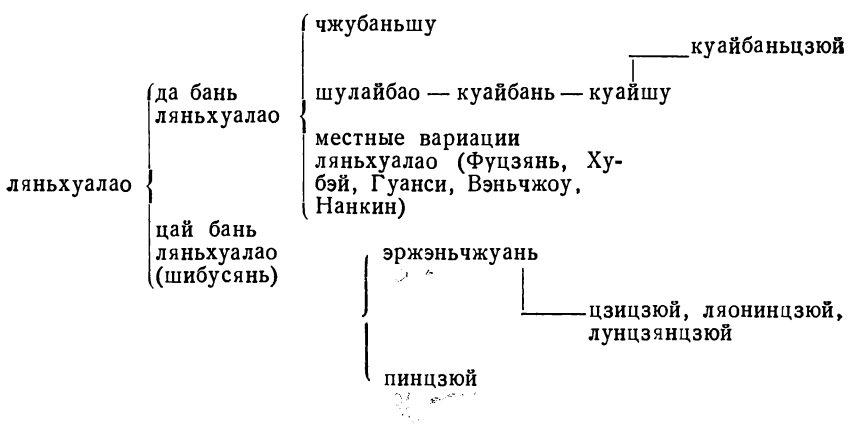
Именно эта ветвь лянхуалао постепенно стала перемещаться из Пекина в Тяньцзинь, затем в Таншань, далее на северо-восток к Шэньяну и на север — в Харбин, где и соединилась с местными народными формами сказительского искусства, образовав жанр, который и сейчас широко популярен в рай-

онах Северо-Востока Китая. Это уже упоминавшийся нами жанр эржэньчжуань.

Такова вкратце история двух основных вариаций древних ляньюалао, которые, будучи весьма продуктивными, послужили импульсом к созданию многих других жанров.

Развитие и некоторые трансформации ляньюалао позволяют убедиться в том, что народные сказы постоянно совершенствовались и обновлялись. Когда какой-либо жанр переставал соответствовать требованиям эпохи и приходил в упадок, рожденный им новый жанр цюй мог, будучи наполненным жизненной силой, бурно расцвести и расти. «Да бань ляньюалао» ныне пришли в упадок, потускнели и исчезли «цай бань ляньюалао», но рожденные ими куайбань, дуйкоу куайбань, куайбаньшу, эржэньчжуань уже стали главными жанрами во всей стране. А драматический жанр пинцзюй, возникший из ляньюалао, ныне широко распространен в Северном и Восточном Китае.

Итак, сказанное можно представить себе в виде небольшой схемы, которую мы приводим здесь для наглядности.



Шулайбао

Рассмотрение современных жанров поэтического сказа мы начнем с наиболее «простого» жанра шулайбао.

Как и всякий литературный жанр, он имеет свою историю. Первоначально в ряде мест его называли «шунькоулю» или «люкоучжэ», а на юге — «лянцзыцзуй». В каждом из этих названий подчеркивается «быстротекучесть» произносимых сказителем слов, своеобразная скороговорка. Исполнителями шулайбао были бедняки, фактически нищие, ходившие по улицам больших городов, в частности Пекина; они исполняли куплеты, в которых восхваляли товары какой-нибудь лавочки, по-

падавшей им на пути, предсказывали ей процветание, а хозяину богатство. Обычно в награду исполнитель шулайбао получал несколько медяков. Если же нищего прогоняли, хозяин рисковал услышать в ответ заранее подготовленные концовки, где ему предсказывалось по меньшей мере разорение. От уличного исполнения рассказчики перешли на подмостки, под крышу, в специальные залы для сказов. Это было в начале XX в., т. е. 70—80 лет назад. Именно тогда впервые появились профессионалы. Примерно 40—50 лет назад жанр перешел на сцену, хотя бродячие актеры еще оставались. Новый расцвет жанр шулайбао получил после 1949 г.

Существует несколько версий происхождения названия жанра. Слог «шу» имеет минимум два значения: «считать» и «быстро и ритмично скандировать»; «лай бао» значит «приход богатства»; вместе: «считаю приходящее богатство». В старом Китае бедняки, находившиеся на грани голодной смерти, были вынуждены просить подавниши на улицах. Исполняли они между прочим и шулайбао. Поэтому такое название жанра для многих звучало как доброе пожелание. Реально же речь шла, по видимому, о тех богатствах, которые приходят не к беднякам, а к тем, кому были адресованы стихи. В те времена нищие на улицах исполняли шулайбао и лянхуалао.

В анонимном сборнике «Думэнь чжучжицы» («О столице в записи стихами в жанре чжучжи цы»), относящемся к 1814 г., есть такие строки:

В последнее время люди стали любопытными,
Появление новостей вызывает на лице улыбку.
Гудит, словно пчелиный рой, собравшаяся толпа,
Окружила нищего, который бурно что-то выкрикивает
[321, с. 40].

Можно лишь предположить, что нищий в данном случае исполняет шулайбао.

Бедняки — исполнители шулайбао, которые ходили по улицам с бамбуковыми дощечками, обычно начинали свой сказ с традиционных строк: «Бью в бамбуковые дощечки, шагаю по улице, повсюду идет оживленная торговля». Для исполнителей шулайбао в силу специфики условий их выступления была характерна импровизация. Обычно они пели о том, что видели, т. е., как говорится, сочиняли на ходу:

Бью в бамбуковые дощечки, шагаю по улице,
С двух сторон развернулись торговые ряды и лавки,
Торговля расцветает и идет по всему свету.
Источники богатства пышны, и можно разбогатеть.
Пять профессий и восемь ремесел — все налицо.
Свисают вывески с крупными золочеными иероглифами,
Золотые вывески, серебряные вывески
Вывешены, блестят и переливаются.
Каждый год прибывают, каждый месяц приходят [деньги],

Торговля у хозяина наверняка даст прибыль.
 Ты разбогатеешь — и мне перепадет часть славы,
 Ты ешь лапшу, а я пью от нее отвар.

Ты не дашь [денег, я не уйду.

Если начну петь, то могу петь хоть всю ночь напролет

[308, с. 266].

Любые жанры со словом «куай» — «быстрый» в составе названия не могут по скорости исполнения соперничать с шулайбао, в которых должны существовать так называемые «три быстро», а именно: «глаз видит быстро, голова сочиняет быстро, рот произносит быстро» [273, с. 5].

Если для обозначения темпа исполнения сказа можно было бы использовать соответствующие музыкальные термины, то лекинский сказ под аккомпанемент большого барабана следовало бы исполнять в темпе «анданте», а поэтический сказ шулайбао — в темпе «аллегро виваче», естественно, допуская возможность в том и другом случае отдельных отклонений от указанных темпов.

После 1949 г. шулайбао стал самостоятельным жанром поэтического сказа. С выходом его на театральные подмостки увеличилось и число исполнителей — их стало двое, появился «парный шулайбао». Мы отметили, что жанр шулайбао — это прежде всего «три быстро». Этим подчеркивается импровизационный характер жанра, т. е. рассказываю о том, что вижу. Причем часто сказы могли исполняться на заданную тему. При переходе исполнителей в чайные элемент импровизации вроде бы исчез, но форму импровизации нужно было сохранить, поэтому у исполнителя появился помощник — подыгрывающий, который называл тему, а потом только поддакивал после каждой реплики ведущего. Это был прообраз будущего напарника в дуйкоу шулайбао — парных шулайбао. Не без влияния прозаического сказа сяншэн позднее в шулайбао появились ведущий и подыгрывающий. Последний мог говорить как в стихах, так и в прозе, однако всегда должен был как бы импровизировать. Этот элемент подготовленного экспромта имеется и в традиционном классическом репертуаре: «Переулоч Саньцзебайхуа», «Лавка по продаже гробов». Лучшим произведением в жанре шулайбао после 1949 г. считается «Семья бойца». В нем исполнители как бы наблюдают, подмечают со стороны придуманные ими же события и явления. И, «наблюдая», сочиняют и тут же исполняют.

Многие произведения в жанре шулайбао после их перехода на сценические площадки стали авторскими. Прошлые импровизации превратились в литературно обработанные сказы. Появились профессиональные авторы, среди которых заметное место в годы народной власти заняли Чжу Гуандоу, Лю Сюэчжи, Лю Хунбинь, Шэнь Пэннянь, писавшие сказы на злобу дня.

Появление второго исполнителя в шулайбао привело к тому, что первоначальное влияние сяншэнов на развитие жанра переросло в их тесную связь. Не случайно жанр шулайбао стали называть «рифмованным сяншэном». Характерные для сяншэна комедийные приемы частично были перенесены в шулайбао. Мы здесь не останавливаемся на них, ибо речь о комическом в песенно-повествовательной литературе Китая пойдет ниже при рассмотрении прозаического сказа сяншэн. Многие исполнители сяншэнов неплохо владеют и жанром шулайбао.

В настоящее время, несмотря на то что шулайбао пишутся и для исполнения одним актером, двумя и несколькими актерами, наиболее популярными являются все же парные шулайбао.

Жанр шулайбао имеет ряд специфических черт, которые значительно отличают его от прочих поэтических сказов. Касается это прежде всего ритмо-рифмических характеристик жанра. Для шулайбао в отличие от прочих поэтических сказов характерна частая смена рифмы. Практически через каждые две стихотворные строки может появляться новая рифма. Важным моментом является и обязательная рифмовка двух соседних строк. Парность рифмы требует подчинения определенным рифмическим законам, а именно: рифмующиеся слоги обязательно должны находиться в одном и том же тоне, т. е. первый (ровный) тон должен рифмоваться с первым же тоном, второй (восходящий) — со вторым тоном и т. д. Вспомним, что в песенном сказе достаточно было того, чтобы рифмовались косые и ровные тоны. Наконец, построение первой строки стихотворного текста в шулайбао происходит по особым правилам. В отличие от второй строки, которая является семисложной, первая строка, как правило, состоит из шести слогов — двух трехсложных сочетаний, отделяющихся цезурой, длительность которой равна длительности одного (в данном случае пропущенного) слога. Таким образом, исходным построением стихотворных строк является сочетание шестисложных и семисложных строк — 6+7. Совершенно очевидно, что лишь нечетные строки могут состоять из двух трехсложных сочетаний.

Эти особенности жанра объясняются не только требованиями импровизации, но и органической взаимосвязанностью текста сказа и его ритма, задаваемого кастаньетами. Вспомним хорошо всем известную детскую песенку, начинающуюся следующими словами: «Тра-та-та, тра-та-та, мы возем с собой кота...», ритм которой полностью совпадает с ритмом шулайбао — шесть слогов в первой строке (3+3) и семь — во второй. Что касается «импровизации», то она легко объяснима условиями исполнения сказа бродячими сказителями, а нередко и просто нищими. Как и в русской частушке, где первые две строки не обязательно связаны сюжетно с последующими двумя, так и первые две строки в шулайбао больше служат стандартным за-

чином. К нему подбираются строки, в которых сказитель рассказывает о том, что видит.

В первой стихотворной строке, которая могла быть зачином и потому не нести большой смысловой нагрузки, обычно называлось какое-либо действие или объект. Например, традиционное «да чжубар, цзинь цзе лай» — «бью в бамбуковые дощечки, шагаю по улице». Цезура между двумя трехсложными отрезками нужна была исключительно для выигрыша времени, чтобы, не снижая взятого темпа, успеть придумать по ситуации следующую, вторую строку и произнести ее. Конечно, опытный исполнитель всегда имел на всякий случай кое-какие заранее подготовленные стихотворные строки, пригодные для различных ситуаций, однако и элемент чистой импровизации обязательно имел место. Именно импровизацией можно объяснить появление рифмы в двух соседних строках. Более сложные перекрестные рифмы для импровизатора были менее удобны. К тому же парная рифма хорошо воспринимается на слух. И здесь обязательно требуется полное совпадение тонального рисунка слога-рифмы. Например:

Да чжубар, шулайбао³,
 Шуй ду ай куа цзясян хао³.
 Куа цзясян югэ гунтундянь³,
 Ду ай куа гуцзи миншэн тутэчань³
 («Бью в дощечки, шулайбао,
 Все любят нахваливать свои родные места.
 В таком нахваливании есть много общего,
 Все любят нахваливать достопримечательности и местные
 изделия» [220, с. 16]).

Слушатель шулайбао обычно привыкает к тому, что через каждые две строки появляется новая рифма. Однако единой рифмой может быть охвачено и большее число стихотворных строк, например шесть или восемь. Подчеркнутое использование одной и той же рифмы в нескольких последовательных стихотворных строках служит средством художественной выразительности, ибо повторение рифмы является для слушателя в некотором роде сюрпризом: вместо ожидаемой смены рифмы следует ее продолжение, причем через каждые две строки этот «сюрприз» может повториться и теперь уже слушатель находится в ожидании того, каким же образом все-таки произойдет смена рифмы, и это тоже является для слушателя своего рода сюрпризом. Если к тому же такая рифма является эриванной, т. е. оканчивается на слог «эр», то это, как уже отмечалось, придает тексту шуточный оттенок. Например, один из исполнителей критикует отсутствие дисциплины в работе:

Шицзянь уча суй минсянь,
 Дань даочу ду-ши бу чжэн дянь:
 Шанбань сябань мэи чжундяр,
 Шэнчань жэньу лао чадяр,

Цзяобань цзебань бу кань дяр,
 Кайхуй сюэси бу ань дяр,
 Дяо ляо юнь ляо чан у дяр,
 Шэнчань дяоду чан луаньдяр,
 Шоубяо шанбянь ча идяр,
 Хэ данши-ди цинкуан чжэн хэ дяр [280, с. 59—60].

В приведенном примере сочетание слогов «дянь» и «эр» — «дяр» означает «немножко», «чуть-чуть» и произносится в третьем тоне.

Опоздание во времени хоть и самое очевидное,
 Но непорядок проявляется повсюду:
 На работу и с работы идут когда попало,
 В производственном задании всегда недоделки,
 Передача смены происходит когда заблагорассудится,
 Перевозка сырья производится с опозданием,
 Регулирование производства постоянно путаное,
 Часы на руках врут,
 Все это точно соответствовало обстановке того времени.

Нетрудно заметить чрезмерную прозаичность затрагиваемой в сказе темы. Мы приводим подобный пример вполне сознательно, чтобы у читателя не складывалось впечатление, будто китайский сказ связан лишь с перекладыванием сюжетов из средневековых романов. Поэтический сказ шулайбао как раз больше связан с актуальной проблематикой сегодняшнего дня. Отсюда и так называемая производственная тематика, которая в данном примере не может рассчитывать на особую художественную выразительность.

Построение самого стиха в шулайбао настолько легко и непринужденно, образно и точно позволяет передать в сказе злободневную проблематику, что писатель Лао Шэ даже использовал шулайбао в своей пьесе «Чайная» [187, с. 71—138], в которой перед каждым из трех действий имеется поэтическое вступление, выдержанное в рамках этого жанра и сыгранное одним из персонажей пьесы — исполнителем прозаического сказа пиншу. Правда, в пьесе эти стихи обозначены как куайбань, хотя их форма полностью совпадает с жанром шулайбао.

Как в песенном сказе, стихотворные строки в шулайбао могут быть дополнены за счет подкладочных и инкрустирующих слов, которые могут стоять как перед началом строки (в наших примерах это междометие «хэн»), так и внутри нее. Это явление, как и прозаические перебивки в стихах, мы более подробно рассмотрим в разделе об особенностях китайского стихосложения в народных сказах.

В первой главе мы упоминали коллекцию шулайбао, собранную известным советским китаеведом Б. И. Панкратовым. Она насчитывает около восьмидесяти произведений, исполнявшихся, видимо, в 20—30-е годы XX в. в Пекине. К сожалению, в иероглифической записи этих сказов не обозначены их названия, которых, впрочем, могло и не быть, если учитывать, что

все они исполнялись бродячими рассказчиками. Нами были выборочно просмотрены двадцать сказов на самые различные темы. Многие из них связаны с бытовой тематикой. Например, традиционной темой являются взаимоотношения свекрови и невестки в старой китайской семье. Так, один из сказов посвящен увещеваниям молодых девушек, собирающихся замуж. В нем говорится о том, что должна и чего не должна делать невестка в семье мужа и как она должна себя вести. Отметим сказ, который знакомит слушателей с новым свадебным обрядом, введенным в Китае после образования республики в 1911 г. Есть в шулайбао и призывы бороться с курением опиума и пристрастием к другим наркотикам. Есть и традиционные новогодние пожелания вроде:

Как только наступает Новый год, поют радостные песни.
Самые лучшие товары в эти дни продаются целыми вагонами.
Вещи хорошие, цена невелика,
Если говорить о деньгах, то в день заработок составит
несколько десятков тысяч.

Э! Хозяин видит, что я несчастен,
И подаст мне поесть и денег даст.

Встретился нам и шуточный шулайбао — зарифмованный текст с названиями китайских блюд. Один из сказов своим сюжетом напомнил песенный сказ о Люй Мэнчжэне, который хотел стать учителем, но в доме богатого ученика его встретили очень плохо и заставили заниматься делами по хозяйству. В шулайбао главный герой, отказавшись от учительства, начал заниматься торговлей. В сказе во всех подробностях описывается, как следует вести торговое дело*.

В коллекции есть и несколько достаточно крупных сказов с развернутым сюжетом, яркими персонажами, что в целом не типично для данного жанра. В них фигурируют ученые-студенты, оборотни и лисы, столь характерные для новелл Пу Сунлина. В одном из таких сказов разворачивается история о том, как в один из засушливых годов, когда начались болезни и мор косил людей, два мудрых брата отправились за снадобьем для исцеления людей. Случайно они оказались в горах, возле входа в пещеру, из которой неожиданно вышли две красавицы и, пригласив их к себе, стали угощать чаем. Но тут начали происходить странные вещи:

Чай становился то горячим, то холодным,
И еще от одного мороз пробирал кожу.

Э, и видно стало, как цветы то распусались, то вяли,

* Люй Мэнчжэн — лицо историческое, жил в эпоху Сун в провинции Хэнань. Талантливый ученый, стал первым кандидатом на столичных экзаменах, позднее перешел на государственную службу, имел титул гогуна. Отличался смелостью и решительностью, был честен и справедлив. Люй Мэнчжэн — фигура, часто встречающаяся в народной литературе. Юаньский драматург Ван Шифу (XIV в.) написал о Люй Мэнчжэне пьесу под названием «Заброшенная гончарня», в которой описывается жизнь этого незаурядного человека.

И видно было, как листья засохли и совсем опали.
 Волны холодного воздуха сменялись горячим,
 Причем холод и жар были необычными.
 Жаром веяло, как из печи,
 А холодом тянуло, как морозом из-за горы.
 Туда-сюда вращался огненный шар,
 Появившийся из-за Восточного моря и ушедший
 за Западные горы.

Посчитав, что красавицы — это оборотни, братья решили бежать. Красавицы стали их удерживать, предлагая устроить свадьбу. Сославшись на то, что дома их ждут престарелые родители, они вырываются из пещеры, но у входа их подстерегает тигр, который тем не менее не причиняет им вреда (в знак торжества добродетели). Спустившись с гор, братья оказываются возле городской стены, но прежних мест не узнают. Два старца сообщают им, что с момента их ухода прошло уже десять поколений. Ныне в провинции Сычуань восседает Лю Бэй, а сами старцы оказываются потомками братьев в десятом поколении. Данный сюжет в упрощенном виде встречается в китайской прозе V в. в рассказе Лю Ицина «Обитель бессмертных дев» [87, с. 243—245].

О сказах из коллекции Б. И. Панкратова, отмеченных переписчиком как шулайбао, можно сказать следующее. Прежде всего все более или менее крупные синтагматические группы выделены зафиксированным в текстах междометием «оу», что соответствует русскому «э» (при раздумье), которое ставится перед синтагмой. Далее. В рассматриваемых произведениях встречаются традиционные зачины и концовки, такие, например, как:

Чжубар и да сян лян шэн,
 Чжувэй сяньшэн цзай шан тин
 («Начнешь бить в дощечки, стучат и стучат.
 Уважаемые господа, прошу послушать»).

Шо дао чжэли цзамэнь чжа чжу,
 Гэнь чжувэй яо гэ тун цзэр син бу син?
 («Можно, я на этом приостановлю свой рассказ
 И попрошу у уважаемой публики несколько медяков?»)

Среди художественных приемов нужно отметить подхват, о котором говорилось при анализе песенного сказа. Такой прием используется, например, при описании природы в сказе о двух мудрых братьях.

Э... С корзиной в руках лекарство собирают,
 Собирают [нектар] цветов бабочки, порхающие меж ветвей.
 Меж ветвей и через горные потоки пробираются волки
 и полосатые тигры,
 Тигры хотят съесть людей. Как быть человеку?
 Человеку в одиночку нельзя ходить по этой дороге...

Однако главной особенностью рассмотренных сказов является строгое следование обязательному для жанра шулайбао принципу рифмовки двух соседних строк. В сказе, о котором мы достаточно подробно говорили выше, встречаются характерные для песенного сказа слова «дань цзянь» и «чжи цзянь» со значением «и увидел», дано детальное описание внешности красавиц. Все это наводит на мысль, что в данном случае, возможно, сказывается влияние художественных средств, используемых в других песенных и поэтических сказах. Вместе с тем такая «эклектичность» в сказах, помеченных как «шулайбао», представляет несомненный интерес.

Завершая раздел о шулайбао, подчеркнем главное, что определяет этот жанр: во-первых, присущая только ему структура стиха — парная рифма при шести слогах в первой строке (цезура после третьего слога) и семи во второй; во-вторых, небольшой размер произведения и предельно быстрый темп исполнения; в-третьих, преимущественно современная, злободневная тематика произведений, нередко окрашенная сочным юмором.

Куайбань

Близки к шулайбао по ряду признаков так называемые куайбань — «стихотворный быстрый речитатив»*. Этот объединяющий жанр охватывает несколько сходных по характеру поэтических сказов: сяо куайбань — «малый стихотворный быстрый речитатив», или куайбаньши — «стихи в стиле быстрого речитатива», собственно куайбань, куайбаньшу — «стихотворный быстрый сказ», куайбаньцюнь — «стихотворный быстрый сказ для нескольких исполнителей» и куайбаньцзюй — «пьеса в стиле куайбань». Согласно традиции, отдельно от куайбань рассматривается жанр «шаньдун куайшу» — «шаньдунский стихотворный быстрый сказ», который тем не менее имеет много общего с собственно жанром куайбань.

Как правило, названные жанры отличаются друг от друга лишь своими размерами. Так, сяо куайбань и куайбаньшу являются количественной модификацией жанра куайбань. Между ними такая же разница, как, например, между небольшим стихотворением в несколько строк и поэмой. Однако есть в них и иные различия, не формального плана, о чем пойдет речь ниже.

В народе жанр куайбань имеет и другое название — шунькоулю — «слова, слетающие с уст». Сочинители куайбань брали и продолжают брать материал для своих произведений прямо из жизни, как говорится, на месте, вдохновленные тем, что ви-

* Напомним, что термином «куайбань» мы обозначаем как объединяющий поэтический жанр, так и частный жанр того же названия.

дят, соприкасаясь с окружающей действительностью. Импровизационное начало во многом сближает куайбань с шулайбао.

В КНР жанр куайбань получил огромную популярность в первые годы народной власти и стал самой распространенной формой массовой пропаганды среди населения. Исполнители куайбань обычно объединялись в агитбригады и ездили, а чаще ходили из деревни в деревню и исполняли произведения на актуальную тематику.

Новый жанр получил наибольшее развитие в самодеятельном творчестве. Он легко запоминался, нравился простому люду прежде всего своей занятностью и простотой сюжета, своей ритмичностью.

Достоинством жанра было и то, что в отличие от песенного сказа музыкальное сопровождение ограничивалось одними кастаньетами, а если же таковых под рукой не находилось, то можно было для отбивания ритма использовать практически любой предмет. Поэтому жанр куайбань имел и имеет широкое распространение во всем Китае, причем преимущественно среди городского населения.

О жанре куайбань и его художественных особенностях речь пойдет в разделе о китайском стихосложении.

Сяо куайбань

Сяо куайбань, или «малые куайбань», содержат обычно от 8—10 до нескольких десятков строк. Малые куайбань исполняются прежде всего как самостоятельные произведения. Иногда их можно использовать в качестве перебивок между другими выступлениями. От обычных куайбань их отличает малый размер и более мелкая тема. Если же, наоборот, тема в куайбань достаточно развита и имеется сложный сюжет, то тогда он перерастает в сказ куайбаньшу.

Малые куайбань обычно представляют собой рифмованный текст, по содержанию напоминающий агитационные стихи, призывающие к чистоте и гигиене, к овладению научными знаниями и т. п. В какой-то мере малые куайбань напоминают русскую частушку, которая, однако, значительно короче (в Китае жанр частушки отсутствует).

Известный сочинитель малых куайбань, прозванный «королем куайбань», Ван Лаоцзю был выходцем из деревни. Он писал в основном об изменениях, происшедших в деревне после прихода туда народной власти. Таковы произведения «Новый плуг», «Старина Чжан любит родину, продает хлопок». Ван Лаоцзю сочинил малый куайбань, в котором сформулировал основные черты этого жанра; он пишет, что малые куайбань

должны быть динамичными, должны литься из уст,
должны быть понятными, запоминающимися и опять-таки
интересными,
должны воспевать героев, воспевать победу,
критиковать конкретно и по существу.
Если использовать их ради развлечения, все будут рады,
приносят они пользу и в руководстве работой [308, с. 272].

(Заметим, что первая строка текста совпадает по форме с шулайбао, т. е. состоит не из семи, а из шести слогов с цезурой в середине.)

Жанр малые куайбань очень поэтичен и в какой-то мере напоминает обычные стихи. Общее у них в том, что и здесь и там существуют парные строки, четкая ритмика и рифма, однако нет действующих лиц, сюжета, а если они есть, то играют вспомогательную роль. Произведения этого жанра коротки и иногда составляют всего 4—6—8—10 строк. Их обычно не исполняют — скорее всего, они больше предназначены для стеной печати, например для «газеты на черной доске».

Примером малых куайбань может служить сказ «Масляный светильник» Е Маочана, впервые опубликованный в 1962 г. [185, с. 40]. Позднее название «Масляный светильник» стало синонимом жанра малых куайбань. Вот полный текст этого сказа:

Бамбуковые дощечки стучат, отбивая четкий ритм,
Вы послушайте, я спою маленькие куайбар.
У нас дома в стене есть небольшая ниша.
В ней поставлен масляный светильник.
Моя бабушка при его свете прошивала подошвы
для матерчатых туфель.
Сколько раз она укалывала иглой свои пальцы!
Моя мать при его свете шила верх для матерчатых туфель
И все по ошибке принимала пятку за носок.
Я при его свете часто читал книги,
И теперь глаза стали плохо видеть.
С тех пор как в коммуне построили гидроэлектростанцию,
У дверей нашего дома повесили электрическую лампочку.
В комнате стало светло-светло.
По вечерам никто больше не портит себе глаза.
Папа любит и все не нарадуется.
Говорит: «Наш семейный масляный светильник
Передавался из поколения в поколение двести раз.
Мы должны оставить память об этом светильнике.
И вот я сочинил малый куайбар,
Вот какой он малюсенький».

Своеобразный стиль этого сказа-раздумья выделяет его среди прочих поэтических сказов. Однако при всей своей сказовой интонации (типичные зачин и концовка, однотипные синтаксические построения, четкий размер) данный сяо куайбань во многом похож на обычное стихотворение. Возможно, правильнее было бы представить его как переходный или промежуточный жанр между сказом и стихотворением.

Отсюда и их параллельное название — куайбаньши — «стихи в стиле куайбань». Малые куайбань лишний раз убеждают нас в том, что если излишнее усложнение сказового жанра за счет ввода дополнительных действующих лиц приводит к трансформации жанра и переходу его в чисто драматическое произведение, то чрезмерное сокращение делает его обыкновенным стихотворением. Происходит разрушительное нарушение равновесия самого исходного жанра.

Известный китайский писатель Лао Шэ в статье «Стихи и куайбань» выступал против появившегося тогда нового термина «куайбаньши» [266, с. 27—33]. Он считал, что малые куайбань — это форма стиха и не следует из него делать сказовый жанр. Лао Шэ отмечает, что многие пытаются написать стихи, а получаются куайбань. И происходит это потому, что основное внимание уделяется форме, а не содержанию. Писатель приводит стихотворение Ду Фу «Строки о военной колеснице» и показывает, что размер стиха у великого танского поэта точно такой же, как и в шулайбао — предшественника куайбань, а значит, дело не только в форме произведения.

Уместно остановиться на происхождении охватывающего жанра куайбань и проследить становление его многочисленных первичных жанров и вариаций, к которым мы первоначально причислили и малые куайбань.

По поводу времени возникновения жанра куайбань не существует какого-либо единого взгляда. Наиболее аргументированной является точка зрения Фу Сихуа, которая изложена в его книге «Краткий очерк куайшу». Он, в частности, пишет, что, просматривая собрания многочисленных популярных народных мелодий и песен («Мелодия десяти тысяч цветов», «Отзвуки белых снегов» и др.), созданные в середине XVIII — середине XIX в., он не обнаружил каких-либо следов выделения куайшу в особый самостоятельный жанр. В более позднюю эпоху куайшу преимущественно имели хождение в списках. Их издания появились лишь в последнюю четверть XIX в. Большое количество произведений, написанных в жанре куайшу, относятся ко второй половине XIX в. — началу XX в. Таким образом, согласно Фу Сихуа, жанр куайшу возник не ранее середины XIX в., развился в 60-е годы и достиг расцвета в конце века [269, с. 74].

Согласно мнению других китайских исследователей, жанр куайшу непосредственно берет свое начало от одной из форм лянхуалао, что в целом соответствует и нашей точке зрения. Фу Сихуа хотя и говорит о куайшу, а не о куайбань, однако существо вопроса от этого не меняется.

Известный китайский специалист по цюйи Тао Дунь представил в довольно сжатом виде эволюцию куайбань от его исходной формы вплоть до настоящего времени [291, с. 32—

35]. Он пишет, что современный поэтический сказ куайбань первоначально не был литературной формой, а представлял собой распространенные в народе скороговорки — «шунькоулю». Они не имели письменной фиксации, а потому их справедливо было бы отнести к изустному творчеству. Куайбань скорее походила на языковую игру, и трудно было предположить, что их станут исполнять люди искусства. В старом обществе исполнение куайбань было одним из средств заработать себе на жизнь. Бедняки, выпрашивая себе милостыню, добавляли к своим причитаниям несколько рифмованных строк. Они произносили традиционные «лаоэ, тайтай» («господин», «госпожа»), но понимали, что лучше было найти где-нибудь бамбуковые дощечки и декламировать стихи. Как считает Тао Дунь, постепенно слова зарифмованных строчек стали запоминаться, появилась особая техника и стиль исполнения. Содержание сказов получило определенную направленность. Сказители стали ходить от лотка к лотку, от магазина к магазину, произнося благопожелания их владельцам, однако редко что-либо от них получали. Таким образом, Тао Дунь возводит куайбань к шулайбао и лянхуалао. Крупных произведений в этом жанре первоначально не было. В разные периоды антияпонской войны (1937—1945) и в более поздние времена, после образования КНР, короткие хлесткие куайбань были активным пропагандистским оружием.

Тао Дунь отмечает, что в куайбань должно быть четкое разграничение на положительные и отрицательные персонажи. Язык произведения и стиль исполнения должны быть предельно отточенными, и слова должны вылетать из уст рассказчика словно жемчужинки — одно за другим, ибо у слушателя нет времени на раздумье, все должно быть четким и ясным. Только тогда произведение действительно. Это — одна из особенностей куайбань.

Куайбаньшу

В современном Китае наиболее популярным жанром, относимым к охватываемому жанру куайбань, является «куайбаньшу» — поэтический сказ в стиле куайбань. Это крупноформатный поэтический жанр, который появился в Китае только после 1949 г. В короткий срок произведения в этом жанре получили широкое распространение по всей стране.

В своем развитии куайбаньшу отталкивался от обычных куайбань, переняв у них главным образом ритмическую основу. В остальном, как в содержании, так и в форме, новый жанр приобрел ряд качеств, отличавших его от всех остальных жанров поэтического сказа (рис. 20).

В процессе своего развития и становления жанр куайбаньшу многое заимствовал у поэтического жанра шаньдунские куайшу, в частности его форму и особую живость языка. В сказах появилась сложная фабула и яркие образы. Внимание слушателя стало концентрироваться вокруг двух-трех тщательно вылепленных персонажей, чаще всего противоборствующих друг другу. Основной отличительной чертой сказа куайбаньшу является его размер. Появившиеся сказы порой насчитывали несколько тысяч строк. Тематика их была самой различной. Тут и сатира на феодалов и их идеологию, и рассказы о жизни национальных меньшинств Китая. В сказах находила свое отражение революционная история страны. Достойное место в крупных сказах занимала и классика.

Специфика формы куайбаньшу — своеобразный

ритм и постепенное убыстрение темпа перед кульминацией — позволяет обращаться прежде всего к таким сюжетам, которые передают напряженность и динамику военных сражений, к сюжетам исторического и приключенческого плана. Средневековая китайская литература в этом отношении — неиссякаемый источник. По использованию литературного материала куайбаньшу, как и произведения других жанров китайского сказа, можно подразделить на два вида: одни созданы на сюжеты известных литературных произведений, другие используют темы из повседневной жизни. Наиболее популярны первые. Так, на сюжеты из романа «Троецарствие» создано 12 куайбаньшу, среди которых такие известные, как «Совет героев» и «Ожидание восточного ветра», «Склон Чанбаньпо», «План восьми расположений», «Дорога Хуажундао», «Словесный бой с учеными конфуцианца-



Рис. 20. Исполнение куайбаньшу

ми». Во многих произведениях этого жанра главными действующими лицами выступают персонажи из романа «Путешествие на Запад» — Сунь Укун и Чжу Бацзе («Скандал в Небесном дворце», «Чжу Бацзе атакует противника»). Несмотря на главное требование сказа куайбаньшу — стремительность развития сюжета и постепенно ускоряющийся темп повествования, нашли свое отражение в жанре куайбаньшу и новеллы Пу Сунлина (вспомним в этой связи некоторые шулайбао из коллекции Б. И. Панкратова). Куайбаньшу на современные темы чрезвычайно разнообразны, хотя подчас и слишком упрощены и прямолинейны. Частично об этом говорят их названия: «О безопасности на шахтах», «Изучать технику», «Супруги участвуют в выборах». Справедливости ради заметим, что такие темы больше характерны для куайбань, а не для крупных сказов куайбаньшу, где есть интересные произведения, например «Перехват тюремной машины», «Пир в Цзиньмыне».

В плане содержания куайбаньшу скорее стоят ближе к прозаическому сказу, чем к песенному или другим поэтическим сказам, за исключением, правда, сказа шаньдунские куайшу.

Куайбаньшу исполняются обычно 10—20 минут. Быстрота исполнения позволяет включать в текст сказа до 300 и более стихотворных строк, в то время как в песенном сказе их бывает за то же время в среднем около 150.

Для куайбаньшу характерно наличие достаточно длинных прозаических отрывков, которые чаще всего носят описательный характер. Однако место их в композиции всего произведения весьма важно. В куайбаньшу в отличие от шулайбао наличествует сплошная сквозная рифма, которая может изменяться только лишь при условии художественно-смысловой необходимости. Прозаические перебивки поэтому оживляют и предупреждают возникновение монотонности в сказе, позволяют сменить темп повествования, сместить акцент в изложении происходящих событий.

Как уже говорилось, литературным материалом для куайбаньшу нередко служат сюжеты из известных художественных произведений. Для выявления некоторых специфических особенностей жанра, по-видимому, целесообразно сопоставить текст куайбаньшу с оригиналом, который лег в его основу. В качестве предмета исследования был взят отрывок из современного романа Лю Гуанбиня и Ян Ияня «Красный утес» («Хун янь») (гл. 14) [189а, с. 255—263] и текст куайбаньшу в обработке Ся Чжибина и актера-исполнителя Ли Жуньцзе под названием «Перехват тюремной машины» (запись на пластинке). Прежде всего сопоставление текстов выявило больший объем куайбаньшу — 4418 иероглифов против 3863 знаков оригинала. Текст рассматриваемого куайбаньшу исполняется за

семнадцать с половиной минут, т. е. примерно со скоростью 250 слогов (иероглифов) в минуту. Статистика показывает, что средний темп чтения прозаического текста — 150 иероглифов в минуту.

Текст оригинала переработан полностью — изменена лексика, структура предложений, их стилистика. Заметно сократилась длина фраз, увеличилось количество ритмических групп, в ряде мест текст оригинала композиционно перестроен, введены дополнения. Все эти изменения необходимы, ибо куайбаньшу прежде всего является ритмически организованным рифмованным текстом. К тому же в данном случае через весь текст проходит единая сквозная рифма.

Введение нового текста вполне оправданно. Это прежде всего необходимо для описания событий, предшествовавших началу сюжета, излагаемого в сказе. Слушателя нужно ввести в курс разворачивающегося действия. Затем необходимо детально описать облик героев по мере их появления в повествовании. Характерным для данного сказа является и увеличение количества реплик в диалогах, оживление материала посредством ввода новых реплик, группировка отдельных реплик оригинала в связный диалог.

В сказе «Перехват тюремной машины» отрывки в прозе занимают примерно пятую часть всего текста: прямая речь, авторские ремарки (объяснение отдельных реалий), отдельные вставки по две-три фразы. Все остальное — сюжетная канва, описание природы, внешнего облика персонажей, действий, чувств героев — передается рифмованным текстом. В стихотворных строках нет фиксированного количества слогов. Образующийся в результате этого ломаный ритм восполняется с помощью нескольких средств: вставкой «пустых» слов или словосочетаний, заполнением пауз ударами кастаньет или ударами синму, скороговорками в длинных фразах. В результате наблюдается постоянное несовпадение границ синтагматических групп с ритмическими. Каждый новый сюжетный поворот выделяется ударом синму. В арсенале актера имеются и такие средства, как искусственное убыстрение и замедление темпа повествования, крещендо и диминуэндо, паузы.

Приведем в качестве иллюстрации начало текста оригинала и сказа.

Роман

Разгар лета. Природа пленительна.

После проливного дождя появилась многоцветная радуга, готовая поспорить красотой с огненно-красным светилом. Радуга поднималась из-за горы Хуаншань и дугой сходила вниз где-то вдали.

Радуга окрашивала ясную синеву неба. Подул прохладный ветерок. Прелестный вид берегов реки Цзялиньцзян стал еще краше.

Сказ

Гора Хуаиншань вздымается ввысь на тысячи чжанов,
 Река Цзялинцзян катит свои бурлящие, как в котле,
 воды на восток.

Пурпурное солнце печет, как пылающее пламя,
 Обжигая путников в пути.
 Но внезапно небо и солнце закрыли черные тучи,
 Хлынул ливень, будто из ведра.

О! Мгновение, и дождь прошел, прояснилось небо,
 спала жара,

Большая пестрая радуга осветила горы и реку.

Легкий ветерок принес людям прохладу.

О! По склону горы кто-то спускается на хуагаре.

(Проза)

— Что такое «хуагар»? Это средство транспорта, которое часто используется в горных местностях. На севере его называют «пашаньху». Несут двое. Это как носилки, только с плетеным креслом, над которым устроен навес. Для ног имеется специальная приступочка. Берутся двое, спереди и сзади, получается, как маленький паланкин. Люди в возрасте, которым трудно лазить по горам, садятся в хуагар. И быстро, и надежно, и безопасно. Но для этого надо, чтобы несли здоровые парни. Если понесут такие, как я, то-то дело будет. И не умею я, да и силенок маловато. Поставишь на плечо, сразу зашатаешься, а дойдешь до края обрыва, голова закружится, ноги задрожат и тогда полная гарантия, что

(Стихи)

...и хуагар и я полетим вместе вниз!

В оригинале пояснение того, что такое хуагар, отсутствует. В сказе появляются такие «нелитературные» слова и словосочетания, как «средство транспорта» — «цзяютун гунцзюй», «гарантия» — «баосьянь», которые тем не менее введены в текст сознательно. В первом случае нужно объяснить слушателям-северянам незнакомый им термин «хуагар», причем в таком объяснении кроется и элемент юмора, так как носилки рассматриваются как бы в одном ряду с другими, истинными средствами транспорта. Во втором случае слово «гарантия» выпадает из общего стиля фразы, что также создает определенный юмористический оттенок. Слово это после 1949 г. у всех было на слуху и в определенной мере характеризовало эпоху.

Характерная для песенных сказов детализация в описании внешнего облика персонажей есть и в жанре куайбаньшу. Вот как описана старуха с двумя пистолетами:

Лицо доброе, бодрое,
 Поясницу не ломит, спина не сгорблена,
 Не шатает ее, не страдает одышкой, не кашляет.
 Ей примерно шестьдесят,
 А так, судя по виду, проживет все двести,
 И это по самым скромным подсчетам.

А вот описание драгоценностей героини повествования.

Ну и богата была эта старушка.
 К прическе приколоты украшения, поблескивающие

червонным золотом,
 На ней широкие штаны и кофта серебристо-серого цвета,
 И материал-то — тонкий шелк из девяти нитей.
 В руке покачивается веер из орлиных перьев,
 На запястьях — браслеты из прозрачного нефрита цвета
 бирюзы,
 Переливаются удивительными красками бриллиантовые
 кольца,
 Излучая такое сияние, что больно глазам.

Не менее подробно перечисляются блюда, которые предложены ей в харчевне. В тексте есть вставные диалоги, которых нет в оригинале. Так, в сказе появился диалог между командиром гоминьдановских солдат и охранником, который уверен, что старуха, возглавляющая подполье в борьбе с гоминьдановцами, — мать командира:

- Разрешите доложить! Вы пришли очень удачно. Ваша матушка отдыхает во внутренней комнате и пьет чай.
- Какая еще матушка?
- Ваша мать!
- Болван! Моя мать давно умерла!
- Тогда, наверно, ваша тетка.
- Чушь городишь!

Таких примеров можно было бы привести несколько. Скажем, в тексте романа старуха, обращаясь к носильщикам, говорит: «Отнесите хуагар к чайной». В сказе эта фраза более развернута:

- «— Отнесите хуагар к чайной, отдохните, выпейте пару лянов вина, подкрепитесь.
- Спасибо, хозяйка».

В текст сказа не попали и некоторые отрывки из романа, которые, по мнению авторов сказа, могли увести в сторону от непосредственного развития сюжета.

В сказе перед каждым поворотом сюжета следует музыкальная перебивка. В этот момент исполнитель молчит и отбивает ритм кастаньетами. В рассматриваемом сказе есть пауза, которая длится целых 37 секунд. Перед самым возвращением к тексту темп замедляется.

Китайский слушатель получает эстетическое удовольствие не только от содержания сказа, но и от его формы и стиля исполнения. В этом плане важными, например, являются постоянные переходы в сказе от стиха к прозе и обратно, которые практически могут происходить в любой точке сказа. Важным моментом формы сказа, оказывающим сильное воздействие на слушателя, является обязательное для куайбаншу синкопированное произнесение стихотворного текста, в котором имеется множество различных видов подкладочных слов. Синкопирование может быть предтактовое и посттактовое. Нередко вместо сильной доли, обозначаемой ударом кастаньет, в тексте стоит

пауза. При постоянно убыстряющемся темпе сказа большое впечатление на слушателя производит отточенная дикция исполнителя и заученный до автоматизма сложнейший ритмический рисунок сказа.

Прозаическая часть сказа большей частью заполнена диалогом, при исполнении которого время от времени слышны короткие удары кастаньет.

Думается, что куайбаньши это жанр, в котором сконцентрированы наиболее яркие черты поэтического сказа.

Дуйкоу куайбань, докоу куайбань и куайбаньцзюй

Куайбань в зависимости от количества исполнителей подразделяются на данькоу, т. е. сказ куайбань, исполняемый одним актером, дуйкоу — двумя исполнителями и докоу — многими исполнителями (другое название — куайбаньцзюнь). Кроме того, существует еще жанр куайбаньцзюй, т. е. пьеса, где действующие лица говорят стихами в стиле куайбань. Если разновидности куайбань в исполнении одного сказителя нами уже рассматривались, то остальные вариации заслуживают некоторого внимания, в особенности если иметь в виду возможные тенденции в развитии поэтического сказа при увеличении числа исполнителей. Дуйкоу куайбань исполняется двумя актерами и в некоторой степени напоминает парные шулайбао. Однако между ними имеются и существенные отличия, особенно в области формы. Вот характерные черты дуйкоу куайбань:

1. В дуйкоу куайбань оба исполнителя являются равноправными участниками диалога, которые поддерживают и продолжают реплики друг друга. А в шулайбао присутствует ведущий и подыгрывающий, что сближает данный жанр с прозаическим сказом сяньшэн. Однако в шулайбао главный и подыгрывающий могут меняться ролями, в то время как в сяньшэне роли распределены заранее и строго фиксированы.

2. В дуйкоу куайбань имеется сквозная рифма или по крайней мере достаточно большой отрезок сказа должен иметь такую рифму, при этом рифмуются лишь четные строки. В шулайбао, как известно, наличествует пестрая рифма и обязательно в соседних строках.

Общей для этих двух жанров является, пожалуй, лишь тематика произведений, в основном касающаяся политических, социальных и житейских проблем.

Художественные средства, используемые в дуйкоу куайбань, в основном те же, что и в куайбань, рассчитанных на одного исполнителя.

Для докоу куайбань существуют и другие термины. Это и цзити куайбань — «коллективные куайбань», и куайбаньцзюнь —

«куайбань для группы исполнителей». В этом жанре количество исполнителей может колебаться от трех до десяти человек. Иногда даже выступает целый хор, который повторяет отдельные реплики исполнителей. Сами исполнители могут входить и выходить из образа, чередуя повествование от первого или от третьего лица. Каждый актер может представлять своего героя зрителю, как это делается в китайской драме еще с XIII в., а при необходимости — исполнять несколько ролей одновременно. Темы подобных сказов больше напоминают оратории, в которых воспеваются достижения и героизм национальных героев.

Жанр куайбаньцзюй — это пьеса, написанная стихами в стиле куайбань. Музыкальный ритм в ней отбивается за сценой, а не актерами — исполнителями сказа. В куайбаньцзюй очень мало прозы. Практически можно было бы сравнить данный жанр с европейскими пьесами в стихах. Здесь исполнитель полностью входит в образ персонажа.

Часто подобные сценки или небольшие спектакли маловыразительны, почти лишены художественного начала и скорее напоминают агитки. В произведениях подобного рода бросаются в глаза элементы шулайбао. Действующие лица сами себя представляют слушателям, рассказывают не только о происходящих событиях, но и делятся своими переживаниями. В текстах подобного рода встречаются прозаические вставки, иногда довольно длинные. Действующие лица часто обращаются непосредственно к зрителям. Например, герои рассказывают, что они намерены делать в том или ином случае. Это характерно для китайского театра еще со времен юаньской драмы. Рифма в таких пьесах самая разнообразная.

После 1949 г. появился еще один новый термин — «цюйцзюй». Это сценическое произведение, которое исполняется на мелодии цюйи, но двумя и более актерами. Лао Шэ откликнулся на это явление статьей «Пекинские цюйцзюй» [266, с. 18—21], в которой положительно оценил идею создания игровых пьес, с гримом и костюмами, на мелодии некоторых жанров цюйи. Лао Шэ отмечает, что началось это с куайбань, где один актер, например в сказе «Займствование стрел» из цикла «Троецарствие», говорит за мудрого и хитрого советника Лю Бэя — Чжугэ Ляна, а другой — за советника царства У — Лу Су. Это получается живо, ибо говорят исполнители разными голосами, создавая интересные типажи.

Не привыкший стоять в стороне от новых веяний и тенденций, Лао Шэ пишет цюйцзюй под названием «Колодец у ивы», в котором ратует за новый закон о браке. Положительно оценивая саму идею создания таких пьес, Лао Шэ вместе с тем признавал, что новаторству в этой области не всегда сопутствует удача. Действительно, жанровые формы цюйи всегда были

крайне консервативны, и всякие нововведения, особенно такие, которые приводили к нивелировке специфических черт цюйи как самостоятельного вида искусства, как правило, с трудом пробивали себе путь и редко находили ожидаемый успех у слушателей. По существу, именно такой оказалась дальнейшая судьба цюйцзюй.

Художественные особенности куайбань. Система стихосложения в поэтическом сказе

Рассматривая художественные особенности объединяющего жанра куайбань, мы будем подразумевать под ним любой поэтический сказ, о котором говорилось выше. Все они, и сам куайбань, и куайбаньшу, за исключением композиционного построения, продиктованного во многом размерами произведения, обладают сходными чертами.

Особенностью жанра куайбань является четкое выделение в его структуре нескольких композиционных единств, называемых «ло»:

а) шипянь — восемь семисложных строк, являющих собой своеобразный зачин. Этот композиционный элемент может встречаться и в жанре дагу и в чжугундяо. В современных куайшу шипянь может и не быть;

б) чжутую — краткое изложение содержания всего произведения несколькими стихотворными строками. Часто чжутую начинается со слов «бяоди ши...», означающих «рассказывается о...». Аналогичное введение есть и в других жанрах простонародной китайской литературы;

в) чуньюньбань — «весенние облака», экспозиция произведения. Это первая главная часть произведения, которая исполняется еще в достаточно медленном темпе;

г) люшуйбань — «журчащий поток». Это вторая главная часть произведения, исполняемая в более быстром темпе. Здесь излагаются основные события повествования;

д) хуабай, или шибай, — прозаические или стихотворные вставки разного размера для передачи диалогической речи или авторских отступлений, комментариев рассказчика;

е) лянчжудяо — «связка праздничных хлопшек», последняя часть, нередко кульминация всего произведения, в которой ряд длинных фраз произносится на одном дыхании, скороговоркой.

Как отмечает Чжао Цзиншэнь, выделение шести композиционных элементов в куайшу в какой-то мере условно, ибо прежде всего нет четкого критерия для определения границы между ними — количество фраз в каждом композиционном единстве не регламентировано [334, с. 43—53]. Даже количест-

во самих композиционных средств, судя по различным источникам, не есть число постоянное. Так, считается, что «прозрачные весенние облака» и «связка праздничных хлопущек» могут, в свою очередь, делиться на два малых подраздела, определяемых темпом исполнения. Все авторы исследований о куайшу признают, что мелкое дробление подобного рода не делает произведение более ясным и не придает ему дополнительной стройности.

В поэтическом сказе, как отмечалось выше, размер строки может быть самым различным. Однако наиболее популярны строки с нечетным количеством слогов, среди которых, пожалуй, наиболее распространен семисложный размер. Если обозначить цифрами количество слогов в стопе, а тире — цезуру, то типичной схемой семисложной строки следует признать трехстопный размер с двумя цезурами и четырьмя ударными слогами — 2—2—3. Заметим, что в китайском стихосложении цезура не всегда есть просто отсутствие звучания — пауза. Очень часто пауза материализуется за счет растянутого звучания финали слога, предшествующего цезуре. Длительность паузы или протянутой финали регулируется общей длительностью строки. Иногда цезура целиком заполнена произнесением финали предыдущего слога. Такое явление характерно в китайской поэзии не только для семисложных или пятисложных, но и для всех размеров, где наличествует цезура. Распространенность семисложного размера (без служебных элементов) объясняется большими возможностями выражения сюжетных ходов и динамики повествования, большей вариативностью.

Не менее распространен и пятисложный размер. Так, в известной повести Чжао Шули «Песенки Ли Юцяя» все поэтические отрывки написаны пятисложным размером. Вариации в постановке цезуры делают пятисложный размер более разнообразным с точки зрения формы. Возможны следующие вариации: 2—3 (классический тип), 3—2, 2—1—2, 1—2—2, 2—2—1. Напомним, что цезура не может расчленять компоненты слова.

Пожалуй, самым редким является четырехсложный размер. По своей структуре он близок к пятисложному размеру, у которого третий слог заменен цезурой, равной ему по длительности. Ударение в четырехсложной строке также совпадает с пятисложным размером, т. е. падает на первый и последний слоги при третьем нулевом. Образуется своеобразная синкопа — 2—2.

Относительно трехсложного размера и его общераспространенности у китайских исследователей нет единого мнения. Так, известный исследователь куайбань Чжоу Ханьпин, отмечая редкость данного размера, объясняет это чрезмерной краткостью строки. Чжоу Ханьпин считает, что при исполнении

трехсложных куайбань за основу берется манера чтения классического трехсложного канона «Сань цзы цзин» («Троесло-вие») [338, с. 12—15]. Другой китайский исследователь, У Сяо-лин, рассматривает трехсложный размер как видоизмененный семисложный, где два трехсложных отрезка следуют друг за другом через цезуру — 3—3. По его мнению, возможны и другие вариации, зависящие от места цезуры [298, с. 15—17].

Нередко, особенно в куайбаньшу, в основе которых лежат прозаические произведения, встречается и смешанный размер. Контрастность в длительности стиха создает ритмические перебои, которые в повествовании позволяют более рельефно передать напряженность ситуации, различные сюжетные коллизии. В смешанном размере встречаются практически строки любой длительности — от трех слогов до десяти.

Длительность стихотворной строки в поэтическом сказе во многом зависит и от наличия уже известных нам подкладочных и инкрустирующих слов, а также от саньцзытоу — дополнительных трехсложных словосочетаний в начале стихотворной строки. В этом отношении здесь много общего с поэтической основой песенных сказов. Например,

Да хун(ди) цзянчжуан гуа (цзай) цяншан,
(кэ) лэхуай(ла) цзамэнь(ди) чжао данян
(«Большая красная грамота висит на стене,
Вот уж просияла наша тетушка Чжао»).

В приведенных строках подкладочные слова (они поставлены в скобки) вполне могут отсутствовать, и это никак не нарушит грамматику текста. Частица «ди» после прилагательного, обозначающего цвет, факультативна; глагол «гуа» — «вешать» может при наличии косвенного дополнения употребляться без предлога; «кэ» — усилительная частица; глагольный суффикс прошедшего времени «ла» необходим, однако без него глагол оказывается в настоящем времени, что не влияет на общий смысл текста; частица «ди» в конце второй строки также факультативна.

В состав инкрустирующих словосочетаний входят всевозможные удвоения и повторы, которые группируются по три, четыре и пять иероглифов. Приведем пример инкрустирующих словосочетаний, состоящих из четырех иероглифов; они помещены в скобках.

Гунцзоцилай (лаолаошиши), (циньцинькэнькэнь),
(шуньшуньданьдан). Бу ба пици нао, е бу ба цзяцян цзян
(«Работает (крайне прилежно), (усердно), (споро),
И не выказывает дурного характера, и не заговаривает
о деньгах»).

Трехсложные словосочетания служат своеобразным зачином, с которого начинаются несколько последовательно расположенных стихотворных строк.

Ляньдэ во — да чуй и-чжи нэн да любай сань,
 Ляньдэ во — лян цзянь нэн дань и-цзо шань,
 Ляньдэ во — шуан шоу лао цзянь и хоу цэн,
 Ляньдэ во — лян туй нэн цзоу байли шаньчуань
 («Так натренировался, что я как подниму большой молот,
 так могу свалить 630 человек,
 Так натренировался, что я плечами могу удержать целую
 гору,
 Так натренировался, что мои руки покрылись толстым
 слоем мозолей.
 Так натренировался, что мои ноги могут пройти сотни ли
 по горам и рекам»).

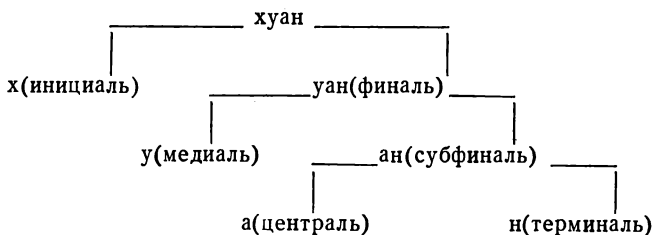
В отличие от китайской классической поэзии, которая во многом была рассчитана на зрительное восприятие текста (видимо, поэтому такой вид сценического выступления, как декламация, в Китае практически отсутствует), жанры песенно-повествовательной литературы, как правило, предполагают сценическое воплощение самого произведения. Становится понятным то подчеркнутое внимание, которое уделяется поэтической форме в этих жанрах, в частности ритму и рифме. Заметим, что белый стих (у юнь ши) в Китае, появившийся лишь в XX в., встречается значительно реже.

Обращение к анализу поэтической формы одного-двух жанров, естественно, не дает полного представления о характерных особенностях системы стихосложения в сказовых формах в целом, тем не менее ряд черт, свойственных системе китайского стихосложения, можно обнаружить и в поэтических сказах, в особенности в основе стиха.

В определении системы стихосложения любого языка главную роль играют фонетические особенности языка (структура слога, тип и место ударения и т. п.). В основе системы стихосложения могут лежать лишь те признаки языка, которые легче всего воспринимаются носителем языка на слух.

Китайский язык в этом отношении не составляет исключения, как, впрочем, и ряд языков Юго-Восточной Азии, которым свойственны фиксированная структура слога и тональная система.

Напомним некоторые факты из фонетики и фонологии китайского языка, с тем чтобы дальнейшие рассуждения были более понятны. Минимальной фонологической единицей китайского языка является слог, который состоит из функциональных единиц различных уровней. Прежде всего это инициаль и финаль, которая, в свою очередь, состоит из медиали и субфинали. Наконец, субфиналь включает в себя централь и терминаль. Рассмотрим вышесказанное на примере слога «хуан».



Фонетически китайский слог является фиксированным, т. е. обладает определенным набором линейных сегментных единиц (не более четырех), за каждой из которых закреплено свое постоянное место в слоге. Суперсегментная единица — тон — характеризует весь слог в целом (в функциональном плане), хотя акустически сопряжен только с финалью.

Перед нами стоят две задачи: во-первых, рассмотреть ритмическую организацию китайского народного стиха и, во-вторых, выявить основные типы рифм, схемы рифмических построений и правила смены рифм для жанра куайбань. Причем в первом случае необходимо будет затронуть вопросы, связанные не только с куайбань, но и со всей системой китайского стихосложения в целом.

Экспериментально-фонетические исследования китайского языка позволили выявить некоторые закономерности акустического характера, которые следует учитывать при рассмотрении системы китайского стихосложения. Прежде всего результаты экспериментальных исследований показали, что длительность финали при наличии одинаковых централей и тона есть величина постоянная и не зависит от количества компонентов слога [103; 112]. Так, финали а, ан, ань, ай, уай, уан, например, в первом тоне имеют одну и ту же длительность. Можно видеть, таким образом, перераспределение длительности между компонентами слога. Вполне допустимо считать, что если подобное постоянство наблюдается на уровне мезосегментов (слога), то нет оснований отрицать возможность существования аналогичных взаимосвязей на уровне макросегментов (стихотворной строки или стиха). Многочисленные наблюдения над фонетической основой поэтического сказа позволяют предполагать наличие постоянной длительности строки в пределах данного стихотворения. Интонационные модуляции, цезуры, искусственное замедление или убыстрение темпа по длительности взаимно компенсируются в пределах одной строки. Правомерным, на наш взгляд, было бы сравнение китайской стихотворной строки с музыкальной фразой. Длительность такта, как правило, есть величина постоянная для данного музыкального произведения и не зависит от количества звуков, в нее входящих, хотя дли-

тельность нот может быть и самой различной. В песне, например, одни слова поются растянуто, другие быстро, в зависимости от длительности нот внутри такта. Даже заведомо безударные слоги и слова могут в песне получить ударение. Именно так обстоит дело в системе китайского стихосложения. Служебные элементы, такие, как показатель прошедшего времени «ла» и показатель определения «ди», в стихотворной строке, попав под ударение, произносятся со своим этимологическим тоном — соответственно ляо³ и ди⁴. Таким образом, если в пределах одного стихотворения встречаются строки с разным количеством слогов (например, шесть, семь или восемь), общая длительность каждой строки будет одинаковой. Поэтому подкладочные и инкрустирующие слова и не меняют ритмической основы стихотворной строки в поэтическом сказе. Это происходит прежде всего за счет того, что служебные элементы и ряд служебных слов не имеют сильного ударения. Между ударными слогами в строке может быть разное количество безударных слогов (в русском народном стихе такое явление наблюдалось в былинах). В связи с вышесказанным систему китайского стихосложения следовало бы назвать квантитативно-тонической, поскольку одновременно учитываются два существенных фактора: длительность и ударение.

Ритм стиха определяется не только размером, но и длительностью стиха (количеством стоп). Чем больше разница в количестве стоп, тем ощутимее ритмический перебой в стихе. В поэтическом сказе количество слогов в строке практически может быть любым, однако не более десяти. Отметим, что человеческий слух плохо улавливает длинные ритмические отрезки, в которых насчитывается свыше десяти слогов. Отсюда и появление цезуры — паузы, разделяющей длинную строку на два или три равных или почти равных отрезка. В куайбань, например, более двух цезур не встречается, ибо при максимальном количестве слогов — десяти (часть из них является служебными элементами и не имеет ударения) практически выделяется не более трех отрезков в строке, которые имели бы сильное ударение. Ударение в строке обязательно падает на нечетные слоги (без учета безударных слогов).

Несмотря на то что определенные системы стихосложения в языке может быть произведено только на основе фонетической системы данного языка, попытаемся для наглядности определить некоторые явления, свойственные китайскому стихосложению, терминами европейской поэтики. Этим самым мы несколько не пытаемся подменить суть самих явлений, которые, безусловно, совершенно различны.

Стопа в любом китайском стихе имеет двусложный нисходящий размер, т. е. хорей, который может быть двустопным, трехстопным и четырехстопным, причем всюду усеченным, окан-

чивающимся сильной долей. В поэтическом сказе нередки пропуски метрических ударений, возникают явления, сходные с пиррихием и спондеем, что вполне закономерно для жанров песенно-повествовательной литературы.

Фонетические особенности языка наложили отпечаток на китайское стихосложение в его формальном аспекте — выборе рифмы. Ведь регламентированная структура слога и определенный набор его компонентов не способствуют образованию большого числа рифм. Рифмой считаются слоги, оканчивающиеся на одинаковые финали и субфинали. Традиционное китайское деление слога также выделяет в нем инициаль (шэн) и финаль-рифму (юнь). Такая возможность членения слога основана прежде всего на фактах древнекитайского языка, а именно наличии слов-полуповторов типа «цюцзянь» и «танлан», где в первом случае слоги отличаются только финалью, а во втором — только инициалью. Все это предопределило возможность создания большого количества рифмических словарей, которые появились в Китае в различные эпохи.

В северных жанрах сказительского искусства и в пекинской музыкальной драме общепринятой является классификация рифм по 13 типам, или так называемым колеям (чжэ). Китайская традиция обозначает каждый тип рифмы двумя иероглифами, содержащими финаль или субфиналь данного типа рифмы. Например, иероглифы «фа» и «хуа» представляют тип рифмы «а», «иа (я)» и «уа». Иероглифы, обозначающие типы рифм, фиксированы, т. е. не могут заменяться омофонами, и всегда представлены в классическом ровном тоне (современные первый и второй тоны). Вот как выглядят тринадцать типов рифмы в традиционной китайской записи:

1. фа-хуа 2. со-по 3. ме-се 4. и-ци 5. гу-су 6. хуай-лай 7. хуэй-дуй 8. яо-тяо 9. ю-цю 10. янь-цзянь 11. жэнь-чэнь 12. цзян-ян
13. чжун-дун

Совершенно очевидно, что не все финали китайского языка умещаются внутри вышеприведенных типов рифм. Поэтому некоторые близкие по звучанию финали сведены в единый тип рифмы. Таким образом, получается, что некоторые слоги рифмуются друг с другом точно, т. е. у них как минимум совпадает субфиналь. Например, хуа-цзя, сюе-те, фу-ту, ай-бай, цзянь-шань, ман-ян. Встречаются же случаи, когда слоги хоть и причислены к одной рифме, но реально, фонетически, субфинали их не одинаковы. Таковы, например, слоги ло-гэ, ли-юй, минь-юнь, фэн-гун, которые в стихотворном тексте считаются рифмами.

В пекинской музыкальной драме указанные рифмы также используются весьма широко. Можно, например, слог «гэн» из рифмы типа «чжун-дун» поставить в строку, которая рифмуется

со строкой, где рифма «жэнь-чэнь». Возникает так называемое проникновение в чужую рифму (цзуань чжэ), однако подобные явления для пекинской музыкальной драмы и некоторых северных цюйи вполне обычны.

В разных местах Китая для обозначения рифмы выбирались разные иероглифические репрезентанты. Так, в провинции Сычуань пекинская рифма «фа-хуа» передается через иероглифы «ба-да», а в провинции Юньнань — через «чжуа-ма».

Если теперь сопоставить традиционные 13 типов рифмы с их реальным звучанием и финалями, которые в них входят, то получится следующее соотношение:

фа-хуа	a, ia, ua
со-по	e, o, uo
ме-се	ie, ūe, ê
и-ци	i, ū
гу-су	u
хуай-лай	ai, uai
хуэй-дуй	ei, uei
яо-тяо	ao, iao
ю-цю	ou, iou
янь-цянь	an, ian, uan, ūan
жэнь-чэнь	en, in, uen, ūn
цзян-ян	ang, iang, uang
чжун-дун	eng, ing, ueng, ong, iong

Одной из особенностей фонетической нормы пекинского диалекта является наличие так называемой эризации (точнее, ретрофлексизации) финалей, при которой централь приобретает р-образную окраску в конце артикуляции [124, с. 100—104]. Это явление также отражено в типах рифм, характерных для Северо-Восточного Китая. В китайском языке существуют два основных вида ретрофлексной рифмы. Это рифма типа жэнь-чэнь + суффикс «эр» и рифма янь-цянь + суффикс «эр». Это так называемые малые рифмы. К первому типу относятся рифмы жэнь-чэнь, хуэй-дуй, и-ци, ме-се, со-по и финаль э. Ретрофлексная терминаль объединяет эти типы рифм. Ко второму типу рифм относятся янь-цянь, хуай-лай, фа-хуа, которые также объединяются ретрофлексизацией. Между этими двумя типами рифм замен и подмен производить не разрешается.

Напомним, что не каждое китайское слово можно произнести с ретрофлексизованным окончанием. Иначе: не каждое слово может иметь суффикс существительного «эр». Так, например, «гоцзя» («государство»), «сяньфа» («конституция»), «пипин» («критика»), «цзяюй» («образование»), «паньдуань» («решение») и др. не могут оформляться суффиксом «эр». Ретрофлексные рифмы придают тексту сказа мягкий и нежный колорит, сдабривают его легким юмором и шуткой, в особенности тогда, когда суффикс «эр» присоединяют к таким словам, которые иметь его не должны, например «юисыр» («интересный»),

«чжаоцзир» («волноваться»), «сэр» («храм»). В первых двух примерах суффикс существительного оказался в одном случае в составе прилагательного, образованного сочетанием глагола «ю» — «иметь» и существительного «исы» — «смысл», а в другом случае — в составе глагола, что в любом случае является аномальным.

Перечисленные выше 13 типов рифм традиционно по степени «звонкости» подразделяются на три группы. Такое деление представляет для нас интерес, так как позволяет узнать, как сами китайцы воспринимают и ощущают звучание этих рифм. Вот эти группы:

Звонкий, чистый: ян-цзян, чжун-дун, янь-цянь, жэнь-чэнь, фа-хуа. Иными словами, в эту группу входят слоги с носовыми сонантами и открытым гласным «а».

Мягкий, ласковый: яо-тяо, хуай-лай, со-по, ю-цю. В эту группу входят финали, выраженные дифтонгами — восходящими и нисходящими.

Крошечный, слабый: и-ци, ме-се, гу-су, хуэй-дуй. В эту группу в основном входят открытые слоги с гласными верхнего подъема.

Обычно отмечается, что первый тип рифмы «горяч, взрыво-подобен, мужественен, с лафосом». Второй — «ясен, прозрачен и чист, волен». Третий тип — «строг, удручен и скорбен».

Существует еще деление на так называемые светлые и темные рифмы. К светлым относятся: цзян-ян, янь-цянь, чжун-дун, жэнь-чэнь, т. е. рифмы, оканчивающиеся на носовой сонант. К темным рифмам относятся все прочие.

Таким образом, выбор рифмы во многом определяется строением и содержанием произведения. Количество используемых рифм зависит и от длины сказа. Наконец, большую роль в выборе рифмы (а такая проблема возникает перед автором сказа) играет конкретное звучание имен персонажей, топонимов, различных реалий, которые будут часто фигурировать в сказе и, возможно, попадут в конец стихотворной строки, став основой для сквозной рифмы.

В куайбань нет строгих требований в отношении выдерживания тонального рисунка строки, чередования тонов внутри строки и т. п. Однако рифма должна учитывать тон — ровные тоны рифмуются с ровными, косые с косыми. Следует признать, что такое «ограничение» изредка все же нарушается. Одинаковые типы тона в рифмованных строках, их чередование с рифмами различных типов придает куайбань удивительную музыкальность, певучесть, и не случайно с аккомпанементом ударных инструментов куайбань часто воспринимаются как песни, хотя они никогда не поются в нашем понимании этого слова.

В куайбань правила рифмы внутри строфы довольно разнообразны. Рассмотрим несколько наиболее типичных рифмиче-

ских схем. Прежде всего это так называемая сквозная рифма, когда все строки заканчиваются одной рифмой, точнее, слогами с одинаковой финалью или субфиналью. Обязательным здесь является не столько необходимость рифмовки каждой строки, сколько наличие одинаковой рифмы в строках зарифмованных. Типичные схемы рифмы в этом случае принимают следующий вид: «аааа», «абаа», «абаа аваа». Конечно, могут быть и другие схемы. Сквозная рифма довольно распространена. Заметим, что качественные изменения слогаобразующих гласных (центральных), наблюдаемых в ровных тонах, особенно в первом, в рифме не учитываются.

Весьма распространена схема, при которой рифмуются только четные строки — «аббв». К этим двум рифмованным строкам может присоединяться первая строка — «ббвб», которая может не совпадать по тону с рифмами в четных строках.

В смешанном размере, если перед пятисложной строкой следуют две трехсложные строки, то вторая из этих строк рифмуется с пятисложной строкой, а не с трехсложной. Например:

Сюн цзю-цзю!
Ци ан-ан!
Куаго Ялуцзян
(«Отважные,
Сильные духом,
Переправились через реку Ялуцзян»).

Любопытным является вариант сквозной рифмы, оканчивающейся на один и тот же слог, например на суффикс «ла» (ляо), частицу «ди» или какой-нибудь другой слог. В этом случае последний слог, несмотря на то что он обычно является безударным и произносится с так называемым легким тоном, оказывается под ударением и реализуется со своим этимологическим тоном. Например:

Дун лай-ляо,
Тянь лэн-ляо,
Шэнь шан ю и дун-бу-ляо,
Ду-ли мэи ши шоу-бу-ляо
(«Пришла зима,
Дни стали холодными.
Есть одежда — не замерзнешь,
В животе пусто — не вытянуть»).

Еще один любопытный пример. В жуайбань со сквозной рифмой рифмуются предпоследние слоги четных строк при безударном последнем. Это, пожалуй, единственный и нетипичный случай отсутствия усеченности в хорейной стопе, о которой говорилось выше. Таким образом, зарифмованными оказываются сразу два последних слога:

Чжэ цзянь дунси ши шуй-ди?
Фаньчжэн бу ши цза цзя-ди.
Бу ши ни во лян-гэ-ди,

Лао Ван бу жэнь ши та-ди.
 Дунси бу сян ца ши-ди,
 Жан жэнь намэнь тамади!
 («Чья эта вещь?
 Во всяком случае не моя.
 Не наша с тобой.
 Лао Ван не признает ее своей.
 Вещь не похожа на нашу,
 Вот незадача, черт возьми!»).

Другой достойный внимания момент. В куайбань в строфу из четырех строк допускается вставка одной дополнительной строки, которая не рифмуется ни с одной из основных и не совпадает с ними по размеру. Чаще всего это риторический вопрос или вводное предложение. Как правило, подобная вставка воспринимается на слух просто как отрывок прозаического текста.

В куайбаньшу существуют особые правила смены рифмы, т. е. правила перехода от одной рифмы к другой. Правила эти несложны, однако требуют неукоснительного соблюдения. Например, менять рифму можно только после четвертой строки в строфе с рифмой в четных строках. Разрешается менять рифму и в том случае, если, например, в семисложном размере появляется строка-перебивка из двух трехсложных сочетаний. Тогда следующая за ними строка будет рифмоваться с последним слогом второго трехсложного сочетания. Ввод одного слова, например восклицания («ай» или «хэй»), выделенного в отдельную строку, создает толчок для появления новой рифмы, которая будет рифмоваться с выделенным восклицанием. Вместо односложного восклицания может стоять и многосложное сочетание. Все эти факты говорят о том, что в поэтическом сказе практически рифмуются строки любого размера.

Еще один случай смены рифмы связан с повторами. Так, при парной рифме «аа» после первых двух строк третья начинается с повтора последних трех слогов (слово или словосочетание) предыдущей строки. Второе трехсложное сочетание, следующее сразу за повтором, дает новую рифму.

Завершая рассмотрение особенностей стихосложения в поэтических жанрах китайского народного сказа, отметим, что в их поэтическом переводе на русский язык необходимо прежде всего стремиться передать особую ритмику сказа, подчинившись для этого законам построения музыкального такта, выделив в нем при различном числе слогов в строке ударные слоги, которых, как мы знаем, не может быть более четырех. Но это совершенно особый разговор.

Шаньдунские куайшу

Одной из характерных черт китайской песенно-повествовательной литературы является широкая география ее распространения.

ния. Нередко те или иные охватывающие жанры, попадая на иную, местную почву, давали новые всходы, расцветали пышным цветом, вобрав в себя многочисленные фольклорные элементы, характерные для данного региона. В первую очередь это касалось, естественно, близлежащих районов и провинций, имевших ту же языковую диалектную группу, что и исходный жанр. Хорошо известны устные сказительские традиции в таких провинциях, как Хэнань и Шаньдун.

В этом отношении большой интерес представляет собой богатая фольклорными традициями провинция Шаньдун, давшая, в частности, жанр шаньдунских куайшу, т. е. «быстрый сказ, исполняемый в провинции Шаньдун».

Китайские исследователи традиционно относят его к ритмико-рифмическому жанру, подчеркивая тем самым его поэтическую основу, а также отсутствие мелодического начала при сохранении, однако, строгого ритма. Таким образом, шаньдунский быстрый сказ, как и аналогичные ему быстрые сказы, занимает как бы промежуточное положение между чистым песенным сказом и чистым прозаическим сказом.

Жанр шаньдунские куайшу получил свое современное название относительно недавно, лишь после образования КНР. Название жанра построено по принятому стереотипу: при обозначении жанра в первую очередь принимается во внимание место его возникновения или музыкальный инструмент сопровождения. Реже учитывается стиль исполнения.

Китайские исследователи Хоу Баолин, Ван Цзиншоу и Сюэ Баокунь [308, с. 285] и сказитель и автор многих сказов Гао Юаньцзюнь [247, с. 606] приводят два скорее традиционных, нежели научно подтвержденных объяснения происхождения шаньдунских куайшу.

Первая версия сводится к тому, что в годы Вань-ли (1573—1620) эпохи Мин жил некий Лю Маоцзи (родом из уезда Линьцин пров. Шаньдун), странствовавший по деревням и селам и исполнявший на ярмарках и деревенских сходках серию сказов об У Суне, которую он создал на основе сохранившихся и распространенных в народе преданий. Исполнял эти сказы Лю Маоцзи в стиле «шо жэнао» — «сказ об увлекательном» и подыгрывал себе двумя черепами. Через плечо у него была перекинута куртка, второе плечо было оголено, а поза напоминала стойку кулачного бойца, занимающегося национальным военным искусством — «ушу». Сказители старшего поколения вспоминают, что такая внешняя подача произведения вместе с активной жестикуляцией сохранялась вплоть до 1949 г.

Согласно второй версии, возникновение жанра следует отнести к годам Сянь-фэн (1851—1862) эпохи Цин. Некий литератор по имени Чжао Давэй родом из местности Цзинин провинции Шаньдун, чтобы заработать себе на жизнь, вынужден

был исполнять на подмостках сочиненные им своеобразные зарифмованные тексты, которые раньше исполняли странствующие бедняки. Тексты были о народном герое У Суне. Чтобы разнообразить свой репертуар, он обратился к популярным в то время жанрам, среди которых был и шаньдунский сказ под большой барабан, который тогда назывался «сказ под большой барабан лихуа». Взяв из него простую, незатейливую мелодию «цзуаньганцян», наиболее подходящую для поэтического сказа, Чжао Давэй стал использовать ее во всех сказах об У Суне. Видимо, заодно из шаньдунского сказа под большой барабан пришли и металлические кастаньеты — юаньянбань. В современных шаньдунских куайшу этот мелодический рисунок сохранился.

Думается, что вторая версия выглядит более убедительно по ряду причин. Во-первых, в современных куайшу сохранилась, пусть в несколько измененном виде, мелодия «цзуаньганцян». Во-вторых, эта версия вполне корреспондируется с общей тенденцией взаимной трансформации жанров песенно-повествовательных сказов, когда новый жанр возникает в результате использования отдельных мелодий, инструментов и тем, характерных для совсем других жанров. В данном же случае Чжао Давэй, будучи шаньдунцем, взял то, что было ему ближе всего и понятнее. Наконец, нельзя не учитывать существования самих кастаньет юаньянбань.

Конечно, совершенно очевидно, что, какова бы ни была роль Чжао Давэя и Лю Маоцзи, сам жанр, его особенности, текст и стиль исполнения шлифовались десятилетиями. Поэтому традиционные сказы в жанре шаньдунских куайшу также следует считать анонимными. Уместно говорить в данном случае лишь о той или иной редакции произведения.

Мы уже говорили о названии жанра. Небезынтересно отметить те из них, которые существовали до 1949 г. В них как нельзя лучше отражена тематика сказов, составляющих классическую основу репертуара сказителя — специалиста по шаньдунскому быстрому сказу. В связи с тем что в течение многих лет главным персонажем всех сказов в рассматриваемом жанре являлся народный герой, борец за правду и справедливость У Сун, о котором еще до появления романа Ши Найяня «Речные заводы» в народе были сложены многочисленные легенды, жанр у слушателей получил наименование «Сказы об У Втором» или просто «У Второй» (У Сун имел еще старшего брата). У Сун был человеком высокого роста, в связи с чем у актеров-профессионалов жанр назывался «Сказ о верзиле». Название «быстрый сказ под бамбуковые дощечки» по традиции отражал основной музыкальный инструмент в аккомпанементе, а термин «юмористический быстрый сказ» (хуацзи куайшу) — так именовался жанр в Шанхае — явился следствием того, что юмор ор-

ганически вплетается в художественную ткань всех без исключения произведений, являясь одной из существенных особенностей жанра. Тем не менее каждое из названий отражало какую-либо одну особенность сказа, поэтому появившееся после 1949 г. название «шаньдунские куайшу» следует считать удачным. Кстати сказать, к тому времени жанр переживал трудные дни, и многие исполнители, среди которых был и Гао Юаньцзюнь, сделали очень многое для того, чтобы вдохнуть в него новую жизнь.

Классический репертуар актеров — исполнителей шаньдунского поэтического сказа, за небольшим исключением, целиком посвящен деяниям У Суна. Это серия эпизодов из жизни У Суна, объединенных единым сквозным сюжетом и расположенных в строгой последовательности в соответствии с хронологическими рамками биографии У Суна. Вся эта серия имеет одно общее название — «Жизнеописание У Суна». В соответствии со сказительской традицией каждый эпизод, а если он достаточно велик, то и цельнооформленный отрывок эпизода, являет собой главу или часть, которая по своему объему и времени соответствует одному выступлению. Каждый эпизод — это законченное произведение, поэтому его можно слушать, не будучи знакомым с предыдущими эпизодами. К тому же в краткой преамбуле, в кратком вступлении к любому эпизоду имеется изложение ранее свершенных деяний У Суна. Вот как называются некоторые из этих сказов, кстати имеющих нередко, как уже отмечалось, несколько названий — кратких и более полных: «У Сун отправляется на ярмарку» (два отрывка), второе название «Храм Дуньюэмяо»; «У Сун сражается с тигром»; «У Сун разбушевался в трактире» (три отрывка); «У Сун притворяется невестой» (четыре отрывка); «У Сун устраивает скандал в присутственном месте»; «У Сун устраивает скандал в Южной тюрьме»; «У Сун устраивает скандал в поселке Куайхолин».

Оставляя в стороне вопрос о тех или иных редакциях самого текста, рассмотрим лишь проблему соотносительности текста сказа с романом Ши Найяня «Речные заводи». Сопоставление текстов выявляет несколько интересных моментов. Выясняется, что таких эпизодов, как «У Сун отправляется на ярмарку» и «У Сун притворяется невестой» (по Гао Юаньцзюню), в романе вообще не существует. Те же сказы, которые совпадают по сюжету с отдельными главами и даже, скорее, с частью соответствующей главы романа, как становится ясным при сравнении текстов, зачастую сохраняют лишь общую фабулу, различаясь в значительной мере расстановкой акцентов внутри сказа, композиционным построением, а также стилем и языком.

Сказанное свидетельствует о том, что ряд историй об У Суне, имевших хождение в народе, были обработаны сказителями

и включены в шаньдунский быстрый сказ совершенно независимо от романа. Это, кстати, не единственный случай подобного рода. Нередко в сказах других жанров обнаруживаются эпизоды, которых нет в романах, например в «Троецарствии» или «Путешествии на Запад», что лишний раз подтверждает мысль об изустных истоках крупных, и не только крупных, прозаических произведений средневекового Китая. С другой стороны, очевидным является и то, что сказители часто обращались к текстам средневековой китайской литературы, не только к романам, используя частично или целиком подходящие для сказа сюжеты*. Подтверждением тому служат и сказы об У Суне.

Нередко сюжетные границы сказа оказываются стертými. В текст сказа попадают герои или включены события, относящиеся совершенно к другим произведениям. Так, во всех сказах об У Суне в прамбуле, где слушателю представляется герой повествования, говорится:

Этот У Сун, постигая кулачный бой, жил в храме Шаолиньсы,
Отрабатывал мастерство более восьми лет.

Об этом факте ничего не говорится ни в романе «Речные заводы», ни в драмах и легендах об У Суне. Однако в романе XIX в. «Дела судьи Ши» есть упоминание о том, что герой Хуан Тяньба постигал военное искусство в храме Шаолиньсы. Китайские исследователи отмечают, что нередко истории об У Суне для сказителя служили стержнем повествования, которое пополнялось и разнообразилось за счет перенесения в сказ остросюжетных историй, в которых участвовали другие героические персонажи [308, с. 286].

Новая тематика пришла в шаньдунский быстрый сказ в основном уже после 1949 г. Героическая тема в них сохранилась. По-прежнему это остросюжетные истории, где герои-храбрецы совершают подвиги. Много современных сказов именно этого жанра написано на тему интервенции США в Корею в 1951 г. и участия в войне сопротивления китайских народных добровольцев. Таковы сказы «Грузовик гаоляна», «Взятие в плен», «Три курицы», сочиненные Ван Гуйшанем, Лю Сюэчжи и Ли Эром. В сказе «Разведчики» описываются события, происходившие в 1955 г. на так называемом фучзяньском фронте. Некоторые сказы описывают события, связанные с борьбой Народно-освободительной армии Китая против гоминьдановцев. Есть и произведения о новой жизни в стране, например о новом законе о браке. В создании и редактуре ряда произведений принимал участие известный современный сказитель Гао Юаньцзюнь (рис. 21).

* Сопоставление текста эпосов и китайского прозаического сказа см. подробно [91, с. 272—291].

Гао Юаньцзюня по праву можно считать основателем собственной школы шаньдунского быстрого сказа. Он автор редакций всех сказов об У Суна, которые собраны в сборнике «Избранных шаньдунских быстрых сказов Гао Юаньцзюня». Их текст, в частности текст о сражении У Суна с тигром, в деталях в значительной степени отличается от текста, частично приводимого авторами монографии «Общие сведения о цюйи» [308, с. 294—295]. Здесь мы вновь сталкиваемся с проблемой вариативности текстов сказа. В связи с этим заметим, что во всех наших дальнейших рассуждениях о композиции, стиле, художественных средствах и языке мы будем придерживаться редакции Гао Юаньцзюня, привлекая в случае необходимости и другие редакции сказов.

В чем конкретно состояло редактирование или работа над текстом со стороны сказителя, рассказал сам Гао Юаньцзюнь, который считает, что всякий сказ — это вторичное творчество сказителя, работающего над литературной основой сказа — либретто (цзяобэнь). Скажем, в сказе «У Сун сражается с тигром» есть такие строки:

У меня есть желание не идти,
Однако боюсь, что хозяин лавки меня засмеет.

Гао Юаньцзюнь решил заменить эти строки, считая, что в них не отражена социальная позиция У Суна, не показано его отношение к появившемуся в горах тигру-людоеду. В результате возникли новые строки:



Рис. 21. Исполнение шаньдунского быстрого сказа Гао Юаньцзюнем

Если я не уничтожу тигра,
Тигр наверняка будет губить людей.

В данном случае налицо явное стремление сделать образ У Суна более привлекательным. Однако, на наш взгляд, новые строки явно выпадают из общего стиля повествования.

Другой пример из того же сказа. Гао Юаньцзюнь делает довольно смелый шаг и вставляет в текст произведения придуманный им диалог в прозе между У Суном и тигром. Оказавшись прижатым к земле, тигр начинает соображать:

(В сторону) Ой! Чего это он все давит да давит? — Тигр никогда прежде в такой переплет не попадал, дальше терпеть он не мог, Он уперся передними лапами в землю...

Тигр говорит: Все, с меня хватит!

У Сун говорит: Нет, с тебя не хватит!

Тигр говорит: Мне же встать надо!

У Сун говорит: Потерпи пока немножко!

Тигр говорит: Мне же плохо!

У Сун: Тебе будет хорошо — тогда мне придет конец!

Еще один пример. В первоначальном варианте сказ «Лу Да расправляется со злодеем» из того же цикла о героях «Речных заводей» состоял из пяти глав-отрывков и относился к крупноплановым произведениям, исполнявшимся в течение нескольких вечеров. Гао Юаньцзюнь произвел значительные сокращения, благодаря чему герои сказа стали выглядеть более рельефно, более выпукло. Сказитель сделал также ряд вставок. Например, история о том, как Чжэн убил отца Цзинь Цуйлянь и принес его голову к ее матери, а затем убил и ее, придумана совершенно заново Гао Юаньцзюнем. Изменив текст, в котором рассказывается о том, как девушка Цзинь Цуйлянь выходит замуж за мясника Чжэна, и изъяв ряд сцен непристойного содержания, Гао Юаньцзюнь, как он считает, делает образ пострадавшей девушки более цельным и поступки ее более последовательными. Отметим, что в другом жанре—сказах под большой барабан в произведении на этот же сюжет — финальная часть сказа, его кульминация в ряде мест сильно отличается от шаньдунского быстрого сказа. Так, оказавшись в первый раз в мясной лавке Чжэна и ничего от него не добившись, Лу Да уходит и лишь после еще одного разговора с девушкой возвращается вновь, чтобы расправиться со злодеем. В песенном сказе Лу Да приходит в лавку только один раз. Различие в самой концовке сказа показано при анализе текста самого сказа. Конечно, подобного рода изменения больше похожи на шлифовку текста и являют собой процесс длительный.

Анализ практически всех сказов, где главным действующим лицом является У Сун, позволяет отметить законченность композиционного построения каждого сказа, четко определить границы составных его компонентов — вступления, завязки, развития, кульминации конфликта и развязки, отметить и выделить

из общего сюжетного построения различные вставные эпизоды. В целом они имеют единый общий тип композиции и отличаются лишь разной степенью «детализации», проявляющейся в неодинаковом числе и размере вставных эпизодов и количества преград на пути к достижению победы справедливости, которой всегда заканчивается сказ. Оптимистический финал — обязательное условие сказов об У Суне.

Единый тип композиционного построения сказа можно проследить на следующем примере. В некоторых сказах об У Суне имеется подробное описание того, как он и два его конвоира бредут по дороге, направляясь в Южную тюрьму. Изнемогая от жары, они каждый раз останавливаются на отдых под тенистым деревом. Тут им, как правило, попадаете старик-дровосек, который рассказывает о каких-либо злодеяниях, творимых поблизости. У Сун тут же отправляется с помощью своих кулаков восстанавливать справедливость. В либретто сказов сходные ситуации и описания одних и тех же персонажей излагаются текстуально достаточно близко. Приведем в качестве примера отрывок из сказа «У Сун устраивает погром в трактире» и сравним его с подобным отрывком из сказа «У Сун притворяется невестой» [172, с. 262, 330—331]:

Дун Пин сказал: «Второй брат, не печалься,
Погляди, куда я показываю, впереди тенистая ива».
 У Сун сказал в ответ: «Пошли быстрее, пошли быстрее,
Отдохнем там все вместе».

(Проза)

— Пошли!
— Пошли!
— Пошли!

(Стихи)

Совсем запыхавшись, прибыли сюда,
Сюда, где стояло несколько ив.
Дун Пин — бац! Опустил на землю два крюка с эфесами*.
Сюэ Ба — цзинь! жжик! Воткнул меч в дерево.
Воткнул он изо всех сил меч в дерево,
Лишь рукоятка от меча качнулась несколько раз.
У Сун сбросил с себя рогожу
И уселся поверх нее.

Отличия в текстах, которые почти совпадают, весьма незначительны. Так, в сказе «У Сун притворяется невестой» во второй строке данного отрывка вместо «тенистая ива» сказано «тенистые ивы». В третьей строке словосочетание «пошли быстрее» сказано лишь один раз, но зато в четвертой строке добавлено слово «в тени». Такие слова, как «запыхавшись» и «качнулась несколько раз», в текстах переданы с помощью разных лексических элементов. В первом тексте это «хуху лала»

* Вид меча с двусторонним лезвием, крюком на конце лезвия и эфесом особой формы.

и «досо досо цзи досо», во втором тексте соответственно «сили хуала» и «хуандан хуандан цзи хуандан».

Следует отметить наличие в каждом сказе внутренней динамики. Правда, иной раз обилие вставных эпизодов несколько замедляет развитие сказа, тем не менее общая тенденция, выражающая поступательное движение от конфликта-завязки к кульминации, к кульминации-развязке прослеживается весьма отчетливо. Причем сама кульминация иной раз может быть растянута и иметь собственную внутреннюю динамику.

Одной из особенностей быстрых сказов (за исключением шулайбао) является наличие прозаических вставок, иногда достаточно крупных. Роль их весьма существенна. Прежде всего, они способствуют созданию известного внутреннего равновесия в произведении, позволяют избежать монотонности сквозной рифмы, характерной для произведений данного жанра. Роль прозаических вставок многопланова. Они позволяют включить в текст сказа многочисленные краткие реплики, а порой и длинные диалоги между персонажами. К тому же основная доля вставных эпизодов падает на прозаические отрезки.

Проза в шаньдунских быстрых сказах функционально бывает двух типов. Первый тип, именуемый «бай», — это прозаический отрывок, в котором актер-исполнитель либо рассказывает от третьего лица о происходящих событиях, либо, войдя в образ, передает диалог между героями. Второй тип прозы, «панбай» («реплика в сторону»), — комментарии происходящего с позиции самого сказителя, непосредственное обращение его к слушателям. В прозаических пассажах обычно много тонкого юмора и иронии.

Пожалуй, три сказа об У Суне, а именно «У Сун отправляется на ярмарку», «У Сун притворяется невестой» и «У Сун устраивает погром в трактире», сконцентрировали в себе все элементы композиции и художественных средств, характерные для данного жанра. Не случайно каждый из этих сказов состоит из нескольких отрывков. Напомним, что первые два сюжета в романе «Речные заводи» отсутствуют вовсе. Примечателен своим сюжетом сказ «У Сун притворяется невестой». На своем пути в ссылку У Сун и два конвоира останавливаются в тени деревьев на отдых. От старика-крестьянина они узнают, что местный узурпатор, некий Фан-леопард, намерен насильно взять себе в жены красавицу — дочь старика Ши. Желая спасти ее, У Сун по совету конвоиров принимает решение незаметно сесть вместо девушки в паланкин, который должны отнести в дом жениха, и там с ним расправиться. Так все и происходит. Сказ состоит из четырех отрывков — дуань.

Весьма типичной для сказов вообще, а для сказов с продолжением в особенности, является их начало. В сказах об У Суне оно специфично и целиком связано с содержанием самого сказа. В первом (хронологически) сказе «У Сун отпра-

ляется на ярмарку» приводится достаточно широкий исторический и социальный фон, на котором разворачиваются события. Вот это начало:

Феодал-император восседает в Бяньляне,
 Повсюду в Поднебесной идет война, народ терпит бедствия.
 А эти чиновники-казнокрады и взяточники творят насилие.
 Тираны и мироеды безумствуют.
 Простой народ под гнетом не может дух перевести,
 Будто камень в тысячу цзиней навалился на него.
 Чиновники довели народ до смут, и это истинная правда.
 А эти герои, добрые молодцы, каждый захватил свою сторону.
 На юге поднял восстание Фан Ла,
 На севере сам себя объявил ваном Тянь Ху.

Далее приводится краткий перечень героев гор Ляншань, к которым относится и герой сказа У Сун. Причем упоминающиеся герои все имеют традиционные эпитеты или прозвища.

Первый — это Небесный царь Вайшравана по имени Чжао Гай,
 Второй — уважаемый добрый молодец Сун Цзян.
 Тот, что с прекрасной бородой, зовется Чжу Туном.
 А еще есть малый тиран Чжоу Тун.
 Белая лента в волнах — так зовут Чжан Шуня.
 Своими мастерством, умением и ловкостью Ли Куй
 превзошел всех.

В горах Ляншань есть еще несколько женщин-полководцев,
 Каждая из них отличается особыми способностями.
 Это старшая тетушка Гу по прозвищу Тигрица,
 Третья тетушка Ху по прозвищу Змея
 И хозяйка дьявольского трактира, все ее знают,
 Вторая тетушка Сунь по кличке Ведьма-страшилище.

Вступление, состоящее из 28 строк, заканчивается следующими словами:

Об этих героях пока рассказывать не будем,
 Расскажем только о добром молодце У Втором.

В дальнейшем в каждом новом сказе эти строки повторяются с некоторыми вариациями:

Не нужно праздных речений и слов,
 Расскажем о добром молодце У Втором.

Или:

Не нужно праздных речений и слов,
 В продолжение прошлого раза расскажем (еще) одну главу.

В одном из сказов («У Сун устраивает погром в трактире») во второй строке вступления У Сун именуется У Вторым братом. Это связано с тем, что в данном сказе в отличие от всех прочих сказов об У Суне сквозная рифма сказа не «ан», а «э», что и вынуждает авторов вместо «У эр-лан» использовать «У эр-гэ».

В начале каждого сказа до завязки перечисляются деяния У Суна. Причем каждый очередной хронологически выдержанный сказ информирует слушателя о том, что совершил У Сун

в предыдущих сериях-сказах. Так, в сказе «У Сун сражается с тигром» после традиционных первых двух строк сказано следующее:

Этот У Сун, постигая кулачный бой, бывал в храме Шаолиньсы,
Отрабатывал мастерство свыше восьми лет.

Возвращаясь домой, устроил грандиозный скандал
в храме Дунъюэмяо,

Пять тигров-злодеев семьи Ли были им перебиты.

Убив пятерых тигров-злодеев семьи Ли,

Этому почтенному герою неохота была заводить судебную тяжбу
и сбежал он в далекие края.

О пяти злодеях семьи Ли рассказывается в сказе «У Сун отправляется на ярмарку» («Храм Дунъюэмяо»).

Кстати говоря, история сражения У Суна с тигром чрезвычайно популярна среди китайцев. Ее знает и стар и млад. Причем не только по словам, но и по книжкам-картинкам, живописи, произведениям прикладного искусства. Тем не менее в определенный период подъема рассматриваемого жанра уже после 1949 г. был создан новый вариант (не редакция) этого известного сказа, в котором уже не У Сун, а некий Чжа И, и не в провинции Шаньдун, а на Северо-Востоке Китая, сражается не с одним, а с двумя тиграми, правда поочередно. Главное же в том, что события в сказе перенесены во времени в современный Китай. Герой сказа Чжа И уничтожает тигров не благодаря физической силе, как У Сун, а с помощью мудрости и «тактической грамотности».

Попытка «осовременить» классическое произведение имела определенный успех: новый вариант сказа заменял не исполнявшийся долгое время в период «культурной революции» сказ об У Суне. Однако это, пожалуй, уникальный пример подобной переработки, так и оставшийся, насколько нам известно, единственным в своем роде.

Возвращаясь к проблеме композиции и художественных особенностей сказов об У Суне, отметим следующее. Прежде всего, большое впечатление на слушателя производят некоторые диалектные слова, включенные в сказы (например, «ань» вместо «во» и «вомынь» — «я» и «мы»; «дин» вместо «пигу» — «зад»), и диалектное произношение, создающие определенный местный колорит. У нешаньдунца лишь один местный говор вызывает добрую улыбку. Подобное явление вообще характерно для носителя пекинского диалекта, когда он слышит местный акцент в речи любого китайца. Прозаический жанр сяньшэн, например, многие свои шутки и каламбуры строит именно на диалектных особенностях произношения.

Одной из характерных черт шаньдунского быстрого сказа является юмор. Часто он построен на зрительском воображении и знании того, о чем говорит герой. Например, в сказе «У Сун притворяется невестой» есть место, где У Сун

надев одеяния невесты, должен сесть незаметно в паланкин. Далее следует такой диалог в прозе:

- Почтенный папаша, мне пора в паланкин!
- В паланкин? Да если ты выйдешь в таком виде, люди во дворе со страха попадают на землю.

В другом сказе, под названием «У Сун отправляется на ярмарку», один из отрицательных персонажей — урод по прозвищу Слепой Пятый предлагает себя в женихи молодой девушке. По этому поводу сказитель, обращаясь к зрителям, говорит: «А вы видывали когда-либо одноглазых женихов с половинкой носа?»

Встречается в быстрых сказах и грубоватый, буффонный юмор. Например, У Сун бросает реплику: «У меня на задку кожа задубилась; если три дня не бить, начинается чесаться». Или лекарь, расхваливая свой товар, говорит: «Возьмите домой. И если не подействует, можете вернуться и наклеить мне этот пластырь на физиономию!»

Редко, но в сказах можно встретить и так называемый черный юмор. Скажем, после того как двум своим сестрам злодей Фан-леопард случайно отрубает головы, оставшиеся туловища девушек как бы продолжают разговаривать, о чем сказитель доверительно рассказывает слушателям:

(В сторону) Девушки подумали: плохо, вчера в верхних комнатах навели на себя красоту, мылись, причесывались. Голова была как голова, лицо как лицо. Как красиво было! А теперь раз — и головы нет, уродство-то какое!..

Еще один пример подобного рода. У Сун попадает к злодеям, которые со своих постояльцев в трактире сдирают кожу, а мясо продают. У Сун размышляет:

(В сторону) Интересно, как сдирают с людей кожу? Сначала тянут с носа? Нет. Сначала срезают уши? Тоже нет. Вспарывают живот и выворачивают наизнанку? Нет! А! Наверно, надрезают кожу у шиколоток, надувают, а потом начинают снимать? Ведь это со свиньи так сдирают шкуру...

Есть в рассматриваемом сказе и юмор, обращенный непосредственно к зрителям. Исполнитель использует для этого возможность произнести реплику в сторону. Так, описывая в гротескном плане все то, что съел и выпил У Сун, сказитель обращается к зрителям:

(В сторону) Как это он мог столько съесть? Он съел лишнего, да я кое-что прибавил. Так с двух сторон и набралось... В общем, съел он не мало!

В другом примере рассказчик откровенно шутит со зрителем, как бы разыгрывая его. Должен появиться герой. Рассказчик говорит, что он еще не пришел. Затем, обращаясь к зрителю, произносит:

(В сторону) Пришел или нет? Пришел! А почему же только что, когда говорили, что придет, он не пришел? Это потому, что еще не положено было ему приходиться! А когда положено, то вы хоть [его] лошадь за хвост схватите — все равно не удержите!

В данном случае происходит соединение разных временных планов. Рассказчик переносит разговор о героях сказа в сегодняшний день, обсуждает его сюжет прямо со зрителями, сидящими в зале. В этом и состоит юмор ситуации.

При рассмотрении приемов юмора, которые могут быть как ситуативными, так и лексическими, бросается в глаза их сходство с приемами, используемыми в юмористическом сказе сяньшэн, из которого, как мы уже отмечали, было много заимствовано в период реформы жанра и в процессе его дальнейшего развития.

Существует в традиционном китайском этикете уважительное отношение к людям, старшим по возрасту, в особенности если это связано дополнительно еще и с родственными отношениями. Назвать себя уничижительно и превознести собеседника — традиция, которая сохранилась во многом и до наших дней. Поэтому, когда один из говорящих сам себя называет дедом, а собеседника — сыном или внуком, это считается оскорблением и большим унижением для человека. У Сун постоянно пользуется таким методом, чтобы вызвать человека, обычно отрицательного героя, на скандал, а затем с ним разделаться. Отсюда многочисленные диалоги между У Суном и другими персонажами, в которых начинаются выяснения, кто дед, а кто — внук.

Мы уже говорили о том, что первый сказ об У Суне начинается с изложения общей обстановки в стране. Заметим, что при всей занятости сюжета сказов об У Суне их социальная значимость проявляется не только в самом сюжете, но и в конкретных высказываниях положительных героев, в словах, идущих от рассказчика. Эти реплики создают определенный социальный фон, на котором разворачиваются события. Вот как описываются, например, злодеяния одного из братьев семейства Ли:

Я слышал, что некий продавец арбузов не заплатил налога
И был им избит, да еще он корзины ногами растоптал.
Сборщик навоза не заплатил налога
И был им избит, и одежду [злодей] с него сорвал.
Некий продавец соевого сыра не заплатил налога,
И ему от него досталось. Бац! Бац! Коромысло пополам
и глиняные чаны вдребезги.

Злодеяния Симынь Цина, от руки которого погиб старший брат У Суна, описываются следующим образом:

С помощью яда он отравил моего брата.
Он убил моего старшего брата
И захватил мою сноху Пань (жену брата).

Когда У Сун узнает от посторонних людей или от жертв насилия о преступлениях чиновников и казнокрадов, злодеев и узурпаторов, он всегда вслух высказывает свое неудовольствие:

Он наверняка обижает и угнетает здесь простой народ,
Простолюдинам наверняка приходится терпеть невзгоды...
Я должен ради этих людей уничтожить зло,
Уничтожить этого злодея-узурпатора...

Или в другом месте:

Кто просил вас захватывать чужие поля?
Кто просил вас силой забирать чужих девушек?
Кто просил вас творить незаконные и собирать чиновничий налог?
Кто просил вас ни за что ни про что угонять
чужих лошадей и скот?

И уж совсем резко звучат слова, обращенные к чиновникам, местным правителям:

Вы, отец и сын, служите чиновниками и к тому же берете взятки?..
А! Ты пользуешься тем, что твой отец является областным
начальником?

Да пусть твой отец хоть императором станет,
Да хоть твой отец, малявка эдакая, станет главным надзирателем;
Я, дед Второй, не побоюсь и его отлупить колотушкой...

Если учесть, что нередко чайные, где исполнялись различные сказы, посещали чиновники и начальство, то становится вполне понятным, почему очень часто исполнять те или иные произведения запрещалось, а на сказителей устраивались гонения.

Мы уже говорили об использовании в устной традиции детализации в описании окружающих предметов, которая позволяет слушателям как бы увидеть описываемое. Это в равной мере касается и концентрации внимания рассказчика на внешнем облике героев, при описании которого допускаются гиперболы, яркие эпитеты и сравнения. Внешний облик героя, в особенности если это народный герой, всегда несколько трафаретен (см. [91, с. 98—116]). В шаньдунских куайшу при описании внешности персонажей в обязательном порядке упоминается одежда, головной убор, украшения на одежде, обувь. Называется и предмет, который герой держит в руке. Когда описывается внешность У Суна, обязательно отмечается его огромный рост и выражение лица. Такое описание непременно сопровождается яркими, гиперболизованными сравнениями.

Видит он, что рост У Суна был один чжан и два чи,
Плечи расправит — силища огромная.
Размеры головы могли поспорить с ивовой мерой для зерна.
Глаза вытаращит — ну просто пампушки.
Руки вытянет — балки под крышей.
Ножищи толщиной с котел для варки пищи.
Ладони размером с совок,
А пальцы и суставы ну почти как колотушки.

Интересно, что отдельные детали внешности У Суна мы воспринимаем часто по репликам или представлениям, которые вызывает внешний вид героя у тех, с кем он встречается. Так, тетушка Сунь Эрнян видит У Суна таким:

Видит она, что волосы У Суна свернуты в пучок,
как бычье сердце.

Под двумя бакенбардами надулись виски.

Черты лица строгие, лик героя,

Лицо подобно спелому финику — красиво и прекрасно.

Спина тигра, талия медведя, мощны и крепки*,

Будто сделаны из алмаза.

Преступники, злодеи и тигр, с которыми сражается У Сун, отмечают прежде всего его внушительный облик. Тигр про себя думает:

А этот тип не мал!

Мне его и за два раза не съесть.

В другой редакции этого же сказа тигр приравнивает У Суна к четырем баранам. Злодеи, которые хотят содрать с У Суна кожу, оценивают его и двух его конвоиров так:

Тетушка Сунь подняла голову и посмотрела.

Ого! Один верзила и двое поменьше.

Если они сегодня все трое здесь заночуют,

Одно мясо можно будет продавать больше месяца.

В описании внешности прочих персонажей больше внимания обращено на одежду. Вот как выглядит урод Слепой Пятый:

Вы не смотрите, что вышел он уродом,

Шапка и одежды на нем весьма красивы.

Плетенная из соломы шляпа из Дэчжоу надета слегка набекрень,

Широкий пояс заткан атласными нитями.

Куртка буддийского святого накинута наполовину на плечи,

Легкие штаны из тонкого шелка обшиты двойной золотой тесьмой.

Шаркает туфлями с иероглифами «счастье»,

В руке держит золотистый веер...

Как живой предстает перед нами дух тюрьмы в храме Юй-шэньмяо, куда попадает У Сун перед тем, как оказаться в Южной тюрьме.

Божество Юй-шэнь в храме восседает,

С улыбкой на лице сидит посредине.

Черная суконная с кисеей шапка надета на голову,

Нарядный халат из черного сукна надет на тело,

Талия перевязана черной суконной тесьмой,

На ногах сапоги из черного сукна.

Лицо черное, словно дно противня**,

Борода на щеках длиной в полпяди.

* В описании внешности персонажей сказа, в принципе, существует один и тот же тип изложения, отличающийся порой лишь незначительными деталями. Например, эпитеты, используемые в четвертой и пятой строках, обычно служат для описания внешности одного из героев романа «Троецарствие», Гуань Юя (см. [95, с. 332—351]).

** В описании духа тюрьмы черный цвет всюду символизирует неподкупность.

Прием гиперболизации использован не только при описании внешности У Суна. Он используется также и при описании торговых рядов на ярмарке, при описании того, что съедает У Сун за один раз, и т. п. Прием гиперболизации применяется одновременно с детализацией. Все это в принципе предназначено для более зримого восприятия устного сказа, хотя, по правде говоря, иное описание героя часто даже представить себе нельзя целиком. Этой цели служат также и многочисленные междометия и всякого рода звукоподражания, рассыпанные в огромном количестве во всех сказах об У Суне, да и не только о нем. Малое число героев или действующих лиц позволяет сконцентрировать внимание зрителя на основных персонажах, которые к тому же и вырисованы сказителем всегда очень ярко и рельефно.

Что касается самого языка, то можно со всей определенностью сказать, что воспринимается он легко, ибо текст сказов не изобилует сложной для понимания лексикой. В тексте много повторов, которые только способствуют усвоению сюжетных ходов. Достаточное количество языковых формул, представленных постоянно встречающимися двумя-тремя, а иногда и более строками, кочующими из одного сказа в другой, позволяют слушателю узнать знакомую ситуацию, уловить возможные изменения сюжета. На подобную формульность языка в китайском повествовательном фольклоре обращает внимание Б. Л. Рифтин [98, с. 162—189].

Попытаемся теперь сравнить два сказа в разных жанрах, но сочиненных на одну и ту же тему. Обратимся на сей раз к третьей главе романа Ши Найяня «Речные заводы», в которой, в частности, рассказывается о том, как командир охранных войск Лу Да ударом кулака убил мясника Чжэна [227, с. 36—41]. На этот сюжет у нас имеется два текста с одним и тем же названием «Лу Да расправляется со злодеем». Один — в жанре шаньдунских куайшу [172, с. 178—203], другой — в жанре сказа под аккомпанемент большого барабана Сихэ [205, с. 52—61]. Сюжет истории прост. Лу Да, командир охранных войск, пьет с друзьями вино в кабачке, куда заходит девушка, исполняющая для посетителей песни. Она рассказывает Лу Да и его друзьям о том, как местный деспот Чжэн, который держит трактир и мясную лавку, расправился с ее родителями — убил отца и мать, а ее силой взял в жены. Лу Да тут же принимает решение отомстить, отправляется к мяснику и убивает его.

В романе указанный эпизод занимает свыше 2600 иероглифов (тексты 70-главной и 120-главной версий романа в данном случае одинаковы). В жанре шаньдунские куайшу использовано 3319 иероглифов, а в жанре сказа под аккомпанемент большого барабана Сихэ — 2122 иероглифа. Как известно, устный прозаический сказ обычно бывает значительно большим

по объему, чем исходный текст романа или исторических хроник. Происходит это главным образом за счет сильной детализации не только описания внешнего облика героев сказа, но и самого действия. Благодаря этому у слушателей перед глазами более зримо возникает реальная картина эпохи, обстановка, поступки героев, их речь, движения. Как мы видим, жанр шаньдунских куайшу в этом отношении не составляет исключения. Объяснить это можно прежде всего тем, что произведения в этом жанре исполняются очень быстро, в особенности в финальной их стадии, что во временном отношении компенсирует текстуальный «излишек», возникающий чаще всего за счет подробных вставных диалогов. В песенном сказе текст меньше. Сжимается сам эпизод, отсекаются побочные линии, значительно короче диалоги. Отметим, правда, что роман «Речные заводи» написан по типу устного сказа, в связи с чем числовые соотношения здесь могут быть не столь разительны. В данном случае сказ под аккомпанемент большого барабана Сихэ насчитывает 240 стихотворных строк, а шаньдунский сказ — 464 строки. В среднем строки в поэтическом сказе короче, чем в песенном. Нужно учесть и то обстоятельство, что в куайшу имеется значительное число прозаических вставок, иероглифическое наполнение которых мы не учитывали. Напрашивается предварительный вывод о том, что чем ближе жанр к эпическому роду, тем он больше в своем объеме. Укажем также, что в процентном отношении в поэтическом сказе семи- и восьмисложные строки занимают 60%, а в песенном сказе — 47%. Зато в сказе под аккомпанемент большого барабана Сихэ в три раза больше девятисложных строк. Больше в поэтическом сказе и строк в десять и более иероглифов (76 против 66).

Приведем ниже полный текст сказа «Лу Да расправляется со злодеем» в жанре шаньдунских куайшу. В нем практически встречаются все те характерные особенности жанра, о которых говорилось выше.

ЛУ ДА РАСПРАВЛЯЕТСЯ СО ЗЛОДЕЕМ

Праздные слова и лишние речи оставим в стороне,
Расскажем о том, где живут герои — добрые молодцы.

Семья этого почтенного героя живет в Луяньфу
в провинции Шаньси,

На западной стороне улицы Барабанной башни.
Фамилия его Лу, зовут Да, табуированное имя — Вэй,
А по прозвищу — Лу Ганци.

В семнадцать лет он стал должностным лицом
И дослужился до начальника шестого разряда
в уездном городе.

В этот день в ямне дел не было,
И он с несколькими молодцами сидел в винной лавочке
и пил вино.

Трое вместе вкушали вино.
Итак, значит, все трое братьев церемонно вели беседу.

(Проза)

- Так! Прошу почтенных мудрых братьев отведать вина!
- Старший брат, просим вас!
- Мудрые братья, прошу отведать.
- Старший брат, просим, просим...
- Ну, извольте...
- Ха-ха-ха!..

У троих братьев пиршество было в самом разгаре,
А тут, плохо дело, на дороге появился человек,
из-за которого все и произошло.

И виновником всего оказался не мужчина,
А девица лет семнадцати-восемнадцати.
В левой руке она держала зеленый платок,
В правой — музыкальный инструмент.
С печалью на лице она двигалась вперед.
Шла и оказалась перед харчевней «Благополучие и покой».

(Проза)

- Эй, послушай, хозяин!
- Да! Тебе кого, красавица?
- У вас наверху есть посетители? Я осмелилась бы спеть что-либо для гостей.

— Да! Красавица,
Ты пришла очень кстати, пришла в самый раз.
Как раз трое молодых наверху пьют вино.
Поднимись наверх. Тот, что уже в возрасте,—
это почтенный начальник Лу.

Он — человек что надо.

(Проза)

— Он справедлив и бескорыстен, поможет и поддержит в трудную минуту, любит помогать бедному люду. Если ты его развеселишь песней, ему ничего не стоит заплатить тебе лишних несколько лянов серебра. Стой, будь осторожна! У него вспыльчивый характер, любит подраться... Ну, иди скорей!

Девушка ответила: «Я запомню».
Топ-топ-топ — и взбежала по тринадцати ступенькам наверх.
Прошла вперед и, пожелав благополучия, сказала:
«О! Уважаемые господа, выслушайте, что у меня на душе!
Вы, трое господ, вкушайте вино,
А я, ничтожная, спою песню, чтобы развлечь вас».

(Проза)

— О!

Лу Да поднял голову и посмотрел —
Перед ним стояла красивая девушка,
Самое большее ей можно было дать лет восемнадцать,
Самое меньшее — шестнадцать-семнадцать.
Черные волосы будто выкрашены тушью.
Фигурой она была весьма привлекательна,
На овальном личике
Две нити бровей — тонки и прекрасны.
На ней была куртка из синей ткани со стоячим воротничком.
Короткие косички лежали на отворотах халата.
Одежда была ярко зеленого цвета.
О! Девушка была одета с большим вкусом.
«Эй! Будешь петь, так спой что-нибудь достойное.
Я не люблю слушать всякое такое про падение нравов».

(Проза)

— Хорошо.

Сначала девица исполнила песенный сказ «Совет героев» *,
Затем спела «Чуский гегемон Ба-ван разлучается

с наложницей Юй-цзи **.

Всего исполнила три произведения и два небольших отрывка.

(Проза)

— Ха-ха-ха...

Развеселился до слез почтенный начальник Лу Ганци:

«Девушка, судя по твоему внешнему виду, ты не похожа
на бродячую актрису,

Слова и фразы у тебя расставлены недурно».

(Проза)

— Хорошо поешь, очень хорошо поешь!

Он сунул руку в карман

И вынул горсть серебра:

«Красавица, возьми,

Принесешь домой, купишь дров, поменяешь одежды».

Девушка приняла серебро,

Отвернулась и заплакала.

Она только было собралась уходить,

Рассердился Лу Ганци:

«Красавица, постой-ка, не торопись!

Я, господин, хочу тебя расспросить!»

Девушка вся в слезах только собралась уйти,

Как вдруг услышала, что сзади ее окликнули:

(Проза)

— Вернись!

— Да, господин почтенный!

«Дали мне денег, а теперь не пускаете.

Зачем позвали меня обратно?»

«Странно, странно, вот уж странно!

Удивительно, удивительно, вот уж удивительно!

Я дал тебе денег, почему же ты меня не благодаришь?

Почему не благодаришь меня за вознаграждение?

Ты повсюду бродишь

И не понимаешь даже, что такое благодарность!

Не иначе как ты посчитала, что я дал мало серебра?

Спой! Спой еще, я тебе еще денег дам!

Будешь благодарить или нет — не в этом дело.

Почему отвернулась и льешь слезы?

Чего плачешь? Если человеку не горько на душе, он не плачет.

Горько наверняка от того, что есть обида.

Давай-ка, иди сюда и Расскажи мне, господину, все.

Поведай мне, почтенному.

Расскажешь всю правду, и мы разойдемся по-хорошему,

Не скажешь правды, я с этим не смирюсь!»

(Проза)

— Рассказывай!

«О! Господин, не гневайтесь,

На душе у ничтожной горькая обида».

(Проза)

— Что за незаслуженная обида? Что за обида? Где твоя семья? Как фамилия? Как зовут? Почему появилась в здешних местах? Дал тебе денег, а ты все плачешь. Чего плачешь? Говори правду, говори!

* Известный сюжет из романа «Троецарствие».

** Известный сюжет из истории династии Восточная Хань.

«О, господин! Вы спрашиваете о семье. Она далеко».

(Проза)

— Где семья?

«Семья моя живет в южной части провинции Чжили».

(Проза)

— В каком уезде?

«Семья в провинции Чжили, в уезде Даминфу».

(Проза)

— В городе, за городом?

«В восьми ли к северу от города, в деревне Цзиньцяцзи».

(Проза)

— Как фамилия?

«Фамилия отца Цзинь, зовут Цзинь Хаошань.

А фамилия моей матушки до замужества была Юй.

Моя матушка не родила много сыновей и дочерей,

Родила лишь меня, ничтожную».

(Проза)

— Зачем прибыла в эти края?

«В наших местах была сильная засуха.

Спасаясь от бедствия, перебрались к вам, в Шаньси,

Спасаясь от бедствия, оказались в уезде Лунъаньфу».

(Проза)

— Где живешь?

«Я живу на постое у западной заставы в трактире
Чжэнцзядянь...»

(Проза)

— Трактир «Чжэнцзядянь», это где хозяин тигр Чжэн?

— Да.

— Ну, это негодяй!

— Конечно, господин,

«Хозяин трактира по фамилии Чжэн, все его зовут тигр Чжэн.

А прозвище у него „Усмиритель земель к западу от заставы“.

Он держит трактир „Чуаньсиньдянь“,

А еще у него есть мясная лавка.

Мы втроем стали жить у него в трактире.

Тиран собачий, видит, что и талантом я не обделена,

И лицом, видит, недурна,

Захотел с моим отцом стать названными братьями.

Моему отцу сорок пять лет,

А тигру Чжэну — пятьдесят один.

Он вынудил отца побрататься с ним и признать его

младшим братом.

(Проза)

— Постой, девица, Что-то тут не так. Твоему отцу сорок пять лет, а тигру Чжэну пятьдесят один. Почему же твой отец шел за старшего?

«Для того, чтобы этому негодяю было удобнее вести разговоры*.

Он велел моему отцу заняться торговлей,

Решил отправить его на ярмарку.

Дал серебра двести лянов,

Четыре холщовых мешка и двух ослов.

Днем ехать отцу на ярмарку не разрешил.

Он сказал, что, если отправиться поздно, можно не попасть

на ярмарку.

Ночью, когда барабан пробил третью стражу, он велел отцу
собраться.

* Согласно традиции, младший названный брат в этой ситуации может быть более вольным в своих поступках. К тому же девушка теперь становилась как бы племянницей тигра Чжэна.

Тиран собачий взял стальной меч и шмыгнул
 через заднюю дверь,
 Настиг моего отца на полпути
 И одним ударом сровнял шею с плечами...»

(Проза)

— А! Твой отец вышел через передние ворота, а тигр Чжэн выскочил через черный ход. Он догнал отца и на полпути зарубил его мечом?

— ...Тиран собачий...

— Не надо плакать. Рассказывай не торопясь, рассказывай не торопясь!
 «Тиран собачий, держа в руках голову моего отца,
 Вернулся и пришел в комнату матери.
 Входит в комнату с человеческой головой,
 Бросил ее в руки моей матери.
 Он сказал: „Я дал вам денег для торговли,
 Не следовало красть мои мешки и моих ослов.
 Если есть деньги, возвращайте мне долг,
 И забудем обо всем.
 Если нечем возратить мне долг,
 То я оставляю твою дочь себе в жены, и мы поклонимся вместе
 Небу и Земле“.

Мать стала проклинать злодея,
 Поносить тирана-усмирителя.
 Злодей дал ей оплеуху,
 Ударом ноги сбил матушку на землю,
 Схватил за одну ногу,
 Рраз! И разорвал ее надвое...»

(Проза)

— Что? Ну и тварь! Убил твоего отца, теперь разорвал мать?
 «Злодей убил моего отца, разорвал мою мать
 И стал вынуждать меня стать его женой».

(Проза)

— А ты согласилась?
 «О господин! Я хотя и слабая девушка,
 Но как же я могла стать женой такого негодяя!
 Я тогда стала ругать тирана,
 Поносить эту собачью тварь.
 Злодей приказал своим подручным: „Связать, связать ее“.
 Подвесили меня на конюшне
 И стали избивать кожаной плетью.
 Били меня и прутьями орешника.
 Ударят — спросят,
 Он все спрашивал, согласна я или нет.
 Били с утра и до полудня,
 С полудня и до захода солнца!
 Пусть я слабая девушка,
 Но тут и с крупного мула или лошади содрали бы шкуру.
 Этот злодей решил сменить кнут на пряник.
 Он запер меня в маленькую комнату
 И приставил служанку, чтобы ухаживала за мной.
 Он сказал, что сначала подлечит мои раны, а потом
 женится на мне.
 Маленькая служанка оказалась человеком доброй души
 И отнеслась ко мне хорошо.
 Когда барабан пробил третью стражу, она потихоньку
 выпустила меня через черный ход
 И тайно отправила меня на южную заставу Наньгуань.
 За южной заставой жила вдова Ван,

Раньше она была сказительницей.
 Я попросилась к ней в приемные дочери.
 И она взяла меня к себе.
 Моя приемная мать днем обучала меня прясть хлопок,
 А вечерами обучала искусству сказа.
 Теперь моя приемная матушка заболела,
 К сожалению, у нас нет денег, чтобы купить лекарство.
 Деваться мне некуда,
 Поэтому и пришла сюда, не скрывая стыда.
 О мой господин! Петь эти мелодии меня учила моя матушка.
 Я не знаю, как благодарить за вознаграждение.
 Тиран собачий убил моего отца, разорвал мою мать,
 Оставив меня одну, ничтожную.
 В Лунъяньфу немало героев и молодых.
 Эх! Жаль, что нет ни одного сильного.
 Когда же я повстречаю доброго молодца,
 Который бы отомстил за моего отца и мать?...

(Проза)

— Что? Девица, что за слова? В Лунъяньфу героев и молодых немало.
 Так уж и нет ни одного, который смог бы побороться за справедливость? А ты спрашивала, что так говоришь?

— Я спрашивала!

— Есть?

— Есть.

— Кто?

«Я слыхала, что в ямне есть почтенный начальник Лу».

(Проза)

— Ну и как он?

«Он может отомстить за моего отца и мать.

Но я не могу увидеть этого почтенного начальника Лу,

Не знаю, где живет этот добрый господин».

(Проза)

— А! Ха-ха-ха... Красавица,

Я и есть начальник Лу из ямыня.

Меня зовут Лу Ганци.

Шесть лет назад мне пришлось с этим негодяем,

тигром Чжэном, драться.

Я с ним расправился, как с перепелкой, как с мокрой курицей.

Последние два года я слышал, что он занялся

противозаконными деяниями.

Я давно собирался избить эту дрянь.

Ладно! У тебя с ним счеты, ненависть к нему,

Я отомщу за тебя, за отца и мать!

Девица, услышав о мести за отца и мать,

Бух! Бросилась на колени и стала причитать:

«О! Мой приемный отец! Какой вы добрый!

Здорова ли ваша жена, моя приемная мать?

А старики еще живы, здоровы?

Как поживают мои сестрицы?»

(Проза)

— Все... Эх! Красавица! Не позволишь ты мне стать твоим приемным отцом, я все равно за тебя отомщу. Эх!.. Ты... Да! Такая девушка, как ты, без отца, без матери, у которой нигде нет опоры, некому защитить. Это большое несчастье. Мм! Я уже в почтенном возрасте, нет у меня ни сына, ни дочери... Ладно! Ты будешь моей приемной дочерью! Будешь моей дочерью! Вставай, Вставай... Мои братья!

— Да?

— Посидите здесь.

— Хорошо.

«Я расправлюсь с этой дрянью здесь же, на западной заставе!»

(Проза)

— Дочь!

— Отец!

— Пошли!

— Пошли!

Девушка шла впереди,

Сзади следовал добрый молодец Лу Ганци.

Отец и дочь спустились вниз,

Шли и пришли на западную заставу Сигуаньли.

Девушка остановилась и дальше не пошла.

Лу Да стал внимательно вглядываться в южную сторону улицы:

(В сторону)

Лу Да взглянул в южную сторону и увидел большую мясную лавку с тремя дверями. На крюках висело несколько кусков мяса. В доску на столе были воткнуты большой топор, малый топор, которые своим блеском слепили глаза; шесть работников, четверо из которых стояли, а двое сидели, все были вот такими в плечах... На вид им было все нипочем. Одним кулаком каждый из них мог отлупить шестерых, а ударом ноги свалить семерых... Лу Да подумал: и это мясная лавка? Это же просто-напросто лавка драчунов...

(Проза)

— Дочка! Подожди немного здесь. Я войду и излуплю этого злодея.

— Отец! Вы отомстите за дочь. Что говорить о дочери, которая навек благодарна вам за добро, но даже и умершие мои родители, что ныне у девяти источников*, тоже благодарят вас за благородство и добродетель. Даже для всех простолюдинов, что живут в округе, это уничтожение зла.

— Дочка! Не нужно говорить, зачем я пришел. Подожди-ка!

Лу Да шагнул вперед и вошел в мясную лавку.

— Эй!

«Кто у вас хозяин?»

Шестеро приказчиков подняли голову.

(В сторону)

Про себя соображают: Кто это? Белены объелся, вошел и сразу в крик...

(Проза)

— Послушай, брат!

— Да!

— Это ведь почтенный начальник Лу Ганци. С ним старые счеты, лучше не трогать. Пойдите, поприветствуйте его, поприветствуйте!

Шестеро работников поспешили выразить почтение:

«Это ведь почтенный начальник к нам пожаловал».

(Проза)

— Да, это я! Это чья торговля? Фамилия хозяина Чжэн? Его зовут тигр Чжэн? Кто из вас?

— Среди нас его нет!

— А вы кто будете?

— Мы, несколько человек, здешние работники.

— Тигр Чжэн на месте?

— Да!

— Скажите ему! Скажите, что пришел смуглый детина мясо покупать, не упоминайте моего имени, скажите только, что пришел смуглый детина, да скажите, что у нас с ним есть общие родственники!..

«Если спросит, скажите, что пришла его вторая жена, на которой он женился два дня назад».

* У девяти источников — в загробном мире.

(Проза)

— Почтенный начальник, разве можно так говорить?
 — Можно!
 — Вы с ним прежде никогда не допускали грубых шуток, не повредить бы добрым отношениям.
 — Если он не захочет слушать, пусть выйдет ко мне, я здесь его поймаю!

— Почтенный начальник! Лучше бы уж не говорить!

— Иди, скажи!

— Так ведь уже иду! Зачем так сердиться-то...

Работники, услышав это, не стали медлить,

Поспешили во внутренние комнаты.

Тигр Чжэн как раз в это время считал на счетах.

Он быстро перебирал костяшки и считал:

(Проза)

— Один прибавляем, два отбрасываем...

«Девятью девять — восемьдесят один».

Подошел работник и поспешил выразить почтение.

Громко воскликнул: «Хозяин!»

(Проза)

— В чем дело?

— Пришел с улицы смуглый верзила, хочет мяса купить...

— Что?

— Пришел сму... смуглый верзила купить... мясо!

— А вы все для чего поставлены?

— Мы отве... отвечаем за торговлю!

— Отвечаете за торговлю, так продайте ему. Зачем меня тревожите?»

«Он говорит, что находится с вами в родственных отношениях...»

(Проза)

— Что за родственник?

«Вы спрашиваете, в каких родственных отношениях?»

Он говорит, что вот тут... тут... хе...»

(Проза)

— А ну, вернись!

— Уже здесь!

— Что у моего родственника тут случилось?

— Тут... э-э... э...

— Что с тобой? А ну, опусти руки! Что у моего родственника тут?

— Тут... Боюсь говорить. Скажу, а вы рассердитесь...

— Болван! Пришел родственник, чего мне сердиться!

— В самом деле не рассердитесь? Тогда я сейчас скажу.

— Говори же!

«Если спрашиваете, что вы оба за родственники,

То он сказал, что тут пару дней назад вы с ним поженились».

(Проза)

— Что за черт!

— Ну вот. Я же не хотел говорить, заставили. Сказал, теперь сердитесь!

Тигр Чжэн, услышав такие слова, разгневался:

«Что за тип посмел со мной так грубо шутить!»

(Проза)

— Кому это жить надоело, что осмеливается подшучивать надо мной, А ну пошли!

«Я выйду, посмотрю и выясню».

Тигр Чжэн не торопясь, вразвалочку вышел

И направился к мясной лавке.

Он осторожно заглянул вовнутрь:

«Кому тут жить надоело, что посме...»

(В сторону)

«Ой!... Так это он!»

Оказывается, это почтенный Лу Ганци!

Он с семнадцати лет занял государственный пост

И сейчас чиновник шестого ранга.

И тут, и там —

У него везде друзья и со всеми хорошие отношения.

У него и связи весьма недурные.

У него и кулаки и ноги считаются первыми.

Шесть лет назад я с ним дрался

И был им побежден, как перепелка, как побитая курица.

Я думал, что кое-что могу, здоровый детина.

А померился с ним — оказалось, что слабый я и никудышный.

Вижу сегодня, что настроение у него плохое.

А раз настроение плохое, надо с ним по-хорошему.

Если я сегодня его разгневаю,

Повалит меня и сдерет с меня кожу.

Эх, как бы он на меня сегодня ни злился,

Я буду с ним предельно спокоен».

Тигр Чжэн прикинулся овечкой

И с улыбкой сложил перед Лу Да ладони в почтении:

(Проза)

— О! Хе-хе... А я-то думал, кто бы это. А это почтенный начальник Лу из Ямыня.

— Я!

— Это ведь начальник сюда прибыл, прошу скорее садиться!

— Я желаю стоять! Как тебя там кличут?

(В сторону)

Думает: «Как... как кличут? Это же он нарочно лезет на рожон. На юге спрашивают уважаемую фамилию, на севере — драгоценную фамилию. Где ж это видано, чтобы спрашивали, как кличут! Да и не так уж мы близко знакомы». Однако тигр Чжэн слабых обижал, а сильных боялся. А на рожу был вылитый бандит. Он улыбался и кланялся в почтении.

...Лу Да как вытаращит на него глаза:

(Проза)

— Как тебя кличут-то?

— Моя фамилия Чжэн!

«Тебя зовут тигр Чжэн?»

(Проза)

— Да!

«Твое прозвище „Усмиритель мест к западу от заставы“?»

«Это прозвище мне люди присвоили».

«На северной стороне улицы твой постоялый двор?»

(Проза)

— Да!

«Жила в нем семья Цзинь из трех человек?»

(В сторону)

Услыхав это, тигр Чжэн весь затрясся! Поистине вот уж «не холодно, а дрожь пробирает, душа в пятки ушла». А сам думает: можно не продолжать, я понял. Он пришел по тому делу! Мне сегодня нужно быть еще более осторожным и внимательным! И он поспешил с ответом:

(Проза)

— Проживала.

«Эту мясную лавку ты открыл?»

(Проза)

— Да!

«Один хозяин и по южной и по северной стороне улицы?»

(Проза)

— Один хозяин.

«И все, подлец, ты пооткрывал?»

(Проза)

— Малень... Маленькие лавочки все.

— Налоги заплатил?

— За... заплатил!

«Платил ты налоги или нет, мне наплевать.

Сегодня к тебе пришел твой тесть!»

«Послушайте, почтенный начальник, прошу садиться, И не нужно в разговор примешивать грубую шутку».

(Проза)

— Грубую шутку?

«Твой тесть сегодня желает иметь пять фунтов мяса.

Чтоб было очищено от костей и кожи,

Будет на лян больше — не возьму,

На лян меньше — отлуплю!

Пять фунтов, чтоб были одним куском,

Довески твоему тестю не нужны!»

(Проза)

— Ого!

Тигр Чжэн, услышав это, подумал про себя:

Где же это видано, чтобы так рубили мясо?

(В сторону)

Он тесть. Пять фунтов, да еще куском, да еще чтобы без костей и кожи!

Ну... Как я ему смогу с такой точностью!

(Проза)

— Живей!

— Иду... Иду.

Тигр Чжэн взял в руки нож для разрубки мяса,

Как рубанет им изо всех сил по мясу!

Трах! Только треск раздался.

Раз-раз-раз! Кости вынуты, и кожа снята.

Бросил на весы, стал взвешивать...

(В сторону)

Бывает же такое...

Вот это да! Ровно пять фунтов!

И не больше, и не меньше.

(В сторону)

Тигр Чжэн подумал — теперь уж меня бить не станут:

(Проза)

— Послушайте, почтенный начальник, возьмите.

— Сколько?

— Ровно пять фунтов.

— А тут полный вес?

«Поглядите, не больше и не меньше».

Получилось так, что Лу Да оказался одураченным и нечего ему было
делать.

Он был заморожен настолько, что не знал, как поступить.

Лу Да сказал: «Твой тесть ест мясо, а денег нет!»

(В сторону)

Вот незадача! Надо же, тесть, а еще и денег нет. Но тигр Чжэн был хитер:

(Проза)

— Почтенный начальник! Ничего. Нет сегодня, будут в следующий раз».

«В следующий раз у меня тоже может не оказаться!»

«Подожду до третьего или пятого раза».

«Может не быть и в третий и в пятый раз!»

«Буду ждать в восьмой, в десятый раз!»

«Не будет денег и в восьмой, и в десятый раз!»

«Не поздно будет расплатиться и перед праздником».

«И перед праздником денег не будет».

«Можно расплатиться в конце года».

«Много времени пройдет, я могу и забыть!»

(В сторону)

А! За... Он забудет!

«Забуду и тогда не отдам тебе!»

«Ладно, ладно, ладно. Забудете и ладно!

Будем считать, что я, младший брат, вас угостил».

«Черта с два! — сказал Лу Да. — Не порти воздух!

Будешь угощать, все равно тебя не прощу!»

(Проза)

— С какой стати ты меня угощаешь?

— Слушаю.

— Сволочь!

— Да, да, да... Почтенный начальник, я Вам не ровня,

«Я в разговоре был невежлив».

Тигр Чжэн сложил в почтении руки и, поклонившись, стал пятиться назад,

Поставив Лу Да в еще более затруднительное положение.

В душе думал: этот тип — прохвост!

Сильных боится, а слабых обижает.

(В сторону)

Мне никак за него не ухватиться... Как же быть?

Лу Да с пятью фунтами мяса в руках

Вышел из мясной лавки тигра Чжэна.

Сказал про себя: «Хм! Расправляться, так уж с задирой.

Не трогать же это отребье».

(В сторону)

Девушка увидела, что отец вышел из лавки и в руке держит мясо.

Она не поняла, в чем дело. Э... и направилась навстречу,

чтобы расспросить.

(Проза)

— Отец, ну как?

«Эх! Дочка, за твою обиду мне не отомстить!

Слышишь меня! Как я вошел в лавку, так стал его ругать,

А он все складывает руки в почтении, кланяется и произносит
хорошие слова.

Если бы он стал на меня таращить глаза,

Тогда бы я повалил его и содрал бы с него шкуру.

А он, как назло, не стал таращить на меня глаза,

Скажи, как мне было приступить к делу!»

(Проза)

— Никак было не приступить к делу!

— О! Отец,

злодей убил моего отца, разрубил мою мать

И я осталась одна.

Я исполняла песни в винной лавочке,

Вы спросили, где я жила и как сюда попала.

Я рассказала вам о той незаслуженной обиде.

Вы сказали, что можете отомстить за моего отца и мать.

Кто мог предположить, что вы лишь похвальнось?

(Проза)

— Что? Я лишь похвалялся?

«Вы наверху говорили высокие слова,

А добрались сюда и стали вымогать мясо, чтобы съесть его!»

(Проза)

— Что? Я вымогал мясо?

«Человек, даже если и доживает до ста лет все равно умирает.

Уж лучше умереть раньше и раньше уйти на покой...»

Девушка приподняла полу халата, прикрыла им лицо

И готова была со всего размаха удариться о северную стену улицы!
Девушка хотела найти здесь свою смерть,
И это сильно ранило сердце Лу Ганци:

(Проза)

— Дочка! Постой, зачем искать смерть. Я кое-что придумал!

«Я пойду драться, пойду драться...»

Пойду и избью эту собачью тварь!

Лу Да с пятью фунтами мяса в руке

Во второй раз вошел в мясную лавку.

Вошел он во второй раз в лавку,

Но вошел не так, как в первый раз.

Вошел в дверь и сразу вытаращил глаза:

«А ну, подойди, ты, который по фамилии Чжэн!»

(Проза)

— Почтенный начальник, что это вы опять вернулись?

«Твой тесть требовал от тебя приготовленного мяса,

Почему отрезал мне сырого?»

(В сторону)

Тигр Чжэн, услышав это, стал про себя соображать, когда это он просил готового мяса? Этот тип...

(Проза)

— Почтенный начальник! Какое вам мясо нужно?

— Готовое! А это что за мясо?

— Почтенный начальник! Вы садитесь! Садитесь! Эй, прислуга! Только что почтенному начальнику нужно было готовое мясо. Я ослушался и отрезал сырого. Быстренько пойдите поменяйте!

— На что?

— На готовое!

— Готового больше нет!

— Куда делось?

— Продали!

— Болваны! Что же вы не оставили немного готового?

— А мы не знали, что он придет покупать мясо. Ругаете нас, а знаете, как нам обидно?

— Почтенный начальник, не повезло.

«Как раз сегодня готового нет».

(Проза)

— Не выйдет!

— Тогда, почтенный начальник, вы подождите чуть-чуть.

«Прислуга! Отнесите к себе, сварите на медленном огне!»

Лу Да говорит: «Чтобы побыстрее приготовили, как полагается!

Твой тесть будет здесь пить вино!»

«Хорошо, вы собираетесь здесь вкушать вино,

Тогда я быстренько сбегая за вином...»

(Проза)

— Вернись!

«Что я буду здесь пить вино, этого еще мало.

Позови мне несколько человек для компании!

Позови своих старших и младших сестер,

Позови своих тетюшек по линии отца и матери.

Когда господин будет пить вино,

Они будут пить вино с господином за компанию.

Будет рано, я уйду,

А если будет поздно, я заночую!»

(Проза)

— А! Хм?

Лу Да как стал ругаться,

Как разозлил злодея «Усмирителя»!

«Черта с два! Лу Да, совесть у тебя есть?
 То, что говоришь, не лезет ни в какие ворота!
 Я тебе несколько раз уступал,
 А ты и так и сяк меня оскорбляешь.
 Можешь у людей разузнать и расспросить,
 Я не из тех, кого можно вот так задирать!
 Я готов схватиться насмерть. Кто кого!
 Посмотрим, чья возьмет!»
 Стальной нож, которым тигр Чжэн разрубал мясо,
 оказался у него в руке.
 Он прицелился в голову Лу Да и со всего размаху
 Рраз! — рубанул со свистом...
 Ого! Лу Да тренирован был неслабо.
 Он мгновенно отклонился и увернулся от удара.
 Он ударил ногой по кисти руки злодея,
 Послышался только звон,
 И нож отлетел далеко-далеко.
 Он сделал шаг вперед и схватил тигра Чжэна.
 Хлоп! И придавил мерзавца так, что тот стал грызть землю!
 «Ты, негодяй, занимался бесчинством, творил беззакония,
 Ты хотел захватить силой чужую дочь,
 Погубил отца и мать.
 Сегодня я заставляю тебя заплатить за это жизнью!»
 Он протянул руку и схватил злодея за одну ногу,
 А на вторую крепко наступил ногой.
 Изо всех сил поднатужил плечи,
 Рраз! И разорвал негодяя надвое!
 Лу Да разорвал тигра Чжэна,
 Да и я тоже сильно устал.

В отличие от поэтического сказа песенный сказ «Лу Да расправляется со злодеем» * традиционно начинается с изложения исторического фона, на котором происходят события.

Сунский Хуэй-цзун стал императором в Бяньляне,
 По всей Поднебесной шли сражения, народ был в смятении.
 На юге Фан Ла, на севере Тянь Ху стремились захватить престол.
 Стан Ляншаньбо в Шаньдуне, Ванцин — к западу от реки Хуайхэ.

В песенном сказе в устах девушки злодеяния мясника Чжэна описаны более подробно. По-разному излагается в сказах версия смерти ее родителей. В песенном сказе злодей Чжэн убивает родителей девушки потому, что они не согласны отдать ему в жены свою дочь. Рассказ девицы о поездке отца на ярмарку, который имеется в шаньдунских куайшу, здесь отсутствует. В тексте романа история семьи девушки изложена совсем по-другому: мать умирает от болезни, а отцу и дочери нечем расплатиться за постой. Драматизация событий, утрированное, гиперболизированное описание злодеяний мясника Чжэна в сказах, видимо, оправдано самим жанром, его относительной краткостью, необходимостью представить слушателю картину, сделанную крупными мазками. Приведем характерный отрывок.

* Устный сказ Ли Чэнлиня и Фань Чуньсю в обработке Чжао Ичуня.

«...Поселились в маленьком трактире на заставе Сигуань.
 Повстречали хозяина трактира злодея Чжэна.
 Злодея прозвали „Усмирителем земель к западу от заставы“.
 У него кормятся пятьдесят — шестьдесят головорезов.
 Кроме того, у него еще человек двести прислужников.
 Если начать рассказывать, то преступления злодея велики.
 Он держит мясную лавку к западу от заставы.
 Другие продают цзинь мяса за сто шестьдесят монет,
 А он продает за двести семьдесят».
 Лу Да сказал: «В твоих словах одно с другим не вяжется.
 Одни продают за сто шестьдесят, а он за двести семьдесят.
 Он просто не в состоянии вести оптовую торговлю».
 «О, господин! Прошу, выслушайте!
 Злодей имеет деньги и влияние.
 Есть в городе у него своя рука.
 Он, пользуясь добрым отношением со стороны министра,
 Совершил тысячи злодеяний, которые достигли неба:
 он обижает людей».

Чьи земли граничат с его землей,
 Он распахивает. Распашет и засеивает их.
 Если мимо его ворот проходит свадьба,
 Он откидывает полог паланкина и любит себя невестой.
 Некрасивую велит нести дальше,
 А прелестных оставляет у себя и силой заставляет стать
 его женами.
 А если приходит жених требовать справедливости,
 Он человека избивает палкой до смерти.
 Простые люди никто не осмеливается вызвать его
 недовольство.
 Потому мясо хоть и дорогое, но делается все так,
 как он хочет».

Мы с отцом, ничего не ведая,
 Поселились у злодея в его трактире.
 Как нарочно, получилось так, что небо хмурилось и
 лил дождь».

Лил подряд семь дней и семь ночей.
 Утром того дня Чжэн-усмиритель пришел к нам за расчетом.
 Отец сказал: «Вот небо прояснится, и я пойду для вас
 искать деньги».

Злодей сказал: «Пойдешь или нет — не беда,
 Когда есть такая красивая девица!
 Отдай-ка твою дочь мне,
 И будет считаться, что ты отдал мне деньги за постой
 и еду».

Мой отец высказал свое неудовольствие.
 Тогда этот разбойник одним ударом ножа убил отца!
 Моя мать увидела и бросилась на него с бранью.
 Разбойник разрубил ее надвое.
 Разбойник убил отца и зарубил мать
 И стал вынуждать меня стать его женой.
 Я как увидела его, так стала ругать злодея,
 А он подвесил меня в конюшне,
 Смочил в холодной воде конский хлыст
 И бил меня, Цзюнь Юйчжи, удар за ударом.
 Уж не говорю, что я девушка,
 Бил бы так мула или лошадь — и то шкура сошла бы.
 Я про себя подумала, что соглашусь пока на его сватовство,
 Чтобы в подходящий момент отомстить за смерть отца
 и матери».

Он и дальше меня вынуждал, я не могла больше терпеть
 И вместе со злодеем поклонилась Небу и Земле.
 В его семье я страдала около трех месяцев.
 Его первая и главная жена прогнала меня
на Западную улицу.
 На Западной улице была некая старая вдова Ван,
 И я стала как бы ее приемной дочерью.

Отметим и разные концовки в сказах. В песенном сказе она более интригующая, ибо оставляет открытым вопрос, что же произошло после того, как Лу Да расправился со злодеем.

Лу Да разорвал злодея Чжэна,
 А из мясной лавки выскочили двести его прислужников.
 С шестами и палками,
 Длинными копьями и короткими мечами в руках.
 Все они повыскакивали наружу,
 Окружили доброго молодца Лу Ганци.
 Вот-вот начнется общая свалка.
 Рассказал я до сих пор и что-то здорово устал.

Что касается лексики, то в песенном сказе в отличие от поэтического сказа имеются натурализмы и даже вульгаризмы, бранные слова, довольно часто встречающиеся в речи как положительных, так и отрицательных персонажей. Так, рассвирепевший мясник Чжэн набрасывается на Лу Да с такими словами:

«Мало того, что ты сел мне на шею да собираешься
меня обгадить,
 Навалил дерьма и хочешь, чтобы предок его съел».

Лу Да не остается в долгу и обзывает злодея «собачьим выродком», требуя, чтобы мясник «перестал тут вонять».

В песенном сказе реплики Лу Да более грубы, чем в поэтическом сказе, более раскованны:

Лу Да сказал: «Пять фунтов мяса отнеси во внутренние
покои вашего дома,
 Вели своей старшей сестре обжарить его подушнее,
 Вели своей младшей сестре составить компанию предку
и поить его вином,
 Вели твоей дочери переспать с предком несколько ночей».

Таковы лишь некоторые отличия между сопоставляемыми сказами. В целом же шаньдунский быстрый сказ несомненно является наиболее интересным среди всех прочих поэтических сказов. Его отличают сложный интригующий сюжет, яркие индивидуализированные образы, простой, понятный язык, обильно украшенный фразеологизмами и просторечными выражениями, и, главное, сочный народный юмор, чаще всего представленный в многочисленных диалогах. Шаньдунскому сказу присущи неторопливое (несмотря на быстрый темп исполнения) развитие действия и отсутствие стремительного нагнетания напряженности, столь характерного для куайшу, и, конечно же, очевидная формульность языка, проявляющаяся особенно заметно в цикле сказов об У Суне.

Глава IV

ПРОЗАИЧЕСКИЙ СКАЗ

Прозаические жанры песенно-повествовательной литературы Китая представлены главным образом эпическим сказом пиншу и его местными, в основном южными вариациями — пинхуа. Это сказы большого объема, которые требуют специального исследования и потому в данной книге нами рассматриваться не будут. Кроме того, как мы уже отмечали, в отечественной синологической литературе сказы пиншу достаточно подробно описаны Б. Л. Рифтиным [91]. Однако в Китае есть еще один весьма популярный прозаический сказ, отдельными своими чертами близкий к сказу пиншу. Это жанр сяньшэн — прозаический сказ сатирического и юмористического характера.

Мы уже обращали внимание на то, что одним из условий отнесения того или иного произведения к сказу, будь то песенный или поэтический сказ, является количественный состав исполнителей и, что особенно важно, ведение повествования от третьего лица. Всякое нарушение этих требований приводит к тому, что сказовая форма стусшевуается, уступая место сценическому действию и фактическому переходу от сказа к театральному действу. Как мы видели, так было с жанром лянхуалао и позднее с эржэньчжуань, эволюционировавшими в гиринскую музыкальную драму, так было и с жанром куайбаньцзюнь, который лег в основу театрального жанра куайбаньцзюй. Так, кстати, обстоит дело и с рассматриваемым нами жанром сяньшэн. В 1983 г., в канун праздника весны, газета «Жэньминь жибао» в своей театральной афише впервые упомянула пьесы в стиле сяньшэн — «сяньшэнцзюй» [263, с. 8].

Однако, как мы знаем, наличие двух исполнителей в некоторых жанрах народного сказа представляет собой лишь инвариант исходной формы. При этом именно дуэт в определенных условиях может стать наиболее популярной формой данного жанра. Такова судьба поэтического сказа дуйкоу куайбань. Именно так обстоит дело и с жанром сяньшэн, который сегодня представлен главным образом в форме дуэтного исполнения, несмотря на то что совсем еще недавно сяньшэн являл собой обычный прозаический сказ с той лишь разницей, что был мень-

ше по размерам и отличался, как и современный парный сяншэн, наличием комедийного, сатирического начала.

Сяншэн представляет собой, как сейчас принято говорить, синтетический жанр, т. е. включает в себя, как правило, и элементы поэзии, и имитации-пародии, и пения. Каждый из этих органически вплетаемых в произведение элементов, в свою очередь, является многоплановым, что чрезвычайно разнообразит художественную ткань произведения. В актерской среде традиционно принято говорить о «четыре умениях», которыми должен владеть исполнитель сяншэнов. Это «шо» — «говорить», «сюэ» — «подражать», «доу» — «смешить» и «чан» — «петь».

Жанр сяншэн в том виде, в котором он ныне предстает перед нами, прошел сложный и длительный путь. При рассмотрении истоков зарождения самого жанра можно пойти различными путями. Традиционный путь, весьма часто используемый при рассмотрении других жанров песенно-повествовательной литературы, предполагает прежде всего исследование истории самого жанра. Другой путь требует рассмотрения истоков происхождения каждого из компонентов жанра. Сведения о возникновении и развитии сяншэнов разбросаны по многочисленным источникам и носят крайне отрывочный и часто не всегда надежный характер. В этих условиях можно вообще обойти вопрос об истоках жанра и сделать акцент на изучении, например, творчества конкретных исполнителей сяншэн. Думается все же, что правильно будет совместить разные пути исследования, взяв из них по возможности самое рациональное.

Прежде всего обратимся по традиции к современному названию жанра — сяншэн (букв. «облик и голос»). Это крайне важно, ибо более раннее обозначение данного сочетания слогов (мы не говорим «жанра», так как в прошлом его контуры были несколько иными) с помощью иероглифов, буквально означающих «подобный жизни» и «подобный голосу», с тем же звучанием «сяншэн», проливает свет и на эволюцию самого названия, и на его происхождение. Дело в том, что оба более ранних обозначения жанра непосредственно связаны с понятием имитаторства или подражания — видом народного искусства, широко распространенного в старом Китае, а ныне сохранившегося лишь как жанр циркового речевого искусства. Именовался он в древние времена первоначально «коуцзи», что буквально означает «искусство рта». Имелось в виду умение подражать всевозможным звукам, в том числе и пению птиц, и различным выкрикам уличных торговцев и лавочников.

Есть обширная литература, особенно цинской эпохи, в которой часто упоминается жанр коуцзи. В трактате Ли Шэнчжэня «Бай си чжучжи цы» («Сто представлений в записи стихами в жанре чжучжи цы»), относящемся к годам правления императора Канси (1662—1722), имеется упоминание о коуцзи, где го-

ворится, что данная форма представления в просторечии именуется сяньшэн [321, с. 162].

В середине XVIII в. появляется и современное написание сяньшэн, однако по-прежнему для обозначения жанра имитации, а не современного сказа. Согласно «Запискам о календарных праздниках в столице» Дунь Личэня, относящимся к концу прошлого — началу нынешнего столетия, об имитаторстве уже не коуцзи, а сяньшэн сказано следующее: «Имитаторы звуков с помощью рта подражают пению различных птиц, диалектному произношению, изображают радость, смех, горе и негодование. Все это исходит от одного исполнителя, так что слушатели имеют возможность различить самые тонкие нюансы» [162, с. 96]. Из сказанного можно сделать вывод о том, что имитаторство оказало большое влияние на современный жанр сяньшэн как таковой и на его название в частности. Современное написание сяньшэн означает «облик и голос», подразумевая «подражание облику и голосу».

В Китае имитаторство длительное время подразделялось на два вида: скрытое и открытое. В первом случае исполнитель во время представления находился за занавесом или ширмой, так что зритель его не видел. Таким образом, облик исполнителя не мешал слушателям воспринимать слышимое. Открытое исполнение — это выступление актера перед зрителем прямо с подмостков, как обычно выступали сказители. Забегая вперед, скажем, что в дальнейшем открытое исполнение трансформировалось, по-видимому, в сяньшэн, а скрытое постепенно пришло в упадок и примерно в начале века исчезло вовсе.

Известный исполнитель и исследователь жанра сяньшэн Ма Ци указывает на множество текстов, в которых имеется упоминание об имитаторстве [277, с. 4—5]. Так, во второй половине XVIII в. поэт Цзян Шицюань (1725—1785) в сочинении «Цзинши юэфу цы» («Тексты музыкальной палаты столицы») поместил стихотворение под названием «Сяньшэн», где описывает открытое имитаторство. Имеется упоминание о сяньшэне и в знаменитом романе Цао Сюэцина «Сон в красном тереме», созданном также в середине XVIII в. В гл. 35 героиня Сюэ Баочай говорит Сюэ Паню: «Не нужно устраивать представление сяньшэн» [208, с. 357]. В конце XIX — начале XX в. актеры-имитаторы по прозвищу «Укусная паста» («Цунигао») и «Трубочка-Чжан» («Гуарчжан») выступали на подмостках Тяньцзяо (на Небесном мосту) в Пекине. Чжан ставил девять шестов и натягивал синюю матерчатую палатку, затем играл на дудке, зазывая зрителей. Потом он забирался в палатку и исполнял номер под названием «Невестка поселилась у матушки». После 1911 г. в районе Тяньцзяо с открытым имитаторством выступали знаменитые Чжан Куньшань по прозвищу «Чжан — сто птиц» («Бай няо Чжан») и Чэнь Циншань по прозвищу «Все смеются»

(«Жэнь-жэнь лэ»). Последний занимался также и сочинительством сказов. Ему принадлежат живые, веселые истории под названием «Пятеро сыновей скандалят в школе» и «Радость в семье». В первой истории он с помощью одних лишь звукоподражаний рассказывает о том, как протекает день в семье, где пятеро детей. В КНР с 1949 г. по 1966 г. лишь один Тан Цзиньдэн мог выступать с открытой имитацией. Свое выступление он обычно сопровождал текстом, как правило юмористическим, чем приближал свой номер к жанру сяншэн. Приведем один из текстов его выступления.

На этот раз я вам изображу, как стрекочет сверчок. Мой сверчок, правда, крупноват, за один раз готов съест полтора цзиня лепешек. Кто, спрашиваете, готов съест? Да я! Если я не буду есть, он стрекотать не станет. Ежели вы, например, захотите завести сверчка и соберетесь готовить его к бою, не бегайте повсюду и не ищите. Возьмите меня и дело с концом. Я не побоюсь грызться с каким угодно большим сверчком. Не перегрызу, так я его ногой раздавлю. Чтобы изобразить стрекотание сверчка, нужно посвистывать губами и прищелкивать языком. Соедините эти два движения, звук и получится. А то почему же люди говорят «в единстве сила»? (*Изображает стрекотание сверчка, потом внезапно переходит к изображению фортепиано.*) В чем дело? В пианино сидит еще пара сверчков! Еще я изображу вам, как жонглируют волчком-свистулькой (кладет волчок-свистульку на пол). Сначала обматываем веревочкой. Раз, два, три, четыре, пять... Так. Теперь можно и не раскручивать — веревка запуталась. Достаточно сделать всего лишь три нахлеста, и можно начинать (*Изображает гудение раскручиваемого волчка.*) Подбрасываем, ловим... Мяу... Что такое? На крышу залетел, по кошке шаркнул! Теперь вы знаете, какой у меня глазомер. А сейчас я изображу, как дерутся собаки (*изображает и комментирует*). Ваф! Эй! Ты что делаешь? Тяф-тяф! Грызу кость! Ваф! Вкусная? Тяф-тяф! Очень! А что? Ваф! Дай мне куснуть. Тяф! Уходи! А ты кому давал? Гав-гав! Не дашь, укушу! Тяф-тяф! Как бы не так! Гав-гав! Тяф-тяф! (визг). Это я их кирпичом саданул, убежали.

Со временем жанр сяншэн отделился от имитаторства, которое вошло в его состав лишь как одна из важнейших частей. Поэтому справедливо было бы сказать, что современные сяншэны в своем названии хоть и произошли от «сяншэн» в смысле — «подобный голосу», однако использовали лишь внешнюю его оболочку. Что же до содержания, то оно претерпело значительные изменения.

Сравнительно ранняя запись о сяншэне как о жанре не имитаторском относится к 1908 г. В трактате Ин Ляньчжи «Е ши цзи суй пянь» исполнители сяншэна характеризуются как «особые таланты в области юмористических сказов». В трактате говорится: «В их выступлении вовсе нет крупных текстов с длинными рассуждениями, однако при желании они касаются различных явлений в обществе, пародируют их своим видом или голосом» [310, с. 9]. Из этого трактата становится ясным, что уже тогда, в начале века, в сяншэне наличествовали все четыре уже упоминавшихся элемента жанра. Таким образом, можно предположить, что сяншэн как жанр в нынешнем его виде сформировался не позднее начала века, что говорит о

нем как о жанре сравнительно молодом, хотя, как мы увидим далее, отдельные его композиционные элементы существовали самостоятельно еще в эпохи Тан и Сун. Собственно само имитаторство «коу цзи» существовало по крайней мере во времена Северной Сун (960—1127). В эпоху же Южной Сун (1127—1279) уже появились объединения имитаторов, которые назывались «Сяншэн цзяошэн шэ» — «Объединение имитаторов и подражателей голосам рыночных зазывал». Мысль о том, что во времена Сун уже были имитаторы, подтверждает и известный китайский исследователь цюйи Чжао Цзиншэнь, который в статье «Чжунго гудянь сицзюй чуаньгун гайшу» («Обзор традиций древних классических комедий Китая») пишет: «Так называемые сяньшэны в действительности суть наследие сунских сяньшэнов — „подобный жизни“» [310, с. 9; 336].

Итак, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что имитаторство, имеющее, как мы убедились, достаточно длительную историю, послужило одним из источников появления в более поздние времена сказительского жанра, ныне именуемого сяньшэн.

Традиционное выделение «четырех умений», или четырех композиционных элементов, сяньшэна китайскими исследователями идет не столько от научного анализа конкретных материалов, сколько от априорного принятия такой «формулы», созданной эмпирически многими поколениями актеров — исполнителей этого жанра. Однако такое выделение «четырех умений», при всей их очевидной важности в процессе анализа сяньшэна, тем не менее произведено по разным основаниям. Иными словами, роль и участие каждого из этих четырех элементов в сяньшэне различна. Если для сяньшэна характерно именно «говoreние», то в этом нет ничего удивительного, ибо речь идет о прозаическом сказе. Понятие «смешить» хоть и имеет в виду прежде всего конечную цель сяньшэна, все же главным образом раскрывает характер используемого литературного материала, комедийного в своей основе. Фактически комедийному началу подчинены все другие элементы сяньшэна. Роль подражания и пения в известной мере второстепенна или факультативна, так как, во-первых, не в каждом произведении они присутствуют и, во-вторых, что важно, эти компоненты сяньшэна по сути также являются комедийными элементами, благодаря которым становится «смешно». Таким образом, одни «умения» касаются литературного материала, другие — характера и формы его изложения, а третьи — конечной цели, или сверхзадачи, сказа. В плане выражения «говoreние» как бы подчиняет себе остальные три умения. В плане содержания на первое место, пожалуй, выходит умение рассмешить. Таким образом, между четырьмя «умениями» мы не обнаруживаем прямой логической связи вследствие их разноплановости, однако нужно говорить об их

безусловном диалектическом единстве в пределах сказа, что в конечном итоге и способствует реализации художественного замысла автора произведения.

Китайский историк Сыма Цянь в «Исторических записках» упоминает людей, именованных «южэнь» — «лицедеи», которые впервые появились еще во времена Чуньцю (770—475 гг. до н. э.). Их влияние в княжеском дворце было достаточно сильным. Существует легенда о том, как чуский князь Чжуанван потерял своего любимого коня и решил похоронить его со всеми почестями, как придворного сановника. Известный при дворе лицедей-комик Мэн, который был невероятно остер на язык, «усоветил» вана, намекнув ему, что коня следует хоронить с такими почестями, с которыми хоронят князя. Поняв свою оплошность, Чжуанван попросил Мэна что-нибудь придумать. В ответ лицедей в аллегорической форме в высоком стиле изложил, что следует сделать с конем. В переводе на простой язык коня просто нужно было разрезать на части и приготовить из него побольше еды, чтобы всех угостить [286, с. 19]. Полный текст этой истории, как и анекдота, в котором этот шут описывается с еще большей привлекательностью, приведены В. М. Алексеевым, подробно исследовавшим роль актера в древнем Китае [1, с. 353—365]. Лицедеи южэнь выступали без грима и без музыкального сопровождения. Свой прозаический текст они в основном проговаривали, а не пели. Представление южэнь ничем не напоминало театральное действо. Это скорее была импровизация в прозе, в которой принимали участие один-три человека. По форме такое представление больше походило на сяньшэн.

Исследуя зарождение отдельных элементов сяньшэна, мы в первую очередь стремимся обнаружить в будущем жанре истоки юмористического, комедийного начала. И здесь мы обращаем внимание на то, что в понятие средневекового прозаического сказа شوхуа, особенно популярного в эпохи Тан и Сун, входил целый ряд отдельных самостоятельных элементов, например большие и малые анекдоты, каламбуры, перевертыши, шутки, загадки, нередко иероглифические, скороговорки, остроты, т. е. элементы, построенные на комедийной основе. А появление таких форм искусства, как «шо хуньцзин» и «шо хуньхуа» (букв. «отпускать шуточки»), наполненных сочным народным юмором, говорит о развитии народного сказа и постепенном увеличении числа новых жанров. Тексты этих сказов не сохранились, однако по описаниям суцзян и шухуа можно видеть, что их композиция во многом напоминает современные сяньшэны. В танских суцзян основному тексту предшествовал так называемый яцзювэнь — своеобразное песенное вступление перед началом повествования. Поясняя термин яцзювэнь, Л. Н. Меньшиков пишет, что «я цзо» дословно означает «утихомирить сидящих вокруг»,

откуда ясно, что в целом данное словосочетание означает «привлечение [внимания] слушателей» [17, с. 15]. В эпохи Сун и Юань в жанре хуабэнь эта традиция была продолжена в жухуа (зачин). Все это сильно напоминает дяньхуа (подстилочные слова) в сяньшэнах, которые также служат введением к главной теме. В танских суцзян было не только говорение, но и пение. После вступления и перед основным текстом был своеобразный «мостик» под названием «кайти» (разъяснение заглавия). Такой «мостик» есть и в сяньшэнах и называется «плябар» (букв. «рукоятка черпака»). Естественно, что каждый жанр имеет свои специфические черты, однако сопоставление сяньшэнов с древними шохуа и суцзян говорит о поразительном сходстве отдельных элементов их композиции.

Кое-что известно и о некоторых актерах древних эпох. Согласно преданию, известным рассказчиком в VI—VII вв. был Хоу Бай. В его представлениях часто использовались смешные загадки и всякого рода забавные высказывания. В сунскую эпоху прославился комик Чжан Шаньжэнь, проявивший себя в исполнении шо хуньхуа.

Традиции юмора и сатиры, возникшие еще во времена появления лицедеев южэнь и пайю, были продолжены в более поздние эпохи. Критика устоев феодального правления, забота о делах насущных получили особое развитие в эпоху Тан в жанре цаньцзюньси — импровизированные сатирические диалоги. Цаньцзюнь — это чиновничья должность, которая в эпоху Поздней Хань именовалась «цаньцзюньши». Позже советники и писари также стали именоваться «цаньцзюнь». В эпоху Тан так назывался уже простой уездный чиновник. Представление цаньцзюньси исполнялось следующим образом. Исполнителей было двое. У одного на голове был повязан платок, и одет он был в одежду зеленого цвета. Второй с прической «цжуацзяо» рядился в рванье. Этот персонаж именовался «цанху» (ампула старца). Ведущий и подыгрывающий вели диалог, в котором объектом критики или внимания исполнителей могли оказаться какие-либо события или случаи. Некоторым удавалось высмеивать даже самого правителя.

Как отмечает И. В. Гайда, «первые известные образцы цаньцзюньси позволяют рассматривать их как результат развития искусства актеров древности, выступавших с острыми экспромтами-монологами. В них мы встречаемся со многими чертами, роднящими цаньцзюньси с сатирическими импровизациями актера Дань: злободневностью, сатирическим вольнодумием, действительностью» [24, с. 31]. Значит, можно говорить о продолжении традиции древних придворных шутов, однако, пишет В. Ф. Сококин, теперь «насмешки и увещевания облекались в театральную форму (пусть даже и несложную), а зрительская аудитория уже не ограничивалась царским двором» [110, с. 25].

Китайские ученые обратили внимание на то, что современные парные сяньшэн удивительно точно напоминают представленные цаньцзюньси. Такие ученые, как Ло Чанпэй, У Сяолин, Ян Иньшэн, считают, что танские цаньцзюньси — это и есть пра-жанр парных сяньшэнов. Однако нельзя забывать и того, что у исполнителей цаньцзюньси был грим и костюмы, речь они вели от первого лица, что вообще нехарактерно для сказа. Видимо, в данном случае можно согласиться с точкой зрения Хоу Баоляня и других авторов, которые считают, что танские цаньцзюньси вскормили жанр сяньшэн. Цаньцзюньси передали сяньшэнам не только традиции юмора и сатиры, но и помогли им обрести свою форму и содержание [310, с. 18]. Возникает вопрос, почему сяньшэн не приобрел самостоятельную форму после эпох Тан и Сун, как это произошло с юаньской драмой? Возможно, в отличие от драмы, которой уделялось достаточно внимания, сяньшэн, несмотря на то что его исполнители выступали в балаганах и чайных, все же оказался в тени, ибо у него не было такой сюжетной основы, как у драмы. К сожалению, нет материалов, которые могли бы пролить свет на тот период, который следовал за эпохой Тан. Сунские «шо хуньхуа» утеряны, поэтому прямое сопоставление сяньшэнов с танскими цаньцзюньси не может считаться достаточно правомерным.

Комедийное начало — неотъемлемая черта сяньшэнов. Существует восемь крупных юмористических историй в жанре прозаического сказа, которые можно считать одними из самых ранних сяньшэнов, исполняемых одним актером. Это «Лю Юн посещает императора», «Ма Шоу выходит в мир», «Сунский Цзинь Ган прячет драгоценности», «Разоблачение ученого», «Император Кан-си любитесь луной», «Второй дядюшка Шо гонит повозку», «Чжан Гуантай возвращается домой», «Девять больших и малых судебных дел». В их содержание входят легенды, предания, крупные повествования и шутки. Однако питательной средой и источником юмора в прозаическом сказе сяньшэн несомненно были древние анекдоты и забавные истории, которые начиная с III в. н. э. собирались в отдельные сборники [188, с. 304]. Многие анекдоты и истории со временем трансформировались в сяньшэны. Таковы ныне хорошо известные в Китае прозаические сказы «Варить хурму», «Продажа свиной печени», «Трое близоруких», «Повышение в должности на три ступени», «В год коровы», «Маленькая фея», «Три опасности в течение дня», «Пшеничное поле», «Колодец семьи Яо», «Отвар из жемчуга, нефрита и белой яшмы».

Приведем лишь один пример того, как происходило преобразование анекдота в сяньшэн. Для этого воспользуемся забавной историей под названием «В год коровы», которая помещена Фэн Мэнлуном (1574—1646) в сборнике «Сяо фу» («Палата смеха») [87, с. 266—276; 299—303]. Вот этот текст.

Один правительственный чиновник отмечал свой день рождения. Его подчиненные узнали, что он родился в год мыши, собрали денег и преподнесли ему в подарок отлитое из золота изображение мыши. Чиновник радостно воскликнул: «Знаете ли вы, что завтра день рождения моей супруги? Жена родилась в год коровы».

В XVIII в. эта же история в несколько расширенном виде вновь встречается, на этот раз в сборнике под названием «Сяодэ хао» («Смеешься хорошо»), составителем которого был Ши Чэнцзинь. Звучит она следующим образом:

У одного чиновника был день рождения. Люди, зная, что он родился в годы мыши, собрали денег, отлили из золота мышью и преподнесли ему в подарок. Чиновник, увидев это, очень обрадовался и сказал, обратившись к людям: «Вы должны знать, что вот-вот наступит день рождения моей жены. Запомните хорошенько, что жена родилась в год коровы. От вас нужна еще большая щедрость и искренность. И в животе у коровы не должно быть пустоты».

Этот же сюжет лег в основу сказа сяншэн, который записан со слов известного исполнителя Чжан Шоучэня и представляет собой целое произведение [180, с. 33—37]. Тем не менее мы его здесь приведем полностью. Так будет удобнее провести сопоставление имеющегося материала и выявить отличительные черты жанра.

Теперь совсем не то, что было прежде. В старые времена все об одном думали: «не работать и получать». Ныне труд — почет. Не работаешь — не ешь. В наше время мысль о том, чтобы повыситься в чиновничьей должности или там разбогатеть, вещь неосуществимая. В старом обществе люди, думавшие разбогатеть, все собирались стать чиновниками. Почему? Потому что как станешь чиновником, так разбогатеешь. Взрослые поучали детей, сызмальства вбивали им в головы всякого рода вредные мысли. Папаша похлопает сына по плечу: «Ну, парень, в будущем ты должен стать чиновником, семью нашу преобразить». Вы подумайте! Если он не будет грести граблями, как ему семью преобразить? В старом обществе было такое выражение: «Три года безупречным чиновником — сто тысяч серебряных снежинок». Побить три года чиновником и получить сто тысяч лянов серебра. Это еще безупречный чиновник в порядочном управлении! А если бы три года да казнокрадом? Как начнет граблями грести, кто же такое вынесет? «Три года безупречным чиновником — сто тысяч серебряных снежинок». А как они ему достаются? Быть нечестным на руку? Не брать взятки и получать сто тысяч? У чиновника четвертой категории жалованье не так уж и велико. Как же к нему попадают эти сто тысяч лянов серебра? Есть тут кое-какие пути.

В ведении правителя области имеется несколько уездов. Он этими уездами управляет. Возьмем для примера, скажем, какой-нибудь уезд. А ведь один уезд на другой не похож: земля может быть плодородной и скудной, жирной и тощей. Если же говорить об отдаленных уездах, то есть и такие, в которых никто никогда не бывал. А если говорить о близлежащих, то недалеко от нашего Тяньцзиня, всего в нескольких шагах тоже расположено несколько уездов. Их все знают и называют не иначе как Золотой Баочи и Серебряный Уцин, которые все равно хуже, чем река Нинхэ в первую—пятую стражу. Распросите тех, кому чуть за сорок, вам объяснит каждый. Как же это толковать? Уезд Баочи управляет тысячу двумястами деревнями. Вот и золотая жила. Баочи — это золотая жила. Доходы у такого уезда велики! А Серебряный Уцин? Уезд Уцин — это серебряная жила. Под началом уезда восемьсот восемьдесят восемь деревень. Если выпадет хороший год и будет хороший урожай, то какая же это огромная прибыль! Каковы же эти оба уезда? Они

все равно не могут тягаться с Нинхэ в пятую стражу. Другими словами, ранним утром прибыль уезда Нинхэ превышает и прибыль уезда Уцин и уезда Баочи, вместе взятых. Как? Нинхэ — это и есть Лутай. Здесь добывается соль. Вот добыча соли и превращает это место в жирный кус. Все это находится в ведении Пекинского правления Шуньтяньфу, которое ведаёт такими уездами, как Тун, Сань, У, Бао, Цзи, Сян, Нин, Ба, Бао, Вэнь, Да, Гу, Юн, Дун, Да, Юань, Чжо, Лян, Фан, Чан, Шунь, Ми, Хуай, Пин. Пекин — это пять округов и девятнадцать уездов. Они одинаковы? Тоже нет. Есть горькие, а есть и сладкие. К югу от столицы есть уезд Баодин, который потом переименовали в Синьцзинь. В его ведении восемнадцать деревень. Прибыли этих деревень близки к нулю. В этом уезде прибыль маловата, вот вам и дорожка для появления денег у начальства! Правителю области загребать не надобно, он велит грести начальнику уезда, мажет ему уста медом. Ведь прибыли из уезда Нинхэ велики. Не будешь для правителя области шевелиться, он тебя переведет. Этого начальник перевел из уезда Синьцзинь в уезд Нинхэ, а того начальника из уезда Нинхэ в уезд Синьцзинь. Начальник уезда Синьцзинь возрадовался — получил жирный кусок. А начальнику из Нинхэ стало не по себе, так ведь? К этому времени начальник уезда Нинхэ должен преподнести своему начальству подарки. Но не смеет дарить деньги. Подаришь деньги, окажешься мздоимцем. Узнают императорские чиновники, все полетят! Как же быть? Правителю области в год нужно провести всего два мероприятия, и дело с концом. Отметить два дня рождения. Свой и жены. С приближением дня рождения его подчиненные начинают прибегать в управление и справляться:

— Скоро у вашей светлости день рождения?

— Да!

— Когда, когда, когда?

— Э, тогда-то.

— Какие, ваша светлость, вы хотели бы получить от меня подарки?

— Откуда же я знаю? Что хотите, то и дарите!

— А каков почтенный возраст вашей светлости?

— Пятьдесят шесть.

Что же удобнее всего подарить в 56 лет? Тут надо подумать. Подумал. Пятьдесят шесть лет — это значит, что человек родился в год мыши. Так. Пойду в ювелирный магазин и закажу золотую мышь. Золота понадобится один кубический вершок — это шестнадцать лянов. Золотая мышь длинной в один фут и два вершка. Даже на один только хвост одной полоски не хватит. Два глаза — два брильянта по 5,8 карата каждый. Как поставишь эту золотую мышь в парадном зале? Уездный начальник должен стоять рядом и глаз с нее не сводить, причем так, чтобы сам правитель уезда его заметил. В нужный момент правитель уезда должен пройтись по парадному залу и, поглаживая бородку, поразглядывать подарки. Праз! Увидел! Поглаживая бороду, рукой прикинул вес. Если с ходу смог поднять, значит вес небольшой, значит золото однослойное. Можно отложить в сторону. Хотел взять и не смог поднять. Посмотрел, от кого визитная карточка, а начальник уезда тут рядышком стоит. Похлопал его по плечу:

— Прекрасно, прекрасно! Это просто для моей души, просто для моей души!

Для уездного начальника эти слова означают следующее: «Можете не волноваться. Сидите у себя там, я вас ни в коем случае не переведу». Дальше он говорит:

— Какая тонкая работа!

Зачем ему говорить о мастерстве? Ему бы о весе сказать.

— О! Вы столько сил приложили. Вы узнали, что я, начальник, родился в год мыши! Ха-ха! Сделали золотую мышь. Прекрасно! Молодец! Да, в следующем месяце у жены день рождения, она на год младше меня.

Вот и делай иди. На год младше — это значит, что она родилась в год коровы. Сколько же нужно денег, чтобы сделать золотую корову! А народ такое вынесет?

Итак, сопоставление приведенных выше текстов дает возможность увидеть те изменения, которые произошли при трансформации анекдота в сяньшэн. Прежде всего бросается в глаза сказовая форма произведения. Это построение интриги произведения по нарастающей, риторические вопросы, обращенные к слушателям, и, конечно же, объем произведения. Автор и исполнитель за счет обширного вступления, которое, как нам кажется, в свою очередь, может быть разделено на два отрезка равной длительности, придает всему произведению в целом еще более острый социальный характер, обнажая и вскрывая «механику» всей системы казнокрадства, делает историю, рассказанную в анекдоте, типичной для определенной социальной среды. В сяньшэне звучит убийственная, уничтожающая критика существовавших в старом Китае взаимоотношений между представителями чиновничьего сословия. В приведенном тексте сяньшэна первые несколько фраз, до слов «В старом обществе было такое выражение...», представляют собой дополнение, которое сделано уже после 1949 г., хотя сам сяньшэн возник задолго до образования КНР. Сказ рассчитан на современного китайского слушателя, которому такое дополнение необходимо. До освобождения данный сяньшэн начинался фразой «В старом обществе...». В сяньшэне, подчиняясь законам жанра, усложнился и сам диалог. Благодаря репликам и комментариям исполнителя появляются некоторые наброски на индивидуализацию образов. Возникают смеховые точки, столь характерные для сяньшэна.

Есть немало и других примеров, в которых мы находим подтверждение тому, что сяньшэн «вскормлен» древними анекдотами. Например, сюжет сяньшэна «Покупка свиной печени», заимствованный из известного исторического анекдота, включенного в сборник эпохи Мин под названием «Сюэ тао цзе ши» («История снежного кома шуток») Цзян Инькэ, построен на омонимии двух слов: «бамбуковый шест» и «свиная печень», которые произносятся одинаково — «чжугар» [188, с. 263]. Кстати сказать, сяньшэнов с использованием омонимии, языковых каламбуров очень много. Они восходят именно к древним шуткам и забавным историям.

Исторические анекдоты и забавные истории — это лишь один из источников жанра сяньшэн. Обрастая постепенно деталями, они со временем переросли в сказ. Поэтому правильно было бы говорить о том, что текст анекдотов с помощью прозаического сказа трансформировался в сказ сяньшэн.

Главным моментом в сяньшэнах, его основой, вне сомнения, является комедийное начало. Это смеховой жанр, поэтому все его многочисленные составляющие служат одной-единственной цели — через смех, смеховые кульминации раскрыть основное содержание произведения. Именно поэтому в сяньшэне с одина-

ковым успехом реализуются и имитация, и пение (обычное и пародийное), и всевозможные языковые шутки (загадки, построение парных надписей, разгадка иероглифов и т. д.) — словом, элементы любых других жанров.

Интересен вопрос о соотношении и взаимосвязи комического действия, совершавшегося лицедеями еще в эпохи Чжоу и Цинь, с танскими цаньцзюньси, где принимали участие двое исполнителей, с сунскими хуацзиси и юаньской драмой. В последней можно обнаружить элементы сатирического диалога. Скажем, в пьесе Гуань Ханьцина «Обида Доу Э» есть диалоги между чиновником-судьей, Чжан Люйэр, Доу Э и старухой Цай, напоминающие парные сяньшэны. Например, чиновник при встрече с истцом Чжан Люйэр и ответчиками Доу Э и Цай так же, как и они, становится на колени.

Чжан Цянь (говорит): Господин, это жалобщик, зачем же становиться перед ним на колени?

Чиновник (говорит): Понимать надо! Всякий, кто приходит с жалобой, для меня родной человек, словно отец и мать, которые меня кормят и одевают...

И несколькими строками ниже:

Чиновник (говорит): Кто из вас положил яд?

Доу Э (говорит): Я к этому не причастна.

Цай (говорит): И я тоже.

Чжан Люйэр (говорит): Я тоже не клал.

Чиновник (говорит): Вот это дело — никто! Может быть, я положил? [148, с. 47].

Особое место в сяньшэнах занимает пение. Оно, естественно, выполняет иную, чем в песенном сказе, роль и к тому же является факультативным. Первоначально прозаический сказ сяньшэн нередко имел песенное вступление, правда никак не связанное с содержанием самого произведения. Это был скорее способ привлечь внимание слушателей, как правило прохожих, тут же, на улице. Исполнялись обычно мелодии «тайпин гэцы». Многие известные исполнители сяньшэнов прежде, чем ими стать, пробовали свои силы в различных жанрах музыкальной драмы, сказов. По различным причинам они позднее перешли к прозаическому сказу сяньшэн, сохранив, однако, свои прежние «умения», которые им весьма пригодились, ибо универсализм для исполнителя сяньшэнов — первое условие успеха.

В XVII—XIX вв. пение было самостоятельным элементом сяньшэна и не ассоциировалось с подражанием или пародией. Исполнители сяньшэнов под пением подразумевали простые народные мелодии типа «тайпин гэцы». Пелись они всерьез и не имели юмористических вставок. Содержание бралось в основном из распространенных в народе преданий и легенд.

Исполнители сяньшэнов должны были владеть еще одним искусством, а именно искусством жанра шуанхуан (букв. «парные язычки» [в духовых инструментах]), где участвуют два ак-

тера — один произносит текст, а второй, стоя за ним, просовывает свои руки под руки впереди стоящего и жестикулирует ими вместо говорящего.

Со временем серьезное пение отошло в сторону. Осталось же подражание, пародийное исполнение в основном арий из музыкальных драм. Пение в жанре сяньшэн, таким образом, также стало элементом комедийного плана.

Резюмируя вышесказанное, мы можем прийти к следующему выводу. Во-первых, между четырьмя элементами сяньшэнов нет прямой зависимости. У каждого из них различная роль и степень участия в композиции произведения. Во-вторых, все они в том или ином виде уже существовали в эпохи Тан и Сун.

Разговорный жанр малых форм (стихи, басни, фельетоны) в Китае менее распространен, чем драма и цюйи, и, как правило, не имеет своего сценического воплощения, а декламационное искусство получило развитие фактически лишь после 1949 г. в связи с постановкой ряда крупных литературно-музыкальных монтажей, где в роли декламаторов выступают обычно один или два ведущих. Сяньшэн в этом отношении составляет исключение. Исполнители сяньшэнов играют в естественном гриме и в обычной одежде (в старом Китае актеры выходили в традиционных китайских халатах и с веером в руках). Представление имеет крайне ограниченное число мизансцен. Чаще всего сяньшэн исполняется как самостоятельный номер концертной программы, реже — как вставка между номерами.

Как уже отмечалось, в зависимости от числа исполнителей жанр сяньшэн подразделяется на три вида: данькоу, дуйкоу и цюньхо. Каждый из этих видов имеет свои особенности, связанные как с содержанием и формой построения самого художественного произведения, так и со стилем его исполнения.

Данькоу сяньшэн, юмористический сказ, исполняемый одним актером, обычно длится не более двадцати минут. На первый взгляд вроде бы нет особой разницы между сяньшэном, исполняемым одним актером, и прозаическим сказом пиншу. В старые времена даже атрибутика при исполнении этих сказов совпадала. Те же халат и веер, стол, на котором лежала специальная колотушка синму. Во время представления актер мог стоять или сидеть. В действительности между прозаическими сказами сяньшэн и пиншу имеются значительные отличия. Прежде всего, сяньшэн отличается от пиншу своими размерами. Как мы помним, это немаловажный фактор при определении жанровой специфики китайского сказа. В отличие от сказа пиншу, который предпочитает такие крупные формы, как циклы «Троецарствие», «Речные заводы», «Полководцы из рода Ян», исполняемые нередко в течение нескольких месяцев (см. [91, с. 270—272]), самый длинный сяньшэн длится не более одного часа. Далее, если в сказе пиншу чаще всего имеется одна кульмина-

ция, при подходе к которой сказ как бы обрывается, приглашая услышать развязку в следующий раз (сказ может оборваться и в середине повествования для краткого отдыха сказителя), то в сяньшэне таких кульминаций, точнее, смеховых точек несколько и все они несут в себе комедийное начало. Данькоу сяньшэн отличается, естественно, и от дуйкоу сяньшэна, но не только по форме, но и по выбору темы. В частности, данькоу сяньшэн берет чаще всего тематику из традиционного фольклора: народных легенд, забавных историй, анекдотов, а дуйкоу — из самой жизни.

В такого рода сяньшэнах повествование ведется от третьего лица. Это не мешает исполнителю там, где изредка имеется прямая речь, входить в образы различных персонажей и вести разговор как бы от их имени. Однако актер никогда при этом не «перевоплощается» в изображаемый персонаж. Исполнитель может апеллировать непосредственно к зрителю, комментировать происходящее в сказе. Из сказанного видно, что данькоу сяньшэн с полным основанием можно было бы именовать малыми юмористическими пиншу.

Лучшие из произведений в рассматриваемом жанре имеют остросоциальную направленность. Сатирическое острие в них направлено против лихоимства и казнокрадства феодальных правителей, жадности, чиновничества и тупости чиновников. Можно сказать, что традиционные сяньшэны дают нам возможность увидеть целую галерею портретов людей старого китайского общества и вместе с тем познакомиться с обычаями и нравами былых времен. Например, такие сяньшэны, как «Повышение в должности на три ступени», «Сул из жемчуга, нефрита и белой яшмы», «Лю Юн идет к императору», «Ученик Цзе», тонко высмеивают императорский двор и чиновников. Паразитический образ жизни чиновников, стремление к обогащению описаны в сяньшэнах «Год коровы», «Глупый уездный начальник». Множество традиционных произведений в этом жанре с долей иронии обрисовывают людей самых разных профессий. Таковы, например, парикмахер в «Стальной бритве» и монахи в «Краже топора». В первом сяньшэне в шуточной форме рассказывается о том, какой сильный отпечаток на поведение и речь человека накладывает его профессия. Во втором произведении повествуется о бедной жизни буддийских монахов, которые перебиваются с хлеба на воду. Потеряв однажды топор, которым они обычно рубили хворост для очага, монахи решают украсть такой же топор у хозяев дома, куда их пригласили отлепать усопшего.

Одним из старейших исполнителей этого вида сяньшэнов был Чжан Шоучэнь, который, будучи мастером исполнения парных сяньшэнов, многие годы своей жизни отдал совершенствованию данькоу сяньшэн. В современном Китае самым известным ис-

полнителем и автором данькоу сяньшэн является Лю Баожуй. Чтобы дать представление читателю о данном виде сяньшэнов, приведем два примера. Оба произведения воспроизводятся абсолютно во всех сборниках, посвященных сяньшэнам этого вида, и входят в постоянный репертуар исполнителей.

ПОВЫШЕНИЕ В ДОЛЖНОСТИ НА ТРИ СТУПЕНИ [180, с. 1—7]

История, о которой я поведу рассказ, произошла во времена династии Мин.

В провинции Шаньдун в местечке Линцин был один богатый человек. В его доме жил молодой господин, которого звали Чжан Хаогу. В детстве он был балованным ребенком и никогда не учился. А когда вырос, стал вести разгульный образ жизни, ни в чем себе не отказывая. Он любил сытно поесть и выпить, любил прогуливаться по улице с птичками в клетках. Именно поэтому люди придумали ему прозвище «Только собаки не хватает».

Однажды Чжан Хаогу шел по улице и увидел гадателя-физиономиста, вокруг которого собралась целая толпа. Он тоже хотел глянуть, только пристроился, а гадатель его уже заметил. Зная, что это «Только собаки не хватает», он решил ему польстить, а заодно и выудить у него несколько монет. Гадатель сделал вид, что увидел Чжан Хаогу, и сказал: «Вот у этого почтенного брата брови имеют счастливый изгиб, а глаза одухотворены. Он может стать опорой государству. Вижу, что у достопочтеннейшего на лице сияние и чиновничья карьера его будет блистательна. Если вы отправитесь в столицу на государственные экзамены, то я гарантирую, что ваше имя будет висеть в списках лучших на золотой доске. И тогда я смогу поздравить вас с успехом». Если бы Чжан Хаогу был человеком умным, он должен был бы вlepить гадателю затрепину, так как грамоты не знал вовсе и не умел даже написать собственного имени. Ехать в столицу сдавать экзамены? С какими знаниями? Но мысль «Только собаки не хватает» заработала в ином направлении. Он подумал: «Денег дома сколько угодно; захочу стать чиновником, что же может быть проще». Он не только не рассердился, но еще и сильно возрадовался по этому поводу, спросив: «Я точно смогу сдать экзамены?» — «Я несколько не лгу вам! Гарантирую, что вы попадете в число трех лучших!» — «Хорошо. Вот тебе два ляна серебра. Если и впрямь сдам экзамены, вернусь, еще дам тебе денег. Если же не сдам, тогда тебе несдобровать». Гадатель про себя прикинул: «Когда ты вернешься, меня здесь уже не будет!»

Чжан Хаогу возвратился домой, сложил кое-какие вещи в узел, прихватил золота и серебра и в самом деле отправился в столицу сдавать экзамены. И не подумал он о том, что даже собственного имени написать не может, а отправляется сдавать экзамены. Это же, попросту говоря, полное безрассудство! Однако каково общество, таковы и дела. Когда Чжан Хаогу добрался до Пекина, шел последний день экзаменов. Западные городские ворота Сичжимень давно уже были заперты на ночь. Но тут так совпало, что в город везли бочки с водой. Во времена династий Мин и Цин у императоров было принято пить воду только из источника Юйцюаньшань и потому было приказано ночью ввозить воду из источника, который находился за городом. Причем вода должна была быть того же дня. Как только прибывали бочки с водой, отпирались ворота. Чжан Хаогу ничего этого не знал, поэтому как ни в чем не бывало въехал верхом на коне вместе с тележками водовозов. Прихватки не осмелился остановить его, думая, что он сопровождает бочки с водой для императора. Вот таким образом Чжан Хаогу оказался в столице.

Он не знал, где сдают экзамены. Тыкался то туда, то сюда и наконец оказался на улице Ципаньцзе. Видит, навстречу ему идет группа людей, среди них кто-то верхом на коне, а впереди идут двое с фонарями. Это был Вэй Чжунсянь — сановник Вэй по прозвищу «Девять тысяч лет долголетия», который проверял порядок на улицах. Конь Чжан Хаогу чего-то испугался, заволновался, всадник изо всех сил натянул вожжи, не удержал, и конь его

врезался в Вэй Чжунсяня. В другой раз Вэй Чжунсянь не стал бы и спрашивать, а просто казнил бы обидчика, ибо сановник был любимым евнухом минского императора Си-цзуна, который ему покровительствовал, и Вэй Чжунсянь имел право сначала казнить, а потом уже заниматься разбирательством. На сей раз Вэй Чжунсянь захотел выяснить, в чем дело, натянул поводья и сказал: «Слушай, тебе, что, жить надоело?» Чжан Хаогу и не знал, что это «Девять тысяч лет долголетия» и потому ответил: «Что?! А твое какое дело? У меня важные дела». — «Ах ты обезьяна! Ах нахал! Что это у тебя за важные дела?» — «Я из провинции Шаньдун, приехал в Пекин сдавать экзамены. Если опоздаю и не попаду на экзамен, то не будут выявлены трое лучших». — «А ты уверен, что сможешь попасть в число трех лучших?» — «Да! Кто же поедет в такую даль, если не будет уверен!» — «Сейчас ворота во двор, где проходят экзамены, закрыты. Ты все равно туда не попадешь!» — «Ворота закрыты, так что, я не смогу побарабанить в них?» Вэй Чжунсянь прикинул: «Он уверен, что может попасть в число трех лучших; откуда у него могут быть такие обширные знания? Не может быть! Это все громкие слова, вздор. Пытается пустить мне пыль в глаза». И сказал: «На-ка, возьми мою визитную карточку и отнеси ее туда, где идут экзамены». Вэй Чжунсянь решил удостовериться, какова действительно его ученость. Только поступил он глупо. Коли хочешь узнать его ученость, зачем же давать свою визитную карточку? Пусть идет сам. Получив визитную карточку, Чжан Хаогу обрадовался. Он ведь не знал, где следует сдавать экзамены, а теперь у него появился даже провожатый. Слуга привел Чжан Хаогу к месту экзаменов и забарабанил в ворота. Ворота открылись, и Чжан Хаогу передал визитную карточку. Двое главных экзаменаторов глянули — визитная карточка самого Вэй Чжунсяня — и тут же повскакали с постели. Один говорит: «Этого человека прислал сам „Девять тысяч лет долголетия“. Наверняка он к нему имеет какое-нибудь отношение, нам нужно его принять!» Другой говорит: «Нельзя! Все комнаты для экзаменуемых заняты». — «Хоть и заняты, нам все равно нужно что-то сделать! Подумай, если Вэй Чжунсянь на ночь глядя присылает человека, значит, это наверняка его родственник. Как я представляю, ему немедленно следует выделить комнату. А если ничего не получится, то, боюсь, что нам с тобой придется просидеть всю ночь на корточках во дворе, а его оставить». — «Ладно, что же делать, просидим ночь на корточках!» Ну и дела! После того как оба главных экзаменатора впустили Чжан Хаогу, они стали о чем-то шептаться. Один говорит: «Давай дадим ему тему». Другой говорит: «Не надо! Мы ведь не знаем, по каким книгам он готовился. Дадим тему, а он с нею не справится. Это же прогневает господина „Девять тысяч лет долголетия“». — «Как же быть?» — «Как же быть? Вот экзаменационные листы. Короче, давай я буду диктовать, а ты пиши!» Вот так, оба нанялись на работу! Написали и подумали: «Если он первое место займет, получится не очень здорово. Ладно! Присудим второе место!» Чжан Хаогу, не написав ни одного иероглифа, получил второе место!

На третий день все, кто сдал экзамены, должны были, как полагаεται, отправиться к экзаменаторам и почтить их как своих новых учителей. Явились все. Все, кроме Чжан Хаогу. Он и не понял зачем! Оба главных экзаменатора снова зашептались. Один говорит: «Чжан Хаогу совсем совесть потерял. Он хоть и прислан уважаемым Вэй Чжунсянем, но без нашей помощи и заботы, хоть умри, не сдал бы! И что же? Теперь сдал и даже на поклон к учителю не явился. Уж больно приличий не соблюдает». «Нет. Мы должны угодать Вэй Чжунсяню. Подумай, среди ночи его присылают с визитной карточкой. Наверняка это близкий его родственник по прямой линии. Если он когда-нибудь станет большим чиновником, мы будем пользоваться его покровительством. Он не пришел? Ничего! Что, разве мы сами не можем его навестить?» Ничего себе учителя, отправились-таки к ученику на поклон. Все наоборот.

Пришли двое главных экзаменаторов к Чжан Хаогу и говорят: «Если бы в тот день не было визитной карточки Вэй Чжунсяня, вы бы на экзамен не попали». Чжан Хаогу вообще не понял, о чем идет речь, и что-то промычал

в ответ. Когда они ушли, он стал расспрашивать и только тогда узнал, что господин «Девять тысяч лет долголетия» и есть Вэй Чжунсянь. Подумал про себя: вот тебе раз! Не будь этой визитной карточки, не попал бы на экзамен. Ему даже и в голову не пришло, что он не знает иероглифов! Появилась еще одна мысль: мне надо повидать господина «Девять тысяч лет долголетия». Накупил он множество дорогих подарков, прибыл в резиденцию Вэй Чжунсяня, подал свою визитную карточку и список подношений. Вэй Чжунсянь глянул на визитную карточку — такого не знаю. Было у него желание не принимать Чжан Хаогу, но потом просмотрел список подарков — все дорогие. Сказал: «Пусть войдет». Чжан Хаогу вошел и говорит: «В тот раз, если бы господин не дал мне своей визитной карточки и не велел проводить меня, я бы и в самом деле не попал на экзамен. Это вы принесли мне счастье, я получил второе место». Услыхав такое, Вэй Чжунсянь подумал: «Ого! Он и в самом деле такой образованный. То-то он тогда разговаривал с таким апломбом! Раз у него такие обширные знания, то в будущем, когда я буду лицом к югу, а спиной к северу*, этот человек мне очень пригодится». Он тотчас же велел подать вино и яства и щедро угостил его. Чжан Хаогу досыта наелся и напился, а затем стал прощаться. Вэй Чжунсянь лично проводил его до ворот резиденции. Такая новость всколыхнула весь город. И военные и гражданские чиновники узнали об этом и стали судить да ридить: «Как бы ни был высок ранг у чиновника, еще никого Вэй Чжунсянь не провожал до ворот! А тут прибыл только что получивший ученое звание цзиньши Чжан Хаогу, и он его лично провожает до ворот». Другой говорит: «Он родственник сановника Вэя по прямой линии». Третий сказал: «Когда господин „Девять тысяч лет долголетия“ провожал его до ворот, он был к тому же и предельно почетен. Не иначе как Чжан Хаогу старше него». Остальные продолжали: «Раз он по родственной линии старше сановника Вэя, надо подать доклад наверх на всякий случай, чтобы сберечь себя. Если в будущем он станет начальником, то будет тогда о нас заботиться». — «Верно!» Все подряд стали нахваливать вновь испеченного чиновника — «цзиньши» Чжан Хаогу, говоря, что у него исключительный во всем мире талант, что мудрость и воля у него необыкновенны и что он — опора страны. Император услышал об этом и сказал: «Раз в стране имеются такие таланты, нужно принять его в академию „Лес кистей“». И Чжан Хаогу приняли в академию.

Все, кто были вокруг него в академии, прекрасно знали, что он — человек Вэй Чжунсяня. Слыхали и о том, что все его поддерживают. Кто же осмелится такого не уважать? То, что полагалось писать ему самому, писали за него другие. Написав, шли к нему, читали и спрашивали: «Старший брат Чжан, как вы считаете, это годится?» — «Годится, очень хорошо, очень хорошо!» — только и умел сказать в ответ Чжан Хаогу. О чем бы люди ни спрашивали, всегда следовало: «Очень хорошо, очень хорошо!» Вот с этой единственной фразой он проболтался в академии целый год.

На следующий год в день рождения Вэй Чжунсяня военные и гражданские чиновники преподнесли ему множество дорогих подарков. Чжан Хаогу кроме подарков купил в специальной лавке чистые листы бумаги для написания благопожеланий в виде парных надписей. Сам он их не стал писать, а отправил в академию Ханьлинь. Там глянули и спрашивают: «Старший брат Чжан, это благопожелания долголетия сановнику Вэю?» — «Ну да!» Развернули, посмотрели, воскликнули: «А?! Ничего не написано?» — «Ну конечно». Говорят: «Вы здесь уже больше года, а мы ни разу не видели, как вы пишете. Кто мог знать, что сегодня мы сможем лицезреть ваши драгоценные произведения, выполненные тушью». — «Нет, вы пишете очень хорошо, лучше уж вы мне напишите». Тут академики стали кивать один на другого и никто не стал писать. Среди прочих был один умный человек, который подумал: «Чжан Хаогу, видимо, не знает иероглифов». Он хитро глянул по сторонам и сказал: «Я напишу» — и сочинил парные надписи, в которых обрушился с руганью на Вэй Чжунсяня, обвинив его в том, что он стремится свергнуть им-

* Т. е. сделаюсь государем.

ператора и захватить трон. Написал и говорит: «Старший брат Чжан, поглядите, подойдет?» Чжан Хаогу поглядел и говорит: «Годится, очень хорошо, очень хорошо!» Ничего себе «очень хорошо!»

В тот день Чжан Хаогу, взяв с собой подарки, отправился поздравлять Вэй Чжунсяня с днем рождения. Сановник принял подарки, повесил парные надписи, еще не успел их как следует разглядеть, когда доставили высочайший указ императора и текст поздравления. Вэй Чжунсянь зажег ароматные свечи — благоволия, а сам отправился за высочайшим указом. Все гражданские и военные чиновники, пришедшие поздравлять юбиляра, разобрали и поняли текст парных надписей, но никто не осмелился сказать об этом Вэй Чжунсяню, зная его крутой характер. Так, если кто-нибудь его ругал и ему об этом докладывали, мол, «тот-то тогда-то вас ругал», он как услышит: «Что?! Ругал меня? Этот ругал, и знал об этом лишь он один. А теперь и ты знаешь. Казнить обоих!» Подумайте, кто бы осмелился сказать ему об этом! Таким вот образом эти парные надписи спокойно повисели у него целый день, а Вэй Чжунсянь так ничего и не заметил.

Прошло еще несколько лет. Императором страны стал Чун-чжэнь. В доме у Вэй Чжунсяня обнаружили одежду и шапку с изображением дракона. Вэй Чжунсянь был уличен в преступлении и посажен в тюрьму. Вся его семья была казнена и уничтожена по девятое колено. Все, кто считался сторонником Вэй Чжунсяня, были наказаны и казнены. Кто-то сказал императору: «В академии Ханьлинь есть ученый по имени Чжан Хаогу. Он тоже человек Вэй Чжунсяня». Император сказал: «Тоже казнить!» Стоявший рядом сановник упал на колени и говорит: «Мой повелитель, Чжан Хаогу не человек Вэй Чжунсяня». Император спросил: «Откуда это известно?» — «В такой-то день такого-то года Вэй Чжунсянь отмечал свой день рождения, и Чжан Хаогу преподнес ему парные надписи. Я еще помню текст. Первая надпись гласила: „В прошлые времена Цао-гун стремился к цзюси*”, вторая надпись гласила: „А ныне сановник Вэй стремится завладеть тронem“. Он сравнил Вэй Чжунсяня с Цао Цао! Сказал, что тот хочет захватить престол! Как же он может быть человеком Вэй Чжунсяня?» Император сказал: «Не может!» — «Не только не может, а это верный вам сановник». — «Ладно. Раз верный сановник, смертную казнь заменить помилованием. Я повышаю его в должности на три ступени».

ВОР ЗАГОВОРИЛ [180, с. 178—185]

Бывают ли такие воры, которые бы крали да при этом еще и разговаривали? Залезет, скажем, такой вор на крышу и ждет, когда народ уснет, чтобы сподручней было приняться за дело. А люди все не ложатся спать, и тогда вор начинает на крыше нервничать: «Послушайте, что вы все никак не уснетесь? Заснули бы, и тогда мне было бы легче приступить к делу!» Таких воров ведь не бывает.

Воры... В старом обществе они были не редкостью, а теперь вот воры перевелись. Перевелись-то они перевелись, но когда вы будете ложиться спать, не забудьте проверить окна и двери. Не проверите, потом что пропадет, заставите меня отвечать. Я на такое не согласен: «Чжан Шоучэнь-де, мол, сказал, что воров нынче нет, а у меня вещи свистнули!» Меня это не касается. Во всяком случае, так: там, где надобно было опасаться, так там и сейчас надобно опасаться. В какое же время следует быть особенно бдительным? В дождливую погоду. Потом, когда шумит ветер, но в особенности, когда вы спите. Скажем, пошел дождь, льет рекой. «Ладно, на улице дождь льет как из ведра. Придется посидеть дома. Пораньше лягу, хоть прохладно». Или «Ну

* Цзюси — девять пожалований государя сановнику, удельному князю: лошадь с коляской, одежды, музыкальные инструменты, право выкрасить свои ворота в красный цвет, право выстроить почетное парадное крыльцо, право иметь (сто) телохранителей, лук и стрелы, боевой топор и секиру, жертвенное вино.

и жара! О! Сегодня наконец-то прохладно!» Пospал сладко, проснулся, глядь — вынесли все подчистую! В дождь надо быть осторожным.

Или ветер сильный. Во дворе что-то стукнуло. Хрустнула ветка. Это вор слез с крыши. Люди в комнате подумали: «Такой ветрище. Видно, что-то откуда-то дуло!» Выходить неохота. Не вышли. А вещи пропали!

Как говорится, «если в комнате горит свет, значит, люди еще не спят», но «если они кашляют, то это значит, что душа у них в пятках». Как это понимать? Во дворе что-то шевелится, а в комнате кто-то все покашливает. Теперь уж вор не уйдет! «Если кашляет, значит душа в пятках». Вор-то ведь знает, что ты трусоват. Во дворе какое-то шевеление, а ты в комнате кашляешь. На самом деле ты этому вору даешь понять: «Ты только не очень-то волю себе давай. Я трусоват. Я сейчас лягу спать. Вот засну, и тогда уж не мое дело, все вещи твои!» Проснулся — вещей нет! Или: во дворе какое-то шевеление, вы зажгли свет — плохо дело. Зажгли вы свет. Вы на виду, а он в темноте. Что вы за человек, сколько у вас членов семьи, какие у вас имеются средства защиты, справится он с вами или нет — он все уже видит и знает. Если во дворе возникает какой-то шум, я дам вам хороший совет. Скажем, в комнате идет оживленный разговор. Говорить сразу перестали, выключатель «чик». Вор тут же бежит без оглядки. Он знает, что вы затаились, чтобы разделаться с ним!

Хоть вор обычно и не ведет разговоров, но иногда все-таки такое случается. Вот это и называется «вор заговорил». Как же это может произойти? Хм! Всякое дело имеет свои тонкости. Однажды к нам в дом залез вор. Вот вы там спрашиваете: «И к вам могут забраться воры?» Отвечу: «Тут все зависит от определенных социальных условий. Произошло это в тот год, когда мы при японцах перебивались лепешками из черной муки вперемешку с отрубями. Вот тогда-то и залез вор!» Вы спрашиваете: «А как это залез вор?» В те времена все было несколько иначе, чем сейчас. Посмотрите на нашу теперешнюю жизнь. Да вот взять меня, Чжан Шоучэня, к примеру. Гляньте на мою комплекцию. И сыт и сплю достаточно! На сцену могу выйти в любой одежде. Да вот тогда бы в этой куртке. Могу в ней и принять кого угодно. В старые времена такое было недопустимо. В те времена, выйди я в такой одежде на сцену, меня просто бы освистали. Полагалось соблюдать приличия и манеры! В старом обществе мы, сказители, боюсь, что, даже чтобы попросить в долг несколько монет, должны были придерживаться определенного этикета. В летнее время одних курток нужно было иметь хотя бы несколько штук, в сеточку там или шелковых. Зачем? А вы подумайте, выступил с номером — и куртка уже насквозь мокрая. Еще раз поднялся на сцену — снова наполовину мокрый. Некрасиво это как-то! Поэтому чистых курток должно было быть по меньшей мере две. А зимой — халат на меху, пальто, шапка из выдры. Выйдешь — любо смотреть, вроде ничего! А если по правде сказать, страшное дело. Все свои выложил, да еще и назанимал. Разве это одежда? О, еще какая! Она годится на любой случай. Идешь по улице — это будничным костюм. Идешь куда-нибудь на деловое свидание — это выходное платье. На сцене — это театральный костюм. Когда спишь — это постель; помрешь — саван. Все на мне! Что на улице, что дома — все в нем одном. А дома сплошные переживания. Кроме циновки на кане — хоть шаром покати.

Так вот, значит, вор этот меня приметил. Но, как говорится, «нужно бояться не того, что вор что-нибудь украдет, а того, что он тебя засек!» — «Чжан Шоучэнь наверняка богат. Если бы он был беден, мог ли бы он ходить в зимнем халате на меху, да еще в пальто и шапке из выдры?» Э-хе-хе! Откуда же ему знать, что я живу в одной комнате, в которой пустые углы, и накрываюсь циновкой для кана — даже одеяла нет! У меня так: что на мне, то на мне. А у жены есть ватные штаны, ватная куртка и ватный халат. Что на ней, то на ней! Даже подушки нет! Кладет под голову мои сапоги, один мне, другой — себе. А сапоги жены должны быть на ней. Почему? Так у нее на носках вместо подошвы пустое место. Вот так и жили!

Да, так вот вор! Откуда я узнал, что появился вор? Мы жили в северном флигеле окнами на юг. Кан стоял так, что головами мы спали к входу.

А моя голова была как раз напротив двери. Лежу я в шапочке, завязал тесемки, чтобы не холодно было. Где-то во второй половине ночи почувствовала моя голова, что потянуло холодным ветерком. Я открыл глаза, смотрю: на корточках, пригнувшись, в комнату лезет человек. Закрывает за собой дверь. Я-то понял, что это вор, но кричать не стал. Почему не стал кричать? Закричишь, он как испугается, душонка-то у вора трусливая, в руках наверняка какая-нибудь штукавина; как даст, так и поранить может! Что бы там ни было, а взять-то у меня нечего. Ты поширишь по комнате, ничего нет, и уйдешь. Больше я тебе не нужен, и все тут. Слежу это я за ним, а он подползает все ближе, рукой шарит. Шарит-то шарит, а ведь все на мне надето. Стянуть, так не стянет. Тащить за шапку, потянет — я проснусь! На самом-то деле я давно проснулся. Сапоги под головой. Жена лежит одетая. Разве что дюновку с кана можно взять. Шарит дальше. Я про себя думаю: «Ты еще не ушел? Уходи, и дело с концом. Уйдешь — я хоть посплю!» Шарил он, шарил и наконец добрался до юго-западного угла комнаты. Я обмер. В чем дело? В этом углу у меня лежали кое-какие припасы, мой, так сказать, продуктовый склад. Там стоял жбан, а в нем свыше сорока цзиней риса. Во времена японцев риса ведь было не купить. Достал я через людей сорок с лишним цзиней риса. Думаю, в обнимку со жбаном ему на крышу не влезть, это точно. Рис вместе со жбаном цзиней сто потянет. Во-первых, тащить не с руки. Во-вторых, на улице его засекут наверняка. Большинство воров суеверны. Вор с пустыми руками не уходит, всегда на счастье хватанет горсть чего-нибудь. Ну схватит горсть риса, сварит себе жидкую кашу. На чашку хорошего отварного риса и то не хватит. Зачем мне тебя обижать. Не нужен я тебе, и ладно!

Вижу, добрался он до угла, шупает рукой — жбан, сверху покрыт крышкой от кастрюли. Положил крышку на пол, запустил руку, поширил — рис. А я про себя соображаю: «Что? Не возьмешь ли чуток?» Он стоит прямо передо мной, подпер руками бока и о чем-то размышляет. Вор — это мерзкий тип. Просто мерзкий! Придумал все-таки гадость. Снял с себя ватную куртку и постелил на пол, затем схватил жбан. Я все понял. Думаю: «Ну и вредный же ты гад! Ты, значит, надумал постелить сюда куртку, притащить жбан и высыпать содержимое. А уж если высыплешь, то на доньшке мне останется от силы полцзиня. Если же все унесешь, тогда уж извини!» Вор расстелил куртку и взялся за жбан. Рука моя незаметно опустилась вдоль кана, схватила куртку за ворот, потянула... и я упрятал ее под себя. «Теперь порядок, — обрадовался я. — Подо мной появилось еще одно одеяло. Поглядим на тебя!»

Он-то этого ничего не видел. Схватил жбан, рраз — как сыпанет мне все на голову. Я радуюсь, а про себя думаю: «Ну, парень, считай, что теперь не унесешь! А я, когда буду есть рис, разве что потрачу больше воды на его промывку!» Вор поставил пустой жбан на место и стал шарить. Нашел бы рукав, завернул и пошел! Не нашел. Стал в недоумении соображать: «Как же это я промазал?» Начал перебирать рис, что-то нащупал, оказывается пол. Взяло его сомнение. Кан в полкомнаты, стелил вроде бы сюда. Снова поширил:

— Ого! — произнес он вслух. Поширил тут, и тут нет. — Хм! Сказал он эти «ого» и «хм» слишком громко — проснулась жена. Женщины вообще трусоваты. Толкает она меня ногой:

— Вставай скорее, вставай скорее, воры!

Я сдерживаю дыхание и говорю ей:

— Спи, нет тут никаких воров.

Сказал я, что нет воров, а он вдруг вмешивается в разговор:

— Нет воров? Если нет воров, то куда, интересно, подевалась моя ватная куртка?!

Сказ прежде всего привлекает своей непосредственностью, свободной манерой общения исполнителя, ведущего свой рассказ от первого лица, со зрителем, который, таким образом, как бы лично наблюдает за происходящим. Рассказывая о ворах,

исполнитель вместе с тем ведет неторопливую беседу со зрителем о нелегком труде и жизни простого сказителя. Благодаря незатейливой речи, изобилующей просторечными формами, происходит задушевный разговор актера со зрителем. Для данькоу сяньшэн всегда характерен самый неожиданный финал, которого зритель не ожидает вплоть до последней реплики рассказчика, как это происходит, например, в приведенном выше сказе.

Если данькоу сяньшэн напоминает интермедии, разыгрываемые одним исполнителем, и довольно длинные, то в дуйкоу сяньшэн, парных сяньшэнах, принимают участие два актера: доугэн — «ведущий комик» и пэнгэн — «подыгрывающий».

Дуйкоу сяньшэн — произведение, построенное в форме диалога, которое напоминает парный конферанс. Однако в отличие от привычного нам конферанса, когда актеры подчас обращают свои реплики непосредственно в зал, в дуйкоу диалог ведется только между исполнителями; разыгрывается маленький скетч, сценка, и всякое обращение к зрителю невозможно.

Ведущий обычно стоит справа от подыгрывающего, роль которого в сяньшэнах весьма ответственна, ибо реплики подыгрывающего способствуют наиболее полному и рельефному отображению основной темы произведения. Подыгрывающий, даже если и не надевает на себя традиционную маску скептика или незадачливого простака, все равно активно участвует в развертывающемся действии, выражая по поводу реплик веду-



Рис. 22. «Дуйкоу сяньшэн» — парный конферанс

щего свое одобрение или неудовольствие, похвалу или критику. В сяншэнах подыгрывающий — всегда образ положительный. Реплики его обычно состоят из одного-двух слов, как правило стандартных, и произносятся обязательно после каждой реплики ведущего, а иногда и в ее середине (рис. 22).

Задачи и обязанности ведущего вполне очевидны — довести до зрителя главную идею произведения. Ведущий в сяншэне — это центральная фигура, и в его роли может выступать лишь актер большого творческого диапазона. От ведущего прежде всего требуется «четыре умения», о которых мы уже говорили. Поэтому в любом парном сяншэне содержится материал, дающий возможность ведущему эти «умения» проявить.

Если главную роль в дуйкоу играет ведущий, такой диалог называется «итоучэнь» — букв. «с одного конца тяжелее»; тем самым подчеркивается главенствующая роль ведущего. В тех случаях, когда функции ведущего и подыгрывающего распределены поровну и реплики актеров дополняют друг друга, дуйкоу называется «цзымукоу» — букв. «кнопка» (на одежде) — две части кнопки неотделимы друг от друга. Диалог в этом случае чаще строится в форме спора-диспута. Столкновение различных точек зрения придает действию живость и стремительность, естественность реального разговора (выступление от третьего лица невозможно).

Разновидностью итоучэнь является гуаньхо. Реплики ведущего состоят из длинных монологов, в которых описывается какое-либо событие или случай.

Следует отметить, что разные виды дуйкоу подчас находятся в сложном синтезе, тесно переплетаясь друг с другом и образуя многоплановое произведение с резкими поворотами сюжетной линии, многочисленными комедийными ситуациями и яркой, образной речью.

Наиболее распространенный вид сяншэна, пользующийся особой популярностью в народе, это дуйкоу. Он построен по определенной схеме, предполагающей постепенное нарастание динамики произведения до кульминации (определенная схема существует и в даньхо).

В дуйкоу сяншэн имеет ряд стандартных композиционных элементов. Большую роль в них играют так называемые подстилочные слова — дьяньхуа. Это своеобразное введение к основному тексту произведения, подготовка зрителя к восприятию сяншэна. В сяншэне такое введение служило нескольким целям. Во-первых, выступая чаще всего прямо на улице, рассказчики вынуждены были обратить на себя внимание прохожих, привлечь их какими-нибудь прибаутками, остротами, каламбурами, шутками. Во-вторых, своим введением исполнитель, как сейчас говорят, имел возможность установить со слушателем «обратную связь», прощупать, какая или какие темы публику заинте-

ресуют больше, какая тема в данный момент пройдет наиболее успешно, каково настроение аудитории. Позднее, когда сяншэны стали исполнять со сцены в балаганах как отдельный номер целой концертной программы, подстилочные слова дянхуа стали выполнять еще и роль связующего звена между номерами программы, своеобразных реприз-вставок.

Как отмечает китайский исследователь Ван Цзюэ, вступление — это текст, который призван созвать слушателей. Ведь у актеров сяншэна нет для этого музыкальных инструментов, как в других жанрах. Для привлечения внимания можно было спеть тайпин гэцы или что-нибудь рассказать. Так, например, один из исполнителей стоит посередине и разговаривает со зрителями, а другой стоит рядом и поет, нарочно, чтобы сбить первого. Происходит следующий диалог:

Б: На этот раз я расскажу...

А: *(поет)* Куанлэй силинкуан игэ линкуан... Эй, эй! Начинаем представление!

Б: Во распелся-то!

А: *(поет)* Рассказал про это, спел про то, представил что-то; я и сам не знаю, о чем рассказывать!

Б: Нет определенного текста.

А: Я расскажу вот о чем.

Б: Давай!

А: *(поет)*:

Делать было нечего. Пошел прогуляться в западную часть города и услышал, как кузничик и сверчок друг перед другом хвастают.

Сверчок говорит: «Я съел шесть ивовых деревьев!»

Кузничик говорит: «Я проглотил восемь больших ослов!»

Они продолжали хвалиться,

Когда с юго-запада пришел большой петух.

Клюнул — и кузничик оказался у него в животе.

Сверчок, увидев такое, рассердился,

Стал ругаться: «Бессовестный и бессердечный большой петух,

Таких, как я, по фамилии Сверчок, лучше не задирать!»

Сверчок распался все больше и больше.

Стал точить зубы и топорщить усы,

И в один миг тоже накормил петуха.

Б: *(с нетерпением)* Пошли!

А: Вот, я запел, и подошло несколько человек [244, с. 88].

Иногда актеры исполняют что-нибудь из пекинской музыкальной драмы, задают друг другу загадки, причем один из них делает вид, что не может их отгадать.

Прежде подобный текст назывался «пуван» — «расстилать сеть», потом его стали называть дянхуа. К тому времени, когда сяншэны стали исполняться под крышей чайных, таких вступлений накопилось немало. Они могли применяться как вставка, как реприза. У каждого актера имеются свои «подстилочные» слова и набор реприз, которые характеризуют его стиль исполнения. Такое вступление — ключ к вниманию зрителей.

Обычно в парных сяншэнах диалог между актерами начинается с взаимного приветствия. Далее перед актерами стоит

задача с помощью вступления постепенно подвести разговор к основной теме сказа. Содержание такого вступления определяется теми конкретными задачами, которые в каждом отдельном случае перед ними стоят. Различна поэтому и степень их взаимосвязанности с основным текстом. Здесь может быть несколько различных вариантов.

Наименее связаны с основным текстом те вступления, которые представляют собой простую шутку или краткий юмористический диалог, а иногда и просто малозначащие реплики. Такое вступление носит скорее формальный характер. Например:

А: Если уж человеку не повезет, то и глоток воды в зубах застрекает.

Б: Что стряслось? Почему у тебя такой удрученный вид?

А: А! В двух словах не расскажешь.

Б: Что случилось?

А: А ты послушай! У нас... [244, с. 96—97].

Далее ведущий переходит к основной теме сказа. Вот еще один пример:

Б: Ты еще жив?

А: Скоро умру от злости!

Б: Дома все в порядке?

А: Все не так.

Б: А что ты так кипятишься?

А: А как ты думаешь?

Б: Я-то откуда знаю?

А: Вот слушай... [244, с. 97].

Как мы видим, художественная ценность таких вступлений невелика. Более интересны и значительны такие вступления, содержание которых в той или иной мере связано с главной темой сказа, способствует раскрытию основной идеи произведения. Таким, например, является начало сяншэна под названием «Телефонный разговор»:

А: В сяншэне язык должен быть предельно отработан.

Б: Правильно.

А: Он должен быть ясным и лаконичным. Если, например, для выражения мысли необходимо десять слов, лучше обойтись восемью! Верно?

Б: Конечно!

А: Чем короче, тем лучше.

Б: Да.

А: В обычной речи также нужно выражаться проще.

Б: Проще надо.

А: И не к чему городить всякую всячину.

Б: Верно.

А: А ведь попадают такие: Наговорят с три короба, кончат, а люди в недоумении.

Б: Ничего не поняли.

А: Есть такие.

Б: Да?

А: Вот я в прошлый раз...*

Последние пять реплик — это уже второй компонент начала

* Текст взят с пластинки, выпущенной в 1965 г.

сяншэна, который называется «пяобар». Это своеобразный мостик к первым репликам основной темы, которая называется «хор». Как мы видим, и вступление — дяньюа, и пяобар — весьма важные компоненты диалога, и зачастую от их удачности во многом зависит успех всего представления.

Ван Цзюэ приводит интересные примеры того, как вступления к сяншэнам могут нести на себе большую политическую нагрузку. Критическая направленность вступлений особенно отчетливо проявилась в период антияпонской войны 1937—1945 гг. Так, например, в 1942 г. японские оккупанты несколько раз проводили в Пекине и Тяньцзине так называемое «Движение по установлению порядка и укреплению мощи», отчего жизнь китайского населения только ухудшалась. По этому поводу известный исполнитель сяншэнов Чан Баолинь сочинил следующее вступление:

А: Вот уже в четвертый раз проводится «Движение по установлению порядка и укреплению мощи!»

Б: А в чем все-таки его суть?

А: Снижение цен на товары. Раньше мешок муки стоил пять тысяч.

Б: А теперь?

А: Четыре восемьсот! А еще через пару дней, может, снизится до четырех тысяч пятисот. К пятому «движению», возможно, мешок будет стоить четыре тысячи. А к шестому — цена снизится до двух тысяч за мешок.

Б: А это возможно?

А: Вне всякого сомнения. Только мешок станет чуть поменьше и не сможет вмещать обычных сорок четыре цзиня.

Б: Ну, хотя бы сорок цзиней.

А: Нет.

Б: Тридцать цзиней.

А: Вряд ли.

Б: Какого же тогда размера будет мешок?

А: Как пакетик из-под зубного порошка [244, с. 92—93].

Известный исполнитель и теоретик прозаического сказа сяншэн Хоу Баолинь сочинил в свое время дяньюа, в котором критиковал гоминьдановских солдат, позволявших себе не платить за еду в харчевнях и за товары в магазинах, ссылаясь на то, что они «инвалиды» войны. Нередко молокососы, не «нюхавшие пороху», также кичились своим участием в войне против японцев. Хоу Баолинь, удачно использовав игру слов, построенную на омонимии, приводит фразу, где словосочетание «канчань ба нянь» («участвовать в войне сопротивления восемь лет») в ином написании, но в абсолютно таком же произнесении, означает «простоял на кане восемь лет».

Перемещение сяншэнов на сцену привело к некоторой трансформации дяньюа. Отпала необходимость зазывать зрителей, однако появились иные задачи, связанные с новой, концертной формой представления. Определенная компоновка всей программы, последовательность номеров потребовала включения в текст сяншэнов таких реплик, которые позволяли бы связать его с предыдущим номером программы. Например:

- А: Только что исполнялся пекинский сказ под большой барабан.
 Б: Называется «Ли Куй отнимает рыбу».
 А: Выступал заслуженный актер. Он поет уже несколько десятков лет.
 Б: Хорошо поет!
 А: Дикция у него четкая, модуляция голоса нежная и мягкая.
 Б: Верно.
 А: Слушаешь и наслаждаешься.
 Б: Конечно.
 А: Настоящее пение — это когда есть и голос и красивая мелодия.
 Б: А если нет ни голоса, ни мелодии?
 А: Тогда это просто будет напоминать выкрики продавцов [277, с. 44—45].

И только теперь исполнители переходят к основному тексту сяньшэна под названием «Продажа материала», где пародируются выкрики продавцов ткани. Приведем еще один пример дяньхуа, который предшествует сяньшэну под названием «Искаженное толкование „Троецарствия“».

- А: Только что исполнявшийся сказ «Город Байдичэн» сочинил Хань Сяочуан — великий талант Железных гор.
 Б: Образованнейший был человек.
 А: Так и вы достаточно образованны. Сколько лет учились?
 Б: Лет шесть-семь.
 А: Немало. А я учился всего два года.
 Б: Два года! Если занимались усердно, то это не так уж и плохо.
 А: Говорю два, а на самом деле — неполных два. Я болел год и одиннадцать месяцев.
 Б: Выходит, только один месяц и занимались.
 А: К тому же двадцать девять дней прогулял.
 Б: Один день, значит, учились.
 А: Как раз попал на високосный месяц.
 Б: Так ни дня и не занимались?
 А: Ваши уста гласят истину.
 Б: Еще «уста гласят», скажите-ка!
 А: Это шутка. На самом деле я много лет изучал классические философские и исторические трактаты.
 Б: Что же вам больше всего нравилось изучать?
 А: «Троецарствие» [277, с. 49]*.

И далее следует сяньшэн на тему из «Троецарствия». Из этих примеров видно, что подстилочные слова могут быть импровизированными или заранее подготовленными. Таких заготовок у актеров бывает несколько, и они пользуются ими в зависимости от обстоятельств. Нередко дяньхуа становятся устойчивыми, текст их — фиксированным, и тогда появляется миниатюра, приобретающая право на самостоятельное независимое существование**. Таковы «Разрисовывание веера», «Жареная лепешка в соусе», «Маленький задира», «Удаление зуба», «Покупка киота для Будды», «Лягушка».

* В данном случае комизм ситуации состоит еще и в том, что «Троецарствие» — не древний философский трактат, а популярная в народе историческая эпопея.

** О том, что многие дяньхуа воспринимаются как самостоятельные произведения, свидетельствует сборник «Сяньшэн дяньхуа сюаньцзи» («Избранные вступления к сяньшэнам») [196].

Так, сказ «Покупка киота для Будды» несет в себе вполне конкретную идею борьбы против суеверий, распространенных среди некоторой части населения, преимущественно людей пожилых. Однако в сказе чувствуется известная «репризность» и легко проглядывается источник его происхождения.

Рассмотрим произведение под названием «Лягушка», которое полностью построено на языковых каламбурах и практически никакой смысловой нагрузки не несет. Заметим, что в сяньшэнах довольно много произведений такого рода. При классификации парных сяньшэнов их обычно относят к категории языковых игр. Такие сяньшэны малых форм чаще исполняются сказителями «на бис».

ЛЯГУШКА [196, с. 27—29]

— Я тут одну вещь не могу взять в толк, хотел бы получить от вас разъяснение. Если знаете, объясните мне.

— Хорошо. Спрашивайте. Если знаю, обязательно скажу.

— Вчера я отправился погулять в парк Бэйхай. Возле воды я увидел странное существо!

— Странное существо? А как оно выглядело?

— Вот такого размера, четыре лапы, живот беленький, пестрая спинка, золотые ободки вокруг глаз, преобладающей рот. Как закричит «ква-ква-ква!» Скажите, кто это?

— Ха! Это не странное существо, это лягушка.

— Лягушка? А почему она так громко кричит?

— Потому что у нее рот большой и шея толстая. Вот звук и получается громкий. Не только лягушка, у всего земного такая закономерность. Если диаметр отверстия большой, значит и звук громкий будет.

— Вот как! У всего земного единый закон, значит. Был бы диаметр отверстия велик — и звук будет громкий? А вот у нас дома есть корзинка для ненужной бумаги. Тоже диаметр большой, а чего же не орет?

— Где ж это видано, чтобы корзинка для бумаг голос подавала? Корзинка сплетена из бамбука. Она не только не кричит, но и вообще никаких звуков не издает.

— Из бамбука, значит, не звучит? А шэн — губной органчик, на котором играют монахи? Он ведь тоже из бамбука, а почему же звучит?

— А вы разве не видели в нем дырочки? Если есть дырочки — звучит.

— А! Если с дырочками, значит, звучит. А вот сито, что в угольной лавке. Столько дырочек, а дул, дул — не звучит.

— Кто же в сито дует? Сито круглое и плоское. А круглое и плоское не звучит.

— Понятно. Круглое и плоское не звучит. А гонг, в который бьют на сцене, тоже круглый и плоский? Как же не звучит?

— У гонга ведь есть такая пупочка. Что с пупочкой, то звучит.

— А! С пупочкой звучит. Вот железный котел дома. Вот такая выпуклина — бил, бил — не звучит.

— Котел ведь железный. Железный не звучит.

— Значит, железный не звучит? А в храме висит колокол, тоже железный. Почему же, как ударишь, — звучит?

— Колокол ведь висит. Если железное, но подвешено, то звучит.

— Тогда почему же у нас дома гиря вот уже три года как висит и ни разу не издала звука?

— Гиря, она ведь сплошная. Литое звучать не будет.

— Вон бомба, тоже не пустая внутри. Почему же как грохнет!

- Бомба ведь начинена химией, вот и грохочет.
- А чего же тогда аптека не грохнет?
- Химия в ней импортная. Импортное не грохнет.
- А почему же тогда жевательная резинка, надуешь — бах — лопается?
- Жевательная резинка резиновая ведь? Резиновое лопается.
- А почему тогда кеды не лопаются?
- Кеды ведь прикасаются к земле. Резина, прикасающаяся к земле, не лопается.
- А почему тогда велосипедные шины лопаются?
- Знаешь что? Пошли-ка лучше отсюда.

Читатель уже получил возможность познакомиться с достаточным числом китайских сяншэнов и фрагментами из них, чтобы составить себе предварительное представление о некоторых элементах китайского юмора в народном сказе. Поэтому, видимо, перед тем как приступить к конкретному анализу собственно текста сяншэнов, уместным будет остановиться на понятии юмора и попытаться обрисовать, пусть коротко, наш подход к нему, имея в виду прежде всего, конечно, китайский народный сказ.

Можно говорить о национальном и интернациональном моментах в юморе. Ю. Б. Борев отмечает: «Национальный момент в юморе и остроумии чрезвычайно важен, ибо здесь имеет место ярко выраженная связь и обусловленность комедийного восприятия с национальным психическим складом характера, национальными культурными традициями, а также сказывается особая обусловленность восприятия комического эстетическим идеалом, на котором всегда лежит печать национальных особенностей данного народа. К тому же следует учитывать богатые комедийные возможности, заложенные в национальном языке, который может выступать и как особое и самостоятельное художественное средство комедийной обработки жизненного материала. В каламбуре, игре слов национальные особенности юмора через свою национально-языковую форму предстают перед нами с особой силой и сохраняют почти не передаваемую средствами другого языка особую национальную прелесть и колорит» [14, с. 39—40]. Последнее замечание ученого особенно актуально для китайского языка, широкая омонимичность и иероглифическая письменность которого создают огромные возможности для всевозможных шуток, каламбуров, игры слов.

Говоря о национальном своеобразии юмора, нельзя не видеть в нем и элементов, общих для всех народов. Такие явления, как глупость, жадность, лень, бахвальство, т. е. явления, характерные для человечества в целом в силу общих законов социального развития, как правило, в одинаковой степени служат предметом осмеяния у разных народов. Другое дело, что форма такого осмеяния будет обусловлена национальной спецификой.

В. Г. Белинский писал: «...тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так ска-

зять, манере понимать вещи» [10, с. 443]. Ю. Боров отмечает, что такая «манера понимать вещи» наиболее отчетливо проявляется в национально окрашенных формах комизма [15, с. 95].

Трудно охарактеризовать природу китайского юмора, да, впрочем, и любого национального юмора, несколькими словами. Тем не менее мы нередко встречаем высказывания известных писателей и критиков, ученых и исследователей, пытающихся дать определение тому или иному типу национального юмора. Так, Ф. М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» отмечал «тугое картофельное и всегда радостно-самодовольное немецкое остроумие» [33, с. 210]. Н. Г. Чернышевский считал, что «в русском народе много встречается шутливых юмористов, но почти всегда их юмор едок, несмотря на свою веселость; юмор малороссов простодушен» [140, с. 190]. Но задача исследователя — выяснить, увидеть, какими средствами, в том числе и языковыми, пользуется национальный юмор, какова способность воспринимать комическое представителями данной нации.

В связи с этим рассмотрение комического начала в произведениях китайского народного сказа, в частности сяньшэна, представляет известную трудность для европейца, который прежде всего исходит из привычных для себя, для своей нации ассоциаций, опирается на свое чувство комического. Он может сделать неожиданные и неверные выводы, увидев, скажем, подтекст там, где его нет, или пройти мимо языкового каламбура и шутки, не заметив их. Тем не менее китайский юмор не обойден зарубежными исследователями. Проблеме традиционного юмора в китайском искусстве, древней и средневековой поэзии, драме и прозе посвящено исследование американского ученого Генри Уэллса [163]. Сатира и юмор в древнем Китае стали предметом изучения Д. Кнекгеса [155]. Думается, что эти работы только подступы к раскрытию обширной темы «юмор в китайской культуре», которая еще ждет своего исследователя.

Сяньшэн как жанр юмористический является вполне подходящим для выяснения специфических черт китайского юмора. Представленный, как правило, в форме диалога, он создает необходимые условия для реализации комического начала.

Китайские исследователи чаще всего при рассмотрении данного вопроса предпочитают отталкиваться от конкретных способов создания комического [277, с. 59—98]. Однако стоит напомнить читателю, что возможности у китайского автора или актера при исполнении сяньшэнов чрезвычайно разнообразны в силу синкретичности жанра. Языковая ткань сяньшэнов (как, впрочем, и других жанров песенно-повествовательной литературы Китая) осложнена значительным числом диалектизмов, фразеологических сочетаний, просторечных форм и прочих элементов разговорного языка. К тому же необычна и композиция

сяншэнов, в которых нередко можно обнаружить фрагменты других жанров: отрывки из пекинской и местных музыкальных драм, поэтические вставки, эпизоды из средневековой прозы со всевозможными сравнениями, сентенциями и намеками и т. д.

После уже известных нам подстилочных слов — дянхуа следует главная тема — хор. В главной теме, в свою очередь, выделяются жухор — «начало темы, завязка» и чуаньди — «кульминация всего произведения». Кульминации комического характера именуются «баофу», что означает «сверток» или «узел». Согласно китайской традиции, такую кульминацию следует хорошенько подготовить, «завернуть в сверток» так, чтобы слушатель либо не знал, что в него «завернуто», либо предполагал совсем другое. Неожиданно «развязать сверток или узел» значит создать комический эффект.

Вот как это реализуется в конкретном тексте сяншэна «Телефонный разговор»*.

А: Вот я в прошлый раз звонил по телефону и нарвался на такого болтуна.

Б: Долго болтал, значит?

А: Он говорил по телефону. Ну, думаю, подожду!

Б: Конечно.

А: Я простоял около будки битый час, а он, видите ли, еще не все договорил.

Б: Вот оно что!

А: Дело-то пустячное.

Б: О чем это он?

А: Приглашал кого-то в театр.

Б: И только?

А: Ну да. Звонили бы мы, управились бы за минуту.

Начало темы (жухор) завершено. Далее партнеры изображают, как бы они сами договаривались о том, чтобы пойти вместе в театр. После этого ведущий начинает имитировать услышанный им телефонный разговор.

А: Жик... Жик... Жик, жик...

Б: Что это ты делаешь? Ты...

А: Номер набираю (баофу).

Б: Номер?

А: Жик... Жик... Алло! Алло, алло!.. Что-то ничего не слыш... Тьфу! Не тем концом взял трубку (баофу).

Б: Вот тоже мне!

А: Алло! Это 45678? А?.. Мой номер 12345 (баофу).

Б: Ну и номера!

А: Кто это? А, старина Ху! Что? Ах, это старина Чжан! Я не узнал... Что? Старина Ли!.. А?.. Мышонок (баофу).

Б: Мышонок?

А: Это, оказывается, прозвище у нее такое...

В первом случае баофу построено на имитации звука вращающегося диска телефона; во втором случае — на неправильном

* «Телефонный разговор» (пластинка), 1964, № 5—6240 (а, б), запись 1962 г., исп. Ма Цзи и Юй Шню.

действию персонажа (не тем концом взял трубку); в третьем случае — нарочитым подбором телефонных номеров (цифры идут подряд); в четвертом случае — алогичностью последнего элемента перечисления (вместо фамилии — прозвище Мышон-нок).

Итак, баофу — это смеховые точки в комедийной ситуации. Диапазон комедийного начала в сяньшэнах достаточно широк — от безобидной шутки до едкого сарказма.

Обычно, уже по традиции, в качестве примера приводится сяньшэн «Восемь крупных перемен профессий» (современное название «Перемены профессий»), который, судя по описываемым событиям, относится к 1909 г. В произведении отражена тяжелая жизнь простых китайцев в последние годы цинской монархии. О жестокости и безжалостности цинских чиновников рассказывается в сяньшэне «Большой человек, большой человек». В период после Синхайской революции 1911 г., когда Юань Шикай и императорский двор вошли в сговор, исполнители сяньшэнов придумали песню в жанре «тайпин гэцы» под названием «Все вверх дном», которая исполнялась перед началом основного текста сяньшэна. Вот первые восемь строк из нее:

А: Китайская республика перевернута вверх дном.

Б: У кого есть деньги — хорошо. Трудно, у кого их нет.

А: Богатые открыли ломбарды.

Б: Получают большой процент и зарабатывают деньги без труда.

А: Бедные вынуждены заняться мелкой торговлей.

Б: Им не до еды и не до одежды.

А: Если не верите тому, что я говорю...

Б: ...пойдите под красные и белые навесы* и посмотрите [277, с. 21].

Чтобы исполнять подобные произведения, от актеров требовалось большое гражданское мужество и смелость, как они требовались и позднее, в годы японской оккупации, когда в сяньшэнах резко осуждались злодеяния захватчиков.

Сатирическая направленность ларных сяньшэнов сохранилась и в произведениях, появившихся в 50-е годы. Они беспощадно критиковали недостатки тех лет. Такие сяньшэны, как «Покупка обезьян» и «Прозаседавшиеся», автором которых был Хэ Чи, до сих пор являются лучшими произведениями, написанными после образования народной власти. К сожалению, пресловутая кампания борьбы против правых элементов, а позднее «культурная революция» надолго отодвинули сатиру на задний план.

Возрождение сатирического начала в сяньшэнах произошло лишь в конце 70-х годов. Примером новой сатиры может служить сяньшэн под названием «Вот так фотография» Цзян Куня

* Красные и белые навесы — сооружались во время соответственно свадебных и похоронных обрядов в богатых домах. Бедные люди нередко приходили под эти навесы произнести здравицу в честь молодоженов или выразить соболезнование семье покойного, рассчитывая получить за это подаяние.

и Ли Вэньхуа, получивший в 1978 г. на Всекитайском конкурсе первую премию. Он написан в традиционном плане, т. е. в нем присутствуют все композиционные элементы сяньшэна, смеховые точки и т. п.; вместе с тем поднятая в нем тема была настолько актуальна в то время, что даже иностранный читатель улавливает всю беспощадность содержащейся в ней критики различных уродливых явлений периода «культурной революции». Вот полный текст этого сяньшэна, который, с нашей точки зрения, достоин специального рассмотрения.

ВОТ ТАК ФОТОГРАФИЯ

[211, с. 36—40]

- Ты, наверно, очень любишь фотографироваться?
- Как ты догадался?
- Просто у тебя весьма примечательная внешность.
- У нас на работе не так уж много людей, кто бы мог сравниться со мной по красоте.
- Вроде бы кто-то из киноактеров похож на тебя.
- Некоторые считают, что своей приветливостью и добродушием я похож на Сунь Сивана. Говорят еще, что я похож на Линь Даоцин.
- Постой, так ты мужчина или женщина?
- Как стали расхваливать, я и сам запутался.
- Я видел несколько твоих фотографий.
- Люблю попозировать.
- Вот год назад, буквально спустя несколько дней после того, как разбили «банду четырех», ты сфотографировался в новой куртке.
- Это в память о том, что мы получили второе освобождение.
- В тысяча девятьсот пятьдесят восьмом году ты сфотографировался в спецдовке.
- Это в память о вступлении в КПК во время «большого скачка».
- В тысяча девятьсот сорок восьмом году ты сфотографировался в робе.
- Это в память о моем участии в революционном труде.
- В тысяча девятьсот двадцать восьмом году ты снялся голышом.
- Это в память о ... голышом?!
- На фотографии надпись «один год».
- А, мне тогда год исполнился.
- Ясно, от груди к тому времени уже отняли.
- Что это ты мое детство вспомнил?
- Просто на этих примерах хорошо видно, что в нашей жизни фотография — это занятие приятное.
- Да, фотографироваться народ любит.
- С одной стороны, запечатлеваются прекрасные картины нашей жизни, с другой — мы как бы сами обогащаемся.
- Да, и память остается.
- У твоих фотографий кроме изящества линий и мягкости цвета есть еще одна особенность.
- Какая же?
- Нет ни одной, на которой ты бы плакал.
- Вот еще! На фотографиях обычно улыбаются!
- Да? А я вот нет!
- А ты что, ревешь что ли, когда фотографируешься?
- Хуже!
- Это как же?
- Стиснув зубы и скривив рот. Шея в одну сторону, глаза в другую. Вот так! *(показывает)*.
- Ого! И в самом деле страшновато! А чего это так?

— Чего это так? Оказался бы ты на моем месте, вообще уродом бы вышел.

— А когда ж это ты был в фотоателье?

— Когда Линь Бяо и «банда четырех» бешено ополчились против великой пролетарской культурной революции, раздувая черный вихрь формализма.

— Все равно не стоило позировать с такой миной.

— Так и мне не хотелось. Но в те времена в голове такая путаница была. Вот, к примеру, отправился я с утра в фотографию. Сидят несколько работников ателье и все на меня... ноль внимания.

— Так ты бы сам к ним обратился.

— Обратился. Ноль внимания.

— Повежливее бы.

— То есть?

— Ну, например, так: «Товарищ, будьте любезны. Мне бы сфотографироваться».

— (*Кривит рот*)

— «Товарищ, мне бы сфотографироваться».

— (*Кривит рот*)

— Ты что рот кривишь?

— Так это сотрудник ателье стоит за прилавком и кривит рот в мою сторону, как бы знак подает. Я глянул в сторону, куда он показывал, и увидел на стене лист бумаги, на котором было написано: «Памятка посетителю».

— И что же там?

— Я тебе прочитаю. «Все революционные товарищи, которые приходят в нашу революционную фотографию с тем, чтобы сделать революционный портрет, при входе в нашу революционную дверь и задавая революционные вопросы, должны прежде воскликнуть революционный лозунг. Если же революционные массы не будут произносить революционных лозунгов, то революционные сотрудники, решительно отстаивая революционные позиции, не дадут революционного ответа. С революционным приветом!»

— Ничего не скажешь, вполне «революционные». В те времена как было? Входишь, а дальше полагалось так: «Служить народу!» Товарищ, позвольте спросить? А тот:

— «Бороться с частнособственническими настроениями, критиковать ревизионизм!» Спрашивайте.

— Видишь, сразу обратили внимание. «Уничтожим буржуазное, создадим пролетарское!» Мне бы сфотографироваться.

— «Разрушим личное, установим общественное!» Какого размера?

— «Революция не бывает преступной!» Пять на шесть.

— «Бунт — дело правое». Платите деньги.

— «Политику на первый план». Сколько с меня?

— «Добиваться немедленно ощутимых результатов». Юань тридцать.

— «Раскритикуем реакционные авторитеты!» Возьмите деньги.

— «Долой материальное стимулирование». Вот вам квиток.

— «Искореним всю нечисть и дьявольщину!» Спасибо.

— «Гневно бороться с личной выгодой». Не стоит.

— «Проведем революцию в глубине своей души!» Где сфотографироваться?

— «Во имя общественного не побоймся сделать шаг навстречу смерти!» Проходите вперед.

— «Во имя общественного не побоймся сделать шаг навстречу смерти?» Ну все. Теперь мне конец!

— Конечно. Нельзя же «во имя личного сделать полшага назад к жизни».

— Так и домой не вернешься. Это же вульгаризация!

— Тогда так говорить было нельзя. Линь Бяо и «банда четырех» творили фашистскую диктатуру. Посмел бы кто так сказать, в лучшем случае отколотили бы и поводили по улицам, в худшем — в тюрьму и приговорили бы!

— Да, народ подавляли жестоко!

— Так вот, разделался я с формальностями, вхожу в аппаратную. Фотограф мне. (*Кривит рот*).

- Зачем?
- (*Кривит рот*)
- А! Чтобы в сторону отошел.
- Смотрю — у стеночки стоят четверо.
- И что...
- (*Бормочет под нос*)
- Что они там бормочут?
- Повторяют про себя «Три установочных статьи».
- «Три установочных статьи», чтобы сфотографироваться?
- Что ж, думаю, подойду и я.
- А ты разве знаешь их наизусть?
- Какая разница? Все равно ж про себя. Простоял часика полтора — по полчаса на статью.
- Ничего себе!
- Повторил, значит, про себя и говорю: «Товарищ фотограф! Мне сняться».
- А он?
- (*Кривит рот*)
- Что еще опять?
- Смотрю, в ателье довольно оживленно.
- Полно народу.
- Да ни один не фотографируется.
- Что же они делают?
- Отрабатывают позы.
- Какие еще позы для обычной фотографии!
- Фотограф втолковывает каждому: «Согласно указаниям свыше, все фотографирующиеся должны принимать стандартную позу».
- Какую же?
- Вот такую (*принимает позу: боком к зрителю, в руках цитатник, голова повернута в фас*).
- А дети?
- Тоже так.
- А женщины?
- Без разницы.
- Ого! Тут и впрямь тренировка нужна.
- Что там женщины! В сторонке старушка лет семидесяти стоит перед зеркалом и вовсю репетирует. Репетировала, репетировала, чувствует, плохо дело. «Ребятки, у бабушки руки и ноги старые, недолго выдержит. Еще немного, и бабушке не у вас придется снимок делать...»
- А где же?
- У врача.
- Рентген, не сломались ли косточки.
- Вот дела! Так скорее бы и сфотографировал ее.
- Фотограф прикинул: «В самом деле, старушке столько лет. Так ведь не примет нужную позу, и пленку проявлять не станут, да и я с огнем играю. Вот что, бабуля, вы...»
- «Мне и сидя сгодится».
- «Э! Не пойдет. Это стремление к праздности и благодушию, бабуля. Так и к ревизионизму прийти недолго».
- «Так не выстоять же!»
- «Ничего, я что-нибудь подыщу!»
- «Клюку?»
- «Боевое копьё с красными кистями».
- «Опираться на копьё?»
- «Зачем же опираться?»
- «Буду держать».
- «Прошу вас, примите позу штыковой атаки. А я подпишу к фотографии сделаю — „Почтенная тетушка с копьём, устремленным в небо“».
- «Что? После такого я прямоком устремлюсь на кладбище Бабаошань».

- Фотограф тут же следом стал обучать бабулю трем колющим движениям. Смотрю, старушку...
- Уже можно фотографировать?
- ...судорога свела!
- Сведет тут!
- Наконец, бабушку с трудом сфотографировали. Заходит посетитель с квиточком. Вот так заходит (*показывает*).
- Что это с ним?
- Это у него с детства.
- А! Кривошея.
- «Товарищ, мне карточку надо».
- «Прошу, примите вот такую позу».
- «Пожалуйста».
- «Не годится. Поверните голову».
- «Вы думаете, это так легко. Шесть укулов всадили — и то не поворачивается. Вы уж как-нибудь, ничего, сойдет!»
- «Не буду фотографировать. Сходите сначала в больницу!»
- «Зачем?»
- «Вылечите сначала шею, а потом приходите».
- Черт его что! Но фотограф из самых добрых побуждений все же предложил: «В такой ситуации о вас необходимо проявить особую заботу. Вот вам журнал „Хунци“. Сделаем снимок под названием „Учеба во имя революции“! Будет и политическое содержание, да и ваш изъян прикром».
- Прекрасная идея.
- В итоге получилась вот такая фотография.
- А поза ничего!
- Что ничего? Клиент даже фото не взял.
- Как так?
- Один лоб получился.
- А!
- Я рядом стоял и не выдержал: «Товарищ фотограф! Вы можете без всего этого? Обыкновенная фотография. К чему добавлять столько содержания, стоит ли?»
- А он что?
- Скорчил мне очередную гримасу. Смотрю, еще одна информация для посетителей: «Наше фотоателье специально определило „двадцать не снимаем“. Просим революционных клиентов соблюдать указания».
- Что это еще за «двадцать не снимаем»?
- «В профиль не снимаем, против света не снимаем, завитые волосы не снимаем, с косичками не снимаем, с красным галстуком не снимаем, в танцевальной одежде не снимаем, в пестром одеянии не снимаем, глаза чуть поменьше — не снимаем, нос повыше — не снимаем...»
- Погоди-ка, почему это «нос повыше не снимаем»?
- Предполагается, видимо, что великоватый нос может вызвать подозрение о связи с иностранцами.
- Что? Ты что-то тут не то говоришь.
- Да и я толком не понимал, в чем тут дело.
- Спросил бы.
- Фотограф сказал: «Вы не понимаете, здесь причина политическая».
- Какая?
- «Дело в том, что... это самое... тьфу, да мы тут сами запутались».
- Выходит, и фотографу не все ясно.
- Позднее разговорились, и он кое-что разъяснил.
- Почему же не снимают против света?
- Получается темновато. Это символизирует мрак.
- Ну, а в красных галстуках?
- Возврат к старому.
- А пестрая одежда?
- Интересы низкого пошиба.

- Завитые волосы?
- Буржуазный образ жизни.
- Косички?
- Недостаток революционного духа.
- А волосы пучком если?
- Политическая инфантильность.
- А локоны?
- Пережиток феодализма.
- Да! Женщинам оставалось только стричься под машинку.
- А тут такое совпадение. Входят две девушки, перепоясаны кожаными ремнями, обе в сапогах. Пострижены под нулевку. Голова как глазурованная черепица.
- Ого!
- «Товарищ фотограф, мы хотим сфотографироваться как бритоголовые революционные цзаофани!»
- Сняли?
- Сняли! Только не успели они выйти из ателье, как угодили в сумашедший дом!
- Это почему же?
- Навели справку, оказалось, душевнобольные!
- То-то я подумал, кто бы стал так в здоровом-то уме!
- Я прикинул, а здесь намного интересней, чем в кино.
- Как так?
- В те времена в кинотеатрах одни и те же фильмы гоняли.
- А здесь?
- А тут за это время я посмотрел четыре—пять новых представлений.
- Верно. И интересно и смешно. Комедия!
- Нет. Бывали и трагедии.
- Трагедии?
- Пришли молодожены сделать свадебную фотографию, уселись, о чем-то хихикают.
- Молодые, счастливые!
- «Смеяться нельзя! Установлено свыше, что на свадебных фотографиях не должно быть улыбающихся лиц. Вы женитесь во имя революции, во имя борьбы и должны помнить о том, что в мире еще две трети человечества страдают от лишений. Надо фотографироваться во имя их освобождения!»
- Свадебная фотография содержит в себе исторический смысл.
- Парочка посерьезнела. Сфотографировалась.
- Прекрасно.
- Когда входили, личики были кругленькие.
- А когда выходили?
- Заметно вытянулись. Невеста во всем винила жениха: «Видел бы ты, с какой миной фотографировался! Рот скривил так, будто великие страдания переживаешь. Вон когда люди смеются, у них уголки рта загнуты вверх, а у тебя наоборот. Кто же так на свадебных фотографиях снимается?»
- Ему надо было ее успокоить.
- «Да я и сам знал, что так не очень выгляжу, хотел сделать лучше, а когда глянул на тебя...»
- И что же?
- «...ты еще хуже, чем я».
- Вот тебе на!
- После таких слов она говорит: «Пошли-ка!»
- ...скорее домой.
- «...в суд».
- Зачем?
- «Разведемся, и все тут».
- Из-за этого разводиться?
- Хотя все это и было сказано в сердцах, но скандал-то произошел из-за фотографии. Ну разве это не трагедия?

- Немало бед принес людям формализм.
- Глянул я на все это — вот, оказывается, как получается. Решил, была не была...
- ...сфотографируюсь.
- ...пойду-ка я отсюда.
- Это почему же?
- Пришел в восемь утра, а сейчас половина пятого.
- И день пролетел.
- Только это я дошел до двери, кто-то меня за руку останавливает.
- (Кривит рот)
- Зачем?
- Глянул. Оказывается, конец рабочего дня. Посетители и служащие выстроились в ряд и начали исполнять танец преданности.
- Выяснилось, что это одна из форм вечернего отчета.
- А у меня в животе такое урчание началось.
- Сбегал бы в столовую напротив!
- «Товарищи, я целый день ничего не ел. Обождите, я сбегаю куплю чего-нибудь. Поем и приду дотанцюю».
- А они что?
- «Ваше социальное происхождение? Это вопрос преданности. Вам, видите ли, позарез именно сейчас есть захотелось».
- Вот-вот. Еще и пришли!
- Ну, думаю, дотанцюю. (Танцует)
- А что, ничего!
- Знаешь, что означает это движение? (Делает движение)
- Берешь меч и копьё.
- (Делает движение)
- Бьешь изо всех сил черную банду.
- (Делает движение)
- Сочетаешь нападение с защитой.
- (Делает движение)
- Бросаешься вперед.
- (Делает движение)
- Окидываешь взором весь земной шар!
- Нет.
- Стремись увидеть далекую перспективу и необъятные дали.
- Нет.
- Лучезарное будущее и просторы вселенной!
- Нет.
- Что же тогда?
- Гляжу издали на пампушки в лавке напротив!

Попытаемся рассмотреть более подробно традиционные средства создания комического начала на примере данных произведений жанра сяньшэн.

Раскрытие баофу, или создание так называемых «смеховых точек», достигается с помощью различных средств, включающих как сценическое действие, так и живое слово актеров. Впрочем, правильнее было бы говорить об их параллельном существовании или реализации, ибо всякая разговорная речь всегда сопряжена с жестом, с движением говорящего. Обратимся сначала к неречевому поведению актера.

Наиболее популярным вариантом жанра сяньшэн в современном Китае является парный сяньшэн, поэтому можно сказать, что наиболее характерной чертой сяньшэна является диалог. Учитывая амплуа актеров (ведущего и подыгрывающего),

авторы текстов чаще всего создают контрастные образы своих героев. Это либо жизнерадостный оптимист и скептик-пессимист, либо добряк-неудачник и наставник-резонер — словом, определенного рода игровые маски, диалог между которыми способствует раскрытию главной мысли произведения. Уже сами образы создают потенциальные предпосылки для комического начала. Выбор игровой маски — вопрос далеко не праздный. Всякая несбалансированность, нарушение равновесия между ними может оказать существенное влияние на раскрытие темы. Опасна и другая крайность. Так, в ряде сяньшэнов принцип контрастности образов не выдерживается, и комическое начало отодвигается на второй план. В этом случае оба персонажа оказываются как бы двойниками, в репликах появляется излишняя декларативность, что в значительной мере лишает произведение художественного начала*.

Специфическую для определенного типажа мимику и набор жестов актеры используют в пантомимах или отдельных мизансценах. Таким образом, проговаривание текста переходит в сценическое действие. В сяньшэнах можно найти даже отдельные элементы клоунады или буффонного юмора. Например, актеры разыгрывают сценку, в которой изображается их совместная поездка на воображаемом автомобиле, причем один из них, слегка согнув ноги в коленях, делает вид, что сидит за рулем, а второй «едет» с ним рядом. В какой-то момент водитель делает «поворот», а сосед как ни в чем не бывало продолжает «ехать» прямо.

Элементы клоунады более характерны для произведений прежних времен. В связи с этим нельзя не упомянуть единственный в прошлом реквизит исполнителей сяньшэнов — складной веер, которым один из актеров, как правило ведущий, в минуту «недовольства» с размаху ударял своего партнера по голове, например, в тех случаях, когда последний оговаривался или изрекал что-нибудь невпопад. Этот элемент буффонного юмора по причине излишней грубости ныне не встречается, хотя сам веер как аксессуар исполнителя прозаических сказов встречается, например в пиншу.

Однако главным средством создания комического в сяньшэне является разговорная речь, точнее, языковая игра, которая служит для того, чтобы вызвать улыбку, смех, создать шутовское или ироническое настроение.

* Такого рода безликие образы были больше характерны для так называемых восхваляющих сяньшэнов, т. е. для произведений, лишенных какого-либо комедийного начала и наполненных хвалебными гимнами в адрес той или иной кампании или политического курса. Такие произведения были характерны, в частности, для периода «культурной революции» и времени, предшествовавшего ей. Например, «Разноцветная радуга над высокогорьем» [171, с. 93—106], «Ода о реке Хайхэ» [201, с. 36—46].

Как бы ни разнились друг от друга гротеск, выразительные сравнения, обнажение контраста, несоизмеримость понятий и др., все они, в конечном счете, служат созданию комического.

Существуют различные приемы языковой игры, которые создают в тексте смеховые точки, т. е. кульминации комедийного характера. «Едва ли не самый частый, простой и распространенный способ языковой игры — прием речевой маски. Говорить необычно, как кто-нибудь — приезжий из деревни, сюсюкающая дамочка, бюрократ, ребенок, иностранец, — эти и многие другие речевые маски всегда под рукой говорящих» [44, с. 172—214]. Применительно к сяньшэнам это как раз и есть тот элемент «сюэ» — имитации, пародирования, который играет столь важную роль в создании комедийного начала. Сюда следует отнести и всевозможные звукоподражания, имитацию иностранной речи. Для китайского слушателя передача звуковой стороны иностранной речи с помощью фонетических средств родного языка — слогофоном создает дополнительный эффект комического, ибо за каждым китайским слогом слушатель улавливает не только звучание иностранной речи, но и значение используемых слогов, сочетание которых может представлять собой вполне законченную мысль. Возникает, так сказать, «удвоенная» комедийная ситуация. Таким, например, является сяньшэн под названием «Ода о дружбе», где имитируются английский язык и язык суахили [202, с. 47—63].

А: Иностранцы понимают сяньшэн?

Б: Ну и что, что не понимают? Есть переводчик.

А: Вот как. Рядом с актером стоит переводчик? Скажет фразу — переводит фразу?

Б: Прекрасно ведь!

А: Приступим теперь к сяньшэну.

Б: *(Переводит на английский язык)* Уэй но бигэнь э кэлаосы таокэ.

А: Сяньшэн — это национальное искусство Китая.

Б: *(Переводит)* Кэлаосы таокэ ес э фокэ атэ инь цяна.

А: Живая по форме и боевая по духу.

Б: *(Переводит)* Итайсы лайфули ань милэтэнтэ.

А: Форма эта, как говорится, «прошивая подошву, не пользуйся шилом — игла лучше», «собака гоняет утку — сплошное кряканье».

Б: Это...

А: Не переводится. Как же можно перевести столько каламбуров?!

В данном случае кроме передачи английских слов китайскими слогами, что уже достаточно смешно, в тексте для образования смеховых точек используются специфические для китайского языка недоговорки-иносказания (сехоуэюй), которые редко переводимы на европейские языки и требуют в каждом отдельном случае пояснения. Так, словосочетание «игла лучше» звучит по-китайски как «чжэнь хао». Точно так же звучат слова «очень хорошая». В результате получается фраза «форма эта очень хорошая». Что касается слов «сплошное кряканье» (по-китайски «гуа-гуа цзяо», букв. «кричит гуа-гуа»), то этим

же звукоподражанием передаются радостные, возбужденные возгласы зрителей в зале и т. д.

Большой успех приходится на долю исполнителей в тех случаях, когда они используют в своем репертуаре произведения, где соседствуют диалектное произношение и нормативное. Даже простое копирование речи носителей диалектов воспринимается слушателем как нечто комическое. Классическим примером может служить известный в Китае сяншэн «Музыкальная драма и диалекты» [224, с. 410—423].

А: Когда я только-только приехал в Шанхай, со мной все время происходили какие-нибудь недоразумения.

Б: Почему же?

А: Я не понимал, о чем говорят. Отправился в парикмахерскую побриться и помыть голову. Терминология-то совершенно разная.

Б: А как по-шанхайски «бриться»?

А (*Подражая шанхайскому диалекту*): «Сю мянь».

Б: «Сю мянь». А мыть голову?

А: Услышишь — испугаешься. Будет «да тоу» («да» по-пекински означает «бить»). — *Н. С.*

Б (*Не поняв, что это диалект*): Бить голову?

А: Ага! Везде, где надо сказать мыть или стирать, они говорят «да». Мы по-пекински говорим «си и-си», а они — «да и-да».

Далее следует диалог, в котором выясняется, как по-шанхайски будет стирать платок, куртку. Эта микросцена заканчивается так:

Б: А как будет «постирать носки»?

А: Э... «Дада мацзы» (по-пекински следовало бы сказать «вацзы» вместо «мацзы», ибо «мацзы» означает «конопатый»). — *Н. С.*

Б: Что?

А: «Дада мацзы» — бей конопатого! От таких слов конопатые северяне пустились бы наутек!

Выступая как имитатор или пародист, актер практически перевоплощается в образ своего героя. Так бывает, когда актер исполняет, например, отрывки из известных арий вне зависимости от того, для какого голоса они написаны (поет за всех героев), или же когда он выступает с пародией на условность движений и чувств в пекинской музыкальной драме.

Как отмечают исследователи, «языковая игра складывается из двух различных стихий — балагурства, не связанного с передачей содержания речи, уходящего корнями в явления народной смеховой культуры, когда смешно все грубое, низкое, необычное, перевернутое, и того, что можно назвать острословием, когда необычная форма выражения связана с более глубоким выражением мысли говорящего и с более образной, экспрессивной передачей содержания» [44, с. 175]. Если придерживаться такого определения, то можно было бы все, что сказано выше относительно имитации и подражания, отнести к балагурству. Однако элементы балагурства наблюдаются в сяншэнах и в чистом виде (например, сяншэн «Лягушка», полный

текст которого мы приводили). В сяншэнах встречаются и языковые игры наподобие известной у нас детской игры «черное и белое не берите, „да“ и „нет“ не говорите». Например, партнеры улавливаются в предстоящем диалоге не употреблять слово «хао» — «хорошо». Из диалога ясно, что проигравший, т. е. нарушивший табу, платит победителю две тысячи юаней. Ведущий начинает задавать вопросы, на которые подыгрывающий отвечает не словом «хорошо», а соответствующим эквивалентом, синонимичным словом, например «неплохо», «прекрасно» и т. п. Вот некоторые реплики этого диалога:

Б: ...Во всяком случае, этот иероглиф я произносить не намерен.

А: Какой иероглиф?

Б: У которого слева пишется элемент «женщина», а справа — «сын».

Б: Как он читается?

А: Он читается... Две тысячи юаней! Тебе скажи — плакали мои денежки!

В другом диалоге партнеры договариваются не произносить слово «два». В то же время каждый из них стремится навязать собеседнику такой разговор, где последний вынужден все время остерегаться поставленной ловушки. Например, трудно заменить слово «два» в таких выражениях русского языка, как «дважды-два — четыре», «два сапога — пара», «в два счета» их синонимами. В сяншэне в таких случаях комическое начало состоит прежде всего в том, как тот или иной персонаж выходит из трудного положения. Например, можно «два» показать на пальцах или сказать «один да один» и т. п.

К подобного рода балагурству следует отнести и всевозможные языковые игры со скороговорками, буриме, с толкованием различных идиоматических сочетаний.

Попытаемся теперь выявить наиболее часто встречающиеся приемы создания баофу в комических ситуациях средствами китайского языка и композиционного построения произведения. В отличие от балагурства такие приемы можно было бы отнести к остро словию.

Самым распространенным приемом создания смеховых точек в китайских сяншэнах (и не только в них) является прием «сань фань сы доу», что можно перевести как «три раза перевернуть, на четвертый вытряхнуть». Расшифровывается это следующим образом. Несколько последовательных однотипных высказываний подтверждаются или поддерживаются собеседником. Внезапно меняется тип высказываний, а собеседник по инерции продолжает поддакивать говорящему, спохватываясь лишь в самом конце своей реплики. Вот отрывок из сяншэна «В поисках дядюшки» [200, с. 41].

А: Да один только завод обойдешь вряд ли за день—два.

Б: Конечно! Завод огромный.

А: Как-то мы были на сталепрокатном заводе. Шли по цеху из конца в конец целых два часа.

Б: Конечно! Завод огромный.

А: В другой раз мы были на сталеплавильном заводе. Так от заводоуправления до домы ехали на велосипедах.

Б: Конечно! Завод огромный.

А: Тут недавно мы отправились на машиностроительный завод. Въехали на машинах в южные ворота завода и в течение трех дней не могли добраться до северных.

Б: Конечно! Завод огром... Что-то уж слишком. Три дня на машине от южных ворот до северных?

А: Ага! Там как раз яму прокопали, не проехать было.

Или еще один пример из сяншэна «Чайка» [202, с. 1—2].

А: О! Выходит, ты кое-что знаешь о жизни рыбаков.

Б: Я вырос возле моря.

А: Тогда, значит, и на лодках ходил?

Б: Ходил!

А: А веслами греб?

Б: Греб.

А: И в море выходил?

Б: Выходил.

А: И переворачивался?

Б: Переворачивался... Нет, не переворачивался!

Этот прием может иметь свои вариации. Скажем, вовсе не требуется, чтобы предварительных реплик было обязательно три. Их может быть и меньше.

Другим наиболее частым приемом является подстановка неожиданной развязки вместо логически наиболее вероятного продолжения хода событий. Обычно такая завершающая неожиданная реплика не вытекает из логики разговора. Например:

А: Проснулся, открыл глаза. О ужас!

Б: Что стряслось?

А: Без пяти восемь!

Б: Вот тебе на! Опять опоздал. Срочно вставать надо да бежать!

А: Ну, конечно! Оделся, даже не помылся, вскочил на велосипед и поехал. Только выехал из переулка... назад!

Б: Что там еще?

А: Забыл надеть ботинки.

Б: Значит, скорей домой за ботинками?

А: Обулся, глянул на часы — восемь! Выехал из переулка, нажал на все педали и полетел как стрела. На полути развернулся и... поехал обратно.

Б: Что? Прогул захотел заработать?

А: Вспомнил, что воскресенье [201, с. 30].

Данный прием настолько типичен, что в других сяншэнах можно найти почти текстуальное совпадение некоторых реплик.

А: Надел второпях пальто, слез с кровати, вышел из дома и тут же вернулся.

Б: Чего же ты вернулся?

А: Забыл надеть ботинки [194, с. 108].

Или:

А: Приехали на место. Пассажиры выходят. Я тоже стал собираться. Надел очки от ветра, плащ, взял в одну руку электрический фонарик, в дру-

гую — компас, пристроил за спиной огромную флягу, взвалил на плечо мешок, прошел несколько шагов, чувствую, что-то не то. Вернулся.

Б: Тяжеловато, видимо, оказалось?

А: Что ты? Забыл надеть ботинки [197, с. 33].

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что, к сожалению, в сяншэнах нередко встречаются подобного рода языковые штампы («забыл надеть ботинки»), которые говорят о недостаточно требовательном отношении некоторых авторов к своему творчеству. Приведем еще один пример использования такого приема языковой игры. В сяншэне «Цветы расцветают навстречу весне» есть такой диалог:

А: Я решил переправиться через реку и найти ее! Я впрыгнул в маленькую лодочку, взялся двумя руками за весла...

(поет):

Маленькая лодочка, легонько плыви по течению. Ай-я, и-ёу!

Я мечтал о весне, теперь мечтаю об осени. Уу-и-ёу!

Девушка-орхидея, где же ты? Уа-я, и-ёу!

Пока я тебя не найду, я не остановлюсь. Уу-и-ёу!

Б: Во какая твердая решимость!

А: Я греб больше двух часов, а лодка все другого берега не достигнет.

Б: А! Река широкая оказалась.

А: Нет, я забыл отвязать веревку [277, с. 66].

Одним из приемов создания комического в сяншэнах является нарушение обычной логики действия, поступка или разговора. Один из исполнителей приводит другому в пример следующий нереальный разговор между пассажиром и велорикшей.

А: Пассажир и велорикша. Если они вот так начнут разговаривать, то что же получится. Пассажир говорит: «Рикша, сколько возьмешь до вокзала?» Рикша отвечает: «До вокзала давайте пять мао». — «Как? Пять мао?! Что, ты меня за человека не считаешь? Я дам два юаня, повезешь?» — «Как я могу взять ваши два юаня? Сделаем так. Три мао, и я повезу». — «Что можно купить на три мао? За пять юаней повезешь?» — «Чем больше слушаю, тем больше начинаю удивляться. Все. Можете не платить, я бесплатно повезу!» — «Зачем же? Вот тебе десятка, я пойду пешком» [277, с. 64].

Еще одним часто встречающимся приемом является ложная гиперболизация, которая порой напоминает так называемый черный юмор, но со счастливым концом. Приведем пример из сяншэна под названием «Старый начальник станции».

А: Сначала устроили начальнику блокаду и атаковали его со всех сторон. Критиковали более полумесяца, а затем...

Б: И что затем?

А: Затем расстреляли.

Б: Расстреляли?

А: Да. Насмерть!

Б: Что же он такого сделал, что его расстреляли?

А: В том-то и дело! Но он не сдался и после расстрела пошел к ним доискиваться правды.

Б: Кого же расстреляли?

А: Трехлетний план.

Б: Трех... Трехлетний план расстреляли?

А: Да!

Б: Ты же сказал насмерть.

А: Ну, да! Все подопытные насекомые перешли [277, с. 67—68].

Второй пример из сяншэна «Исследование смеха».

А: Поговорка гласит: «Посмеешься — помолодеешь».

Б: Нет. Должно быть так: «Посмеешься — долой десяток лет!»

А: Посмеешься и на десять лет помолодеешь?

Б: Ага!

А: У тебя срочный, а у меня бессрочный вариант.

Б: Прямо как вклад в сберкассе.

А: Твой вариант ненадежен.

Б: Почему?

А: Кто же тогда осмелится слушать сяншэна?

Б: Почему же не осмелится?

А: Сколько тебе нынче?

Б: Сорок.

А: Посмеешься разок — останется тридцать. Два-три раза посмеешься — останется десять. Что ни говори, а дальше смеяться ты не посмеешь.

Б: Почему?

А: Еще разик хихикнешь и тю-тю, не будет тебя! Сюда приехал на велосипеде, а отсюда унесут на руках! Театр в ясли превратится! [196, с. 73—74].

Встречается в сяншэнах и прием иронического возвеличивания или принижения. Например:

А: Вы старый актер!

Б: Нет.

А: Старый специалист.

Б: Не дотягиваю.

А: Старый работник искусства.

Б: Не смею быть.

А: Старая кочерыжка.

Б: Что?

Или:

А: Услышал ваше имя, и прямо-таки гром поразил мой слух, луна засияла на небе. Все время хотел с достопочтенным встретиться, никак не выдавался случай. Сегодня же увидел вас, ваше лицо и, честно говоря...

Б: ...раз в три жизни выпадает такое счастье.

А: ...ничего особенного.

Б: Кто тебя за язык тянул расхваливать меня!

Недомолвки, которые приводят к недопониманию, также используются в сяншэнах как способ создания комического. Например, каждый из участвующих в диалоге, говоря как бы об одном и том же, подразумевает при этом что-то свое. Вот какой диалог произошел между художником и агрономом в сяншэне «Рисую портрет»:

А: Я подумал, поболтаю-ка я с ним о живописи. «Товарищ Чжан Фугуй, — говорю — как ты считаешь, годится?» — «Годится. Нет проблем, не беспокойся». — «Боюсь, не вполне поставленной задачи!» — «Ничего. Ты уйдешь, а я еще поработаю, и успею». — «Как считаешь, не многовато ли тут внизу...» — «Хорошо, когда много. Когда навоз жирный, лучше идут всходы». — «Нет, мне кажется, чуть низковато». — «Эти хлеба высокими не вырастают». — «Так получится не очень ровно». — «Сначала все так, когда посадишь, а потом выравниваются». — «Эх! Да я же говорю о своей картине». — «Ну да. Картина, которую ты обрисовал, мне вполне понятна» [196, с. 64—65].

Восхваление из конъюнктурных соображений чего-то заведомо плохого и уродливого, выставление его в хорошем свете — тоже один из приемов создания комического. В сяншэне под названием «Как хорошо, как прекрасно!» есть такой диалог:

Б: Ты ошибся! Тот, у которого плешивая голова и один глаз, как раз и есть мой сын.

А: Вон оно что. Одноглазый — ваш сын?

Б: Да.

А: Один глаз — это хорошо!

Б: Чего же здесь хорошего?

А: Одним глазом на что ни смотри, на все сконцентрированный взгляд получается. Как гласит поговорка: «Глянул оком и все понял» [196, с. 76—77].

Одним из широко распространенных приемов комического является прием стилевого контраста. Как отмечают исследователи, он «основан на том, что перемещение слова или выражения из одного стиля речи в другой порождает резкий диссонанс, который или свидетельствует о неумении правильно строить свою речь, или используется как средство комизма» [44, с. 186]. В сяншэнах этот прием достигает эффекта чаще всего при смешении современного китайского языка с элементами древнекитайского языка, а также при вкраплении в литературный язык канцеляризмов и языковых штампов, слов и словосочетаний, произносимых на иностранных языках. Вот пример.

А: (изображая жену) С тех пор как сегодня утром ты «гоу ту» * рабочая вахта служить народу, я не смогла войти с тобой в контакт. Я не подумала, что мои побуждения и эффективность придут в противоречие, поэтому я субъективно сварила тебе вермишель. Не знаю, может быть, этот обед поставит перед тобой сложные препятствия, но ты постарайся их преодолеть [196, с. 78].

Для китайского юмора в целом и для сяншэнов в частности характерна расшифровка, разъяснение самой сути комического начала. Так сказать, ставятся все точки над «i». Такого рода разъяснения и морализующие концовки практически существуют и в традиционных китайских анекдотах. Приведем пример из сяншэна. Один из персонажей рассказывает, как он брал в плен противника.

А: Командир (гоминьдановцев.— Н. С.) ... отбросил телефонный аппарат, стиснул зубы, вытаращил глаза, повернулся и выхватил...

Б: Пистолет?

А: Белый флаг.

Б: Сдался значит.

В другом сяншэне ведущий повествует о том, как официант в ресторане предлагает привередливому посетителю бесконечное количество блюд и никак не может ему угодить.

Б: ...Он что-нибудь выбрал в конце концов?

А: Нет. Снова замахал руками.

Б: Может быть, он ждал...

* Англ. go to — «идти, направляться».

А: Дождался. Подошел официант и говорит: «Вы пока тут посовещайтесь, а я пойду хоть горло промочу что ли!»

Б: Еще бы! Небось во рту все пересохло [198, с. 9].

К художественным средствам, часто используемым в сяньшэнах, можно отнести и метафоры, как правило малопонятные и потому требующие обязательного разъяснения. Так, например, характер человека сравнивается с китайской хлопущкой «малэйцзы». В данном случае речь идет о неуравновешенности и вспыльчивости человеческой природы. В следующем примере необычное сравнение раскрывается в одной и той же реплике:

А: У него (единоличника, отказавшегося вступить в кооператив.— Н. С.) овощи к осени стали похожими на каменных львов с моста Лугоуцяо — какой стоит, какой свернулся калачиком, а какой и вовсе лежит пластом [198, с. 65].

Сяньшэн — жанр, распространенный главным образом в Пекине и Тяньцзине, во всяком случае начавший свой путь из этих городов. Отсюда использование в произведениях большого числа местных словечек, просторечий, диалектизмов, характерных только для этих двух городов. Таковы, например, слова и словосочетания «цзясар» — «встревать в очередь», «чу лоуцзы» — «попадать в скандальную историю», «дяоэр ландан» — «бить баклуши», «чжэ бу цзелама» — «вот это другой разговор» и многие другие. Сами китайцы считают сяньшэн жанром, непереводимым на иностранные языки, и в качестве примера обычно приводят так называемые «сехоуэй» — пословицы-недоговорки, которые во многих случаях не имеют прямых соответствий в иностранных языках. Пространные же разъяснения сказанного иногда полностью перечеркивают комическое начало в создавшейся ситуации. Например, выражение «гоу нянь яцзы — гуагуа цзяо» — «собака гоняет утку — крикает во всю глотку». Данный сехоуэй используется в тех случаях, когда хотят сказать о человеке шумном и болтливом, который подобен утке, за которой гоняется собака (что-то вроде русского выражения «что ты раскудахтался?!»).

Оживление в зале и реакция зрителей на всевозможные языковые каламбуры, обыгрывание различных чисто пекинских словечек говорит о том, что комическое начало нередко заложено в самом употреблении того или иного слова или словосочетания.

Восприятие китайского юмора иностранцем, основанное лишь на привычных ассоциациях, может порой привести к совершенно неожиданным результатам. Так, для сяньшэнов характерен резкий перепад стиля изложения, переход от явного фарса к серьезной теме, от клоунады к обсуждению вопросов современной политики. Такой контраст невольно наталкивает неискушенного иностранца на поиски подтекста, которого в действительности может вполне и не быть.

Несмотря на то что для китайской литературы весьма характерны всевозможные сентенции, намеки и сравнения, в которых авторы достигли совершенства, у китайского зрителя или слушателя, как правило, отсутствует, как нам кажется, «инерция» восприятия. Иными словами, он воспринимает текст синхронически, чаще как отдельно взятую реплику или реплики, без обязательной их связи со всем произведением в целом.

Уместным будет отметить, что китайский зритель всегда обращал больше внимания на мастерство актеров, на сам процесс исполнения, само зрелище, чем на текст произведения, которое он нередко знал наизусть. Причем это обстоятельство относится не только к жанрам песенно-повествовательной литературы. В китайском театре устного сказа всегда больше ходили «на актера», чем на произведение. Однако в жанре сяньшэн картина несколько иная.

Для китайского юмора в некоторой степени характерны и элементы натурализма, а порой и вульгаризма, на чем внимание китайского зрителя совершенно не фиксируется. Таково, например, обыгрывание физических недостатков человека (слепой, хромой, заика), шуточные рассуждения по поводу личной гигиены и т. п. Иллюстрацией к сказанному может служить следующий диалог, в котором речь идет о новых постройках в деревне и о нерациональном использовании денежных средств на некоторые из них.

А: ...Построили клуб и соорудили рядом огромное отхожее место!

Б: В деревне в каждом доме есть уборная, зачем же было сооружать отхожее место?

А: Оно может одновременно вместить тридцать—сорок человек. Мы его назвали коллективным. Теперь члены кооператива могут постоянно там воспитывать чувство коллективизма.

Б: Разве чувство коллективизма следует воспитывать в отхожем месте?

А: Да. Хочешь обсуждать во время большой нужды производственные вопросы — обсуждай, а не хочешь — можешь играть в карты, в шахматы или на худой конец послушать радио!.. [198, с. 47—48].

Можно было бы продолжить перечень многочисленных приемов, которые используют авторы для раскрытия баофу. Однако по приведенным примерам можно составить себе представление о наиболее характерных чертах комического по крайней мере в жанре сяньшэн. К сожалению, многое из китайского юмора непереводимое. Немалую роль в этом играет иероглифическая письменность и структура китайского языка, создающие богатую возможность для всякого рода каламбуров. Таков, например, сяньшэн под названием «Составление весенних парных надписей». В диалоге подыгрывающий постоянно подменяет по своему неразумению одни слова другими, ибо они звучат совершенно одинаково, т. е. являются омофонами (иногда различаются только тоны). Например, он путает известный классический трактат «Великое учение» («Да сюэ») с «большим сне-

гом» (по-китайски «большой снег» произносится как «да сюэ»); слово «янь» — «говорить» со словом «янь» — «соль» и т. д. Или, например, подыгрывающий должен подобрать удачное слово в пару к тому, что предложит ведущий.

А: ...Вот послушай: «баранина».

Б: Пожалуйста. Я представляю «редьку» (по-китайски «редька» произносится как «лоба» или «лобу». — *Н. С.*).

А: Это почему же?

Б: Тушенная баранина с редькой да еще если рис...

А: Чувствуется, что он сегодня еще не обедал. Ладно. «Шелк, парча».

Б: «Лобу».

А: Ло... Я сказал «шелк, парча», а ты опять со своей редькой.

Б: Вот я и говорю «тонкий шелк, кисея» (по-китайски эти слова тоже звучат как «ло бу». — *Н. С.*).

А: Вот оно что. Слушай дальше: «Колокол и барабан».

Б: «Лобу».

А: Я говорю о колоколе и барабане.

Б: А я говорю о гонге и тарелках (по-китайски эти слова тоже звучат как «ло ба». — *Н. С.*) [224, с. 485]

Поясним, что в слове «лобу» — «редька» — второй слог является безударным, поэтому слогаобразующий гласный в нем слышится как нейтральный гласный, который можно условно воспринимать то как «а», то как «у».

Рассмотренные приемы создания баофу — это лишь небольшая часть того, что можно найти в огромном море сяньшэнов, публикуемых ныне в многочисленных сборниках, специальных и популярных журналах, газетах. Однако действительно интересных, остроумных, зрелых, критически заостренных сяньшэнов оказывается не так уж и много. Мы уже называли некоторые из них. Обилие приемов при созлании смеховых точек еще не гарантирует успех всему произведению. И тут уместно вспомнить слова Д. И. Писарева, который писал: «Когда смех, игривость и юмор служат средством — тогда все обстоит благополучно. Когда он делается целью. — тогда начинается умственное распутство. Для художника, ученого, для публициста, для фельетониста, для кого угодно, для всех существует одно великое правило: идея прежде всего!» [82, с. 587]. Вот в чем причина успеха таких прекрасных сяньшэнов, как «Покупка обезьян», «Шляпная фабрика», «Вот так фотография», «Притворство, высокопарность, пустословие».

В заключение данной главы отметим еще раз ту огромную роль, которую сыграл в развитии этого, пожалуй, самого популярного ныне в Китае жанра народного сказа выдающийся исполнитель сяньшэна Хоу Баолинь (р. 1917).

Из его воспоминаний [307] мы узнаем, что родился он в г. Тяньцзине, рос в бедной семье и что все его образование состояло из трех месяцев учебы в бесплатной школе для малоимущих, находившейся в Пекине, куда он переехал вместе с родителями еще ребенком.

В детские годы Хоу Баолинь уже познал, что такое голод и холод. Ему приходилось выполнять различную работу, чтобы прокормить себя. Одно время пришлось даже ходить по улицам и просить милостыню.

В 11 лет мальчик по инициативе отца был отдан в ученики одному народному музыканту. Вскоре, буквально через год, Хоу Баолинь уже выступал в известных балаганах Пекина в районе Тяньцзяо в качестве исполнителя арий из музыкальных драм. Искусству сяншэн он выучился самостоятельно, слушая выступления своих коллег по подмогкам. Благодаря исключительной памяти Хоу Баолиню удавалось за два-три раза запомнить и пересказать подслушанный текст.

Хоу Баолинь признавался позднее, что все его познания в различных областях культуры явились результатом упорного труда. Свои представления о морали и этике он всецело черпал из прослушанных сказов и музыкальных драм. Опыт сказительского искусства помог Хоу Баолиню стать блестящим знатоком пекинского диалекта, в особенности его просторечных форм.

Хоу Баолинь некоторое время выступал на сценических площадках различных городов страны и как исполнитель арий, и как исполнитель сатирических монологов, а позднее и диалогов (вместе с Го Цижун). Лишь в 40-е годы он целиком переключился на исполнение сяншэнов.

Жизнь и творческая деятельность Хоу Баолиня, как и многих китайских сказителей, была типичной для старого Китая. Крутые перемены в его жизни произошли лишь после 1949 г. Продолжая активно выступать на сцене, Хоу Баолинь начиная с 1953 г. обратился к проблемам изучения исполняемого им жанра. Подобная исследовательская работа продолжается им и по сей день, в особенности в последние годы, когда в 1979 г. Хоу Баолинь отошел от сценической деятельности и занялся литературным трудом. Сегодня он член Союза писателей Китая, заместитель председателя Ассоциации деятелей цюйи Китая, почетный профессор Пекинского университета, заместитель председателя Общества лингвистов Пекина.

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Попробуем коротко суммировать наши наблюдения и подвести некоторые итоги. Китайский народный сказ как важная составная часть простонародной литературы является одним из краеугольных камней, на котором зиждутся многие жанры средневековой литературы. Многочисленные жанры и вариации жанров песенно-повествовательной литературы, а их на сегодняшний день насчитывается свыше трехсот, образуют стройную систему, внутри которой выделяются песенные, поэтические и прозаические виды сказов. Каждый из них, в свою очередь, охватывает ряд жанров, между которыми существует тесная внутренняя связь, основанная на таких общих и характерных для сказа чертах, как наличие или отсутствие в них пения и музыкального сопровождения, стихов и прозы. Существенными признаками жанров являются и размеры произведения, количество исполнителей, тематика сказов и т. п. Как мы видим, внутри каждого вида сказов существует еще и особая иерархия жанров.

Жанры песенно-повествовательной литературы Китая находятся в постоянном движении, в них заложена известная динамика развития. Их отличают и периоды бурного роста, и периоды спада. Мы с достаточной уверенностью можем фиксировать как процесс их зарождения, так и момент их полного исчезновения. Часть средневековых жанров народного сказа дошла до нас в заметно трансформированном виде (цзыдишу, лянхуа-лао), след другой части оказался затерян (чжугундяо, баоцзюань). Наш анализ показал, что кроме взаимосвязанности жанров в пределах какого-то одного временного среза между сказами существует и диахроническая связь.

В некоторых современных сказах обнаруживается тенденция к увеличению числа исполнителей и музыкальных инструментов сопровождения, переход к повествованию от первого лица; в представление вводятся костюм, реквизит, сложный грим. В результате первоначальный сказ начинает терять свои отличительные признаки, постепенно сближаясь с театральным действием.

Песенно-повествовательные жанры китайской простонародной литературы играли и продолжают играть большую роль в традиционном эстетическом воспитании широких народных

масс, в становлении их национального самосознания. Вместе с тем в последнее время интерес к традиционным сказам, в особенности песенным, заметно снизился, в частности у молодежи.

Для традиционного китайского сказа характерны внешняя и внутренняя устойчивость его структуры, традиционность репертуара, анонимность происхождения, известная формульность языка, набор стандартных мелодий, единство слова и мелодии.

Наши наблюдения показали, что тематический диапазон различных жанров неодинаков. В одних жанрах больше используются сюжеты и фрагменты (порой одни и те же) из средневековых романов, которые в переложении для устного сказа находили путь к широкой народной аудитории (цзыдишу, сказы под большой барабан); в других значителен удельный вес бытовых сюжетов, не связанных с традиционным эпическим сказовым фольклором (поэтические сказы). А такой жанр, как сяньшэн, целиком построен на отражении бытовой тематики. Вот почему сопоставление различных текстов сказов в различных жанрах, написанных на один и тот же сюжет, дает ценный материал для выявления характерных особенностей и специфических черт, в том числе и языковых, каждого из жанров в отдельности.

Наиболее многообразным является песенный сказ, определяющую роль в котором при выявлении характерных черт его жанров играет мелодия. Нередко при почти адекватном тексте, скажем в сказах под большой барабан, единственным отличительным признаком между большим числом местных вариаций данного жанра является их музыкальная основа. Песенные сказы невелики, их объем обычно не превышает двухсот стихотворных строк. В основе песенного и поэтического сказов лежит семисложная строка, их отличают четкая композиция, использование в языке традиционных для сказа литературных приемов (параллельные построения, удвоения, подхваты, сравнения), детализация в описании природы и внешнего облика героев (обычно одного-двух) с применением большого числа характеристик-клише, заданная последовательность мелодий, заимствование мелодий из музыкальной драмы. В песенных сказах, в особенности в пекинском сказе под большой барабан, легко прослеживаются отдельные элементы, сохранившиеся от жанра цзыдишу, популярного в Китае в XVIII и XIX вв. Анализ произведений, созданных в жанре цзыдишу, показывает, что среди народных сказов последних двух столетий цзыдишу, пожалуй, отличается наибольшей художественностью. К песенным сказам относятся такие современные жанры, как дагу, хэнаньские чжуйцзы, даньсар. Причем наиболее многообразен своими местными вариациями сказ дагу, среди видов которого доминирует пекинский сказ под большой барабан.

Для пекинского сказа под большой барабан характерна героическая тематика, произведения в жанре хэнаньских чжуйцзы отмечены большой лиричностью; отображение бытовых сторон городской жизни наиболее соответствует особенностям жанра даньсяр, который отличает еще и обилие мелодий сниженного, бытового характера. Для ряда песенных сказов характерно сочетание стиха и прозы. Можно предположить, что многие из них генетически восходят к танским бяньвэнь.

Поэтические сказы, такие, как куайбань и куайшу, получившие свое название от постепенного убыстрения темпа исполнения сказа к концу, ведут свое начало от одной из ветвей средневекового жанра лянхуалао. В поэтическом сказе, в котором изобилуют произведения на современную тематику, нужно выделить сказы малых форм (сяо куайбань), наиболее часто использующиеся в качестве одного из средств массовой пропаганды. Самым традиционным песенным сказом следует считать шаньдунский быстрый сказ, в особенности произведения, связанные с жизнеописанием одного из героев романа «Речные заводы», У Суна. В шаньдунском быстром сказе наиболее отчетливо проявляется характерная для многих сказов формульность языка.

Как мы показали, в основе стихотворного размера поэтических и песенных сказов лежит квантитативный принцип: длительность каждой стихотворной строки в пределах данного произведения есть величина постоянная и не зависит от количества слогов, ее составляющих. В поэтическом сказе этот момент создает совершенно особый ритм, выступающий особенно ярко и отчетливо благодаря выделению сильных долей стиха ударами кастаньет. В поэтическом и песенном сказах используются традиционные для песенно-повествовательной литературы Китая тринадцать рифм (так называемые колен). Особый стихотворный размер, выраженный в чередовании шестисложных и семисложных строк, характерен для поэтического сказа шулайбао. В песенном и поэтическом сказах основная семисложная стихотворная строка может быть увеличена до десяти и более слогов за счет так называемых вставок.

Особым типом прозаического сказа является жанр данькоу сяньшэн, т. е. сказ сяньшэн, исполняемый одним рассказчиком, в чем видно его сходство с прозаическим сказом пиншу; отличаются от последнего меньшие размеры и непременно ярко выраженный сатирический уклон. Сяньшэн — жанр синтетический, в котором в равной мере сочетаются элементы речи, пения, имитаторства и пародии.

В монографии были рассмотрены лишь некоторые типичные и наиболее распространенные в Северном Китае жанры песенно-повествовательной литературы, поэтому вне поля нашего зрения оказались многочисленные жанры сказов Южного Ки-

тая. Кроме того, обратившись, например, к пекинскому сказу под большой барабан, мы оставили без внимания местные варианты сказов дагу, каждый из которых, несомненно, заслуживает специального изучения. Тем не менее даже такой общий обзор состояния сказительского искусства современного Китая, как нам представляется, позволяет ввести в научный оборот новый материал, который до сих пор в советском китаеведении в систематизированном виде не рассматривался.

Песенно-повествовательная литература Китая, сказительское искусство ставит перед нами новые проблемы, требующие самого тщательного изучения. Так, определенный интерес представляет генеалогия ряда жанров, установление которой даст возможность создать «генеалогическое древо» китайских народных сказов начиная с VII в. и кончая сегодняшним днем. Специального рассмотрения безусловно заслуживает китайский юмор, некоторые своеобразные черты которого мы постарались показать, отметив одновременно и приемы создания комического. Изучение южных жанров народного сказа позволит провести сопоставление с северными жанрами, установить их взаимосвязь там, где она присутствует, а возможно, и найти общие источники их происхождения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. *Алексеев В. М.* Актеры-герои на страницах китайской истории.— Китайская литература. М., 1978.
2. *Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 1958.
3. *Алексеев В. М.* К вопросу о демократизации китайской старинной литературы.— Китайская литература. М., 1978.
4. *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966.
5. *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1983.
6. Баоцзюань о Пу-мине. Факсимиле издания текста, перевод с китайского, исследование и комментарий Э. С. Стуловой. М., 1979.
7. *Бахтин В. С.* Один из неучтенных песенных жанров (К вопросу об индивидуальном творчестве в фольклоре).— АН СССР. Русский фольклор. XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л., 1976.
8. *Бахтин В. С.* Русская частушка.— Частушка. М.— Л., 1966.
9. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
10. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений (в 13 томах). Т. 7. М., 1953—1959.
11. *Боград В. Э., Рифтин Б. Л.* Русский китаевед Дэ-мин, его «Поездка в Китай» и перевод «Сна в красном тереме».— Народы Азии и Африки. 1983, № 6.
12. *Боков В.* Предисловие.— Частушка. М.— Л., 1966.
13. *Борев Ю.* Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981.
14. *Борев Ю.* О комическом. М., 1957.
15. *Борев Ю.* Эстетика. М., 1981.
16. *Бражников М. В.* Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки.— Очерки по истории и теории музыки. Т. I. Л., 1939.
17. Бяньвэнь о воздаянии за милость. Исследование, перевод, комментарий Л. Н. Меньшикова. М., 1972.
18. Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений». Издание текста, предисловие, перевод и комментарий Л. Н. Меньшикова. М., 1963.
19. Бяньвэнь о Лотосовой сутре. Факсимиле рукописи, издание текста, перевод с китайского, введение, комментарий, приложение и словарь Л. Н. Меньшикова. М., 1984.
20. *Васильев В. П.* Очерки истории китайской литературы. СПб., 1880.
21. Введение в литературоведение. Хрестоматия. Под ред. П. А. Николаева. М., 1979.
22. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
23. *Воскресенский Д. Н.* Особенности культуры Китая в XVII веке и некоторые новые тенденции в литературе.— XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
24. *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971.
25. *Гайда И. В.* Театр.— Судьбы культуры КНР (1949—1974). М., 1978.
26. *Гачев Г. Ф., Кожин В. В.* Содержательность литературных форм.— Тео-

- рия литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
27. Гершуни Е. П. Рассказы об эстраде. Л., 1968.
 28. Гольгина К. И. Теория изящной словесности в Китае. М., 1971.
 29. Горький М. О литературе. М., 1961.
 30. Грин М. Публицист на эстраде. М., 1981.
 31. Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1977.
 32. Дземидок Б. О комическом. М., 1974.
 33. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 10 т. М., 1958, т. 10.
 34. Желуховцев А. Н. Культурная революция и ее последствия (1965—1974).— Судьбы культуры КНР (1949—1974). М., 1978.
 35. Желуховцев А. Н. Хуабэнь — городская новелла средневекового Китая. М., 1969.
 36. Желуховцев А. Н. Школы сунского сказа.— Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР. № 84. М., 1965.
 37. Жирмунский В. М. Задачи поэтики.— Из истории советской эстетической мысли. 1917—1972. М., 1980.
 38. Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме.— Историко-филологические исследования. М., 1974.
 39. Жирмунский В. М. Рифма в сопоставительно-историческом плане.— Мастерство перевода. Сб. 9. М., 1973.
 40. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.
 41. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
 42. Заново составленное пинхуа по истории Пяти династий. Перевод с китайского, исследование и комментарий Л. К. Павловской. М., 1984.
 43. Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 1981.
 44. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Языковая игра.— Русская разговорная речь. М., 1983.
 45. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
 46. Карягин А. А. Комическое.— Марксистско-ленинская эстетика. Под ред. М. Ф. Овсянникова. МГУ, 1973.
 47. Квятковский А. Ритмология народной частушки.— Русская литература. 1962, № 2.
 48. Коган П. С. О социальном заказе.— Из истории советской эстетической мысли. 1917—1972. М., 1980.
 49. Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров.— Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
 50. Корсаков В. В. В старом Пекине. Очерк из жизни Китая. СПб., 1904.
 51. Крайцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. М., 1983.
 52. Куликовская Н. и Куликовский Л. За народной мудростью. М., 1975.
 53. Куриньян М. С. Драма.— Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
 54. Кусков В. В. Жанры и стили древнерусской литературы XI — первой половины XIII в. Автореф. докт. дис. М., 1980.
 55. Кусков В. В. История древнерусской литературы. М., 1982.
 56. Лавут П. Маяковский едет по Союзу.— Знамя. 1940, № 4—5.
 57. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981.
 58. Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.
 59. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая. М., 1979.
 60. Лихачев Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы.— Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973.
 61. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
 62. Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней Руси.— Славянские литературы. V Международный съезд славистов. М., 1963.

63. Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков. Л., 1983.
64. Ло Гуаньчжун. Троецарствие. М., 1954.
65. Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество. М., 1967.
66. Лу Синь. Собрание сочинений. М., 1955, т. 2.
67. Маркова С. Д. Китайская народная поэзия в период национально-освободительной войны 1937—1945 гг.—Краткие сообщения Института востоковедения. Т. 24. М., 1958.
68. Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства.—История всемирной литературы. Т. I. М., 1967.
69. Мелетинский Е. М. Народный эпос.—Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
70. Меньшиков Л. Н. О жанре «чжугундяо» и «Лю Чжюань чжугундяо».—Вопросы филологии и истории стран советского и зарубежного Востока. М., 1961.
71. Меньшиков Л. Н. Реформа китайской классической драмы. М., 1959.
72. Морохин В. Н. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия. М., 1983.
73. Неклюдов С. Ю., Рифтин Б. Л. Новые материалы по монгольскому фольклору.—Народы Азии и Африки. 1976, № 2.
74. Нишань самани битхэ (Предание о нишанской шаманке). Издание текста, перевод и предисловие М. П. Волковой. М., 1961.
75. Новейшая история Китая. М., 1972.
76. Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX века и народная песня. М., 1982.
77. Отечественные записки. 1861, № 9.
78. Пак Г. Изобразительные слова в корейском языке.—Сборник студенческих работ по филологии стран Востока. Л., 1954.
79. Палат А. Исторический фон романа «Речные заводы» и возникновение текста романа.—Историко-филологические исследования. М., 1967.
80. Петров В. В. Лу Синь. М., 1960.
81. Пинтань.—Китай, 1962, № 7.
82. Писарев Д. И. Литература и популяризация научных знаний. Язык и стиль.—Русские писатели о литературном труде. Т. 2. Л., 1954.
83. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924.
84. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха. М., 1976.
85. Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955.
86. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
87. Пурпурная яшма: китайская повествовательная проза I—VI веков. М., 1980.
88. Рифтин Б. Л. В поисках редких рукописей и ксилографов.—Народы Азии и Африки. 1965, № 3.
89. Рифтин Б. Л. Дополнения к каталогам китайских литературных жанров (по данным крупнейших библиотек СССР).—Народы Азии и Африки. 1966, № 1.
90. Рифтин Б. Л. Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (магтал коню и всаднику).—Фольклор, поэтика и традиция. М., 1982.
91. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
92. Рифтин Б. Л. К изучению внутрирегиональных закономерностей и взаимосвязей (Литературы Дальнего Востока в XVII в.).—Историко-филологические исследования. М., 1974.
93. Рифтин Б. Л. Литературное произведение и его народные варианты.—Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
94. Рифтин Б. Л. Новые материалы по традиционной дунганской народной песне.—Проблемы востоковедения. 1956, № 5.
95. Рифтин Б. Л. От мифа к роману. М., 1979.

96. *Рифтин Б. Л.* О стихотворных вставках в китайском традиционном прозаическом сказе — пинхуа. — Литература Востока. М., 1969.
97. *Рифтин Б. Л.* О художественной структуре китайского устного прозаического сказа. — Народы Азии и Африки. 1969, № 1.
98. *Рифтин Б. Л.* Проблемы стиля китайского книжного эпоса. — Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978.
99. *Рифтин Б. Л.* Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре. М., 1961.
100. *Рифтин Б. Л.* Сказитель Ши Юй-кунь и его история о мудром судье Бао и храбрых защитниках справедливости. — Ши Юй-кунь. Трое храбрых, пятеро справедливых. М., 1974.
101. *Рифтин Б. Л.* Устный сказ в Китае и новаторство Хань Цисяна (40-е годы). — Национальные традиции и генезис социалистического реализма. М., 1965.
- 101а. *Рифтин Б. Л., Цэрэнсодном Д.* Сказ бэнсэн улигэр и проблема литературно-фольклорных взаимосвязей. — Литературные связи Монголии. М., 1981.
102. *Рубцов Ф. А.* Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях. — Статьи по музыкальному фольклору. Л. — М., 1973.
103. *Румянцев М. К.* Время звучания слога в тональных языках. — Материалы коллоквиума по экспериментальной фонетике и психологии речи. МГУ. М., 1966.
104. Русские писатели о литературном труде. Т. I. Л., 1954.
105. *Сангютай Энгэ.* Пионовый фонарь. М., 1964.
106. *Серебряков Е. А.* Китайская поэзия X—XI веков, жанры ши и цы. Л., 1979.
107. *Серова С. А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.
108. *Смолин Г. Я.* Антифеодалные восстания в Китае второй половины X — первой четверти XII в. М., 1974.
109. *Соколов Ю. М.* Друг народного творчества. — *Милиц С. И. и Померанцева Э. В.* Русская фольклористика. Хрестоматия. М., 1971.
110. *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII—XIV вв. М., 1979.
111. *Софронов М. В.* Китайский язык и китайское общество. М., 1979.
112. *Спешнев Н. А.* Акустическая характеристика гласных китайского языка. Автореферат канд. дис. Л., 1968.
113. *Спешнев Н. А.* Жанр «куайшу» и его художественные особенности. — Вопросы филологии стран Азии и Африки. Вып. II. Л., 1973.
114. *Спешнев Н. А.* Жанр «мелодии под барабан» (гуцуй) в системе песенно-повествовательной литературы Китая. — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы X научной конференции. Ч. II. Л., 1982.
115. *Спешнев Н. А.* Жанры песенно-повествовательной литературы (цуйи) в современном Китае (1972—1974). — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977.
116. *Спешнев Н. А.* К вопросу о цинских «цзыдишу». — Изучение китайской литературы в СССР. М., 1973.
117. *Спешнев Н. А.* Китайское народное представление «сяншэн». — Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969.
118. *Спешнев Н. А.* Комическое начало в сяншэнах — жанре песенно-повествовательной литературы Китая. — Ученые записки ЛГУ, № 389, вып. 19. Востоковедение. 1977, № 3.
119. *Спешнев Н. А.* О трансформации жанров песенно-повествовательной литературы Китая. — Вестник Ленинградского университета, № 14, вып. 3. 1982.
120. *Спешнев Н. А.* Пекинский сказ — дансяр. — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы девятой научной конференции. Ч. II. Л., 1980.
121. *Спешнев Н. А.* Песенно-повествовательная литература Китая (1949—1979). — Проблемы Дальнего Востока. 1981, № 2.

122. *Спешнев Н. А.* Поэтическая форма жанра «куайшу» и система китайского стихосложения.— Литература и культура Китая. Сб. статей к 90-летию со дня рождения акад. В. М. Алексеева. М., 1972.
123. *Спешнев Н. А.* Фольклор в творчестве Лао Шэ.— Проблемы Дальнего Востока. 1983, № 1.
124. *Спешнев Н. А.* Фонетика китайского языка. Л., 1980.
125. *Стулова Э. С.* Аннотированное описание сочинений жанра «баоцзюань» в собрании ЛО ИВ АН СССР.— Письменные памятники Востока. Историко-филологическое исследование. Ежегодник 1976—1977 гг. М., 1984.
126. *Стулова Э. С.* Баоцзюань как историко-литературный памятник.— Баоцзюань о Пу-мине. Факсимильное издание текста, перевод с китайского, исследование и комментарий Э. С. Стуловой. М., 1979.
127. *Стулова Э. С.* К вопросу о бытовании «баоцзюань» в эпоху Мин.— Литература и культура Китая. М., 1972.
128. *Стулова Э. С.* К вопросу о структуре прозаических частей китайской песенно-повествовательной литературы.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (тезисы докладов). М., 1976.
129. *Стулова Э. С.* Проблемы изучения жанра баоцзюань.— Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969.
130. *Стулова Э. С.* Эпизоды крестьянской войны 1627—1646 гг. в «Баоцзюань о Чун-чжэне» (предварительное сообщение).— Письменные памятники и проблемы истории и культуры народов Востока. XVII годовичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). Ч. 1, 1982. М., 1983.
131. *Тимина С. И.* Проблема жанровых трансформаций в рамках единой творческой истории.— Жанры в советской литературе.— ЛГПИ им. А. И. Герцена. Л., 1973.
132. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М., 1959.
133. *Томашевский Б. В.* Стилистика. Л., 1983.
134. *Федоренко Н. Т.* Китайские записи. М., 1958.
135. *Федь Н.* Зеленая ветвь литературы: русский литературный сказ. М., 1981.
136. *Холшевников В. Е.* Основы русского стихосложения. ЛГУ, 1958.
137. *Художественные средства русского народного поэтического творчества (символ, метафора, параллелизм).— Фольклор как искусство слова.* Вып. 5. М., 1981.
138. *Цао Сюэцин.* Сон в красном тереме. М., 1958.
139. *Цветы сливы в золотой вазе.* Т. 2. М., 1977.
140. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений (в 8 т.). Т. 2. М., 1949.
141. *Чжао Шули.* Песенки Ли Ю-цяя. М., 1974.
142. *Чичеров В. И.* Школы сказителей Заонежья. М., 1982.
143. *Ши Найань.* Речные заводи. М., 1955.
144. *Шнеерсон Г.* Музыкальная культура Китая. М., 1952.
145. *Эльсберг Я. Е.* Введение.— Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
146. *Эйдлин Л.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1697.
147. *Энгельс Ф.* Немецкая народная книга.— *К. Маркс и Ф. Энгельс.* Из ранних произведений. М., 1956.
148. Юаньская драма. М.—Л., 1966.

На европейских языках

149. Chinese Buddhist Music, Recorded by John Levy, Lyrichord Stereo LLST 7222. Примечание к пластинке составлено Лоуренсом Пиккеном и Джоном Леви.
150. *Chinoperl Papers.* 1981, № 10. Cornell University, Ithaca, New York.
151. *Hrdlička Z.* Old Chinese Ballads to the Accompaniment of the Big Drum. Archiv Orientální. 25, 1957, 1.
152. *Hrdličková V.* Some Observations on the Chinese Art of Storytelling.— Acta Universitatis Carolinae, Philologica. 1964, № 3.
153. *Hrdličková V.* Some Questions Connected with Tun-Huang Pien-Wen.— Archiv Orientální, 1962, vol. 30.

154. *Hrdličková V.* The Professional Training of Chinese Storytellers and the Storytellers' Guilds.— *Archiv Orientální*. 1965, vol. 33.
155. *Knechtges David R.* Wit, Humor and Satire in Early Chinese Literature (to A.D.220).— *Monumenta Serica*, vol. XXIX, 1970—1971.
156. *Levis J. L.* Foundations of Chinese Musical Art. Peking, 1936.
157. *Pokora T.* Ironical Critics at Ancient Chinese Courts (Shih chi, 126).— *Oriens Extremus*. 20. Jahrgang. Heft 1, 1973, Wiesbaden.
158. *Pokora T.* The Etymology of Ku-chi (or Hua-chi).— *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Band 112, 1972.
159. *Pischner H.* Musik in China. Berlin, 1955.
160. *Průšek J.* Chui-Tzu-Shu-Folk songs from Ho-Nan.— *Chinese History and Literature*. Prague, 1970.
161. *Průšek J.* The Origins and the Authors of the Hua-pen. Prague, 1967.
162. *Tun Li-Ch'en.* Annual Customs and Festivals in Peking. Peiping, 1936.
163. *Wells Henry W.* Traditional Chinese Humor: A Study in Art and Literature. Indiana University, 1971.
164. *Wiant B.* The Music of China. Hong Kong, 1965.

На китайском языке

165. *Бай Фэнмин, Ду Чэн.* Синцитянь-ди фэнъюй (Буря в воскресный день).— Цюйи. 1980, № 4.
166. Бэйфан цюйи сюань (Избранные северные цюйи). Шэньян, 1982.
167. *Ван Минлу.* Цзе да хуань си (Все довольны и рады). Сборник сяньшэнов. Пекин, 1981.
168. Вэньмин дагушу цы (Либретто литературных сказов под барабан). Вып. 2. Пекин, 1924.
169. Вэньмин дагушу цы (Либретто литературных сказов под барабан). Вып. 19. Пекин, 1925.
170. *Гао Цзэпэн.* Пипа цзи (Лютня). Пекин, 1954, цз. 1, ч. 2.
171. Гао юань цай хун (Разноцветная радуга над высокогорьем).— Юаньдин чжи гэ (Песня садовника). Пекин, 1973, № 3.
172. Гао Юаньцзюнь шаньдун куайшу сюань (Избранные шаньдунские куайшу Гао Юаньцзюня). Пекин, 1980.
173. Гуанбо-лиди сяошэн (Смех по радио). Сборник сяньшэнов. Пекин, 1981.
174. Гу бэнь Цзинь, Пин, Мэй. Шанхай, [б. г.], цз. 4.
175. Гуннунбин вэнь яньчан цайляо (Материал для художественного исполнения рабочим, крестьянам и солдатам). Пекин, 1972—1973, № 1—6.
176. Гуннунбин яньчан (Художественные выступления рабочих, крестьян и солдат). Пекин, 1974, № 3.
177. Да дяньюа (Телефонный разговор). Пластинка. Запись 1962 г. 1964, № 5—6240 (а, б). Исп. Ма Цзи и Юй Шию.
178. Данькоу сяньшэн сюаньцзи (Избранные произведения в жанре данькоу сяньшэн). Тяньцзинь, 1962.
179. Данькоу сяньшэн цзи (Собрание произведений в жанре данькоу сяньшэн). Шэньян, 1963.
180. Данькоу сяньшэн чуаньтун цзопинь сюань (Избранные традиционные произведения в жанре данькоу сяньшэн). Пекин, 1981.
181. Даньсяр пайцзыцюй чуаньцзо сюаньцзи (Избранные произведения в жанрах даньсяр и пайцзыцюй). Пекин, 1958.
182. Да си као цюань цзи (Полное собрание арий из музыкальных драм). Шанхай, 1937.
183. Ди-и цзе цюаньго цюйи хуэйянь цзопинь сюань (Избранные произведения Первого Всекитайского смотра цюйи). Т. I, II. Шанхай, 1959.
184. Дунбэй эржэньчжуань сюаньцзи (Избранные северо-восточные эржэньчжуань). Шэньян, 1964.
185. *Е Маочан.* Ю дэн вар (Масляный светильник).— Цюйи. 1962, № 6.
186. Иньгун бао (Вознаграждение за тайное доброе дело). Пекин, [б. г.].
187. *Лао Шэ.* Чагуань (Чайная).— Лао Шэ цзюйцзо сюань (Избранные пьесы Лао Шэ). Пекин, 1959.

188. Лидай сяохуа цзи (Сборник анекдотов всех эпох). Шанхай, 1957.
189. Линь Чун. [Либретто ляонинских сказов под большой барабан]. Шэньян, 1962.
- 189а. *Лю Гуанбинь, Ян Иянь*. Хун янь (Красный утес). Пекин, 1962.
190. Лу Фанвэн цюань цзи (Полное собрание сочинений Лу Фанвэна). Сы бу бэйяо, т. 79, разд. «Цзяннань шитао» (Цзяннаньская поэзия). Шанхай, 1936.
191. *Лянь Чуньмин*. Юэхуэй (Свидание). Чанша, 1983.
192. *Ма Ци*. Юн сун (Ода о дружбе).— Хайянь (Чайка). Пекин, 1974.
193. Саньго гуши гуцы сюань (Избранные гуцы на тему историй из «Троецарствия»). Шэньян, 1962.
194. Сун Лэй Фэн, сюэ Лэй Фэн (Воспевать Лэй Фэна, учиться у Лэй Фэна).— Цюньчжун вэнь сюань (Избранные произведения для массового исполнения). Пекин, 1973, № 4.
195. Сунь Лайкуй гуцы сюань (Избранные гуцы Сунь Лайкуя). Тяньцзинь, 1960.
196. Сяншэн дянхуа сюаньцзи (Избранные вступления к сяншэнам). Пекин, 1958.
197. Сяншэн сюаньцзи (Избранные сяншэны). Пекин, 1963.
198. Сяншэн чуанцзо сюаньцзи (Избранные произведения в жанре сяншэн). Пекин, 1957.
199. У Сун чжуань (Биография У Суна). Цзинань, 1982.
200. У Сун. [Сборник либретто сказов в жанре эржэньчжуань]. Ляонин, 1962.
201. Хайхэ сун (Ода о реке Хайхэ).— Жэнь хуань шуй си (Люди радуются, вода смеется). Шицзячжуан, 1973.
202. Хайянь (Чайка). Сборник сяншэнов. Пекин, 1974.
203. *Хоу Баолин*. Цзай шэн цзи (Второе рождение). Тайюань, 1979.
204. Хун лоу мэн цзыдишу (Цзыдишу на сюжеты «Сна в красном тереме»). Шэньян, 1983.
205. Хэбэй миньцзянь чуаньтун гуцы сюань (Избранные народные традиционные гуцы провинции Хэбэй). Шанхай, 1960.
206. Хэбэй миньцзянь чуаньтун гуцы сюань (Избранные народные традиционные гуцы провинции Хэбэй). Шанхай, 1983.
207. Хэнань ши нянь цюйи сюань (Избранные цюйи провинции Хэнань за 10 лет), 1949—1959. Чжэнчжоу, 1960.
208. *Цао Сюэцин*. Хун лоу мэн (Сон в красном тереме). Т. 1. Пекин, 1957.
209. Цзинь, Пин, Мэй цыхуа. Пекин, 1957.
210. Цзотянь (Вчера). Сборник цюйи. Пекин, 1959.
211. *Цзян Кунь, Ли Вэньхуа*. Жу цы чжаосян (Вот так фотография).— Цюйи. 1979, № 1.
212. Цюйи цзопинь сюань (Избранные произведения цюйи), № 2. Тяньцзинь, 1982.
213. Цюйи чанцы сюаньцзи (Избранные произведения песенного сказа). Пекин, 1963.
214. Цюнь ин хуэй (Совет героев). Либретто ляонинских сказов под большой барабан. Шэньян, 1962.
215. Чан Баокунь сяншэн сюань (Избранные сяншэны Чан Баокуня). Тяньцзинь, 1981.
216. Чанцы чуанцзо сюаньцзи (Избранные произведения песенного сказа). Пекин, 1958.
217. *Чжан Чангун*. Хэнань чжуйцзышу (Сказ хэнаньские чжуйцзы). Приложение: либретто сказов. Пекин, 1951.
218. *Чжан Цуйфэн*. Дагу шэнъя-ди хуэйи (Воспоминания исполнительницы сказов под большой барабан). Приложение: либретто сказов, исполнявшихся Лю Баоцюанем. Тайбэй, 1967.
219. Чжан Шоучэнь данькоу сяншэн сюань (Избранные данькоу сяншэн из репертуара Чжан Шоучэня). Тяньцзинь, 1981.
220. *Чжу Гуандоу*. Во ай во-ди цзя (Я люблю свой дом).— Цюйи, 1963, № 4.

221. Чжу Гуандоу куайбань сяньшэн сюань (Избранные куайбань и сяньшэны Чжу Гуандоу). Шэньян, 1982.
222. *Чжу Гуандоу и Гун Цянькэ* (сост.). Избранные цюйи (1949—1979). Шэньян, 1979.
223. Чуаньтун сяньшэн сюань (Избранные традиционные сяньшэны). Шэньян, 1980.
224. Чуаньтун сяньшэн цзи (Собрание традиционных сяньшэнов). Шанхай, 1981.
225. Чуаньтун цюйи цзи (Собрание традиционных цюйи). Харбин, 1981.
226. Шаньдун куайшу У Сун чжуань (Биография У Суна в жанре шаньдунских куайшу). Пекин, 1957.
227. *Ши Найань*. Шуйху (Речные заводы). Пекин, 1953.
228. Шумао сюаньцзи (Избранные шумао). Пекин, 1957.
229. Шумао цзицзинь (Собрание лучших шумао). Пекин, 1982.
230. Юсю сяньшэн сюань (Избранные лучшие сяньшэны). Кайфэн, 1981.
231. *А Ин*. Гуаньхой Ши Юйкунь (О Ши Юйкуне).— Чжунго су вэньсюэ яньцзю (Исследования по китайской простонародной литературе). Шанхай, 1944.
232. *Бай Фэнмин*. Даньсянь шихуа (История сказа даньсяр).— Цюйи. 1980. № 11.
233. *Бай Фэнмин*. Фу цзинь чжуй си хуа цзиньюн (Мысли о прошлом сказа цзиньюн, навеянные днем сегодняшним).— Цюйи. 1980, № 4.
234. *Бай Фэнмин*, *Ван Цзюэ*. Цэньян бяоянь цзиньюн дагу (Как исполнять пекинские сказы под большой барабан). Шанхай, 1957.
235. *Бай Фэнъянь* и др. Цюйи иньюэ яньцзю (Исследование музыки цюйи). Пекин, 1960.
236. *Ван Ли*. Ши, цы гэлэй (Стихотворный размер ши и цы). Пекин, 1982.
237. *Ван Ли*. Тань сяньшэн-ди ичань хэ фачжань (К вопросу о наследии и развитии сяньшэнов).— Цюйи. 1961, № 5.
238. *Ван Ли*. Сяньшэн ишу юй сяо (Искусство сяньшэна и смех). Ухань, 1982.
239. *Ван Сяочжунь*. Юань, Мин, Цин сань дай цзиньхуэй сяшо сицуй ши ляо (Материалы по истории прозы и музыкальной драмы, запрещенной во времена трех династий — Юань, Мин и Цин). Пекин, 1958.
240. *Ван Тефу*. Дунбэй эржэньчжуань яньцзю (Исследование жанра эржэньчжуань Северо-Восточного Китая). Шэньян, 1956.
241. *Ван Цзиншоу*. Лян-вэй вайго цюйи ми (Двое иностранных театралов в области цюйи).— Цюйи. 1982, № 5.
242. *Ван Цзуньсань* и др. Гуцуй яньцзю (Исследование жанра гуцуй). Пекин, 1960.
243. *Ван Цзюэ*. Ляньхуалао-ди яньбянь хэ фачжань (Трансформация и развитие ляньхуалао).— Цюйи маньтань (К вопросу о цюйи). Пекин, 1982.
244. *Ван Цзюэ*. Цюйи маньтань (К вопросу о цюйи). Пекин, 1982.
245. *Ван Япин*. Чжао Шули — чжоюэ-ди шочан вэньсюэцзя (Чжао Шули — выдающийся литератор в области песенно-повествовательной литературы).— Цюйи. 1979, № 2.
246. *Гао Циань*. Цзыдишу-ди юаньлю (Истоки цзыдишу).— Вэньсюэ ичань цээнкань. 1955, № 1.
247. *Гао Юаньцзюнь*. Шаньдун куайшу маньтань (Коротко о шаньдунских куайшу). Послесловие к «Гао Юаньцзюнь шаньдун куайшу сюань» (Избранные шаньдунские куайшу Гао Юаньцзюня). Пекин, 1980.
248. *Гао Юаньцзюнь*, *Ли Жуньце* и др. Куайшу, куайбань яньцзю (Исследование куайшу и куайбань). Пекин, 1960.
249. *Гао Юаньцзюнь*, *Лю Сюэчжи*, *Лю Хунбинь*. Шаньдун куайшу ишу цянлунь (Коротко об искусстве шаньдунских куайшу). Пекин, 1982.
250. *Гуань Вэйсонь*. Би Гэфэй тунчжи эр сань ши (Немного о товарище Би Гэфэе).— Цюйи. 1962, № 6.
251. *Гуань Дэдун*. Цюйи лунь цзи (Сборник статей по цюйи). Пекин, 1958. Новое издание, Пекин, 1983.
252. *Гуань Дэдун*, *Чжоу Чжунмин*. Лунь цзыдишу (О цзыдишу).— Вэнь, ши, чжэ. 1980, № 2.

253. *Гуань Дэдун, Чжоу Чжунмин.* Цзя Фуси «Му-пи цы» цянлунь (О Цзя Фуси и его «Му-пи цы»).— Шочан ишу (Искусство сказа). Цзилинь, 1981, № 1—2.
254. *Гуань Дэдун, Чжоу Чжунмин.* Цзя Фуси «Му-пи цы» цзяо чжу (Сверенное и комментированное издание «Гуцы Му-пи» Цзя Фуси). Цзинань, 1982.
255. Гунжэнь жибао. 8.06.1958.
256. Гунжэнь жибао. 4.06.1958.
257. *Гун Цянькэ.* Цзыдишу цзи ци цзочжэ (Цзыдишу и их авторы).— Лилуньюй шицзянь. 1980, № 10.
258. Даньсяр ишу цзинъянь тань (Об опыте исполнения даньсяр). Пекин, 1982.
259. *Дунь Чун.* Яньцзин суйши цзи (О календарных праздниках Яньцзина). Пекин, 1901.
260. *Е Дэцзюнь.* Сун, Юань, Мин цзянчан вэньсюэ (Сказовая литература эпох Сун, Юань, Мин). Шанхай, 1957.
261. *Жун Цзяньчэнь.* Цюйи тань сянь и люши нянь (60 лет на сцене с цюйи).— Даньсяр ишу цзинъянь тан (Об опыте исполнения даньсяр). Пекин, 1982.
262. *Жэнь Гуанвэй.* Цзыдишу-ди чаньшэн цзи ци цзай дунбэй-чжи фачжань (Возникновение цзыдишу и их распространение на Северо-Востоке).— Цюйи ишу луьцун. 1981, № 1.
263. Жэньминь жибао. 10.02.1983.
264. *Као Чэн.* Бэйцзин гунжэнь-ди тунсу вэньи чуанцзо (Популярные художественные произведения пекинских рабочих).— Шошо чанчан. 1952, № 6.
265. *Лао Шэ.* Гушу ижэнь (Исполнители сказов под барабан). Пекин, 1980.
266. Лао Шэ цюйи вэнь сюань (Сборник статей Лао Шэ о цюйи). Пекин, 1982.
267. *Ли Гуан.* Цянь тань цюйи иньюэ-ди гэсинь (Коротко о преобразованиях в музыке цюйи).— Цюйи. 1980, № 6.
268. *Ли Гун.* Тин сяншэн цзя, да, кун хоу гань (Слушая сяншэн «Притворство, высокопарность, пустословие»).— Жэньминь жибао. 12.06.1980.
269. *Ли Сяоцан.* Цюйи тань (О цюйи). Ухань, 1951.
270. *Ли Цзинхань.* Предисловие.— *Чжан Цыси.* Жэньминь шоуду-ди Тяньцяо (Тяньцяо народной столицы). Пекин, 1951.
271. *Ли Цзяжуй.* Тунсу вэньсюэ луьвэнь цзи (Сборник статей по простонародной литературе). Тайбэй, 1982.
- 271a. *Ло Е.* Цзуй вэн тань лу (Записи бесед охмелевшего старца). Шанхай, 1957.
272. *Ло Жуншоу.* Сяншэн бяоянь маньтань (Коротко об исполнении сяншэн). Шанхай, 1979.
273. *Лю Сюэчжи, Лю Хунбинь.* Шулайбао-ди ишу цзицяо (Художественное мастерство при исполнении шулайбао). Пекин, 1981.
274. *Лю Цидянь.* Тяньцзиньвэй цзыдишу-ди шэнцян цзешао (Знакомство с мелодиями в тяньцзиньских цзыдишу).— Цюйи ишу луьцун. 1982, № 3.
275. *Лю Чжимин.* Выступление на торжественном открытии Первого Всекитайского смотра цюйи.— Цюйи. 1958, № 8.
276. *Люй Ци.* Гуаньюй цюйи иньюэ-ди фачжань (О развитии музыки цюйи).— Цюйи. 1960, № 2.
277. *Ма Ци.* Сяншэн ишу маньтань (Коротко об искусстве сяншэн). Гуанчжоу, 1980.
278. *Мэй Ланьфан.* Тань гу ван Лю Баоцюань-ди ишу чуанцзо (О художественном творчестве корифея сказов под барабан Лю Баоцюаня).— Цюйи ишу луьцун. 1981, № 1; 1982, № 2.
279. *Мэн Юаньлао.* Дунцзин мэн хуа лу (вай сы чжун) [Записи пестрых снов о Восточной столице (и еще 4 трактата)]. Шанхай, 1956.
280. *Пэн Цзие.* Цюйи чанцы чуанцзо тань (О сочинении либретто для цюйи). Цзилинь, 1982.
281. *Су Жэнь.* Югуань циндай цюйи ши-ди сань-пянь цзыдишу (Три произведения цзыдишу, имеющих отношение к истории цюйи эпохи Цин).— Цюйи ишу луьцун. 1981, № 1.

282. *Сун Хэпин, Цзи Юнхай. Хэ Люй хэ та-ди цзыдишу* (Хэ Люй и его цзыдишу).— Миньцзу вэньсюэ яньцзю. 1984, № 2.
283. *Сунь Лайкуй. Во цзэньян бяньсе цюйи* (О том, как я сочиняю цюйи).— *Цюйи*. 1958, № 9.
284. *Сы Су. Шошу ю у цзяобэнь?* (Есть ли у сказов либретто?).— *Цюйи*. 1962, № 4.
285. *Сюй Гохуа. Таньтань шочан чан юн цюйдяо-ди шиюнь* (Поговорим об использовании наиболее часто встречающихся мелодий в сказах).— Шочан чан юн цюйдяо цзи (Собрание наиболее часто употребляемых мелодий в сказах). Шанхай, 1979.
286. *Сюз Баокунь. Хоу Баолинь хэ та-ди сяншэн ишу* (Хоу Баолинь и его искусство сяншэна). Харбин, 1983.
287. *Сяншэн, пиншу, куайбань; сецзо юй бяоянь* (Сяншэн, пиншу, куайбань; сочинение и исполнение).— Шэньян, 1982.
288. *Сян Юаньцунь. Цюй юнь и тун* (Введение в теорию музыки и рифмы). Пекин, 1963.
289. *Тао Дунь. Бо луань фань чжэн фаньжун цюйи* (Искореним беспорядок, приумножим цюйи).— *Цюйи*. 1979, № 1.
290. *Тао Дунь. Цзэньян цзецзюэ цюйи хоу и дай-ди вэньти* (Как разрешить проблему будущего поколения исполнителей цюйи).— *Цюйи*. 1958, № 3.
291. *Тао Дунь. Тань Ли Жуньцзе-ди куайбань чуанцзо* (Поговорим о творчестве Ли Жуньцзе в области куайбань).— *Цюйи*. 1963, № 1.
292. *Тао Дунь. Цюйи гунцзо цзай цзунлусянь-ди гуанхуэй чжаояо ся цянъцинь* (Работа в области цюйи движется вперед, озаряемая лучами генеральной линии).— *Цюйи*. 1958, № 9.
293. *Тао Дунь. Цюйи и пугунхуа*.— Юйвэнь сюэси. 1959, № 4.
294. *Тань Фэнъюань. Даньсяр бяоянь ишу* (Искусство исполнения даньсяр).— Даньсянь ишу цзинъянь тан (Об опыте исполнения дансяр). Пекин, 1982.
295. *Тянь Юнцай и др. Ван Сюэшань хэ хэси куайбань дуй* (Ван Сюэшань и бригада исполнителей куайбань из Хэси).— *Цюйи*. 1965, № 3.
296. *У Наньсюнь. Люйсюз хуэйтун* (Проникновение в законы музыки). Пекин, 1964.
297. *У Сяолин. Таньтань куайбань-ди цзегоу* (О структуре куайбань).— Чжунго юйвэнь. 1952, № 1.
298. *У Сяолин. Таньтань куайбань-ди цзюйши* (О стихотворной строке в куайбань).— Чжунго юйвэнь. 1952, № 2.
299. *У Сяолин. Таньтань куайбань-ди чжэюнь* (О рифме в куайбань).— Чжунго юйвэнь. 1953, № 2.
300. *Фу Сихуа. Бай шэ чжуань цзи* (Сборник легенд о Белой змейке). Шанхай, 1955.
301. *Фу Сихуа. Баоцзюань цзунлу* (Сводный каталог баоцзюань). Пекин, 1951.
302. *Фу Сихуа. Вэйцзин чуаньтун цюйи цзунлу* (Сводный каталог традиционных цюйи Пекина). Пекин, 1962.
303. *Фу Сихуа. Цзыдишу цзунму* (Сводный каталог цзыдишу). Шанхай, 1957.
304. *Фу Сихуа. Цюйи луньдун* (Сборник статей по цюйи). Шанхай, 1953.
305. *Фэн Дэфу. Куайбань-ди чуанцзо хэ бяоянь* (Сочинение и исполнение куайбань).— Бяньцзян вэньсюэ. 1965, № 5.
306. *Хань Шичан. Куньцюй-ди юйянь инъюнь* (Язык и рифма куньцюй).— Чжунго юйвэнь. 1959, № 10.
307. *Хоу Баолинь. Хоу Баолинь цзычжуань* (Автобиография Хоу Баолиня). Ч. 1. Харбин, 1982.
308. *Хоу Баолинь, Ван Цзиншоу, Сюз Баокунь. Цюйи гайлунь* (Общий обзор цюйи). Пекин, 1980.
309. *Хоу Баолинь, Сюз Баокунь, Ван Цзиншоу, Ли Ваньпэн. Сяншэн ишу лунызи* (Сборник статей об искусстве сяншэна). Хэйлунцзян, 1981.
310. *Хоу Баолинь, Сюз Баокунь, Ван Цзиншоу, Ли Ваньпэн. Сяншэн юаньюань* (Истоки сяншэна). Пекин, 1982.

311. *Ху Цзецин*. Лао Шэ и цюйи.— Цюйи. 1979, № 2.
312. *Ху Шин*. Таньцы баоцзюань шуму (Каталог таньцы и баоцзюань). Шанхай, 1957.
313. *Ху Шин*. Хуабэнь сяошо гайлунь (Очерк городской повести хуабэнь). Пекин, 1980.
314. *Хэ Цичан*. Чжугундяо юй бяньвэнь (Жанр чжугундяо и бяньвэнь).— Вэньи бао. 1963, № 1.
315. *Цао Баолу*. Яньчан даньсяр-ди цзинъянь хэ тихуэй (Опыт и соображения по поводу исполнения даньсяр).— Даньсянь ишу цзинъянь тань (Об опыте исполнения даньсяр). Пекин, 1982.
316. *Цзинь Лишэн, Чэнь Сюэдо*. Пинтань цзай Итали (Жанр пинтань в Итали).— Цюйи. 1983, № 2.
317. *Цзинь Мин*. Сяншэн ши цзитань (Заметки по истории сяншэнов).— Шочан ишу. 1981, № 1—2.
318. *Цзинь Шоушэнь*. Бэйцзин-ди лао шугуар (Старые пекинские балаганы).— Цюйи. 1959, № 7.
319. *Цзо Сянь*. Пинтань-ди цзюэтоу (О юморе в сказе пинтань).— Цюйи. 1963, № 4.
320. *Цзэн Юши*. Тань цюйи бяоянь ишу-ди гайгэ (К вопросу о реформе исполнительского искусства в цюйи).— Цюйи. 1959, № 10.
321. Цин дай Бэйцзин чжучжи цы (О столице эпохи Цин, Пекине, в записи стихами в жанре чжучжи цы). Пекин, 1982.
322. Цюйи. 1966, № 3.
323. Цюйи гунцзо тунсюнь (Информация о работе в области цюйи). Пекин, 1954, № 1, 3.
324. Цюйи тин (Гостиния цюйи). Хэнань, 1981, № 3.
325. *Чжай Хао*. Тунсу бянь (Словарь просторечий). Пекин, 1959.
326. *Чжан Боян*. Тань даньсяр пайцзыцой-ди шобай (О прозе в жанре даньсяр пайцзыцой).— Цюйи ишу луньцун. 1981, № 1.
327. *Чжан Линги*. Саньсяньшу (Сказ саньсяньшу).— Цюйи. 1958, № 5.
328. *Чжан Линь*. Эржэньчжуань юаньюань каоцжэн (Исследование происхождения эржэньчжуань).— Шочан ишу. 1981, № 1—2.
329. *Чжан Чангун*. Хэнань чжуйцзышу (Сказ хэнаньские чжуйцзы). Пекин, 1951.
330. *Чжан Цуйфэн*. Дагу шэнья-ди хуэйи (Воспоминания исполнительницы сказов под большой барабан). Тайбэй, 1967.
331. *Чжан Цыси*. Жэньминь шоуды тяньцяо (Тяньцяо народной столицы). Пекин, 1951.
332. *Чжао Шули*. Шоусянь яоцзо цзо и-гэ чэди-ди гэмичжэ (Первоначальное требование — стать последовательным революционером).— Цюйи. 1964, № 1.
333. *Чжао Цзиншэнь*. Гуцы сюань (Избранные гуцы). Шанхай, 1957.
334. *Чжао Цзиншэнь*. Дагу яньцзю (Исследование сказов под большой барабан). Шанхай, 1937.
335. *Чжао Цзиншэнь*. Цюйи цунтань (Собрание статей о цюйи). Пекин, 1982.
336. *Чжао Цзиншэнь*. Чжунго гудянь сицзюй чуаньтун гайшу (О традициях в древнекитайской драме).— Сицзюй битань (Заметки о драме).— Пекин, 1962.
337. *Чжан Цичан, Хань Дэфу*. Цзэньян се даньсяр (Как сочинять даньсяр). Пекин, 1979.
338. *Чжоу Ханьпин*. Цзэньян бяньсе цюйи чанцы (Как писать текст для песенного сказа). Чанша, 1959.
339. *Чжоу Цзе*. Цюйи чанцы чуанцзо тань (К вопросу о сочинении текстов для пения в цюйи). Чанчунь, 1982.
340. *Чжоу Ян*. Фачжань синь цюйи, вэй шэхуэй чжун фуу (Развивать новые цюйи, служить социализму).— Цюйи. 1959, № 9.
341. Чжунго вэньсюэ ишу гунцзочжэ ди-эр цы дайбао дахуэй цзыляо (Материалы II Всекитайского съезда работников литературы и искусства). Пекин, 1953.

342. Чжунго вэньсюэ ишу гунцзочжэ ди-сань цы дайбяо дахуэй вэньцзянь (Документы III съезда работников литературы и искусства Китая). Пекин, 1960.
343. Чжунго да байкэцзяоаньшу. Сицуй, цюйи (Большая китайская энциклопедия. Музыкальная драма, цюйи). Пекин, 1983.
344. Чжунго иньюэ ши цанькао тупянь (Справочно-иллюстративный материал к истории китайской музыки). Вып. II, III. Шанхай, 1954.
345. Чжунго миньцзянь вэньсюэ ши (История китайского фольклора). Пекин, 1959.
346. Чжунго сицуй цюйи цыдянь (Словарь китайской музыкальной драмы и цюйи). Шанхай, 1981.
347. Чжунхуа цюань го вэньсюэ ишу гунцзочжэ дайбяо дахуэй цзинянь вэньцзи (Сборник материалов Всекитайского съезда работников литературы и искусства). Пекин, 1950.
348. Чжун Цзиньвэнь миньцзянь вэньсюэ луньцзи (Сборник статей Чжун Цзиньвэня по фольклору). Т. 1. Шанхай, 1982.
349. Чжэн Баньцяо цюань цзи (Полное собрание сочинений Чжэн Баньцяо). Гонконг, [б. г.].
350. Чжэн Чжэньдо. Чжунго су вэньсюэ ши (История китайской простонародной литературы). Т. 1—2. Пекин, 1954.
351. Чэ Фу. Хуэйи дуйби и сяо дяр (Воспоминания и небольшое сравнение).— Цюйи. 1963, № 5.
352. Чэнь Жухэн. Во цзэньян яньцзю хэ сецзо шошу ши ды (Как я исследовал и писал историю сказа).— Цюйи ишу луньдун. 1981, № 1.
353. Чэнь Жухэн. Сун дай шошу ши (История народного сказа эпохи Сун). Шанхай, 1979.
354. Чэнь Жухэн. Шошу ижэнь Лю Цзинтин (Исполнитель народных сказов Лю Цзинтин). Шанхай, 1971.
355. Чэнь Жухэн. Шошу сяо ши (Краткая история сказа). Пекин, 1936.
356. Чэнь Жухэн. Шошу синхуа (История народного сказа). Пекин, 1958.
357. Чэнь Фэн. Цзицзи шочан синь шуцы (Активно исполнять новые произведения).— Цюйи. 1958, № 3.
358. Ши Цинчжао. Наньфан цюйи чжи хуа мэйли цзай нали (В чем состоит очарование цветов южных сказов).— Цюйи. 1982, № 6.
359. Шо синь шу (Рассказываем новые сказы). Шанхай, 1983, № 3.
360. Шо чан Цзяо Юйлу (Рассказываем и поем о Цзяо Юйлу). Пекин, 1966.
361. Шэнь Пэньлянь и др. Гуцуй яньцзю (Исследование гуцуй). Пекин, 1960.
362. Эржэньчжуань ши ляо (Материалы по истории жанра эржэньчжуань). Т. 1. Чанчунь, 1962.
363. Юй Чжан. Хэнань чжуйцзы юаньюань синь шо (Новое о происхождении хэнаньских чжуйцзы).— Цюйи. 1962, № 2.
364. Ян Иньшэнь. Чжунго су вэньсюэ гайлунь (Введение в китайскую простонародную литературу). Шанхай, 1946.
365. Ян Цыхуа, Юй Сяофэй. Тань Ханчжоу-ди гэбиси (О ханчжоуских гэбиси).— Цюйи. 1963, № 1.
366. Янь Цзи. Тань цюйи бяоянь ишу чжи гэсинь (О реформе исполнительского искусства в жанрах цюйи).— Цюйи. 1959, № 10.

На японском языке

367. Хатано Таро. Ситэй-сэ кэнкю. Кэйин сэтэйсэ ман кан кэн хокай дандзи. Фукай дэй сики го косяку (Цзыдишу со смешанным китайско-маньчжурским текстом под названием «Крабы». Факсимиле, текстологический анализ и перевод).— Июкогама сирису дайгаку ронсо (Ученые записки Июкогамского муниципального университета). Серия А-38, № 164, 1967; серия А-42, № 178, 1968.
368. Хатано Таро. Даоцин, таньцы, мууйшу (О жанрах даоцин, таньцы, мууйшу).— Июкогама сирису дайгаку ронсо (Ученые записки Июкогамского муниципального университета). 1969, т. 21, № 2—3; 1970, т. 22, № 1; 1971, т. 22, № 2—3.

ИЕРОГЛИФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ Ц Ю Й И

- Аньхой дагу 安徽大鼓
 Байбэньтан 百本堂
 Байбэньчан 百本张
 Бань 板
 Баньцянти 板腔体
 Баовэньтан 宝文堂
 Баофу 包袱
 Баоцзюань 宝卷
 Бацзяогу 八角鼓
 Ба ци цыци 八旗子弟
 Бети 别题
 Бэйцян 悲腔
 Бэйшэн 悲声
 Бэнфа 崩法
 Бяньвэнь 变文
 Вацзы 瓦子
 Во ню 卧牛
 Вэйдяо дагу 丑调大鼓
 Вэньу дагу 文武大鼓
 Гоулань 勾栏
 Гуанькоу 惯口
 Гунькоубай 滚口白
 Гуцзыци 鼓子词
 Гуцы 鼓词
 Гуцой 鼓曲
 Гэбиси 隔壁戏
 Гэдатоу 疙瘩头
 Дабань лянхуалао 大板莲花落
 Дагу 大鼓
 Данькоу 单口
 Даньсяр 单弦儿
 Даоцин 道情
 Датун 打通
 Дафа 打法
 Дашу 大书
 Добань 垛板
 Докоу 多口
 Доугэнь 逗哏
 Дуаньфа 断法
 Дуйкоу шулайбао 对口数来宝
 Дунбэй дагу 东北大鼓
 Дун дяо, дун юнь цыцишу 东调,
 东韵子弟书
 Дяньхуа 垫话
 Жаокоулин 绕口令
 Жухор 入活儿
 Жухуа 入话
 И бань и янь 一板一眼
 Ин гэ лю 莺歌柳(英哥溜)
 Иньцзы 引子

Итоучэнь 一头沉
И чжэ дао ди 一辙到底

Кайпянь 开篇
Кайти 开题
Коуцзи 口技
Куайбань 快板
Куайбаньцзюй 快板剧
Куайбаньцзюнь 快板群
Куайбаньши 快板诗
Куайбаньшу 快板书
Куайцзы 快子
Куайшу 快书
Куньцзой 昆曲

Лихуа дагу 犁铧(梨花)大鼓
Ло 落
Лоу 楼
Лоцянь 落腔
Лунпяо 龙票
Лэтин дагу 乐亭大鼓
Люкоучжэ 流口辙
Люшуйбань 流水板
Ляньхуалао 莲花落
Ляньхуанао 莲花闹
Ляньцзыцзуй 练字咀
Ляньцзойти 联曲体
Ляньчжудяо 联珠调
Ляонин дагу 辽宁大鼓

Май гуаньцзы 卖关子
Манцзы 忙子
Маньбань 慢板
Маньцзыхор 蔓子活儿
Мубань дагу 木板大鼓
Мэйхуа дагу 梅花大鼓

Наотай 闹台
Няньфа 粘法

Пайцзыцзой 牌子曲
Панбай 旁白
Пинтань 评弹
Пинхуа 评话
Пинцзюй 评剧
Пиншу 评书
Пипа 琵琶
Пуван 扑网
Пэнгэнь 捧哏
Пяобар 瓢把儿
Пяою 票友

Саньсянь 三弦
Саньсяньшу 三弦书
Сань фан сы доу 三翻四抖
Саньцзыбэн 三字崩
Саньцзытоу 三字头
Си дяо, си дяо цзыцши 西调,
西韵子弟书
Синму 醒木
Сипи 西皮
Сихэ дагу 西河大鼓
Суцзян 俗讲
Сыху 四胡
Сычуань циньинь 四川清音
Сычуань циньшу 四川琴书
Сяншэн 相声(像声,象生)
Сяншэнцзюй 相声剧
Сянь дэн дагу 衔灯大鼓
Сяньцзыгу 弦子鼓
Сяо ба 小钹
Сяо дуар 小段儿

- Сяо куайбэнь 小快板
- Тайпингэцы 太平歌词
- Тайюань дагу 太原大鼓
- Таншань дагу 唐山大鼓
- Таньцы 弹词
- Таочжэнь 陶真
- Тицинь 提琴
- Тоухан 头行
- Тяоцянь 挑腔
- Уцзыцзянь 五字嵌
- Уюньши 无韵诗
- Фэнъян хуагу 凤阳花鼓
- Холанр 货郎儿
- Хуабай 话白
- Хуабэнь 话本
- Хуаньшэн 欢声
- Хуацзи дагу 滑稽大鼓
- Хубэй юйгу 湖北渔鼓
- Хунань хуагу 湖南花鼓
- Хуцинь 胡琴
- Хэло дагу 河洛大鼓
- Хэнань чжуйцзы 河南坠子
- Хэн санцзы 横噪子
- Хэньшэн 恨声
- Цайбань лянхуалао 彩板
莲花落
- Цаньцзюньси 参军戏
- Це дагу 怯大鼓
- Цзаохэ 枣核
- Цзацзюй 杂剧
- Цзашуагуар 杂耍馆儿
- Цзевэй 结尾
- Цзецзы 节子
- Цзибань 急板
- Цзиндун дагу 京东大鼓
- Цзинцзинь дагу 京津大鼓
- Цзиньбань 紧板
- Цзинъюнь дагу 京韵大鼓
- Цзити куайбань 集体快板
- Цзоучан 走唱
- Цзыдишу 子弟书
- Цзымукоу 子母扣
- Цзямэнь 家门
- Цзянчан взньсюэ 讲唱文学
- Цзяньбань 简板
- Цзяобэнь 脚本
- Цзяодабань 脚打板
- Цзяодун дагу 胶东大鼓
- Циньшу 琴书
- Циньинь цэцдишу 清音子弟书
- Цицзюнь 七字韵
- Цуньфа 寸法
- Цьхуа 词话
- Цюйвэй 曲尾
- Цюйи 曲艺
- Цюйтоу 曲头
- Цюйцзюй 曲剧
- Цюйцы 曲词
- Цянъцзы 嵌字
- Цяо жэнао 瞧热闹
- Цяошицзы 巧十字
- Чандуаньцзюй 长短句
- Чанцы 唱词
- Чанцянь 长腔
- Чанша дагу 长沙大鼓
- Чапэнь 茶棚

Чащой 岔曲
 Чжаймин 斋名
 Чжай чан 摘唱
 Чжубань 竹板
 Чжубаньшу 竹板书
 Чжугундяо 诸宫调
 Чжуйцинъ 坠琴
 Чжутоу 注头
 Чжэ 辙
 Чжэнти 正题
 Чжэнхуа 正话
 Чуаньди 传底
 Чуаньци 传奇
 Чунъюнбань 春云板
 Чэдэн 车灯
 Чэньцзы 衬字
 Шавэй 煞尾
 Шанбань 上板
 Шансяцзюй 上下句
 Шаньдун дагу 山东大鼓
 Шибай 诗白
 Шибусянь 十不闲
 Шидяо сяощой 时调小曲
 Шипянь 诗篇
 Шо жэнао 说热闹
 Шо сюэ доу чан 说、学、逗、唱
 Шоубань 收板
 Шохуа 说话

Шо хуньхуа 说诨话
 Шо хуньцзин 说诨经
 Шочан вэньсюэ 说唱文学
 Шуайбань 甩板
 Шуанхуан 双簧
 Шугу 书鼓
 Шугуар 书馆儿
 Шулайбао 数来宝
 Шумао 书帽
 Шунькоулю 顺口溜
 Шу санцзы 竖嗓子
 Шусянь 书弦
 Шучан 数唱

Эржэньчжуань 二人转
 Эрху 二胡
 Эрхуан 二黄

Юаньянбань 鸳鸯板
 Юйбэйцян 预备腔
 Юйгу даоцин 渔鼓道情
 Юйгучжуй 渔鼓坠
 Южэнь 优人

Ябаньбай 哑板白
 Янгэ 秧歌
 Янгэгу 秧歌鼓
 Янцинъ 扬琴
 Яоцзе 腰结

SUMMARY

N. Speshnew's monograph «Chinese popular literature (chant-recital genres)» is devoted to the study of some major problems of narratives and analysis of their most typical genres in contemporary Chinese literature.

The first chapter of the study is concerned with the most characteristic feature of Chinese popular literature and its role in Chinese life. Chant-recital literature (shuo-chang wenhsue, i. e. a literary form that alternates between spoken prose sections and sung verse sections) is an important component of popular literature and forms a basis upon which almost all the medieval Chinese literature is created. Numerous chant-recital genres and their modifications (their number exceeds 300 today) form a well-balanced system within which one can find sung verse types, as well as poetic and prosaic ones. Each of these types, in its turn, has a number of closely related genres. This close relation is based on such common and specific features of narratives as presence or absence of singing and musical accompaniment, verses and prose. Of importance are also the size of narratives, the number of performers, the subjectmatter of narratives and so on. One can see therefore that within each type of narratives there exists some specific hierarchy of genres. Chinese chant-recital genres are in continuous and incessant development and have periods of stormy growth as well as periods of decline. One can say with confidence when they arose and when they disappeared. One part of medieval chant-recital genres has survived in a rather modified form (Tzu-Ti-Shu, Lian-Hua-Lao), the existence of another part cannot be traced at all (Chu-Gung-Tiao, Pao-Tsuan). Our analysis has shown that in addition to synchronic relations the narratives also have some diachronic relations.

Specific features of Chinese narratives are internal and stability of their structure, traditional character of the repertoire, anonymous origin, stereotyped linguistic blocks, a fixed number of standart melodies. Great attention is paid to musical accompaniment and correspondence between words and melody.

Our analysis has shown that a set of themes in different genres is not the same. In some genres (Tzu-ti-shu, Narratives to the Accompaniment of the Big Drum) the plots and fragments (often the same) of some medieval romances were used which being rearranged into oral narratives became known to great audience. In other genres (poetic narratives) the plots of everyday life not connected with traditional epic folk literature prevail. Hsiang-sheng genre, on the other hand, is completely concerned with everyday life. Therefore, comparison of different texts of narratives presenting various genres but having the same plot is of great importance in finding specific features of each genre and linguistic features, in particular.

The most highly varied is a sung verse narrative (chapter 2). In identifying specific features of its genres melody seems to be the most decisive element. It often happens that a great number of variations of a given narrative (Ta-Gu, for instance) having nearly the same text differ only in the melody accompanying them. Sung verse narratives are not long, usually not exceeding 200 lines. Each line in these narratives as well as in poetic narratives contains seven syllables. These narratives have a well-balanced composition and use such traditional for narratives devices: parallel constructions, reduplications, «catching

up», comparisons. They are also characteristic of detailed descriptions of nature and the appearance of the main characters (usually one or two), they use a great number of stereotyped characteristics, a set sequence of melodies among which some are borrowed from musical drama.

In sung verse narratives, specifically in Peking Narratives to the Accompaniment of the Big Drum, one can easily find some elements arising from Tzu-Ti-Shu genre that was very popular in China in 18 and 19 centuries. Analysis shows that among narratives created during the last two centuries Tzu-Ti-Shu are most aesthetically satisfying. To this category of narratives we refer such contemporary genres as Ta-Gu, Chui-Tzu-Shu, Tan-Hsiar. It is noteworthy that Ta-Gu genre in which Peking Narratives to the Accompaniment of the Big Drum prevail is most highly varied. They are characteristic of heroic themes, Chui-Tzu-Shu are notable for their lyrical character, Tan-Hsiar genre using plenty of melodies is suitable to depict everyday urban life. It is plausible to assume that many of these narratives go back to Pien-Wen of the T'ang dynasty.

Such poetic narratives as K'uai-Pan and K'uai-Shu, their names being linked to gradual increase of tempo by the end of their performance, descend from one of the branches of a medieval genre Lian-Hua-Lao (chapter 3). Within poetic narratives depicting mainly present-day life there is a category of short narratives (Hsiao-K'uai-Pan) often used as a means of mass propaganda. To the most traditional poetic narratives one should refer Shan-Tung K'uai-Shu, particularly those describing life of Wu Sung, one of the characters of the romance «Shui-Hu-Chuan». Shan-Tung K'uai-Shu clearly demonstrate the use of stereotyped linguistic blocks which are so characteristic of many narratives.

As it has been demonstrated, metre in poetic and sung verse narratives is based on quantity. It means that duration of each line in a given narrative is constant and does not depend on the number of syllables comprising it. Thus a specific rhythm is created in a poetic narrative which is made even more prominent due to the beats of castanets. 13 rhymes (so-called tracks) are traditionally used in poetic and sung verse narratives in popular Chinese literature. In Shu-Lai-Pao a specific metre created by alternating 6-syllable and 7-syllable lines is used. In sung verse and poetic narratives the basic 7-syllable line can be increased up to 10 and even more syllables at the expense of the so-called insertions.

A specific genre of prosaic narratives is Tan-K'ou Hsiang-Sheng, i. e. Hsiang-Sheng performed by one story-teller (chapter 4). This makes it similar to P'ing-Shu, another prosaic narrative. The only difference being its smaller size and its very pronounced satiric tendency. Hsiang-Sheng is a synthetic genre in which elements of speech, singing, imitation and parody are combined. Twei-K'ou Hsiang-Sheng (performed by two people) in its present form cannot be referred to traditional narratives, but it is the only prosaic speech genre that is most popular in China today.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Введение	7
Глава I. Характерные особенности сказовой литературы и ее место в жизни современного Китая	11
Глава II. Песенный сказ	44
Глава III. Поэтический сказ	181
Глава IV. Прозаический сказ	249
Некоторые выводы	298
Список литературы	302
Иероглифический указатель терминов цюйи	314
Summary	318

Николай Алексеевич Спешнев

КИТАЙСКАЯ ПРОСТОНАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕСЕННО-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

*Утверждено к печати Редколлегией серии
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»*

Редактор *И. С. Смирнов*. Младший редактор *М. И. Новицкая*. Художник *Л. С. Эрман*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Технический редактор *Г. А. Никитина*. Корректор *Н. Б. Осягина*

ИБ № 15279

Сдано в набор 26.08.85. Подписано к печати 16.01.86. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 20,0. Усл. кр.-отт. 20,0. Уч.-изд. л. 22,95. Тираж 2600 экз. Изд. № 5957. Зак. № 736. Цена 2 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы. 103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1
3-я типография издательства «Наука». 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

