

Б. Л. Рифтин

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ И ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В КИТАЕ

Б. Л. Рифтин

ИСТОРИЧЕСКАЯ
ЭПОПЕЯ
И ФОЛЬКЛОРНАЯ
ТРАДИЦИЯ
В КИТАЕ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



**ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский,

Н. И. Конрад,

Е. М. Мелетинский,

Д. А. Ольдерогге (председатель),

Э. В. Померанцева,

Б. Л. Рифтин (секретарь),

С. А. Токарев

**ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Б. Л. Рифтин

ИСТОРИЧЕСКАЯ
ЭПОПЕЯ
И ФОЛЬКЛОРНАЯ
ТРАДИЦИЯ
В КИТАЕ

(УСТНЫЕ
И КНИЖНЫЕ
ВЕРСИИ
“ТРОЕЦАРСТВИЯ”)

МОСКВА • 1970

Ответственный редактор
Е. М. МЕЛЕТинский

Книга Б. Л. Рифтина посвящена изучению взаимосвязей фольклора и средневековой литературы Китая. В ней анализируются народные книги, их роль в становлении исторической эпопеи — «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна (XIV в.), а также влияние книжной эпопеи на поздний устный сказ. Особое внимание автор уделяет проблемам поэтики и стилистики средневековой литературы, подробно описывает народных рассказчиков разных веков, их репертуар, исполнительское мастерство, структуру устного повествования.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Выпускаемая с 1969 г. Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», подобно серии «Сказки и мифы народов Востока», посвященной исключительно публикации фольклорных и мифологических текстов, призвана знакомить читателей с богатейшим устным творчеством, с повествовательным искусством и своеобразной культурой народов Азии, Африки, Австралии и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, исследования по генезису, истории и поэтике отдельных жанров, работы сравнительно-типологического и обобщающего характера.

В 1969 г. в серии было выпущено второе издание книги В. Я. Проппа «Морфология сказки». Хотя его исследование производилось главным образом на материале русской сказки, оно может быть использовано и при изучении разных жанров восточного фольклора — в частности, чрезвычайно продуктивно применение его теоретических положений при анализе восточной сказки, поэтическая и сюжетная структура которой сравнительно мало изучена.

Продолжая публикацию монографических исследований, издательство выпускает книгу Б. Л. Рифтина «Историческая эпосея и фольклорная традиция в Китае».

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная работа содержит анализ взаимовлияний устной фольклорной традиции и книжной словесности на протяжении многих веков. Обычно эта проблема изучается у нас лишь в плане воздействия народного творчества на письменную литературу. Автор данного исследования поставил себе целью показать и многократное влияние книжной словесности на устную традицию в средние века и в более позднее время.

В последние тридцать — тридцать пять лет ученые разных стран не раз предпринимали попытки показать фольклорную основу эпических памятников европейских народов, основываясь на изучении стиля живых эпических песен тех народов, которые сохранили классические формы эпоса в живом бытовании. Во всех этих случаях использовался, однако, материал иноязычный по отношению к исследуемому памятнику, и речь шла фактически о типологических соответствиях.

Китайская литература — одна из немногих в мире имеющая непрерывную литературную и устную традицию. Сюжеты, возникшие в ней много сотен лет назад, — видимо, тогда же, когда и большинство средневековых эпосов других народов, — дожили до 60-х годов нашего столетия и в устном бытовании. Эта традиция дает возможность выбрать один конкретный сюжет и проанализировать его книжные и устные варианты по крайней мере за последние шесть столетий. Записи, сделанные китайскими фольклористами в 50-х — начале 60-х годов, помогают во многом как прояснить фольклорную основу средневековых памятников, так и конкретно показать влияние книжности на творчество народных рассказчиков и их метод обращения с письменными источниками, который по своему типу, видимо, мало отличается от творчества рассказчиков средневекового города.

В качестве такого единого сюжета для исследования нами выбран цикл сказаний о героях Трех царств (III в. н. э.). Он сложился ранее многих других циклов китайских эпических сказаний и соответственно раньше получил письменное оформление и в виде анонимной народной книги (изданной в начале 20-х годов XIV в.) и в виде большой исторической эпопеи, сокращенно именуемой обычно «Троецарствием». Она была, по всей вероятности, первой книгой такого рода и оказала большое влияние не только на становление жанра книжной эпопеи (а затем и романа) в истории китайской литературы, но сыграла определенную роль и в развитии литературы и фольклора соседних народов: маньчжур, корейцев, японцев, монголов,

тайцев, вьетнамцев, малайцев, на языки которых она переводилась¹. Устные версии «Троецарствия» популярны у среднеазиатских дунган, у монголов и корейцев, легенды о героях Троецарствия известны и у малых народов Юньнани.

Цикл сказаний о Троецарствии сохранился почти во всех формах, предшествующих книжной эпопее, что также сыграло немаловажную роль в выборе предмета нашего исследования.

Китайцы, по всей вероятности, не имели развитого древнего эпоса, подобного греческому или индийскому. Эпос мифологический им заменили поздние, средневековые сказания уже о реальных исторических событиях и персонажах. Сказания эти вместе с тем имеют многие черты, роднящие их с эпическим творчеством других народов, и развиваются по законам эпической поэтики.

Поскольку исторические сказания бытовали в основном в прозаической форме, главным объектом исследования в данной работе стали именно прозаический фольклор и прозаическая литература, подчиняющаяся во многом иным формальным закономерностям, чем стихотворные эпосы большинства индоевропейских или тюрко-монгольских народов. Это потребовало выработки несколько иных методов изучения фольклоризма средневековых текстов, что было бы почти невозможно без анализа дошедшей до нас устной традиции.

Будучи порождением позднего, вполне историзованного сознания, китайские эпические сказания прошли обычный для позднего эпоса путь от исторического предания к развитым формам эпического сказа, взаимодействуя на всех этапах развития с книжной (особенно исторической) литературой, в свою очередь испытывавшей постоянное влияние устной традиции.

В развитии исследуемого сюжета можно условно выделить пять основных этапов, которые и будут в дальнейшем прослежены в настоящей работе. Первый этап — с III—IV по VI—VII вв. — время возникновения и развития нециклизованных исторических преданий, которые активно использовались автором династийной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу (233—297) и особенно ее комментатором Пэй Сун-чжи (372—451).

¹ Кроме этого, «Троецарствие» издано на английском [188], французском (два неполных перевода) [185, 186], немецком (сокращенный перевод) [184], русском [182] и эстонском языках. Наличие русского перевода, хотя и содержащего некоторые ошибки, часть из которых указывается в данной книге, во многом помогло автору в его работе над сюжетом «Троецарствия». В дальнейшем в тех случаях, когда важно указать на общее содержание отдельных эпизодов «Троецарствия», ссылки даются на русское издание. При анализе стиля и образов ссылки делаются на различные китайские издания эпосов. Здесь и далее первые цифры в квадратных скобках указывают на соответствующие номера в «Библиографии» (стр. 432).

Второй этап — VIII—XII вв. — может быть назван временем циклизации исторических преданий в единый сюжет эпического сказа, происшедшей во многом благодаря развитию в этот период в Китае профессионального устного сказа. Третий этап — с XIII в. по первую половину XIV в. — время «записи» и первоначальной обработки устных вариантов сюжета анонимным автором народной книги и драматургами, использовавшими отдельные сюжеты данного цикла в своих пьесах. Четвертый этап — середина или конец XIV в. — время творчества Ло Гуань-чжуна, использовавшего предшествующую устную и письменную традиции для создания книжной эпопеи. Пятый этап — с XIV до середины XX в. — время сосуществования книжной эпопеи и позднего устного сказа и драмы, испытавших сильнейшее влияние «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна.

Творчество профессиональных сказителей оказало большое влияние не только на повествовательную прозу, но и на развитие драмы. У китайцев еще до нашей эры существовали представления, близкие к театральным, но в отличие от других древних народов (греков, индийцев и др.) они не имели развитой драматургии, так как не было развитого эпоса, из которого древнегреческие или древнеиндийские драматурги черпали сюжеты для своих произведений. С появлением же эпического сказа в XII—XIII вв. сложилась и столь необходимая для драматургии сюжетная основа. Впоследствии уже театр оказывал обратное влияние на развитие устного сказа — особенно на его изобразительные приемы. Так что и здесь, в этой особой сфере, происходило постоянное взаимовлияние различных видов художественного творчества.

В период раннего средневековья, в первых веках нашей эры, в Китай начал проникать буддизм. Влияние иноземной, индийской традиции «наложилось» на прочную основу конфуцианского и даосского творчества и оставило заметные следы даже в столь далеком от буддизма жанре, как официальная китайская историография. Под сильным влиянием буддизма происходило и формирование профессионального устного рассказа — вот почему с буддийскими (а в основе с индийскими) элементами, иногда сильно трансформированными на китайской почве, мы будем не раз сталкиваться при анализе различных версий сюжета о героях Трех царств.

Сюжеты о Троецарствии известны в самых разных видах и жанрах китайского фольклора, которых насчитывается более двухсот. Естественно, что все они не могли быть привлечены для данного исследования, которое строится, как уже говорилось выше, на анализе основного для данного сюжета и исторических повествований вообще прозаического фольклора и прозаических книжных версий. Драматические и песенно-по-

вествовательные варианты привлекаются лишь для сопоставлений.

Из всех анализируемых в книге версий данного сюжета в науке хорошо известна фактически лишь одна—историческая эпопея Ло Гуань-чжуна. Ей посвящены многочисленные работы китайских и японских исследователей; отдельные статьи советских и западных ученых [68—200]. Собран огромный материал, касающийся различных сторон истории сюжета на протяжении почти тысячи семисот лет с момента самих событий; изучена история текста эпопеи Ло Гуань-чжуна, отличие разных ксилографических изданий XVI—XVIII вв. и некоторые особенности старинных комментариев к эпопее; кратко описаны драмы, связанные сюжетно с циклом Троецарствия, исследован в известной мере вопрос о народности эпопеи, взглядах Ло Гуань-чжуна на «законность» прав Лю Бэя на престол, отношение автора к восстанию Желтых повязок, а также образы основных героев эпопеи (Лю Бэй, Гуань Юй, Чжан Фэй, Чжугэ Лян, Цао Цао и др.).

Наукой сделано уже немало в изучении сюжета «Троецарствия». Это дает нам основания в данном исследовании сосредоточить внимание на тех вопросах, которые еще не были предметом анализа,—а именно на особенностях фольклорных версий сюжета о Троецарствии, а также на проблемах поэтики средневековой китайской литературы. Такой тип работы во многом обусловлен и сферой интересов автора, и характером его научной подготовки как специалиста по народному словесному искусству Китая. Автор считает своим долгом выразить благодарность научным сотрудникам Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Института востоковедения АН СССР, Института Дальнего Востока АН СССР, Института этнографии АН СССР, а также преподавателям Восточного факультета ЛГУ и Института восточных языков при МГУ, чьи замечания были учтены при подготовке рукописи к изданию. Автор с признательностью вспоминает многих китайских и японских ученых, помогавших ему материалами и консультациями.

У ИСТОКОВ
КНИЖНОЙ ЭПОПЕИ

Историческая эпопея в Китае родилась на базе двух традиций: устного прозаического сказа на исторические темы и книжной историографии, представленной династийной историей и летописными сводами. Непосредственным прообразом книжной эпопеи в литературе была народная книга, соединившая в себе элементы как устной, сказовой традиции, так и исторической прозы. Поэтому прежде чем обратиться к анализу текста народной книги о борьбе Трех царств, необходимо кратко охарактеризовать обе традиции.

Раннюю традицию исторического сказа мы можем проследить лишь с эпохи Тан (618—906), когда появились, — видимо, впервые в истории Китая — профессиональные рассказчики¹, исполнявшие произведения, в которых прозаическое повествование перемежалось стихотворными (по всей вероятности, певшимися) вставками. Такие произведения получили название *бяньвэнь*.

**Бяньвэнь
эпохи Тан**

Жанр *бяньвэнь* тесно связан с буддийской проповедью. Исследователи считают, что он родился из устной проповеди для мирян, которая представляла собой чтение отрывков из сутры и пояснение непонятных простым слушателям терминов и сюжетов, заимствованных вместе с буддизмом из Индии. Со временем (уже к VI в.) буддийские проповедники стали заменять чтение сутр более подробными повествованиями на ту же тему, носящими явно сюжетный характер и способными завлечь слушателей. (Немаловажную роль в этом исполнении играло пение, а возможно, и музыкальное сопровождение). В пещерных храмах Дуньхуана эти повествования, по-видимому, велись по фрескам, изображавшим серии эпизодов из жизни Будды и его учеников. Сохранились они в пещерной библиотеке в Дуньхуане, видимо, потому, что не были устной импровизацией,

¹ На это обращает внимание известный чешский синолог Я. Прушек [439, стр. 8].

а писались заранее, поскольку в исполнении участвовало несколько человек [385, стр. 10].

Особенностями структуры буддийских текстов объясняется и форма бьяньвэнь. Сутры состояли из прозаического повествования и многочисленных стихотворных частей, и одним из основных структурных принципов бьяньвэнь также стало соединение стихов и прозы. При этом, как правило, стихи в бьяньвэнь не носят подчиненного характера — они составное звено в передаче сюжета, в их форму облакаются не только диалоги, но и повествование².

Первоначально в форме бьяньвэнь излагались лишь буддийские сюжеты, но со временем, по-видимому, рассказчики-монахи, стремясь расширить круг своих слушателей, стали широко использовать и традиционные китайские сюжеты, не связанные непосредственно с буддизмом. Такие произведения получили в современной науке название небуддийских бьяньвэнь. Характерно, что у истоков профессионального японского сказа также, по-видимому, стояли рассказчики, связанные с монашеской буддийской средой [370, стр. 239—240]³.

Среди сохранившихся бьяньвэнь на небуддийские, т. е. китайские, сюжеты есть произведения разных типов: чисто легендарные («Бьяньвэнь о Мэн Цзян-нью»), основанные на преданиях о мифическом правителе древности — Шуне, полуисторические — о красавице Ван Чжао-цзюнь, отданной в жены предводителю гуннов, и исторические — такие, как «Бьяньвэнь об У Цзы-сюе». Последнее произведение дает возможность показать характер воспроизведения исторических событий в устном сказе и доказать влияние книжных образцов на творчество профессионального рассказчика на ранней стадии развития устного сказа.

«Бьяньвэнь об У Цзы-сюе» описывает события, происшедшие в VI в. до н. э., когда чуский князь Пин-ван заточил в темницу сановника У Шэ и объявил, что освободит его только в том случае, если к нему придут сыновья сановника — У Цзы-шан и У Цзы-сюй. У Цзы-шан является к князю, попадает в ловушку и погибает вместе с отцом. У Цзы-сюй же отказывается приехать и остается жить, чтобы отомстить за отца и брата.

Так эти события описываются в наиболее раннем из дошедших до нас текстов — «Цзочжуани» (IV в. до н. э.). Впоследствии Сыма Цянь (145—86 гг. до н. э.) создал подробное жиз-

² Подробно история зарождения этого жанра и его особенности описаны Л. Н. Меньшиковым [338, стр. 5—66].

³ Акад. Н. И. Конрад видит типологически близкую параллель к бьяньвэнь в монастырских легендах европейского средневековья, родившихся из чтения вслух для монахов избранных мест из Писания и житий [369, стр. 321].

неописание У Цзы-сюя, а примерно через сто пятьдесят лет Чжао Е вновь вернулся к этой теме в псевдоисторической повести «Весны и Осени У и Юэ». В I—II вв. была написана и «Книга о падении Юэ», автор которой неизвестен (иногда ее приписывают Юань Кану, жившему в середине I в. н. э.), где также изображена месть У Цзы-сюя.

Можно предположить, что все эти книжные записи в исторической и псевдоисторической литературе основываются в конечном счете на устных преданиях, перерабатывавшихся каждый раз в соответствии с задачами, которые ставили перед собой авторы письменных памятников и с жанром исторической прозы. Сопоставление же этих текстов с сохранившейся «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» дает возможность показать как определенную общность сюжетной линии, так и принципиальные отличия бяньвэнь, которая отражает стадию устного эпического сказа эпохи Тан.

Несколько лет назад И. С. Гуревич провела подробное сопоставление «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» с текстом «Жизнеописания У Цзы-сюя» из «Исторических записок» Сыма Цяня [348], которое показало, что текст Сыма Цяня не является непосредственным источником бяньвэнь. Гораздо более плодотворным, на наш взгляд, может оказаться сопоставление данной бяньвэнь с текстом «Весен и Осеней У и Юэ». Важность такого сопоставления видна уже из интересной заметки китайского ученого Ван Чжун-миня, в которой он указывает на совпадение ряда эпизодов бяньвэнь и книги Чжао Е [205, стр. 335—340]. Так, например, если в «Исторических записках» вслед за «Веснами и Осенями Люя» (III в. до н. э.) изображается встреча спасающегося бегством У Цзы-сюя с рыбаком, который бескорыстно перевозит его через реку, то самоубийство рыбака, старающегося уверить беглеца, что он не выдаст его преследователям, было до бяньвэнь только в сочинении Чжао Е и в «Книге о падении Юэ». Отдельные реплики героев наводят нас на мысль, что именно сочинение Чжао Е послужило источником устного рассказа. Доказать это несложно, сопоставив, например, некоторые части диалога У Цзы-сюя и рыбака:

«Весны и Осени У и Юэ»

子胥曰：「請丈人姓字？」漁父曰：「今日凶凶，兩賊相逢。吾所謂渡楚賊也。兩賊相得，得形於默。何用姓字爲？子爲蘆中人，吾爲漁丈人。富貴莫相望也！」

«Бяньвэнь об У Цзы-сюе»

子胥乃問船人曰：「先生姓何名誰？鄉貫住在何州縣？」魚人答曰：「我亦無姓無名，長住江而爲伴。橫干莫浦，綰劍深潭。今日兩賊相逢，何用稱名道姓！君爲蘆中之 [仕]，我爲船

Цзы-сюй юэ: «*Цин чжань-жэнь син цзы?*» Юйфу юэ: «*Цзинь жи сюнсюн, лян цзэй сян фэн. У совэй ду Чу цзэй е. Лян цзэй сян дэ, дэ син юй мо. Хэ юн син цзы вэй? Цзы вэй ду-чжун жэнь. У вэй юй чжаньжэнь. Фу гуй мо сян ван е*»

Цзы-сюй спросил: «*Прошу, почтенный, [сообщить вашу] фамилию и прозвание*». Рыбак ответил: «Сегодня день дурных предзнаменований. Два разбойника встретились вместе. Я назовусь перевозчиком чуского разбойника. Два разбойника обрели друг друга, это обретение [должно] выразиться в молчании. К чему фамилии, прозвания? *Вы — человек, скрывающийся в камышах, я — рыбак. Коль станем богатыми и знатными, не забудем друг друга*» [299, стр. 27].

上之人。意義足亦可知，富貴不須相忘¹。

Цзы-сюй най вэнь чуаньжэнь юэ: «*Сяньшэнь син хэ мин шуй?* Сян гуань чжу цзай хэ чжоу сян?» Юйжэнь да юэ: «*Во и у син, у мин, чан чжу цзян эр вэй бань. Хэн гань мо пу, вань цзянь шэнь тань. Цзинь жи лян цзэй сян фэн хэ юн чэн мин, дао син?! Цзюнь вэй лу чжун-чжи ши, во вэй чуаньшан-чжи жэнь. Ии цзу и кэ чжи, фу гуй бу сюй сян ван*».

Цзы-сюй тогда спросил лодочника: «*Почтенный господин, как ваша фамилия, каким зовётся именем?*» Рыбак ответил: «*Нет у меня ни фамилии, нет ни имени. Давно живу я на реке, и она мне сотоварищ. Копье и щит [я] утопил в затоне, а меч и перезязь опустил глубоко в омут⁴. Сегодня два разбойника встретились вместе. К чему называть имя и говорить фамилию. *Вы — муж, скрывающийся в камышах, я — человек, живущий на лодке. Смысл этого достаточен, чтобы вы узнали [кто я]. Коль станем богатыми и знатными, не забудем друг друга*⁵ [258, т. I, стр. 14].*

⁴ Данное предложение трудно поддается переводу — видимо, поэтому такой блестящий знаток китайского языка, как Артур Уэйли, переводя «Бяньвэнь об У Цзы-сюе», просто пропустил его [441, стр. 40]. Мы постарались перевести эту фразу, исходя из явного параллелизма обеих ее частей. Слово *хэн* («поперек») есть обычный эпитет к копью и, возможно, здесь употреблено как его заместитель. Иероглиф 莫 (*мо*), скорее всего, ошибочно написан вместо 沒 (*мо*) — «утопить», хотя их чтения в эпоху Тан и не совсем совпадали. Первое читалось *mak*, а второе *muət* [см. 432, стр. 200]. В дуньхуанских текстах написание одних иероглифов вместо других встречается весьма часто.

⁵ А. Уэйли переводит это предложение несколько иначе («...all that matters is that you should not forget me when you are rich and grand» [441, стр. 40]), считая, что морфема *сян* здесь, как это обычно для языка танского времени, имеет значение местоимения первого или второго лица. Однако автор бяньвэнь переносит здесь словосочетание *сян ван* из текста Чжао Е, где в связи с нормами древнекитайского языка оно указывает на взаимный характер действия. В таком значении («не забудем друг друга») это словосочетание встречается, например, у Сыма Цяня в «Исторических записках» [266, т. VI, стр. 1949].

Мы выделили разрядкой фразы, совпадающие буквально, и курсивом те места, где различия касаются отдельных слов, а не смысла. Обычно это связано с переводом в простонародных произведениях прямой речи с трудно воспринимаемого на слух литературного языка на язык более близкий к разговорному.

Обращение к тексту «Книги о падении Юэ», где есть та же встреча персонажей, описанная более подробно, чем у Сыма Цяня, не дает все-таки ни одного текстуального совпадения [ср.: 258, т. I, стр. 14; 224, цз. 1, стр. 2]. Чтобы приведенный пример не казался случайным, сошлемся еще на текстуальные совпадения прямой речи и даже целого отрывка повествования о том, как впоследствии сын рыбака спас от разгрома У Цзы-сюем царство Чжэн [ср.: 258, т. I, стр. 21—22; 299, стр. 69—70]. Обращение к «Книге о падении Юэ» опять-таки не дает нам текстуальных совпадений [см.: 224, цз. 6, стр. 1а]. Совпадения же с текстом Чжао Е есть и в других местах бьяньвэнь.

Приведенные сопоставления дают достаточно оснований для утверждения, что текст исторической «Бьяньвэнь об У Цзы-сюе», подобно текстам бьяньвэнь буддийского содержания, основывается на письменном источнике и представляет собой случай обратного перехода памятника, созданного некогда на фольклорной основе, вновь в устную традицию. То, что совпадения, отмеченные выше, касаются в основном прямой речи, — явление не случайное. Как показали источниковедческие исследования китайской исторической литературы, прямая речь персонажей обычно переносилась историками из одного сочинения в другое [371, стр. 50]. Впоследствии, как мы постараемся показать, прямая речь нередко переходила из исторических сочинений в текст книжной исторической эпопеи, а оттуда известный ее процент переносился профессиональными рассказчиками в устный сказ. Анализ «Бьяньвэнь об У Цзы-сюе» показывает, что процесс этот начался в Китае очень рано, — видимо, с появлением первых профессиональных рассказчиков.

«Бьяньвэнь об У Цзы-сюе» дает материал и для того, чтобы показать, что разработка исторического сюжета в бьяньвэнь и, видимо, в предшествующих ей исторических преданиях шло в манере, близкой эпическому творчеству. Элементы эпической гиперболизации и соответствующего описания героя были в известной мере восприняты уже автором «Весен и Осеней У и Юэ».

У Цзы-сюй описывался там (в отличие от книги Сыма Цяня) не как простой смертный, а как необычный человек с удивительной внешностью:

В городе У мелкий чиновник, искусный в гадании по лицу, увидел его и сказал: «Многим я гадал по лицу, а не видал такого человека!» [299, стр. 28].

Тамошнему князю У Цзы-суй представляется совсем уже в необычном облике:

Ван Ляо подивился его величественному виду: ростом в один чжан, талия в десять обхватов, между бровями расстояние в один чи⁶ [299, стр. 29].

Заметим, что у Чжао Е впервые в письменной литературе появляется описание внешности У Цзы-сюя — в «Исторических записках» ни словом не упоминается об этом. Заимствовать такое расчлененное и гиперболизированное описание автор I в. н. э. мог, видимо, только из народных легенд. В эпическом плане описан там и храбрец Чжуань Чжу:

В гневе он был равен десяти тысячам человек, и никак нельзя было противостоять ему... Цзы-суй тогда разглядел его облик: горло, как пест для толчения риса, глубокие глаза, грудь тигра, спина медведя... ясно было, что это храбрец [299, стр. 31].

Сама встреча У Цзы-сюя с Чжуань Чжу несколько напоминает эпическую ситуацию. Герой встречает храбреца на дороге, когда тот борется с каким-то человеком. У Цзы-суй разглядывает его и делает своим другом или даже побратимом. В классическом эпосе следовало бы ожидать несколько иную ситуацию: У Цзы-суй должен был бы сам при первой встрече бороться с Чжуань Чжу, а только потом побрататься с ним [353, стр. 28]. Здесь же для этой цели специально введен особый персонаж. Очень похожая эпическая ситуация встретится нам в дальнейшем при анализе сюжета о героях Трех царств.

«Бяньвэнь об У Цзы-сюе» тоже дает представление о герое (самом У Цзы-сюе) как о необычном, почти неземном человеке. Так, рыбак говорит герою: «Я разбираюсь в обликах людей и различаю выражения лиц — вижу, что господин не похож на простого смертного» (與凡俗不同 — юй фань су бу тун) [258, т. I, стр. 13]. Остается в бяньвэнь и эпизод, в котором рассказывается о том, как по удивительной внешности был опознан У Цзы-суй, когда появился в городе У.

«Сановник царства У, верхом разъезжая по городу, увидел человека с необычным выражением лица и удивительным сложением, росту в восемь чи...» [258, т. I, стр. 17]. Сохраняя представление о герое как об удивительном человеке, отличном даже внешне от других людей, бяньвэнь не дает подробного гиперболизированного описания его облика, а рост даже

⁶ Чжан — мера длины, в эпоху Хань — около 2,3 м; чи — около 23 см.

снижает до восьми чи⁷. Зато по эпическому трафарету в бьяньвэнь строится описание красавицы — дочери циньского князя Мугуна.

Санвник Вэй Лин доложил князю: «Ваш подданный слышал, что дочь циньского Му-гуна, которой минуло дважды по восемь, красотой превосходит других. Брови ее, как тонкий серп луны, щеки блестят, словно застывший жир, глаза подобны комете, лицо, как цветок, волосы длиною в семь чи, нос прям, а лоб квадратен, уши, словно висящие жемчужины, руки спадают ниже колен, десять пальцев тонки и длинны» [258, т. I, стр. 2].

Если Сыма Цяню было достаточно сказать: «Девушка из Цинь чрезвычайно красива», то автору бьяньвэнь, ориентированному на устное восприятие, требуется больше средств, чтобы вызвать в воображении слушателей образ красавицы. Он описывает ее постепенно, прибегая к сравнениям при изображении каждой черты лица (как будет показано в следующей части нашей работы, это типично эпический способ описания героя). Характерно, что безымянный автор создает не конкретный портрет, а некое символическое изображение красавицы, «вылепленное» с помощью готовых формул. Сравнение щек с застывшим жиром он берет из китайской традиции, восходящей еще к песням «Шицзина»⁸, а руки, спускающиеся ниже колен⁹, или длинные и тонкие пальцы, так же как и уподобление бровей тонкому серпу луны, заимствует из арсенала буддийских эпитетов, относящихся обычно к самому Шакьямуни или означающих по буддийским (индийским) понятиям признаки совершенного человека или государя [323, т. I, стр. 143; 210, т. I, стр. 119].

В отличие от исторических сочинений, крайне лаконично и стремительно описывавших события, связанные с мстью У Цзы-сюя, автор бьяньвэнь постоянно тормозит развитие действия. Это происходит за счет введения дополнительных эпизодов — встреч на дороге. В «Исторических записках» упоминается лишь встреча с рыбаком, в «Веснах и Осенях У и Юэ»

⁷ Весьма возможно, что это уменьшение связано с изменением представления о необычном человеке в эпоху Тан. В сказании о Юань-гуне, например, говорится, что обликом герой был подобен бодисатве, и при этом указывается рост в семь чи как один из признаков необычного внешнего вида [258, т. I, стр. 172].

⁸ В тексте бьяньвэнь пропущен иероглиф *чжи* («жир»), что вызвало недоуменный вопрос А. Уэйли, который перевел это выражение буквально: «her cheeks are like frozen light(?)» [441, стр. 25]. «Замерзший блеск» здесь, конечно, ни при чем. И. С. Гуревич точнее перевела этот образ: «...как навоетные, лоснятся щеки» [348, стр. 34].

⁹ Думается поэтому, что переводить выражение «руки ниже колен», как «изящные руки», едва ли верно [348, стр. 34]. Еще более странен перевод этого образа В. С. Манухиным, как «руки, привыкшие к работе» (в описании облика Лю Бэя — одного из героев Трех царств) [190, стр. 56].

к ней прибавляется еще встреча на берегу реки с девушкой, стирающей шелк, которая кормит путника, а в бьяньвэнь вводится еще встреча У Цзы-сюя с женой и затем с сестрой. Каждая встреча «обрастает» диалогами, количество которых в бьяньвэнь резко увеличивается по сравнению с исторической и псевдоисторической прозой¹⁰.

Тормозится действие в бьяньвэнь и введением в повествование описаний природы, данных в соответствии с эпической традицией в обобщенном и явно гиперболизированном виде, призванном подчеркнуть чувства героя. Например:

Цзы-сюй закончил жертвоприношение, заплакал в голос, и, сочувствуя ему, луна и солнце светить не стали, а вода в реке вся словно закипела. Вдруг облака померкли, туман стал темным, затряслась земля, и раскололись горы, заплакали громко воины, печаль охватила людей, драконы и рыбы пили [их] слезы. Вода в реке не прибывала, вода в протоках горных истощилась, и родники засохли. Ветер и пыль наполнились скорбью [258, т. I, стр. 21].

Особо подробно описывается в бьяньвэнь (опять-таки впервые в данном сюжете) поход У Цзы-сюя с войском царства У на государство Чу, которому предпослано еще и изображение пиршества. Особое внимание к этим двум темам характерно для эпической поэзии многих народов.

Цзы-сюй простился с князем и тотчас же велел воинам выступать. Бой сорока двух барабанов заполнил небо, звуки тридцати шести горнов разносились по земле, задрожали леса и горы на сто ли вокруг. Крепко сжимаемая копь в руках, воины вступили на дорогу — словно ряды туч накрыли небо со всех четырех сторон, шумом наполнилась равнина, железные¹¹ всадники, с лавиной соперничая, несутся, храбрецы спорят, кому быть впереди. Пролетели тысячу ли — [легко], словно рыба чешуйка; десять тысяч воинов рядами, рядами — напоминают [распростертые] крылья дикого гуся. Длинные копь несут на плечах, держат их прямо — [кажется], словно густой лес; колющие небо легкие роги (?), луки с натянутой тетивой — изогнутые, словно ущербная луна. Белые знамена — словно падающий снег, бранные мечи — словно иней, арбалеты стреляют подобно грому, гул стоит от вытаскиваемых [из ножен] мечей. Полководец отдает

¹⁰ Если Сыма Цянь вслед за «Веснами и Осенями Люя» изложил весь разговор У Цзы-сюя с рыбаком посредством двух реплик — восемь слов У Цзы-сюя и двадцать два слова ответ рыбака, то Чжао Е распространил их диалог до пятнадцати реплик, часть из которых в соответствии с древней эпической традицией, отраженной еще в первой псевдоисторической повести «Жизнеописание Сына Неба Му» (около IV в. до н. э.), подана в виде стихов-песен, которые поет рыбак. В бьяньвэнь двум репликам, воспроизведенным у Сыма Цяня, уже соответствуют двенадцать случаев прямой речи, причем частично не только стихотворной (песни рыбака), но и прозаической, передающей мысли У Цзы-сюя. Передача мыслей героя через своеобразную прямую речь — явление абсолютно новое в китайской литературе, появляющееся в бьяньвэнь в связи с особым описательным характером устного повествования.

¹¹ *Те* («железный») — постоянный эпитет в бьяньвэнь, определяющий сильных, отборных всадников, используемый уже в «Истории Поздней Хань» [290, стр. 1395].

приказ — и вода в реке перестает течь. Главнокомандующий даст указания, строго прикажет — и птице будет не пролететь. Воины и кони, говор и ржание — на сотни ли все бурлит, блестят золотые панцири, сверкают серебряные седла. Перелетают горы, топчут леса, стремительным потоком несутся. Лисицы и зайцы в страхе бегут, словно наперегонки, испуганные драконы и змеи расплзаются кто скорей [258, т. I, стр. 19].

Подробно разработанные сцены походов, особая гиперболизированная манера описания с использованием наиболее общих эпитетов и сравнений, главным образом из мира природы, — все это говорит о весьма развитой эпической традиции в эпоху Тан¹². Об этом свидетельствуют и постоянные эпические формулы, неоднократно используемые в бьяньвэнь об У Цзы-сюе, например: 橫屍遍野 (*хэн ши пянь е* — «брошенные как попало трупы устилали поле»), и обычно следующая за ней как вторая часть: 血染山川 (*сюэ жань шань чуань* — «кровь окрасила горы и реки») [258, т. I, стр. 25; чуть измененный вариант: стр. 26 и др.], а также постоянные сравнения воинов с хищными зверями: барсами, тиграми и могучими драконами [258, т. I, стр. 24] — при этом местами есть стремление показать, что воины сильнее этих животных, которые разбегаются при виде могучего войска У Цзы-сюя.

В разбираемой бьяньвэнь мы встречаем уже и некоторые словесные формулы, представляющие собой слова рассказчика, выключенные из общего повествования и обращенные к слушателям — в частности, выражение: 更亦不言 (*гэн и бу янь* — «и об этом также речи больше не будет») [258, т. I, стр. 12]. В несколько ином виде эта формула используется сказителями и в настоящее время.

Для стиля бьяньвэнь чрезвычайно характерны четырехсловные периоды, обычно составляющие параллельные пары (вроде: «ветер не шумит в ветвях, дождь не разбивает комьев [земли]» [258, т. I, стр. 1]) при описании спокойной жизни в государстве Чу или при описании картины реки, к которой подходит герой («деревья разрушают старые берега, луна освещает одинокие горы...») [258, т. I, стр. 13]). Весьма характерны и вставные четырехсловные обороты, употребляющиеся не самостоятельно, а как часть предложения — например: «В государстве Чу земли обширны, люди редки» [258, т. I, стр. 20], или другого типа: «Даже если лодку просить, переправу искать...» [258, т. I, стр. 13].

Общее для бьяньвэнь тяготение к четырехсловным перио-

¹² Ср., например, описание похода в калмыкском эпосе о Джангаре: «Ударяли они в большое било — собирали большое войско. Ударяли в малое било — собирали малое войско. Собралось войско гуще пыли, чаще муравьев. На пяти миллионах счет ему потеряли. Поспешали они в поход на здравствующего Джангара. И велика степь, а травы не хватало. И велико море, а воды не хватало» [268, стр. 187].

дам, видимо, не случайно. Не исключено, что и в этом проявляется влияние переводных буддийских текстов и сочинений «параллельного стиля» (*пяньли*), где такие синтаксические периоды были наиболее часты. Как будет показано в дальнейшем, четырехсловные сочетания типа устойчивых фразеологизмов составляют характернейшую черту стиля китайского устного прозаического сказа вплоть до наших дней.

В «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» довольно много стихов. Значительная часть из них — стихотворная прямая речь с ее вводами, но нередко в стихотворной форме идет и описание действия:

Подошел тут Цзы-суй к реке Ишуй,
Жажда мучит его, голод грызет, трудно продолжать путь.
Издали слышит в воздухе звуки валька,
Подогнулись колени, наклонилось тело, остановился
[путник] ... [258, т. I, стр. 4].

Такого рода стихи играют в повествовании двоякую роль: они и движут действие, и явно замедляют его по сравнению с прозаическим сказом, повторяя отдельные слова и выражения и отчасти дублируя прозаический текст, где уже было сказано, что герой подошел к реке Ишуй и услышал удары валька. Новая информация, переданная в стихах, состоит лишь в описании того, что герой спрятался и украдкой подглядывает за девушкой, стирающей шелк. В основном шестнадцать стихотворных строк используются автором для передачи в поэтической форме как действий, так и душевного состояния героя. Сам принцип соединения стихотворного и прозаического текста в «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» такой же, как и в буддийских произведениях этого жанра.

На основании краткого анализа «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» можно сделать некоторые выводы, которые окажутся существенны в дальнейшем.

Во-первых, исторические бяньвэнь, так же как и бяньвэнь буддийские, есть устные сказительские повествования, основанные на письменном тексте (в данном случае псевдоисторического характера). Во-вторых, разработка исторического сюжета в бяньвэнь идет по линии превращения исторического предания в эпическое повествование, во многом напоминающее героический эпос других народов, хотя и не адекватное ему. В-третьих, в бяньвэнь происходит «разбухание» текста за счет расширения диалогов, введения мыслей персонажей, описаний природы, походов, сражений, построенных в манере эпической гиперболизации. В-четвертых, форма бяньвэнь на историческую тему во многом повторяет жанровые признаки устного повествования на буддийские сюжеты.

**ТЕМА ТРОЕЦАРСТВИЯ
В ИСТОРИОГРАФИИ
И УСТНЫХ ПРЕДАНИЯХ**

Проблема, обозначенная нами в заголовке раздела, распадается на два больших, во многом самостоятельных вопроса: способы изображения событий Троецарствия в исторической прозе и характер исторических преданий, их развитие и циклизация в творчестве профессиональных рассказчиков.

Интересующая нас эпоха описана в ряде исторических сочинений, начиная с официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу и кончая соответствующими разделами в летописных сводах XI—XII вв., принадлежащих Сыма Гуану и Чжу Си.

Для китайской эпической традиции в целом, в отличие от эпоса многих других народов, характерно рационалистическое представление о прошлом и отсюда — стремление весьма точно фиксировать внешний ход реальных исторических событий. Героями эпических сказаний китайцев являются реальные исторические деятели, действующие в хронологических рамках исторического времени, — факт, который исследователи отмечают, например, для японского эпоса, а также для испанских песен о Сиде, резко отличающихся от других европейских эпосов. Изображая те же события, что и официальный историограф, народная традиция дает им естественно иную интерпретацию, по-иному создавая и образы тех же персонажей. Отличия эти обусловлены во многом как принципиальными идеологическими расхождениями позиций придворных историографов и народных рассказчиков, выбором для изображения разных аспектов одних и тех же исторических событий, так и самим способом изображения, отражающим принципиально разные эстетические установки устного и письменного творчества, обуславливающие и чисто жанровые отличия эпического сказа от официального исторического описания династии. При этом, однако, китайская историография всегда активно пользовалась устными преданиями, а сказовая традиция, как уже было показано выше, легко воспринимала многие приемы исторической прозы, вплоть до текстуальных заимствований.

Тем самым для исследователя китайского исторического фольклора является абсолютно необходимым постоянное обращение к традиционной историографии, не только как к источнику информации, но и как к литературному творчеству, оказывавшему на протяжении веков влияние на устный сказ. Еще Гегель отметил, что наиболее подходящей ситуацией для эпического творчества является военный конфликт [342, стр. 243]. В связи с этим в эпосе обычно описывается эпоха, максимально насыщенная драматическим содержанием, пол-

ная войн, захватывающих огромные людские массы. Таким драматическим периодом в истории Китая было и время Троецарствия (220—265).

Принципиальное отличие эпического творчества китайцев от эпосов других народов состоит, в частности, в том, что китайские сказания посвящены не столько войнам с другими, чужеземными народами¹, сколько междоусобным войнам феодального времени, борьбе за смену одной династии другой, начинавшейся обычно с мощных народных движений. Так было и во времена Троецарствия, когда огромные массы населения оказались вовлеченными в длительные войны за власть между царствами.

В конце II—начале III в. н. э. феодальный Китай пережил много трудностей самого различного характера. Хозяйство страны было подорвано стихийными бедствиями: двадцать семь крупных наводнений вынудили тысячи крестьян покинуть свои дома, причем стихия разыгрывалась почти неизбежно раз в два года; десятки раз налетала саранча. Историки сообщают, что, например, в 166 г. в местностях Сыли и Юйчжоу был такой голод, что из десяти человек умирало четверо-пятеро [118, стр. 7—8]. Пустующие земли прибирали к рукам крупные феодалы, а нередко и евнухи, игравшие в ту смутную пору заметную роль при дворе. Крупные землевладельцы все больше выходили из-под власти императора, да и двор уже почти не пытался противиться все возрастающей самостоятельности крупных феодалов и не проводил проверок обрабатываемых земель, как это делалось в начале I в. н. э. С разорением крестьян усиливалось бродяжничество.

Недовольное крестьянство поднимало одно восстание за другим. За народными волнениями первого десятилетия II в. последовали восстания 30-х, затем 40-х, 50-х годов — и так, почти не прекращаясь, до знаменитого 184 г., когда вспыхнуло довольно хорошо организованное восстание Желтых поя-

¹ «Подлинно эпическими, — писал Гегель, — являются лишь войны *чужеземных* наций друг против друга; между тем династическая борьба, туземные войны, гражданская смута больше подходят для драматического изображения» [342, стр. 245]. Сама китайская действительность, однако, знала примеры лишь войн внутренних, потрясавших всю Среднюю империю. Войны с иноземными племенами обычно велись на далеких окраинах страны. Лишь с X в. начались войны с киданями, чжурчжэнями, а затем и монголами, которые можно назвать общенациональными и которые стали впоследствии предметом изображения трех эпических циклов. [Особое место среди китайских эпосов занимает описание плавания Чжэн Хэ (XV в.) в страны южных морей, в котором изображены отношения китайцев с туземным населением, сражения с чужеземными племенами]. Аналогичную картину мы находим и в средневековом японском эпосе, в центре которого также стоят войны между отдельными феодальными группировками в конце XII и в середине XIV в. Общенародных войн с чужеземцами на своей земле средневековая Япония вообще не знала.

зок. Его руководители — братья Чжан Цзюэ, Чжан Лин и Чжан Бао — впервые подняли восстание, облеченное в религиозно-мистическую оболочку даосизма. Началось оно одновременно в тридцати шести местах. Нам неизвестны точные данные об их войсках, но источники говорят, что были отряды по тридцать тысяч воинов, а если к этому прибавить стариков, женщин и детей, которые шли с войском, то получается и более внушительная цифра. Повстанцы держались долго, но постепенно их вожди гибли в битвах с хорошо вооруженными отрядами феодалов — так пали и трое Чжанов от руки Хуанфу Суна.

Восстание Желтых повязок окончательно расшатало основы правившей ханьской династии. С 90 г. II в. н. э. власть фактически захватывает крупный военачальник Цао Цао, в стране идут бесконечные междоусобицы. Постепенно на территории бывшей ханьской империи образуются царство У, во главе с правителями из рода Сунь, царство Вэй во главе с родом Цао и царство Шу, власть в котором находится в руках Лю — дальних родственников императоров бывшей ханьской династии. Борьба между этими самостоятельными царствами продолжалась в течение более чем сорока лет, с 220 по 265 г., когда страна была объединена вновь под властью новой династии — Цзинь. Население Китая в ту пору было не так уж велико, временами оно сокращалось до весьма скромной цифры. Если в 157 г. н. э. (т. е. в конце восточной ханьской династии) по переписи население составляло пятьдесят шесть с половиной миллионов человек, то в 221—240 гг., в самый разгар войн, от этой цифры осталось менее восьми миллионов. После этого население вновь начинает расти и к 280 г. уже увеличивается вдвое [273, стр. 1—2; 357, стр. 275]. Едва ли можно доверять точности этих цифр, но общая картина бесспорна. Несомненно и то, что подавляющее большинство населения тогдашнего Китая было втянуто в эти длительные междоусобные войны.

Военные события, явившиеся впоследствии основой эпического сюжета народных сказаний, по своей природе весьма близки к тем, которые были изображены и в эпосе других народов. В самой эпохе Троецарствия мы находим некоторые черты сходства с ранним феодализмом в Европе. Эта общность социального и общественного фона дает себя знать в отраженном виде и в художественном творчестве, выражаясь в типологическом единстве ряда сюжетных мотивов и деталей, одинаково характерных для феодального эпоса народов Средней Азии и Ближнего Востока, Японии, Западной Европы, русских былин или эпических песен южных славян.

**Династийная
история
Чэнь Шоу**

Основным памятником исторической литературы, освещающим период III в. н. э., является официальная «История Трех царств», написанная Чэнь Шоу (233—297)².

Она именуется по-китайски «Сань го чжи», что в буквальном переводе значит «Описание Трех царств», но обычно переводится как «История Трех царств». Это была вторая официальная династийная история, созданная под явным влиянием Сыма Цяня и Бань Гу.

Известно, что в царствах Вэй и У были свои летописцы, и после них остались сочинения, которыми и воспользовался Чэнь Шоу. Заметное место среди них принадлежит «Вэйской истории» Ван Чэня, «Краткому описанию Вэй» Юй Хуаня и «Истории У» Вэй Чжао. Сложнее было с описанием царства Шу, родины историка. Тут, видимо, главную роль сыграли материалы, собранные им самим. Это могли быть записки отдельных полководцев и военачальников, сочинения Чжугэ Ляна, воспоминания, слышанные в детстве от отца и родных и, видимо, от стариков уже во взрослом возрасте. Так в текст официальной истории могли проникнуть устные предания о борьбе Трех царств.

Принципиальный интерес для нашего исследования представляет вопрос об отношении историка к развернувшейся в III в. борьбе и к «законности» претензий на власть той или иной группы. Чэнь Шоу служил династии Цзинь, которая наследовала престол Вэй. Это обстоятельство привело к тому, что историк не мог поступить иначе, кроме как считать династию Вэй законной (несмотря на то что она была основана узурпатором Цао Цао), а правителей Шу и У незаконными, хотя, например, Люй Бэй, основатель Шу, был продолжателем императорского рода предшествующей (ханьской) династии.

Отношение Чэнь Шоу к Вэй как к законной правящей династии сказалось, например, в том, что только вэйских госу-

² Чэнь Шоу родился в царстве Шу через одиннадцать лет после смерти Лю Бэя, первого правителя Шу. Он учился у своего земляка, известного историка Цяо Чжоу, изучая древнюю «Книгу исторических преданий», комментарии к «Веснам и Осеням» и особенно тщательно «Исторические записки» Сыма Цяня и «Историю династии Хань» Бань Гу. Чэнь Шоу занимал различные должности в государстве Цзинь, образовавшемся в 266 г., когда род Сыма захватил власть в Вэй и уничтожил царства Шу и У. В 70—80-х гг. III в. Чэнь Шоу составляет «Собрание сочинений Чжугэ Ляна», советника Лю Бэя. Это было первое «собрание сочинений» в истории китайской литературы. Историка привлекают былые дела его земляков, и он пишет «Жизнеописания старцев из Шу», «Жизнеописания старцев округа И», а также составляет «Описание древних государств». Видимо, уже после этого Чэнь Шоу приступает к главному труду своей жизни — «Истории Трех царств» [293, стр. 189].

дарей он именует императорами (*ди*), а тех, кто стоял во главе Шу и У, — просто правителями (*чжу*): Лю Бэя — *сяньчжу* («первый правитель»), его сына — *хоучжу* («второй правитель»). Для вэйских правителей отведены специальные разделы — «описания царствований» (*бэньцзи*), а правителям Шу и У посвящены лишь «жизнеописания» (*чжуань*), как всем знаменитым людям. Летосчисление также ведется историком по годам правления вэйской династии.

Не остался полностью объективным Чэнь Шоу и при описании ряда фактов вэйской истории. На это обратил внимание еще Лю Чжи-цзи (661—721), когда писал свой знаменитый трактат «Толкование истории» [241, т. II, цз. 7, стр. 5]. Подверглись изменению главным образом те факты, которые были связаны с современными автору цзиньскими феодалами. Он старался скрыть их дурные поступки и приукрасить хорошие. Как отмечает современный исследователь Мяо Юэ, описывая войну Вэй с Шу и У, Чэнь Шоу нередко замалчивает поражения и соответственно преувеличивает победы вэйцев [103, стр. 51]. Не получает у него, например, подробного освещения знаменитая битва при Красной стене, в которой потерпел поражение Цао Цао и которая впоследствии стала одним из известнейших эпизодов эпопеи Ло Гуань-чжуна.

Вообще отношение к борьбе Трех царств за власть менялось в различные периоды истории Китая в зависимости от положения правящей династии. Например, в период Шести династий, когда цзиньские правители были отеснены на юг и их положение напоминало то, в каком находилось царство Шу, историк Си Цзо-чи, выражая тогдашнее «общественное мнение», писал о законности правителей Шу. То же говорилось и в эпоху Сун (960—1279). В первой половине династии, при Северной Сун, которая захватила власть у Южной Тан, ученые-конфуцианцы оправдывали узурпатора Цао Цао. Когда же север страны захватили орды чжурчжэней и столица была перенесена на юг в Ханчжоу (1127 г.), историки и литераторы стали писать о законности Шу. Вопрос этот обсуждали в сунскую эпоху и Су Ши, и Оуян Сю, и Сыма Гуан — составитель грандиозного летописного свода «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее», и философ Чжу Си. Сыма Гуан, живший в XI в., стоял за законность правления династии Вэй, а Чжу Си, родившийся в 1130 г., т. е. уже после перенесения столицы на юг, писал, наоборот, о законности власти Люя Бэя, правившего в Шу. Каждая эпоха давала свое решение этого спора.

Исследователи труда Чэнь Шоу находят в его воззрениях и немало противоречий, часто связанных с какими-либо сугубо личными мотивами. Известно, например, что Чжугэ Дань,

сын Чжугэ Ляна, презрительно отозвался о Чэнь Шоу, и за это, видимо, историк отомстил ему, написав: «Дань только читал книги; его слава превышает [его] реальные заслуги». Уже говорилось об интересе Чэнь Шоу к наследию самого Чжугэ Ляна — он даже составил его подробное жизнеописание. Однако ему принадлежат и такие слова: «Лян как стратег был не очень хорош и не имел достаточного таланта, чтобы побеждать врагов». Несправедливость подобных оценок была очевидна уже авторам «Истории династии Цзинь», которые приводят эти цитаты в «Жизнеописании Чэнь Шоу», отмечая, однако, что таких мест у историка Трех царств не много [219, стр. 553].

В большинстве случаев Чэнь Шоу, видимо, более или менее точно передавал факты борьбы Трех царств. Так, он восхваляет, например, систему поощрений и наказаний, введенную Чжугэ Ляном, и одновременно описывает чрезмерную жестокость правителей Вэй и У. Все последующие исторические сочинения основывались главным образом на фактах, изложенных в «Истории Трех царств». Черпали отсюда сведения и безымянный автор народной книги, и создатель первой исторической эпопеи Ло Гуань-чжун.

Здесь же нас больше всего интересует «История» Чэнь Шоу как литературный памятник. Продолжая в жанровом отношении предыдущую династийную историю, «История Трех царств» в композиционном плане отличается от «Истории династии Хань» Бань Гу в основном тем, что в ней отсутствуют раздел описаний — *чжи* (хотя слово *чжи* входит в заглавие всей книги) и хронологические таблицы (*бя*). При этом особое значение у Чэнь Шоу приобретают жизнеописания — в них заключено наибольшее количество информации. Разница между «описаниями царствований» (*цзи*) и жизнеописаниями в «Истории Трех царств» оказывается уже не столь большой, как в других династийных историях, так как различия между жизнеописаниями правителей У или Шу и описаниями царствования рода Цао лежат скорее в социально-этических моментах, а не в манере изложения материала.

В соответствии с утвердившимся еще до Чэнь Шоу принципом жизнеописания посвящались крупным сановникам, полководцам, ученым, поэтам и т. п. — т. е. всем знаменитым деятелям данной династии. Некоторые жизнеописания отведены женщинам, главным образом женам правителей.

Сам характер жизнеописаний в «Истории Трех царств» довольно сух. Это особенно заметно при сопоставлении их с жизнеописаниями в «Исторических записках» Сыма Цяня. Главное, что стоит в центре внимания Чэнь Шоу-биографа, — это карьера персонажа, которая представлена как перечень

его деяний, инкрустированный обычно несколькими случаями, часто близкими по типу к историческому анекдоту.

Описание по традиции начинается обязательно с сообщения имени, прозвания (*цзы*) и места, откуда герой родом, а для знатных людей — краткой генеалогии (потомок такого-то). Конечно, не все жизнеописания одинаковы по размерам и по детальности приводимых сведений. Из деятелей царства Шу, например, подробные отдельные жизнеописания посвящены только самому правителю Лю Бэю, его сыну Лю Чаню и мудрому советнику Чжугэ Ляну. Всем остальным отведены небольшие части в сводных жизнеописаниях. Продолжая традицию, начатую Сыма Цянем, Чэнь Шоу в основном соединял в одно целое жизнеописания разных людей, которых он относил к одному конфуцианскому социально-этическому типу. Так, шестое жизнеописание в разделе «Описания Шу» состоит из биографий самых знаменитых полководцев Лю Бэя: Гуань Юя, Чжан Фэя, Ма Чао, Хуан Чжуна и Чжао Юня. Следующее жизнеописание объединяет двух советников Лю Бэя: Пань Туна и Фа Чжэна. Объединены вместе полководцы царства Вэй: Дун Чжо, Юань Шу, Юань Шао и Лю Бяо. Конечно, сведения об этих людях встречаются и в других разделах в связи с описанием деятельности правителя, битв и т. п., но основные сосредоточены именно в жизнеописаниях. Заканчиваются жизнеописания краткими критическими суждениями историка о характере, заслугах деятеля, и в этом также видна традиция, идущая от Сыма Цяня и его предшественников.

Сыма Цянь начинал такие резюме словами: «Господин великий астролог говорит...», имея в виду самого себя и постоянно используя речь от первого лица, что дало основание Ю. Л. Кролю выделить в «Исторических записках» повествование двумя несливающимися голосами: «голосом предания» и обычно контрастирующим с ним глубоко личным голосом самого историка [371, стр. 48].

Бань Гу заменил такие авторские резюме Сыма Цяня на прозаические *цзань* («восхваление», «хвала»), которые уже писались без прямого использования первого лица историка. Чэнь Шоу назвал свои резюме *пин* («критические суждения»), но по форме своей они гораздо ближе к *цзань* Бань Гу, чем к авторским резюме Сыма Цяня. Голос историка здесь уже безличен, он не выражается через первое лицо — лицо судьи событиям и изложенному материалу, а излагает суждения, обычно далекие от личного опыта и близкие по манере основному тексту жизнеописаний. Вместе с тем в *пин* Чэнь Шоу дает все-таки свою оценку персонажей. Так он говорит о полководцах Лю Бэя:

Критическое суждение гласит: «Гуань Юя и Чжан Фэя называли в их время сановниками-тиграми, говоря, что они могут противостоять десяти-тысячному войску. Юй отблагодарил Цао Цао, [отпустив его], Фэй великодушно отпустил Янь Яня — оба они явили дух государственных мужей. Однако Юй был тверд и держался с достоинством, а Фэй — вспыльчив и не помнил о благодеяниях, из-за своих недостатков он потерпел поражение, но в своих принципах был постоянен» [8, т. IV, стр. 951].

Здесь голос автора как бы спрятан внутрь критического суждения, он не столь самостоятелен, как у Сыма Цяня, и не контрастирует со столь же внешне беспристрастным изложением основных событий.

Жизнеописания у Чэнь Шоу несут и явные признаки этикетности, что отражается как в принципе отбора описываемых фактов, так и в изображении внешности персонажей. Большой интерес с этой точки зрения представляют, например, описания трех правителей: Лю Бэя, Цао Пи и Сунь Цюаня, каждый из которых явился основателем новой династии. Описание царствования Цао Пи и жизнеописания правителей Шу и У начинаются с подробного выяснения их генеалогии. При этом происхождение Сунь Цюаня историк ведет от легендарного полководца древности Сунь-цзы, Лю Бэя — от сына ханьского императора Цзин-ди (правил со 157 по 142 г. до н. э.). Цао Цао, отцу Цао Пи, он фактически отказывает в древней почетной генеалогии, упоминая лишь его деда, служившего при императоре Хуань-ди (правил со 147 по 167 г. н. э.). Делает это Чэнь Шоу явно сознательно (его предшественник Ван Чэнь, автор «Истории Вэй», возводил род Цао к самому мифическому первопредку китайцев Желтому императору — Хуан-ди), так как сам Цао Цао формально не был провозглашен императором и титул *ди* был присвоен ему уже после смерти, когда на престол сел его сын Цао Пи. Его воцарение историк обосновывает привычным для китайской историографии того времени приемом — упоминанием о благоприятном знамении: появлении на небе желтого дракона [8, т. I, стр. 58]³. Предназначенность Сунь Цюаня в правители У мотивируется уже более скромными средствами: отмечается его удивительная, величественная внешность, необыкновенное телосложение, свидетельствующее о знатности [8, т. V, стр. 1115]. Особо подробно обосновывает Чэнь Шоу права Лю Бэя на правление. Связано это, видимо, с тем, что Лю Бэй был все-таки потомком ханьского императорского рода, правил в родных историку местах, был человеком гуманным и справедливым и даже заслужил у Чэнь Шоу в кри-

³ Желтый — цвет земли и соответственно императорский цвет в старом Китае, дракон — символ императорской власти. Согласно древним преданиям во времена Желтого государя (Хуан-ди) на земле появился желтый дракон.

тическом суждении сопоставления с основателем ханьской династии Гао-цзу (правил с 206 по 195 г. до н. э.) [8, т. IV, стр. 892]. О необычной судьбе, предначертанной Лю Бэю, историк повествует, приводя эпизод из детства героя, в котором рассказывается о том, как, играя со своими сверстниками, Лю Бэй сам заявил, что будет ездить в императорской колеснице с зонтом из перьев. Именно на такую колесницу с зонтом была похожа крона дерева, что росло в деревне около их дома. Так же и некогда Гао-цзу, который в детстве тоже жил в деревне, прохожие предрекали, что из этого дома выйдет знатный человек. В известной степени по аналогии с Гао-цзу в династийной истории описана и внешность Лю Бэя: «Рост он имел семь чи и пять цуней, руки свисали ниже колен, повернет голову — видит собственные уши» [8, т. IV, стр. 871—872]. Это описание принципиально отлично по приводимым чертам от описания ханьского Гао-цзу и других императоров (например, Цинь Ши-хуана). В «Исторических записках» Сыма Цянь так писал об облике Гао-цзу: «Гао-цзу был человеком, наделенным выступающим носом и ликом дракона, с красивой бородой на подбородке и скулах; на левом бедре у него было семьдесят два черных родимых пятна» [266, т. II, стр. 342]⁴. Описание это сделано по трафарету, принятому для изображения древних мифических правителей. Гао-цзу считался потомком одного из пяти мифических повелителей сторон света — повелителя юга Чи-ди (Красного государя) [266, т. II, стр. 343], который «изображался в виде красной птицы с ликом дракона и множеством черных родинок»⁵. «Лик дракона» и «родинки» были перенесены на портрет Гао-цзу.

Чэнь Шоу же дает иной тип описания. Вопрос о том, откуда историк взял эти элементы описания Лю Бэя, специально исследовал китайский санскритолог Цзи Сянь-линь [131, стр. 87—94]. Оказалось, что «длинные руки» и «большие уши» попали в книгу Чэнь Шоу из буддийских сутр, которые во множестве переводились в Китае в первых веках н. э. В них-то как знак необычного человека упоминаются «руки, свисающие ниже колен» (*sthitānavanatajānupralambabāhuḥ*) и другой признак святого — «толстые и длинные уши» (*pināyatakarnaḥ*). Оба эти признака присутствуют и на распространенных в Китае скульптурных изображениях Будды. Если описание

⁴ Это же описание повторено и в «Истории династии Хань» в «Описании царствования Гао-цзу» [толкование его см.: 371, стр. 137—139].

⁵ Описание из древнего сочинения «Хэчэнту», которое приведено в комментариях к «Историческим запискам» Сыма Цяня [см. 266, т. II, стр. 343]. К сожалению, подробно разбирая «необычный облик» Гао-цзу, Ю. Л. Кроль не обратил внимания на эту связь с мифическим предком.

необычного облика ранних императоров строилось на основе местной мифологической традиции, то, начиная с Лю Бэя, необыкновенные признаки заимствуются из иноземной буддийской литературы, восходящей к древнеиндийскому фольклору. Эти определения, относящиеся в буддизме в основном к самому Будде, вне этой религиозной системы, будучи обнаружены у человека, по представлениям древних индийцев свидетельствуют о его предназначении быть царем [323, т. I, стр. 143]. То же перенесение произошло и на китайской почве.

Как видно из примеров, собранных Цзи Сянь-линем, подобное описание после Чэнь Шоу используют и другие историки. В «Цзиньской истории» говорится, что у императора У-ди (265—289) «руки свисали ниже колен», то же самое мы находим в разделе «Истории Чэнь» («История Южных династий») про императора У-ди (правил в 557—559 г.), причем совпадает даже его рост (семь чи и пять цуней); в той же династийной истории говорится, что у императора Сюань-ди (правил с 568 по 582 г.) «руки свисали ниже колен». Упоминание о больших ушах в сочетании с длинными руками мы находим и в разделе «История Чжоу» в «Истории Северных династий» при описании основателя династии Чжоу императора Вэнь-ди (правил в 556 г.). Совершенно ясно, что эти формулы использовались для этикетного описания необычного облика государя. Цзи Сянь-линь указывает, что, начиная с династии Суй (VI—VII вв.), эти признаки совершенно исчезают из исторических сочинений. Но, добавим от себя, они продолжают существовать в устной традиции и повествовательной литературе как признаки человека, отмеченного судьбой. Особенно часто, как уже было показано выше, они встречаются в бьяньвэнь эпохи Тан, непосредственно связанных с буддийской средой.

Как описание внешности Лю Бэя подчинено этикетной задаче, так и рассказ о его детстве, приведенный нами выше, имеет этикетную функцию. Скорее всего, он основан на народных преданиях и поверьях. В колеснице с зонтом из перьев имели право ездить лишь ближайшие родственники государя. Знамена, связанные с ней, встречались в те времена, видимо, неоднократно. В ранней «Истории Вэй», например, приводится рассказ о том, что в момент рождения Цао Пи на небе «появилось темное облако, круглое, как зонт над колесницей» [8, т. 1, стр. 57]. Чэнь Шоу, однако, не включил это знамение в текст своей истории — видимо, чтобы не делать однотипными «полагающиеся» знаки неба и для законного, с его точки зрения, государя (рождение которого предвещало появление дракона), и для менее «правомочного» Лю Бэя, появление на свет которого не было отмечено в «Истории Трех царств» ни-

как, а намек на его последующее царствование оказался выражен не через небесное знамение, а лишь через упоминание о прозаическом тутовом дереве с необычайной кроной.

То, что рассказ о детстве Лю Бэя основан на распространенном народном предании, косвенно может быть подтверждено сохранившейся цитатой из утерянных «Весен и Осеней Хань и Цзинь», где говорится: «Ли Дин из Чжо сказал: „Из этого дома непременно выйдет знатный человек“» [8, т. IV, стр. 872]. Кто такой Ли Дин и как он оказался у бедного дома матери Лю Бэя, неизвестно. По-видимому, об этом существовало еще какое-то предание. На вымышленность сведений о детстве Лю Бэя, перенесенных Ло Гуань-чжуном в свою эпопею, обратил внимание известный писатель XVII в. Ли Юй, комментировавший «Троецарствие» [11, т. II, цз. 1, стр. 2].

Как правило, большинство описываемых в «Истории Трех царств» событий носит правдоподобный характер. Чэнь Шоу в отличие от многих своих современников старался избегать, когда это было возможно, мистических преданий. Так, известно, что он использовал при написании своей «Истории» сочинение Ван Чэня «История Вэй», но опускал описания таинственных событий.

С точки зрения манеры изложения в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, так же как в текстах его предшественников — официальных историографов, легко выделяются два типа повествования. Первый, который мы условно назовем хроникальным, представляет собой лаконичные записи, приуроченные к конкретной дате и не описывающие прошедших событий, а лишь сообщающие о них. Хроникальные записи обычны для — описаний царствований и жизнеописаний правителей Шу и У, так как именно в этих разделах сосредоточена основная хронологическая канва важнейших событий, связанных с правлением государя.

Вот характерный пример такого типа изложения из «Жизнеописания Второго правителя» Лю Чаня — сыгна Лю Бэя:

Весной шестого года Лян выступил и напал на Цишань, но не одолел [врага]. Зимой [Лян] снова выступил из Сангуаня и окружил Чэнь Цана, [но] кончился провиант, и [он] отступил. Вэйский полководец Ван Шуан с войском преследовал Ляна. Лян вступил с ним в бой, разбил его, отрубил Шуану голову и вернулся в Ханьчжун. Весной седьмого года... [8, т. IV, стр. 896].

Другая манера обычно предполагает более пространное изложение событий, далеко не всегда приуроченных непосредственно к точной дате. Она характерна для жизнеописаний знаменитых людей, включающих случаи из их жизни, организованные по типу исторического анекдота. В отличие от записей первого типа, дающих сухую справку, здесь уже обычно вве-

дение в прозаическое описание прямой речи (диалога или отдельных реплик героя, ставших знаменитыми). Если для одной манеры характерно нанизывание событий на единый временной стержень (им является соответствующий год правления государя), то другая предполагает нанизывание уже не событий, а эпизодов из жизни персонажа, подобранных так, чтобы они демонстрировали основную черту данного типа (причем стержнем здесь является уже не просто хронология, но сама биография персонажа). Наличие эпизодов предполагает и некоторый элемент фабульности в повествовании. Именно такие эпизоды заимствовались впоследствии авторами народной книги и книжной эпопеи.

Вот образец второй манеры описания — начало биографии Чжан Фэя, ближайшего сподвижника Лю Бэя:

Чжан Фэй по прозванию И-дэ (Исполненный добродетели), уроженец Чжоцзюня. С молодых лет вместе с Гуань Юем он служил Первому правителю (Лю Бэю). Юй был старше на несколько лет, и Фэй служил ему, как старшему брату. Первый правитель, находясь на службе у Цао Цао, разбил Люй Бу, а затем возвратился в Сюй. Цао назначил Фэя *чжунланцзяном*⁶. Первый правитель отвернулся от Цао и стал опираться на Юань Шао и Лю Бяо. Бяо умер, и Цао занял Сюйчжоу. Первый правитель бежал на юг от Янцзы, Цао стал преследовать его и за один день и ночь достиг Длинного склона в Данъяне. [Когда] первый правитель услышал, что подходят воины Цао, он бросил жену и детей и бежал, послав Фэя с двадцатью всадниками прикрывать тыл. Фэй остановился у реки, перерубил мост, гневно сверкнул глазами и, взяв наперевес копьё, сказал: «Я — Чжан И-дэ! Выходите-ка сразиться со мной насмерть!» Никто не осмелился приблизиться. Так и избавились от опасности... [8, т. IV, стр. 943].

После этого маленького эпизода Чэнь Шоу приводит еще один случай из жизни Чжан Фэя — поимку вражеского военачальника Янь Яня. Оба эпизода рисуют бесстрашного воина, чрезвычайно вспыльчивого, в первом случае способного утратить врагов одним своим грозным видом, а во втором — умеющего оценить бесстрашие врага и великодушно отпустить его. Связующим текстом между этими небольшими рассказами, так же как переходом от общих сведений о Чжан Фэе к первому «случаю», служит повествование, близкое к хроникальному типу. Однако в жизнеописаниях знаменитых людей резко падает роль хронологии. (В жизнеописании Чжан Фэя упоминается всего лишь одна дата, в жизнеописании Гуань Юя — две даты, причем расстояние между ними — девять лет). Вместо погодных отметок (девиз правления императора, год и месяц) в жизнеописаниях случаи из жизни героев приурочиваются к деяниям государя, которому данный персонаж служит. При той системе описания, которую мы находим в китай-

⁶ Ч ж у н л а н ц я н — средний воинский чин.

ской исторической прозе, подданный как бы лишен своего индивидуального времени, отсчет времени ведется по годам правления императора, и именно по ним ориентируются все события, происходящие с историческим лицом. Так, первый из приведенных эпизодов ориентирован во времени обстоятельствами жизни Лю Бэя, который бежал в земли южнее Янцзы, а второй — нападением Лю Бэя на Лю Чжана.

Как видим, приведенное описание гораздо живее первого, хотя и оно весьма лапидарно и хроникально. События излагаются более чем кратко — кроме отдельных случаев, которые крайне важны для характеристики персонажа. Именно таким важнейшим подвигом Чжан Фэй признается его бескрозная победа над войском Цао Цао у Чанбаньпо (Длинного склона). В дальнейшем мы увидим, как по-разному этот подвиг описывается в средневековом народном сказе, драме, эпопее Ло Гуань-чжуна и в творчестве современных сказителей. В приведенном описании боя важна и такая деталь, как гневно сверкающие глаза, — этот небольшой штрих в сочетании со словами «критического суждения» («...Фэй был вспыхив...»), завершающего жизнеописание пяти полководцев Лю Бэя, дают возможность представить себе характер Чжан Фэй. Созданию впечатления о человеке способствуют и другие отдельные замечания историографа, вроде «Фэй любил и уважал благородных, но не жалел мелких людишек» [8, т. IV, стр. 944]. Именно эти качества иллюстрирует историк, приводя соответствующие случаи из жизни героя.

Официального историографа интересует практически только карьера исторических деятелей — человек как бы изъят из сферы личной жизни. В жизнеописаниях, как правило, ничего не говорится о жене героя, его дочерях и других родственниках, кроме сыновей (и внуков), которые наследуют славу и дело отца и занимают какие-либо официальные должности в государстве. Если же историк упоминает о женитьбе, то только правителя или императора, поскольку это событие связано с заключением союза или присоединением земель — т. е. имеет не частное, а государственное значение.

Чрезвычайно скупо изображает Чэнь Шоу и внутренний мир своих героев. Он скуп на описание эмоций, его совершенно не интересуют мысли персонажей. В тексте «Истории Трех царств», как правило, упоминаются только гнев и радость, причем часто в усиленном виде: «[Сунь] Цюань сильно разгневался...» [8, т. II, стр. 580], «[Чжан] Фэй разгневался» [8, т. IV, стр. 943], «Первый правитель захмелел и разгневался...» [8, т. IV, стр. 955], «Сунь Цэ сильно обрадовался...» [8, т. V, стр. 1259]. Гораздо реже говорится в летописи о чувстве страха (например, хранителя амбаров, который узнал, что седло

Цао Цао изгрызли мыши). Полководцы же не ведают страха. Очень редко говорится, что герои смеются. Эта скупость в описании человеческих чувств отражает определенный этап в эволюции изображения человека в литературе.

Историк, следуя традиции, включает в текст сочинения своих героев—например, доклад Чжугэ Ляна. Он использует время от времени и народные поговорки и пословицы, вроде «Ловить, закрыв глаза» или «У рода Ма пять постоянных признаков, [и из них] белые брови—самый благородный» (про последнюю поговорку историк специально поясняет, что она деревенская). Но вообще нужно сказать, что Чэнь Шоу по сравнению, например, с Сыма Цянем цитирует довольно мало официальных документов. Видимо, это связано с тем, что в его распоряжении не было дворцовых архивов, да и в них едва ли многое сохранилось от столь бурной эпохи.

Для стиля Чэнь Шоу характерна строгость и простота, почти полное отсутствие эпитетов, сравнений, метафор и других изобразительных средств. Поэтому нам трудно согласиться с французским профессором Р. Рульманном, который в предисловии к переводу романа «Троецарствие» пишет о труде Чэнь Шоу: «Стиль его полон силы и красок...» [199, стр. 4]. Думается, что красок книге Чэнь Шоу как раз не хватает, и это особенно бросается в глаза при ее сравнении с «Историческими записками» Сыма Цяня.

Таким образом, династийная история Чэнь Шоу с литературной точки зрения для нас представляет интерес как один из источников, используемый в дальнейшем народными рассказчиками, драматургами, анонимными издателями народной книги и автором книжной эпопеи. «История Трех царств» обрисовывает основные образы героев этого периода, не только конструируя их по принципу этикетности, но и выделяя по большей части одну главную черту персонажа (вспыльчивость Чжан Фэя, верность долгу Гуань Юя, коварство Цао Цао, гуманность Лю Бэя и т. д.). Приводимые Чэнь Шоу эпизоды из жизни героев содержали уже некое зерно фабульности, что дало возможность последующим авторам развернуть их в сюжетные ходы повествовательной прозы. Диалогическая часть эпизодов, представляющая собой зачастую известные высказывания персонажей, стала основой диалогов в последующей повествовательной литературе на темы борьбы героев Трех царств.

**Предания о героях
Трех царств** Кроме династийной истории Чэнь Шоу важным источником для последующей повествовательной традиции были сборники преданий, составленные в IV—V вв. В этот период в Китае особенно усиливается интерес к удивительным и необычным

явлениям. Широкое распространение буддизма и превращение даосизма из философского учения в религию вызвало у значительной части ученых людей интерес к потустороннему миру, о котором ортодоксальные конфуцианцы не любили распространяться. Начинают усиленно собираться различные истории о духах и чертях, якобы подтверждающие их реальное существование и соответственно свидетельствующие о реальности загробного мира. Появляются многочисленные сборники удивительных случаев — более тридцати из них сохранились целиком или частично. Авторы этих книг активно использовали бытовавшие в народе древние мифологические рассказы о встрече человека с духом (типа русских быличек), волшебные сказки, предания о знаменитых людях, исторические анекдоты. Все это часто излагалось писателями в форме, близкой к жизнеописанию, снабжалось всеми признаками реального происшествия — это было литературное переложение фольклорного рассказа, а не прямая запись его. Немалое место в этих сборниках занимали и выписки из более ранних сочинений. Вместе с тем большинство историй — а все они были краткими — содержали в себе зерно фабульного рассказа. Недаром многие из них послужили впоследствии сюжетной основой танских новелл, городских повестей, драматических произведений. Широко использовал такого рода новеллеты и Ло Гуань-чжун.

Среди множества сохранившихся сборников рассказов об удивительном наше внимание должны привлечь «Записки о поисках духов» Гань Бао. Судя по датам в книге, она была составлена не ранее конца 20-х годов IV в. — т. е. лет через сорок-пятьдесят после событий Троецарствия. Сам Гань Бао служил чиновником при цзиньском дворе, занимаясь сбором материалов для истории правившей династии. Он создал «Описание царствования Цзинь», но прославился в основном своим собранием удивительных историй. Его дед Гань Тун был военачальником в царстве У, и этим, видимо, следует объяснить, что больше всего в его «Записках о поисках духов» преданий, связанных именно с этой местностью и с ее правителями, которые в междоусобной борьбе Трех царств играли все-таки второстепенную роль. Поэтому среди записей Гань Бао нет ни одного предания об основных героях борьбы Трех царств — Лю Бэе, Чжан Фэе, Гуань Юе, Чжугэ Ляне или Цао Цао. Зато приводятся многочисленные случаи, связанные будто бы с Сунь Цзяном, Сунь Цюанем, знаменитым лекарем Хуа То. Гань Бао интересовали не столько персонажи, сколько сами события, истории о странных болезнях и чудесных исцелениях, о смерти и о ее предзнаменованиях. Например:

Хуа То из Пэй имел прозвание Юань-хуа и другое имя Фу. Лю Сюнь из Ланье служил правителем округа в Хэнэе. У него была дочь лет двадцати, которая маялась ногами. На левой коленке у нее была язва — она чесалась, но не болела. Заживет язва, а через один-другой десяток дней снова откроется. И так продолжалось уже лет семь-восемь. Как-то [отец девушки] встретил Хуа То и просил его посмотреть ее. Хуа То сказал: «Это легко вылечить». Достал рисовых отрубей, рыжую собаку, пару хороших коней, привязал собаке на шею веревку и заставил коней тащить собаку. Кони помчались, но вдруг сменили [бег на шаг]. Посчитали — оказывается они пробежали больше тридцати ли, и собака уже не могла поспевать за ними. Тогда Хуа То велел людям тащить ее, пока не будет пятидесяти ли. Затем он дал девушке выпить лекарство. Она спокойно лежала, не узнавая людей. Тут лекарь взял большой нож, вспорол собаке брюхо и подтянул кишки к задним ногам. Потом приблизил вспоротое место к язве на два-три вершка. Только остановился на мгновение, как что-то похожее на змею показалось из язвы. Лекарь тотчас же пронзил ей голову железным шилом. Змея долго еще извивалась под кожей, потом замерла. Стал тащить ее, оказалась настоящая змея, длиною в три с лишним чи, только глаза без зрачков, да и чешуя в обратную сторону. Смазал язву мазью, и через семь дней все зажило [1, стр. 26].

А вот второй рассказ о Хуа То:

Хуа То, как всегда, шел по дороге и увидел человека с больным горлом. Он ел, а пища не проходила. Домашние положили его на повозку и хотели везти к лекарю. Хуа То услышал его стенания, остановил повозку и, осмотрев, сказал домашним: «Впереди у дороги есть харчевня, в которой торгуют лепешками, квасят чеснок и овощи. Возьмите шэна три рассола и напоите больного». Родные сделали, как сказал Хуа То, больной встал и отрыгнул змею [1, стр. 26].

Второй рассказ совпадает с текстом жизнеописания Хуа То в истории Чэнь Шоу, где есть и продолжение его [8, т. III, стр. 801]. Жизнеописание Хуа То почти целиком состоит из описания случаев, когда лекарь излечил больного или точно предсказал, через сколько времени он умрет. Первая история про больную девушку оказалась зафиксированной в «Отдельном жизнеописании Хуа То», которое использовал комментатор «Истории Трех царств» Пэй Сунь-чжи [8, т. III, стр. 803]. Обе записи также совпадают текстуально, что наводит на мысль о заимствовании — либо Гань Бао взял это предание из «Жизнеописания», либо автор «Жизнеописания» переписал его из «Записок о поисках духов». Весьма вероятен и третий вариант: оба автора могли пользоваться одним и тем же неизвестным нам источником. Трудно предположить, чтобы разные авторы одинаково, слово в слово, излагали одно и то же предание⁷.

⁷ То, что Гань Бао сохранил для нас действительные народные предания и что такие предания о Хуа То были, косвенно подтверждается существованием легенд о нем, которые бытуют и до сих пор. Нескольких таких легенд было записано недавно и опубликовано в журналах «Миньцзянь вэньсюэ» [60] и «Аньхой вэньсюэ» [61]. Очень возможно, что распространение и сохранение легенд об этом знаменитом лекаре связано с

К «Запискам о поисках духов» Гань Бао близки и записи в собрании Лю И-цина (403—444) «Мирские предания»⁸. В отличие от Гань Бао этот автор интересовался уже не столько удивительными событиями, сколько бытовыми рассказами из жизни своей и предшествовавшей эпохи. Это связано с принципиально иной практической ориентацией Лю И-цина. Его сборник отражает типичное для распространенных в III—V вв. в Китае так называемых даосских бесед (*цин тань*) рассмотрение человеческого характера по определенным «рубрикам». Основы такого взгляда на человека заложил автор III в. Лю Шао, написавший трактат «Описание человека». Лю И-цин составил сборник, который служил как бы иллюстрацией к категориям Лю Шао, описанным им лишь в самой общей форме. Сотни примеров из жизни знаменитых людей были распределены Лю И-цином по тридцати шести разделам — в соответствии с проявлением той или иной черты человеческого характера: добродетельные поступки, коварство, зазнайство и т. п. Таким образом, он дал классификацию гораздо более дробную, чем его предшественник.

Если у Гань Бао мы находим лишь отдельные предания из времен Троецарствия, которые были забыты впоследствии при циклизации сказаний и не попали ни в позднюю устную традицию, ни в эпопею Ло Гуань-чжуна, возможно, еще и потому, что отражали малозначительные события, не имеющие непосредственного отношения к борьбе Трех царств, то в книге Лю И-цина зафиксированы уже такие предания, которые оказались важными для позднейших сказаний и сохранились как в фольклоре, так и в письменной литературе. Как указывает Лу Синь, Лю И-цин лишь собирал старые предания, но не сочинял сам [236, стр. 48]. Таким образом, в его собрание попали, по-видимому, различные случаи из эпохи Троецарствия, записанные его предшественниками. Однако было бы неверно думать, что среди источников его книги не было устных преданий. Многие из рассказов содержат юмористические элементы и близки к анекдотам. Случаи из жизни Цао Цао, Чжугэ Ляна, Дэн Ая и других оказались во множестве сохранившимися в собрании Лю И-цина⁹. Осо-

повсеместным культом Хуа То как обожествленного покровителя медиков. Посвященные ему храмы воздвигались в различных частях страны — так, к концу XIX в., например, только в уезде Наньхай провинции Гуандун, где сам Хуа То никогда не бывал, существовало пять посвященных ему храмов [247, цз. 6, стр. 34—35].

⁸ Впоследствии этот сборник получил название «Мирские предания в новом изложении».

⁹ Ли Си-фань насчитывает около тридцати персонажей «Троецарствия», предания о которых были зафиксированы Лю И-цином [84, стр. 57].

бенно много в нем рассказов о детских годах различных деятелей, ставших впоследствии знаменитыми. Таковы истории о детстве Ван Жуна, юношеских годах Цао Цао, Юань Шао и других.

В молодости Цао Цао вместе с Юань Шао любил бродить повсюду в поисках приключений. Увидели они новобрачных, потихоньку залезли к ним в сад и ночью закричали: «Воры!» Когда люди выскочили из дома посмотреть, Цао Цао вошел в дом, вынул меч и схватил невесту. Они вышли вместе с Шао, но тот потерял дорогу, упал в заросли колючих кустарников и не мог двинуться. Цао Цао громко заорал: «Вор здесь!» Тогда Юань Шао собрался с силами, выбрался из кустарника, и они вместе бежали [2, т. II, разд. 27, стр. 1].

Лю И-цин начинает этим эпизодом раздел, в котором собраны различные случаи, связанные с обманом, причем многие из них характеризуют как обманщика именно Цао Цао. Если данная история осталась вне цикла сказаний о героях Трех царств, то другие предания из книги Лю И-цина вошли в народную и литературную традицию и были впоследствии использованы в книжной эпопее. Большинство из них имеет характер исторического анекдота. Такова, например, история о находчивости Цао Цао, потерявшего во время похода дорогу к источнику. Она помещена Лю И-цином под ту же рубрику — «Обман».

...Воины Цао изнывали от жажды, тогда он сказал им: «Впереди большой лес из диких слив, уйма сладких и кислых плодов — там вы сможете утолить жажду!» Воины услышали об этом, у них потекла слюна [и жажда уменьшилась]. Так они и доехали до находящегося впереди источника [2, т. II, разд. 27, стр. 1].

Или помещенная там же история о том, как Цао Цао зарубил своего верного слугу:

Цао Цао часто говорил: «Когда я сплю, ко мне нельзя приближаться без дела. Приблизитесь, я тотчас же отрублю голову, даже не придя в себя. Пусть остерегаются все приближенные!» Как-то однажды он притворился спящим. Один из любимых слуг тихонько подошел и поправил на Цао одеяло, тотчас же он был зарублен. После этого случая приближенные боялись подходить к Цао, когда он спал [2, т. II, разд. 27, стр. 2].

Все эти истории, иллюстрирующие собственно различные стороны характера Цао Цао (наглость, находчивость, мнительность), подведены Лю И-цином под одну рубрику — «Обман». Аналогичным образом классифицировал средневековый автор и другие предания. Разные грани характера как бы объединялись им в каком-либо одном типе человека.

Наряду с историческими преданиями, основанными на бытовом материале, в книге Лю И-цина встречаются случаи, которые более схожи с анекдотом в узком смысле этого сло-

ва, так как имеют юмористическую окраску. Таков, например, рассказ о вэйском полководце-заике Дэн Ае. Чэнь Шоу в его жизнеописании действительно говорит, что Дэн Ай был заикой. Лю И-цин в коротком анекдотическом рассказе как бы иллюстрирует это:

Дэн Ай заикался и называл себя «Ай-Ай». Цзиньский князь Вэнь-ван пошутил, спросив: «Сановник говорит: „ай-ай“, а точно-то [в вашем имени] сколько „ай“?» Тот ответил: «О феникс, о феникс»¹⁰ — все-таки один феникс [2, т. I, разд. 2, стр. 13].

Дэн Ай стал впоследствии одним из комических персонажей театра и сказа.

Итак, мы видим, что если летопись Чэнь Шоу дала для будущей эпопеи сухую историческую канву, некоторые документальные данные, искусство лаконичного изложения событий и диалога, то неофициальные сборники эпохи Цзинь, вроде «Записок о поисках духов» Гань Бао и особенно «Мирские предания» Лю И-цина, дали анекдотические или бытовые эпизоды из жизни героев эпохи Троецарствия, многие из которых впоследствии творчески использовал Ло Гуань-чжун.

Почти одновременно с Лю И-цином жил и другой автор — Пэй Сун-чжи (372—451), труд которого также был впоследствии использован Ло Гуань-чжуном при создании книжной эпопеи о борьбе Трех царств.

**Комментарии
Пэй Сун-чжи**

Пэй Сун-чжи был чиновником династии Цзинь, служил и при династии Ранняя Сун (с 421 г.). Случилось так, что сунский император Вэнь-ди заинтересовался «Историей Трех царств» Чэнь Шоу, но сочинение показалось ему излишне лаконичным. Он велел Пэй Сун-чжи дополнить и прокомментировать его. В 429 г. Пэй Сун-чжи завершил свой труд и представил его императору. Тот прочел и одобрил, сказав: «Это бессмертный труд!» [8, т. V, стр. 1479].

Кроме комментариев к «Истории» Чэнь Шоу, Пэй Сун-чжи написал еще «Хронику династий Цзинь», «Историю дома Пэй» и некоторые другие сочинения, но все они давно утеряны. Дошли до нас лишь его комментарии.

Когда Пэй Сун-чжи приступил к своему труду, в Китае уже была довольно устоявшаяся комментаторская традиция. Она сложилась на рубеже нашей эры, в эпоху Хань, когда конфуцианство было объявлено официальной идеологией и ученые стали восстанавливать древние конфуцианские сочинения, сожженные в III в. до н. э. императором Цинь Шихуаном. В отличие от своих предшественников, дававших в основном текстологический комментарий, Пэй Сун-чжи все

¹⁰ Слова из «Песни для цитры» Сыма Сян-жу.

свое внимание уделил дополнению книги Чэнь Шоу. Он сам говорил о своем методе так: «Когда изображаешь событие, нужно составлять текст из множества оттенков — подобно тому, как пчелы собирают [нектар] с разных цветов и получается прекрасный вкус» [8, т. V, стр. 1471].

В докладе, поданном императору вместе с законченным трудом, Пэй Сун-чжи подчеркивает четыре принципа, которыми он руководствовался при составлении комментариев. Он дополнял то, что пропустил или оставил без внимания Чэнь Шоу, приводил параллельные тексты в тех местах, где другие источники расходятся с текстом «Истории», исправлял там, где у историка были явные ошибки, и высказывал свое критическое суждение, если был несогласен с Чэнь Шоу. Так говорил о своем труде автор.

Действительно, комментатор объяснил некоторые слова, их значения, звучания и особенности написания. Эта часть работы нас в данном случае не интересует, и мы не будем на ней останавливаться. Он дополнил лаконичные записи Чэнь Шоу, собрав и использовав более ста сорока различных сочинений [167, стр. 41]. Все это были рукописи (книгопечатанье еще не было изобретено), и поэтому не удивительно, что подавляющее большинство этих сочинений впоследствии оказалось утерянным. Таким образом, комментарии доносят до нас материалы и сведения, которые могли бы безвозвратно исчезнуть.

Иногда комментатор включает дополнения, не столь уж важные с точки зрения истории, но оживляющие текст и дающие как раз материал для художественной характеристики героев. Под двадцать первым годом правления Цао Цао, например, есть весьма лаконичная запись: «Зимой в десятом месяце [Цао Цао] управлял войсками, пошел походом на Сунь Цюаня». Пэй Сун-чжи приводит тоже краткую запись из «Истории Вэй»: «Князь сам ударял в металлический барабан, приказывая наступать и отступать» [8, т. I, стр. 49]. Маленькая деталь, но важная для образа Цао Цао — полководца, привыкшего не полагаться на других и не доверять никому из приближенных.

По сложившейся традиции Пэй Сун-чжи выступает не только как комментатор текста «Истории», но и как критик событий, людей и их поступков. Иногда он произносит приговор сам, иногда цитирует других авторов. Местами его замечания относятся к событиям, описываемым в «Истории», а нередко — и к самому Чэнь Шоу. К числу критических рассуждений первого рода относятся слова комментатора о том, как Цао Цао отнесся к известию, что сдавшийся ему Гуань Юй, узнав о местонахождении Лю Бэя, сбежал к своему на-

званому брату. «Сановник Сунь-чжи считает, будто Цао Цао, узнав, что Юй не остался, в душе восторгался его волей. Ушел, и Цао не стал преследовать его, оставшись верным слову¹¹. Это не похоже на поступок узурпатора. Как могло так случиться? Вот воистину благородство и красота Цао Цао!» [8, т. IV, стр. 940].

Примером рассуждений второго рода может служить критика противоречий у Чэнь Шоу. В «Жизнеописании Лу Су», советника царства У, он говорит, что план совместного отпора Цао Цао силами Лю Бэя и Сунь Цюаня принадлежит Лу Су, а в «Жизнеописании Чжугэ Ляна» Чэнь Шоу пишет, что Чжугэ Лян сообщил этот план Сунь Цюаню, правителю У, и тот очень обрадовался. Получается, что план придумал Чжугэ Лян. Комментатор от себя добавляет: «Когда историографы двух царств записывают то, что они слышали, то каждый хочет приукрасить свое царство и присваивает себе заслуги. Сегодня же обе эти книги [„История Вэй“ и „История У“ — разделы труда Чэнь Шоу] вышли из-под кисти одного человека, а так противоречивы — это не метод описания [событий]» [8, т. V, стр. 1269].

Встает вопрос, что же дали комментарии Пэй Сун-чжи для народной книги и будущей эпопеи Ло Гуань-чжуна? Пэй Сун-чжи был комментатором и, естественно, не создал своей манеры описания героев или событий. Он вообще почти ничего не добавляет от себя, кроме оценки достоверности описанного у Чэнь Шоу или некоторых деталей в его повествовании. Было бы неверно думать, что Пэй Сун-чжи интересовался народными преданиями и дополнял ими «Историю Трех царств». Как истый книжник и конфуцианец, он верил только письменному слову. Исключения из этого правила единичны, да и касаются мелких деталей и географических названий.

К сожалению, замечаний, основанных на собственном опыте, Пэй Сун-чжи оставил ничтожно мало. Зато книги он старался использовать как можно полнее. Это были самые разные сочинения, в большинстве своем близкие к так называемым неофициальным историям. От официальных династийных историй они отличались большей подробностью, склонностью к детализации в описании. Их авторы, по-видимому, не стремились дать хроникальное изложение событий по годам и месяцам, а фиксировали отдельные случаи из жизни героев. Подавляющее большинство использованных Пэй Сун-чжи источников было создано не в период Троецарствия, а уже при династии Цзинь. Сейчас трудно сказать, какие имен-

¹¹ Цао Цао дал слово тотчас отпустить Гуань Юя, как только станет известно, где находится Лю Бэй.

но источники использовали сами цзиньские авторы — например, Си Цзо-чи (умер около 383 г.) в «Летописи Хань и Цзинь», включающей и промежуточный период Троецарствия, или Сунь Шэн в «Хронике рода Вэй». Можно лишь предполагать, что немаловажную роль здесь сыграли воспоминания участников событий и их ближайших потомков, ходившие в народе в виде своеобразных преданий. Едва ли эти авторы специально собирали воспоминания — видимо, они просто перелагали то, что слышали от людей. При этом события в неофициальных исторических сочинениях, которыми в основном и пользовался Пэй Сун-чжи, излагались обычно в живой, как мы теперь сказали бы, беллетризованной манере с обилием диалогов.

Весьма часто источники, приводимые Пэй Сун-чжи, как бы конкретизируют и «раскрывают» сухие записи Чэнь Шоу. Например, в «Жизнеописании Лю Бэя» историк просто говорит, что Лю Бэй «отличился при подавлении [восстания] Желтых повязок и был назначен правителем в Аньси». А комментатор приводит подробное описание из «Дяньлюэ», согласно которому Лю Бэй встретился с повстанцами, был ранен и приговорен к смерти, а когда враг отошел, то свои положили его на повозку и увезли. Так он избежал гибели.

Такого рода живыми деталями изобилуют пассажи из различных сочинений, цитируемых Пэй Сун-чжи. Иногда комментатор и сам не верит в достоверность описываемых событий. Так, немалые сомнения вызывает у него история, как Гуань Юй уговаривал Лю Бэя убить Цао Цао, когда они вместе были на охоте [8, т. IV, стр. 940].

Многие истории, сохранившиеся благодаря труду Пэй Сун-чжи, дали впоследствии богатый материал для творческой фантазии народных рассказчиков и самого Ло Гуаньчжуна. В их числе, например, описание похода Чжугэ Ляна на юг, против вождя южных «варваров» Мэн Хо. Чэнь Шоу не упоминает ни имени Мэн Хо, ни истории о том, как Чжугэ Лян семь раз брал его в плен и семь раз отпускал, добиваясь, чтобы он смирился сам и никогда больше не выступал против государства Шу. Все эти сведения, впоследствии использованные в народной книге, а затем и Ло Гуаньчжуном, приводит Си Цзо-чи в «Летописи Хань и Цзинь». Пэй Сун-чжи цитирует это место без всяких комментариев, но отсутствие у Чэнь Шоу столь важного подвига Чжугэ Ляна, живой стиль изложения с диалогами Чжугэ Ляна и Мэн Хо и подробностями, вроде улыбки Чжугэ Ляна, наводят на мысль, что перед нами скорее всего легенда, выросшая из воспоминаний участников необычного для китайцев похода против южных племен.

Подытоживая сказанное о труде Пэй Сун-чжи, мы можем отметить, что его комментарии, по объему превышающие текст «Истории» Чэнь Шоу в три раза [167, стр. 40], заметно оживляют изложение событий, дают обильную пищу художественному воображению народных рассказчиков, авторам народной книги и Ло Гуань-чжуну, хотя и не прибавляют чего-либо принципиально нового к традиционной манере изображения исторического героя, которую мы отмечали в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу.

Исходя из всего сказанного, можно предположить, что в III—V вв. н. э. тема Троецарствия живет как в народной памяти, порождая различные отдельные предания о героях этого периода и пословицы о знаменитых и любимых народом деятелях¹², так и в исторической и литературной традиции, что подтверждается обилием исторических сочинений, появившихся уже после Чэнь Шоу. Эти сочинения, видимо, во многом представляют передачу народной традиции (особенно устных преданий), обработанных в связи с законами письменного творчества, в прямой зависимости от жанра исторического сочинения.

Материал, которым мы сейчас располагаем, не дает оснований считать, что в это время в Китае уже существовал сложившийся цикл народных сказаний о героях Троецарствия. Поэтому мы называем этот период этапом отдельных, нециклизированных преданий.

В VII—IX вв., во время правления знаменитой танской династии, Китай переживает, пожалуй, период наивысшего расцвета феодального общества. Развиваются поэзия, литературная новелла, театральные представления, буддийская литература и искусство, профессиональный устный рассказ. Особенности развития эпической традиции в эпоху Тан мы подробно разбирали выше. Здесь нас будет интересовать лишь тема Троецарствия.

Еще совсем недавно в науке почти ничего не было известно о существовании сказаний о борьбе Трех царств в эпоху Тан. Все авторы, начиная с Лу Синя, всегда приводили лишь одну цитату из стихотворения поэта Ли Шан-иня (813—858) о детях, которые «то издеваются над усами Чжан Фэя, то смеются над заиканием Дэн Ая» [254, т. VIII, стр. 6244]. Уже из этих слов видно, как популярны были

Сказания
о Троецарствии
в эпоху Тан

¹² Таковы, например, пословицы о женитьбе Чжугэ Ляна (из «Записок о Сяньяне») и о том, как он после смерти обратил врага в бегство (из Си Цзо-чи). Характерно, что оба историка специально подчеркивают народный характер пословиц («в деревне об этом сложили пословицу...» или «народ об этом сложил пословицу...») [8, т. IV, стр. 929, 927].

персонажи эпических сказаний: ведь едва ли дети знали бы о них, если бы о них говорилось только на страницах официальной истории и других ученых сочинений.

Можно предположить, что сюжеты из эпохи Трех царств были известны детям либо по нехитрым театральным представлениям, либо по рассказам народных сказителей. Упоминание такой детали, как усы¹³ Чжан Фэя, говорит скорее в пользу первого предположения. Из записи автора начала VII в. Ду Бао известно, что в его время в Синьчэне (недалеко от Лояна) в традиционный праздник, в третий день третьего месяца толпы сановников собирались у излучины реки, чтобы поглядеть на представление на воде. Оно состояло из семидесяти двух сенок, «артистами» же были деревянные человечки размером в два с лишним чи (т. е. около 60 см). Фигурки были наряжены в одежды из легкого шелка и разукрашены золотом и яшмой, они «могли двигаться, словно живые». Среди перечисленных Ду Бао семидесяти двух сенок есть несколько из времен Троецарствия: «Цао Мань (т. е. Цао Цао) купается в реке Цяошуй и борется с водяным драконом», «Вэйский император Вэнь-ди (т. е. Цао Пи) поднимает войска и, подойдя к реке, не может переправиться через нее. Ду Юй наводит мост через реку», «Лю Бэй верхом на коне перебирается через реку Таньси» [233, т. III, стр. 1735—1736]. Специфика представления на воде определила и специфический выбор сюжетов для сенок кукольного театра. Весьма возможно, что во времена Ли Шан-иня представления показывались уже не только по праздникам и были более сложными. Известный исследователь истории китайского театра Жэнь Бань-тан (Жэнь Эр-бэй) приводит семейных свидетельств в пользу того, что в стихе Ли Шан-иня говорится о детских играх, подражающих театральным представлениям [213, т. II, стр. 642—644].

В стихе Ли Шан-иня речь идет не об одном герое, а о двух, непосредственно не связанных между собой образах. Это наводит на мысль о возможном существовании уже не отдельных разрозненных преданий, но цикла сказаний (а, соответственно, и театральных представлений) о временах Трех царств в IX в. н. э.

Совсем недавно китайский исследователь И-су обнаружил другие весьма важные сведения о бытовании сюжетов о Троецарствии в эпоху Тан [79]. Среди сохранившихся сочинений VII в. есть буддийские «Выписки о деяниях», написанные в 626 г. и отредактированные в 630 г., в которых говорится

¹³ Некоторые китайские ученые вообще считают, что слово *ху*, употребленное Ли Шан-инем, имеет здесь значение «подбородок» [77, стр. 82]. Комментатор XVIII в. Фэн Хао толковал это слово как эпитет «черный».

о том, какими качествами должен обладать человек, чтобы завоевать себе уважение, и в маленьком примечании разъясняется: «подобно тому, как Лю [Бэй] уважал Кун-мина» [79, стр. 118]. «Выписки о деяниях» были исключительно популярны в танскую эпоху. Косвенным свидетельством этого является тот факт, что с момента написания до XI в. более шестидесяти авторов составляли к ним свои комментарии — случай из ряда вон выходящий даже для старого Китая с его богатой комментаторской традицией. Четыре комментария сохранились до наших дней, причем в трех из них довольно подробно толкуется эта фраза. Самый ранний из комментаторов Да-цзюэ закончил свой труд около 714 г. Он так описывает события:

«Подобно тому, как Лю уважал Кун-мина» — речь идет о Лю Бэе и временах Трех царств. Говорят, что вэйский правитель Цао Пи имел столицу в Е, в нынешнем округе Сянчжоу (прежде она называлась Вэйду — Вэйская столица). Сунь Цюань, правитель У, имел столицу в Цзянине (прежде она называлась Уду — Уская столица). Лю Бэй имел столицу в Шу (прежде она называлась Шуду — Шуская столица). Современники называли их Три столицы — три силы тогда правили [в стране.] В Шу был мудрый полководец по фамилии Чжугэ, а по имени Гао [в тексте явная описка, так как иероглиф *gao* («высокий») по написанию похож на *lian* («ясный») — имя Чжугэ. — Б. Р.], по прозвищу Кун-мин, которого ценил князь. Лю Бэй каждый раз говорил: «Я нашел Кун-мина — все равно, что рыба попала в воду». Впоследствии, когда Лю Бэй пошел походом на Вэй, Кун-мин вел войско и вторгся в Вэй. Царство Вэй воевало с Шу, и Чжугэ Гао (т. е. Лян) затем был назначен главнокомандующим — он был искусен в стратегии. Дом Вэй, только боясь Кун-мина, не осмеливался продвигаться вперед. Кун-мин заболел и перед смертью сказал всем: «Правитель слаб, а полководец силен — в том-то и беда. Если узнаете, что я умер, то непременно нападут на нас. После моей смерти возьмите мешок с землей и подложите мне под ноги, а перед лицом поставьте зеркало». Сказав это, он испустил дух. Затем все сделали согласно его замыслу. Кун-мина поместили в лагере, в шатре, а ночью правитель Лю, став во главе войск, ушел обратно в Шу. В царстве Вэй был искусный гадатель, хотевший понять [маневр], и он сказал: «Этот человек не умер». Откуда это известно? Ногами стоит на земле и смотрит в зеркало — поэтому ясно, что не умер. Враги тогда не осмелились завязать битву. После того как Лю Бэй с войском отступил в Шу, прошло больше месяца. Тогда лишь вэйцы узнали об этом и отправились [в лагерь] посмотреть, но увидели только мертвеца [и в страхе] разбежались. Так, согласно замыслу Кун-мина, была предотвращена опасность. Современники говорили: «Мертвый Чжугэ Лян испугал живого Чжун-да» Чжун-да — это полководец дома Вэй, его фамилия Сыма, а имя Чжун-да. Также говорят: «Мертвый Чжугэ прогнал живого Чжун-да». Этот Кун-мин имел высокие стремления, и современники прозвали его Во-лун (Лежащий дракон). Он пользовался исключительным уважением Лю Бэя [цит. по 79, стр. 118—119].

Мы специально привели комментарий Да-цзюэ целиком, чтобы подробно проанализировать его. На первый взгляд может создаться впечатление, что комментатор просто заимствовал факты из «Истории» Чэнь Шоу и добавил к ним ле-

генду о смерти Чжугэ Ляна. Однако это не так. Да-цзюэ, как буддист, видимо, мало интересовался историей. Он едва ли был знаком с «Историей» Чэнь Шоу и уж во всяком случае не опирался на нее. Он не следует, во-первых, исторической концепции Чэнь Шоу и называет всех трех императоров правителями (*чжу*), тогда как историк называл вэйского правителя императором (*ди*). Он все время говорит о Лю Бэе, которому Чжугэ Лян помог спастись уже после своей смерти, в то время как из истории известно, что Лю Бэй умер гораздо раньше своего мудрого полководца, и тот долго еще помогал сыну Лю Бэя. Образные слова Лю Бэя о Чжугэ Ляне хотя и похожи на упоминаемые в летописи, но, во-первых, не совпадают буквально, а во-вторых, согласно «Жизнеописанию Чжугэ Ляна», были сказаны только один раз, а не повторялись каждый раз, как это следует из комментария Да-цзюэ (по Чэнь Шоу, Лю Бэй так ответил Гуань Юю и Чжан Фэю, которым казалось, что он слишком хорошо относится к советнику). Именно так это место и перенес Ло Гуань-чжун впоследствии в свою эпопею [182, т. II, стр. 485]. Неверно в комментарии и то, что Лю Бэй шел походом на Вэй — в действительности же все было наоборот — вэйский полководец Сыма И напал на царство Шу.

История о том, как Чжугэ Лян после смерти помог своим войскам отойти к границам Шу, — явно легендарная. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу о смерти Чжугэ Ляна говорится весьма лаконично: «В восьмом месяце этого года Лян заболел и умер, находясь в походе, ему было пятьдесят четыре года. Когда войска отступили, Сюань-ван (титул Сыма И) сам обошел укрепления в лагере [Чжугэ Ляна] и сказал: „Удивительный талант Поднебесной!“» [8, т. IV, стр. 925]. Пэй Сун-чжи приводит в комментариях фразу из «Истории Вэй» — наиболее раннего источника:

«У Ляна кончился провиант и истощились силы. В печали и ярости он стал харкать кровью, а однажды вечером сжег лагерь и ушел [с войсками], вошел в долину, но по дороге занемог и умер» [8, т. IV, стр. 926]. Пэй Сун-чжи не доверяет этому сообщению, и для этого есть основания. Во-первых, положение войска Чжугэ Ляна было не столь уж плачевным — нельзя забывать, что «История Вэй» написана в стане противников Чжугэ Ляна — в действительности вэйские войска в нерешительности топтались на месте, а не наступали. Во-вторых, как указывает комментатор, великий стратег Чжугэ Лян не стал бы убиваться даже из-за победы Сыма И [8, т. IV, стр. 926—927].

Более поздние источники цзиньского времени — «Цзинь-янцю» Сунь Шэна и «Весны и Осени Хань и Цзинь» Си

Цзо-чи — дают более подробную и явно менее достоверную картину. Первый источник вообще связывает смерть Чжугэ Ляна с небесными знаменами:

Появилась звезда красная с острым углом, пролетела с северо-востока на юго-запад и упала над лагерем Ляна. Трижды она падала и возвращалась вновь — падала большой, а обратно возвращалась маленькой. Внезапно Лян умер [8, т. IV, стр. 926].

Си Цзо-чи описывает события более правдоподобно:

Ян И привел войска в порядок и выступил, а люди побежали и донесли Сюань-вану (Сыма И). Сюань-ван начал преследование. Цзян Вэй приказал Ян И повернуть знамена и бить в барабаны, словно полководец идет на Сюань-вана. Тогда Сюань-ван отступил и не осмелился нападать, а Ян И, затем повернув войска, ушел, вступил в долину и [только] после этого сообщил о смерти [Чжугэ Ляна]. Про отступление Сюань-вана в народе сложили пословицу: «Мертвый Чжугэ прогнал живого Чжун-да». Кто-то сказал об этом Сюань-вану, а тот ответил: «Я думал, что он жив, и не понял, что он мертв» [8, т. IV, стр. 927].

Здесь уже больше подробностей, чем во всех предыдущих источниках и даже приводится пословица, которая единственно и совпадает с версией Да-цзюэ. Следовательно, буддийский автор независим и от других предшественников.

Весьма близко к Да-цзюэ излагает события и другой комментатор «Выписок о деяниях» — Цзин-сяо, завершивший свой труд в первом десятилетии X в., т. е. в последние годы танской династии. По всей вероятности, он пользовался рукописью с комментариями Да-цзюэ и только изложил их немного иными словами, добавив при этом некоторые пояснения. Так он пишет, что Сыма И был сам искусен в гадании. Он упоминает о троекратном посещении Чжугэ Ляна Лю Бэем и придает несколько иной вид пословице: «Мертвый Чжугэ Лян испугал живого Чжун-да». Пословицы же, как правило, имеют постоянную словесную форму выражения (ср. абсолютно одинаковую запись пословицы в книге Си Цзо-чи и у Да-цзюэ). Не исключено, что и упоминание о посещении Лю Бэем дома мудреца тоже попало сюда не из династийной истории — автор мог бы взять оттуда более достоверные факты и едва ли стал бы повторять легенду о смерти Чжугэ Ляна. Изложение легенды о мудром советнике Лю Бэя, первом министре царства Шу — Чжугэ Ляне, данное в соединении с упоминанием истории о первой встрече Лю Бэя с Чжугэ Ляном, так же как и упоминание Чжан Фэя и Дэн Ая в стихе Ли Шан-иня, наводит на мысль, что в эпоху Тан уже существовали не отдельные предания, а какой-то связанный цикл сказаний о борьбе Трех царств. На популярность рассказов о Чжугэ Ляне, которого после смерти сочли живым, указывал известный танский историк Лю Чжи-

цзи в своем сочинении «Толкование истории», говоря, что их «можно услышать на дорогах, и они передаются в народе из уст в уста» [241, т. I, цз. 5, стр. 3]¹⁴.

Подтверждение тому, что перед нами не вымысел буддийского монаха Да-цзюэ, а запись народной легенды, мы находим и у Чэнь Гая, который между 860 и 873 гг. составил комментарии к стихам танского поэта Ху Цзэна. Ху Цзэн известен тем, что писал стихи на исторические сюжеты, стараясь дать более или менее связное изложение китайской истории в поэтической форме. Чэнь Гай начинает свой комментарий к стиху «Долина Учжаньюань», где говорится: «Комета остановилась не ради героя, в полночь блеск летящий упал на край земли» [79, стр. 124], с традиционных слов: «„История“ гласит...». Под «историей» он явно подразумевает труд Чэнь Шоу (так как только его заглавие оканчивается на *чжи* — букв. «описание»). Но он явно не брал в руки ни самой «Истории Трех царств», ни комментариев Пэй Сун-чжи. Со ссылкой на династийную историю Чэнь Гай рассказывает ту же версию смерти Чжугэ Ляна, правда, с некоторыми отклонениями от Да-цзюэ. Он добавляет, что Чжугэ Лян наказал наполнить ему после смерти рот водой и положить туда семь зерен риса. В руку он велел вложить кисть для письма и книгу с изложением военной науки, против сердца поставить зеркало, под ноги насыпать земли, а голову осветить лампой и т. п. Чэнь Гай говорит, что Сыма И дважды гадал — даже после того как люди сказали ему, что его главный противник умер, но оба раза ответ был: «Чжугэ Лян жив».

Впоследствии этот вариант сказания был использован в народной книге и в эпопее Ло Гуань-чжуна. Различные варианты истории о смерти Чжугэ Ляна и посрамлении его противника Сыма И дожили в устном бытовании и до наших дней. Один из таких вариантов был записан В. И. Семановым под Хабаровском в колхозе «Кантонская коммуна» от крестьянина-китайца Чжан Цзюнь-цина. История эта называется «Небесная книга Чжугэ Ляна» («Чжугэ Лян тянь шу»). В ней рассказывается, что Сыма И во время одного из своих походов неожиданно наткнулся на посмертный храм Чжугэ Ляна.

...Сыма И знал, что в народе говорят: «Чжугэ Лян цян чжи у бай нянь, хоу чжи у бай нянь» — «Чжугэ Лян знает все на 500 лет назад и на 500 лет вперед». Сыма И заволновался. Вошел в храм, видит в нише стоит улыбающаяся статуя Чжугэ Ляна и смотрит на него. Сыма И пришел в ярость и велел сломать ее. Смотрят, а там пролом, и в нем лежит

¹⁴ Первым обратил внимание на эти слова танского историка И-су [79].

«Небесная книга Чжугэ Ляна». Сыма И еще более разозлился. Стал листать ее, видит: первый лист пустой. На втором написано: «Чжугэ Лян», на третьем — «Сыма И», на четвертом — снова «Чжугэ Лян» — и так попережку исписана вся книга... А на предпоследнем листе написано: «Сы Чжугэ Лян хайсы хо Сыма И» («Мертвый Чжугэ Лян убьет живого Сыма И»), наконец, на последнем: «Сыма И чжун ду эр сы» («Сыма И умрет отравившись»). Сыма И задохнулся от ярости, на губах выступила ядовитая пена, и он умер [194, стр. 24—25].

От старого варианта танской эпохи здесь фактически осталась только поговорка, несколько видоизмененная в сторону приближения к разговорному языку. Поздний фольклорный вариант свидетельствует и о характерном для устного народного творчества многих народов стремлении во что бы то ни стало посрамить либо даже заставить умереть врага, который в действительности не был побежден любимым народным героем. В самой эпопее Ло Гуань-чжуна описывается явление духа Гуань Юя, который помогает победить врага. В данном варианте хитрость и предусмотрительность Чжугэ Ляна заставляют Сыма И не просто отступить, но и погибнуть у статуи знаменитого полководца от отравления (по-видимому, страницы книги, которую листал Сыма И, были пропитаны ядом).

Некоторые отдельные штрихи сказаний о героях Трех царств в эпоху Тан можно реконструировать и по другим сочинениям этого периода — особенно по стихам танских поэтов, которые часто писали о Троецарствии и связанных с ним событиях. Так, Ду Му (803—859) в стихотворении «Красная стена» упоминает о том, как Чжоу Юй, полководец царства У, ожидал восточного ветра, чтобы сжечь корабли Цао Цао и как две сестры-красавицы Цяо томились весной в Башне бронзового воробья [254, т. VIII, стр. 5980]. Ли Шан-инь в стихотворении «Без названия» говорит о душе безвинно убитого Чжан Фэя, которая до конца оставалась верна своему господину, т. е. Лю Бэю [254, т. VIII, стр. 6248]. В энциклопедии «Императорское обозрение годов Тай-пин» (окончена в 983 г.) приводится большая цитата из утерянной ныне «Истории Шу», в которой рассказывается, что Сыма И, воевавший с Чжугэ Ляном на берегу реки Вэй, послал лазутчиков понаблюдать за противником. Те донесли, что Чжугэ Лян «разъезжает в колеснице без украшений, с повязкой отшельника на голове и с веером из перьев в руках; он командует тремя армиями, и все они, повинаясь его приказам, идут вперед или останавливаются» [217, т. III, стр. 3067]¹⁵.

¹⁵ Цитируемая «История Шу», по-видимому, сочинение Ли Хао (886—957), упоминаемое в книжном разделе «История династии Сун» [246, стр. 88].

Текст этот совпадает с соответствующим местом из «Леса речей», написанных в IV в. Пэй Ци [152а, стр. 134].

Это говорит о том, что еще задолго до IX—X в. сложилось представление о Чжугэ Ляне, как о даосе (об этом свидетельствуют его атрибуты). Как будет показано ниже, веер из перьев прочно соединился с именем Чжугэ Ляна и стал его своеобразным «знаком» и в творчестве народных рассказчиков (вплоть до наших дней), и в книжной эпопее, и уж, конечно, во всех театральные представлениях, начиная, видимо, с XIII—XIV вв.

Таким же «знаком» Чжан Фэя были его страшные тигровые усы, «знаком» Дэн Ая — заикание и т. д. Все эти внешние приметы героев встречаются в танской поэзии, видимо, не случайно, как неслучайно у Ли Шан-иня упоминание имени Чжоу Юя, полководца царства У, в связи с «восточным ветром» или среди сценок кукольного театра на воде — сюжета о Лю Бэе, перебирающемся через реку Таньси. По всей вероятности, в VII—X вв. происходит процесс прочного прикрепления к образу героя его внешних примет, атрибутов и наиболее знаменитых эпизодов его биографии.

Подытоживая все сказанное выше, мы можем высказать предположение, что в эпоху Тан — по-видимому, не без участия профессиональных рассказчиков — происходит циклизация преданий о борьбе Трех царств. Упоминание в стихах танских поэтов одновременно разных эпизодов и персонажей, которые до этого фигурировали в отдельных преданиях и анекдотах, никак не связанных между собой, наводит на мысль, что в представлении людей танского общества эти сюжеты мыслились уже как некое единое целое. Весьма вероятно, что на складывание сказаний о Троецарствии оказали влияние и театральные представления того времени, которые в свою очередь сами, видимо, использовали, развивали и закрепляли сюжеты устных рассказов.

Отдельные записи танского времени убеждают нас в том, что в это время создаются художественные образы известных исторических деятелей. При этом происходит столь типичное для средневекового творчества соединение образа персонажа с характерной внешней приметой — знаком, который является как бы символом, способным заменить описание сложного человеческого характера.

**Развитие
устного сказа
в эпоху Сун**

В начале XI в. при династии Сун буддийский сказ был официально запрещен и жанр бяньвэнь, по-видимому, прекратил свое существование [311, стр. 252]. Однако это вовсе не значит, что прекратил развиваться профессиональный устный рассказ. Напротив — источники того времени

свидетельствуют о бурном развитии народного зрелищного искусства, к которому относили и творчество рассказчиков. Народные певцы, танцоры, кукольники, актеры, разыгрывавшие пантомимы, фехтовальщики на мечях — все они показывали свое искусство на ярмарках, пять раз в месяц устраиваемых в храме Сянгосы в столице северосунского государства Кайфэне. Мэн Юань-ляо в своих «Записях снов о великолепии Восточной столицы», относящихся к 1148 г., упоминает в числе «скоморошьего» искусства Кайфэна рассказчиков исторических повествований и «специалистов» по новеллистическому сказу [243, стр. 30].

Более подробные сведения дошли до нас о сказителях, выступавших в Ханчжоу, куда после завоевания севера страны племенами чжурчжэней в 1127 г. переехал императорский двор и была перенесена столица. Источники упоминают о делении сказителей в Ханчжоу на школы, об отдельных разновидностях устного рассказа¹⁶, среди которых сказ на исторические темы всегда занимал видное место. Так, У Цзыму в «Записях сна о просе» (ок. 1275 г.) писал: «Рассказчики исторических повествований пересказывают „Зерцало всеобщее, в управлении помогающее“, исторические записи эпох Хань и Тан, повествуют о победах и поражениях в войнах. Среди них известны Дай-шушэн, Чжоу-цзиньши, девушка Чжан, девушка Сун, Цю Цзи-шань, Сюй Сюань-цзяо. Кроме них есть еще Ван Лю-дайфу, который раньше выступал перед императором и которого приглашали выступать императорские сановники. Он блестяще знает все истории. В годы Сянчунь (1265—1274) он рассказывал „Повествование о возрождении Китая“ и жизнеописания прославленных полководцев. Слушатели собирались огромной толпой, язык его вовсе не был простонародным, память и ученость его были чрезвычайно обширны» [243, стр. 313].

Хун Май (1123—1202) в одном из своих сочинений пишет, что зимой шестого года правления под девизом Небесного пути (Цяньдао), т. е. в 1170 г., некто Люй Дэ-цин и его друзья увидели в одной из чайных южной столицы явление: «Сегодня вечером будет рассказываться „История династии Хань“» [314, стр. 67]. Эта запись, как и приведенная выше, свидетельствует о том, что и в эпоху Сун устный рассказ профессиональных сказителей велся на основе письменного источника. Одновременно из слов Хун Мая явствует, что уже в XII в. сказители выступали в чайных. Традиция эта сохранилась и до 60-х годов XX в. Так, современные шан-

¹⁶ Все эти сведения подробно изложены в статье А. Н. Желоховцева «Школы сунского сказа» [351], и мы позволим себе не повторять их здесь.

хайские рассказчики еще несколько лет назад выступали в чайной у храма бога покровителя города, знаменитый пекинский рассказчик Лянь Ко-жу выступал в 1964—1965 гг. в одной из чайных у Западных ворот (Сичжимэнь) в Пекине.

Кроме чайных, сунские сказители выступали и в специальных «балаганах» (*вашэ*). «Навесы-вашэ называются так потому, что туда легко зайти и легко уйти, [когда захочешь]. В какое время они появились, неизвестно. Сейчас столица стала местом безудержного гулянья людей, а также местом увеселения и разорения молодых господ.

Поскольку солдаты в большинстве своем были выходцами с Северо-Запада, то в городе и за городом устраивались навесы, куда приглашали певичек и музыкантов, и они стали местом увеселения и отдыха солдат. Сегодня сынков из богатых семей, проматывающих состояние в увеселениях и разврате, здесь больше, чем было в Кайфэне. Всего таких навесов в Ханчжоу (в городе и за его чертой) насчитывается семнадцать. Так, к западу от Моста чистоты, под Теремом цветущей весны, есть навес, именуемый Южным. К югу от рынка, севернее складов, перед теремом Трех начал, стоит Средний навес. К западу от рынка, среди складов, в переулке Трех мостов, стоит Большой навес, который прежде называли Верхним. К югу от Моста всеобщего спокойствия, перед теремом, [выстроен] Навес для баранов (Нижний навес), прежде именовавшийся Северным. Ниже Соляного моста и восточнее Ротникового моста есть навес Ротникового моста, или Восточный. Сейчас он разрушился, и там живут люди...» [243, стр. 298].

Навесы были в самых разных местах: и у Овощного рынка, и перед Конным двором, и перед Крепостью, где стояли солдаты. Количество их все время менялось, и разные источники дают разные цифры и разные названия. Так, в «Записках о рынках и базарах Южной Сун» говорится, что от Южного навеса до Навеса Драконовой горы насчитывается двадцать три навеса [314, стр. 44]. (Заметим, что среди *вашэ*, перечислявшихся в книге У Цзы-му, не было Навеса Драконовой горы).

Навесы делились на отдельные отсеки (*гоулань*) или просто перилами, или какой-либо занавеской. Самые большие из них могли вмещать несколько тысяч человек [243, стр. 67].

Источники сунского времени не случайно многократно упоминают о солдатах, которые составляли, видимо, значительный процент слушателей народных рассказчиков и были участниками всевозможных зрелищ и игр. Из сочинений XVII—XVIII вв. известно, что и в более позднее время рассказчики выступали в воинских станах, повествуя о знаме-

нитых битвах и отважных героях былых времен [314, стр. 134]. Воины были основными слушателями народных рассказчиков и в Японии, начиная с XI—XII столетий. Судя по более поздним временам (XVII—XVIII вв.), китайские рассказчики, выступавшие перед воинами, повествовали в основном на историко-героические сюжеты, больше отвечавшие вкусам и требованиям такой аудитории. Но, видимо, все-таки значение этой категории слушателей в сунском Китае не следует переоценивать. Об этом свидетельствуют записи некоторых авторов относительно популярности уже профессионального сказа о Троецарствии. Свидетельств этих немного, поэтому мы рассмотрим их одно за другим.

Так, сунский автор Гао Чэн пишет: «Во времена императора Жэнь-цзуна (1023—1063) на базарах были люди, рассказывавшие о событиях Троецарствия. Некоторые брали их рассказы, разукрашивали их, делали теневые фигурки и начинали изображать войну между тремя уделами — Вэй, У и Шу» [цит. по 314, стр. 34].

Это наиболее раннее из сунских свидетельств о распространенности повествований о борьбе Трех царств в XI в. важно в двух отношениях. Во-первых, оно говорит о существовании профессионального сказа о борьбе Трех царств (подчеркиваем: видимо, не отдельных преданий, а целого цикла), а, во-вторых, указывает на взаимосвязь устного сказа и театральных постановок на темы Троецарствия.

Другой автор начала XIII в. поясняет, что представлял собой теневой театр и как его либретто соотносились с повествованиями сказителей: «Первоначально жители столицы вырезали фигурки из белой бумаги, потом их стали делать из раскрашенной кожи. Их либретто совпадали с тем, что исполняли рассказчики исторических повествований. В общем, и правды, и лжи было пополам, изображениям справедливых и верных героев придавали благородный вид, лживым и вредным — отвратительный. Это были пьесы, в которых все оценивалось вульгарными глазами горожан» [243, стр. 97—98].

Примерно к середине XI в. относится запись известного поэта Су Дун-по, тоже касающаяся сказаний о героях Трех царств: «Ван Пэн как-то сказал: „Когда дети из глухих переулков шалили и надоедали домашним, те давали им деньги и посылали слушать рассказы про старину. Когда речь шла о событиях Троецарствия, они, слыша, что Лю Сюань-дэ (Лю Бэй) потерпел поражение, хмурились, а у некоторых выступали слезы. Когда разбитым оказывался Цао Цао, они радовались и кричали“» [цит. по 236, стр. 134]¹⁷.

¹⁷ Как указывает И-су, Су Дун-по познакомился с Ван Пэном где-то около 1060—1063 гг. — видимо, и эта запись относится к событиям

Эта запись говорит нам уже не только о существовании сказаний о героях Трех царств, но дает возможность узнать, на чьей стороне были в это время симпатии слушателей из народа. Очевидно, уже тогда, задолго до создания героической эпопеи Ло Гуань-чжуна, в народной традиции существовало положительное отношение к лагерю Лю Бэя и отрицательное к Цао Цао. Это предположение может быть подтверждено и ссылкой на Чжан Лэя (1054—1114), который вспоминает про некоего отрока из богатой семьи, чрезвычайно любившего смотреть представления теневого театра. «Каждый раз, когда дело доходило до изображения казни Гуань Юя, мальчик плакал и приказывал тому, кто вел представление, отложить ее». Гуань Юй, как уже говорилось, был ближайшим сподвижником Лю Бэя. Эта запись XI в. подтверждает, что симпатии слушателей и зрителей были уже тогда на стороне Лю Бэя.

Мэн Юань-лао в «Записях снов о великолепии Восточной столицы» говорит о существовании повествования о Трех царствах как особого вида исторического сказа и называет сказителя, прославившегося именно сказами на эту тему,—Хо Сы-цзю [243, стр. 30]¹⁸. Это свидетельство относится к началу XII в. По-видимому, здесь мы имеем дело уже не с отдельными разрозненными преданиями, а с циклом связанных сказаний, которые составляют особый раздел исторического сказа в Китае. Этот вывод напрашивается потому, что профессионализация предполагает рассказ не отдельных коротких преданий, а большого повествования, которое давало бы сказителю возможность заставлять слушателей приходить на «представление» день за днем.

Наш вывод может быть подтвержден и ссылкой на пьесу Ши Цзюнь-бао (середина XIII в.) «Зал пурпурных облаков при ветре и луне». Ее героиня говорит, что она зарабатывает на жизнь, исполняя сказы *чжугундяо* и, в частности, «Историю Трех царств» («Сань го чжи») [19, т. II, стр. 345]. Упомянувшиеся выше рассказчики специализировались на прозаическом историческом сказе — здесь же впервые упоми-

примерно середины XI в. [79, стр. 125]. Л. Д. Позднеева, цитировавшая этот отрывок из записок Су Дун-по, переводит первые два иероглифа **塗巷** (*тусян*), как «деревни», тогда как в действительности это означает «городские переулки» [392, стр. XIII]. Су Дун-по, подобно другим сунским авторам, пишет именно о городском сказе. Сведений о распространенности профессионального сказа в деревне в те века не имеется.

¹⁸ В отличие от предыдущих записей, здесь употреблено выражение **三分** (*сань фэнь* — «трояственный раздел»), а не **三國** (*саньго* — «Троецарствие», «Три царства»), как в предыдущих случаях и в последующих памятниках, однако само понятие *сань фэнь* встречается уже у Чэнь Шоу, например, в цитируемом им докладе Чжугэ Ляна [8, т. IV, стр. 919].

нается и песенно-повествовательный сказ на сюжеты борьбы Трех царств. По другим сохранившимся текстам видно, что чжугундяо (букв. «тонические мелодии») представляли собой крупные произведения (по словам Чжэн Чжэнь-до, они исполнялись не один-два дня, а, возможно, в течение полумесяца и даже двух-трех месяцев [311, т. II, стр. 89]), в которых прозаический текст перемежался со стихотворными ариями [383]. Существует еще один источник сунской эпохи — «Записи бесед Охмелевшего старца» (около середины XIII в.), в котором также упоминается сказ о Троецарствии: «[Рассказывают] о доблести Чжугэ Ляна из „Истории Трех царств“, а когда речь пойдет о захвате Тангутского царства, рассказывают о мудрых замыслах Ди Цина. Ведут рассказ о государственных преступниках, таящих измену и падких на лесть, — и глупые мужики закипают от гнева. Зайдет речь о верных сановниках, безвинно обиженных и переносящих страдания, — и даже у людей с железным сердцем потекут слезы» [234, стр. 4]. Как видим, это высказывание весьма близко к словам Ван Пэна из записок Су Дун-по — только речь здесь идет не о мальчишках, а о взрослых мужчинах. Это еще одно свидетельство большого эмоционального воздействия народного сказа на слушателей. Из всех героев цикла здесь упоминается лишь Чжугэ Лян (видимо, именно он выступал в этих повествованиях на первый план), т. е. мы опять имеем косвенное свидетельство того, что симпатии рассказчика и слушателей были безраздельно отданы лагерю Лю Бэя.

Отношение к деятелям Трех царств в XI—XII вв. видно из отдельных записей того времени о культе героев — в частности, Цао Цао и Гуань Юя. В 1023 г. сунский сановник и военачальник Му Сю написал «Записки о храме вэйского императора У-ди (Цао Цао) в Хаочжоу». Он явно высоко почитал военный талант Цао Цао (напомним, что дело происходило до завоевания Северного Китая кочевниками, когда законной династией периода Троецарствия ученые и литераторы считали Вэй, основанную родом Цао) и скорбел о том, что храм военачальника пришел в запустение. Он пишет, что спросил у простолюдинов, почему храм в таком состоянии, те сослались на свою непросвещенность [3, цз. 3, стр. 3]. Едва ли здесь и вправду речь идет о забывчивости — видимо, простой народ не любил Цао Цао (свидетельства тому приводились выше), и поэтому за храмом его никто не следил.

Иное было с культом бесстрашного воина Гуань Юя, которого не почитали официально до сунской эпохи, но храмы в честь которого известны по сочинениям VIII—IX вв. Его возвели в ранг божества при императоре Хуэй-цзуне (1101—1125). Это было время ожесточенной борьбы сунского госу-

дарства с северными племенами — киданями и чжурчжэнями — и, видимо, не случайно императорский двор стремился поднять на щит имя этого «рыцаря без страха и упрека». Во времена правления Хуэй-цзун Гуань Юю были пожалованы титулы Верного и мудрого князя и Истинного государя, почитающего спокойствие. Но впоследствии императору этого показалось мало, и он добавил Гуаню еще два почетных титула — Уаньского вана¹⁹ и Верного долгу и храброго Уаньского вана [24, стр. 407]²⁰. Каждый следующий сунский император считал необходимым дать еще один титул Гуань Юю. Гао-цзун (1127—1162) добавил ему титул Могучего и хитрого, верного долгу и мужественного вана. Слова «могучий и хитрый» взяты из того посмертного титула, которым наградили полководца сын Лю Бэя сразу же после его гибели. Преемник Гао-цзуна — император Сяо-цзун (1163—1189) изменил почетный титул Гуань Юя на Героического, помогающего вана [24, стр. 407]. Этот культ Гуань Юя, видимо, был связан и с изменением исторической концепции в середине сунской династии, когда законной стала считаться борьба царства Шу за власть в Поднебесной. Прославление Гуань Юя при Сунах шло и в поэзии, где его называли сановником-тигром, способным противостоять десятитысячному войску врага [24, стр. 407].

¹⁹ Уань — название местности в провинции Хэбэй. В эпоху Цинь (III в. до н. э.) полководец Бай Ци был пожалован титулом Уаньского государя. Вероятно, что с этим связан и титул Гуань Юя, так как Уань — это не место его рождения или гибели.

²⁰ Заметим, что в источниках есть некоторые расхождения. Чжэн Чжэнь-до цитирует фразу из минского издания «Записок о поисках духов»: «Над входом в храм Защитника государства, осчастливившего народ, была надпись: „Верный долгу и храбрый Уаньский ван“. Сунский император Хуэй-цзун добавил титул, почтительно назвав его „Истинный государь, почитающий спокойствие и постигающий дао“» [154, т. I, стр. 168]. Из этой цитаты следует, что титул «Уаньский ван» был дан раньше, чем «Истинный государь». Интересно, что последний титул связан явно с даосской традицией. Выражение 眞君 (*чжэнь цзюнь* — «Истинный государь») впервые встречается у Чжуан-цзы. Впоследствии оно стало почетным титулом даосских бессмертных — *шэньсяней*. Следовательно, уже сам титул говорит о восприятии образа Гуань Юя в тот период как даосского святого. По свидетельству японского исследователя Огава Тамаки, даосы переняли культ Гуань Юя у буддистов в начале XI в., когда даосский патриарх предложил перенести «дух» Гуань Юя на его родину в Цзечжоу и там совершать жертвоприношения в честь славного полководца [175, стр. 2]. В этой связи нам трудно согласиться с М. Л. Рудовой, которая, анализируя наиболее раннюю из сохранившихся гравюр с Гуань Юем (из Хара-Хото), описывает ее как изображение «конфуцианского святого» [193а, стр. 47]. Разбор трактовки других персонажей-воинов, сопровождающих Гуань Юя, сделанный ею же, как раз подтверждает связь этой гравюры именно с танской буддийской иконографией.

О жанре пинхуа До нас не дошли записи сунских исторических сказов. Мы можем судить о них лишь по косвенному источнику — по так называемым *пинхуа* (平話), книгам, сохранившимся в изданиях XIII—XIV вв. Сам термин «пинхуа» вызывает немало споров. Буквально он означает, по-видимому, «комментированные повествования» (в позднее время вместо иероглифа 平 обычно пишется 評). Китайский исследователь Чжан Чжэн-лян высказал предположение, что пинхуа возникли из комментариев к стихотворным циклам (*юн ши*) на исторические темы типа стихов упоминавшегося выше танского поэта Ху Цзэна [296]. Это объяснение было воспринято и американским синологом Дж. Крампом [197]. Совсем недавно чешский академик Я. Прушек, полемизируя с ним, высказал другую гипотезу. Он считает, что термин «пинхуа» означает «комментирование и объяснение картин», по которым рассказчики исторических повествований, как предполагает чешский ученый, вели свой сказ [439, стр. 111—112].

Можно согласиться с критикой Я. Прушеком малоправдоподобного утверждения Чжан Чжэн-ляна и Дж. Крампа, но его собственная гипотеза тоже не кажется нам достаточно убедительной. Обращение к «Записям бесед Охмелевшего старца», представляющим подробное описание сказа XIII в., говорит о том, что повествования рассказчиков содержали оценку (*пин*) изображаемых событий. Общее вступление к его книге завершается стихами, в которых, в частности, говорится: «Для рассказов и рассуждений есть только язык длинной в три вершка, а взвешивают [им] и критикуют (пин) глубокое и мелкое в Поднебесной» [234, стр. 3]¹. Исследователи более позднего сказа указывают, что народные рассказчики нередко вставляли в повествование свои собственные суждения и оценки поступков персонажей². Нередко высказываются мнения, что поскольку ранние пинхуа представляют собой большие повествования на исторические темы, то сам термин «пинхуа» следует понимать как исторический сказ. Вместе с тем памятники XII—XIII вв. дают для исторических повествований другой термин — 講史 (*цзянши* — букв. «рассказывание истории»). Я. Прушек, возражая против понимания пинхуа только как исторических повествований, ссылается

¹ Это высказывание специально анализирует Чэн И-чжун, обосновывая толкование пинхуа, как «комментированного повествования» [313, стр. 46].

² Отдельные случаи такого рода будут указаны нами в последней части работы.

на то, что среди повестей бытового характера, сохранившихся в изданиях XVI в., есть тексты, в которых короткие повести бытового содержания также называются пинхуа [439, стр. 111; 277, стр. 15]. Думается, что здесь нет никакого противоречия. Термин «пинхуа» есть обозначение прозаического сказа (в противоположность разным формам песенно-повествовательных сказовых произведений), что косвенно может быть подтверждено ссылкой на народных рассказчиков-профессионалов, до сих пор употребляющих термин «пинхуа» в значении прозаического сказа³. При этом поздняя народная традиция показывает, что, хотя среди прозаических повествований пинхуа большинство составляют сказы на исторические или авантурные сюжеты, сам термин «пинхуа» также употребляется и для обозначения небольших сказов на бытовые темы (см., например, сычуаньский сказ о том, как поэт Ли Бо ездил в столицу сдавать экзамены [51, стр. 24—33]).

Дошедшие до нас девять пинхуа (XII—XIV вв.) — большие прозаические повествования на исторические темы с включением некоторого количества стихотворных вставок режюмирующего характера. Пять из них есть серия книг, изданных в начале 20-х годов XIV в. в г. Цзяньани (в провинции Фуцзянь) печатней некоего Юя, а среди них — и «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Вся эта серия снабжена иллюстрациями-гравюрами, которые занимают верхнюю треть каждой страницы. Текст каждой страницы в основном связан с картинкой⁴. Язык пинхуа часто обнаруживает близость к

³ Ссылка Я. Прушека на Чжэн Чжэнь-до для доказательства того, что пинхуа есть общее название искусства устного сказа, не представляется достаточно убедительной. Китайский ученый выразился достаточно точно, сказав, что в Фуцзяни повествованиям под струнный аккомпанемент (*таньцы*) соответствуют пинхуа [311, т. I, стр. 12]. Слово *чэн* («называть») здесь следует читать *чэнь* и понимать в его втором значении «соответствовать». Фуцзяньские пинхуа сильно отличаются от сучжоуских таньцы — в первую очередь тем, что в них нет поющих стихов, а то, что там именуется *чан* («пение»), в действительности представляет собой, по разъяснению известного фуцзяньского рассказчика Чэнь Чунь-шэна, обычное скандирование (*цзэ инь*), рецитацию, но не пение [315]. Все это подтверждает именно такое толкование выражения Чжэн Чжэнь-до.

⁴ Как уже отмечалось, Я. Прушек предполагает наличие генетической связи между рассказом танских бяньвэнь по картине и данным изданием пинхуа. Не исключено, что сунские рассказчики так же вели рассказ, показывая слушателям картины на те же сюжеты. Эту мысль задолго до Я. Прушека высказывал японский синолог Огава Тамаки, который находит в тексте бяньвэнь и пинхуа языковые следы обращения рассказчика к картине [324, стр. 77—80]. Аналогичное использование картин средневековым рассказчиком при исполнении исторических повествований известно и в Тибете, где рассказчики носили за плечами свитки картин-иллюстраций, за что в народе их прозвали *ломамали* («стрекозы») [360, стр. 4].

разговорному, хотя и неадекватен ему; грубые гравюры, обилие так называемых «пронародных» начертаний иероглифов — все это свидетельствует о том, что такого рода издания предназначались для простонародья, скорее всего для горожан, владеющих грамотой, но не искушенных в тонкостях литературно-письменного языка. Повсеместное развитие книгопечатания в это время сделало возможным появление дешевой книги для читателя, которого мы теперь назвали бы массовым.

Ученые по-разному решают вопрос о природе этих книг. Гонконгский профессор Лю Цунь-жэнь, изучавший историю фантастической эпопеи XVI в. «Возвышение в ранг духов», как и многие его предшественники, считает, что пинхуа — «нечто подобное рукописям сказителей» («a kind of story-tellers' manuscript») [435, т. I, стр. 6]. По мнению многих других ученых (например, известного историка китайской литературы Лю Да-цзе), пинхуа — это либретто, которыми пользовались народные сказители [238, т. II, стр. 362]. Некоторые исследователи (в частности, авторы четырехтомной «Истории китайской литературы», подготовленной коллективом филологического факультета Пекинского университета во главе с профессорами Ю Го-энем, Ван Ци и др.) воспринимали их как непосредственную запись фольклорных легенд [319, т. IV, стр. 861] и т. д.

Лучше других особенность изданий пинхуа понял Лу Синь, который в своей «Краткой истории китайской повествовательной прозы» подчеркнул, что они предназначались для чтения про себя, а не вслух для аудитории слушателей [236, стр. 134].

Сохранившиеся издания пинхуа типологически близки к тому, что в литературоведении получило название «народная книга». Рассматриваемые здесь произведения отвечают основным жанровым признакам народной книги и по своему назначению (народный читатель), и по организации сюжета (с преобладанием нанизывания эпизодов), и по своей роли в развитии литературного процесса (прообраз романа), и даже по оформлению (с большим количеством иллюстраций). Такого рода издания появились в Германии в XV—XVI вв. [396, стр. 45—57 и 215—221], где они именовались *Volksbücher*⁴ а впоследствии и в других странах Европы, в том числе во Франции и России в XVII—XVIII вв.

Явление, аналогичное народным книгам, исследователи находят в литературе Ближнего Востока и Средней Азии [405], где оно связано с городской культурой и с творчеством народных сказителей-профессионалов — может быть, в большей степени, чем в европейских странах.

До нас дошло девять ранних китайских народных книг, созданных примерно в XIII—XIV вв. Большинство из них построено на историческом или псевдоисторическом материале: «Пинхуа о том, как У-ван ходил походом на Чжоу Синя» описывает легендарный период истории Китая (XII в. до н. э.), «Пинхуа о Веснах и Осенях семи царств» — междуособную борьбу V—IV вв. до н. э., «Пинхуа о том, как Цинь присоединила шесть царств» повествует о событиях III в. до н. э., «Пинхуа по „Истории династии Ранняя Хань“» вводит читателя в атмосферу борьбы за власть в конце III—начале II в. до н. э. (как бы непосредственно продолжая тему предыдущей книги). Затем в поле зрения авторов народных книг оказывается период Троецарствия — он описан в «Пинхуа по „Истории Трех царств“», походу полководца Сюэ Жэнь-гуя (VII в.) против корейских племен посвящено «[Пинхуа], описывающее деяния Сюэ Жэнь-гуя, ходившего походом на Ляо»; VII — начало VIII в. изображены в «Девяти увещеваниях Лян-гуна», событиям послетанского периода (X в.) посвящено «Вновь составленное пинхуа по „Истории Пяти династий“», события последних лет правления сунского императора Хуэй-цзуна (XII в.) описаны в «Забытых деяниях годов Провозглашенного согласия» (последнее произведение представляет собой переходное явление от неофициального исторического сочинения к народной книге). Особняком в этом ряду стоит «Повествование со стихами о том, как при Великой династии Тан монах по прозвищу Трипитака принес сутры». Эта книга уже не исторического, а скорее фантастического характера, рассказывающая о поездке Сюань-цзана (602—664) в Индию за буддийскими каноническими сочинениями. В отличие от большинства перечисленных выше книг это сочинение называется не пинхуа, а *шихуа* («сказание со стихами»). Стихи входят составной частью и в тексты пинхуа, но их функциональная значимость здесь иная. В пинхуа стихов пропорционально меньше, и они носят лишь характер кратких стихотворных резюме, выключенных из общего течения повествования (подробно об этом речь будет идти ниже), а в шихуа стихи постоянно заменяют прямую речь персонажей и очень напоминают по своей функции *гатхи* буддийских сочинений. Отсюда, видимо, и иное жанровое обозначение этого произведения.

Сделанное выше перечисление сохранившихся народных книг на исторические темы показывает, что эти книги в XIII—XIV вв. охватывали основные эпохи в истории страны. Китайские ученые высказывают предположение, что этих книг было гораздо больше, и они составляли как бы полное и непрерывное описание истории Китая от начала мира до

эпохи, современной их авторам [310, т. IV, стр. 700]⁵. Одновременно легко заметить, что ряд названий книг включают в себя заглавия исторических сочинений — главным образом династийных хроник («История династии Ранняя Хань», «История Трех царств» и др.), чем подчеркивалась внешняя связь народной книги с исторической литературой. Наиболее ранние из сохранившихся народных книг несут явные следы переработки летописи. Так, по подсчетам Л. К. Павловской, 75—80 процентов текста «Вновь составленного пинхуа по „Истории Пяти династий“» представляют собой фразы и абзацы, перенесенные главным образом из сводной летописи «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее» Сыма Гуана в издании либо середины XII в., либо середины XIII в., сделанном семьей Юй в том же городе Цзяньани, который впоследствии стал местом издания серии исторических народных книг [388, стр. 77; 387, стр. 83—86]. Можно предположить, что от простого заимствования фрагментов текста исторических сочинений авторы народных книг постепенно перешли к имитации формы летописи. Как это происходило, мы попытаемся показать на примере народной книги о борьбе Трех царств.

«Пинхуа по „Истории Трех царств“» («„Сань го чжи“ пинхуа»), изданное в одной серии с другими народными книгами между 1321—1323 гг., было обнаружено лет пятьдесят назад японским синологом Сионоя Он в Библиотеке японского кабинета министров (Нэйкаку бунко). Многие исследователи на основании даты издания относят это пинхуа ко времени монгольского владычества в Китае. Однако факт издания книги на сороковом году правления монголов еще не означает, что само произведение было создано именно в эти годы. Жанр пинхуа существовал и в сунском Китае, а поэтому мы можем говорить об этом сохранившемся тексте как об отражающем традицию исторического сказа сунского времени⁶.

⁵ Эта точка зрения может быть подтверждена и ссылкой на Ло Е, который фактически перечисляет в стихотворной форме репертуар рассказчиков, включающий исторические повествования от начала мира до сунской эпохи [234, стр. 2].

⁶ Авторы «Истории китайской литературы», созданной коллективом Института литературы АН КНР, обращают внимание на стихотворение Ван И (первая половина XIV в.), в котором упоминается «Книга о Тройственном разделе» (三分書). Возможно, Ван И действительно знал другой вариант народной книги о Трех царствах [220, т. III, стр. 840]. Совсем недавно японский исследователь Нисино Тэйдзи упомянул о хранящемся в библиотеке Тэнрийского университета издании народной книги о Троецарствии под названием «Вновь отпечатанное в годы Чжи-юань краткое описание событий „Тройственного раздела“» (至元新刊三分事略), на титуле которой есть еще восемь иероглифов: 建安書堂甲午新刊— «Вновь отпечатано в год цзяу книжной лавкой в Цзяньани» [172, стр. 105]. Правление императора Шунь-ди под девизом Чжи-юань приходится на

Обращает внимание, что в состав заголовка входит название труда Чэнь Шоу — «История Трех царств». Этим как бы сразу подчеркивается достоверность пинхуа, его связь с династийной историей.

С помощью такого рода ссылки на официальное историческое сочинение создавалась его «историческая авторитетность». Этот прием изредка встречается и в письменных версиях эпоса европейских народов: так, в «Песне о Роланде» есть ссылки на «Деяния франков» как на письменный источник. О такой же мнимой историчности говорят исследователи применительно к «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского (около 1137 г.), который пытался представить предания о короле Артуре и его рыцарях как исторический памятник. Придав народной книге внешнюю историческую авторитетность, китайские издатели, однако, дали читателю типичный образец народной повествовательной литературы. Отличие народной книги от исторического сочинения видно с первых же страниц — однако более всего оно заметно в идеологической основе и, в частности, в исторической концепции народной книги. Мы уже говорили о взглядах Чэнь Шоу на события периода Троецарствия. Он считал, что историческая правда на стороне Цао Цао и царства Вэй, хотя и отдавал должное заслугам героев и правителей из Шу и У. Здесь же на первый план выдвигается борьба Лю Бэя и его сторонников, которой авторы народной книги явно сочувствуют — так проявляется то народное отношение к истории и, в частности, к событиям периода Трех царств, о котором упоминал в своих заметках поэт Су Дун-по. Но кроме этого народного отношения к историческим событиям в пинхуа нашли свое отражение и идеи, связанные с характерным для феодального Китая религиозным синкретизмом.

Идейная основа народной книги и изображение персонажей

Китай был страной, где более или менее мирно уживались и сосуществовали сразу три религиозно-этические системы: конфуцианство, даосизм и буддизм. Постепенно, особенно в народном сознании, из их элементов сложился столь специ-

1333—1340 гг., но среди них нет ни одного под циклическими знаками *цзяу*. По-видимому, речь идет о перепечатке издания 20-х годов XIV в., сделанной в 1354 году, который обозначался данными циклическими знаками. Скорее всего, именно такое издание и упоминает поэт Ван И. К сожалению, японский исследователь не сообщает больше никаких подробностей об этом издании. Является ли оно идентичным тому, которое было отпечатано в 20-х годах XIV в., или нет, неизвестно.

фический для китайцев религиозный синкретизм [329, стр. 113—172]. Тенденция эта заметна уже и в народной книге о героях Трех царств. Буддийские идеи здесь соединяются со взглядами, идущими от конфуцианства или даосизма.

Буддийские идеи Во введении к работе уже говорилось, что на устный сказ танской эпохи оказала заметное влияние буддийская проповедь для мирян. В XI в. она была официально запрещена, но влияние буддийской идеологии на устный сказ и на письменные произведения, развившиеся на его основе, продолжалось. Видимо, именно этим следует объяснить, что в большинстве сунских городских повестей мы находим трагическое разрешение конфликта, мысли о бренности жизни, о предопределении и т. п. Это особенно заметно в сборнике «Популярные рассказы, изданные в столице», где стихотворные концовки часто подводят читателя к мысли о бренности и призрачности этого мира. Так, повесть «Пятнадцать тысяч монет» кончается перечислением богоугодных дел героини — некой госпожи Лю: «Свою половину имущества она пожертвовала буддийскому женскому монастырю. Сама она постоянно читала сутры и молилась, совершая добрые дела ради спасения душ умерших, и прожила до ста лет. Есть стихи, подтверждающие то, что здесь сказано: „Исчезнет злой и добрый без следа...“» [398, стр. 33].

Студент Кэ-чан, герой другой повести из того же сборника, заявляет, что он — один из пятисот буддийских святых-архатов, появившийся в миру лишь для того, чтобы вернуть долг [398, стр. 66] и т. п. Сильны буддийские идеи и в некоторых народных книгах на исторические темы — в частности, в интересующем нас «Пинхуа по „Истории Трех царств“», так же как и в более раннем «Пинхуа по „Истории Пяти династий“». Это влияние прежде всего обнаруживается в идейно-композиционной структуре. Основные события и действия героев Троецарствия предопределены, поскольку они есть проекции деяний других исторических деятелей, живших в начале династии Хань. Основные персонажи исследуемой народной книги не просто исторические лица — они появились на свет как перевоплощение героев более раннего времени, отсюда и их поступки предопределены заранее. Идея цепи рождений, характерная для древнеиндийской мысли, была занесена в Китай вместе с буддизмом. Она-то фактически конструирует зачин народной книги.

В самом начале повествования действует молодой конфуцианский ученый Сыма Чжун-сян. Во время всенародного гулянья он пьет вино и читает книгу в императорском саду. Внезапно появляются какие-то люди, приглашают его сесть в паланкин и несут в Зал отпущения за обиды. Оказывается,

в пьяном сне он обругал небесного правителя за то, что тот не видел беззаконий, творимых в свое время Цинь Ши-хуаном (который, как считает традиция, закапывал в землю ученых-конфуцианцев и сжигал их сочинения). Теперь небесный владыка назначает студента повелителем подземного царства. Если он будет правильно и честно творить суд над душами умерших, то ему будет дозволено вернуться в мир живых и он станет императором в Поднебесной. К нему являются с жалобой Хань Синь, Пэн Юэ и Ин Бу — советники и военачальники, служившие у Лю Бана, основателя ханьской династии, и казненные им. Начинается разбирательство. Приходится вызывать на суд самого Лю Бана и его жену — императрицу Люй-хоу, погубившую Хань Синя. Но дело еще больше запутывается, и тогда посылают за советником Куай Туном. Судья Сыма Чжун-сян повелевает обиженным военачальникам вернуться вновь в мир людей и разделить империю Хань на три царства. Хань Синю он определяет родиться в облике Цао Цао и править Центральной равниной, Пэн Юэ — Лю Бэем и владеть Сычуанью, а Ин Бу — Сунь Цюанем и править в Восточном У. На долю Цао Цао падает право повелевать временем, Сун Цюаня — землей, а Лю Бэя — следить за согласием среди людей. Лю Бану суждено родиться вновь в облике императора Сянь-ди, Люй-хоу — его женой Фу-хоу, а Куай Туна появиться в мире людей в облике Чжугэ Ляна и стать советником Лю Бэя [15, стр. 1—6].

Как видим, будущие события, которые развернутся в народной книге, предопределены. За всем этим стоит идея воздаяния за грехи, безвинно погибшие вновь рождаются, чтобы отомстить за обиды. Здесь заметно явное соединение принесенной буддизмом идеи цепи рождений с традиционно китайским представлением об осуществляемом небом воздаянии за грехи. Древние китайцы считали, что «справедливое воздаяние за добродетельные или дурные поступки — немаловажный фактор в истории, реально действующий не только в одном поколении, но и в целом ряде поколений» [371, стр. 103]. Однако в соответствии с этими представлениями наказание следует потомкам за грехи их прямых предков. В пинхуа же речь идет о том, что деятели II в. до н. э. должны родиться в облике персонажей времен III в. н. э., чтобы отомстить за проявленную к ним несправедливость. Однако возрождение здесь вовсе не предполагает наличия кровно-родственных отношений. Буддийская идея, наложенная на традиционные китайские представления, дала в данном случае принципиально иную картину. По свидетельству американского исследователя Ся Чжи-цина, в XIV—XVI вв. идеи кармы и возмездия были чрезвычайно распространены в Китае и

использовались не только буддистами, но и даосами, которые ввели их даже в сочинения своего канона [198, стр. 27]. В зачине народной книги явно отвергаются традиционные конфуцианские представления. Владыка ада поручает студенту судить не Цинь Ши-хуана — первого объединителя Китая, которого всегда поносили конфуцианцы и в попустительстве к которому студент обвинил Владыку ада, а наоборот — Лю Бана, основателя династии Хань, которого конфуцианцы восхваляли за свержение династии Цинь. Здесь действуют явно иные представления об исторических деятелях.

В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» предопределена и логика развития действия. Лю Бан плохо относился к Хань Синю, а его жена приказала убить последнего. Поэтому теперь Цао Цао (проекция Хань Синя) будет держать в плену императора Сянь-ди и убьет его супругу. Превращение Хань Синя именно в Цао Цао, видимо, тоже не случайно. Образ Хань Синя весьма популярен в китайском фольклоре. Известно, что уже в сунскую эпоху легенды о нем рассказывали сказители, его смерть изображается в «Пинхуа по „Истории династии Ранняя Хань“», изданном одновременно с народной книгой о Трех царствах. Образ его в фольклоре двойствен. С одной стороны, он вроде бы безвинно казненный сановник, а с другой — хитрый человек, погубивший чуского узурпатора и ставший в народном представлении символом коварства и подлости. Об этом с особой ясностью свидетельствует записанное нами дунганское сказание [401]. Даже его имя у дунган стало нарицательным для обозначения коварного и подлого человека. Этим двойственным отношением как бы предопределяется и образ Цао Цао — хитрого и коварного сановника, человека недюжинного ума, но готового пойти на любую подлость, лишь бы захватить власть. Пэн Юэ — один из сановников, служивший при чуском Сян Юе, а потом перешедший на сторону Лю Бана. И здесь невольно напрашивается аналогия с Лю Бэем — ведь и тот служил сначала у Цао Цао, а потом стал его главным противником.

Предопределено в пинхуа и то, что Лю Бэй найдет себе двух сподвижников-храбрецов — Гуань Юя и Чжан Фэя. Появление Куай Туна в облике мудрого Чжугэ Ляна как бы тоже сделано по внешней аналогии. «В Исторических записках» Сыма Цяня в жизнеописании Куай Туна говорится о его миссии советника, близкого к прорицателю. Именно роль советника-прорицателя, почти шамана (о связи Куай Туна с шаманством тоже говорится в исторических источниках [266, т. VIII, стр. 2626; ср.: 410, стр. 277; а также 201, т. VII, стр. 2165]) сближает его образ с образом Чжугэ Ляна.

Вообще сама аналогия и отсылка читателя к началу хань-

ской династии явно не случайны. Период Троецарствия часто назывался в средние века *саньфэнь* («тройственный раздел» — напомним, что именно так был назван сказ о Троецарствии в сунских источниках), три царства отождествляли с тремя ножками треножника, а само это выражение впервые встречается у Сыма Цяня как раз в «Жизнеописании Хань Синя». Оно вставлено там в речь Куай Туна, обращенную к Хань Синю. Куай Тун уговаривает Хань Синя разделить Поднебесную на три части, а Хань Синь отказывается выступить против императора, но впоследствии, будучи оставлен не у дел, из-за навета решается все-таки примкнуть к заговору. Об этом становится известно императрице, и Хань Синя казнят. Последними его словами, по Сыма Цяню, были слова сожаления, что он не воспользовался советом Куай Туна. И вот в пинхуа эта мысль о разделе Поднебесной на три части как бы претворяется в жизнь, претворяется в отместку за жестокость первого ханьского императора Гао-цзу, основавшего вместе со своими сподвижниками могучую империю Хань.

Может встать вопрос: не является ли это начало плодом фантазии издателя пинхуа? Против такого предположения говорит то, что эта концепция истории Трех царств изложена в кратком виде в «Пинхуа по „Истории пяти династий“», дошедшем до нас в более раннем издании. Только там вместо Ин Бу стоит имя другого ханьского сановника — Чэнь Си, Пэн Юэ там рождается в облике Сунь Цюаня, а Чэнь Си — Лю Бэя [208, стр. 4]⁷. Поскольку в пинхуа о Пяти династиях эти события излагаются лишь как своеобразный исторический зачин (кстати, для авторитетности также заканчивающийся упоминанием «Истории Трех царств» Чэнь Шоу), нам ничего не известно о роли Сыма Чжун-да в этих событиях. Однако и эта роль основана на популярном фольклорном сюжете. «Яньван на полдня» — своеобразный «халиф на час», грозный судья умерших — таков этот мотив, по свидетельству Чжэн Чжэньдо, весьма распространенный в китайских сказах и театральных представлениях [154, стр. 173]. Линия эта не попадает в эпопею Ло Гуань-чжуна, но развивается в отдельной повести «Сыма Мао, устраивающий скандал в Подземном мире, творит суд», помещенной в сборнике Фэн Мэн-луна (XVII в.) «Рассказы о древнем и современном» [277, т. II, стр. 459—474].

⁷ В «Пинхуа по „Истории династии Ранняя Хань“», где рассказывается про казнь Хань Синя, нет и намек на его месть после смерти. Это дало основание Тань Чжэн-би сделать вывод о том, что «Пинхуа по „Истории династии Ранняя Хань“» и «Пинхуа по „Истории Трех царств“» написаны разными авторами, хотя и изданы в одной серии [270, стр. 106].

Независимо от того, сочинена ли повесть самим Фэн Мэнлуном или взята из сборников предшествующих эпох и восходит к творчеству народных сказителей, она бесспорно продолжает и развивает традицию, с которой мы столкнулись при знакомстве с пинхуа о Трех царствах. В повести все события поданы в более развернутом виде, поэтому из нее легче понять, как представляли себе этот «суд» в средневековом Китае. Сюжет ее почти не отличается от вступления к пинхуа. Только Сыма Чжун-сян назван там Сыма Мао.

В повести более развернуто показан не только суд в Подземном царстве, но много подробнее дана характеристика героев и одновременно детальнее раскрыто предопределение их судеб. Вся бурная эпоха установления ханьской династии как бы должна повториться вновь в период Трех царств. Предопределена не только судьба Хань Синя, Пэн Юэ, Ин Бу и императора с императрицей, но и их помощников, сановников, военачальников. Фань Куай — сначала мясник, а потом советник первого ханьского государя — должен родиться в облике Чжан Фэя, который тоже вышел из семьи мясника и торговца скотом; бесстрашный богатырь, чуский правитель Сян Юй, появится вновь в образе Гуань Юя (судья повелел изменить лишь фамилию героя). Даже братание Лю Бэя, Гуань Юя и Чжан Фэя в персиковом саду предопределено в повести судьей подземного царства. Не забыт и Чжоу Юй, полководец царства У, — ему заранее предопределено прожить тридцать пять лет и умереть «от гнева» на Чжугэ Ляна. Заранее уготовано пасть под ударами меча Гуань Юя полководцам Ян Ляну и Вэнь Чоу — ведь Гуань Юй продолжит месть, не осуществленную им в предыдущем рождении, когда он был Сян Юем. Будут убиты шесть военачальников Цао Цао — их убьет Гуань Юй в отместку за то, что они в прошлой жизни заставили Сян Юя покончить с собой на реке Уцзян [277, стр. 472—473]. Идея метампсихоза пришла в народную книгу из буддизма. Оттуда же заимствован и образ владыки подземного царства Яньвана (санскритское *yama*).

Мотив путешествия в ад также был отработан в буддийских сочинениях еще дотанского и танского времени. Представление о подземном мире было заимствовано китайцами из буддизма, под буддийским же влиянием с IV—V вв. стали развивать идеи о загробном мире и даосы [325]. Именно в буддийских бьяньвэнь мы встречаем первые художественные произведения о сошествии в ад. Это «Бьяньвэнь о том, как Мулянь в подземном царстве спасал свою мать» на сюжет повествования об одном из учеников Будды по имени *Maudgalyāyana* (Му-лянь) и «Бьяньвэнь о том, как танский император Тай-цзун отправился в Преисподнюю». Путешествие Тай-цзу-

на (626—649) во сне в ад было, видимо, сюжетом весьма распространенным. Об этом свидетельствует, например, краткая запись в книге Чжан Чжо (ок. 660—ок. 741), представляющей свод разного рода мелких заметок [233, стр. 1050—1051]. Мотив путешествия во сне в подземное царство был впоследствии использован и У Чэн-энем (XVI в.) в его знаменитой фантастической эпопее «Путешествие на Запад».

**Отражение
религиозного
синкретизма**

В народной книге буддийские идеи соединяются с другими взглядами, идущими от конфуцианства или даосизма. Студент-судья Сыма Чжун-сян как истый конфуцианец возмущается несправедливым правлением Цинь Ши-хуана — особенно тем, что он сжег конфуцианские сочинения и закопал в землю ярых последователей великого мудреца, и тем, что от непосильной работы из десяти человек при нем умирали восемь-девять. Критика идет с типично конфуцианских позиций. Даже служители ада, которые принесли молодого ученого в подземное судилище, ссылаются на императоров древности Яо, Шуня, Юя и Тана, которых конфуцианцы считали идеальными правителями. Вместе с буддийскими божествами в пинхуа присутствует и абстрактный Небесный владыка Тянь-гун, который в народной книге отождествляется с высшим божеством даосских верований — Нефритовым императором (Юй-хуаном).

Сам образ верховного правителя Тянь-гуна появляется в Китае сравнительно поздно. Лексикографические справочники на слово Тянь-гун приводят как наиболее раннее упоминание текст народной песенки — *яо*, зафиксированный в «Истории династии Цзинь» [290, стр. 359]. Упоминание этого имени в народной песне, видимо, не случайно, так как Тянь-гун не был божеством официального культа. Впоследствии, когда где-то в VII—IX вв. возникает и утверждается образ Нефритового императора⁸, видимо, происходит слияние и отождествление этих понятий (Тянь-гун и Нефритовый император) в силу единства их функций.

То же смешение трех религий наблюдаем и в повести о суде, творимом Сыма Мао, из сборника Фэн Мэн-луна. Там нет многочисленных упоминаний о Будде, но зато гораздо больше даосских персонажей. Да и сам Янь-ван к XVII в., видимо, так прочно вошел в даосское учение, что уже не воспринимался как чисто буддийский персонаж. Элементы трех религий к этому времени слились в представлении народа в единое неразрывное целое.

⁸ Наиболее ранние упоминания о Нефритовом императоре мы находим в стихах танских поэтов Вэй Ин-у и Юань Чжэня. О культе Юй-хуана в эпоху Сун подробно пишет А. Масперо [436, стр. 263—271].

С культом предков, взятым на вооружение конфуцианством, связаны идеи о посмертной славе, встречающиеся в народной книге. Как-то Цао Цао захватил в плен Чэнь Гуна, который воевал против него вместе с Люй Бу. Цао Цао вспоминает о том, что Чэнь Гун некогда служил ему, потом перешел на сторону Гунсунь Цзяня, затем бежал к Люй Бу, и предлагает отпустить его, но Чэнь Гун сам просит предать его смертной казни. «Потомки будут считать, что у меня не было чувства долга», — говорит он. Само понятие *и* («долг», «норма поведения») было конфуцианским, конфуцианство же в отличие от буддизма как раз и заботилось о славе в веках, так как строило свое учение на примере прежних поколений. Возможно, что именно с этими принципами связана мысль об остающемся в памяти потомков имени, неоднократно повторяемая и в средневековых японских эпопеях. «Мысль о том, что „имя останется“, переживет своего носителя и последующие воины будут с уважением вспоминать его, очевидно, служила одним из стимулов к совершению подвига, а также утешением при мысли о смерти в бою», — писал об этом Н. И. Конрад [370, стр. 250].

В нашем случае, как видим, дело не в утешении, а в боязни показаться дурным в глазах потомков. И тут же рядом — совсем уж не конфуцианская мысль Чэнь Гуна, предлагающего Цао Цао казнить вместе с ним и его сыновей, так как если оставить их, то в будущем случится беда. Как известно, наибольшим грехом у конфуцианцев считалось отсутствие потомков, которые могли бы продолжать поддерживать культ предков. Чэнь Гун же сам предлагает нечто прямо противоположное — продиктованное, видимо, идеей о предопределенности событий в народной книге и совершенно иным, возможно отчасти связанным с буддизмом взглядом на бренность бытия. При этом он, правда, просит помиловать его мать и жену, что Цао Цао и делает.

Это иное, неконфуцианское начало в тексте народной книги станет особенно явным, если сравнить данный эпизод с соответствующим описанием в официальной историографии — в частности, в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу и комментариях к ней, где мы находим несколько иную, как раз конфуцианскую, трактовку тех же событий.

«Как же ныне быть с Вами?» — спросил Цао Цао. Гун ответил: «Если подданный не предан, если сын не почитателен к родителям, то он сам выбирает смерть». Цао Цао спросил: «Если Вы решили так, то как быть с Вашей старой матерью?» Гун сказал: «Гун слышал, что тот, кто с помощью сыновней почитательности управляет Поднебесной, не наносит вреда родственникам [других(?)]. Останется жить старая мать или нет — зависит от просвещенного господина (т. е. от Цао)». Цао спросил: «А как быть с женой и детьми?» Гун сказал: «Гун слышал: „Тот, кто проводит

гуманное правление в Поднебесной, не прерывает [чужих] жертвоприношений“. Останутся в живых жена и дети или нет — также зависит от просвещенного господина» [8, т. I, стр. 229].

Как видим, и речи здесь чисто конфуцианские, и нет никакой просьбы казнить вместе с Чэнь Гуном и его детей. При всей внешней схожести в передаче факта народная книга дает во многом иные идеи и иное их толкование.

**Элементы
народного
мировоззрения**

Требует пояснения и еще один идеологический аспект в пинхуа, который может быть назван народным мировоззрением. Проблема эта абсолютно не изучена примени-

тельно к средневековому Китаю, где отделить взгляды народных масс от конфуцианской идеологии более чем непросто. Многие древнекитайские философы связывали благосостояние государства с развитием производительных сил в стране, поэтому они почитали труд крестьян и высказывались за то, чтобы правитель пекся о своих подданных, чтобы земледельцы не покидали своих земель. Частично на этом основана идея Конфуция о гуманном правителе, отсюда и многочисленные высказывания конфуцианцев, что народ составляет основу государства и что правитель обязан заботиться о народе (Мэн-цзы) [426, стр. 195—199; 364, стр. 68—76].

Народная точка зрения, проявляющаяся в пинхуа, особо акцентирует внимание читателя на народных бедствиях и наивно выражает мечту о радостях и счастье для простого люда. В фольклоре как бы снимается непреодолимая дистанция, в действительности отделявшая императора от народа. Очень характерно в этом отношении самое начало пинхуа о героях Трех царств. Оно начинается с того, что император ханьской династии Гуан-у-ди в пятый год своего царствования (29 г. н. э.) как-то раз отправляется гулять по дворцовому парку. Императору вдруг приходит в голову мысль спросить, кто разбил этот парк. Приближенные отвечают, что для строительства «простолюдинов заставили продать урожай и тем самым несправедливо загубили народ восточной столицы — Лояна» [15, стр. 1]. Услышав о страданиях простых людей, император Гуан-у-ди принимает необычное и несколько неожиданное решение: он повелевает спешно развесить доски с объявлением о том, что назавтра в день поминовения усопших император будет вместе с народом в своем саду любоваться цветами. Отнесение действия в зачине народной книги ко времени императора Гуан-у-ди связано, видимо, с тем, что об этом государе, основавшем династию Восточная Хань и получившем престол не по наследству, связано большое количество преданий, бытующих в народе и до сих пор [57, стр. 69—82]. В них рассказывается о том времени, когда будущий

император скитался по стране, спасаясь от войск Ван Мана. Эти предания как бы показывают близость его к простому люду.

Аналогичные фразы о напрасно израсходованной силе народной, об ущербе, который наносят земледелию и шелководству ненужные дорогостоящие дворцовые постройки, можно найти и в других пинхуа, изданных одновременно с народной книгой о героях Трех царств — например, в «Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Синя» [249, стр. 12]. Таковы слова одного из князей — Цзи Чана, обращенные к Чжоу Синю, который намеревается, выполняя прихоть красавицы Да-цзи, построить огромную галерею высотой в триста чи, с более чем сотней комнат наверху и тысячей внизу. Отговаривая его, Цзи Чан, однако, не просто ссылается на ненужную трату народных сил, а как истый конфуцианец (хотя описываются времена задолго до рождения Конфуция) приводит в пример древних правителей, которые якобы по-настоящему заботились о народе. Здесь как бы происходит соединение той самой народной идеологии авторов пинхуа, которые поднимали свой голос в защиту простого люда от жестоких поборов и тяжелых многолетних работ на императорских стройках, с традиционными общими рассуждениями философов-конфуцианцев. Так во многом смыкаются народные и конфуцианские идеалы счастливой жизни. Здесь уместно вспомнить самое начало книги «Мэн-цзы», где философ, рассуждая с лянским князем Хуэй-ваном, приводит одну из песен «Шицзина» о том, как строилась древняя башня Линтай при чжоуском мудром Вэнь-ване: «Вэнь-ван хотя и использовал „народные силы“ на строительстве башни и пруда, но народ радовался этому... Древний Человек (имеется в виду Вэнь-ван. — Б. Р.) веселился вместе с народом и поэтому мог пребывать в радости» [242, т. I, стр. 3]. Ведь именно такую форму «совместного гулянья» императора с народом предлагает и автор пинхуа.

В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» рассказывается, что Цао Цао, ехавший в Динчжоу, вдруг увидел места, где «придорожные холмики⁹ в полном порядке, мосты и дороги ровны и прямы, дымки жилищ густы и часты, коровы и кони тучны и обильны, нет совсем заброшенных земель, зато во множестве поля и злаки» [15, стр. 28]. Это оказался уезд, в котором правил Лю Бэй, идеальный народный герой. Сытая жизнь, обильные урожаи и стада — типично крестьянская мечта о счастливой жизни, близкая отчасти конфуцианству с его

⁹ В старом Китае на дорогах делались специальные холмики через определенное число ли — подобно тому, как на Руси ставили верстовые столбы.

идеалами процветающего государства во время правления мудрого государя.

Мы уже упоминали выше, что с наивными народными представлениями связано и приближение героев народной книги к особе императора. Это легко проиллюстрировать на примере описания встречи Лю Бэя с императором Сянь-ди после победы над Люй Бу. В пинхуа повествуется о том, как, вернувшись после удачного похода в столицу Чанъань, Цао Цао докладывает государю о полной победе над мятежниками и воцарении мира в стране и говорит, что заслуга разгрома врага целиком принадлежит Лю Бэю, Гуань Юю и Чжан Фэю. Император приглашает всех троих к себе на аудиенцию. Затем он проверяет родословную Лю Бэя, устанавливает, что тот действительно принадлежит к императорскому роду и даже приходится Сянь-ди дядей. «Император страшно обрадовался и про себя подумал: „...Ныне обрел я дядю Сюань-дэ¹⁰, и в Поднебесной появился хозяин!“» [15, стр. 45].

Обратимся к тексту династийной истории — даст ли она сведения о том, что император принял трех побратимов и наградил их? Там читаем:

Цао Цао сам выступил в поход на восток, помог Лю Бэю окружить Люй Бу в Сяпэе и захватить его живым. Лю Бэй вновь обрел жену и сына и, следуя за Цао, вернулся в Сюй. [Цао] представил Лю Бэя к званию левого полководца, одарил его очень щедро, выезжая, приглашал его в свою колесницу и сажал его вместе с собой на циновку [8, т. IV, стр. 874].

Как видим, описание здесь совсем иное, нет ни слова об аудиенции, или о признании Лю Бэя дядей императора Сянь-ди, и тем более о надеждах, возлагаемых государем на Лю Бэя как на спасителя Поднебесной. Это все, видимо, придумано народными рассказчиками и перенесено из устного сказа в текст народной книги ее безымянным автором. Интересно, что Ло Гуань-чжун, создавая свою книжную эпопею, хотя и включил туда (гл. 20) данный эпизод, но несколько изменил его. В эпопее государю был представлен лишь один Лю Бэй, без Гуань Юя и Чжан Фэя, о которых в этой связи не упоминается вовсе. В народной книге, например, в этой сцене дается вновь портрет Лю Бэя через зрительное восприятие императора Сянь-ди (прием крайне распространенный в сказовой литературе еще со времен танских бяньвэнь). Ло Гуань-чжун не повторяет в соответствующем эпизоде портрет Лю Бэя, но зато больше, чем народный автор, обращает внимание на церемониал и родословную героя. В народной книге, например, просто сказано: все «трое раздобыли халаты и предстали перед императором» [15, стр. 47], а в эпопее: «Лю Бэй, одетый в

¹⁰ Сюань-дэ — второе имя Лю Бэя.

придворное платье, склонился у ступеней красного крыльца. Император пригласил его в зал...» [182, т. I, стр. 260]. Казалось бы, изменения не столь значительны, но они направлены именно к тому, чтобы показать последовательность дворцовой церемонии (слова «красные ступени» — постоянное обозначение ступеней, ведущих в императорский зал, — выражение, объясненное еще Бань Гу в его «Истории династии Хань»). Но особенно важно в этом отрывке эпопеи звучит длинная родословная Лю Бэя. В народной книге все проще, на вопрос императора о своих предках Лю Бэй разъясняет, что является правнуком в семнадцатом поколении императора Цзин-ди, а удивленный Сын Неба зовет министра по делам родословных и велит ему проверить это. Тут дядя императрицы Дун Чэн, знавший Лю Бэя, подтверждает правдивость его слов, и на этом выяснение генеалогии завершается. Ло Гуань-чжун же вставляет обширное описание последовательности поколений, идущих от императора Цзин-ди (157—141 гг. до н. э.) и его сыновей, — т. е. более чем за триста лет. Интересно, что даже автор династийной истории Чэнь Шоу не потрудился восстановить всю родословную Лю Бэя; в его жизнеописании там названы лишь первые, наиболее древние предки — император Цзин-ди, его сын и внук, — и затем уже ближайшие (дед и отец Лю Бэя) [8, т. IV, стр. 871]. Ло Гуань-чжуну, видимо, все это понадобилось, во-первых, для внешней убедительности, а во-вторых, дало возможность включить в текст смонтированный документ — имитацию официальной родословной. Итак, в народной книге все изображено проще и не так официально, персонаж как бы приближен к императору самим представлением о его боевых заслугах.

Современный китайский исследователь Чэн И-чжун, изучавший отражение народных идеалов в пинхуа, подчеркивает, что в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» гибель династии Хань изображается как закономерное событие, а поэтому сочувственно описывается и борьба героев за раздел империи. В этом исследователь справедливо усматривает представление, противоположное ортодоксальной идеологии, согласно которой следовало всячески поддерживать правящий дом Хань и выступать против раздела страны [312, стр. 191].

Народные сказители (это видно, например, из приводившейся выше цитаты Су Дун-по) всячески поддерживали Лю Бэя и порицали Цао Цао, и это же отношение к героям перешло затем в народную книгу. Однако, как отмечает тот же Чэн И-чжун, симпатии в народной книге к Лю Бэю и неприязнь к Цао Цао продиктованы вовсе не тем, что первого можно было рассматривать как продолжателя дома Хань, а второго как узурпатора, а основываются на моральных крите-

риях: Лю Бэй — благороден и добр, а Цао Цао — жесток и коварен [312, стр. 191].

Типично народная точка зрения проявляется в пинхуа и в том, что, убив императорского ревизора, побратимы уходят в разбойничий стан.

Эпические мотивы Еще Чжэн Чжэнь-до справедливо заметил, что китайский устный сказ и основывающаяся на нем литература хотя и не является народным героическим эпосом в строгом смысле этого слова, но имеет ряд черт, характерных для эпоса [311, т. I, стр. 10]. Черты эпического творчества ярко проявляются в народных книгах XII—XIV вв. — в частности, и в «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Черты эти есть готовые модели, характерные для эпического творчества многих народов, повторяющие на новой ступени древние мифологические модели. Как показал П. А. Гринцер, подробно исследовавший роль мифа в сложении эпоса Древнего мира, «когда возникла потребность придать историческому преданию форму героической эпопеи, устойчивая мифологическая модель была призвана сыграть свою организующе-композиционную роль» [345, стр. 87]. Именно использованием уже готовых композиционных моделей, известных китайской мифологии, так же как и мифологиям других народов мира, можно, видимо, объяснить наличие в народной книге мотивов, типичных и для эпоса других народов. Наличие отдельных эпических мотивов не дает, однако, права отождествлять народную книгу и даже легшие в ее основу сказания с эпосом, потому что кроме самих эпических мотивов и ситуаций важно учитывать их последовательность и общую для эпоса сюжетную схему, местонахождение эпических мотивов в центре повествования или на его периферии, их усиленный или ослабленный вариант.

В исследуемом нами памятнике сюжетная схема, характерная для классических форм древнего эпоса, явно не выдержана. Как уже говорилось выше, сам исторический материал — междоусобная война — крайне нехарактерен для героического эпоса других (недалневосточных) народов. Реальная историческая последовательность событий здесь приходит на смену чисто эпической композиционной схеме. Ряд основных мотивов древнего эпоса (например, посещение героем подземного царства) оттеснен здесь на периферию сюжета и вынесен вообще в зачин произведения. Многие из этих особенностей связаны с отдаленностью времени циклизации сказаний в Китае от периода активного мифотворчества и объясняются уже средневековым характером повествований о Трех царствах.

Несмотря на отличия китайской народной книги от эпоса, изучение содержащихся в ней эпических черт (в частности,

мотивов и ситуаций) крайне важно для понимания фольклоризма самого памятника и для гипотетической реконструкции тех реальных устных вариантов сказаний, которые легли в его основу. Одновременно исследование этих моментов помогает показать, что средневековая китайская повествовательная проза представляет собой национальный вариант общемирового средневекового эпического творчества. Включение китайского материала в круг обычных в нашей науке типологических сопоставлений, основанных на эпосе индоевропейских, тюрко-монгольских и других народов [353], дает возможность показать универсальность этих элементов для гораздо большего географического и этнического круга.

Важную роль в народной книге о героях Трех царств играет мотив побратимства. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, в «Жизнеописании Гуань Юя», сказано: «Лю Бэй спал вместе с обоими (т. е. с Гуань Юем и Чжан Фэем) на одном ложе и любил их, словно братьев» [8, т. IV, стр. 939]. Здесь мы видим обычное метафорическое описание близких отношений между Лю Бэем и его сподвижниками. В пинхуа XIV в. эта близость предстает уже в виде побратимства, столь характерного для эпического творчества многих народов. Достаточно указать на братание Ильи Муромца и Добрыни Никитича в русском эпосе, Роланда и Оливье — во французском, Манаса и Алмамбета — в киргизском. Исследователи связывают описание побратимства в эпосе с широким распространением этого обычая у древних народов. По-видимому, так же было и у китайцев, хотя никаких исторических свидетельств нам отыскать не удалось. В эпосе большинства народов «побратимству обычно предшествует поединок между будущими названными братьями, в котором они оказываются либо равными по силе, либо победитель (главный герой), с трудом одолев своего противника, проявляет по отношению к нему свое благородство и великодушие» [353, стр. 28]. Ничего этого в китайской народной книге мы не найдем. Ведь там все предопределено заранее. Братство Лю Бэя, Чжан Фэя и Гуань Юя предопределено судьей подземного царства, поэтому они при встрече видят необычность облика друг друга, и это служит поводом к общему возлиянию вина в харчевне, а затем и к братанию.

Гуань и Чжан увидели, что Лю Бэй от роду имеет облик неземной, отмеченный тысячью оттенков признака счастья, о которых нельзя рассказать словами. Гуань тотчас же преподнес ему вина. Лю Бэй увидел, что облик обоих также необычен (неземной), и очень обрадовался... [15, стр. 12].

В эпосе Ло Гуань-чжуна, где нет буддийского предопределения, слово *фэйфань* («неземной», от *фань* — «бренный

мир людей»; ср. обычное выражение в сказках *сяфань* — «спуститься в мир людей») заменяется на *фэйчан* («необычный»). Само описание обряда братания, которое мы находим в народной книге, восходит, видимо, к каким-то древним обрядам. Герои не только вместе пьют вино, что было обычным в таких случаях, например, у немцев, греков, черногорцев, болгар и украинцев [339, стр. 584], но и приносят в персиковом саду в жертву небу белого коня, а земле — черного быка. Эти животные названы здесь не случайно. Палладий так пишет, в частности, о белой лошади: «Белая лошадь особенно уважаемая на всем Крайнем Востоке. Ее приносили в жертву или умерщвлением и рассечением надвое, как делали древние монголы при клятвах» [390, т. I, стр. 382]. Корова же была в средневековом Китае одним из главных жертвенных животных [390, т. I, стр. 455]. Упоминание Палладием древних монголов может навести на мысль, что в пинхуа, изданном в период монгольского владычества, отразился именно монгольский обычай; едва ли это так. Корейский историк Ким Бу Сик в составленных им «Исторических записях о Трех царствах» (1145 г.) под 665 г. сообщает о том, что при заключении союза между китайским послом и правителем одной из корейских земель была заколота белая лошадь, ее кровью обмазаны губы и произнесена клятва [362, стр. 170]. Так как из сообщения Ким Бу Сика явствует, что инициатором этой церемонии был китайский посол, то можно предположить, что корейский историк сообщает соответственно о китайском обряде принесения в жертву белого коня. Почитание белого коня в Китае восходит к глубокой древности; так, согласно древним «Записям обрядов» («Лицзи»), иньцы почитали белого коня с черной головой [215, т. XXIII, стр. 1387]. Как и у других народов, образ белого коня у китайцев, видимо, ассоциировался с солнцем, которое метафорически именовалось белым жеребенком [323, т. VIII, стр. 10], — отсюда и принесение белой лошади в жертву небу. Из этнографических исследований разных народов известно, что такие жертвоприношения устраивались обычно в особых жертвенных рощах. В сказаниях о героях Трех царств обязательно указывается, что жертвоприношение было совершено в персиковом саду. Можно предположить, что персиковый сад здесь как бы функционально замещает жертвенную рощу — тем более что китайцы с древности наделяли персиковое дерево магическими свойствами.

Интересно отметить, что в «Продолжении зеркала всеобщего, в управлении помогающего» Би Юаня (1730—1797) в записи под 1351 г., т. е. описывающей события, совершившиеся лет через тридцать после опубликования народной книги

о героях Троецарствия, говорится, что, когда приверженцы тайной секты белого лотоса подняли восстание против монголов, они «зарезали белого коня и черную корову и поклялись небу и земле, желая вместе поднять войско, чтобы начать мятеж» [202, т. VI, стр. 5719]. Эта запись показывает реальное распространение подобного обычая в XIV в.

Раньше многие ученые считали, что эпизод братания в персиковом саду Лю Бэя, Гуань Юя и Чжан Фэя впервые описан в народной книге [105, стр. 95]. Несколько лет назад китайский исследователь Чжу Пин-чу показал, что этот эпизод был широко известен еще по крайней мере лет за пятьдесят до печатания народной книги, так как неоднократно упоминается в драмах Гао Вэнь-сю и Гуань Хань-цина, живших в середине XIII в. [151, стр. 63]. В пьесе Гуань Хань-цина «Один с мечом в стане врагов» говорится о белом коне и черном быке, принесенных в жертву при братании [16, стр. 74]. Эта обрядность впоследствии упоминается и в эпопее Ло Гуань-чжуна и в анонимной драме «Братание в персиковом саду», созданной, видимо, в XIV в. [20, т. II, «Братание в персиковом саду», стр. 10]¹¹.

Из сказанного может показаться, что китайское повествовательное творчество далеко от обычных эпических шаблонов изображения побратимства, о которых пишет В. М. Жирмунский. Оказывается, что это не совсем так. В чисто народных, фольклорных вариантах этого сюжета, не вошедших ни в народную книгу, ни в эпопею, братанию, видимо, предшествовало описание того, как богатыри Гуань Юй и Чжан Фэй мерялись силами.

В малоизвестной версии, зафиксированной в книге Лян Чжан-цзюя (1775—1849) «Мелкие записи, сделанные по возвращении к полям», приводится рассказ о том, как Гуань Юй ушел из родных мест и добрался до Чжочжоу, где жил Чжан Фэй.

...Чжан Фэй в городе продавал мясо. Время подошло к полудню, и он прекратил торговлю. А после полудня взял оставшееся мясо, опустил его в колодец и, подняв огромный камень весом в пятьсот цзиней, закрыл им колодец, сказав: «Тот, кто сможет поднять этот камень, получит мясо». Как раз в это время подошел Гуань-гун, он поднял камень так легко, словно шарик от самострела, взял мясо и пошел прочь. Чжан догнал его и вступил с ним в драку. Нельзя было решить, кто из них победит. Тут подошел Лю Бэй, продававший соломенные туфли, и остановил их. Все трое пустились в разговор, почувствовали симпатию друг к другу, затем заключили союз в персиковом саду [164, стр. 176].

¹¹ Такую датировку дает ей, в частности, Лю Чжи-цзянь, указывая, что она не могла появиться ранее, так как в тексте пьесы один из героев упоминает драму «Западный флигель» Ван Ши-фу, созданную в XIII в. [105, стр. 97].

Как видим, в этом варианте разрабатывается обычный для эпоса мотив поединка будущих названных братьев, которые оказываются равными по силе. Заметим, что в этом варианте нет и признаков неземного происхождения героев, их не связывают узы прошлой жизни.

В ослабленном виде этот мотив представлен и в упоминавшейся выше драме «Братание в персиковом саду», где также фигурирует тяжелый камень, который необходимо поднять (под него, уходя из лавки, Чжан Фэй спрятал нож для резки мяса), и в награду тому, кто его поднимет, полагается отдать бесплатно столько мяса, сколько он пожелает. Гуань Юй легко выполняет это условие [20, т. II, «Братание в персиковом саду», стр. 4а], но поединка не возникает — наоборот, вернувшийся из гостей Чжан Фэй узнает о силаче и идет разыскивать его, чтобы выразить ему свое уважение.

Интересно, что аналогичную ситуацию мы встречаем и в знаменитой корейской «Повести о Хон Гиль Доне», принадлежащей Хо Гюну (1569—1618). Хон Гиль Дон попадает в стан удалцов-разбойников, которые предлагают ему поднять огромный камень. Он легко выполняет испытание, и его избирают атаманом. После этого они закалывают белого коня и скрепляют союз клятвой.

В позднем варианте легенды о братании в персиковом саду, записанном в районе города Уси в 30-е годы XX в. [57, стр. 125—127], побратимы устраивают состязание в лазанье по дереву с тем, чтобы определить, кто из них должен считаться старшим. Первым взбирается на верхушку низкорослый Чжан Фэй, затем лезет Гуань Юй, который крепко держится, обхватив ствол, Лю Бэй же совсем не может взобраться и отдыхает, прислонившись к корневищу. Чжан Фэй претендует на старшинство, но Гуань Юй метким стихотворным ответом пытается опровергнуть его доводы, затем Лю Бэй тоже стихами убеждает их в своем праве, так как корень — основа дерева. В этом предании в состязание вовлечены все трое, но эпический мотив состязания-поединка здесь чрезвычайно ослаблен.

В пьесе XV—XVI вв. «Записки о встрече в Гучэне» Гуань Юй мерится силой с Чжоу Цаном, который после поражения становится ближайшим сподвижником Гуаня и всюду следует за ним. Однако и там состязание носит явно шуточный характер: Гуань Юй предлагает Чжоу Цану убить муравья или вытащить иглу из копыта коня [17, цз. 2, стр. 17а]. В некоторых поздних устных вариантах эти же действия переносятся на Чжан Фэя, и точно так же описывается первая встреча его с Гуань Юем.

В драме «Братание в персиковом саду», близкой по вре-

мени к народной книге, всячески подчеркивается исключительная внешность героев. Например, говорится о необычности облика Гуань Юя. По словам мясника, который рассказывает о нем Чжан Фэю, Гуань «ну, прямо-таки похож на живого бога» [20, т. II, «Братание в персиковом саду», стр. 5]. У Лю Бэя, засыпающего на виду у Гуань Юя и Чжан Фэя после нескольких чарок вина, из глаз вдруг появляется красная змея, которая потом уползает в ухо. Появившись вновь из рта, она исчезает в носу и т. д. «Братец, ты не знаешь. Если змея проползает через семь отверстий головы, этого человека ждет счастье. В будущем он наверняка станет знатным», — объясняет Гуань Юй Чжан Фэю [20, т. II, «Братание в персиковом саду», стр. 9а]. Мотив змеи, пролезающей через отверстия головы, встречается в традиционном фольклоре Китая и в других сюжетах — например, в дунганском варианте сказания о Сюэ Пин-гуе, где он трактуется как знак будущего возвышения героя [425, стр. 126]¹². Если герои мифов (в том числе и древнекитайских) сами являются богами или их детьми, то в эпическом творчестве позднего средневековья этот мотив снижается до подчеркивания лишь необычного облика героя или же дается через изображение особой приметы, вроде описанной выше. Божественное происхождение заменяется внешними признаками исключительности персонажей.

Эти не вошедшие в пинхуа мотивы и детали явно фольклорного происхождения свидетельствуют о том, что народная книга, хотя и является письменным произведением, стоящим на стыке устной и книжной традиций, далеко не всегда использует эпические мотивы, нашедшие отражение, например, в драме того же времени.

Если мы ничего не знаем о братании в древнем Китае, то в последующие времена эта церемония нередко проходила под влиянием сказов, пьес и исторической эпопеи о героях Трех царств. «Ныне, заключая союз, люди непременно кланяются Гуань-ди», — свидетельствовал в XVII в. комментатор «Троецарствия» Мао Цзун-ган [14, т. I, цз. 1, стр. 1]. Как бы развивая эту мысль, автор XX в. Чжэн И-мэй писал: «В последующие века, когда несколько человек объединяли капитал, чтобы открыть лавку, они обязательно вешали изображение Гуань-ди, чтобы достичь полного согласия и единомыслия. Это сохранилось и до наших дней» [153, стр. 5].

Характерно, что в народной книге нигде не упоминается о родителях побратимов — там есть лишь единственный встав-

¹² Этот же эпизод вышит на женских туфлях, приобретенных нами в 1951 г. в дунганском селе Милянфан Кантского района Фрунзенской обл. Киргизской ССР. Из текста дунганского варианта видно, что в змее в данном случае воплощалась душа героя.

ной рассказ о детстве Лю Бэя, но неизвестно, например, жива ли еще его мать к моменту встречи будущих названных братьев. Едва ли это случайно. В древнекитайской книге «Записи обрядов» («Лицзи») говорится: «Когда отец и мать живы, нельзя умирать друг за друга» [215, т. XIV, стр. 46]. «Лицзи» на протяжении веков были главным источником, регулирующим жизненные правила и поведение человека в Китае. Поэтому, видимо, и три героя, поклявшиеся быть вместе и умереть друг за друга, изображаются вне своего родительского дома — чтобы у читателя создалось впечатление, что все они давно осиротели.

Побратимство в народной книге создает атмосферу патриархальных отношений между князем Лю Бэем и его богатырями. «В некоторых эпосах в фокусе „эпического времени“ стоит образ идеального эпического государства... Поскольку такое государство является не только национально-исторической, но и социально-исторической утопией, то в нем „князь“, персонифицирующий власть и национальное единство, и богатыри, выражающие народный идеал, находятся в патриархальных отношениях», — пишет Е. М. Мелетинский [380, стр. 76]. Именно такие взаимоотношения Лю Бэя с Чжан Фэем и Гуань Юем предопределены уже в династийной истории, где говорится, что герои спали на одном ложе.

Из четырех основных морально-этических принципов, регулировавших отношения в средневековом китайском обществе, — верность подданных государю (*чжун*), верность детей родителям (*сяо*), верность жены мужу (*цзе*) и верность долгу (*и*) — в народной книге на первое место выдвигается не принцип беспредельной преданности подданного государю, как этого официально требовало конфуцианство, а принцип верности долгу, который понимается там как верность узам побратимства.

Придание особого значения именно верности по отношению к людям, не связанным узами кровного родства, приводит в народной книге к тому, что после гибели Гуань Юя и Чжан Фэя оставшийся в живых Лю Бэй совершает безрассудные с государственной точки зрения поступки, порывая ради личной мести за побратимов союз с царством У против Вэй¹³.

В народных сказаниях, по всей вероятности, было описание и героического детства богатырей Гуань Юя и Чжан Фэя. Во всяком случае в упоминавшейся уже фольклорной версии, приводимой Лян Чжан-цзюем, говорится о том, что в дет-

¹³ На эту особенность идейной основы «Пинхуа по „Истории Трех царств“» обратил внимание Чэн И-чжун [313, стр. 66].

стве Гуань Юй обладал такой «неистовой силой, которую нельзя было сдержатъ, что родители, рассердившись, заперли его в пустом флигеле в саду позади дома. Но однажды вечером он открыл окно и вылез». Там же дается и краткое описание первого подвига Гуань Юя. Он убивает начальника уезда и его дядю, который хотел забрать себе в наложницы красивую девушку, уже просватанную кому-то другому [164, стр. 176]. Подвиг Гуань Юя здесь похож на аналогичные случаи, во множестве описанные в «Речных заводях», где герои, убив притеснителей-чиновников, также вынуждены были скрываться. В отличие от обычного героического эпоса подвиг этот более приближен к бытовой ситуации средневекового Китая.

В характерной для эпоса манере описано в народной книге и отношение Лю Бэя к мудрому Чжугэ Ляну, которого он приглашает к себе в советники. Эпизод этот впоследствии в книжной эпопее стал одним из самых популярных. Но подготовлен он был уже в народной книге и еще ранее — в династийной истории. Чэнь Шоу в «Жизнеописании Чжугэ Ляна» пишет, что Сюй Шу, бывший советником у Лю Бэя, рассказал тому о Чжугэ Ляне:

«Чжугэ по прозвищу Кун-мин (Лежащий дракон) — хотел бы полководец повидать его?» Лю Бэй сказал: «Придите, господин, вместе с ним». Шу ответил: «Этого человека можно увидеть, но нельзя заставить его прийти. Полководцу лучше самому навестить его». Тогда Лю Бэй тотчас же отправился к Ляну, всего ездил трижды и только тогда повидал его [8, т. IV, стр. 912].

Это трехкратное посещение Лю Бэем хижины Чжугэ Ляна и стало предметом описания сперва в народной книге, а затем в книжной эпопее. Трехкратное посещение мудреца Лю Бэем очень напоминает фольклорный прием троичного повторения действия, и, хотя перед нами вроде бы реальный факт, зафиксированный в династийной истории, есть данные, позволяющие сомневаться в его правдивости. В сочинении «Обозрение династии Вэй» («Вэй люэ»), написанном, видимо, в III—IV вв., рассказывается иная история встречи Лю Бэя с Чжугэ Ляном [8, т. IV, стр. 913]. Согласно этой версии, когда Чжугэ Лян пришел к Лю Бэю, тот сперва даже не обратил на него особого внимания, так как Чжугэ Лян был еще слишком молод. Только после разговора с ним правитель понял, что Чжугэ Лян — необычный человек. Эта версия, повторенная, по свидетельству Пэй Сун-чжи, и в «Веснах и Осенях Цзючжоу» [8, т. IV, стр. 913], передает как раз более логичный и более реальный характер их встречи. Описание в династийной истории основывается, видимо, на популяр-

ной уже во времена Чэнь Шоу легенде¹⁴. Действительно, маловероятно, чтобы правитель и прославленный военачальник трижды сам ездил куда-то в горы искать двадцатилетнего мудреца¹⁵, который был много моложе его самого. Скорее всего это предание было придумано по аналогии с древним преданием о Цзян-тайгуне, мудром старце, которого за получил себе в советники добродетельный правитель Вэньван (XII в. до н. э.). Вэньвану было видение во сне, и он поехал на охоту в надежде встретить в глухом месте у реки удивительно прозорливого и мудрого старца-советника [подробно см. 423, стр. 290—295 и 430—432].

Впоследствии по той же схеме был построен эпизод из жизни героя более позднего времени — советника и полководца Чжан Ляна (?—189 г. до н. э.). Бань Гу в его жизнеописании приводит рассказ о том, как после неудачного покушения на циньского государя Чжан Лян вынужден был сменить имя и бежать в Сяпэй.

Лян как-то беззаботно прогуливался по сяпэйскому мосту, как вдруг появился старец в одежде из грубого сукна (согласно комментарию Янь Ши-гу в таком платье ходили тогда даосы), подошел к Ляну и уронил свою туфлю под мост. Потом, обернувшись к Ляну, сказал: «Сынок, спустись-ка и принеси туфлю». Лян изумился и хотел побить старика, но, принимая во внимание его возраст, сдержался, спустился, достал туфлю и затем, стоя на коленях, подал ее. Старик поддел туфлю ногой и, улыбувшись, ушел. Лян еще более изумился. Отойдя на версту, старик вернулся обратно и сказал: «А тебя, сынок, можно научить! Через пять дней на рассвете встретишься со мной здесь». Лян был так удивлен, что упал на колени и сказал: «Согласен!» Через пять дней на рассвете Лян отправился туда. Старик уже был там и в гневе сказал: «Сговориться со старцем и прийти позже, как можно? Уходи и через пять дней приходи вновь пораньше». Через пять дней Лян отправился, когда пропели петухи. Старик опять явился раньше него. Он вновь разгневался: «Почему опоздал? Уходи и через пять дней приходи вновь пораньше». Через пять дней Лян отправился в полночь. Вскоре появился старик и весело сказал: «Вот так и надо». Вытащил книгу, состоящую из связки бамбуковых планок, и сказал: «Прочтешь ее и станешь полководцем у князя. Через десять лет возвысишься, а через тринадцать, юноша, встретишь меня. Я, Хуан Ши-гун, живущий под горой у города Гучэна в Цзибэе». Сказал и тотчас же исчез. При рассветном солнце Лян взглянул на книгу — это были «Законы войны тайгуна» [201, т. VII, стр. 2024].

Мы привели столь большую цитату из сочинения Бань Гу, так как в тексте народной книги Лю Бэй сам вспоминает

¹⁴ Вопрос этот не может быть решен окончательно, так как еще Пэй Сун-чжи обратил внимание на то, что слова о трехкратном посещении Чжугэ Ляна в тексте династической истории основаны на докладе самого Чжугэ Ляна. Не исключено, конечно, что Чэнь Шоу, составивший собрание сочинений Чжугэ Ляна, сам интерполировал в текст эти слова или они были вставлены в список еще до него.

¹⁵ Согласно летописи Сыма Гуана встреча Лю Бэя с Чжугэ Ляном произошла в 207 г., а Чжугэ Лян родился в 181 г. В народной книге говорится, что Чжугэ Ляну было тогда двадцать девять лет [15, стр. 69].

о Чжан Ляне, когда второй раз приезжает за Чжугэ Ляном и вновь слышит ответ мальчика-слуги, что хозяина нет дома.

Лю Бэй сказал: «Я вспоминаю, как Цзы-фан (прозвище Чжан Ляна), бежав на чужбину, проходил через мост и встретил старца Хуан Ши-гуна. Он три или четыре раза подавал туфлю и получил три свитка небесной книги» [15, стр. 66].

И хотя события, описанные в династийной истории, излагаются устами Лю Бэя весьма приблизительно, аналогия между тремя хождениями Чжан Ляна на встречу с таинственным старцем и тремя поездками Лю Бэя абсолютно ясна. Заметим, кстати, что и приведенный выше пассаж из «Истории династии Хань» носит характерные черты легендарного или сказочного эпизода. Об этом, например, свидетельствует обычная в китайских сказках и легендах фраза о мгновенном исчезновении волшебного старца после передачи герою талисмана или книги, троичность ходов, характерная для фольклора всех народов. То, что в тексте пинхуа книга, врученная Чжан Ляну, названа «Небесной книгой», лишний раз подчеркивает, что анонимный автор народной книги воспринимал старца Хуан Ши-гуна как посланца небес. Само число три, а отсюда и троекратное повторение действия, как будет показано ниже, постоянно встречается в пинхуа XIV в. Народная книга в своей трактовке образа старца и объяснения врученной герою книги следует за драмой Ли Вэнь-вэя (середина XIII в.) «Чжан Цзы-фан на мосту подносит туфлю», где старец сам рассказывает о том, что он послан Небесным императором на землю специально для встречи с Чжан Ляном. Именно в пьесе указывается, что книга состоит из трех свитков-цзюаней [19, т. I, стр. 222, 228].

Интересно, что Хуан Ши-гун, о котором более ничего не известно, стал в традиции восприниматься как автор трактата «Три тактики» («Сань люэ»), будто бы переданного им на мосту Чжан Ляну.

Эпические черты присущи и самому Чжугэ Ляну — не только мудрому советнику, талантливому полководцу Лю Бэя, но одновременно магу и волшебнику. Исследователи эпического творчества народов Европы и Азии неоднократно указывали на характерный для эпоса образ мудрого советника типа старца Нестора в «Илиаде» или Алтан-Цэджи в калмыцком «Джангаре» [353, стр. 31]. Советники эти обычно обладают удивительными свойствами, отличающими их от остальных героев-богатырей. Алтан-Цэджи, например, «знает будущее на девяносто девять лет вперед... безошибочно сказывает истории за семьдесят лет назад... умом своим проникает все четыре страны света...» [368, стр. 151]. Первый

советник короля Артура так и именуется волшебником Мерлином. Во всех этих случаях мы явно имеем дело с одним и тем же типом советника-мага и кудесника. Образ этот, конечно, не может быть очень архаическим, так как наиболее архаические эпосы (например, якутский, алтайский и др.) еще не знают такого персонажа.

Однако если, скажем, Алтан-Цэджи калмыцкого эпоса одновременно и богатырь и мудрый советчик, то Чжугэ Лян представляет собой типичный пример эпического советника-мага. В книге всячески подчеркивается его необычность, его неземные свойства и способности.

В поздних религиозных текстах, связанных с культом Гуань Юя, Чжугэ Лян рассматривается как дух звезды Гуанхуэйсин, опустившийся в мир людей [За, стр. 16]. Возможно, это представление о нем возникло уже к эпохе Сун. В тех же текстах упоминается, что, прежде чем воплотиться в Чжугэ Ляна, дух звезды Гуанхуэйсин являлся на землю в облике мудрого отшельника Янь Гуана (I в. н. э.). В его жизнеописании в «Истории Поздней Хань» Фань Е также рассказывается, что император трижды посылал за ним, приглашая его в советники [6, стр. 1237]. Таким образом, и здесь упоминание о Янь Гуане дается по внешней, скорее всего легендарной аналогии. В народной книге читаем:

Чжугэ по природе своей был бессмертным-шэньсянем. Он с малых лет углубился в занятия, а к среднему возрасту не было уже книги, которую бы он не читал. Он постиг законы неба и земли, постиг трудноизмеримые стремления духов и чертей, умел вызывать ветер и накликать дождь, разбрасывать бобы так, чтобы они превратились в солдат, махать мечом так, что появлялась река. Сыма Чжун-да когда-то сказал о нем: «...не знаю — человек он, дух или бессмертный?» [15, стр. 67].

Здесь одновременно есть и типично китайское, явно позднее представление о мудреце, достигающем удивительных результатов с помощью книг, и архаичное в своей основе представление о мудреце-маге. Это же представление отчетливо прослеживается и в других народных книгах, особенно в «Пинхуа о Веснах и Осенях семи царств», где таким магом изображен теоретик военного искусства древности Сунь Бинь (Сун-цзы) [253; 175, стр. 2]. Заметим, что способностью превращать бобы в солдат наделены и другие герои повествовательной прозы и фольклора Китая. Упоминания об этом встречаются и в эпосе Цянь Цая «Сказание о Юэ Фэе» (XVII в.), и в сказке шэньсийских дунган «Зловредный и добрый» («Сыхащин дэ минщин»), записанной в 1960 г. М. Хасановым в селе Масанчин в Казахстане.

Мудрому и осмотрительному советнику в эпосе «противопоставляется молодой и кичливый герой-забияка, отвага

и несдержанность которого может стать причиной раздоров, губительных для общего дела...» [353, стр. 32]. Именно так происходит дело и в китайской народной книге о героях Трех царств. Чжугэ Ляну противостоит в значительной мере грубый и несдержанный богатырь Чжан Фэй. Еще не видя Чжугэ Ляна, он обнаруживает свое пренебрежение к нему. Когда второй раз, неудачно съездив за мудрецом, Лю Бэй возвращается со своими соратниками обратно в Синье, Чжан Фэй громко кричит: «Ты ошибся, брат! Помнишь Тигриную заставу и то, как трижды мы выезжали из Сяопэя и как мой старший брат Гуань заколол Янь Ляна, догнал Вэнь Чоу, отрубил голову Цай Яну, а потом внезапно напал на Чэ Вэя? В то время не было у нас никакого наставника. Когда у меня меч в сто цзиней весом, к чему тут рассуждения с каким-то учителем!» [15, стр. 67]. Эта линия неприязни Чжан Фэя к Чжугэ Ляну продолжается и дальше.

Вот наступил день, когда императорский дядюшка (т. е. Лю Бэй) попросил Чжугэ Ляна начать обучать войска. Чжугэ сказал: «Буду учить войско. Если кто ослушается моего приказа, будет казнен!» Чжан Фэй давно все хотел проучить Кун-мина (второе имя Чжугэ Ляна), подошел к Лю Бэю и заорал: «Императорский дядюшка, так дело не пойдет! Разве может пастух-деревенщина стоять во главе войска?» [15, стр. 69].

Этот намечающийся конфликт не развивается в пинхуа, он сглажен там, как впоследствии и в книжной эпопее Ло Гуань-чжуна, но обычно описывается более драматично в устных версиях — например, в сказе современного янчжоуского рассказчика Кан Чжун-хуа [50, стр. 97—163] или в рукописном варианте сказа под барабан, хранящемся в библиотеке Пекинского университета [40, тетр. 75].

Образ героя-забияки, к которому в данном цикле сказаний наиболее близок Чжан Фэй, обычно стоит в центре всего повествования. Весьма вероятно, что в устных народных вариантах именно ему принадлежала ведущая роль. Следы этого есть и в тексте народной книги — недаром, видимо, в начальных эпизодах «Пинхуа по „Истории Трех царств“» инициатором событий являлся именно активный Чжан Фэй. С него начинается описание трех будущих побратимов (в «Троецарствии» Ло Гуань-чжуна первым описывается Лю Бэй); от него же в народной книге исходит инициатива перехода побратимов на сторону правительственных войск; именно Чжан Фэй избивает сначала сановника Дуань Гуя, который потребовал от Лю Бэя денег за предоставление должности, затем он же убивает правителя области, который зол на Лю Бэя, а когда из столицы прибывает ревизор для расследования всего этого дела, именно Чжан Фэй раздевает его, привязывает к лошадиной кормушке и стегает

кнутом. Чэнь Шоу, например, в официальной истории приписывает это избиение опять-таки самому Лю Бэю, а не Чжан Фэю [8, т. IV, стр. 872]. Косвенно главная роль Чжан Фэя в народных вариантах может быть подтверждена и тем, что в первой части пинхуа из трех побратимов только имя Чжан Фэя постоянно упоминается в заголовках. Чаше других оно встречается и в подписях к иллюстрациям в издании XIV в.

Имеющиеся в народной книге заголовки (они встречаются временами) скорее всего отражают названия наиболее известных эпизодов устного сказа или повествований типа повести, вошедших в общий цикл (китайские рассказчики до сих пор имеют свои традиционные названия для отдельных эпизодов). Названия же, приводимые в тексте народной книги, совпадают и с заглавиями драм XIII—XIV вв. на те же сюжеты.

Все действия Чжан Фэя в народной книге характеризуются крайней грубостью, которая под стать его вспыльчивой натуре. Например, избивая Дуань Гуя, он выбивает ему два зуба; императорского ревизора он не только забивает насмерть, но и издевается над его трупом, разрезав его на шесть частей и развесив их на северных воротах. Характерно, что в тексте «Жизнеописания Лю Бэя» не говорится, что ревизор был забит насмерть. В приведенной в комментариях Пэй Сун-чжи более подробной версии из сочинения «Дяньлюэ» говорится: Лю Бэй «снял с себя пояс и привязал его на шею ревизора, а затем прикрутил его к дереву, кнутом и палкой он дал ему более ста ударов и хотел убить. Ревизор стал молить и плакать, тогда Лю Бэй отпустил его» [8, т. IV, стр. 872]. Все это свидетельствует о нарочитом изменении описания событий в народной книге с тем, чтобы подчеркнуть непримиримость Чжан Фэя, которая не только не осуждается, но восхваляется. Ло Гуань-чжун, вслед за народной книгой приписав Чжан Фэю избиение ревизора, снял все ужасные подробности и сделал так, что гуманный Лю Бэй освобождает привязанного ревизора, приказав Чжан Фэю прекратить избиение.

Как известно, большое место в эпических памятниках разных народов обычно занимает описание оружия богатыря и его коня. Китайская эпическая традиция дает здесь в известной мере аналогичную картину. Если, например, в старофранцузском эпосе или в киргизской эпопее «Манас» мечи главных героев имеют свои имена, то в сказаниях о Троецарствии меч Гуань Юя зовется 青龍刀 (цинлундао — «меч зеленого дракона») или в драме Гуань Хань-цина «Один с мечом в стане врагов» более полно: 青龍偃月刀九九八十斤

(*цинлун яньюэ дао цзюцзю баши цзинь* — «кривой, как лежащая луна, меч зеленого дракона весом в девятью девятью восемьдесят [один] цзиней») [16, стр. 75]¹⁶. В некоторых случаях этот же меч назывался *偃月三停刀* (*яньюэ саньтин дао* — «кривой, как одна треть луны, меч») [16, стр. 237; ср.: 183, стр. 113].

Весьма вероятно, что *цинлун яньюэ дао* не есть «собственное имя» определенного меча. Справочники указывают, что так назывались в Китае мечи, имеющие на рукояти изображение дракона. Однако это название так срослось с именем Гуань Юя, что в сочинении Чэнь Мао-жэня (XIV—XVI вв.) «Толкование различных наименований вещей» («Шу у и мин шу») в пояснении термина *цинлун яньюэ дао* приводится именно ссылка на меч Гуань Юя [323, т. XII, стр. 120].

Если в эпосе других народов герой получает обычно свой меч, выкованный волшебными кузнецами, из рук особо почтенного человека (например, тристасемидесятилетнего старца, лучшего табунщика Ак-сахала, в монгольском эпосе о Бум-Ердени) [353, стр. 22—23], то в одном из драматических вариантов Гуань Юй говорит, что его меч «сделан чжоуским царем Вэнь-ваном и поднесен ему бодисатвой» [127а, стр. 127]. Если учесть, что идеальный правитель Вэнь-ван («Просвещенный»), царствовавший будто бы в XII в. до н. э., воспринимался в традиции как поздний культурный герой, то мы увидим здесь обычный эпический мотив: изготовление богатырского меча культурным героем и поднесение его особо избранным персонажем. В собрании религиозных текстов, связанных с культом Гуань Юя, говорится, что его меч «закален водяными существами» [3а, стр. 14а] — т. е. опять-таки связывается с волшебными силами.

В народной книге имеют свои имена и копья некоторых героев — например, Чжао Юня. «Чжао Юнь пользовался копьем, название которому было „Копье от предела до края“ — т. е. ни у края неба, ни в отдаленных морских пределах не имело оно соперников» [15, стр. 60]. Копье Чжан Фэя не имеет специального наименования, но оно всегда употребляется с эпитетами, указывающими на его длину и какое-либо из свойств, причем определяющим, постоянным признаком всегда остается длина, тогда как эпитет качества может легко заменяться. На одной и той же странице народной книги оно именуется то *丈八神矛* (*чжан ба шэнь мао* — «волшебное копьё длиной в чжан и восемь чи»), то *丈八鋼矛*

¹⁶ В русском переводе этой пьесы явная ошибка в цифрах: вес меча обозначен здесь в «полных восемь цзиней», т. е. всего в четыре килограмма [183, стр. 127].

(*чжан ба ган мао* — «стальное копьё длиной в чжан и восемь чи») [15, стр. 60]. Это же количественное определение копья мы находим и в упоминавшейся только что пьесе Гуань Хань-цина, которая была написана, видимо, лет на шестьдесят раньше народной книги [16, стр. 72; ср.: 183, стр. 121]¹⁷.

Исследователь древнекитайского оружия Чжоу Вэй приводит фразу из раздела «Описание царства Шу» в династической истории Чэнь Шоу: «У Чжан Фэя было длинное копьё в чжан и восемь чи» [302, стр. 182]. К сожалению, ссылка Чжоу Вэй не уточнена и нам не удалось найти это место в книге Чэнь Шоу. В жизнеописании Чжан Фэя упоминается, что он воевал копьем-мао [8, т. IV, стр. 943], но нет ни слова о его размерах. Не исключено, что мы вообще имеем здесь дело с ошибкой современного исследователя, приписавшего обычный эпитет копья в народной книге (а затем и в эпосе) раннему историческому источнику — тем более что в его сочинении небольшой раздел о длинных копьях в эпоху Хань не содержит других сведений об их размерах, кроме этой неясной отсылки. Но дело не в том, было ли в действительности в руках у реального Чжан Фэя такое копьё или несколько более короткое. Гораздо важнее то, что китайское эпическое творчество дает возможность проследить, как в народных сказаниях, в народной книге и впоследствии в эпосе Ло Гуань-чжуна происходит приурочивание определенного вида оружия к определенному герою. До нас дошло сочинение Тао Хун-цина (452—536) «Записки о древних и современных мечах», где есть свидетельства о том, что Чжан Фэй, например, в жизни имел и не один меч.

Лю Бэй, правитель Шу, в первом году правления под девизом Ясность и воинственность (т. е. в 221 г.) собрал железо с горы Золотой коровы (Цзиньюшань) и выплавил восемь мечей длиной в три чи и шесть цуней. Один император оставил себе... один — отдал Чжугэ Ляну, один — Гуань Юю, один — Чжан Фэю... [271, стр. 1].

Или в другом месте:

Когда Чжан Фэй только что был пожалован титулом Синьтинского князя, он сам приказал мастерам переплавить железо с Красной горы (Чичжюшань) и сделать ему меч с надписью: «Синьтинский князь, великий полководец царства Шу». Впоследствии, когда он был убит Фань Цяном, Цян захватил его меч и увез в царство У [271, стр. 2].

¹⁷ Можно предположить, что название копья Чжан Фэя есть модификация более распространенного термина 丈八蛇矛 (*чжан ба шэ мао* — «змеиное копьё длиной в один чжан и восемь чи»), который упоминается в различных сочинениях, начиная с «Истории династии Цзинь» (VII в.), и используется в эпосе Ло Гуань-чжуна. По свидетельству дунганского исследователя М. Сушанло, дунганские сказители наделяют Чжан Фэя волшебным копьем с наконечником в виде смертоносной змеи, которое, будучи брошено в противника, каждый раз возвращается в руки богатыря.

При всем обилии записей о древних мечах в трактате Тао Хун-цзина нет ни одного случая, где бы меч имел свое название. Видимо, это уже чисто эпический художественный прием, не имеющий реальной основы. (В древнем даосском сочинении «Ле-цзы» (в гл. 5) упоминаются три меча, которые имеют названия, близкие к эпическим, так что возможно, что прием этот весьма древний, хотя из текста «Ле-цзы» и не совсем ясно — идет ли речь об устоявшихся именах мечей или просто о прилагаемых к ним эпитетах, вроде «закаленный ночью» [391, стр. 96]).

Тот же Тао Хун-цзин рассказывает о нескольких мечах Гуань Юя, но в народной литературе Гуань Юй сражается всегда своим мечом — Зеленым драконом, так же как Чжан Фэй или Чжао Юнь всегда появляются на поле битвы только с длинными копьями, хотя в том же трактате есть соответствующие записи о мечах Чжао Юня и Чжан Фэя. Не исключено, что в Китае, где все эти сказания легли в основу многочисленных драм, театральные представления тоже способствовали укреплению этой «связи» между оружием и персонажем. Ряд пьес, сохранившихся до наших дней в изданиях 1615 г., имеют в приложениях описания одежды и реквизита персонажей. Из них видно, например, что Гуань Юй всегда изображался на сцене с мечом, а Чжан Фэй — без меча [20, т. I, «Встреча в Сяньяне», стр. 14; «Три схватки с Люй Бу», стр. 25; «Сожжение лагеря в Боване», стр. 18; т. II, «О том, как одним мечом были зарублены четыре бандита», стр. 23]. По некоторым данным эта «связь» была закреплена и в гриме персонажей столичной драмы.

Выше уже говорилось о той роли, какую в эпическом творчестве играют кони богатырей. Один из таких коней по прозвищу Красный заяц описан в народной книге о героях Трех царств. В династийной истории Чэнь Шоу есть упоминание о нем: «У Люй Бу был прекрасный конь по кличке Красный заяц» [8, т. I, стр. 220]. Пэй Сун-чжи в кратком комментарии к этой фразе приводит пословицу, бытовавшую в III в. и зафиксированную в ныне утерянном «Жизнеописании Цао Маня (Цао Цао)»: «Среди людей знаменит Люй Бу, среди коней — Красный заяц» [8, т. I, 220]. В «Жизнеописании Люй Бу» («История Поздней Хань» Фань Е, 398—445) говорится несколько подробнее: «Люй Бу часто седлал своего доброго коня по кличке Красный заяц, который мог перескакивать через городские стены и перелетать через рвы» [6, стр. 1093]. Здесь уже характеристика коня приобретает явно фольклорный оттенок. Не исключено, что четырехсловное выражение 馳城飛斬 (*чи чэн фэй цян* — «перескакивать через городские стены и перелетать через

рвы») было формулой, заимствованной из устного творчества, поскольку, судя по известным нам китайским лексикографическим справочникам, не использовалось в книжной словесности.

Итак, историческая литература не дает особых подробностей описания этого коня, и в соответствии со стилистической системой официальной истории эпитета 良 (лян — «замечательный», «добрый») для определения коня было совершенно достаточно. Иное в народной книге — там описание Красного зайца делается по всем правилам эпической поэтики, близкой в данном случае к сказочной:

Этот конь не из нашего мира, все тело его сверху донизу словно ало-красной кровью окроплено, грива и хвост [его] как огонь [горят], и имя ему Красный заяц... Но не за красный цвет прозвали его Красным зайцем, а потому что это конь, с которого стреляют зайцев. Вот идет он по сухой земле, а как увидит зайца, так уж не уйти тому, и не надо стременами подгонять его — поэтому и называют его Красным зайцем. А еще говорят: коли встретится этому коню река, то словно ровное место она для него — войдет в воду и перейдет. А если достигнет он середины реки, то не будет есть травы, а будет есть рыбу и черепах. Этот конь за день пробегает тысячу ли, на крупе своем может нести тяжесть в восемьсот с лишним цзиней, так что конь этот — не обычный земной конь [15, стр. 26].

Остановимся подробнее на этом описании коня. Хотя кличка его и объясняется ссылкой на охоту на зайцев, правильнее всего предположить здесь, как и в других случаях, влияние аналогии. Коня мифического правителя Юя звали Фэйту (Летящий заяц). «Фэйту — это имя божественного коня. Он за один день может пробежать тридцать тысяч ли. Юй, усмиряя потоки вод, трудился много лет и спас народ от беды. Небо оценило его добродетели и послало ему [этого коня]», — писал Шэнь Юэ (V в.), автор «Истории Ранней Сун» [318, стр. 515; русск. пер. 423, стр. 404]. В старинных комментариях к сочинению, приписываемому Люй Бу-вэю (ум. в 235 г. до н. э.), «Весны и Осени Люя» об этом коне говорилось, что он мог «в день пробежать десять тысяч ли, мчался словно летящий заяц, поэтому его и называли так» [209, стр. 236]. Впоследствии, как пишет профессор Юань Кэ, «Летящий заяц» стало нарицательным именем для хороших скакунов [423, стр. 225]. Отсюда, видимо, и произошла кличка коня Люй Бу.

«В образе коня как волшебного помощника героя, — пишет В. М. Жирмунский, — сказка еще сохранила отдаленную связь с мифологическими представлениями о звере как о чудесном помощнике человека, основанными на древних тотемистических верованиях. В типологически более позднем героическом эпосе эти сказочные мотивы в значительной степени ослаблены, но сохраняются как элемент героической

идеализации богатырского коня, главного помощника и неизменного спутника богатыря» [353, стр. 24]. В китайской народной книге, пожалуй, эти черты проявляются в еще более ослабленном виде, внешне — как чисто поэтическое описание необычного коня. Однако было бы неверным не обратить внимания на то, что в приведенном описании Красный заяц сопоставляется с огнем («грива и хвост, как огонь») и ему приписывается умение идти по воде, как по ровному месту, и даже — что уж совсем странно — питаться рыбой и черепаками. Это можно было бы объяснить фантазией автора народной книги, если бы не находило себе чрезвычайно близких параллелей в сказках многих народов мира.

В. Я. Пропп, исследовавший этот вопрос, показал, что характерное для сказок сопоставление коня с огнем, зафиксированное еще в древнеиндийских ведических верованиях, восходит к архаическим представлениям о коне и об огне как о посредниках между двумя мирами [394, стр. 160]. Связь коня со стихией воды также характерна для верований ряда европейских и азиатских народов — не случайно, что древнеиндийский бог огня Агни, образ которого подробно изучил еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский, с одной стороны, изображается как «конь-огонь», а с другой, — именуется «дитя вод» [385а, стр. 23, 29; 394, стр. 163].

У самих древних китайцев также были представления, связывающие коня с водным царством [373, стр. 92—93], отсюда и часто употребляемое словосочетание конь-дракон (*лунма*), появление которого считалось хорошим предзнаменованием. В специальном разделе о добрых предзнаменованиях в «Истории Ранней Сун» Шэнь Юэ параграфы о чудесных конях начинаются как раз с пояснения этого понятия: «Конь-дракон — это добрый конь, это дух реки, высотой в восемь чи и пять цуней, с длинной шеей, с крыльями. С боков свисают длинные волосы...» [318, стр. 479]. Из другой записи в том же разделе явствует, что божественные кони представлялись китайцами обычно выходящими из воды: «В шестом месяце двадцать восьмого числа в час *синхай* два божественных коня — один белый, другой черный — внезапно вышли из середины реки в ста шагах от берега. Сельский житель Дун Цун видел их» [318, стр. 479]. Еще из одной записи в книге Шэнь Юэ следует, что, например, красная грива считалась также признаком божественного коня, поэтому упоминание о горящей, как огонь, гриве Красного зайца едва ли случайно. Тем более что в позднем религиозном сочинении о Гуань Юе говорится о Красном зайце, как о коне, «обожженном в пламени огненным драконом» [3а, стр. 14]. Все это, как нам кажется, может в известной степени объ-

яснить поэтику описания коня в народной книге, автор которой использует сказочные мотивы в тех же случаях, что и исполнители героического эпоса других народов. Даже в таком вроде бы нейтральном описании скачки Красного зайца через рвы, которое приводилось выше и которое повторяется и в народной книге [15, стр. 43], легко увидеть обычный эпический штамп, используемый сказителями разных народов для изображения богатырского коня. Например, в узбекском эпическом творчестве: «Встретится овраг, он перескачет... встретится ручей, заставляет подпрыгнуть, встретится арык, заставляет перескочить» [355, стр. 371].

Есть, однако, еще эпические мотивы, которые не нашли своего отражения в народной книге, но которые, видимо, были в вариантах устного сказа IX—XIII вв., легших в основу и народной книги и драмы тех же и последующих веков. К числу таких мотивов относится магическая неуязвимость эпического героя. Мы не находим ее в народной книге, но ее отголоски в несколько измененном виде можно найти в драме. Так, в пьесе Чжэн Дэ-хуэя при описании боя Чжан Фэя с Люй Бу, когда Люй Бу просит разрешения отдохнуть и Чжан Фэй, как настоящий эпический богатырь, соглашается на это, его побратимы Лю Бэй и Гуань Юй кричат, чтобы он не давал противнику сойти с коня, так как достаточно Люй Бу носком сапога коснуться земли, как сила его будет равна силе девяти быков и двух тигров [20, т. I, «Три боя с Люй Бу», стр. 21а]. В народном представлении Люй Бу подобно Илье Муромцу набирает силу от земли.

Эпические ситуации

Кроме сходных для эпоса разных народов мотивов существует и ряд как бы обязательных ситуаций, описываемых в героических поэмах или сказаниях. К ним в первую очередь относятся поединки с вражеским богатырем, имеющие свою традиционную обрядность. «Съехавшись для боя, витязи сперва спрашивают друг друга о роде-племени. При этом они стараются запугать друг друга *похвальбой*, в гиперболических выражениях превознося свои боевые качества и всячески понося и высмеивая врага. Такая похвальба перед богатырской схваткой с целью устрашения противника несомненно представляла бытовое явление: она встречается в русских былинах и в старофранцузском эпосе, как и в эпическом творчестве тюркских и монгольских народов» [353, стр. 31]. Поединки были обычным явлением, но в эпосе сохранились и тогда, когда исход боя решался уже действиями больших войсковых единиц. Географию этого явления можно расширить ссылкой и на средневековое художественное творчество народов Дальнего Востока. Об обрядности поединков

и их изображении в японском феодальном эпосе писал в свое время Н. И. Конрад [370, стр. 249], об особенностях изображения этих же сцен в китайской народной литературе лучше всего сказать именно на примере пинхуа XIV века.

В. М. Жирмунский и Н. И. Конрад указывают на то, что эти описания отражали реальный характер тогдашних военных столкновений, когда исход боя решался часто поединком военачальников. Китайская историческая литература обычно весьма кратко описывает военные схватки, но и по относительно немногим пассажам видно, что именно схватка двух военачальников решала исход всего дела. Так, в «Жизнеописании Гуань Юя» в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу описывается знаменитый бой Гуань Юя с Янь Ляном: «Юй издали увидел знамя Ляна, он подстегнул коня и пронзил Ляна на виду у десяти тысяч [воинов], отрубил ему голову и вернулся обратно» [8, т. IV, стр. 939]. Это один тип описания — мгновенная схватка, приносящая победу одному из противников. Другой тип — затяжной бой, когда противники много раз сходятся и расходятся во время поединка — тоже нашел свое отражение в официальной истории Чэнь Шоу. Таково, например, описание сражения Люй Бу с Цао Цао: «В это время Люй Бу сам навязал бой [Цао Цао], с рассвета и до двух часов пополудни они съезжались несколько десятков раз...» [8, т. II, стр. 544].

Эти же два типа описания поединков характерны и для эпического творчества. Так, А. П. Скафтымов отмечает в русских былинах описания мгновенного боя (обычно с вражеским, иноплеменным богатырем) и затяжного (обычно между двумя русскими богатырями): «певец как бы не знает, кому из них отдать предпочтение, ему нужно и того и другого выказать как бойцов необыкновенных» [406, стр. 60]. В сюжетах о Троецарствии нет такого разделения на своих и иноплеменных богатырей. Деление схваток на мгновенные и затяжные здесь идет скорее в зависимости от результата победы — и в династийной истории, и в народной книге поединки, заканчивающиеся гибелью одного из противников, рисуются обычно как мгновенные, а кончающиеся просто поражением и бегством одного из военачальников изображаются нередко как затяжные схватки. Уже Чэнь Шоу, видимо, колебался, кому отдать предпочтение в силе: Люй Бу или Цао Цао, и поэтому изобразил их бой, как длительный поединок.

Аналогичные типы описания боя мы находим и в народной книге. Однако если в официальной истории даже такие лаконичные описания поединков встречаются крайне редко, то народная книга просто наполнена ими. Причем описания

эти явно идут от устной сказовой традиции, типологически близкой героическому эпосу других народов. В них есть отголоски и упоминаемого исследователями поношения противника перед боем, столь характерного, например, для монгольского эпического творчества. «Бородач! Выезжай!»—кричит Вэнь Чоу богатырю Гуань Юю, вызывая его на бой [15, стр. 56]¹⁸. Слово *хухань* («бородач») по-китайски имеет явно более бранный оттенок, чем по-русски¹⁹. Мы употребили здесь слово «отголоски», так как народная книга все-таки не равна героическому эпосу и многие чисто эпические черты получают в ней далеко не полное выражение. Сами поединки, хоть и описываются множество раз, но, как правило, весьма непдробно. Это особенно заметно при сопоставлении народной книги с записями устных вариантов сказаний, сделанными в последнее десятилетие и анализируемыми нами в специальном разделе. Основное отличие изображения поединков в народной книге от устного сказа, видимо, в том, что народная книга рисует сам бой без всяких деталей (ударов мечей, копей, наездов противников и т. п.), заменяя их трафаретными фразами о том, сколько раз съезжались противники. Вот, например, как описывается один из поединков Чжан Фэя с Люй Бу.

На другой день Лю Бу выехал на заставу и закричал: «Эй ты, большеглазый, выезжай!» Чжан Фэй страшно разгневался, выехал верхом, держа в руках волшебное копьё в чжан и восемь чи длиной, широко раскрытые глаза его стали совсем круглыми, и он прямо бросился на Люй Бу. Сблизились кони. Тридцать раз съезжались противники, и нельзя было различить, кто побеждает, кто терпит поражение. Чжан Фэй всю жизнь любил биться насмерть — а тут встретился ему достойный противник. Вновь съезжались они тридцать раз, и, наконец, знамя Люй Бу за-

¹⁸ Эпизод боя Гуань Юя с Вэнь Чоу и гибель последнего от руки Гуаня не описаны в исторических сочинениях. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу сказано лишь: «[Войска Юань Шао] были наголову разгромлены, Вэнь Чоу сбежал» [8, т. 1, стр. 19]. Однако у автора XII в. Хун Мая в его записках есть такая фраза: «Гуань-гун своей рукой убил на виду у десятитысячного войска двух полководцев Юань Шао — Янь Ляна и Вэнь Чоу» [280, сб. 2, стр. 105]. Хун Май интересовался фольклором, и, видимо, эта его запись базируется на устных преданиях. Современный исследователь Чжэн И-мэй считает, что Ло Гуань-чжун, описывая гибель Вэнь Чоу от руки Гуань Юя, исходил именно из этих слов Хун Мая [153, стр. 9]. Думается, что здесь, как и в других случаях, автор книжной эпопеи, скорей всего, использовал сюжетные ходы, отработанные в народной книге.

¹⁹ Брань противников, выезжающих на поединок, часто описывается и в других народных книгах, например, в «Пинхуа о Веснах и Осенях семи царств»: «Цзоу Цзянь выехал на коне и заорал: „[Ах ты], помесь медведки и муравья! Осмеливаешься нападать на большое государство?!“ Чжан Шэ принялся ругаться: „Бандит, убивший государя! Завариваешь смуту в царстве Ци...“» [249, стр. 14].

крыло ему лицо. Чжан Фэй был подобен божеству, Люй Бу испугался, подстегнул коня и уехал на заставу, крепко заперся там и больше не выезжал [15, стр. 32].

Этот отрывок сконструирован в основном с помощью эпических клише, характерных для народных книг-пинхуа. К ним относится и выражение 二馬相交 (*эр ма сянь цзяо* — букв. «два коня сблизилась»), и дважды упомянутые «тридцать схваток», и слова о том, что трудно было различить, на чьей стороне поражение, а на чьей победа 不分勝敗 (*бу фэнъ шэн бай*), которые встречались на этой же странице китайского издания несколькими строками выше. «Сблизилась кони... в жестокой схватке тридцать раз съезжались противники», — описывает анонимный автор бой того же Чжан Фэя с Чжао Юнем [15, стр. 60]. Также тридцать раз съезжались Янь Лян и Сяхоу Дунь [15, стр. 55]. Это число встречается в аналогичных случаях и в других народных книгах [252, стр. 73; 249, стр. 29]. Конечно, «тридцать» не единственное, но наиболее часто встречающееся число в описании поединков. Трафаретны и сами реплики — вызов на бой. «Бородач! Выезжай!» — кричит Вэнь Чоу богатырю Гуань Юю [15, стр. 56], «Циский полководец, выезжай!» — кричит Чжэн Шэ, вызывая Цзяо Цзяня, в другой народной книге [249, стр. 14].

Выше речь шла о том, что в официальной истории описываются как затяжные поединки, так и мгновенные блистательные победы над противником в единоборстве. Этот последний тип поединков воспроизводится и в народной книге. Именно так построено изображение борьбы Гуань Юя с Янь Ляном, описание которой в династийной истории Чэнь Шоу приводилось выше. Сопоставление двух описаний одного и того же факта поможет лучше понять особенности художественной манеры народной книги в отличие от исторической литературы.

Гуань-гун вышел из крепости, размахивая мечом, вскочил на коня, увидел с высокого места знамя Янь Ляна и понял, что там Янь Лян. Увидел, что сотысячное войско окружило лагерь. Юнь-чан (другое имя Гуань Юя) один на коне с мечом в руке помчался к крепости. Увидев в крепости Янь Ляна, без опасений и промедления [влетел туда], одним ударом меча отрубил Янь Ляну голову, и она упала наземь. Тогда он, острием меча подцепив ее, выехал из крепости и вернулся в свой лагерь... [15, стр. 55].

В принципе описание мгновенного боя в народной книге и в династийной истории совпадает по основным действиям: Гуань Юй увидел знамя, помчался к противнику, отрубил ему голову, вернулся обратно. Но все отличие стилистической манеры народной книги в том, что она изображает действия в несколько ином, как бы более детальном виде. Иное

качество глагольных действий ведет и к появлению определений к этим действиям. У Чэнь Шоу в «Истории Трех царств» просто сказано *чжань ци шоу* («отрубил ему голову»), а в народной книге вместо этого перед глаголом «рубить» — *кань* (кстати, более разговорном, чем *чжань*) стоит уже сочетание *и дао* (букв. «одним мечом», т. е. «одним ударом меча»). Одновременно появляется и эффектный жест Гуань Юя, поднимающего мечом отрубленную голову противника. В тексте Чэнь Шоу меч Гуань Юя даже не упомянут, а в народной книге его наличие все время подчеркивается. В официальной истории употреблен даже глагол *цы* («колоть», «пронзить»), который обычно использовался лишь при описании удара копьем, а не мечом (на это обратил внимание еще автор XIX в. Юй Юэ [225а, стр. 51]), текст же пинхуа не оставляет никаких сомнений в том, что Гуань Юй сражался именно мечом, и только мечом.

Официальная история фиксирует как бы только самые основные действия героя: увидел, подхлестнул коня, пронзил, отрубил голову, вернулся — такой глагольный ряд вовсе не рассчитан на создание зрительного представления у читателя. Это фиксация факта, а не описание его. Народная книга, расчлняя жесты Гуань Юя, дает возможность уже более осязаемо представить себе происходящий бой. Такой стиль отражает, видимо, устную сказовую манеру с ее установой на описательность. Как будет показано в дальнейшем на материале записей от современных народных сказителей, в устных вариантах процесс такой детализации и расчленения жестов заходит очень далеко. Народная книга лишь косвенно отражает этот процесс.

В связи с разговором об описании поединков в народной книге следует сказать и о «материализации» богатырского крика героя. Это явление, крайне характерное для героического эпоса и хорошо известное как по русским былинам об Илье Муромце, от крика которого шатаются «палаты белокаменные», так, и особо, по азербайджанским вариантам эпоса о Кёр-оглы, который своим боевым кличем разгоняет врагов [361, стр. 244, 365, 372].

Аналогичным образом описан в пинхуа богатырский крик Чжан Фэя во время встречи противников у Чанбаньского склона, которая, по всей вероятности, имела место в действительности, поскольку она отражена в династийной истории (см. выше, стр. 32).

Чэнь Шоу дает внешне правдоподобное описание военной ситуации: враги испугались грозного вида полководца, занявшего к тому же выгодную позицию. Иное качество изображения этого эпизода мы находим в народной книге.

Рассказывают, что Чжан Фэй, двигаясь к северу, достиг Чанбаньского склона горы Данъян. Он приказал воинам взять пятьдесят знамен и поставить их к северу на высоком холме в одну линию, подобную иероглифу «единица». Двадцать всадников прямо глядели на реку Наньхэ. Приблизился Цао Цао с трехсоттысячной армией. «Достоцитимый, почему вы не прячетесь?» [—спросили Чжан Фэй]. Чжан Фэй рассмеялся и сказал: «Я не вижу войска, а вижу только Цао Цао». Всадники прокричали несколько раз, тогда закричал Чжан Фэй: «Я — Чжан И-дэ из Янь! Кто осмелится сразиться со мною насмерть?!» Крик его был подобен грому, вливающимся в уши, и мост рухнул от него. Бойско Цао отступило на тридцать с лишним ли» [15, стр. 75]²⁰.

И сравнение богатырского крика с громом, столь обычное, скажем, для русского эпоса, и главным образом — способность криком разрушать строения (вспомним, что от крика Ильи Муромца шатаются дома, падают маковки церквей) говорит об использовании в народной книге именно эпического канона изображения мощи богатыря. Аналогичное эпическое представление о силе богатырского крика отражено и в драме XIII в. Чжан Фэй говорит своему противнику Люй Бу, что его трехкратный крик равен силе девяти быков и двух тигров [20, т. 1, «Три боя с Люй Бу», стр. 21а].

И в тексте официальной истории, и в народной книге Чжан Фэй устрашает врагов в первую очередь своим именем. «Название себя имело в те времена особое значение, — пишет Н. И. Конрад, анализируя стиль средневековых японских эпопей, — таким путем имя становилось известным соратникам, противникам, а в дальнейшем потомкам... Поскольку это практиковалось всегда, особенно при вызове на поединок, — в своем литературном выражении оно под названием „нанори“ (название) получило значение особого приема, развившегося впоследствии в драмах XIV—XVI столетий в целую поэтическую форму» [370, стр. 249].

В китайской народной книге самопредставление встречается редко, иногда как ответ героя на вопрос о том, кто он. Например: «Чжугэ Лян спросил: „Досточтимый, кто же вы?“ Лю Бэй ответил: „Я — Лю Бэй, праправнук в семнадцатом колене ханьских императоров, потомок чжуншаньского вана Лю Шэна, ныне — правитель Синье“» [15, стр. 68]. Лю Бэй сообщает о себе лишь скупые данные. Иное дело в китайской драме, где прием самопредставления встречается по-

²⁰ Следует добавить, что уподобление громкого голоса грому встречалось до этого и в китайской исторической литературе (например, в жизнеописании известного поэта III в. Лу Цзи в «Истории династии Цзинь», написанной в VII в.), и в буддийских бьяньвэнь начала X в., например, в «Бьяньвэнь о том, как Му-лянь в мире мрака спас свою мать», где герой в аду встречает страшных демонов с бычьей мордой и затылком лошади, с зубами острыми, как деревья-мечи, и голосом, как раскаты грома [258, т. II, стр. 730].

стоянно, начиная с пьес XIII—XIV вв., и где герой сообщает сам все основные факты своей биографии²¹.

Чрезвычайно характерно в этом отношении, например, самопредставление Люй Бу в упоминавшейся уже пьесе Чжэн Дэ-хуэя.

Люй Бу (*ведя за собой воинов, выходит на сцену и говорит*): Сажу верхом на скакуне по кличке Красный заяц. В руке холодное короткое копье-цзи, название ему — Фантянь (Квадратное небо). Герои Поднебесной, услыша обо мне, испытывают страх — я и есть храбрейший и воинственный Люй Фэн-сянь. Моя фамилия Люй, имя Бу, прозвание Фэн-сянь. Родом я из Цзююаня. С малых лет учился грамоте, а когда вырос, стал заниматься военным искусством. Выхожу на позицию и пускаю в ход короткое копье Квадратное небо. Вершок железа в руке, а десять тысяч мужей не могут противостоять моей храбрости. Кольчуга из лепестков закрывает все тело, и тысяче людей трудно выстоять против моей силы. Прежде поклонился я Дин Цзян-яну как отцу... [20, т. I, «Три боя с Люй Бу», стр. 10а].

Прочитанная часть — монолог Люй Бу дает возможность показать, сколь обширны и подробны эти монологи в драме в отличие от коротких «самоназваний» в народной книге. Эти серьезные отличия объясняются во многом, на наш взгляд, иной жанровой установкой пинхуа как искусства в основном описательного. То, что в пьесе актер рассказывает за своего героя, в народной книге передается от лица рассказчика. Можно предположить, что манера представления героя народной книги как раз и восходит к приемам устного сказа XII—XIV вв.

Внешний облик персонажей

Теперь мы вплотную подошли к проблеме, чрезвычайно важной для нашего исследования, — к описанию персонажей в народной книге. Вопрос этот применительно к эпическому творчеству вообще изучен явно недостаточно. Возможно, это связано с тем, что исследователи эпоса других народов (например, узбеков) на своем материале приходят к выводу об отсутствии подробного описания внешнего облика героя в эпосе [355, стр. 309]. Китайская народная книга, восходящая к эпическому сказу, близка в этом смысле к манере описания архаических эпосов — типа якутского. В ней дается именно статический портрет героя, строящийся по тем же конструктивным законам, что и портретная характеристика героя олонхо.

Вот как описывается Лю Бэй:

²¹ Сунь Кай-ди считает, что этот прием развился в кукольном и теневоом театре, предшествовавшем появлению театра с актерами-людьми. В кукольных и теневых представлениях, по-видимому, ведущий из-за ширины или экрана подробно объяснял за фигурку, кого она изображает [262, стр. 97—101].

Начнем рассказ про одного человека по фамилии Лю, по имени Бэй, по прозвищу Сюань-дэ, уроженца уезда Фаньян округа Чжоцзюнь. Он был праправнуком ханьского императора Цзин-ди в семнадцатом поколении и потомком чжуншаньского князя Лю Шэна. От рождения он имел выступающий нос дракона, глаза феникса, спину [государя] Юя, плечи [царя] Тана. Росту в нем было семь чи и пять цуней, руки свисали ниже колен, речь [его была немногословной], а радость и гнев не отражались на челе. Он любил водить дружбу с героями и богатырями. В детстве он потерял отца и жил тем, что вместе с матерью плел циновки и соломенные туфли [15, стр. 11—12].

Таково наиболее подробное описание Лю Бэя, данное от лица повествователя. Через две страницы частично оно повторено уже в речи Чжан Фэя, который предлагает избрать Лю Бэя главарем их отряда. Характерно, что при этом он ссылается вовсе не на ум, не на храбрость или знания в военном деле, а на генеалогию (потомок императорского рода) и необычный внешний облик. При этом новой чертой здесь по сравнению с приведенным выше описанием оказываются «уши, свисающие до плеч» [15, стр. 19]. Третий раз портрет Лю Бэя дается через зрительное восприятие встретивших его воинов:

Все воины и военачальники увидели стоявшего во главе отряда полководца. Его лицо было как полная луна, уши свисали до плеч, обе руки опускались ниже колен, он имел выступающий нос дракона и драконье лицо, — то был облик императора или князя [15, стр. 30].

Здесь к уже известному облику героя прибавляется сравнение его лица с полной луной и несколько ниже — слова о сходстве его лица с ликом дракона.

Еще через некоторое время читателю вновь преподносится описание облика Лю Бэя через зрительное восприятие императора Сянь-ди — при этом опять повторяется, что лицо у него круглое, как луна, а уши свисают до плеч, но зато уточняется сходство Лю Бэя с императором — он, по мнению Сянь-ди, похож, именно на Цзин-ди, правившего со 157 по 141 г. до н. э., т. е. того самого Цзин-ди, потомком которого считался Лю Бэй. Сравним теперь все эти описания с тем, что говорилось в официальном жизнеописании Лю Бэя в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу. Напомним, что там был указан рост, описаны спускающиеся ниже колен руки и уши, которые Лю Бэй мог, повернувшись, видеть сам. Сведения о росте Лю Бэя, а также о длинных руках и больших ушах, видимо, заимствованы из официального жизнеописания, куда они в свою очередь попали из переводной буддийской литературы. Ко времени создания народной книги эти буддийские представления уже прочно вошли в китайскую литературу. Даосы приписали большие уши Лао-цзы, историографы использовали эти приметы для описания государей и выдаю-

щихся деятелей [217, т. II, стр. 1684; 318а, т. III, стр. 2637], а физиогномисты считали свисающие до плеч толстые уши признаком великой знатности и их обладателю сулили исключительное положение в Поднебесной [224а, цз. 2, стр. 15].

Необходимо выяснить происхождение остальных деталей описания народной книги. 龍準 (*лун-чжунь* — «нос дракона») есть народное переосмысление омонимичного выражения 隆準 (*лунчжунь* — в значении «высокий, выдающийся нос»). Так в «Исторических записках» Сыма Цяня описан основатель династии Хань — император Гао-цзу [266, т. II, стр. 342]. Переоmysлив *лун* («возвышенный») как *лун* («дракон»), авторы народной книги (а, возможно, и их предшественники — народные рассказчики) построили вторую половину этого выражения по законам шаблона четырехсложных оборотов, в которых дракону в первой паре слогов соответствует феникс во второй²². Судя по поздним физиогномическим трактатам, «нос дракона» (*лун би*) считался у китайских гадателей признаком великой знатности [224а, цз. 2, стр. 9].

То, что в пару к носу могут быть поставлены в этом описании глаза, видимо, не требует специальных объяснений. Заметим одновременно, что Лю Бэй не единственный «владелец» фениксовых глаз — точно такие же глаза были, согласно народной книге, и у его побратима Гуань Юя. Согласно учению китайских физиогномистов «глаза феникса», т. е. несколько удлиненные, узкие глаза, рассматривались как признак необычайной мудрости [224а, цз. 2, стр. 5а].

Следующая часть описания — «спина [государя] Юя и плечи [царя] Тана» — также построена по принципу использования парных понятий, что подчеркивает параллельность данного четырехсложного сочетания (Юй и Тан — мифические государи китайской древности, чрезвычайно уважаемые и почитаемые в конфуцианской традиции). В знаменитом конкордансе начала XVIII в. «Пэйвэнь юньфу» [256, стр. 658, столбец 3] приводится контекст из сочинения философа Хуань Тяня (I в. до н. э.) «Новые рассуждения», где сказано: 禹耳三漏, 湯肩二肘 (*Юй эр сань лоу, Тан цзянь эр чжоу* — «уши Юя с тремя дырками, плечи Тана с двумя локтями»). Древние комментаторы толкуют выражение *сань лоу* просто как прилагательное «большой» — по аналогии с *эр чжоу* («два локтя»), которое тогда, видимо, следовало бы понимать в количественном смысле: плечи длиной в два локтя (сорок восемь пальцев) — т. е. огромные, могучие плечи. Мифологическое описание об-

²² Ср., например, 龍瞳鳳頸 (*лун тун фэн цзин* — «зрачки дракона, шея феникса») — про внешность знатного человека или же 龍肝鳳髓 (*лун гань фэн суй* — «печень дракона, костный мозг феникса») — метафорическое обозначение удивительных яств.

лика первых правителей под влиянием такого рода толкований легко переходит в гиперболическое изображение. В народной книге выражение «плечи [царя] Тана» воспринималось, видимо, уже просто как могучие, огромные плечи, без всякого намека на то, что из этих плеч должно расти по две руки. У Лю Бэя, как говорится в истории Чэнь Шоу и повторяется в народной книге, «уши свисают до плеч», как у Будды, — следовательно, выражение «уши Юя» здесь не могло быть использовано, и в пару к плечам была подобрана другая «параллельная» часть тела — спина. Само сочетание («спина [государя] Юя, плечи [царя] Тана»), данное в тексте народной книги, не зафиксировано в книжной литературе и, возможно, сложилось в устном творчестве сказителей.

Сходное описание можно найти в одной из народных повестей (в сборнике XVII в.) «О том, как Ши Хун-чжао стал участником важной встречи Тигра и Дракона», где Го Вэй, ставший государем династии Поздняя Цзинь (X в.), описывается как человек «с бровями Яо, глазами Шуня, спиной Юя, плечами Тана». Все эти признаки анонимный автор считает знаками личности государя [277, стр. 221]. Характерно, что в обоих случаях описывается герой, которому судьбой предначертано быть государем. Видимо, здесь можно говорить об устойчивом этикете изображения.

Все остальные внешние признаки, сообщаемые в первом описании Лю Бэя, слово в слово перенесены из его официального жизнеописания и уже разбирались нами выше. Второе описание дополняет облик свисающими до плеч ушами — т. е. опять-таки детально, заимствованной из «Истории Трех царств» Чэнь Шоу. Третье описание дает два новых определения: лицо его было «как полная луна» и «как лик дракона». Сопоставление лица человека с полной луной в китайской литературе восходит к буддийской (собственно древнеиндийской) традиции, в памятниках которой обычно перечисляется восемьдесят благоприятных признаков внешнего облика выдающегося человека. Сороковым признаком в этом списке является *面淨滿如月* (*мянь цзин мань жу юэ* — «лицо, чистое и полное, как луна») [210, т. I, стр. 119]²³. Это сопоставление лица с полной луной использовалось впоследствии в *бянь-вэнь* — например, в «Сказании о Юань-гуна с горы Лушань» (962 г.) лицо главного героя сравнивается с полной луной: *мянь жу мань юэ* («лицо, как полная луна») ²⁴ [258, т. I,

²³ Образ этот, пришедший в Китай с буддизмом, является «особенно любимым сопоставлением в индийской поэзии» [330, стр. 38].

²⁴ Стоит отметить, что при описании облика Юань-гуна используются сплошь буддийские эпитеты, среди которых и «руки ниже колен», встречавшиеся в описании Лю Бэя.

стр. 175]. В том же словесном оформлении встречается эта формула и в применении к Лю Бэю в народной книге.

Определение лица Лю Бэя, как лика дракона, восходит уже к чисто китайской традиции и означает метафорически «лик государя». Так описан, например, лик императора Гао-цзу, основателя династии Хань в «Исторических записках» Сы-ма Цяня: «Гао-цзу был человеком с выступающим носом и ликом дракона» [266, т. II, стр. 342]²⁵. Напомним, что согласно народной книге подобный нос был и у Лю Бэя. Таким образом, к чисто буддийской символике портрета героя в народной книге прибавляется еще традиционная китайская, которая должна лишний раз подчеркнуть, что Лю Бэй—потомок императорской фамилии. Возможно, что эта символика как-то связана и с предначертанием Лю Бэю основать Шу — новое государство, продолжающее традиции династии Хань. В описании облика Лю Бэя и других персонажей народной книги отмечается их высокий рост. Тут сказывается влияние не только эпической манеры, но и древних конфуцианских представлений, связывавших высокий рост человека и красивую внешность с особой добродетельностью их обладателя. Достаточно напомнить в этой связи слова Конфуция, приведенные в даосском сочинении «Чжуан-цзы» (ок. IV в. до н. э.): «... в Поднебесной существуют три добродетели. [Если] человек вырастает высоким, не встречает равного себе красотой, [если], любуясь на него, радуются стар и мал, и благородный и презренный, [то он] обладает высшей добродетелью» [306, стр. 196; цит. по 391, стр. 295].

Неоднократное повторение описания облика персонажа есть черта, характерная именно для устного эпического творчества с его стремлением к формулярности-выражения. Такого рода повторяющиеся формулы получили название сквозных [341, стр. 189]. Однако, в отличие от эпоса других народов, сама формула в китайском эпическом творчестве, видимо, не так неизменна — она дает почти постоянные вариации, что скорее всего связано с прозаической формой изложения, гораздо более свободной, чем поэтическая.

Почти так же детализированно, как Лю Бэй, описываются в народной книге и его ближайшие сподвижники и побратимы Гуань Юй и Чжан Фэй.

Рассказывают про одного человека по фамилии Гуань и по имени Юй, по прозвищу Юн-чан, родом из Цзеляна в округе Пучжоу, что в

²⁵ Хуанфу Ми (215—282) это выражение использовал для описания облика одного из идеальных правителей древности — Вэнь-вана, отца основателя чжоуской династии У-вана: «Вэнь-ван по имени Чан имел лицо дракона, плечи тигра, ростом был в десять чи, на груди у него было четыре соска» [278, стр. 82].

Пиньяне. У него были божественные брови, глаза феникса, пышная борода, лицо цвета фиолетового нефрита, росту он был в девять чи и два цуня [25, стр. 10—11].

Это описание построено внешне на таком же принципе определений и сравнений, какой был использован при описании Лю Бэя; совпадает даже такая деталь, как «глаза феникса», заимствованная из китайского традиционного учения об определении морально-этических качеств человека по его облику. Но в отличие от первого описания здесь нет определений, восходящих к буддийской традиции. Все описание, видимо, восходит к фольклорным источникам, так как конкорданс поэтических словосочетаний и выражений изящной прозы не дает ни одного из нужных нам сочетаний. Официальное жизнеописание Гуань Юя в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу содержит лишь единственное упоминание о «прекрасной бороде» Гуаня, за которую он получил от Чжугэ Ляна прозвище «Князь-гун прекрасной бороды» [8, т. IV, стр. 940]. Это же прозвище встречается без всяких пояснений и в тексте народной книги, где на пятьдесят первой странице современного издания вдруг неожиданно встречаем: «Князь-гун прекрасной бороды сказал...».

Еще рассказывают про одного человека по фамилии Чжан и по имени Фэй, по прозвищу И-дэ, родом из Фаньяна округа Чжоцзюнь страны Янь. У него была голова барса, [круглые, как] серьги, глаза, шея ласточки, усы тигра, роста он был девять с лишним чи, а голос его был подобен огромному колоколу [15, стр. 11].

В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу нет описания внешности Чжан Фэя, не восходит это описание и к буддийской традиции. Оно также, по-видимому, сложилось в устном творчестве, хотя частично и перекликается с письменной словесностью. Первая пара — «голова барса и круглые глаза» — не значится как устоявшееся словосочетание ни в одном из лексикографических справочников. Зато, например, «голова барса» встречается и в «Речных заводях» Ши Най-аня — эпопее, очень близкой к устному сказу, — в описании Линь Чуна, получившего даже прозвище «барсоголовый»²⁶. Вторая пара — «шея ласточки и усы тигра» — создана, видимо, по аналогии с парным выражением 燕颌虎鬚 (頭) [*яньхань хуцзин (тоу)*] — «шея ласточки, загривок (вариант: голова) тигра», которое встречается, например, в тексте «Истории Поздней Хань» Фань Е в жизнеописании знаменитого полководца Бань Чао, где рассказывается об удивительном правителе какой-то

²⁶ Это прозвище сложилось в народной среде до Ши Най-аня, что подтверждается упоминанием барсоголового Линь Чуна уже в «Забывших деяниях годов Провозглашенного согласия» [214, стр. 42].

далекой таинственной земли: «У него шея ласточки и загривок тигра, он летает и ест мясо, имеет облик правителя десяти тысяч ли» [6, стр. 703]. Само выражение «шея ласточки» явно достаточно древнее, так как встречается уже в древнем словаре «Эръя» при описании облика феникса. Впоследствии оно стало употребляться как обозначение одного из признаков внешности воинственного героя [323, т. VII, стр. 530]. Сравнение могучего голоса Чжан Фэя со звуком огромного колокола весьма обычно и в китайской письменной литературе [322, стр. 1552].

«Мужество, отвага, физическая сила идеального богатыря отражены в целом ряде традиционных для эпоса сравнений с хищными животными, обладающими в народном представлении высшей степенью этих боевых качеств», — пишут В. М. Жирмунский и Х. Т. Зарифов [355, стр. 305], исследуя узбекский эпос, где богатырь часто изображается с осанкой льва, с видом тигра, с сердцем барса, с лапою льва [355, стр. 306]. Ученые предполагают, что эта древняя традиция «животных сравнений», возможно, восходит к первобытным представлениям тотемического порядка. В описании облика Чжан Фэя — самого эпического из богатырей цикла Троецарствия — есть, по-видимому, лишь следы такого типа описания: это «голова барса» и «усы тигра» — детали, которые бесспорно должны подчеркнуть воинственность героя²⁷. Недаром в народных книгах бой противников нередко сравнивается с борьбой двух тигров.

При сопоставлении описания всех трех побратимов в народной книге сразу бросается в глаза единая модель изображения персонажа. Облик героя описывается постепенно, через изображение отдельных черт лица и частей тела, к каждой из которых дается определение (в основе которого большей частью лежит сравнение с каким-нибудь животным). Такой способ описания употреблен почти всюду, за исключением построенных по иному образцу буддийских образов. Древность такой расчлененной манеры подтверждается данными китайской мифологии.

Этот тип изображения с последовательным сравнением частей тела героя с привычными предметами или существами — есть, по-видимому, древняя фольклорная манера, перешедшая от мифов к эпическим повествованиям. Подобные примеры отмечены и в стадильно весьма архаическом якутском эпосе. Вот как описывается там только что рожденный богатырь Мюльдью Сильный: «Голова, как огромный чан, глаза, как мед-

²⁷ Напомним, что усы Чжан Фэя были его характерным «знаком» уже в IX в.

ные чашки, спина, как чашечка для клея, живот, как чабычак (берестяная посуда для хранения молока), рука, как лук, нога, как травинка, ростом приблизительно полтора аршина...» [397, стр. 65]. «Части человеческого тела,— пишет И. В. Пухов,— сравниваются с предметами домашнего обихода и окружающей обстановки... Эта вещественность и предметность изобразительных средств представляет одну из наиболее характерных черт стиля олонхо» [397, стр. 65]. И хотя предметность сопоставления не типична для стиля китайской народной книги, сам принцип передачи описания облика персонажа через последовательный ряд сопоставлений представляется нам чертой именно эпического стиля на весьма архаической ступени развития.

Это положение может быть подкреплено и сравнением с описанием облика героя в авторской китайской повествовательной прозе, по стилю и языку далекой от устной традиции. Так, в новеллистике VII—XIV вв. описание героя встречается далеко не часто. В тех же случаях, когда писатель изображает внешность персонажа (обычно героини), оно строится отнюдь не на последовательном описании частей лица или тела, а дается чрезвычайно обобщенно: две-три детали и «общие» слова о красоте или безобразности персонажа. Например, в новелле Цюй Ю (1341—1427) «Записки о том, как Тэн Му пьяный забрел в парк Цзюйцзиньюань» красавица описывается так: «Вдруг увидел шествующую красавицу, за которой следовала служанка — они пришли откуда-то. На макушке у красавицы прическа пучком, как у феникса, на висках волосы, как туман,— вся такая хрупкая и изящная; взглянешь издали — как будто бессмертная» [291, стр. 46]. Описание здесь явно символическое, оно не несет никакой индивидуальной окраски. В других случаях описание облика персонажей еще более лаконично и не рассчитано на создание зрительного представления у читателя. Например, в новелле из того же сборника «Записки о том, как студенту Линху привиделась во сне обитель мрака» про внезапно появившихся чертей-посланцев сказано: «...обликом были свирепы и отвратительны» [291, стр. 36].

Примерно по такому же принципу (одна-две детали плюс обобщенная характеристика) построены в народной книге описания некоторых других героев-богатырей, с которыми сталкиваются побратимы. Вот, например, описание Дун Чжо: «Дун Чжо обладал такой храбростью, что мог противостоять десяти тысячам воинов. Росту в нем было восемь чи и пять цуней, жилы толстые, мясо плотное, живот большой...» [15, стр. 25]. Это описание более приближено к эпической манере по сравнению с тем, что давал в официальном жизне-

описании Дун Чжо историограф Чэнь Шоу: «Чжо обладал талантами и воинственностью — мало кто мог с ним сравниться по огромной силе. С каждого бока он носил по колчану» [8, т. I, стр. 171]. Однако детализация достигается с помощью самых общих эпитетов-определений («толстый», «плотный», «большой»), без использования каких-либо сравнений или сопоставлений. Аналогичным образом описывается в народной книге и облик его приемного сына — богатыря Люй Бу, который «росту был в один чжан, в поясе — шириной в семь обхватов (*вэй*)²⁸, один убивал по сто десять с лишним человек, и если сравнивать с ним других по героизму, то мало сегодня в Поднебесной таких найдется» [15, стр. 26]. И хотя здесь есть типичная для эпоса многих народов гиперболизация роста и толщины туловища героя (ср. в якутских олонхо про того же Мюльдью Сильного: «В десять сажень в высоту и соответствующей толщины» [397, стр. 66]), описание Люй Бу в принципе отлично от изображения облика Лю Бэя, Гуань Юя или Чжан Фэя и представляет собой как бы некий средний тип, сочетающий лаконизм и фрагментарность изображения, обычные для высокой литературы, с гиперболизацией, свойственной народной эпической традиции.

Встает вопрос: чем же обусловлено такое резкое отличие описания трех побратимов от изображения других героев народной книги? Здесь уместно обратиться к общим эстетическим принципам изображения в средневековой китайской литературе, которые, как нам кажется, будут во многом общими как для письменной словесности, так и для устного творчества — их отличия лишь в манере описания. Одним из основных принципов здесь будет изображение необычного, исключительного, из ряда вон выходящего. Это заметно как в выборе сюжетов для изображения, так и в самом характере изображения человека. Напомним, что одна из крайне распространенных сюжетных коллизий китайской новеллистики VII—XIV (да и последующих) веков — встреча человека с духом, чаще всего встреча студента-книжника с девицей-духом или оборотнем. При этом студент — герой реального мира никак не описывается (это сложившийся литературный тип, известный читателю из жизни и как бы не требующий описания), а неземная дева — персонаж, явившийся из потустороннего мира, как раз и «требует» описания. Недаром в приведенных выше примерах из новелл Цюй Ю описывается в первом случае дева, обликом подобная бессмертной и ока-

²⁸ Следует иметь в виду, что употребленное здесь слово *вэй* имеет и конкретное значение: мера окружности, около 30 см.

зываются духом умершей, а во втором случае — вестники потустороннего мира. Аналогичную картину мы находим и в народной книге, где описываются подробно лишь герои, явившиеся в мир в результате перерождения, облик которых «необычен» (*фэйфань*). Поскольку, как уже говорилось, слово *фань* в сказках, например, означает обычно мир людей, в который спускаются небесные герои (*ся фань*), то и выражение *фэйфань* могло, видимо, пониматься как «неземной». Недаром в народной книге настойчиво подчеркивается, что Гуань Юй и Чжан Фэй, встретив Лю Бэя, сразу же обратили внимание на его необычный (читай: неземной) вид, а тот в свою очередь увидел, что они оба также имеют необычный облик [15, стр. 12]²⁹. Поскольку Чжугэ Лян, главный советник Лю Бэя, признается автором народной книги бессмертным (*шэньсянем*), т. е. также персонажем, связанным с иным миром, то и он имеет более или менее подробное описание внешнего облика, хотя в отличие от трех побратимов портрет его дается постепенно в разных местах повествования. Сперва сообщается, что у него «лицо, словно покрытое пудрой, а губы, будто намазаны киноварью» [15, стр. 65], в другом месте говорится, что «ростом он был в девять чи и два цуня, борода была [цветом] подобна ворону, ногти на пальцах — длиной в три цуня, красив он был словно благородный муж» [15, стр. 80]. Как и описания побратимов, этот портрет «набран», видимо, из уже готовых стандартных формул, весьма древних по своему происхождению. Так, например, еще в даосском памятнике «Чжуан-цзы» в описании разбойника Чжи, сделанном явно по эпической модели, указывается и высокий рост (восемь чи и два цуня), и «губы, словно яркая киноварь» [306, стр. 196; ср. русский перевод 391, стр. 295]. Чжугэ Лян не богатырь, а советник, поэтому облик его более земной, и про него в отличие от побратимов нельзя сказать словами якутских олонхо: «никогда не виданный человек» [397, стр. 66]. Слова эти, как нам кажется, очень хорошо передают народное эпическое представление о положительном герое, которое в китайской народной книге проявляется в несколько ослабленном виде. Происходит это потому, что, во-первых, народная книга лишь отражает эпический сказ, а не является записью фольклорного варианта, и, во-вторых, сами китайские сказания о Троецарствии созданы в пору отчетливого исторического мышления наро-

²⁹ Это же выражение *ся фань* употребляется и в религиозных текстах, где Гуань Юй сам рассказывает, что он — дух Шестой звезды в созвездии Большой медведицы — спустился в бренный мир, чтобы творить добро. Он встретил двух людей необычного облика: один из них оказался Чжан Фэем, а другой — явившийся в мир людей — Лю Бэем [3а, стр. 13—15].

да, его герои — лица исторические и описываются в народной книге в соответствии лишь с некоторыми элементами эпической поэтики.

Сам факт изображения главных положительных героев народной книги как явившихся в мир в результате цепи рождений можно рассматривать в качестве поздней буддийской трансформации архаического эпического мотива сошествия богатыря с неба в земной мир. Обратимся вновь к архаическому якутскому эпосу. «Герой олонхо — божественного происхождения. Обычно герой является внуком (реже — сыном) верховного божества... Герой — сын божества, его спускают с неба для заселения земли и защиты людей... В других случаях героя спускают с неба в наказание за озорство или за то, что он почему-либо „не подходит“ для безмятежной жизни среди богов на небе» [397, стр. 53, 54]. Аналогичную картину мы находим и в древнекитайских мифологических сказаниях. Вспомним, что Стрелок И (образ, типологически близкий Гераклу) был послан с неба на землю Верховным владыкой Ди-цзюнем, чтобы помочь людям [423, стр. 174].

В монгольском эпосе о Гэсэре, стадийно более позднем, чем якутский, и окончательно, видимо, оформившемся уже после распространения ламаизма, герой эпоса также спускается с неба на землю по решению богов-тэнгриев, но приход этот осуществляется уже в соответствии с буддийскими воззрениями через возрождение. Он считается перевоплощением сына Хормусты (Индры) [367, стр. 38—39]. Герой калмыцкого эпоса Джангар является воплощением чиндамани — талисмана, исполняющего все желания [368, стр. 98]. Сошествие главного героя эпоса с небес характерно и для архаического древнеиндийского эпоса — как для примитивного охотничьего эпоса дравидоязычных племен, так и для «Рамаяны» [281, стр. 437]. Как мы видим, в эпосе народов, принявших буддизм, положительный герой эпоса представляется явившимся в мир людей в результате цепи рождений и обладающим необыкновенными качествами. Отголоски аналогичной, но более поздней, навеянной буддизмом, интерпретации эпического богатыря видятся нам и в китайской народной книге начала XIV в. Зачин китайской народной книги как бы лишней раз подтверждает мысль, высказанную В. М. Жирмунским применительно к монгольским сказаниям о Гэсэре: «Можно думать, что мифологические образы ламаистской религии перекрывают здесь более древние народные представления о связи чудеснорожденного героя с божественным покровителем рода или родоначальником» [354, стр. 168].

То, что в исследуемом памятнике буддийские идеи накладываются на иные, чисто китайские предания о чудесном ро-

ждении героя, может быть подтверждено ссылкой на более ранние версии. Шэнь Юэ в «Истории Ранней Сун» приводит чисто китайский рассказ о знамениях, которые будто бы наблюдались перед рождением Лю Бэя. Мотив предзнаменований, предшествовавших рождению выдающегося человека, может рассматриваться как ослабленный вариант мотива чудесного рождения. «...В эпоху феодализма взамен старых мотивов чудесного зачатия эпического богатыря выдвигаются новые, основанные на представлениях более современных, но сохраняющие в своей новой героико-романической форме исключительность событий, сопровождающих появление его на свет» [353, стр. 14]. Шэнь Юэ приводит слова мага Чжоу Цюня о том, что перед самым рождением Лю Бэя «на юго-западе несколько раз появлялся желтый пар (дух), который стоял вертикально и был высотой в несколько чжанов. Так он скапливался годами. Каждый раз появлялись благовещие облака и теплый ветерок, и две звезды — Сюань и Цзи (из созвездия Большой Медведицы) спускались вниз вслед за ними» [318, стр. 467].

Исследуя средневековую литературу, нужно всегда помнить о большом влиянии на письменное творчество этикетности изображения. Согласно этим представлениям, такие знамения предшествовали появлению на свет именно тех персонажей, которым было уготовано стать императорами. Поэтому, например, у Шэнь Юэ есть запись о знамениях, предшествовавших рождению только Лю Бэя. Два других его побратима в этой связи вообще не упоминаются. Зато после записи о Лю Бэе историк дает рассказ о чудесных знамениях, предшествовавших будто бы рождению Сунь Цзяня, ставшего во главе царства У. Характерно, что через тысячу лет после Шэнь Юэ, когда в 1590 г. обожествленному Гуань Юю был пожалован титул императора (*ди*), в литературе появилась соответствующая легенда о том, что в день его рождения черный дракон кружился в небе над домом его отца [4, т. I, цз. 1, стр. 5]. Древний мотив чудесного рождения героя вновь выступает здесь в своем ослабленном, более позднем, но не буддийском виде. В бытующей в провинции Чжэцзян легенде Гуань Юй вообще изображается родившимся чудесным образом из крови казненного Нефритовым императором дракона, которую набрал в свою патру один буддийский монах [59а, стр. 16]. Здесь наличествует, с одной стороны, явно древнее представление о рождении героя от племенного тотема [353, стр. 13], каким был для китайцев дракон, а с другой — позднейшие наслоения, связывающие рождение Гуань Юя с буддийской средой. У тибетских и монгольских ламаистов Гуань-ди в XVIII—XIX вв. рассматривался

опять-таки как перевоплощение буддийского божества Джамсарана [349, стр. 19—30]. И так, буддийская традиция прочно связывает культ героя-богатыря именно с идеей цепи рождений.

Вернемся теперь вновь к описанию внешнего облика персонажей в народной книге о Трех царствах. Что же происходит с героями, которые не мыслятся связанными с потусторонним миром? Их облик, как правило, не описывается совсем. Приведенные выше описания Дун Чжо и Люй Бу — не правило, а исключения, построенные к тому же по иному художественному канону, чем описание трех названных братьев. Другие же герои не имеют портретной характеристики вовсе — ее в известной мере заменяет столь же подробное и опять-таки расчлененное описание одеяния и вооружения героя. Мы говорим об определенной заменяемости, так как, например, наружность Гуань Юя и Чжан Фэя описана подробно, а их одеяние никак не изображается. Про Лю Бэя, правда, в двух местах говорится, во что он был одет («на нем был парчовый походный халат»; для аудиенции «велено было надеть зеленый халат и взять дощечку из акациевого дерева»), но это — краткие, лаконичные замечания, связанные с ситуацией (надо переодеться, представляясь императору). Зато «беспортретные» герои гораздо подробнее описаны через одежду и вещи, которые они имели при себе. Так, в начале народной книги изображается молодой книжник, который потом вершит суд в Подземном царстве:

Вдруг появился книжник в белом неподрубленном халате, при поясе с роговой пряжкой, в шапке из легкого шелка и в черных сапогах. В левой руке он нес чайник с вином, в правой держал глиняную чашку, а на спине у него был ящичек с книгами, цитра и меч [15, стр. 1].

Как видим, студент был загружен до отказа, когда явился в императорский парк погулять. Начав описывать героя, средневековый автор (а может быть, и его предшественник — сказитель) старался расчленить подобное описание и, назвав, что было у героя в правой руке, обязательно должен был уже как-то описать и левую. Здесь сказалась тяга автора к определенной симметрии описания. Хотя если чайник с вином играет в дальнейшем повествовании определенную роль, то, например, глиняная чашка больше никак не фигурирует. Цитра и ящичек с книгами, который обычно нес на спине слуга путешествующего ученого, — постоянные атрибуты изображения конфуцианского героя. А вот меч ему носить совсем не полагалось. Возможно, что он вставлен здесь по ошибке вместо шахмат — для заполнения места в четырехсложном сочетании, а может быть, и для того, чтобы показать, что этому книжнику уготована совсем необычная роль. Недаром

посланцы небесного императора подносят ему новый комплект одежды, состоящий из императорского головного убора, ритуального императорского халата с изображением кольца драконов, удобные туфли (букв. «беззаботные туфли»), а также скипетр (*гуй*) из белой яшмы, пояс с яшмовой пряжкой и меч, необходимый для принесения клятвы. Все это сразу наводило средневекового читателя на мысль, что студенту уготована должность, равная императорской. Одевание студента выдает и полную условность, неисторичность этой фигуры. На нем белый халат (*бай лань*), который хотя и был типичной одеждой бедного книжника, но только отнюдь не в I в. н. э., а в сунскую эпоху, когда, видимо, и создавалось исследуемое произведение³⁰. Шапка из легкого шелка (*шамао*) также была распространена именно в послетанское время. Все это свидетельствует о том, что автор народной книги при описании персонажа использовал элементы хорошо знакомой ему действительности.

Точно так же, как и студент, без описания внешности, лишь через изображение одеяния и атрибутов, даны в пинхуа и вестники загробного царства, явившиеся за Сыма Чжунсяном.

Впереди двумя рядами шли восемь человек в темно-красных халатах, с золотыми пряжками на поясах, с пластинками из слоновой кости [в руках], в черных сапогах; неизвестно, имели они большие чины или малые. На свисающих поясах были кошель в виде рыбок из червонного золота [15, стр. 2].

Это описание также требует некоторых пояснений. Оно создано по уже сложившемуся трафарету, не раз использовавшемуся в новеллистических текстах, начиная с IX в. [233, т. IV, стр. 3002—3003; 325, стр. 87]. Автор говорит, что он не знает чинов посланцев владыки ада, но описывает их как высших сановников китайского императора — причем опять-таки позднего, танского или сунского времени. Известно, например, что темно-красные (*цзы*) халаты носили высшие сановники при династии Тан, а императрица У-хоу (правила с 684 по 705 г.) даже повелела облачаться в такие халаты и высшим буддийским наставникам. В императорском указе от 832 г. уже специально оговаривалось, что темно-красные одежды имеют право носить лишь родственники государя и три высших разряда сановников [204, т. I, стр. 573].

³⁰ См. словарь «Пэйвэнь юньфу» [256, т. I, стр. 614], где в качестве первого упоминания о *бай лань* приводится текст из «Истории династии Сун». Характерно, что и на иллюстрациях в издании XIV в., по определению Л. П. Сычева, большинство персонажей изображено именно в сунском одеянии. Это наводит на мысль, что издание было сделано с досок, вырезанных много раньше.

Официальный регламент устанавливал, что к темно-красному халату полагалось носить кошелек в виде рыбы именно цвета золота (видимо, шитый золотыми нитями), — об этом говорит административное распоряжение от 711 г. [204, т. I, стр. 580]. Сунские императоры неоднократно подтверждали это требование; о нем говорилось в указах от 984 г. и от 1111 г. [259, т. II, стр. 1835—1836]. Есть все основания предполагать, что этот обычай был отлично известен автору народной книги, и он не случайно облек посланцев потустороннего мира в темно-красные одежды и наделил их золотыми кошельками в форме рыбок. Возможно, он следовал здесь и определенной традиции изображения — так, например, в новелле Ли Гун-цзо (нач. IX в.) «Жизнеописание правителя Нанькэ» за героем являются два гонца в темно-красных одеждах «из волшебной страны, находящейся в дупле ясеня» [245, стр. 85; ср.: 411, стр. 64], так же изображены вестники загробного мира и в других танских текстах [233, т. IV, стр. 3002]. Характерно, что в более поздних текстах, например в новелле Цюй Ю «Записки о пире в Подводном дворце», посланцы, которые явились от царя драконов за студентом Юй Шань-вэнем, были одеты в вышитые куртки (ао), а на голове имели желтую повязку. Чжоу И, современный комментатор новелл Цюй Ю, пишет, что «в волшебных сказках и легендах посланцы богов в большинстве случаев изображаются с желтой повязкой на голове» [291, стр. 14]. По-видимому, он имеет в виду более позднюю традицию.

Бесспорный интерес представляют и описания внешнего облика полководцев, их одеяния и снаряжения. Примером здесь могут служить изображения Люй Бу и Ли Су, данные один за другим.

В тот день главнокомандующий [Дун Чжо] ведет за собой войско в пятьсот с лишним тысяч воинов и тысячу военачальников. Слева от него — его приемный сын Люй Бу. Бу восседает на Красном зайце, его тело спрятано в золотой панцирь, на голове — убор в виде оленя-единорога. Он орудует копьем Квадратное небо длиной в один чжан и два чи, а сверху над ним возвышается желтый стяг с барсучьим хвостом; он несется, обгоняя всадников, будучи левым полководцем. С правой стороны — Ли Су, потомок ханьского Ли Гуана. На голове у него — серебряный шлем, на теле — серебряная кольчуга на белом халате; орудует он копьем-крюком со свисающими вниз усами длиной в один чжан и пять чи, и при себе у него кривой лук и стрелы [15, стр. 27].

Это описание статично, оно сродни описаниям воинов в других пинхуа того же времени и в эпосах других народов — например, в «Пинхуа о том, как Цинь присоединила шесть царств», где аналогичным образом описывается Ин Жун-шэн, правитель Чжочжоу.

Впереди был полководец, на нем золотой с застежками панцирь, на голову надет золотой шлем, на плечи накинута халат из белого легкого шелка. Он — верхом на красном рогатом драконе-коне, на плече — месяцеподобный топор весом в восемьдесят с лишним цзиней; пронзительным голосом он громко кричит [252, стр. 48].

Здесь то же, что и в первом случае, перечисление одеяния воина и его доспехов, заменяющее описание внешнего облика героя. В этих описаниях совпадают даже некоторые детали и принципы изображения: у Ли Су, например, серебряному шлему соответствует серебряная же кольчуга³¹, а у Ин Жун-шэна золотой кольчуге — золотой шлем. Вместо Красного зайца Люй Бу здесь красный конь-дракон. За описанием одеяния, последовательность которого, как правило, варьируется, обычно следует описание оружия с обязательным указанием его веса или длины. В этом почти бесконечном варьировании внутри некоего в сущности устойчивого трафарета описания воина проявляется один из основных художественных принципов средневековой литературы и фольклора — сочетание импровизации и традиционности.

В то же время сопоставление этих статических описаний воинов с аналогичными пассажами из эпоса других народов доказывает, на наш взгляд, именно их фольклорное происхождение. Для сравнения приведем, например, отрывок о богатыре Эргю-Гомбо из калмыцкого эпоса о Джангаре:

По левую руку от Джангара сидит славный богатырь Эргю-Гомбо, Хангалтуев сын, сидит во главе трех тысяч богатырей... Конь у него по прозванию Гнедко-Заяни-хурдун. Его оружие — черно-кровавый меч, с тремя обухами вороненой стали, с тридцатью пятью остриями. У копыа сандаловое древко длиною в десять маховых саженей. А знамя у него большое, черно-желтое. Спутники, его богатыри, все на него похожи [368, стр. 150].

Так же как и в китайских народных книгах, в японском книжном эпосе детальное описание одежды воина как бы заменяет его портрет. Вот пример из «Хэйки моногатари», заимствованный нами из статьи Н. И. Конрада:

Разными тропинками он (Кумагая) пробрался к берегу и видит: какой-то воин в расшитом цаплями плаще, в желтых доспехах, в серповидном шлеме на голове, при мече с золотой насечкой у пояса, с колчаном из двадцати четырех стрел за спиной, с большим луком в руках, верхом на коне — масти цвета побуревшего камыша, сидя в седле, покрытом чепраком из золотых колец, бросился в море... [370, стр. 248].

Находя аналогии приведенным описаниям воинов из китайских народных книг в эпическом творчестве других наро-

³¹ Белый халат Ли Су в сочетании с серебряными шлемом и кольчугой говорят о том, что воин носит траур и, возможно, мстит за кого-то, но в тексте народной книги это никак не поясняется.

дов, мы вместе с тем не можем найти аналогий в китайской письменной литературе. В летописях и историях одяние и оружие героя никогда подробно не описываются, в литературных новеллах эпохи Тан и более позднего времени нет ни описаний военных походов, ни столь подробных описаний одежды «цивильных» персонажей. В новеллах одяние героя дается обычно одним-двумя штрихами типа: «на чужеземце Курчавая борода была шапка из легкого шелка и халат из грубого сукна» [245, стр. 180; ср. 411, стр. 242] (заметим, что подобный халат был одянием ученых-отшельников и в данном случае как бы свидетельствовал о необычном персонаже), или еще более фрагментарно у Цюй Ю в «Пионовом фонаре»: «...следом [за служанкой] шла красавица лет семнадцати-восемнадцати, юбка — красная, рукава — цвета зимородка» [291, стр. 52]³². Все это свидетельствует о наличии разных типов художественного описания в высокой литературе и «низкой» народной прозе, связанной с устной сказовой традицией не только сюжетно, но и по своей стилистике.

В народной книге о борьбе Трех царств почти нет женских образов. Исключение составляет Дяо-чань, которая необходима автору как участница заговора против тирана Дун Чжо. Описание ее внешности заменено подробным описанием воткнутой в прическу заколки и платья. Вся ее красота определена обычной устойчивой формулой: «Такая могла повергать царства и опрокидывать крепостные стены» [15, стр. 33]. Выделенное выражение относится к числу широко употребляемых как в высокой литературе, так и в народных книгах, сказах и т. п. Едва ли не впервые встречается оно в тексте «Истории династии Хань» Бань Гу, затем широко используется в песенной поэзии юэфу, в танской лирике: у Ли Бо, Бо Цзюй-и и других поэтов. Отдельные части этого четырехсловного (в оригинале) сочетания восходят к еще более ранней традиции. Так, уже в «Шицзине» в разделе «Великие оды» в песне «Царю У-вану» есть строки: «Мужчина град возвел — умен, да женщиной разрушен он» [317, стр. 158; ср. 418, стр. 405]. Возникнув первоначально как синоним женского коварства и вреда, который женщина якобы может нанести правлению страной, это выражение впоследствии потеряло отрицательный смысл и стало означать просто исключительную красоту [290, стр. 124].

Было бы крайне интересно сопоставить изображение одяния героев народной книги и драмы. Как уже говорилось вы-

³² Заметим, что в обоих случаях (и в примере из танской новеллы, и у Цюй Ю) описывается одяние персонажей, связанных с иными мирами. В первом случае — герой чужеземец, почти волшебник, во втором — девица-привидение.

ше, в дошедших до нас изданиях XVI—XVII вв. некоторые драмы имеют в конце список одеяний и доспехов героев с разметкой по действиям пьесы. Однако указанное там одеяние персонажей [20, т. I, «Три боя с Люй Бу», стр. 24а; т. 2, «О том, как одним мечом были разрублены четыре злодея», стр. 22а] не совпадает с описанным в народной книге. Так, у Ли Су в театре шлем с крыльями феникса, халат на нем не белый, как в пинхуа, а цвета нефрита, вместо копья он вооружен мечом. Не совпадает и описание Люй Бу. Причины этому могут быть различные. Можно предположить вообще иное внешнее изображение героя в драме, резко отличающееся от народного сказа и народной книги и объясняющееся иными жанровыми и художественными принципами; возможно, что дело здесь и во временных условиях: разметка костюмов и атрибутов могла быть сделана несколько веков спустя — после появления пьес и народной книги (по Ли Синю, в XV—XVI вв. [231, стр. 73], т. е. через сто-двести лет после издания народной книги) — и отражать более поздний театральный вариант исполнения. Не исключено здесь и влияние разных местных традиций.

Приводимая Ли Синем сравнительная таблица одеяния некоторых героев одной из пьес цикла «Троецарствия» в минском издании (примерно XVI в.) и соответственно одеяния этих же персонажей в театре конца XIX в. [231, стр. 78] показывает более чем существенные отличия, происшедшие за триста лет.

При всей статичности описания персонажей, обычно независимого от времени и обстановки, в которой происходит действие, в народной книге можно найти и зачатки того, что называется «ситуативным портретом». Случаи эти еще весьма редки, но они есть и заслуживают упоминания. Выше уже приводилось описание внешнего вида Дун Чжо. Но вот по ходу повествования должно произойти убийство тирана. Его приемный сын Люй Бу входит во внутренние покои и видит пьяного «Дун Чжо, который, носом издавая громopodobные звуки (букв. «воздух в носу Дун Чжо был подобен грому»), лежал, как гора мяса» [15, стр. 34]. В описании Дун Чжо было сказано просто, что он толст, — здесь же сравнение его с горой мяса приурочено к определенному состоянию. Он подобен горе мяса, потому что лежит, а вовсе не в любом положении. Такой ситуативный портрет героя иногда дается и как вторая часть так называемой результативной конструкции, характерной именно для разговорных форм языка. Например, Чжао Юнь «рубился с Цао Цао до того, что у Цао Цао шлем съехал набок, волосы растрепались, кольчуга открыла грудь, и на нее посыпались удары, он упал на седло

и плевал кровью» [15, стр. 85]. И съехавший набок шлем, и растрепанные волосы сразу разрушают сложившийся трафарет статичного описания воина. Разрушение это происходит благодаря глаголам, которые определяют состояние или положение предмета в данный момент. (Ср.: «на голове у Ли Су серебряный шлем» и «шлем съехал набок»). Первое описание статично — герой, видимо, всегда носил серебряный шлем, второе относится только к данному моменту боя с могучим противником). Ситуативный портрет, совершенно не характерный для китайской исторической прозы и, видимо, для новеллистической тоже, есть открытие скорее всего фольклорного художественного сознания. Известно, что в эпосе некоторых других народов «даются особые портреты богатыря, находящегося в гневе, в радости, в тоске и т. п.» [397, стр. 67]. Аналогичные отдельные описания состояний героя в виде стихотворных вставок зафиксированы современными китайскими фольклористами и в традиционном прозаическом сказе³³. К сожалению, мы не знаем времени их появления, но, судя по архаическим якутским олонхо, это может быть весьма ранним явлением. Элементы «ситуативного портрета» можно найти и в описаниях некоторых эпических персонажей «Чжуан-цзы». Например: «Разбойник Чжи страшно разгневался, широко расставил ноги, оперся на меч, засверкал глазами и зарычал, словно кормящая тигрица» [306, стр. 196, ср. русский перевод 391, стр. 295].

Изображение эмоций героев

Для того чтобы во всей полноте представить себе изображение человека в китайской народной книге, необходимо внимательно изучить не только, как изображается персонаж внешне, но и какие действия он совершает, какие жесты из бесчисленного множества производимых человеком в реальной жизни описывает автор пинхуа. То же касается и эмоций, с которых мы и начнем анализ. Д. С. Лихачев, исследуя изображение человека в древнерусской литературе, пришел к выводу о том, что еще задолго до открытия характера человека в литературе «была открыта психологическая жизнь человека. Психологические побуждения и переживания, сложное разнообразие человеческих чувств, дурных и хороших, сильных, экспрессивно выраженных, повышенных в своих проявлениях, стали заполнять собой литературные произведения примерно с конца XIV в.» [377, стр. 80].

Д. С. Лихачев связывает изображение «повышенных в своих проявлениях» человеческих чувств с определенным художественным стилем русской литературы конца XIV—XV в.

³³ См. об этом ниже, стр. 332.

Вопрос о стилях изображения применительно к китайской классической литературе практически еще не ставился, и не в силах автора данной работы разрешить его. Пока что, основываясь на нашем опыте анализа исторической и повествовательной прозы — включая новеллу и народную книгу, — можно сказать, что изображение «повышенных в своих проявлениях» человеческих чувств есть специфическая черта средневековой китайской литературы как «высокой», так и «низкой», простонародной. Будь то в династийной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу или в народной книге о героях Трех царств — всюду в большинстве случаев эмоции описываются с помощью эпитета 大 (да — «большой», «сильно»); иногда вместо да встречаются в народной книге и другие определения, вроде 甚 (шэнь — «очень»), 深 (шэнь — «глубокий»). Фактически все эти определения выражают одну и ту же идею усиления эмоции. Из эмоций же чаще всего в народной книге изображаются гнев и радость.

Так, на первых шестидесяти страницах народной книги о героях Трех царств восемнадцать раз изображается радость героев, из них в десяти случаях используется глагол 喜 (си — «радоваться») с определением да — т. е. «сильно обрадоваться» [15, стр. 16, 22, 30, 34, 38, 41, 43, 47], в четырех — да заменено на шэнь («очень») [15, стр. 27, 36, 37, 41], в одном стоит шэнь («глубокий») [15, стр. 58], в двух случаях «повышенность» эмоции передана целыми выражениями: 歡喜無地 (хуаньси у ди — «радости не было предела») или 大喜無限 (да си у сянь — «сильная радость без границ») [15, стр. 41], в последнем случае даже эпитета да автору показалось недостаточно, и он усилил выражение еще результативным словосочетанием. И только в двух случаях из восемнадцати глагол си («радоваться») употреблен без всяких показателей, усиливающих эмоциональность. Не исключено, что здесь сказалась и тенденция средневекового китайского языка к отходу от односложных слов и стремление к парным сочетаниям. Однако наличие случаев, в которых данные глаголы употребляются самостоятельно, свидетельствует о том, что дело здесь не только в языковых фактах, а и в стилистике.

Аналогичным же образом изображается в народной книге и гнев — с той только разницей, что здесь определением к глаголу 怒 (ну — «гневаться») всегда выступает только да («большой», «сильный»). «Сильно гневаятся» все герои без каких-либо исключений — будь то император [15, стр. 4] или вспыльчивый богатырь Чжан Фэй [15, стр. 37]. Также экспрессивно выражается в тексте и изумление 驚 (цзин), которому постоянно предшествует тот же эпитет да [15, стр. 19].

31, 33, 34, 40, 43 и т. д.]. Преобладание именно этих трех эмоций (радость, гнев и изумление) в тексте народной книги свидетельствует о чрезвычайной неустойчивости психологических состояний персонажей: они мгновенно приходят либо в дикую ярость, либо, наоборот, — в состояние безудержного веселья, или без конца изумляются тому, что видят или слышат. Подобную же неустойчивость состояний Д. С. Лихачев считает характернейшим признаком русской житийной литературы конца XIV—XV вв. [377, стр. 81].

Другие эмоции в народной книге изображаются довольно редко. Например, про Лю Бэя, вернувшегося от начальника округа Динчжоу и чуть было не подвергшегося наказанию, говорится, что он был печален (удручен). Но состояние его не описывается, мы узнаем об этом лишь из прямой речи героев — в частности, из реплики Чжан Фэя, вопрошающего своего названного старшего брата о том, почему тот печален. Нельзя не отметить, что герои китайской народной книги иногда плачут — это тоже как бы следствие неустойчивости характера. Льет слезы Гуань Юй, думая, что его побратимы погибли в бою [15, стр. 51], плачет Лю Бэй, жалуясь, что потерял своих названных братьев под Сюйчжоу [15, стр. 52], в другой раз он плачет, узнав о слабости императора Сянь-ди и о том, что Цао Цао захватил власть в стране [15, стр. 94]. Параллелью к китайской народной книге тут может служить японский феодальный эпос, герои которого, по словам Н. И. Конрада, изображаются не только суровыми, сильными и храбрыми воинами, но «чувствительными и милосердными» [370, стр. 256]. Примерами чувствительности, так же как и неустойчивости состояния, могут служить приводимые примеры плача, а милосердие, или точнее великодушие богатырей проявляется в неоднократном прощении побежденных противников (Гуань Юй отпускает Цао Цао, Чжан Фэй — Янь Яня).

В «усиленном виде» изображаются в пинхуа и некоторые действия, связанные с состоянием человека или речью. В этих случаях используется все то же определение *да* («большой»), причем таким образом характеризуются действия уже не всех героев, а только несдержанного Чжан Фэя — самого «эпического» из персонажей народной книги. Именно про него говорится, что он 大醉 (*да цзуй* — «сильно опьянел»), 大罵 (*да ма* — «сильно ругался») [15, стр. 17], 大叫 (*да цзяо* — «сильно кричал») [15, стр. 17, 39 и др.], причем иногда вместо *да* употребляется и 高 (*гао* — «громко») [15, стр. 43, 67].

Итак, из всех эпитетов, характеризующих эмоции или некоторые состояния, а также действия, чаще всего употребля-

ется *да* («большой») в наречном значении «сильно». Этим достигается не только характерная для средневековой литературы трафаретность изображения, но и столь же обычное для средневекового художественного мышления абстрагирование, которое выражается в выборе именно наиболее нейтрального определения, не отражающего каких-либо нюансов состояния или эмоции. Здесь также заметна некоторая аналогия между манерой изображения китайской народной книги и экспрессивно-эмоциональным стилем конца XIV—XV вв. в русской литературе, когда, по словам Д. С. Лихачева, авторы еще «не различают полутонов, не способны улавливать соотношение переживаний» [377, стр. 83].

Подчеркивая элементы сходства приемов изображения китайской средневековой литературы с древнерусской, мы считаем необходимым подчеркнуть и принципиальные различия, связанные как с особенностями культурных и религиозных представлений (конфуцианство — православие), так и с тем, что в древнерусской литературе все эти характеристики являются неотъемлемой чертой одного стиля, тогда как в Китае, по-видимому, описанное выше изображение эмоций персонажей есть качество средневековой литературы вообще. Не исключено, что одни и те же общие закономерности средневековой литературы просто по-разному проявляются в различных литературах, и то, что является особенностью житийной христианской литературы Древней Руси, может находить себе аналогию отнюдь не в житийной, а в народной литературе или исторической прозе средневекового Китая. Можно надеяться, что подобные сопоставления помогут выявить то специфически средневековое в изображении человека, что в каждой литературе проявляется в рамках характерного для нее культурного комплекса. То, что изображение эмоций персонажей в народной книге принципиально не отличается от стиля выражения в династийной истории и в последующей исторической прозе, может быть объяснено и тем, что в обоих случаях мы сталкиваемся с весьма архаической формой изображения чувств, связанной с резко-типизирующим и гиперболизированным изображением героического характера. «Смех и плач [в эпосе] составляют своеобразную смысловую пару для выражения горя и радости», — пишет Е. М. Мелетинский [382, стр. 96]. Возможно, общность в этом отношении стиля исторической прозы и народной книги говорит о том, что в средние века формы выражения литературы и фольклора нередко обнаруживают определенную близость даже при наличии большой письменной традиции и резкого разделения на «высокую» и «низкую» литературу.

**Изображение
действий
персонажей**

Китайская народная книга, отражающая, как было показано выше, многие чисто эпические мотивы, изображает, подобно эпосу, человека в действии, в движении. Герой ее не предается длительным переживаниям или раздумьям — он активен в своих поступках, хотя они как бы и predeterminedены свыше через буддийские идеи, содержащиеся в зачатке произведения. Именно поэтому, исследуя изображение персонажей народной книги, необходимо выяснить, какие именно действия совершает герой произведения, какие жесты отмечаются автором, а какие пропускаются как сами собой разумеющиеся.

Для исследования мы выбрали два идущих подряд эпизода народной книги: один невоенный (посещение Лю Бэем мудреца Чжугэ Ляна) и один военный (разгром Сяхоу Дуня) — оба они достаточно типичны для манеры изображения действий и жестов героев народной книги. В результате выяснилось, что анонимный автор фиксирует весьма ограниченное количество действий. Вот их список в порядке упоминания: (1) повел войско; (2) прибыл; (3) слез с коня; (4) ожидал... пока кто-нибудь выйдет; (5) сидел; (6) доложил; (7) не ответил; (8) тихо сказал на ухо; (9) вышел и сказал; (10) не ответил; (11) подумал; (12) послал человека растереть тушь; (13) написал стихи; (14) вернулся; (15) пришел восьмой месяц; (16) отправился вновь; (17) слез с коня; (18) послал человека постучать в ворота; (19) вновь велел выйти и сказать; (20) сказал; (21) принес вина; (22) вновь начертил стихи; (23) сел на коня; (24) вернулся; (25) громко закричал; (26) не ответил; (27) думал про себя; (28) доложил; (29) повел войско; (30) слез с коня; (31) не осмелился позвать и спросить; (32) пришел; (33) спросил; (34) сказал; (35) вошел; (36) подошел; (37) совершил поклон; (38) жадно глядел в книгу; (39) рассердился и сказал; (40) прикрикнул; (41) поднял глаза и взглянул; (42) вышел и т. д. Действия №№ 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37 принадлежат Лю Бэю, №№ 5, 7, 8, 19, 27, 38, 41 относятся к Чжугэ Ляну, №№ 6, 9, 19, 28, 32, 34 — мальчику-слуге Чжугэ Ляна, № 39 — Чжан Фэю, № 40 — Гуань Юю.

Действия героев во втором — военном эпизоде мало чем отличаются от описанных выше: (1) устроил лагерь; (2) услышал звуки барабанов; (3) доложил; (4) сказал; (5) повел войско; (6) повернулся; (7) повел за собой; (8) пошли; (9) били так, что кони не оста-

навливали копыт; (10) рубились; (11) выехал; (12) имел намерение вернуться; (13) захватил крепость; (14) ушел; (15) [время] подошло к полудню; (16) прибыли; (17) приказал разузнать; (18) все сказали; (19) вошли в город; (20) подъехали; (21) сошли с коней; (22) велел приготовить еду; (23) еда поспела; (24) собрались есть; (25) поднялись; (26) окружили и т. д. [15, стр. 69—70].

Легко заметить, что типы действий, отмечаемых автором народной книги, весьма ограничены. В первую очередь — это действия, связанные с передвижением в пространстве: «пришел», «вошел», «вернулся», «повел» и т. п. Вторую группу могут составить действия, связанные с феодальным этикетом. Таковы, например, все почтительные действия, вроде «доложил», «совершил поклон», «слез с коня» и т. п. Многократно повторяя, что герой слез с коня, автор лишь один раз упоминает о том, что герой его повествования сел на коня. (Очевидно, «слезание с коня» перед хижинкой Чжугэ Ляна понимается именно как почтительный жест со стороны Лю Бэя). Третью группу составляют действия, связанные с речью, зрением, слухом: «сказал», «спросил», «закричал», «прикрикнул», «глядел», «услыхал». Естественно, что во втором эпизоде описываются и чисто военные действия, вроде «рубились», «устроил лагерь», «били» и т. п. Они составляют четвертую группу действий. И, наконец, к пятой относятся наименее употребительные в данном тексте бытовые действия, например, «растереть тушь», «приготовить еду» и т. д.

Бросается в глаза, что масштаб действий последней, пятой группы иной, чем действий первых четырех групп. Это действия как бы более мелкого, бытового плана. Если первые четыре группы действий постоянно отмечаются и в исторической прозе, то появление мелких бытовых действий в народной книге является явно чем-то новым. Количество таких действий еще невелико, да и функция их не всегда одинакова. Если появление в исследуемом отрывке действий, связанных с приготовлением еды для воинов, легко объяснить необходимостью подчеркнуть, как было застигнуто врасплох войско, остановившееся на привал, то упоминание о растирании туши не играет в повествовании никакой роли — тем более что через несколько строк при втором приезде Лю Бэя к Чжугэ Ляну, когда он, не попав к мудрецу, вновь пишет стихи на стене, о растирании туши уже не упоминается. Описание таких действий не является нормой для стиля народной книги, но было бы также неверно назвать их отдельными исключениями. То кто-то из героев не просто позвал другого, а постучал для этого в окно, то вдруг, как в приведен-

ном отрывке, упоминается принесенное с собой вино, которое тут же будет забыто и не сыграет никакой роли в дальнейшем развитии событий, то вдруг будет сказано, что Гуань Юй не просто остановил разгорячившегося Чжан Фэя, а зажал ладонью рот младшего из названных братьев. Примерно на каждые тридцать-пятьдесят действий крупного плана, фиксируемых и в исторических сочинениях, в народной книге попадает одно бытовое действие иного измерения. Как мы увидим в дальнейшем из анализа современных записей традиционного сказа, устное повествование строится как раз на передаче таких «мелких» жестов персонажей. Это дает нам некоторые основания предполагать, что бытовые действия привнесены в текст народной книги из устной традиции. Одновременно можно, видимо, утверждать, что малое количество бытовых, мелких действий в тексте народной книги говорит против того, чтобы считать пинхуа XIV в. простой записью устного сказа. Достаточно сравнить изображение действий в народной книге и в близкой по времени эпопее Ши Най-аня «Речные заводы», где сказовая стилистика чрезвычайно сильна и где как раз расчлененный жест и бытовые действия выступают на первый план.

Обобщенный, недифференцированный характер изображения основных, элементарных жестов героев в народной книге находится в явной гармонии с разобранными выше описаниями чувств персонажей. Это как бы две стороны одной и той же применяемой автором стилистической манеры.

Среди действий, перечисленных выше, есть и глаголы, которые вводят «мысли» персонажа. Введение «мысли» персонажа — явление не характерное для китайской исторической прозы, например, для стиля «Истории Трех царств» Чэнь Шоу или летописи Сыма Гуана. В древней и средневековой китайской историографии место «мысли» персонажа замещалось обычно сочиненными диалогами либо письмами, которые заведомо не могли быть написаны. Отсюда повышенная роль диалога в древней и средневековой прозе вообще, так как диалог там вбирает в себя максимум информации, которая в позднейшей литературе или народном сказе передается в основном через повествование. Промежуточный этап между речью и мыслью — монолог персонажа (особенно монолог, произносимый в ситуации, когда героя явно никто не может слышать). Примеры такого рода есть уже в летописи «Цзо-чжуань» (примерно IV в. до н. э.). Средневековые китайские новеллисты следуют этой же традиции и не передают прямо мысли своих героев.

По-видимому, именно в пинхуа мы впервые сталкиваемся

с этим чрезвычайно важным явлением в исторической эволюции изображения человека. Мысли героя в исследуемом пинхуа обычно вводятся словами 思自 (*цзысы* — «подумал»); *цзы* здесь подчеркивает, что персонаж думает о чем-то своем, что его мысли противопоставляются мыслям другого лица, но не обязательно, что он скрывает свои мысли, — так передаются, например, мысли первого министра Ван Юня: «На следующий день на рассвете первый министр подумал: „Я служу государю как первый министр и сегодня придумал план, чтобы вновь установить спокойствие в доме Хань. Коль не выйдет у меня, я умру, но оставляю [по себе] славу“» [15, стр. 33]. Или в другом месте: «Чжао Юнь подумал: „Лю Бэй выглядит как необычный человек, в иные дни он наверняка будет знатен, да и к тому же он потомок императора Гао-цзю в семнадцатом поколении. Как же я могу бросить его?“» [15, стр. 57].

В отдельных случаях мысли персонажа вводятся через характерный для разговорного языка глагол 想 (*сян* — «думать») [15, стр. 58] или выражение 暗想 (*ань сян* — «втайне подумать») [15, стр. 60].

Интересно отметить, что описание мыслей персонажей в народной книге о героях Трех царств почему-то начинается фактически лишь с тридцать третьей страницы (до этого на стр. 7 приведена только одна короткая мысль Сунь Сюэ-цзю). После же тридцать третьей страницы изображение мыслей становится регулярным явлением. Весьма вероятно, что народная книга писалась разными авторами — мы увидим впоследствии и другие данные, подтверждающие это.

Поскольку в китайской письменной литературной традиции до XIV в. нам неизвестны произведения, в которых автор передавал бы мысли своих героев, то возможно, что появление этого нового элемента изображения связано с устной традицией народного сказа. Косвенным доказательством может служить и чрезвычайно развитое изображение мыслей героя в современных записях традиционного устного прозаического сказа, анализ которого будет дан нами ниже, а также в близких к стилю сказа «Речных заводях» Ши Най-аня, где для введения мыслей персонажа используется большое количество специальных выражений. Возможно, что это новое качество изображения связано с характерным для эпического сказа описанием персонажей большей частью со стороны [382, стр. 94]. Мысли персонажей передаются в народной книге как своеобразная прямая речь с использованием местоимений первого лица, что видно и из приведенных примеров.

Прямая речь персонажей

К характеристике персонажей произведения кроме факторов, описанных выше, относится и прямая речь. Конечно, степень ее индивидуализированности весьма различна для литературы разных периодов. В произведениях древних и средневековых авторов речь персонажей, как известно, не индивидуализирована и не несет обычно никакой диалектной окраски. Изучение прямой речи в произведении особенно сложно при использовании в литературе языка, чрезвычайно далекого от разговорного и почти не воспринимаемого на слух. Таким языком в средневековом Китае был *вэньянь* — литературный язык, основанный на грамматических нормах древнекитайского языка. В произведениях исторической прозы или даже танской новеллы все герои говорят на языке, неадекватном жиюй речи, современной их авторам.

Чужая речь, т. е. речь героев, в памятниках древнекитайской и средневековой китайской литературы передается тем стилем, который В. Н. Волошинов называет *линейным* [340, стр. 118]. Основная тенденция этого стиля — «создание отчетливых, внешних контуров чужой речи при слабости ее внутренней индивидуализации. При полной стилистической однородности всего контекста (автор и все его герои говорят одним и тем же языком), грамматически и композиционно чужая речь достигает максимальной замкнутости...» [340, стр. 118]. Таким образом, прямая речь героев, переданная линейным стилем, характерным по данным того же исследователя как для старо- и среднефранцузских памятников, так и для древнерусской словесности, не несет в себе слов, индивидуально окрашенных, или тем более чурается «внедрения авторского реплицирования и комментирования в чужую речь» [340, стр. 119]. Создание внешне отчетливых контуров прямой речи приводит к обилию и обязательности вводящих прямую речь глаголов. В исторической прозе (династийные истории, летопись Сыма Гуана) нам не удалось найти примеров, где прямая речь вводилась бы без специальных глаголов говорения. Обычно в исторической прозе это глагол 曰 (*юэ* — «говорить»), используемый в древнекитайском языке (до рубежа нашей эры) как обязательный показатель введения прямой речи. Это же слово используется и танскими новеллистами даже тогда, когда ему предшествует глагол, сам имеющий значение говорения — например, 答 (*да* — «ствечать»). В таких случаях мы встречаем вводное сочетание даюэ (букв. «отвечая, сказал: ...») [245, стр. 151 и др.]³⁴. Ино-

³⁴ Так же оформлены глаголы 說 (*шо*) 言 (*янь*) и др. со значением «говорить». На эту особенность древнекитайского языка специально обращает внимание С. Е. Яхонтов [427, стр. 101]. Необходимо добавить,

гда в тексте новелл встречается один глагол *юэ*, который разделяет две реплики разных персонажей [245, стр. 65, 94, 102]. Такие случаи нередко встречались и в древних философских текстах [см., например, 306, стр. 87, 88, 141 и др.]), в которых мы сталкиваемся с некоторыми следами устной формы и попытками передать ее на письме. Из ряда просмотренных нами новелл только в произведении Ли Чао-вэя (середина VIII в.) «Лю И» нам встретилось несколько случаев, когда реплики в диалоге даются подряд, без вводных глаголов и разделения:

«Государь (повелитель драконов) спросил: „Скольких же [ты] убил?“ Сказал: „Шестьсот тысяч“.— „Погубил посевы?“ Сказал: „На восемьсот ли“.— „Где [этот] бесчувственный человек?“ Сказал: „[Я] съел его“» [245, стр. 65; ср.: 411, стр. 56]. Как мы видим, здесь все вопросы повелителя драконов (кроме первого) вводятся без всяких глаголов и идут непосредственно за прямой речью — ответами повелителя реки Цяньтан. Это, как уже говорилось, редчайшее исключение в общем стиле литературной новеллы. Такие исключения можно обнаружить иногда и в древних философских трактатах, построенных в форме диалогов, например в трактате «Мэнцзы» [242, т. I, стр. 9]. Современные комментаторы видят в этом особенность древнего стиля [242, т. I, стр. 9, примечание].

Несколько иную картину дают нам тексты бьяньвэнь, относящиеся примерно к тому же времени, что и новеллы, но отражающие устный характер бытования и соответственно разговорный язык своей эпохи. При все еще большой пространности архаического глагола *юэ*, вводящего прямую речь, в бьяньвэнь наблюдаются и иные формы введенной прямой речи, основанные на нормах живого языка. Среди них можно выделить четыре основных типа.

К первому следует отнести введение прямой речи посредством глаголов, выражающих идею высказывания (приказать, повелеть, объяснить и т. п.), но без дополнительного глагола *юэ*. Например, в «Бьяньвэнь об У Цзы-сюе»: 子胥得王之劍報諸百官等: «我死之后, 割取我頭...»... (Цзы-суй дэ ван-чжи цзянь, ба о чжу байгуаньдэн: «Во сы-чжи хоу, гэцюй во тоу...» — «Цзы-суй, заполучив меч князя, повелел всем чиновникам: „После моей смерти отрежьте мою голову...“») [258, т. I, стр. 27]. Заметим, что в том же произведении есть случаи употребления этого же глагола *бао* в корреспонден-

что в редких случаях прямая речь в позднем вэньяне могла вводиться еще глаголом *янь* («говорить»). Такие примеры встретились, например, в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. IV, стр. 871], причем наличие в этих случаях местоимений первого лица говорящего в прямой речи не дает оснований рассматривать их как косвенную речь.

ции с юэ [258, т. I, стр. 24]. Точно так же в текстах бьяньвэнь, одновременно с оформлением прямой речи с помощью глагола юэ и без него, употребляются глаголы да («отвечать») [258, т. I, стр. 38], 問 (вэнь — «спрашивать») [258, т. I, стр. 26; т. II, стр. 819] и др. По-видимому, здесь сказывается влияние устной речи, где и сам глагол юэ вышел из употребления, и постановка другого глагола, его замещающего, непосредственно перед прямой речью не была обязательной.

Ко второму типу введения можно отнести постановку прямой речи прямо после глаголов, передающих чувства или эмоции. Например, после глагола ну («гневаться»): 霸王聞語轉加大怒: 過在甚人? (Баван вэнь юй, чжуаньцзя да ну: «Го цзай шэнь жэнь?» — «Баван, услышав [эти] слова, еще более разгневался: „На ком лежит вина?“») [258, т. I, стр. 40], или после глагола цзин («пугаться»), «изумляться») [258, т. I, стр. 46]. Аналогичным образом — без специальных глаголов говорения — вводится прямая речь после глагола 笑 (сяо — «улыбаться», «смеяться») [258, т. I, стр. 41] и других, обозначающих эмоции.

К третьему типу можно отнести случаи передачи диалога без всяких вводящих конструкций — когда высказывание одного персонажа непосредственно следует за другим. Выше мы привели подобный пример из новеллы Ли Чао-вэя, подчеркнув исключительность его в стиле танских новелл. В языке бьяньвэнь это уже не исключение, а постоянно встречающийся факт [258, т. I, стр. 37, 38, 44, 45, 64, 65, 88; т. II, стр. 819, 820, 885 и др.]. Большое количество примеров такого рода наводит на мысль о влиянии именно устного рассказа, где живая интонация сказителя дает возможность отделить реплику одного героя от другого. В распоряжении средневекового китайского автора не было знаков препинания: прямая речь никак не выделялась графически, и если в рукописях бьяньвэнь фразы отделялись друг от друга небольшим интервалом, то, например, в ксилографическом издании текста народной книги (начало XIV в.) нет даже этих интервалов, разделяющих предложения или небольшие синтаксические периоды. Весь текст там, за исключением стихов, идет без всяких выделений. При таком положении постановка подряд прямой речи различных персонажей явно должна была мешать чтению, и ее не зря избегали опытные литераторы-стилисты. Косвенным доказательством влияния устной формы бытования на такой тип подачи диалога могут служить и современные записи традиционного сказа, где ввод прямой речи без промежуточных глаголов встречается очень часто³⁵.

³⁵ См., например, сказ Кан Чжун-хуа «Огненное нападение на склон Бован» [50, стр. 97—163].

И, наконец, к четвертому типу передачи прямой речи в бяньвэнь следует отнести введение реплики героя без всяких глаголов говорения, но после описания какого-либо жеста персонажа или перемещения в пространстве. Например: 季布握刀: „奉霸王當直!“ (Цзи Бу у дао: «Фэн Баван дан чжи!») — «Цзи Бу сжал в руке меч: „По велению Бавана нахожусь на посту!“») [258, т. I, стр. 37]. Или: 招鍾離未附近帳前¹交卿緩州茶城村捉得王陵母到來...¹ (...чжао Чжунли Мо фу-цзинь чжан-цян: «Цзяо цин Суйчжоу Чачэнцунь чжодэ Ван Лин му дао лай...») — «[Баван]... подозвал Чжунли Мо поближе к шатру: „Велю вам схватить в деревне Чачэнцунь округа Суйчжоу мать Ван Лина и привести сюда...“) [258, т. I, стр. 43, а также 36, 40 и др.]. Последнее предложение представляет собой любопытное смешение косвенной и прямой речи, характерное для стиля старого байхуа. Служебное слово *цзяо*, указывающее на каузативную конструкцию, обычно вводит только косвенную речь, а местоимение второго лица — *цин* указывает здесь на прямую речь [см. другие примеры: 15, стр. 10, 25]. Аналогичные случаи смешения прямой и косвенной речи характерны и для русской повести XVII в. По-видимому, это явление возникает при переходе от книжной прямой речи к передаче живого диалога в памятниках народной литературы.

Думается, что все описанные выше четыре типа отклонений от обычной нормы введения прямой речи в письменной литературе на вэньяне, которые мы обнаружили в бяньвэнь, связаны с передачей в текстах этих произведений именно живого разговорного языка танской эпохи и элементов устной формы, при которой отсутствие четкого указания на начало прямой речи героя компенсируется живой интонацией рассказчика.

Так же как и в бяньвэнь, автор народной книги продолжает письменную традицию ввода прямой речи через посредство глагола *юэ*. Если применительно к эпохе Тан мы можем лишь предполагать, что этот глагол не употреблялся в живой речи, то архаичность его для XIV в. бесспорна. Достаточно сказать, что в известном сборнике народных повестей «Популярные рассказы, изданные в столице», относящемся примерно к тому же времени, что и народная книга, так же как и в написанной на разговорном языке своего времени эпопее Ши Най-аня «Речные заводы», глагол *юэ* не используется, его вытеснил глагол 道 (*дао*) с тем же значением говорения.

Так же, как и в языке бяньвэнь, в пинхуа довольно часто встречаются отступления от обычной для вэньяня системы введения прямой речи, которые, по-видимому, представляют

собой отражение средневекового языка и реликтов устной формы повествования. В народной книге о героях Трех царств мы можем выделить те же особые типы введения, которые были обнаружены нами в бьяньвэнь. Во-первых, посредством глаголов говорения, но без последующего оформления глаголом юэ. Например: 張表急問: 來者是誰? (Чжан Бяо цзи вэнь: «Лайчжэ ши шуй?» — «Чжан Бяо спросил: „Кто это пришел?“») [15, стр. 19, аналогичные примеры на стр. 35, 36, 71, 80, 81 и др.]. Или: 段珪聽言... 罵: 上桑村乞食餓夫, 你有金珠肯與他人!¹ (Дуань Гуй тин янь... ма: «Шансанцунь ци ши эфу, ни ю цзинь чжу кань юй та жэнь!» — «Дуань Гуй, выслушав его... стал ругаться: „Голодный мужик из деревни Шансанцунь, выклянчивающий пищу! Имеешь золото и жемчуг, так разве захочешь отдать!“») [15, стр. 21, аналогичные примеры на стр. 37, 43 и др.]. Таким же образом ведут себя в тексте народной книги и другие глаголы, выражающие идею говорения — например: 請 (цин — «приглашать») [15, стр. 21], 辭 (ци — «прощаться») [15, стр. 21], янь («говорить») [15, стр. 35, 37, 41, 43, 44, 81 и др.], дао («говорить») [15, стр. 20, 21, 80 и др.], шо («говорить») [15, стр. 71, 80].

Все эти глаголы, вводящие прямую речь, употребляются в тексте народной книги и в сочетании с глаголом юэ, непосредственно предшествующим прямой речи. Из перечисленных выше следует обратить внимание на глаголы янь и дао — оба со значением «говорить». Глагол янь в этой функции не встречался нам в бьяньвэнь, в прозе же на вэньяне отмечены лишь редчайшие случаи³⁶. Когда янь приобретает эту функцию, сказать трудно, так как и среди текстов после XIV в. нам не удалось найти примеров столь часто употребления этого глагола в функции слова, вводящего прямую речь, как в анализируемой народной книге. Иное дело глагол дао — как уже говорилось выше, в разговорном языке XIV—XV вв. именно это слово заместило собой архаический глагол юэ. (Несколько веков спустя оно в свою очередь было заменено продуктивным и в наши дни глаголом шо, который в тексте народной книги только-только появляется.)

Наличие этих разговорных форм в тексте «Пинхуа по „Истории Трех царств“», наряду с чисто письменными архаическими введениями прямой речи, свидетельствует о влиянии

³⁶ В древнекитайском языке янь всегда означало речь, впервые обращенную к какому-либо лицу, но никак не произнесенную в ответ на вопрос [см. 221, т. I, ч. 1, стр. 42]. В народной книге глагол «янь» вводит и ответы на вопросы [15, стр. 35].

живой устной традиции на стиль народной книги. Заметно это влияние и в других типах введений. Так, в тексте народной книги, как и в бьяньвэнь, широко представлена прямая речь, следующая непосредственно за глаголами, означающими чувства или эмоции. Таковы *ну* («гневаться»), *ку* («плакать»), *цзин* («изумляться») — т. е. тот же ряд глаголов, которые употреблялись в этой функции и в бьяньвэнь. Например: 曹操問之大怒: 把夏侯惇推轉斬於階下!¹ (Цао Цао вэнь чжи дану: «Ба Сяхоу Дунь туйчжуань, чжань юй цзеся!» — «Цао Цао, услышав об этом, страшно разгневался: „Вытолкать Сяхоу Дуня и казнить подле ступеней [зала]!“») [15, стр. 71].

Интересно отметить, что так же, как и глаголы первой группы, глаголы, означающие чувства и эмоции, в отдельных случаях оформляются и архаическим глаголом *юэ*, непосредственно вводящим прямую речь [15, стр. 37].

Так же как и в бьяньвэнь, в народной книге встречаются многочисленные случаи передачи диалога без всяких вводящих глаголов, обычно перед ответом на вопрос. Например: 却問城上: 爾是誰? 我乃是把袁州頭目張寶¹. (Цюэ вэнь чэньшан: «Эр ши шуй?» — «Во най ши ба Гуньчжоу тоуму Чжан Бао» — «[Чжан Фэй] еще спросил того, кто был на городской стене: „Ты кто?“ — „Я глава Гуньчжоу — Чжан Бао“») [15, стр. 17, аналогичные примеры на стр. 15, 27 и др.].

Как особый, частный случай безглагольного введения прямой речи, следует выделить отмечаемую только в народной книге постановку прямой речи после существительного, вообще без всякого глагола. Например, на стр. 10 современного издания читаем: «„...если [кто] не покинет [войска] Желтых повязок, то вся семья его будет убита“. Император: „Поступим согласно Вашему докладу...“» [аналогичные примеры см.: 15, стр. 25, 55]. Здесь две реплики в диалоге отделяются лишь существительным, называющим говорящего. Такого рода случаи также могут представлять собой модификацию реликтов устной формы, где реплики идут подряд без специальных вводов и где при записи часто пользуются приемом, аналогичным современным драматическим произведениям (название говорящего, затем его реплика). Так выглядят, например, записи сучжоуских сказов. Ясно, однако, что в живом исполнении точно в таком виде диалога быть не могло — это случай как бы неполного перевода из устной традиции в письменную. На той же странице в других аналогичных случаях к слову *ди* («император»), вводящему реплику, присоединяется глагол *юэ* («говорить»).

Можно найти в пинхуа и примеры четвертого типа — введение прямой речи после жестов персонажей, прямо не оз-

начающих говорения. Например: 夏侯惇俯伏在地: 「乞免家族, 小人乞死」 (Сяхоу Дунь фуфу цзай ди: «Ци мянь цзяцзу, сяожэнь ци сы!» — «Сяхоу Дунь распростерся ниц: „Молю пощадить мой род, ничтожный человек молит о смерти [только для себя]“») [15, стр. 71; аналогичный пример на стр. 59].

Выше мы уже приводили слова В. Н. Волошинова о том, что для линейного стиля характерно «создание отчетливых внешних контуров чужой речи». Эти внешние контуры в народной книге обозначаются в подавляющем большинстве случаев не только четкими вводами, но нередко и специальными словами, показывающими завершение прямой речи персонажа. Тут также можно выделить два довольно постоянных типа. К первому следует отнести выражения, указывающие на полное завершение прямой речи говорящего. Например: 玄德曰: 「兄弟去, 小心者!」 道罷, 張飛上馬出寨去 (Сюаньдэ юэ: «Сюньди цюй, сяосиньчжэ!» даоба. Чжан Фэй шан ма чу чжай цюй — «Сюань-дэ [т. е. Лю Бэй] сказал: «Отправляйся, братец, будь осторожен!» — кончил говорить; Чжан Фэй сел на коня и выехал из крепости») [15, стр. 14; аналогичные случаи на той же странице, а также на стр. 17, 26 и др.].

Или: 玄德哭曰: 「徐州失離, 張飛不知生死, 愛弟關公將我家小, 亦投曹操去了, 言盡仰天大慟」 (Сюань-дэ ку юэ: «Сюйчжоу ши ли, Чжан Фэй бу чжи шэн сы, айди Гуань-гун цзян во цзясяо, и тоу Цао Цао цюйла» янь цзинь ян тянь да дун — «Сюань-дэ, плача, сказал: „Сюйчжоу потеряно, Чжан Фэй, неизвестно, жив или мертв, любимый брат Гуань-гун вместе с моими домашними сдался Цао Цао“, — сказав, устремил свой взор к небу, страшно горюя») [15, стр. 52; аналогичные примеры на стр. 72 и др.]. Иногда вместо сочетания янь цзинь используется совершенно аналогичное 言畢 (янь би) с тем же значением [15, стр. 74].

Наличие двух рядов примеров внутри этого типа (с глаголом дао и с глаголом янь отражает двойственную языковую природу народной книги. Сочетание дао ба явно восходит к разговорному языку, а янь цзинь — к литературному (вэньяню). Об этом свидетельствуют не только сами глаголы, но и модификаторы, показывающие завершение действия и являющиеся второй частью сложных результативных глаголов, причем ба выражает здесь значение, соответствующее русскому «а потом», «затем».

Ко второму типу можно отнести выражения, передающие прерванность прямой речи. Например: 冀王問衆官: 「誰與温候決戰?」 言未盡, 有長沙太守孫堅, 引軍出馬與呂布對陣. (Цзи-ван вэнь чжунгуань: «Шуй юй Вэнь-хоу цзюэ чжань?» янь вэй. цзинь, ю Чанша тайшоу Сунь Цзянь, инь цзюнь

чу ма, юй Люй Бу дуй чжэнь — «Цзиский ван [т. е. Юань Шао] спросил всех военачальников: „Кто вступит в поединок с Вэнь-хоу [т. е. с Люй Бу]?“ — Не успел он договорить [букв. „речь еще не кончилась“], как правитель Чанша Сунь Цзянь, ведя войско, выехал на коне и занял позиции напротив Люй Бу») [15, стр. 31; аналогичные примеры на стр. 43, 45 и др.]. Иногда вместо *цзинь* в этом выражении стоит 絕 (*цзюэ*), имеющее то же значение «прекратиться», «оборваться». Заметим, что в пинхуа случаи второго типа встречаются чаще — это связано с характерным для народной книги и восходящим к устному сказу приемом изображения внезапного действия, что получает свое оформление в перерыве или мнимой незавершенности прямой речи, обозначаемой трафаретным выражением *янь вэй цзинь*.

Если вновь обратиться к исторической прозе и танской новелле, предшествовавшим народным книгам и отражавшим чисто литературную традицию книжной словесности, то мы не найдем там такого большого количества случаев выделения нижней границы прямой речи персонажей. В исторической прозе нам не удалось найти таких случаев вовсе, а в новелле они весьма редки, причем нами обнаружены лишь примеры первого типа — в которых отмечается полная завершенность речи [245, стр. 81; ср. 411, стр. 183].

Редкое стремление авторов, писавших на литературном языке вэньянь, отметить нижнюю границу прямой речи персонажа в известной степени может быть объяснено и чисто лингвистическими факторами. Конец прямой речи в вэньяне часто обозначен особыми конечными частицами [типа 矣 (*и*), 耶 (*е*), 也 (*е*)], завершающими фразу или все высказывание, и поэтому специальных словесных выражений здесь может и не требоваться. В народной книге при ином типе прямой речи (подробно об этом будет сказано ниже) таких конечных частиц почти нет, и это сильно затрудняет определение границ чужого высказывания и собственного авторского повествования.

В тесной связи с проблемой введения чужой речи стоит и вопрос о преодолении инертности прямой речи персонажей. Как справедливо заметил В. Н. Волошинов, «существенное значение для преодоления инертности прямой речи имеет помещение в соответствующих местах вводящего ее глагола в соединении с комментирующими и реплицирующими замечаниями» [340, стр. 131]. Для китайской классической литературы вопрос этот приобретает особую важность, так как письменная литература знала лишь один тип введения прямой речи после соответствующих глаголов, но никак не допускала постановки вводящего слова в середину прямой ре-

чи или после нее. По всей вероятности, это есть закрепленная в литературном языке грамматическая норма древней разговорной манеры. В языке народной книги вводные глаголы говорения гораздо более разнообразны, чем в литературе на вэньяне. Чередование *юэ*, *янь*, *дао*, *шо* в сочетании с разными типами введения прямой речи в известной мере способствует преодолению однообразия, характерного для текстов на вэньяне.

Определенную роль в преодолении инертности чужой речи играют в тексте народной книги наречия, предшествующие вводящим прямую речь глаголам и определяющие их. Например: *Чжан Бяо цзи вэнь* — «Чжан Бяо поспешно спросил:...» [15, стр. 19]; весьма часто в тексте народной книги в этой функции встречается слово *гао* («высокий») в его наречном значении «громко», что связано с эпическим характером изображения героев-богатырей. Например: **再轉到南門城下高叫: 「守門是誰?」** (*Цзай чжуань-дао наньмэнь чэнся гао цзяо: «Шоу мэнь ши шуй?»*) — «Вновь объехав вокруг [городской стены] и подъехав к южным воротам, [Чжан Фэй] под стеной громко закричал: „Кто охраняет ворота?“») [15, стр. 17; см. также стр. 19, 20, 90, 113 и др.].

Иногда глаголу, обозначающему процесс говорения, вместо наречия предшествует словосочетание не качественного, а количественного порядка, обозначающее неоднократность действия. Например: **飛連声叫: 「不用! 不用!」** (*Фэй лянъ-шэн цзяо: «Бу юн, бу юн!»*) — «[Чжан] Фэй несколько раз подряд [буквально «несколькими голосами»] прокричал: „Не нужно, не нужно!“») [15, стр. 17; см. также стр. 59].

В отдельных случаях глаголу, вводящему прямую речь, предшествует слово, обозначающее состояние героя. Например, **歎曰 (тань юэ — «вздыхая, сказал...»)** [15, стр. 12] или **ну юэ** («гневаясь, сказал...») [15, стр. 24]. В связи с тем что в пинхуа такие слова могут сами вводить прямую речь без глагола, количество случаев, когда они предшествуют глаголам говорения, в тексте народной книги гораздо меньше, чем в исторической литературе и вообще в текстах, написанных на чистом вэньяне.

Особую группу слов, предшествующих словам, непосредственно вводящим речь героев, в пинхуа составляют глаголы, связанные со средневековым этикетом. Это в первую очередь **奏 (цзоу — «докладывать императору или высшему сановнику»)**, **報 (бао — «докладывать» [во всех остальных случаях])**. Например: **帝問王允: 「誰人敢去?」 王允奏曰: 「宣董卓爲元帥 (Ди вэнь Ван Юнь: «Шуй жэнь гань цюй?» Ван Юнь цзоу юэ: «Сюань Дун Чжо вэй юаньшуй...»** — «Император спро-

сил Ван Юня: „Кто осмелится пойти?“ Ван Юнь, докладывая, сказал: „Провозгласите Дун Чжо главнокомандующим...“») [15, стр. 25]. Интересно, что в конце народной книги, где рассказывается, что Лю Бэй провозгласил себя императором в Сичуане, ответы ему, как государю, вводятся во многих (хотя и не во всех) случаях также оборотом *цзоу юэ*. В этикетной функции выступает нередко и глагол 諫 (*цзянь* — «увещевать» [при обращении к вышестоящему вплоть до самого императора с советом или просьбой не делать чего-либо]).

Чтобы сопоставить способы преодоления инертности ввода прямой речи в народной книге и текстах чисто книжной словесности, нами были выбраны одинаковые по числу иероглифов (около шести тысяч) отрывки из народной книги и летописи Сыма Гуана, в которых описывается начальный период деятельности Лю Бэя [5, т. V, стр. 1926—1956; 15, стр. 12—25]. При этом на пространстве в 6000 знаков в летописи оказалось 83 случая прямой речи, а в народной книге — 145. В историческом тексте на 83 реплики персонажей приходится десять попыток автора преодолеть инертность ввода путем постановки наречий или других глаголов перед вводящими прямую речь глаголами, а в народной книге — на 145 реплик — девятнадцать. Отсюда можно сделать вывод, что процент таких случаев в тексте народной книги почти не отличается от того, что уже было достигнуто в литературе письменной. Несkolько меняется лишь качество слов, предшествующих глаголам введения. В летописи это большей частью глаголы чувствования и эмоции, которые в народной книге, как уже говорилось выше, сами могут быть словами, вводящими прямую речь, и не выступать в качестве определений к глаголам ввода.

Кроме особых типов введения прямой речи в народной книге встречаются и случаи разбивки прямой речи персонажа какой-либо репликой повествователя. Например: 玄德曰: 然! 言: 我聞趙高弄權¹ (Сюань-дэ юэ: «Жань». Янь: «Воэнь Чжао Гао лун цюань...» — «Сюань-дэ [т. е. Лю Бэй] сказал: „да!“, говоря: „Я слышал, что Чжао Гао покушается на власть...“») [15, стр. 68]. Или: 夏侯惇俯伏在地: 免乞家族小人乞死¹. 夏侯惇又說: 十萬軍斬五員將, 火燒水滄, 累次埋伏, 後逢張飛, 痛死敗矣: 皆是村夫諸葛之計 (Сяхоу Дунь фуфу цзай ди: «Ци мянь цзяцзу, сяожэнь ци сы». Сяхоу Дунь ю шо: «Шивань цзюнь чжань уюань цзян, хо шао шуй янь, лэйци май фу, хоу фэн Чжан Фэй, тунсы бай и, це ши цуньфу Чжугэ-чжи цзи» — «Сяхоу Дунь распростерся ниц: „Молю пощадить мой род, ничтожный человек молит о смерти [только для себя]“. Сяхоу Дунь еще сказал: „Стотысячное

войско обезглавило пять полководцев, огонь жег, вода заливала, несколько раз устраивали засады, потом встретили Чжан Фэя, и, к несчастью, он нанес [нам] тяжелое поражение. Все это хитрость деревенщины Чжугэ [Ляна]» [15, стр. 71]. В обоих примерах прямая речь разделена репликой явно не смыслового, а подчеркивающего характера. Автору надо было как-то выделить слово *жань* («да!») в ответе Лю Бэя, подчеркнуть мольбу стоящего на коленях полководца Сяхоу Дуня, и сделал он это путем отделения первой короткой части реплики от последующей, более длинной и менее эмоциональной. В литературе на вэньяне нам не удалось найти аналогичных случаев. Это дает основания предполагать, что автор народной книги здесь попробовал выразить письменно то, что было характерно для устного сказа. Как будет показано в дальнейшем на примере современных записей традиционного прозаического сказа, рассказчики, выделяющие интонационно прямую речь персонажей (включая их мысли), нередко при длинных репликах повторяют имя героя, чтобы слушатели не потеряли нить повествования и знали, за кого из героев говорит в данный момент сказитель. Все это наводит на мысль о том, что перебив прямой речи репликой, поддерживающей уверенность в том, что продолжает говорить именно данный персонаж, следует отнести к реликтам устной формы, сохраняющимся в стиле народной книги.

Мы только что привели цифры, из которых легко увидеть, что на единицу «площади» в народной книге падает едва ли не в два раза большее количество реплик персонажей, чем в историческом тексте, описывающем примерно те же события. Это доказывает, сколь важную роль приобретает речь героев в эстетической системе народной книги. Изучив формальные принципы ее введения и завершения, необходимо исследовать теперь качество самой прямой речи.

Выше уже говорилось о том, что в средневековой литературе на вэньяне мы находим принципиально неразговорную прямую речь, далекую от живой речи: герои обмениваются репликами, плохо воспринимаемыми на слух. Иное дело в пинхуа. Народная книга как жанр занимает промежуточное положение между чисто письменными и устными формами словесного искусства. Это заметно и в принципах введения прямой речи, частично совпадающих с принятыми в письменной литературе, а частично имитирующих манеру устной речи. Речь эта может быть у одних и тех же героев то построенной по нормам вэньяна и не воспринимаемой или плохо воспринимаемой на слух, то, наоборот, строится как живая, «слышимая» прямая речь. В качестве примера можно

сослаться хотя бы на реплики Чжан Фэя в эпизоде встречи братьев в городе Гучэне: 張飛聽得，大叫一聲：「是誰？那個敢死的？」 (Чжан Фэй тиндэ, да цзяо ишэн: «Ши шуй? Нагэ гань сыды?» — «Выслушав [младшего военачальника], Чжан Фэй громко закричал: „Кто? Кому там жить надоело?“») [15, стр. 60]. Реплика эта абсолютно разговорна. Тот же Чжан Фэй на следующей странице, обращаясь к Гуань Юю, говорит совершенно иначе: 爾乃無信之人，忘卻結義之心！ («Эр най усинь-чжи жэнь, ванцюэ цзеи-чжи синь!» — «Ты — человек, недостойный доверия, совсем забыл о братском союзе!») [15, стр. 61]. Здесь все говорит о неразговорности высказывания: и местоимение второго лица *эр* (в других случаях стоит *ни*), и частица *чжи*, связывающая в двух случаях определение с определяемым, и связка *най*, которая соответствует употребленной в первом примере разговорной связке *ши* (единственное разговорное слово в реплике Чжан Фэя — сложный глагол *ванцюэ* — «забывать»). Думается, что нет необходимости приводить другие примеры для подтверждения наличия как разговорных, так и принципиально неразговорных реплик персонажей в народной книге — они встречаются буквально на каждой странице.

Поскольку уже доказано, что народная книга черпает фактический материал из исторической литературы, то логично поставить вопрос применительно и к прямой речи персонажей: выдумывалась ли она целиком автором пинхуа или частично переносилась из исторической литературы, описывающей те же события? Возьмем, например, описание детства Лю Бэя, введение которого в текст народной книги — как и раньше в текст официального жизнеописания в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу — должно подчеркнуть необычность судьбы героя, предначертанность ему царского трона. В тексте Чэнь Шоу в данном отрывке четыре реплики: Лю Бэя, его дяди, дальнего родственника Лю Юань-ци, с сыном которого дружил Лю Бэй, и жены Юань-ци. Это же количество реплик сохранено и в тексте народной книги. Однако в пинхуа не упоминается дядюшка Лю Бэя по имени Цзы-цзин — его реплика приписывается Лю Дэ-жаню, который называется там дядей (судя по «Истории» Чэнь Шоу, он был сверстником Лю Бэя). Смысл реплик передан в народной книге без существенных изменений — последние касаются лишь отдельных слов. Заметим, что такого рода изменения, видимо, не считались существенными, так как их осуществляли нередко и составители исторических сводов, менявшие при переносе прямой речи отдельные слова. Попробуем проиллюстрировать наше рассуждение.

«История Трех царств»

«Пинхуа

по „Истории Трех царств“»

1. 先主少時，與宗中諸小兒於樹下戲，言：「吾必當乘此羽葆蓋車」¹

Сяньчжу шао ши, юй цзун-чжун чжу сяозр юй шу-ся си, янь: «У би дан чэн цы юйбао гайчэ».

Первый правитель в детстве, играя под деревом с ребятами из своего рода, сказал: «Я непременно буду ездить в колеснице с балдахинном из перьев».

2. 叔父子敬謂曰：「汝勿妄語，滅吾門也」¹

Шуфу Цзы-цзин вэй юэ: «Жу у ван юй, ме у мэнь е».

Дядя Цзы-цзин сказал: «Ты не болтай попусту, из-за тебя нас всех казнят».

3. 元起妻曰：「各自一家，何能當爾邪」¹

Юань-ци ци юэ: «Гэ цзы и цзя, хэ нэн дан эр е».

Жена Юань-ци сказала: «Каждый имеет свой дом, почему это должно касаться тебя?»

4. 起曰：「吾宗中有此兒，非常人也」¹

Ци юэ: «У цзун-чжун ю цы эр, фэй чан жэнь е».

Ци сказал: «У нас в роду есть такой ребенок — необычный человек» [8, т. IV, стр. 871].

1. 玄德少時與家中諸小兒戲於樹下：「吾爲天子，此長朝殿也」¹

Сюань-дэ шао ши, юй цзя-чжун чжу сяозр си юй шу-ся: «У вэй тяньцзы, цы Чанчжаодянь е».

Сюань-дэ в детстве играл с ребятами из своей семьи: «Я Сын Неба, а здесь Дворец долгого утра».

2. 其叔父劉德然見玄德發此語曰：「汝勿語戲滅吾門」¹

Ци шуфу Лю Дэ-жань цзянь Сюань-дэ фа цы юй, юэ: «Жу у юй си ме у мэнь».

Его дядя Лю Дэ-жань, услышав, как Сюань-дэ произнес эти слова, сказал: «Ты не болтай играя, из-за тебя нас всех казнят».

3. 起妻曰：「他自一家，趕離門戶」

Ци ци юэ: «Та цзы и цзя, гань-ли мэньху».

Жена Ци сказала: «У него свой дом, держись подальше от [их] ворот».

4. 元起曰：「吾家中有此兒，非常人也。汝勿發此語」¹

Юань-ци юэ: «У цзя-чжун ю цы эр, фэй чан жэнь е, жу у фа цы юй».

Юань-ци сказал: «У нас в семье есть такой ребенок — необычный человек, ты не говори такие слова» [15, стр. 12].

Наибольшие изменения из всех четырех реплик претерпело высказывание самого Лю Бэя. Это связано с тем, что автор народной книги, обращенной к простонародному читателю, видимо, боясь неясности символа (дерево, своей кроной напоминающее повозку с балдахинном из перьев, в которой обычно ездил император), расшифровал его, заменив не слишком удачно «повозку» на «дворцовый зал». Впоследствии Ло Гуань-чжун, использовавший это место из народной книги, оставил расшифровку, но заменил «зал» на «колесницу».

Изменения в остальных примерах весьма незначительны и сродни тем, которым подвергалась прямая речь персонажей при переносе из одного исторического сочинения в другое. Такова, например, замена *цзун* (род) на *цзя* («семья», «дом»), исключение слова *ван* («пустой», «вздорный») во втором случае и добавление вместо него *си* («играть», «шутить») в тексте народной книги. Более существенно изменение второй половины высказывания жены Юань-ци, но и оно принципиально не меняет смысла реплики — возможно, что его появление связано с некоторой усложненностью соответствующего выражения в тексте официальной истории.

Использование в народной книге высказываний персонажей, перенесенных с некоторыми вариациями из исторической литературы, встречается не раз. Например, выше мы уже приводили описание того, как Чжан Фэй своим богатырским криком обрушил мост и отогнал противника. В тексте жизнеописания Чжан Фэя его реплика звучит: *身是張益德也可來共決死* («*Шэнь ши Чжан И-дэ е, кэ лай гун цзюэ сы!*» — «Я — Чжан И-дэ! Выходите-ка сразиться со мной насмерть!») [8, т. IV, стр. 943]. В народной книге эта реплика подана в чуть измененном виде: *吾乃燕人張翼德，誰敢共吾決死* («*У най янь жэнь Чжан И-дэ, шуй гань гун у цзюэ сы!*» — «Я — Чжан И-дэ из Янь! Кто осмелится сразиться со мной насмерть?») [15, стр. 75]. Изменения здесь очень невелики, они не меняют общего смысла высказывания и могут быть названы скорее вариациями на тему, чем новым высказыванием. Характерно, что, как и в предыдущем случае, мы не можем говорить здесь о преобразовании неразговорной прямой речи в разговорную, так как в высказывании появилось и архаическое местоимение первого лица *у* вместо слова *шэнь* («тело»), которое, по словам комментатора «Зерцала всеобщего, в управлении помогающего», употреблялось со времен Троецарствия по VI в. крупными сановниками в качестве местоимения первого лица с некоторым оттенком небрежности к адресату высказывания [5, т. V, стр. 2084] (это же значение «важничания» и превосходства благодаря своему архаическому характеру имело в средневековом китайском языке как раз местоимение *у*), связка *най*, не встречающаяся в чисто разговорных отрывках той же народной книги. Ср. реплику Гуань Юя: *我是漢先鋒手下一卒，關某字雲長* («*Во ши хань сянь-фэн шоуся и цзу, Гуань Моу цзы Юнь-чан*» — «Я — Гуань Моу, по прозвищу Юнь-чан — воин передового отряда войска ханьского дома») [15, стр. 19], где употреблены и обычное уже для среднекитайского языка местоимение первого лица *во*, и связка *ши*. Замена *кэ лай* («выходите-ка») на *шуй гань* («кто осмелится...») в этом плане не имеет принципиаль-

ного значения, так как и тот и другой вариант, по-видимому, достаточно разговорны.

Приведенная выше реплика Чжан Фэя стала как бы крылатыми словами, ее, видимо, знал почти каждый знакомый с историей Трех царств—недаром она зафиксирована в официальном жизнеописании Чжан Фэя, где приведено два его высказывания. Такими же крылатыми стали слова Лю Бэя, будто бы сказанные им после знакомства с Чжугэ Ляном: 孤之有孔明猶魚之有水也 — («*Гу-чжи ю Кун-мин, ю юй-чжи ю шуй е*» — «Я [букв. „одинокий“, „сирота“ — уничижительное слово, употребленное вместо местоимения „я“] обрел Кун-мина [второе имя Чжугэ Ляна], все равно что рыба оказалась в воде...») [8, т. IV, стр. 913]. В тексте пинхуа это высказывание передается с незначительными изменениями, упрощающими конструкцию: 吾得孔明如魚入水 («*У дэ Кун-мин жу юй жу шуй*» — «Мне найти Кун-мина все равно, что рыбе попасть в воду») [15, стр. 69]. Отсечение в обеих частях конструкции частицы *чжи*, отказ от конечной частицы *е*, замена морфемы *ю*, соединяющей две части предложения, на более разговорное *жу*, а также самоуничижительного *гу* («сирота») на архаическое местоимение первого лица *у* — вот все изменения, произведенные анонимным автором народной книги. В целом же смысл высказывания и способ его выражения остались неизменными.

Наряду с приведенными случаями переноса прямой речи персонажей из исторической литературы в народной книге имеются и случаи конструирования прямой речи с использованием отдельных элементов высказываний персонажа, зафиксированных в исторической литературе. (Это не значит, конечно, что историческая проза точно передает реальное высказывание исторического лица). Примером такого рода может служить речь Чжугэ Ляна при первой встрече с Лю Бэем. Беседа Лю Бэя с мудрецом приведена и в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, и в народной книге. У Чэнь Шоу она состоит из просьбы Лю Бэя (одна длинная реплика), еще более длинного ответа Чжугэ Ляна и короткого (из одного слова) согласия Лю Бэя [8, т. IV, стр. 930; см. также 5, т. V, стр. 2075]. В пинхуа им соответствуют семь реплик (четыре Чжугэ Ляна и три Лю Бэя). Из них ближе всего к тексту официальной истории «программная речь» Чжугэ Ляна:

С тех пор, как императоры Хуань-ди и Лин-ди потерпели поражение в управлении, народ не имеет опоры в жизни. Разбойники-сановники захватили место у золотых врат (т. е. во дворце императора), вынудив мудрецов уйти в горы и поля. Увы! Цао Мэн-дэ (т. е. Цао Цао) повелевает миллионом воинов. У него тысяча бесстрашных полководцев, и силу возымел он такую, что Сына Неба держит в страхе. Среди князей не стало таких, которые бы не боялись его: Сунь Чжун-моу (т. е. Сунь Цю-

ань) утвердился в горах и водах близ Чанша, страна его богата, а люди горды. Отец и старший брат уже более трех поколений назад основали свое царство и благодаря Реке [Янцзы] могут противостоять миллионной армии. И только у императорского дядюшки [Лю Бэя] солдат неполных десять тысяч. Основываясь на гуманности и преданности долгу, опираясь на молодцов и героев, императорский дядюшка хочет возродить Поднебесную империю, в последующие дни сперва заполучить Цзинчжоу как опору, а там уж возмечтать о Сичуане для блага своего. Земли Цзин и Чу с севера огорожены великой Рекой, на юге — южные народы *мань*, на востоке — земли У и Гуй, на западе — Ба и Шу. К тому же не слышать там о голодающем народе. Лю Чжан как правитель слаб и изнежен, достаточнo поднять войско одним барабаном, чтобы в несколько дней заполучить его земли. Затем, подняв воинов Гуань Юя и Чжан Фэя на востоке, отправиться из Цзяньгуаня и захватить Гуаньси — земли к западу от прохода, что будет так же [легко], как на ровной земле подобрать горничное зерно. И тогда кто из простолюдинов не выйдет встречать вас с плетенками с вареным рисом и с чайником с рисовым отваром? [15, стр. 68—69].

Но и это большое «выступление» Чжугэ Ляна по количеству слогов-иероглифов (186) все-таки много меньше приведенного в официальной «Истории Трех царств» (295 иероглифов). Но дело не в механическом сокращении — речь Чжугэ Ляна не переносится из исторического текста, а использует идею, заложенную там, и некоторые лексические элементы. Начиная со слова «увы» в текст народной книги вплетаются кусочки из речи, зафиксированной у Чэнь Шоу. «Цао Мэн-дэ повелевает миллионом воинов», — сказано в народной книге. «Ныне Цао Цао уже располагает миллионом человек», — читаем мы в тексте Чэнь Шоу. Оттуда же взято и выражение «держат в страхе Сына Неба» или слова о трех поколениях (в чуть измененной форме). В «Истории»: «[Цзинчжоу] на востоке связано с землями У и Гуй, на западе пути ведут в Ба и Шу», а в народной книге: «на востоке — земли У и Гуй, на западе — Ба и Шу». Из истории заимствованы и слова о слабости Лю Чжана, а также последнее выражение о том, что народ выйдет встречать войска Лю Бэя «хлебом-солью». Наличие этих слов о рисе и отваре доказывает, что в данном случае анонимный автор народной книги отталкивался именно от текста «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, а не от «Зеркала всеобщего...» Сыма Гуана, так как в этом последнем сочинении слова Чжугэ Ляна даны в некотором сокращении, и это выражение там опущено. Необходимо также добавить в заключение, что большая часть речи Чжугэ Ляна сочинена автором народной книги без лексической зависимости от текста аналогичного высказывания в официальном жизнеописании мудреца.

Итак, мы можем констатировать, что в народной книге прямая речь персонажей играет гораздо большую роль, чем в исторической прозе, о чем свидетельствует резкое увели-

чение количества реплик. Прямая речь героев в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» в основном представляет собой речь, придуманную автором произведения; наряду с этим часть реплик автор заимствовал из предшествующей исторической литературы, а некоторые речи сконструировал по образцу уже имеющихся в «Истории Трех царств» с использованием отдельных элементов текстов своих предшественников.

Китайская литература с древнейших времен фиксировала диалогическую форму прямой речи. Именно в форме беседы, состоящей из вопросов и ответов, строились древние философские трактаты. Монологическая речь героя (не обращенная к собеседнику) в прозе на вэньяне — например, в исторической литературе — встречается редко. В народной книге также большое место занимают диалоги, но одновременно там весьма часто встречается и монологическая речь персонажа, как бы обращенная лишь к самому себе и напоминающая театральную «реплику в сторону», не предназначенную для собеседника, находящегося на сцене. Таково, например, высказывание Цао Цао, подозревающего Лю Бэя в участии в заговоре против него. «Цао Цао забил насмерть Цзи Пина и, глубоко подозревая императорского дядюшку, про себя сказал: „Это моя ошибка. Не следовало представлять его ко двору. Трое братьев подобны тиграм и волкам, и ничего тут не придумаешь“» [15, стр. 49; ср. аналогичный случай на стр. 33]. Слова Цао Цао вводятся здесь через 自言 (цзы янь — «про себя сказал»), которое и в других случаях (хотя, возможно, и не всегда) вводит монологическую речь персонажа. Иногда вместо цзы янь стоит 密言 (ми янь — «тайно сказал», т. е. опять-таки обращаясь как бы лишь к самому себе) [15, стр. 33]. Такой тип прямой речи напоминает раздумья персонажей, только произносимые вслух, — недаром здесь близки и типы вводных слов (в первом случае — цзы сы и во втором — цзы янь).

Вопрос о вводе через цзы янь только монологической речи не всегда ясен, так как есть редкие примеры, где трудно окончательно решить, что перед нами — «обращенная» или «необращенная» прямая речь. Так, например, в эпизоде, где рассказывается о том, как Сунь Цзянь рассердился на Чжан Фэя и хотел казнить его, после слов Цао Цао, заступившегося за Чжан Фэя, идет следующий текст: «Сунь Цзянь не ответил. Чжан Фэй сам сказал: „Когда Люй Бу выйдет из крепости, мы, трое братьев, отрубим голову этому подлецу!“ Все военачальники обрадовались. Чжан Фэю удалось избежать казни» [15, стр. 34]. На первый взгляд может показаться, что мы имеем дело с обычной обращенной к слушателям прямой речью — за это говорит, например, постановка после слов

Чжан Фэя выражения «Все военачальники обрадовались» (такого рода слова часто стоят после прямой речи, не требующей по своей сути ответа). Однако в данном случае текст может быть понят и без реплики Чжан Фэя: Цао Цао вступился за богатыря. Сунь Цзянь промолчал, согласившись; все обрадовались этому. Реплика Чжан Фэя как бы выключена из общения персонажей «сцены», так что есть одинаковые основания в данном конкретном случае толковать реплику Чжан Фэя и как диалогическую, и как монологическую. Это зависит от того, в чем мы увидим предмет радости всех военачальников: в том, что Чжан Фэй не будет казнен, или в том, что он обещал убить Люй Бу. Встает вопрос: каков же источник появления монологической речи персонажа, обращенной к самому себе, в тексте народной книги? Скорее всего здесь сказались опять-таки рудименты устной, сказовой формы. Косвенным доказательством этого может служить то, что у современных рассказчиков как раз развита эта форма прямой речи, обозначаемая специальным термином *губай* (от *гу* — «бормотать» и *бай* — «говорить»). Ее появление стоит в тесной связи с описательным характером сказа, приводящим к изображению мыслей героя, его внутренней, обращенной к самому себе речи и т. п.

Вообще прямая речь персонажей в народной книге довольно проста, хотя и не всегда разговорна. Диалог большей частью строится в форме вопросов и ответов — т. е. имеет элементарный характер. Приведенное выше длинное высказывание Чжугэ Ляна представляет собой явное исключение (недаром оно связано с историческими источниками). Речь персонажей в тех случаях, когда она создается средствами разговорного языка, весьма прозаична, а в других случаях, когда она строится по нормам вэньяня, в ней больше ритмичности, которую придают часто употребляемые четырехсложные обороты типа устойчивых фразеологизмов (*чэньюев*). Примером такого рода ритмизованной речи могут служить хотя бы уже приводившиеся слова полководца Сяхоу Дуня, оправдывавшегося перед Цао. Цао после своего поражения: *Сяхоу Дунь ю шо: «Шивань цзюнь чжань у юань цзян, хо шао шуй янь, лэй цы май фу, хо у фэн Чжан Фэй, тунсы бай и, це ши цуньфу Чжугэ-чжи цзи»* («Сяхоу Дунь еще сказал: „Стотысячное войско обезглавило пять полководцев, огонь жег, вода заливала, несколько раз устраивали засады, потом встретили Чжан Фэя, и, к несчастью, он нанес нам тяжелое поражение — все это хитрость деревенщины Чжугэ [Ляна]“») [15, стр. 71]. В этом высказывании все — кроме первой и последней частей — построено на одних четырехсложных соче-

таниях, причем первое из них создано по классической схеме чэньюя: две параллельные части, вторая — антоним первой. Ср., например, с чэньюем, употребляемым в тексте «Исторических записок» Сыма Цяня: 火耕水耨 (*Хо кэнь шуй хао* — «Огнем пашут, водой пропалывают») — сокращенное обозначение одной из древних форм земледелия [266, т. IV, стр. 1437], где мы имеем аналогичное построение и те же антонимы. Завершение четырехсложных оборотов восьмисложным — это также явление, характерное для стиля вэньяня и лишний раз подчеркивающее ритмичность стоящих перед ним периодов [393, стр. 35]. Не исключено, однако, что в литературный язык оно вошло в древности под влиянием устной речи.

В прямой речи персонажей встречаются и обычные в письменном языке чэньюи. Например: 當日徐遮言曰: 吾觀新野旦暮變尸山血海 (Дан жи Сюй Шу янь юэ: «У гуань Синье, дань му бянь ши шань сюэ хай» — «В тот день Сюй Шу сказал: „Я гляжу на Синье, время быстро летит, и [видятся мне] горы трупов и море крови“») [15, стр. 64, а также 48]. Использованный здесь чэньюй метафорически обозначает предвестие жестокой битвы, в которой погибнут многие воины [269, стр. 109].

Особый случай ритмически организованной прямой речи представляют собой слова Лю Бэя, обращенные к его коню в трудную минуту жизни, когда он мог спастись от преследования врага, только перейдя через реку: 先主拊馬言曰: 吾命在爾, 爾命在水, 爾與吾有命, 跳過此水 (Сяньчжу фу ма янь юэ: «У мин цзай эр, эр мин цзай шуй; эр юй у ю мин, тяо цы шуй» — «Первый правитель [Лю Бэй] погладил коня и проговорил: „Моя судьба зависит от тебя, твоя судьба зависит от воды, коль тебе и мне суждено жить, перепрыгни эту реку“») [15, стр. 63]. Слова эти явно построены по типу молитвенных обращений — *чжу* (ср. такое обращение к духу Хуанхэ в «Пинхуа по „Истории Ранней Хань“» [253, стр. 64]). Об этом свидетельствует и четырехсложный размер, характерный для древнекитайской поэзии (лишь в третьем периоде союз *юй* выпадает из общего ритмического рисунка), полилогия (подхват), при которой последнее слово первой строки повторяется и как первое слово второй строки, параллельное построение первых двух периодов, а также нарочитый тройной повтор слова *мин* («судьба», «жизнь»).

И наконец в заключение этого раздела о прямой речи персонажей следует сказать несколько слов о ее объемности. В основном прямая речь в народной книге однолинейна — она передает лишь реплику самого персонажа без всяких интерполяций в его речь инородных элементов, какими могут быть

пословицы, изречения древних мудрецов, речения других персонажей. Исключения из этого правила единичны, но о них все-таки стоит упомянуть, так как вообще интерполяции чужих высказываний в речь персонажей — явление, не частое в любом памятнике. Таковы, например, слова Чжугэ Ляня, вставленные в речь Чжан Фэя: 內中一將帶酒叫: 諸葛共皇叔衆官皆掌其計趕我在此處. 軍師言: 「夏侯惇敗了必把你手內過也 (...нэйчжун и цзян дай цю цзяо: «Чжугэ гун хуаншу чжунгуань це чжан ци цзи, гань во цзай цы чу. Цзюньши янь: Сяхоу Дунь байла би ба ни шоу-нэй го е» — «...среди [войска] один полководец пьяно закричал: „Чжугэ [Лян], императорский дядюшка и все военачальники настаивали на этом плане и послали меня сюда. Наставник войска [Чжугэ Лян] сказал: Сяхоу Дунь потерпит поражение и непременно попадетя тебе в руки“») [15, стр. 70; ср. стр. 103]. Случай этот интересен тем, что показывает тенденцию к объемному речевому повествованию, которое развито у современных народных рассказчиков и которое встречалось изредка еще в древних текстах [см., например, 306, стр. 182].

В исследуемом тексте встречается и прямая речь персонажа, включающая в себя косвенную речь, передающую высказывание другого лица. Например: 玄德言曰: 「孫堅言自們是貓狗之徒飯囊衣架」 (Сюань-дэ янь юэ: «Сунь Цзянь янь цзамэнь ши мао гоу-чжи ту, фань нан, и цзя» — «Сюань-дэ сказал: „Сунь Цзянь говорит, что мы — кошки и собаки, мешок с вареным рисом, вешалка для одежды!“») [15, стр. 32]. Наличие местоимения *цзамэнь* («мы с вами») ясно указывает на преобразование прямой речи Сунь Цзяня, т. е. на перевод ее из прямой в косвенную.

Прямая речь персонажей в народной книге строится в связи со средневековым речевым этикетом. Отсюда обилие самоуничижительных формул, частое употребление третьего лица вместо первого при разговоре о самом себе с вышестоящим чиновником или императором. Например, Лю Бэй, отмечая обвинение в убийстве губернатора, предъявленное ему императорским ревизором, говорит: 太守在後堂中, 明有燈燭, 上宿者三五十人, 殺太守二十餘人, 燈下走脫者, 須認得是劉備, 那不是劉備 («Тайшоу цзай хоутан-чжун, мин ю дэнчжу, шин сучжэ сань-у ши жэнь, ша тайшоу эрши юй жэнь, дэн-ся цзо-уточжэ, суй жэнь-дэ ши Лю Бэй, на бу ши Люй Бэй» — «Правитель области находился в заднем зале, где было светло от ламп и свечей, наверху спали человек тридцать-пятьдесят; убивший же правителя и еще двадцать с лишним человек скрылись при свете ламп. Будь это Лю Бэй, его бы обязательно опознали. Это не был Лю Бэй») [15 стр. 24].

Рассматривая личные местоимения древнекитайского языка, С. Е. Яхонтов отмечает что «в вежливой речи местоимения 1-го и 2-го лица обычно заменялись различными описательными выражениями» [427, стр. 68]. Аналогичное явление чрезвычайно широко распространено и в языке исследуемого памятника с подчеркнuto усиленным самоуничижением. Если, как далее пишет С. Е. Яхонтов, в древнекитайском языке, говоря с князем или императором, говорящий называл себя 臣 (*чэнь* — «подданный») [472, стр. 68], то в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» в таких случаях стоит 小臣 (*сяочэнь* — букв. «ничтожный [маленький] подданный») [15, стр. 25 и др.], вместо 妾 (*це* — «наложница»; так в вежливой речи женщина называла себя в разговоре с мужчиной) находим в народной книге самоуничижительное 賤妾 (*цзяньце* — букв. «подлая наложница») [15, стр. 33]. В аналогичном значении вежливого самоуничижения употребляется часто выражение 小人 (*сяожэнь* — букв. «маленький человек») [15, стр. 33]. В вежливом обращении обычно стоит 主公 (*чжугун* — букв. «хозяин», «господин») [15, стр. 93]. Однако все это скорее особенности средневекового китайского языка, а не исключительно данного памятника.

Итак, проведенный анализ прямой речи персонажей народной книги показывает, что в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» отчетливо заметны элементы как письменного, книжного, так и устного стиля. Отсюда и двойственность самой прямой речи: то построенной по нормам вэньяня, то абсолютно разговорной и соответственно вводимой то архаическими глаголами, то живыми, заимствованными из современного автору языка. Двойственная природа стиля народной книги обнаруживается и в типе прямой речи, частично перенесенной из исторической литературы, а иногда конструируемой по ее подобию. Вместе с тем обращение автора к устной сказовой традиции сильно обогащает диалог в народной книге, делает его более сложным, гибким и разнообразным как по своему словесному качеству, так и по приемам его введения.

Повествование в народной книге

Если исключить из текста исследуемого памятника уже разобранный выше прямую речь персонажей, мы получим то, что принято называть в литературоведческой науке повествованием в узком смысле этого слова.

Повествование в народной книге о борьбе Трех царств организуется в основном по временному принципу. Движение времени является в этом произведении главным конструирующим

Художественное
время

фактором, поскольку оно испытывает значительное влияние исторической прозы.

В китайской исторической прозе — будь то династийная «История Трех царств» Чэнь Шоу или более поздняя сводная летопись «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее» Сыма Гуана — авторы фиксируют события, приурочивая их к определенному году правления того или иного императора. При этом нередко жизнь одного персонажа оказывалась у историка разорванной на отдельные эпизоды, соотнесенные с датами правления государя. Такой тип изложения особенно характерен для разделов «Описания царствований» («*Бэнь цзи*») в династийных историях и для летописных произведений. Время в династийной истории и летописи статично, единицы его измерения, как правило, укрупнены — это годы или времена года (зима, лето и т. д.), месяцы. Вот типичный образец помесячного описания событий:

В первый год правления под девизом Чжанью — Блестящая воинственность (221 г. н. э.) летом в четвертом месяце [было объявлено о] большом помиловании и изменено название годов правления... В пятом месяце урожденная У (жена Лю Бэя) была провозглашена императрицей, а сын Чань — наследником императора [8, т. IV, стр. 890].

Часто историк ограничивается указанием года царствования без обозначения месяца. Эта же система погодной и помесячной записи была воспринята и составителями сводной летописи «Зерцало всеобщее...». Изредка в исторической литературе кроме погодной и помесячной записи местами встречаются и записи, отнесенные к определенному дню, — обычно они фиксируют события чрезвычайной важности, вроде: «В шестой год правления под девизом Цзяньань — Установление спокойствия (201 г. н. э.) весной в третий месяц в день динчоу случилось солнечное затмение» [5, т. V, стр. 2041] или «[В семнадцатом году Установления спокойствия] в девятом месяце в день гэнмоу сын императора Си был провозглашен князем Цзиня» [5, т. V, стр. 2113]. При таком измерении время, с одной стороны, статично, так как каждая запись начинается с точного обозначения даты (нигде не будет сказано, что прошел еще месяц, какое-то событие случилось через год или через четыре дня и т. д.), но, с другой стороны, каждый временной интервал (т. е. дата плюс описание случившихся в этот период событий) сменяется следующим, и это создает некоторую иллюзию времени исторического сочинения, движущегося как бы небольшими скачками.

Ранние народные книги во многом еще повторяют форму изложения событий, характерную для летописи. Так, например, в «Забытых деяниях годов Провозглашенного согласия», которые представляют собой переходный этап от неофици-

ального исторического сочинения к народной книге, годовые отметки следуют очень часто, и значительные пропуски между ними имеются лишь в начале и в конце книги — т. е. не касаются основного повествования о событиях годов Сюаньхэ и предшествующего им десятилетия. Так, записи ведутся под годами в такой последовательности: 1102, 1103, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1119, 1120, 1121, 1122, возврат к 1120 г., затем вновь скачок к 1124—1125 гг. и возвращение к последовательному изложению под 1123, 1124, 1126, 1127, 1130, 1133—1134 гг. и т. д. Из приведенных цифр (для наглядности мы привели все данные не в китайском исчислении по годам правления императоров, а в пересчете на современное европейское летосчисление) видно, что «погодная» сетка играет в «Забывтых деяниях годов Провозглашенного согласия» едва ли не основную организующую роль. Тот же принцип во многом сохраняется и в ранней народной книге «Пинхуа по „Истории Пяти династий“», где, например, в первой части записи идут под 876, 877, 879, 880, 881, 895 гг., затем возвращаются к 883, потом вновь делается временной скачок и следуют записи под 898, 899 и 900 гг.

Рудименты этой формы легко обнаружить и в «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Вот образец повествования, организованного еще по типу летописи:

...император [Лю Бэй] скончался — ему было шестьдесят четыре года. Во втором году правления под девизом Цзяньу (Установленной ответственности) Лю Чань взшел на престол и изменил [девиз правления] на первый год Цзяньсин (Установленного процветания)... [15, стр. 128].

В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» роль годичных отметок уже не столь велика, и соответственно пропуски между указаниями дат становятся много больше. Поэтому отличие народной книги о героях Трех царств от летописной прозы заметно в скачкообразном изображении времени. В «Зерцале всеобщем, в управлении помогающем», например, изложение идет строго год за годом — пропуски же бывают лишь в обозначении месяцев, так как отнюдь не в каждый месяц случались события, достойные внимания историка. Это скачкообразное изображение времени встречается и в исторической прозе нелетописного типа — например, в исторических жизнеописаниях.

Повествование же в народной книге «Пинхуа по „Истории Трех царств“» начинается с пятого года царствования ханьского императора Гуаньфу (т. е. с 29 г. н. э.), и это время передается автором как давно прошедшее. «В стародавние дни в деревне Байшуйцунь, в округе Дэнчжоу местности Наньян жил Лю Сю по прозвищу Вэнь-шу, провозглашенный императором Гуаньфу» [15, стр. 1], — начинается прозаическое

повествование в народной книге. После событий, происшедших в пятом году царствования Гуаньбу, повествуется о событиях, как бы выключенных из обычного течения земного времени, — мы имеем в виду описание всего, что происходит с героем в подземном судилище³⁷.

После экскурса в иной мир с его иной временной системой повествование вновь возвращается к земному времени, но уже к концу династии Хань. Происходит огромный временной скачок от 29 г. н. э. к первому году правления ханьского императора Лин-ди — т. е. к 168 г. н. э. После этого время повествования движется уже более плавно, распадаясь на дни с редкими обозначениями месяцев и годов правления. После 168 г. следующая годовая отметка приходится на 186 г., потом упоминаются 190, 192 гг., затем 196 г. Как видим, «погодная» сетка в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» гораздо более редкая, чем в ранней народной книге «Забутые деяния годов Провозглашенного согласия». Это, бесспорно, связано с усилением сюжетности, повествовательности пинхуа. Характерно, что даже приведенные выше даты даны в исследуемом памятнике не в обычной манере летописи, где с даты начинается новый временной интервал, а как бы между прочим. «В Зерцале всеобщем...», например, читаем: «В первый год правления под девизом Цзяньнин (Установления спокойствия)... в первом месяце... в день гэнцзы император взшел на престол и изменил название девиза правления» [5, т. IV, стр. 1802—1803]. Этому сообщению в тексте народной книги соответствует: «Ныне, в год, когда ханьский Лин-ди взшел на престол, звучали все бронзовые и железные предметы» [15, стр. 6]. В этом примере дата спрятана внутрь повествования, она не имеет самостоятельного значения. Следующий год (186) упоминается вообще не в начале абзаца, а в середине: «Императорский указ устанавливал в третье число третьего месяца пятого года Чжунпин (Срединного спокойствия) всем собраться перед заставой Хулаогуань» [15, стр. 29]. Девятый год Чжунпин (т. е. 192 г.) обозначен в конце письма-указа императора, тайно переданного им Дун Чэну [15, стр. 48]. Описание под 196 г. ближе летописной манере, но также с необычным для исторической прозы повествовательным вводом, заимствованным из творчества народных рассказчиков: «Рассказывают, что в тринадцатый год Чжунпин, весной, в третьем месяце...» [15, стр. 65].

³⁷ Чтобы как-то соотнести во времени этот иной мир с земными, только что описанными событиями, автор народной книги говорит, что делу, которое предстоит решить студенту, — двести пять лет. Эта цифра взята просто как большое число вообще. Персонажи, дело которых должно быть разрешено, погибли гораздо раньше.

И только в конце народной книги, когда почти все основные герои уже погибли и сюжетные связи становятся все более слабыми, в тексте появляются типичные летописные вводы: «Во втором году правления под девизом Цзянью...» [15, стр. 128], «Во втором году правления под девизом Цзянью в четвертом месяце...» [15, стр. 129], «Во втором году правления под девизом Цзяньсин в середине шестого месяца...» [15, стр. 132], «Позже, в пятнадцатом году правления, под девизом Цзяньсин в середине второго месяца...» [15, стр. 132], «В семнадцатый год правления под девизом Яньси...» [15, стр. 139]. «Погодная» сетка вновь начинает играть здесь гораздо большую роль, чем в основном повествовании до гибели Лю Бэя. Вместе с тем и здесь временные обозначения идут далеко не подряд: 222 г. сменяет 224 г., затем упоминается сразу 237 г. (на той же странице), потом уже 254 год.

«Пинхуа по „Истории Трех царств“» во многом еще имитирует летопись, но интервалы здесь между временными (годовыми) отметками чрезвычайно расширяются, представляя собой эпизоды в известном смысле логически связанные (тогда как в летописи рядом стоят события, не имеющие между собой никакой логической связи, а просто случившиеся в один год) и развернутые во времени. При этом время уже является в народной книге элементом сюжетосложения, компенсирующим не всегда четкую причинно-следственную связь между соседними событиями.

В отличие от летописи дни здесь не обозначаются циклическими знаками, так как это не какие-нибудь важные для истории дни, а просто один из дней некоего месяца и года.

В истории китайской литературы бывали случаи, когда, например, приверженцы старой, свергнутой династии продолжали долго еще использовать старые девизы правления, как бы выражая этим протест и непризнание новой власти. Иного типа «продления» сроков царствования какого-либо императора мы находим в народной книге. Так, автор «Пинхуа по „Истории Трех царств“» продлил годы Чжунпин (Срединного спокойствия)³⁸. Этот девиз правления был во времена царствования ханьского императора Лин-ди, но на шестом году Чжунпин [в 189 г. н. э.] император умер и взошедший в 190 г. на престол император Сянь-ди взял себе другой девиз правления — Чупин (Раннее спокойствие). В данном случае речь

³⁸ «Пинхуа по „Истории Трех царств“» не единственная народная книга, в которой можно обнаружить такое «продление» годов правления. Аналогичные случаи встречаются, например, в «Забывтых деяниях годов Провозглашенного согласия», где упоминается семнадцатый год правления под девизом Таньфу (Небесной поддержки) [214, стр. 119], тогда как в действительности годов под таким девизом было всего пятнадцать.

не идет о смене династии; никто из историков, писавших об этом периоде, не отрицал годов Чупин, а народная книга упрямо продолжает использовать годы Чжунпин применительно к поздним событиям. Например: «Рассказывают, что в тринадцатом году Чжунпин, весной в третьем месяце...» [15, стр. 65] (речь идет о первой поездке Лю Бэя к Чжугэ Ляну); такая же несуществующая дата стоит и на приводимом в пинхуа императорском указе — он подписан девятым годом Чжунпин (т. е. если продолжить условно годы Чжунпин — 192 г. н. э.). Здесь налицо не только условная, неточная датировка, но и пренебрежение к летописным фактам. Например, Сыма Гуан в своем «Зерцале...» относит эти же события к четвертому году Цзяньань — т. е. к 199 г., а не к 192 г., как автор народной книги.

Такое удивительное невнимание автора народной книги к реальной хронологии может быть объяснено только одним. Датировка была нужна ему лишь как фактор, организующий материал. Он лишь имитировал форму летописи, не стараясь точно повторить ее исторически-хронологическое описание событий.

Обозначение времени в старом Китае легко выдавало симпатии и антипатии автора. Так, например, Сыма Гуан ведет счет событиям сперва по годам правления императоров династии Хань, затем династии Вэй, основанной узурпатором Цао Цао, затем пришедшей ей на смену династии Цзинь. Известный философ Чжу Си (1130—1200) считал династию Вэй незаконной и в своем кратком изложении «Зерцала...» вел счет сперва по годам правления ханьских императоров, потом Лю Бэя и его сына, а затем переходил к императорам династии Цзинь. Таким образом, он считал законным продолжателем ханьского дома Лю Бэя и отдавал ему свои симпатии. Аналогичным образом, опираясь на готовую традицию, поступил и автор народной книги. После годов правления ханьского дома он ведет счет времени по годам правления Лю Бэя и его сына. Отсюда — приурочивание событий к годам Яньси (Продленного процветания), а затем к годам Юаньси (Изначального процветания), которые были девизом правления Лю Юаня — «потомка» Лю Бэя, основавшего в 304 г. царство Раннее Чжао. При этом вся датировка по годам правления династии Цзинь в народной книге опускается, хотя именно об императорах этой династии и идет речь. События же, отсчитываемые в летописной литературе по годам правления этой династии, автоматически прикрепляются к годам правления Лю Юаня. Заимствуя в данном случае факты не из Сыма Гуана или Чжу Си, а из официальной «Истории династии Цзинь» [219, стр. 5531], автор народной книги при-

писывает события, отнесенные там к годам правления цзиньского императора Хуай-ди, к годам царствования Ли Юаня, даже не делая арифметического пересчета. Ему важен сам факт указания даты, а то, что, скажем, столица была перенесена в другое место не в 306 г., а в 309 г., не имеет для него никакого значения. Это еще раз подтверждает наш вывод об имитации в народной книге формы летописи и одновременно свидетельствует о чрезвычайно важном для автора приеме возвеличивания династии Хань через изображение времени и преимущества рода Лю. При этом автора не смущает, что Лю Юань был гунном, считавшим себя родственником свергнутой династии Хань, так как его предки получали в жены китайских принцесс из ханьского дома Лю [350, стр. 131].

Имитацию формы летописи с одновременным стремлением к повествовательности легко заметить и в типах временных вводов народной книги.

Прежде всего из приведенных выше примеров видно однообразие введений событий с помощью характерной именно для летописи «погодной» отметки. Это однообразие было присуще исторической, летописной прозе китайцев в такой же мере, как и древнерусским памятникам, о которых пишет Д. С. Лихачев: «Однообразно вводит он (т. е. летописец. — Б. Р.) все новые и новые известия с помощью слов „того же лета“, „той же весны“ или „том же лете“». Исследователь ссылается на текст Новгородской летописи: «В лето 6691... В лето 6666...» [375, стр. 266]. Наиболее сюжетная часть народной книги, в которой время измеряется уже в основном по дням, также имеет определенный трафарет для введения новых событий.

Все эти трафареты, однако, принципиально отличны от летописных, так как представляют собой обозначение не конкретного дня-месяца, переданного в исторической литературе сочетанием циклических знаков, а какого-то неопределенного одного дня. Это или 當日 (данжи — «в тот день»), или 當夜 (данье — «в ту ночь»), или — 日 (ижи — «в один [прекрасный] день», «в какой-то из дней», «однажды») — например: «В один из дней император, сидя в Зале изумрудного цветения, призвал к себе брата императрицы...» [15, стр. 47]. В народной книге на смену статическим обозначениям определенного времени летописной литературы приходит обозначение не просто неопределенного, но и движущегося времени. Отсюда особые трафареты введения событий, типа: 前後半載 (цянъ-хоу бань цзай — «примерно через полгода...»), 前後半月 (цянъ-хоу бань юэ — «примерно через полмесяца...»), 前後數日 (цянъ-хоу шу жи — «примерно через несколько

дней...»). Нередко 前後 [цзянь-хоу — букв. «вперед-назад», т. е. «на полгода (месяца и т. п.) раньше или позже...»] может соединяться с отрицательным обозначением неполного времени типа: 前後無一月 (цзянь-хоу у и юэ — «не [прошло] примерно и одного месяца»). Вообще отрицания при числительном, обозначающем количество дней и месяцев, постоянно встречаются в народной книге и без стоящего перед ними цзянь-хоу — например: 無二日 [у эр жи — «нет (не прошло и) двух дней»] или 都無五七日 (ду у у-ци жи... — «всего не прошло и пяти-семи дней, как...»).

Движение дней подчеркивается и постоянным употреблением таких словосочетаний для введения очередного события, как 來日 (лай жи — «на следующий день»), 次日 (цы жи — «на другой день»), 又三日 (ю сань жи — «еще через три дня») и т. п. Все эти трафареты несут на себе чрезвычайно важную функцию создания у читателя иллюзии движущегося времени повествования.

Если историографы отмечали обычно лишь месяц, в который случилось то или иное событие, то народной книге местами уже недостаточно даже обозначения дня — в таких случаях действие локализуется во времени через привязывание его к какой-либо части суток, обычно говорится, что то-то и то-то произошло на рассвете или к вечеру. Например: «На другой день на рассвете императорский дядюшка устроил пир. Главнокомандующий пригласил всех подчиненных ему военачальников. Когда приблизился вечер, Чжоу Юй сказал императорскому дядюшке...» [15, стр. 87]. Это распадение времени на все более мелкие единицы усиливает иллюзию реальности происходящего действия. Вместе с тем это деление отражает народный, от уже известного китайцам той поры и осмысленного еще философом Шао Юном (1011—1077) деления дня на часы, минуты и секунды — правда, количественно не совпадающие с принятыми сейчас.

Этой же цели служит в народной книге и появление того, что можно назвать настоящим временем повествования, которое, конечно, не равно грамматическому настоящему времени. Уже говорилось, что зачин прозаического повествования народной книги отнесен к «стародавним временам». Времени зачина ясно противостоит время основного повествования, которое обозначается словом *цзинь* («ныне»): «Ныне, в год, когда ханьский Лин-ди взшел на престол...» [15, стр. 6]. Это «ныне» не может означать момента написания книги, так как от воцарения Лин-ди до публикации (и, видимо, до написания) прошло более тысячи лет, не может оно относиться и к династии Хань, так как произведе-

ние сочинялось через много династий после гибели Хань. Здесь «ныне» означает скорее всего введение настоящего времени повествования.

Это настоящее время повествования специально обозначается в тех случаях, когда требуется противопоставить настоящее время основного повествования предшествующему тексту, относящемуся к иному времени. Вот пример употребления слова *цзинь* («ныне») в описании Чжугэ Ляна:

Сыма Чжун-да (т. е. Сыма И) некогда сказал: «Придет — так нельзя (пропуски в тексте)... нельзя защитить, попадет в трудное положение — нельзя окружить, не знаю, человек он, или дух, или бессмертный?» Ныне, когда Сюй Шу рекомендовал его, в душе Лю Бэя не возникло никаких сомнений, и он вновь отправился к его тростниковой хижине [15, стр. 67].

Слова Сыма И, вступившего на политическую арену много позже Чжугэ Ляна, не могли быть сказаны им в то время, когда сам Чжугэ Лян еще не начал служить Лю Бэю и не проявил своего военного таланта. Эта фраза есть вставка — оценка повествователем Чжугэ Ляна. Она выделяется с помощью служебного слова *цэн* («некогда»). А для того чтобы вновь ввести рассказ в условное настоящее время, автор вынужден подчеркнуть это словом *цзинь* («ныне») — т. е. тогда, когда развиваются описываемые события. В этом условном настоящем времени живут и действуют герои на родной книге. Такой временной категории китайская историческая проза не знала. Не удалось найти нам аналогичных случаев и в литературной новелле.

Скорее всего, категория настоящего времени повествования заимствована автором народной книги из устного прозаического сказа. Это предположение может опять-таки быть обосновано ссылкой на современные записи традиционного сказа — в частности, на повествование Ван Шао-тана об У Суне, где понятие *今年* (*цзиньнянь* — «нынешний год») вовсе не означает времени исполнения, а есть указание на настоящее время внутри художественного повествования.

И историческая проза, и новелла знают две временные плоскости повествования: во-первых, повествование о прошедших событиях, переданное как бы нейтральным, внешне объективным автором, не вмешивающимся прямо в ход изложения, и, во-вторых, чисто авторская концовка-резюме, пишущаяся от лица автора (правда, обычно не от первого лица, а от третьего) и соответственно «существующая» в его времени. Характерно в этом отношении, например, повествование в знаменитой танской новелле Ли Гун-цзо «Жизнеописание правителя Нанькэ», где действие повествования точно датировано 791 годом, а концовка — временем написания новеллы, 801 годом. Иногда в исторических сочинениях

к этим двум временам может добавляться еще время комментатора. Так произошло, например, с «Историей Трех царств» Чэнь Шоу после ее активного комментированья Пэй Сун-чжи, но это комментаторское время существует все-таки вне основного текста и представляет собой внешнее, дополнительное напластование.

Наличие этих двух временных плоскостей связано с той особенностью китайской исторической прозы (а под ее непосредственным влиянием и литературной новеллы), которую можно назвать двухголосием. Анализируя стиль «Записок историка» Сыма Цяня, Ю. Л. Кроль выделил в этом произведении два голоса: безличный голос предания и голос автора [371, стр. 48—50]. Иную картину мы находим в исследуемой народной книге. Здесь голос предания заменяется голосом рассказчика, причем рассказчик этот не называет себя — он внешне так же нейтрален, как историк, но в отличие от последнего активно ведет повествование, вставляя безличные формулы, организующие ход рассказа, резюмируя события стихотворными вставками, иногда задавая риторические вопросы и отвечая на них, а в других случаях поясняя слушателям какое-либо слово. Время всех этих чисто сказовых моментов отличается от настоящего времени повествования — их время есть отражение в письменном памятнике рудиментов исполнительского времени устного сказа. В некоторых других народных книгах это время выражено прямо в сказительских ремарках³⁹. Если не принять во внимание рудименты этого исполнительского, сказительского времени, то может показаться странным, что, описывая Чжан Фэя, автор «Пинхуа по „Истории Трех царств“» вдруг приводит храмовую хвалу (*мяоцзань*), в которой воспевается храбрость героя [15, стр. 55—56]. (Храмовая хвала есть элемент посмертного культа героя, и она никак не может быть произнесена при живом персонаже). Также в ином времени «существуют», например, и вводные стихи, открывающие народную книгу:

К востоку от Янцзы — земли царства У, а земли Шу — в Сичуане,
 Доблестный храбрец Цао Цао захватил Срединную равнину.
 Но это вовсе не три человека разделили Поднебесную —
 Они пришли, чтобы отомстить за головы, отрубленные императором Гао-цзу [15, стр. 1]

³⁹ Например, повествователь-рассказчик в «Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Синя» от себя поясняет, что такая-то местность, упоминаемая в пинхуа, сейчас называется так-то. Это «сейчас», «ныне» сказителя идентично времени исполнения и восприятия, а вовсе не времени развития действия в повествовании. Такие случаи противопоставления времени повествования исполнительскому времени встречаются иногда и в бьянь-вэнь эпохи Тан [258, т. I, стр. 21].

Повествование о давно прошедших днях даже еще не началось, еще более двухсот лет должно пройти до появления на сцене тех, кто возглавит три царства, а стихи уже говорят об этом как о факте свершившемся, потому что их произносит невидимый рассказчик, которого можно уподобить ведущему в некоторых театральных представлениях.

Художественное время в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» в целом однонаправленно (используем термин Д. С. Лихачева) — т. е. повествование «никогда не возвращается назад и не забегает вперед» [375, стр. 258]. Все события развиваются во временной последовательности, хотя пример «Забывших деяний годов Провозглашенного согласия» или «Пинхуа по „Истории Пяти династий“» убеждает нас в том, что однонаправленность не есть обязательный признак повествования народной книги. Анонимный автор исследуемого памятника обходится и без характерных для некоторых исторических жизнеописаний и сводных летописей (типа «Зеркала всеобщего, в управлении помогающего») небольших возвратов к прошлому персонажей, однообразно вводимых словом *初* (*чу* — «прежде», «в начале»). Единственное исключение такого рода в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» — вставной рассказ о детстве Лю Бэя, заимствованный из его официального жизнеописания. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу этот рассказ помещен в начале жизнеописания, а в народной книге о детстве Лю Бэя читатель узнает после описания встречи уже взрослого Лю Бэя с Гуань Юем и Чжан Фэем. Это временное нарушение связано с сюжетностью повествования, а опущен этот рассказ автором быть не мог, так как он является свидетельством предначертанности Лю Бэю быть императором.

Средневековая китайская концепция времени практически, видимо, мало отличалась от древнекитайского представления об истории как о непрерывной смене династий, как о бесконечно повторяющемся движении по замкнутому кругу [371, стр. 85]. Такое восприятие времени было сродни эллинскому, характерному для дохристианской Европы [347, стр. 158]. В народной книге о борьбе Трех царств на эту циклическую концепцию истории наложились буддийские идеи о цепи перерождений в соединении с древнекитайским взглядом на воздаяние за грехи. Получилось сложное представление о замкнутом времени, которое явственно сказалось на организации самого повествования.

В целом народная книга имитирует летопись и соответственно реальное историческое время⁴⁰. Но, хотя китайские

⁴⁰ Описывая реальное историческое время, автор помещает своих персонажей и внутри столь же реального географического пространства.

историографы, начиная с Сыма Цяня, признавая цикличность времени, все-таки видели и происходящие в обществе изменения нравов, обычаев и установлений, историческое время в народной книге (вслед за народным сказом) изображается по существу в категориях привычной рассказчику и слушателям действительности. Это особенно заметно в описаниях реалий, несущих печать времени. Персонажи в основном одеты в одежды эпохи Сун, так они изображены и на иллюстрациях в издании XIV в. К позднему времени относятся и названия многих должностей. Так, императорский ревизор, которого избивает Чжан Фэй, именуется в народной книге *дую* — как отмечают комментаторы самого раннего издания «Троецарствия» (конец XVI в.), должность эта появилась лишь в эпоху Сун. Все это подтверждает, на наш взгляд, что народная книга отражает устный сказ сунского времени. (Характерно, что и рассказчики XVIII—XX вв. часто обряжают исторических героев в костюмы своего времени и именуют их должности в соответствии со знакомой слушателям номенклатурой).

Можно указать еще на один тип анахронизмов в народной книге. Герои там сочиняют семисложные стихи (именно такой стих, например, пишет на стене Лю Бэй при первом посещении дома Чжугэ Ляна [15, стр. 66]), о которых несколько веков спустя после написания «Троецарствия» Мао Цзун-ган в общих замечаниях (*фаньле*) к своему изданию эпопеи писал, что «регулярные семисложные стихи появились [лишь] у танских авторов, а в эпоху Хань еще не было слышно о них. В протонародных изданиях [эпопеи] постоянно встречаются стихотворные строки, приписываемые персонажам: например, Чжун Яо и Ван Лан воспевают в стихах Башню бронзового воробья, Цай Мао пишет стихи на стене постоянного двора — все это поддельные семисложные стихи регулярной формы (*люйти*). И это особенно вызывает смех у знатоков. Ныне, основываясь на старом тексте, я удалил их, чтобы сохранить правдоподобие» [14, т. I, Общие замечания, стр. 2].

Однако иногда он ставит рядом далекие топографические названия, как бы снимая расстояние между ними. Так, в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» говорится, что Чжугэ Лян жил на Холме лежащего дракона у горы Уданшань в округе Дэнчжоу местности Наньян [15, стр. 65]. Японский синолог Огава Тамаки, исследовавший это «нагромождение» географических названий, показал, что Холм лежащего дракона (Волунган), где жил Чжугэ Лян, отстоит в действительности от горы Уданшань на триста ли, и соединены эти топонимы здесь только потому, что гора Уданшань с IV—V вв. считалась священным местом даосов [175, стр. 75]. Стяжение географического пространства имеет здесь явно идеологический смысл.

Мао Цзун-ган, видимо, имеет в виду издания типа сохранившегося ксилографа конца XVI в., где действительно описывается, например, как Чжун Яо и Ван Лан подносят Цао Цао семисложные стихи [10, т. XII, стр. 6—6а]. Ему было неизвестно, что Ло Гуань-чжун здесь следовал традиции народной книги. [Что подразумевает Мао Цзун-ган под старым текстом (*гу бэнь*), неясно, — скорее всего, такого текста вовсе не существовало].

Как уже говорилось, время зачина народной книги резко противопоставлено времени основного повествования, как некое «стародавнее» время — настоящему времени повествования. «Стародавнее» время зачина осложняется еще введением неземного времени при описании путешествия студента (героя зачина) в Подземное царство. Вместе с тем этот уход в Подземное царство есть как бы возврат в прошлое, где герой встречается с давно умершими персонажами. Возможно, что здесь проявляется характерная для эпоса разных народов черта: уход героя в далекие земли или иной мир есть обычно уход в прошлое. Но, поскольку перед нами не философский трактат, а художественное произведение, то зачин в нем играет более композиционную, чем идеологическую роль, легко создавая готовую коллизию и начиная само действие основного повествования.

Время основного повествования народной книги замкнуто по законам фольклорного произведения. Логично было бы, если бы автор завершил свое повествование концом Троецарствия и объединением Китая под эгидой династии Цзинь, как это было на самом деле. Но повествование в народной книге идет и дальше, завершаясь искусственно введенным сюда рассказом о гунне Лю Юане, вновь провозгласившим после падения Цзинь династию Хань. Эти события, не сыгравшие никакой принципиальной роли в истории Китая, дали тем не менее возможность автору пинхуа (по всей вероятности, вслед за народными сказителями) завершить произведение счастливым концом. Лю Юань «победил», дело Лю Бэя восторжествовало, возмездие осуществлено — таким образом, время пинхуа замыкается внешне счастливой развязкой, столь характерной для народных сказок или легенд⁴¹.

⁴¹ Интересно, что Ло Гуань-чжун, создавая книжную эпопею «Троецарствие», отказался от счастливой развязки — так же как и от общей концепции воздаяния — и завершил повествование трагической гибелью Лю Бэя и его царства. Как указывает Чэн И-чжун, авторы некоторых продолжений «Троецарствия» вновь возвращались к концепции пинхуа, показывая Лю Юаня завершителем дела Лю Бэя. Таковы, например, «Продолжение позднего повествования по „Истории Трех царств“» и «Повествование о Восточной и Западной Цзинь» [313, стр. 53].

Фольклорное представление о счастливой концовке в развитии сюжета в пинхуа сочетается с философскими концепциями циклического времени. Эта двойственность идейных истоков народной книги проявляется и в двойственности изображения времени как фактора организации повествования: стиль летописи сочетается в данном памятнике со специфическими приемами устного сказа.

**Влияние
устного сказа**

Другим организующим фактором повествования в народной книге являются реликты особых трафаретов и формул, используемых сказителями для переноса действия из одной логической (или временной) плоскости в другую, от одного персонажа — к другому.

Резкий переход от одного предмета повествования к другому в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» обозначается выражением 話分兩說 (*хуа фэнь лян шо* — «повествование⁴² делится на два рассказа»). Этот буквальный перевод слов сказителя не совсем точно передает суть дела. Вернее сказать, это выражение означает переход к другому сюжету. Так, например, после вводной части, описывающей время Гуаньфу-ди и посещение студентом Сыма Чжун-сяном подземного мира, начинается рассказ о царствовании императора Лин-ди. Чтобы отделить эпизод посещения ада от рассказа о странных предзнаменованиях, сопровождавших вступление Лин-ди на трон и происшедших будто бы почти через 140 лет после времени, описанного в зачине, рассказчик использует именно это выражение *хуа фэнь лян шо*. Далее, перенося действие со двора императора к маленькой деревушке, где родился некий Сунь Сюэ-цзю, нашедший в пещере небесную книгу, содержащую рецепты лечения от разных болезней, автор народной книги вновь использует ту же формулу. Затем с ее помощью он начинает рассказ о Чжан Цзяо и его братьях, ставших во главе восстания Желтых повязок; через некоторое время эти же слова отделяют повествование о Чжан Цзяо от описания событий, происходящих во дворце, а затем уже он вводит и рассказ о Лю Бэе и его братьях. Далее сюжет развивается уже более плавно, главными его персонажами становятся названные братья, и перенос повествования от одного героя к другому осуществляется с помощью более простых формул. Основные из них: 話說 (*хуа шо* — «повествование пойдет»), 卻說 (*цюэ шо* — «еще расскажем»), 說起 (*шо ци* — «начнем рассказ»), 後說 (*хоу шо* — «затем расскажем»). Иногда в тексте на-

⁴² Термин *хуа* в сунское время имел значение «рассказ», «история», «повествование» [110, стр. 91—96].

родной книги встречается целая вводная конструкция типа: 且休說... 卻說... (*це сю шо.., цюэ шо..* — «пока не будем говорить о том-то и том-то, а расскажем о том-то и том-то»). Например: «Пока не будем говорить о Лю Бэе, находящемся в Гучэне, а расскажем о том, как Гуань-гун, подойдя к Гучэну, послал человека доложить Чжан Фэю» [15, стр. 61]. Все эти чисто сказительские трафареты для переноса действия встречаются и в других народных книгах. Формула *хуа фэнь лян шо* в чуть измененном виде (*хуа фэнь лян тоу* — букв. «повествование делится на две части») постоянно встречается в «Пинхуа по „Истории Ранней Хань“»⁴³, выражение *хуа шо* («повествование пойдет о...», «расскажем о...») постоянно для «Пинхуа о том, как Цинь присоединила шесть царств», а *цюэ шо* — для «Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Синя». Преимущественное употребление в каждом тексте какой-либо одной формулы наводит на мысль о том, что изданные одновременно в одной серии пять народных книг создавались разными авторами. В исследуемом «Пинхуа по „Истории Трех царств“» наблюдается еще более сложная картина в употреблении сказовых формул. В начале книги все время употребляется выражение *хуа фэнь лян шо* («повествование делится на два рассказа»), затем начинает использоваться главным образом *цюэ шо* («а еще рассказывают»), со второй половины книги (со стр. 73 современного издания) наряду с *цюэ шо* начинает часто употребляться *хоу шо* («затем расскажем»). Почти одновременно в последней (третьей части) книги для ввода нового повествования начинает использоваться один глагол *шо* («говорить», «рассказывать»). Например: «Рассказывают, что наставник войска пригласил императорского дядюшку в Цзинчжоу» [15, стр. 96; аналогичные примеры на стр. 113 и др.].

Такая разная система сказовых формул наводит на мысль о том, что и «Пинхуа по „Истории Трех царств“» написано не одним автором, а по крайней мере двумя. Все эти сказительские формулы, существующие в исполнительском времени, организуют повествование, начиная собой отдельные интервалы, подобные тем, какие вводятся через прямое обозначение времени («в один из дней» и т. п.).

Характерной чертой стиля народных книг является наличие риторических вопросов и ответов на них. Такие вопросы характерны для устной сказовой манеры разных на-

⁴³ В «Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Синя» вместо *тоу* четвертым компонентом в этом выражении является 段 (*дуань*) с тем же значением [251, стр. 38].

родов, хотя легко переходят и в литературный сказ⁴⁴. Прием этот широко распространен в творчестве китайских рассказчиков и по сей день. Отсутствие подобных риторических вопросов повествователя в исторической прозе или в литературной новелле лишний раз подтверждает, на наш взгляд, происхождение этого приема из устного повествования. Риторические вопросы, хотя и несколько иного типа, нередко встречаются и в древних философских текстах, сохраняющих элементы устного стиля.

Разные авторы китайских народных книг употребляли разное количество подобных оборотов. В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» их гораздо меньше, чем в народной книге о походе У-вана на Чжоу Синя или в «Пинхуа о Веснах и Осенях семи царств». Характерным примером сказительского риторического вопроса в исследуемом памятнике может служить следующее место. Описав подробно одевание студента Сыма Чжун-сяна и завершив прозаическое описание стихами, автор, еще не назвавший своего героя (тоже типичный прием народных рассказчиков), говорит: «Какова же была фамилия этого студента и каково было его имя? Фамилия у него двойная — Сыма, а прозвание Чжун-сян» [15, стр. 2]. Или в другом месте: «Что же до Лю Бэя, Гуань Юя и Чжан Фэя, то первый министр (Цао Цао) каждый день вместе с Сюань-дэ (т. е. с Лю Бэем) пил вино, намереваясь воспользоваться поддержкой Первого правителя. Откуда это видно? Есть стихи в подтверждение. Они гласят...» [15, стр. 45]⁴⁵.

К устному сказу восходят, видимо, и особые способы введения в повествование новых персонажей. Историческая проза вводила новых героев по ходу изложения, лишь упомянув об их происхождении, звании или местности, откуда они были родом. Там констатировался сам факт, что совершил персонаж или на какую должность он был назначен. Например, в «Зерцале всеобщем...» Сыма Гуана при первом упоминании о Лю Бэе просто говорится: «...Лю Бэй из Чжоцзюня был потомком чжуншаньского Цзин-вана... Бэй

⁴⁴ Достаточно напомнить гоголевское «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!». Или из «Страшной мести»: «Но кто среди ночи, блещут или не блещут звезды, едет на огромном вороном коне?... Блещут чеканные латы...».

⁴⁵ Стоит отметить, что повествователь называет здесь Лю Бэя Первым правителем (*Сяньчжу*), т. е. титулом, полученным Лю Бэем много лет спустя после описываемых событий. Такие анахронизмы — не редкость в народных книгах, так как авторы их использовали прозвища или титулы героев, известные и привычные читателю, не заботясь о хронологической точности.

с молодых лет был очень дружен с Гуань Юем из Хэдуна и Чжан Фэем из Чжоцзюня, он поставил Юя и Фэя во главе особых отрядов...» [5, т. V, стр. 1926—1927].

В тексте народной книги все три героя вводятся в повествование обычными сказительскими приемами: «Рассказывают, что был один человек по фамилии Гуань и по имени Юй...», «А еще рассказывают, был один человек по фамилии Чжан и по имени Фэй...» и т. п. Кроме этого приема введения нового персонажа в народной книге весьма распространен и другой способ. Сперва читатель узнает о действиях неизвестного человека, а уже потом сообщается имя персонажа. Насколько можно судить по современному устному прозаическому сказу китайцев, такая манера описания и введения героя способствует созданию необходимой в этом жанре занимательности и даже в известной мере заинтригованности слушателей. Вместе с тем этот прием представляет собой попытку (возможно, еще не осознанную) дать много-ракурсное освещение вводимого персонажа, «втиснуть» его сразу же в гущу событий.

Одновременно рассказчик как бы загадывает слушателям загадку, заставляя их по внешнему виду и характерным постоянным фольклорным трафаретам (знакам) определить, о ком из героев в данном случае пойдет речь. Не исключено, что здесь в какой-то мере сказалось и влияние рассказчиков, специализировавшихся на загадывании загадок, которые упоминаются в источниках XIII в. наряду с исполнителями исторических повествований, бытовых историй, рассказов об удивительных событиях и т. п. [243, стр. 98].

Такие описания действий еще неизвестного персонажа начинаются, как правило, со слова *忽 ху* («вдруг»). Внезапность появления этих «незнакомцев» усиливает эмоциональное напряжение. В качестве примеров такого введения можно указать хотя бы на появление Люй Бу, а в дальнейшем и его жены Дяо-чань.

Только собрались поднять войска, как вдруг услышали в городе громкий крик. Заперли городские ворота, спешно отрядили несколько тысяч солдат, которые захватили передние улицы и задние переулки, всякие уголки и закоулки. Видят: полководец на коне — ну, прямо свирепый тигр, пораскидал солдат, а скольких убил — неизвестно. Постепенно стали подтягивать солдат и военачальников, подтянули уже очень много, окружили того человека. Главнокомандующий приказал, чтобы спросили, кто это, но тот ничего не отвечал. Простолудины же громко закричали: «Этот парень — домашний раб первого министра Дин Цзяньяна. Он убил его, вскочил на коня своего хозяина и собрался удрать». Воины плотно окружили парня, — а воинов у главнокомандующего было очень много, поэтому-то они схватили его, связали и повели в управу главнокомандующего.

Дун Чжо уселся и вслед за тем спросил, кто таков этот схваченный

человек, как его фамилия и имя. Тот ответил: «Моя фамилия Люй, имя Бу, прозвание Фэн-сянь» [15, стр. 26].

Аналогичным образом вводится в повествование и фигура жены Люй Бу — красавицы Дяо-чань, которая, как рассказывается в народной книге, потеряла своего мужа во время смуты и оказалась в доме сановника Ван Юня. «[Ван Юнь] вдруг увидел женщину, которая возжигала благовонные сандаловые палочки и сокрушалась про себя, что не может вернуться домой и увидеться со своим мужем». Читатель заинтригован — он не знает еще ни кто эта женщина, ни кто ее муж. Только немного спустя, когда Ван Юнь начинает ее расспрашивать, выясняется, кто она и т. п. [15, стр. 33]. Этот прием ввода в повествование новых персонажей встречается в «Пинхуа по „Истории Трех царств“» многократно, легко обнаружить его и в других пинхуа того же времени. Все это наводит на мысль, что подобное явление было общим для повествовательной литературы и скорее всего восходит к устному сказу. Редкие примеры такого рода можно найти уже в танских новеллах при описании встреч героя с красавицей [245, стр. 43, 100] и в бяньвэнь [258, т. I, стр. 5, 116]. Внезапность действий и появления героев заметно усиливает динамизм повествования народной книги.

К числу реликтов устного сказа в художественной системе народной книги следует, видимо, отнести и разъяснения смысла иероглифов имени императора Гуаньфу-ди: «...император звался ханьским Гуаньфу хуанди. *Гуан* значит „блеск“ — из сочетания „блеск солнца и луны“, освещающий Поднебесную. *У* („воинственность“) означает владение Поднебесной. Отсюда и прозвание Гуаньфу» [15, стр. 1]. Хотя разъяснение это сделано не на разговорном языке и напоминает обычные китайские комментарии, оно все-таки представляется нам отнюдь не элементом письменного книжного стиля, где комментарии не включаются в основной текст и где едва ли было необходимым пояснение таких элементарных слов, как *гуан* и *у*. Но слушателю, да еще не слишком грамотному, такие пояснения были явно нужны. Они встречаются в устном прозаическом сказе и по сей день — например, у янчжоуского сказителя Кан Чжун-хуа. Здесь как бы соединяются два стиля — традиционного комментаторства и сказительского объяснения слов, непонятных слушателям.

В народной книге встречаются и другие факты, которые можно рассматривать как реликты устного повествования. Так, например, в конце рассказа о том, как Гуань Юй отрубил голову полководцу Цай Яну, идет следующий текст:

Один раз прогремел барабан — и уже голова Цай Яна была отрублена одним взмахом меча Гуань Юя. Войско его бежало. Название это-

му: «Под десять ударов в барабан отрубает голову Цай Яну» [15, стр. 62].

Встает естественный вопрос: что это за название и откуда оно пришло в народную книгу? В тексте народной книги не говорится о десяти ударах — там, напротив, упомянут лишь один удар. Правильнее предположить, что последняя фраза — название эпизода в народном сказе. В народной книге этот эпизод назван просто: «Гуань-гун обезглавливает Цай Яна»⁴⁶. Рассказчики, судя по дошедшей до нас традиции, имеют специальные названия для отдельных частей повествования. Характерно, что эти названия часто упоминаются именно в конце эпизодов, например: «„Кун-мин лечит больного“ — этой фразой заканчивается сказ» [62, вып. 7, стр. 94, см. также стр. 113, 155, 173, 256, 275]⁴⁷. В народной книге приведенное название также стоит в конце всего эпизода. Можно было бы предположить и другое: что это название пьесы юаньского периода, которое заимствовал автор пинхуа. Известно, что в это время существовала пьеса «Обезглавливание Цай Яна», но, как доказывает Сунь Кай-ди [262, стр. 89—92], в пьесах юаньских авторов заглавие обычно включалось в текст произведения, причем его произносил кто-нибудь из персонажей, заключая представление. Сунь Кай-ди приводит примеры и из сборника «Популярные рассказы, изданные в столице» и из «Речных заведений» Ши Най-аня, где название эпизода ставится после рассказа о соответствующих событиях, и приходит к выводу о том, что это характерная черта устного сказа X—XIV вв. Думается, что она же нашла свое отражение и в тексте народной книги.

Некоторым косвенным доказательством того, что мы имеем здесь дело с названием сказа, может служить и упоминание именно десяти схваток Гуань Юя с Цай Яном в варианте современного сказителя Тан Гэн-ляна: «Самое большее они могут съезжаться десять раз, и если после десяти схваток Юнь-чан (прозвище Гуань Юя) не сможет убить Цай Яна, Чжан Фэй не поверит ему» [51, стр. 144]. В повествовании Тан Гэн-ляна Гуань Юю не понадобилось десяти схваток — он победил раньше, но возможно, что в каком-

⁴⁶ Заглавие это, как и другие, уже упоминавшиеся выше, в издании XIV в. напечатано в отличие от основного текста белыми иероглифами на черном фоне.

⁴⁷ По всей вероятности, именно из китайского сказа эта манера попала и к монгольским исполнителям эпоса, где встречается, правда, в единичных случаях. Г. И. Михайлов, писавший об этом, считал даже постановку заглавия в конце произведения вообще чертой, не свойственной фольклору [384, стр. 67].

либо из ранних вариантов этого сказа описывалось именно десять схваток, а отсюда — и десять ударов в барабан.

**Конструкция
эпизода и типы
действий**

В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» мы находим примеры двух основных типов повествования: статическое описание и динамическое повествование, из которых последнее явно преобладает. К статическому описанию в народной книге следует отнести лишь описание облика персонажа при первом его появлении⁴⁸. Описаний таких очень мало, так как далеко не все герои описываются в народной книге, а остальное (пейзаж, авторские рассуждения и т. п.) просто отсутствует.

Динамическое повествование в народной книге в основном развивается за счет действий, которые, однако, больше называются, чем описываются. И в этом нельзя не видеть влияния стиля исторической прозы. Лаконизм этот заметен в малых размерах временных интервалов, которые к тому же не всегда между собой логически связаны. Чтобы наглядно показать все это, приведем в переводе один небольшой эпизод.

А еще рассказывают, что императорский дядюшка пригласил наставника войска (т. е. Чжугэ Ляна) и всех военачальников к себе в Синье, чтобы устроить празднество и повеселиться. Появился человек и доложил: «Цао Цао, ведя огромное миллионное войско, с тысячей знаменитых полководцев направился издалека к Фаньчэну и Синье!» Императорский дядюшка, испугавшись и изумившись, спросил у наставника войска, как быть. Наставник войска ответил: «Это легко сделать». Тотчас же написал письмо и отправил его на юго-восток в Цзинчжоу к Лю Бяо. В ту ночь было [составлено] письмо, а на рассвете получен ответ, в котором говорилось, что Цзинчжоуский князь уже умер, а ныне на его месте сидит правителем его второй сын — Лю Цун. Из глаз императорского дядюшки полились слезы.

Наступил следующий день — доложили, что войско Цао Цао близко. Императорский дядюшка [опять] обратился к Чжугэ [Ляну]. Наставник войска сказал: «Это место не подходит для отпора Цао Цао». И предложил императорскому дядюшке уйти.

В ту же ночь во время второй стражи все военачальники и воины ушли. Сперва отправились под стены Цзинчжоу и стали кричать. Лю Цун поднялся на городскую стену. Императорский дядюшка заплакал: «Мой дядя умер, почему не дали мне знать?» Куай Юэ ответил: «Цзинский князь умер, а Лю Ци поднял мятеж, и тогда [власть] была отнята его вторым сыном — [вот почему] императорский дядюшка Сюань-дэ ничего не знает». Императорский дядюшка вновь сказал: «Не пройдет и трех дней, как Цао Цао с миллионной армией подойдет под стены города. Племянник, открой ворота! Войско Цао плывет по воде, сегодня у тебя четыре военачальника поджидают его на отмели, поддерживая друг друга. Сейчас [у меня] есть два полководца — Гуань и Чжан, а из знающих

⁴⁸ Под статическим описанием мы имеем в виду практически то же самое, что чешский синолог О. Крал называет «характеризующим описанием» (characterizing description) [433, стр. 20].

письмена — наставник войска Чжугэ». Лю Цун сказал: «Цзинчжоу малю, и нет возможности для императорского дядюшки поселиться там». Куай Юэ громко закричал: «Этот город не будет открыт!» Сюань-дэ опечалился.

Наступил следующий день. В сорока ли от Цзинчжоу [Сюань-дэ и его люди] увидели большой лес, спустились [с коней] и расспросили, [что это за места]. Им сказали: «Это могила Цзинчжоуского князя». Сюань-дэ взял вино, рис, поднос с фруктами и совершил жертвоприношение. Когда он горько плакал, наставник войска сказал ему: «Воины Цао Цао близко».

Наступил следующий день. Сюань-дэ услышал позади шум и спросил, что там за люди. Младший военачальник доложил: «Это простой народ из Фаньчэна и Синье пришел сюда вслед за императорским дядюшкой». Сюань-дэ спросил: «Почему простой народ пришел сюда?» Один из пришедших доложил: «Императорский дядюшка — гуманный и добродетельный человек. Войска Цао Цао уже пришли, и даже не знаю, сколько людей они убили. Вот мы, простолюдины, и пришли, чтобы последовать за императорским дядюшкой. Умрем, но не будем раскаиваться». Императорский дядюшка сказал: «Такое войско будет медленно двигаться».

Войско императорского дядюшки вместе с народом отправилось на юг. Они отошли на три дня [пути] от Цзинчжоу, и наставник войска сказал императорскому дядюшке: «Бандит Цао близко, семьи и близкие следуют за нами. Если [продолжать] заботиться о простом народе, то как быть, когда нагонит бандит Цао?» Сюань-дэ ничего не сказал. Услышав шум в тылах войска, Сюань-дэ спросил, в чем дело. Кто-то доложил: «Войско Цао Цао позади нас убивает народ». [Тогда Сюань-дэ] разделил армию на три отряда и отправился [в путь].

А еще рассказывают, что императорский дядюшка, не имея возможности спасти своих простолюдинов, отправился прямо на юг. Однажды императорский дядюшка быстро ехал — [вдруг] кто-то доложил, что армия Цао велика и многочисленна. Простой народ шел следом [за войском Лю Бэя]. Когда войско пришло в смятение, императорский дядюшка лег на седло своего коня: кругом все смешалось, и неизвестно было, где находятся его жены. Сюань-дэ не стал ничего говорить.

Еще прошли несколько десятков ли — кто-то доложил императорскому дядюшке: «Чжао Юнь поднял мятеж...» [15, стр. 71—73]⁴⁹.

Отрывок этот ничем особенно не примечателен и дает представление о большей части повествования в пинхуа. Он состоит из восьми повествовательных интервалов (последний не переведен нами полностью), два из них выделены с помощью сказительского трафарета *цзоэ шо* («а еще рассказывают...»), четыре с помощью чисто временных отметок («наступил следующий день...»), в одном месте временная отметка стоит не в начале, как в других случаях, а как бы спрятана в глубь текста, так как в этом случае «три дня» есть не столько мерило времени, сколько пространства — того пути, на которое отошло войско Лю Бэя от города Цзинчжоу. В последнем из приведенных (восьмом интервале) уже именно передвижение в пространстве и его измерение служит началом интервала («Еще прошли не-

⁴⁹ В издании 20-х годов XIV в. в данном отрывке немало путаницы в именах; так, Лю Цун там первый раз назван ошибочно именем своего только что умершего отца Лю Бяо, и т. п. В переводе мы основывались на исправлениях, сделанных в современном переиздании.

сколько десятков ли...»). Заметим, что следующий за ним интервал организован по тому же принципу и начинается со слов: «Еще прошли три ли...». Можно сказать, что в данном отрывке представлены все основные типы внешней организации интервалов, причем однообразие их начал весьма напоминает манеру летописи.

Каждый интервал в данном пассаже содержит описание какого-либо одного события: первый — Лю Бэю во время праздника докладывают о приближении войска противника; третий — Лю Цун не пускает Лю Бэя в свой город и т. п.

Теоретики литературы считают, что мельчайшей единицей сюжета является «отдельное движение или жест человека и вещи» [366, стр. 433]. Жест, конечно, не равен каждому глаголу, обозначающему действие. Это как бы определенная группа действий, которая может быть рассмотрена как одно значимое в сюжете действие. Исходя из этого положения, можно, например, утверждать, что первый из приведенных интервалов состоит из пяти жестов: (1) Лю Бэй приглашает военачальников на пир; (2) кто-то докладывает, что приближается войско Цао Цао; (3) Лю Бэй советуется с Чжугэ Ляном; (4) пишут письмо и получают ответ; (5) Лю Бэй плачет. Все эти жесты построены в единую конструкцию и связаны причинно-следственными связями.

Связи эти обычно четки внутри одного интервала, но они могут ослабевать при переходе от одного интервала к другому. Примером тому служит хотя бы отношение между третьим и четвертым интервалами данного отрывка. Между отказом Лю Цуна впустить Лю Бэя в крепость Цзинчжоу (третий интервал) и совершением жертвоприношения у могилы Лю Бяо (четвертый интервал) нет никакой причинно-следственной связи. Не будь этого интервала вообще, логика текста абсолютно бы не нарушилась. С точки зрения линейного разворачивания повествования жесты, составляющие данный интервал, следует именовать тупиковыми — эти действия Лю Бэя никуда не ведут.

Между отказом пустить Лю Бэя в город и принесением жертв у могилы дяди — бывшего правителя Цзинчжоу, с одной стороны, и тем, что Лю Бэя нагоняют простые люди, решившие уйти из родных мест вместе с его войском (содержание пятого интервала), — с другой, также нет прямой логической связи. Четвертый интервал нужен автору народной книги не для поддержания причинно-следственных связей, а из соображений этикетности. Посещение Лю Бэем могилы Лю Бяо и оплакивание последнего было в глазах средневекового писателя актом чрезвычайной важности. Это действие зафиксировано в сочинении III в. «Дяньлюэ»: «Бэй, прохо-

дя мимо, простился с могилой [Лю] Бяо, пролил слезы и ушел». Эти слова показались комментатору династийной истории Пэй Сун-чжи достаточно значительными, чтобы привести их. Сыма Гуан заимствовал их из комментариев и включил в основной текст своего летописного свода, а после него один из комментаторов «Зеркала в кратком изложении» философа Чжу Си тоже счел этот факт важным и повторил его в своем тексте [8, т. IV, стр. 878; 5, т. V, стр. 2083; 7, цз. 13, стр. 50а]. Важность этого факта в глазах издателей народной книги подтверждается тем, что иллюстрация в ксилографе XIV в. изображает именно посещение Лю Бэем могилы Лю Бяо, а не его разговор под стенами Цзинчжоу или встречу с нагнавшими его толпами мирных жителей, о чем речь идет на тех же страницах.

Можно, конечно, высказать и некоторые другие предположения по поводу того, почему автору понадобился этот ход. Описание похода Лю Бэя, видимо, строится по традиционному фольклорному закону троичности. Четвертый интервал — описание второго дня пути. Его нужно было заполнить каким-то действием, хотя ничего существенного в походе тогда не произошло, наиболее подходящим и оказалось заполнение текстового пространства этикетным жестом.

Как известно, в тексте летописи причинно-следственные связи не играют особой роли: летописец обычно подряд фиксирует действия героев в их временной последовательности — и все. Именно так вмонтирована эта фраза в текст летописи — она не связана ни с предыдущим, ни с последующим изложением. Аналогичным образом эти сведения введены и в текст народной книги. Однако если в исторической литературе это событие больше называется, чем описывается, то в пинхуа оно обрастает некоторыми зримыми подробностями: тут и большой лес, и блюдо с плодами, которые подносит в жертву умершему Лю Бэй.

В. В. Кожин подметил принципиальное различие между описанием событий в летописи и в художественном произведении. В летописи поступки людей и обстоятельства «только называются, а не ставятся перед нами как особые видимые жесты» [366, стр. 432]. Было бы неверным сказать, что повествование в народной книге целиком отвечает требованиям создания осязаемой, видимой поэтической реальности, но по сравнению с летописью в народной книге делается явный шаг вперед на пути к такому сюжетному повествованию. Этому способствует увеличение количества диалогов, о котором уже говорилось, некоторое дробление описания действий и т. п. Но все-таки влияние стиля летописи в повествовании народной книги еще очень сильно. Действие

в ней почти не тормозится, а, следовательно, все — и важное, и менее значительное — проходит перед глазами читателя как бы в одном и том же масштабе.

Рассматривая поэтику художественного пространства, Д. С. Лихачев подметил, что летописец в средневековой Руси смотрит на изображаемые события словно с «птичьего полета» [375, стр. 359]⁵⁰. При несхожести во многом стиля русских летописей и китайской исторической прозы ощущение того, что события изображаются как бы с «птичьего полета», создается и при знакомстве с китайской историографией. И дело тут даже не столько в быстром переносе действия с одного места на другое, сколько в изображении предметов, ландшафта и действий персонажей без каких-либо осязаемых деталей, почти без употребления эпитетов или с такими определениями, которые обозначают самые общие, а не индивидуальные качества предмета или вещи.

Действительно, в приведенном только что тексте (четвертый интервал) упоминается лес, который увидели Лю Бэй и его спутники, к слову «лес» добавлен эпитет «большой» (*да*), выражающий как раз самое общее, неконкретизированное представление о лесе. Добавим, что этот эпитет — единственный, относящийся к существительному в приведенном выше отрывке из текста народной книги. И это не случайно — эпитетов в народной книге вообще немного. Думается, что в этом проявляется влияние стилевой манеры исторической прозы.

«Пинхуа по „Истории Трех царств“» не делится на главы. Оно было издано в виде трех тетрадей китайской брошюровки, каждая из которых составляла один цзюань (букв. «свиток»). Однако, начиная примерно с середины первого цзюаня, в тексте появляются названия эпизодов, которые выделены графически. Если весь текст напечатан черными иероглифами на желтом фоне (таков цвет рисовой бумаги), то названия выделены белыми знаками на черном поле. Почему эти названия вводятся не с самого начала, сказать трудно. Нас в данном случае интересует не это, а проблема выделенности эпизода на общем фоне повествования. Эпизод в народной книге как в памятнике повествовательной прозы фактически только начинает выделяться из общего повествования. Внимание автора еще недостаточно сосредоточено на нем. Так, приведенный выше отрывок, входящий в эпизод под названием «Наставник войска приводит в исполнение свой план», не концентрирует внимание читателя

⁵⁰ Исследователь древнерусской литературы повторил здесь образ Лукиана.

на каком-то одном событии. Все это, правда, подводит к событию, ставшему известным эпизодом в книжной эпопее Ло Гуань-чжуна, — к рассказу о том, как Чжао Юнь спас малолетнего сына Лю Бэя по имени А-доу. Но дело в том, что и сам эпизод спасения передан автором также лаконично — вроде бы мимоходом. Здесь нет деталей, разных сюжетных ходов и отступлений, тормозящих развитие действия, которое может быть разбито всего на шесть жестов: (1) Чжао Юнь проникает в лагерь Цао Цао; (2) внезапно видит жену Лю Бэя, госпожу Гань с ребенком на руках; (3) раненая госпожа радуется Чжао Юню и говорит о близкой кончине, поручая ему А-доу; (4) госпожа Гань умирает под стеной (откуда на поле боя стена — неясно); (5) Чжао Юнь обрушивает стену, чтобы прикрыть труп, и клянется спасти наследника Лю Бэя; (6) Чжао Юнь едет на юг. Большинство действий Чжао Юня здесь лишь названы, но не описаны, как зримые жесты. Эпизод этот выделен в народной книге чисто внешне. Он проиллюстрирован картинкой в верхней трети развернутого листа (т. е. двух страниц книги), начало его обозначено сказительским *хоу шо* («затем расскажем...»), а конец завершен стихами. Однако повествование конспективно, оно напоминает изложение событий в официальной истории.

В нем есть лишь зачатки описания эмоций героев. Автор упоминает о том, что слезы безудержно текли у госпожи Гань, а что чувствовал Чжао Юнь — обрадовался ли он встрече, огорчился ли он смертью жены своего любимого господина, — этого читатель не узнает. Рассказ этот, как и другие в народной книге, почти лишен эмоциональности, которая, как подметил Д. С. Лихачев, почти всегда связана с замедлением повествования [375, стр. 118]. (Юаньская драма, для которой нередко характерно замедленное развитие действия, как раз и дает значительно большую эмоциональность в окраске тех сюжетов, которые в пинхуа XIV в. излагаются конспективно, в манере летописи). Существует явная взаимосвязь в литературном произведении между количеством излагаемого и характером повествования. «Величина конструкции определяет законы конструкции... Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием — в зависимости от величины конструкции — имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка», — писал в свое время Ю. Н. Тынянов [414, стр. 102]. Расчет на малую конструкцию народной книги (малую по сравнению, конечно, с будущей книжной эпопеей), а вместе с тем необходимость протянуть повествования через большой временной отрезок и при-

вели ее автора к неизбежности именно такого «хроникального» повествования, уже сделавшего шаг вперед по пути движения от летописной прозы к сюжетному повествованию, но еще не развившего это повествование в истинно сюжетное, в зрительно осязаемую поэтическую реальность. Перед нами как бы некая промежуточная стадия.

Инородные вставки в повествовании Для текста народной книги характерно введение ряда элементов, которые по своей сути инородны, поскольку не совпадают с общим типом повествования. К этим элементам следует, на наш взгляд, отнести включенные в текст народной книги стихи и произведения деловой письменности, которые в средние века китайцы относили к высокой литературе: письма (*шу*), указы (*чжао*) и т. п. Истинно фольклорные произведения, насколько можно судить по устному народному творчеству самих китайцев и других народов мира, допускают включение стихотворных частей в прозаические сказания, но почти не знают случаев использования произведений письменной высокой словесности. Эта традиция бесспорно восходит к китайской исторической прозе, где в жизнеописаниях различных деятелей свободно включались целиком их небольшие сочинения. Впоследствии отдельные произведения стали вставляться и в текст сводного «Зеркала всеобщего...», где мы найдем приказы, послания и иные произведения, входившие, по представлениям средневековых китайцев, в изящную словесность (*вэнь*).

В тексте «Пинхуа по „Истории Трех царств“» встречается тридцать один случай стихотворных вкраплений, из которых три приходится на песни (*гэ*) и двадцать восемь — на стихи (*ши*). Частота употребления стихов в данном памятнике примерно такая же, как и в других народных книгах, и гораздо меньшая, чем в *бяньвэнь*. В народной книге нет, в отличие от *бяньвэнь*, ни описательных стихов, ни стихотворных диалогов. Один раз стихи вставлены в прямую речь персонажа, дважды Лю Бэй пишет стихотворные строки на стене дома Чжугэ Ляна, не имея возможности увидеться с ним. В этих случаях стихи имеют в известной мере сюжетное значение, хотя и весьма ослабленное. Во всех остальных случаях это «обобщающие» стихотворные строки, которые подкрепляют то, что раньше было рассказано в прозе.

«Пинхуа по „Истории Трех царств“» начинается и завершается стихотворными четверостишиями — причем оба они не имеют вводных фраз. В остальных случаях двустишия вставляются в текст без специального введения, а четверостишия всегда имеют специальные введения, которые в издании 20-х годов XIV в. даже выделялись графически — как и

названия эпизодов (т. е. белыми иероглифами на черном фоне). Этим издатели подчеркивали иную структурную роль стихов по сравнению с остальным прозаическим текстом. Введения эти весьма однообразны: одиннадцать раз используется выражение 詩曰 (*ши юэ* — «стихи гласят...»), шесть раз 有詩爲證 (*ю ши вэй чжэн* — «есть стихи в доказательство...»), один раз — 有史官詩曰 (*ю шигуань ши юэ* — «есть стихи историографа, гласящие...»). В тех случаях, когда подряд дается несколько разных стихов, стихи присоединяются к предыдущему тексту словами 又詩 (*ю ши* — «а еще стихи [гласят]...»), один раз стихотворению предшествует выражение 正是 (*чжэнши* — «воистину...»).

В синологии давно уже распространено мнение о том, что повествования с сочетанием стихов и прозы развились в китайской народной литературе под влиянием переводов буддийской литературы с санскрита, где эта форма весьма популярна⁵¹. Очень возможно, что это именно так, хотя организация повествования в буддийских бьяньвэнь эпохи Тан весьма отличается от того, что мы находим в народных книгах, где нет обычного для буддийских сочинений «сочетания стихов и прозы как равноправных частей повествования» [338, стр. 25]. Стихи в народной книге носят явно подчиненный характер. К ним можно целиком отнести слова П. А. Гринцера, сказанные им о стихотворных отрывках санскритских (небуддийских) сутр и упанишад: «В них особенно часто стихи группируются в конце главы или тематически законченного отрывка, украшая, подкрепляя или иллюстрируя соответствующим сравнением его главную мысль» [344, стр. 101].

Действительно, в большинстве случаев стихи в народной книге о героях Трех царств завершают тематически законченный отрывок. Например, после всей вводной части перед началом повествования о Гуань Юе, Лю Бэе и Чжан Фэе стоит четверостишие о том, что ханьский двор на краю гибели, что по всему востоку Китая бушует восстание Желтых повязок. В конце первого цзюаня стоят стихи, с одной стороны, как бы завершающие повествование о службе Лю Бэе первому министру Цао Цао (будущему узурпатору), а с дру-

⁵¹ Вообще сочетание прозаического повествования со стихотворными диалогами персонажей и описаниями — общий древнейший принцип организации повествования для целого ряда литератур. Следы стихотворных диалогов можно обнаружить и в некоторых повествовательных произведениях древнекитайской литературы, например, в «Жизнеописании Сына Неба Му», созданном примерно в IV в. до н. э. [400, стр. 356, ср. также 373, стр. 73—77]. При исследовании такого рода прозаопоэтических произведений необходимо всякий раз учитывать функцию стихов в прозаическом тексте, так как разные типы сочетаний восходят к разным традициям.

гой — протягивающие ниточку к дальнейшему повествованию, в котором Лю Бэй вновь будет играть важную роль.

Обоими глазами мог он видеть раковины своих ушей,
Длинные руки опускались ниже колен — удивительный человек.
По рождению он был потомком Чжуншаньского вана,
Мог ли он быть в подчинении у сановника Цао? [15, стр. 45].

Этот риторический вопрос, заключенный в последней строке, как бы уже заранее предполагает отрицательный ответ, который должен быть раскрыт в дальнейшем повествовании. Завершается стихами, например, и эпизод о том, как Чжао Юнь спас маленького сына Лю Бэя, вынеся его с поля боя [15, стр. 74]. Как уже говорилось выше, стихотворные пассажи представляют собой текст, существующий не в настоящем времени повествования, а в исполнительском времени, которое соответствует времени рассказчика и слушателей. Это лишний раз подтверждают последние строки стихотворения, воспевающего Чжао Юня:

Во времена Весен и Осеней было пять государей,
В эпоху Хань был [Чжао] Цзы-лун,
И сегодня, через тысячу лет,
Кто не склонит головы перед его прекрасным
 поступком! [15, стр. 74].

Смысл приведенного стихотворения и других стихотворных вставок именно в подчеркивании завершающей повествование мысли, которая показывает отношение повествователя к происходящему. Заметим, что вопрос об авторстве стихотворных строк в пинхуа не совсем ясен. Весьма возможно, что какая-то часть стихов бралась из произведений уже известных авторов (хотя установить это сейчас весьма сложно), другая же могла сочиняться самим повествователем.

Основываясь опять-таки на типологическом сопоставлении китайской литературной традиции с индийской, где сочетание стихов и прозы явление очень частое, можно высказать предположение, что народная книга отражает более архаический этап развития прозопоэтической словесности, чем бьяньвэни, которые известны нам в записях IX—X вв. и в которых стихи являются частью сюжетного повествования. Объяснить такой странный на первый взгляд факт можно, видимо, только гипотезой о том, что бьяньвэнь использовали (имитировали) форму соединения стихов и прозы, характерную для буддийских сутр, а народная книга сохранила тип связи, характерный для устного китайского народного сказа, время происхождения которого сейчас установить невозможно, скорее всего этот народный сказ появился много раньше буддийских

бяньвэнь⁵². Именно поэтому получается, что бяньвэнь IX—X вв. ближе к буддийским сутрам, а народные книги XIV в. являют собой в этом отношении типологическую параллель к более древним индийским памятникам типа упанишад, небуддийских сутр или к возникшей под их влиянием форме обрамленной повести типа «Панчатантры».

Кроме стихотворных частей в текст повествования о борьбе Трех царств вставлены и целые произведения изящной словесности (*вэнь*). Сюда относятся хвалы (*цзань*), письма (*шу*), императорские указы (*чжао*), доклады трону (*цзоу*). Все они написаны на литературном языке, а их начало часто выделяется в тексте особой печатью — так же как и введения стихов. Именно так выделены введения хвалы (*цзань*) и императорского повеления (*чжао*). Все эти тексты написаны в соответствии с законами жанров изящной словесности без элементов разговорной речи. Характерна в этом отношении храмовая хвала (*мяоцзань*) в честь Чжугэ Ляна и введение к ней. Оно написано ритмизованной прозой (4 + 4 + 6; 4 + 4 + 6 — начало введения), затем следует непосредственно хвала, приписанная знаменитому поэту Су Дун-по. Мы говорим «приписанная», потому что в собрании сочинений поэта среди других довольно многочисленных цзань этой хвалы в честь Чжугэ Ляна нет. Не исключено, конечно, что она оказалась в числе несобранных сочинений Су Дун-по, хотя полное собрание его сочинений было составлено в 1468 г., когда многие материалы еще сохранялись. Сама цзань написана сначала четырехсложным размером (как и принято было писать в этом жанре), затем идут пятисловные строки, а в конце хвала вообще переходит на прозу. Такой перебив размеров и постепенный переход от речи, близкой к стихотворной, к чисто прозаической характерен как раз для стиля цзань Су Дун-по⁵³.

Чисто прозаические произведения, включенные в «Пинхуа по „Истории Трех царств“», по-видимому, сочинены самим автором народной книги — во всяком случае, ни одно из них не обнаружено нами в исторических источниках. Так, например, в тексте «Зеркала всеобщего, в управлении помогающего» просто упоминается, что Дун Чэн получил от императора секретный приказ, зашитый в пояс [5, т. V, стр. 2023],

⁵² Из всех сохранившихся до наших дней бяньвэнь только в тексте «Бяньвэнь о Шуне» нам встретились резюмирующие стихи [258, т. I, стр. 134]. Этот пример дает основания думать, что такого рода стихотворные вставки появились в простонародных произведениях уже к середине X в. (этим временем датирован упомянутый текст), но встречались явно в единичных случаях — судя по сохранившимся материалам.

⁵³ Так, его «Хвала Хань Ганю, нарисовавшему коня» написана с постоянным перебивом ритма [265, т. I, разд. 4, стр. 126].

а в народной книге приводится текст этого императорского повеления, которое едва ли могло сохраниться. Характерно, что Ло Гуань-чжун в своей книжной эпопее также приводит текст повеления, но уже совсем другой. В текст пинхуа включено и письмо Чжугэ Ляна к полководцу Мэн Да, и письмо Цао Цао к Сунь Цюаню — правителю царства У, но ни в собрании сочинений Чжугэ Ляна, ни в книге сохранившихся до наших дней сочинений Цао Цао нет именно этих писем, хотя есть другие письма к тем же адресатам.

Иногда документы, включаемые в народную книгу, передаются не целиком, а в сокращенном изложении. В таких случаях перед изложением, сделанным опять-таки на вэньяне и в подражание эпистолярному стилю, говорится: 書中之意略云 (шу-чжун-чжи и люэ юнь — букв. «смысл письма вкратце гласит...»).

Можно подумать, что такое сокращенное изложение письма свидетельствует как раз о том, что документ написан не автором пинхуа, а заимствован им из какого-либо исторического источника. Против такого предложения говорят следующие факты. Во-первых, текст документов, приводимых в народной книге и исторической эпопее, не идентичен. Это наводит на мысль о том, что каждый автор сочинял эти тексты самостоятельно. Достаточно напомнить про секретный указ императора Сянь-ди, который тот передал сановнику Дун Чэну, родственнику императрицы. В официальных исторических сочинениях указывается лишь, что такой указ был, но текст его не приводится [6, стр. 156]. В народной книге [15, стр. 48] и эпопее [14, т. I, цз. 3, стр. 46] приводятся тексты указа, совпадающие лишь по своему общему содержанию, но не по словесному выражению. Согласно разысканиям Ван Фэя [9, т. II, стр. 36] текст тайного указа приведен лишь в сочинении Сыма Бяо (? — 306 г. н. э.). «Вёсны и Осени девяти округов», на котором и основывался Ло Гуань-чжун. (В доступном нам тексте «Вёсен и Осеней девяти округов» в ксилографическом издании серии «Шо фу» никакого секретного указа, однако, не оказалось). Неидентичность текста указа в народной книге и эпопее дает нам основания предполагать, что текст документа в народной книге придуман анонимным автором или его предшественниками — народными рассказчиками. Во-вторых, случаи сокращенной передачи документов, вводимых тем же оборотом, встречаются и в любовных новеллах, герои которых явно вымышлены и документы, связанные с которыми, соответственно подлинными быть не могут [291, стр. 54 — сокращенное изложение судебных жалоб], а также в городских повестях и литературных подражаниях им.

Народная книга появилась в период бурного расцвета китайского театра и драматургии. Как это было обычно в средние века, авторы не придумывали новые сюжеты, а разрабатывали уже известные. Источником сюжетов как для анонимного автора народной книги, так и для драматургов были, видимо, широко известные народные сказания. Вот почему и «Пинхуа по „Истории Трех царств“», и драмы XIII—XIV вв. отражают один и тот же этап в развитии сюжета — период первоначальной обработки сказаний цикла Троецарствия. Все это подготовило в сюжетном отношении появление эпопеи Ло Гуань-чжуна.

Отсюда, видимо, и большое количество пьес на историко-героические сюжеты, среди которых пьесы о борьбе Трех царств занимали значительное место. Выше уже говорилось, что сюжеты Троецарствия использовались в кукольных представлениях и теневом театре сунского времени, но характерно, что в «большом» театре, видимо, они не были столь популярны в XI—XII вв. Во всяком случае Чжоу Ми, перечисливший в своем сочинении «Старые дела Улиня» сто восемьдесят сунских пьес, не назвал ни одной, связанной с историей Трех царств. Автор XIV в. Тао Цзун-и, перечисляя шестьсот девяносто четыре пьесы времен чжурчжэньского нашествия, упоминает уже пять названий, непосредственно связанных с сюжетом Троецарствия. Это пьесы: «Проверка войска у Красной стены», «Великий Лю Бэй», «Ругают Люй Бу», «Встреча в Сянъяне», «Закалывают Дун Чжо».

Среди драматических текстов, созданных на рубеже сунского и юаньского времени, т. е. в первой половине XIII в., также были пьесы на эти сюжеты. Сейчас известны лишь три названия: «Первый правитель Лю перескакивает [на коне] через реку Таньси», «Великий ван Гуань Юе один с мечом управляет на пир», «Девушка Дяо-чань». Из последних пьес сохранились две арии, остальные же тексты безвозвратно утеряны. Стоит напомнить, однако, что пьеса о Лю Бэе, перебравшемся на своем коне через реку Таньси, развивает сюжет нехитрого кукольного представления на воде, которое устраивалось в VI—VII вв. и о котором уже говорилось выше. Пьеса о Гуань Юе впоследствии была переработана великим драматургом Гуань Хань-цином и сохранилась до наших дней.

Конец XIII и XVI в. дают, по всей вероятности, наибольшее количество пьес на сюжеты борьбы Трех царств. Чжу Пин-чу, исследовавший этот вопрос, насчитал сорок шесть названий: двадцать одна пьеса сохранилась в полном

виде, четыре — известны в отрывках и двадцать одна — лишь по названию [151, стр. 62]. Специальное исследование этих произведений — тема отдельной работы. Здесь же нам хотелось бы лишь указать на то, что ранние тексты пьес о героях Трех царств, по всей вероятности, основаны на тех же устных сказах, которые вошли и в пинхуа. Об этом свидетельствуют и использование в обоих случаях эпических мотивов, и одинаково неправильные (простонародные) написания некоторых имен и географических названий, и совпадение ряда сюжетов и мотивов, независимых от исторической прозы.

Ряд чисто эпических черт и мотивов, характерных для памятников XIII—XIV вв., уже был разобран нами выше — здесь можно лишь напомнить, что большинство из них было представлено именно в драматических вариантах сюжетов. Некоторые мотивы (например, братание в персиковом саду) были зафиксированы в пьесах еще до издания народной книги. То, что этот эпизод неоднократно упоминается и у Гуань Хань-цина, и у Гао Вэнь-сю [у первого — в двух пьесах четыре раза, у второго — в пьесе «Лю Сюань-дэ (Лю Бэй) один отправляется на встречу в Сяньяне»], а затем разрабатывается и в тексте пинхуа, наводит на мысль, что этот мотив был весьма популярен в фольклорных сказаниях, откуда его и заимствовали как драматурги XIII — начала XIV в., так и автор народной книги. То же можно сказать и по поводу других эпических черт. Выше уже приводился эпизод из пинхуа, в котором рассказывается о том, как Чжан Фэй своим богатырским криком разрушил мост и заставил в страхе отступить войско Цао Цао, и было показано, как в отличие от исторической прозы народная книга рисует события в чисто эпической манере. Здесь мы также можем сослаться на драматические варианты сюжетов о Троецарствии, чтобы показать аналогичность разработки сюжета в пьесах и народной книге. В пьесе Чжу Кая (конец XIII — начало XIV в.) «Лю Сюань-дэ пьяный уходит из Башни желтого аиста» Лю Фэн рассказывает о том, что от крика его названного дядюшки Чжан Фэя рухнул в воду Данъянский мост и армия Цао Цао отступила на тридцать ли [20, т. I, «Башня желтого аиста», стр. 4а]. У Гуань Хань-цина, жившего примерно в то же время, в пьесе «Великий ван Гуань один с мечом отправляется на пир» («Один с мечом в стане врагов») говорится:

А вот необузданный Чжан Фэй, он у заставы Хулаогуань силою своей победил восемнадцать князей... и рык его на склоне Данъян был подобен грому. Он криком отогнал министра Цао с миллионом воинов-барсов в железных латах. Он взглядом повел — и пыль земная заволочла все небо, и рухнул мост, и первый же крик его, ударившись о берег, вызвал испуганные волны, и воды потекли тут вспять [16, стр. 72].

И в обеих пьесах, и в народной книге мы находим одну и ту же «материализацию» богатырского крика Чжан Фэя. Эта аналогичность изображения подвига вновь косвенно подтверждает мысль о том, что и автор народной книги, и драматурги черпали материал из одного источника — устного народного сказа. При этом автор пинхуа, имитировавший во многом стиль исторической прозы, видимо, использовал фольклор в меньшей степени, чем более свободные в своем творчестве драматурги, которые были дальше от письменной, книжной традиции. Именно это обстоятельство говорит, как нам кажется, против того предположения, что «Пинхуа по „Истории Трех царств“» — рукопись, по которой вели повествование народные сказители.

Сунь Кай-ди в свое время составил интересную таблицу эпизодов народной книги, названий юаньских пьес и заголовков самого раннего из дошедших до нас вариантов «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна [110, т. 1, стр. 109—113]. Исследователь выделил десять знаменитых эпизодов эпопеи, в которых описываются события, не зафиксированные в исторических сочинениях: братание в персиковом саду; три боя с Люй Бу; история красавицы Дяо-чань; Гуань Юй один пускается в долгий путь; Гуань Юй проходит через пять застав и убивает военачальников Цао Цао; встреча названных братьев в Гучэне; Чжугэ Лян дает бой на склоне Бован; Чжугэ Лян приносит жертвы на алтаре семи звезд и вызывает ветер; Чжугэ Лян сражается с Лу Сунем; смерть Чжугэ Ляна в долине Учжаньюань. Все эти эпизоды уже были подготовлены в драме, предшествующей книжной эпопее, а также — за исключением двух — и в народной книге. Такое последовательное совпадение сюжетов в пьесах и пинхуа может служить еще одним доказательством общего (явно фольклорного) источника и для драмы, и для народной книги.

Вместе с тем ряд драматических произведений XIII—XIV вв., так же как и соответствующие эпизоды народной книги, основываются на фактах, приводимых в исторических источниках, часто развивая и дополняя скудные записи историографов. Характерно, что таких случаев Сунь Кай-ди смог насчитать только шесть. Среди них — известные эпизоды, вроде боя Гуань Юя с Цай Яном, казни Люй Бу, прибытия Гуань Юя с мечом на пир к Лу Су, трехкратного посещения Лю Бэем хижины Чжугэ Ляна. Все эти эпизоды были впоследствии также развиты в книжной эпопее.

Следует отметить и то, что ряд известных эпизодов, имеющих в народной книге и нашедших свое дальнейшее развитие в книжной эпопее Ло Гуань-чжуна, были, по-видимому, лишь в пинхуа — во всяком случае, нам не известны сейчас

драмы XIII—XIV вв. на эти сюжеты. Таков, например, встречавшийся выше рассказ о бое Гуань Юя с Янь Ляном, повествование о том, как Чжао Юнь спас маленького сына Лю Бя, как Чжан Фэй благородно отпустил Янь Яня, как Гуань Юй убил Вэнь Чоу, и даже только что описанный подвиг Чжан Фэя, который своим криком разрушил мост. Подвиг этот лишь упоминался в драмах, но, видимо, не был предметом самостоятельного изображения.

С другой стороны, среди пьес XIII—XIV вв. имеются такие, сюжеты которых не нашли отражения ни в народной книге, ни в последующей эпопее: например, пьеса о том, как Гуань Юй отрубил голову красавице Дяо-чань. В пинхуа есть ряд эпизодов, которые одновременно разрабатывались и в драматических произведениях, но не были впоследствии продолжены Ло Гуань-чжуном. И в народной книге, и в драме рассказывается про то, как Чжан Фэй один напал на деревню Синлинчжуан и разгромил повстанцев. И в пинхуа, и в пьесе повествуется о том, как Чжан Фэй в одиночку сражался с Люй Бу после боя при Худаогуане, или как Чжан Фэй трижды прорывался из окруженного Люй Бу города Сяопэя, или как после разгрома Цао Цао при Красной стене Чжоу Юй пригласил к себе на пир в Башню желтого аиста Лю Бя, намереваясь убить его, или как мудрый Пан Тун, недовольный данной ему маленькой должностью правителя уезда Лайян, бросил свой пост и пустился в странствия, подбивая четыре области вдоль Янцзы поднять бунт, и только после того, как Чжугэ Лян послал к нему Ми Чжу, он вновь вернулся к Лю Бяю. Ни один из этих пяти эпизодов не был впоследствии использован Ло Гуань-чжуном.

Анализ сохранившихся названий юаньских пьес о Троецарствии достаточно красноречиво свидетельствует о том, что в драмах, так же как и в пинхуа, главными героями были богатыри Чжан Фэй и Гуань Юй, а также мудрец Чжугэ Лян.

В первоначальном издании народной книги многие сложные иероглифы заменялись сходными по звучанию, но более простыми знаками. Эта система записи имен отмечена исследователями и в юаньских драмах [300, стр. 232], тексты которых, правда, дошли до нас в более поздних изданиях. Все это свидетельствует о том, что и народная книга, и драмы XIII—XIV вв. представляют собой во многом единую традицию письменного творчества, близкого к устному сказу. И пинхуа, и пьесы есть обработка фольклорных сюжетов, которая, однако, видимо, не столько затрагивала сюжетную основу, сколько давала разное изложение материала в связи с законами повествовательного или драматического жанра.

Все упоминавшиеся выше юаньские драмы сложились на севере Китая — в основном в районе Пекина, исследованное же нами «Пинхуа по „Истории Трех царств“» было напечатано в городе Цзяньане юго-восточной провинции Фуцзянь. Однако едва ли можно говорить об этом пинхуа как о памятнике, отражающем особую традицию фуцзяньского сказа. И исследованные выше мотивы, и сюжеты, и языковые данные⁵⁴, как нам кажется, свидетельствуют, что перед нами — произведение, созданное в Северном Китае (или автором-северянином) и стпечатанное в Цзяньане потому, что этот город был в XII—XIV вв. центром книгопечатания.

⁵⁴ Грамматические особенности языка пинхуа почти не исследованы. Нам известны лишь небольшая статья Ху Чжу-аня о модальных частицах в языке пинхуа и других произведений XII—XVI вв. [281] и появившаяся недавно работа И. Т. Зограф «О локальных различиях в языке памятников средневековой китайской литературы» [358, стр. 106—109], в которой дано сопоставление языка юаньской драмы, созданной на севере, и сборника повестей «Популярные рассказы, изданные в столице», отражающего особенности диалектов юга Китая. Опираясь на эти работы, мы можем определить и некоторые особенности языка «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Так, например, в нём, как и в драме, используются суффикс 每 (мэй) в качестве показателя множественного числа [15, стр. 24, 93], который записывался этим иероглифом только в XIII—XIV вв. [409, стр. 148], местоимение первого лица 俺 (ань) [15, стр. 28, 31, 90 и др.], местоимение второго лица 您 (нинь) в значении множественного числа [15, стр. 77] и некоторые другие «пустые» морфемы, характерные именно для северной драмы, а не для языка городских повестей того же времени.

II

ЧАСТЬ

КНИЖНАЯ ЭПОПЕЯ И ПОЗДНИЙ ПРОЗАИЧЕСКИЙ СКАЗ

СТАНОВЛЕНИЕ КНИЖНОЙ ЭПОПЕИ

Итак, мы можем констатировать, что к концу XIV в., когда Ло Гуань-чжун приступил к созданию своей книжной эпопеи, сказания о Троецарствии уже не только сложились в определенный цикл, но были подвергнуты и литературной обработке — как в виде народной книги, так и в многочисленных драматических вариантах. Гипотетически реконструируя развитие фольклорных вариантов, мы можем сказать, что первоначально в III—VI вв. эти сюжеты существовали как отдельные, нециклизованные исторические предания и анекдоты. С появлением профессионального устного сказа произошла циклизация этих преданий. При этом, по видимому, исторические сказания стали развиваться во многом по законам устного эпического творчества. Вместе с тем на творчество профессиональных рассказчиков оказывала определенное влияние и письменная литература, в частности, историческая проза.

Династийная история Чэнь Шоу и «История Поздней Хань» Фань Е, на которые опирался и безымянный автор народной книги и впоследствии Ло Гуань-чжун, вобрали в себя немало ранних исторических преданий, которые входили в текст жизнеописаний знаменитых деятелей Трех царств как отдельные случаи из их жизни. Авторы сборников рассказов об удивительном, и несколько позже Лю И-цин, изложили ряд таких преданий и анекдотов как маленькие сюжетные произведения типа новеллетт. Комментатор «Истории Трех царств» Пэй Сун-чжи привел многочисленные предания об отдельных персонажах Трех царств и из этих сборников, и из неофициальных исторических сочинений в своих дополнениях к официальной истории. В XI в. Сыма Гуан, составляя сводную летопись Китая, уже включал в нее на равных правах и фрагменты основного текста Чэнь Шоу, и многочисленные неофициальные (а часто и фольклорные) данные комментариев Пэй Сун-чжи. Все это дало обильный мате-

риал, потенциально содержащий зерна многих эпизодов, разработанных впоследствии в книжной эпопее.

Историческая проза представляла собой часть высокой литературы, имевшей в основном читателей в среде ученого сословия; часто она писалась по императорскому повелению и большей частью отражала официальную точку зрения. С развитием городской культуры и городского сословия в Китае появилась так называемая простонародная литература, черпавшая в основном сюжеты из устного сказа, но испытывавшая одновременно и влияние высокой литературы, и, в частности, исторической прозы. Образцом такой простонародной литературы и является анализировавшаяся выше народная книга о героях Трех царств. В ней явственно проступают еще следы и устного сказа (эпические мотивы, характерное для ранних эпических памятников описание облика персонажей, элементы эпической идеализации, отражение героического характера, особые формы введения прямой речи, появление косвенной речи и мыслей героев, элементы чисто сказовой организации повествования, наличие реликтов настоящего времени повествования и исполнительского времени и т. д.), и летописной организации повествования (соединение интервалов через обозначение дат событий, имитация летописной формы, перенесение прямой речи, сильное влияние книжного письменного языка). Эта двойственность источников народной книги определила во многом и двойственность художественной природы и ее структуры.

Истории литературы известны жанры, которые носят своеобразный переходный характер — они не имеют большой самостоятельной ценности, но дают жизнь другим произведениям, а сами «умирают», теряя читателей и забываясь. Такова судьба ранних действий, которые дают жизнь развитой литературной драме, такова же и судьба ранних народных книг. Дав импульс развитию больших романских форм, они прекращают привлекать внимание читателей и больше не издаются. Так было с народными книгами в Германии [352, стр. 422], так же случилось и в Китае. Народная книга о героях Трех царств одновременно с драмой и исторической прозой подготовила появление знаменитой эпопеи Ло Гуань-чжуна «Троецарствие».

Первая историческая эпопея и ее автор В том же, четырнадцатом, веке, видимо, лет через пятьдесят-семьдесят после напечатания народной книги, была создана книжная эпопея «Троецарствие» — как сокращенно называют ее сейчас (или «Популярное повествование по „Истории Трех царств“» — как она именовалась в ранних изданиях). Ее автор, Ло Гуань-чжуну, принадлежит в китайской литературе

та историческая миссия создания национальной эпопеи, которую в X—XI вв. выполнил в персидской литературе своим творчеством Фирдоуси, а в узбекской поэзии — уже через век после Ло Гуань-чжуна — Алишер Навои. Творчество Ло Гуань-чжуна стоит именно в этом ряду величайших классиков средневекового Востока, создавших огромные по размерам эпопеи, проникнутые фактически одним и тем же пафосом восхваления справедливых правителей и порицания жестоких тиранов.

Так же как Фирдоуси или впоследствии Навои, Ло Гуань-чжун использует в своей эпопее народные сказания. Но при некоторой типологической общности их произведений между ними есть и немало принципиальных различий. Они определяются не только иными конкретно-историческими условиями возникновения книжных эпопей в Средней Азии и в Китае, но и весьма отличными культурными традициями, на базе которых эти писатели создавали свои произведения.

Эпопеи Фирдоуси и Навои созданы в поэтической форме — т. е. в такой форме, которая была характерной для эпического творчества, видимо, почти всех индоевропейских, финно-угорских и тюрко-монгольских народов. Ло Гуань-чжун же, как и его японские современники — анонимные авторы героических военных эпопей-гунки, — был прозаиком. Трудно точно ответить на вопрос, почему в Китае и Японии развитие героических эпопей пошло по пути прозаического, а не поэтического творчества. Не исключено, что здесь повлияли и формальные особенности системы стихосложения¹.

Немаловажную роль играла в обеих странах, конечно, и культурная традиция, в которой особым пиететом пользовалась историческая проза. Именно в прозе, еще до Ло Гуань-чжуна, был создан прообраз героической эпопеи в народной книге начала XIV в., и это тоже не могло не сыграть своей роли в выборе формы произведения.

О Ло Гуань-чжуне, авторе эпопеи, мы знаем очень мало. Сорок с лишним лет назад Лу Синь разыскал некоторые сведения о нем и определил примерные даты жизни писате-

¹ Ни китайская, ни японская поэзия практически почти не знали больших стихотворных произведений. Поэты Дальнего Востока создали шедевры лирической миниатюры: китайские четверостишия и японские трехстишия. Короткая стихотворная строка в Китае — сперва из четырех, потом из пяти, а впоследствии из семи слогов — была, по-видимому, мало приспособлена для повествовательных стихотворных произведений, которые широко используют и включение прямой речи персонажей и подробные описания действий героев. Единственным известным нам исключением во всей трехтысячелетней истории китайской литературы являются анонимные «Стихи о жене Цзю Чжун-цина» (IV—V вв.), насчитывающие немногим более пятисот строк.

ля — 1330—1400 гг. [236, стр. 135], т. е. Ло Гуань-чжун жил на рубеже монгольской династии Юань и сменившей ее в 1368 г. династии Мин. По некоторым источникам, Ло Гуань-чжун родился в Цяньтане — недалеко от города Ханчжоу², который был столицей южносунской династии (1127—1162). Это имеет немаловажное значение: после перенесения столицы в Ханчжоу там оказались сосредоточены многочисленные зрелищные и увеселительные заведения, выступали под навесами постоянно и народные рассказчики. Есть все основания полагать, что их творчество было хорошо известно Ло Гуань-чжуну. Автор XVI в. Бан Ци в своих записках сообщает, что Ло Гуань-чжун будто бы сам «имел намерение стать правителем». По преданию он был связан с вождем антимонгольского крестьянского восстания Чжан Ши-чэном, но с приходом к власти Чжу Юань-чжана, основателя династии Мин, он отошел от дел и занялся литературным трудом [220, т. III, стр. 839].

Кроме «Троецарствия» Ло Гуань-чжуну принадлежали еще три пьесы, из которых до наших дней сохранилась только одна — «Встреча ветра и облаков», повествующая об основателе сунской династии Чжао Куан-ине (правил с 960 по 976 г.) [309, стр. 148]. Ло Гуань-чжуну приписываются также и другие исторические эпопеи — например, «Повествование о падении династии Тан и Пяти династиях», «Повествование о династиях Суй и Тан», а также фантастический роман «Три Суя усмиряют келдунию». Но все эти произведения дошли до нас столь измененными и переделанными, что теперь трудно установить их подлинного автора. Кроме того, ни одно из них по своей популярности и по художественным достоинствам не стоит на уровне «Троецарствия»³.

«Троецарствие» — первая китайская историческая эпопея. Для нее характерен широкий масштаб изображения, выдвижение на первый план исторических, а не вымышленных героев, наличие элементов хроникальности в развитии сюжета — т. е. все те признаки, которые определяют особый тип исторического романа, именуемый романом-эпопеей⁴.

² По другим источникам, он происходил из Тайюани в современной провинции Шаньси, и только потом переехал в Цяньтан.

³ В некоторых старинных каталогах Ло Гуань-чжуну приписывается и авторство (или соавторство) героической эпопеи «Речные заводи». Едва ли, однако, он принимал в ее создании реальное участие, — очень уж сильно различаются язык и стиль «Троецарствия» и «Речных заводей», чтобы можно было увидеть в этом произведении следы вмешательства Ло Гуань-чжуна.

⁴ Термин роман-эпопея введен в советской науке А. В. Чичериным [417], у которого он используется, правда, применительно к произведениям XIX—XX вв.

В Европе развитие исторического жанра началось довольно поздно и пошло в основном по пути произведений типа романов Вальтера Скотта, где подлинные исторические события обычно служат фоном, на котором действуют большей частью вымышленные герои, чьи судьбы и стоят в центре повествования. Только пройдя этот этап развития, европейский исторический роман, в частности и русский советский, подошел к созданию романа-эпопеи (конечно, на принципиально новой мировоззренческой основе). В Китае же, как и в других странах Дальнего Востока, мы находим иной путь развития: от эпопеи к описанию истории отдельных человеческих судеб — т. е. к традиции, близкой Вальтеру Скотту. Объяснение этому, как нам кажется, лежит в очень раннем — по сравнению с Европой — периоде формирования исторической эпопеи (Ло Гуань-чжун жил примерно на пятьсот лет раньше английского романиста), когда частные судьбы людей еще мало привлекали внимание писателей и не могли быть поставлены в центре исторического повествования, когда движение от исторического героя к вымышленному еще только начиналось. Немаловажную роль сыграли и характерное для китайцев восприятие своего прошлого во внешне историзированных формах, и, соответственно, чрезвычайно развитая историографическая традиция, во многом определившая творчество автора первого исторического романа. Народная эпическая традиция, на которую также опирался Ло Гуань-чжун, давала материал во многом тоже исторический, выдвигавший на первый план — в силу законов эпического творчества — судьбы «общенационального дела», служившие предметом изображения и в народном эпосе, и в историческом романе-эпопее. Европейские же средневековые рыцарские романы, которые, казалось бы, должны быть аналогами китайских средневековых эпопей, все-таки не могут быть названы произведениями историческими.

Самое раннее из сохранившихся изданий «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна относится к 1522 г. и имеет предисловие, датированное 1494 г. На его титуле значатся две фамилии: цзиньский Чэнь Шоу, автор истории и жизнеописаний, и его «последователь Ло Бэнь, другое имя Гуань-чжун, переработавший [текст]». Отсылкой к официальной династийной истории и включением ее названия «Сань го чжи» в заглавие эпопеи подчеркивается внешняя авторитетность повествования. Термин 演義 (*яньи*), который входит последним компонентом в заглавие эпопеи и который мы условно перевели как «повествование», переводится буквально «распространение (или разъяснение) смысла». В таком значении он использовался еще в танскую эпоху буддийскими авторами —

например, Чэн Гуанем (738—839), создавшим сочинение «„Buddhāvataṃsaka mahāvaiṣṭya sūtra“ с комментариями, разъяснением смысла 演義 (яньи) и выписками». Такой же смысл, видимо, вкладывал в понятие яньи и Ло Гуань-чжун⁵, добавив к нему эпитет 通俗 (тунсу — «популярный»). Таким образом, автор сам предлагал воспринимать его труд как популярное переложение официальной истории. Об этом свидетельствует и необычное для тогдашней литературы слово 編次 (бяньци) после имени автора, которое означает именно «переработать», «пересоставить вслед за кем-нибудь».

Особенности творчества Ло Гуань-чжуна отметил автор первого предисловия к «Троецарствию» Цзян Да-ци, который в 1494 г. писал: «Когда простые люди принимаются читать исторические сочинения, они часто чувствуют свою недостаточную подготовленность и поэтому обычно бросают книгу, не постигая ее. Причина этого — в ее недостаточной для простых людей популярности. События разных эпох, отдаляясь от нас, становятся все более темными. В прежние времена их обычно описывали в неофициальных исторических сочинениях, превращали в пинхуа, давали пересказывать (яньшо) слепцам. В них было много вульгарных слов и ошибок, они совсем уводили от истории. Достойные мужи и благородные люди чувствовали к ним сильное отвращение. Тогда Ло Гуань-чжун из Дунъюаня взял историю Чэнь Шоу, сверил ее с другими историями... и назвал свой труд «Популярное повествование по „Истории Трех царств“». Литературность его не очень глубока, а слова не слишком простонародны. События описаны им в соответствии с реальностью, и книга его приближается к историческому сочинению» [10, т. I, Предисловие, стр. 2а—3].

Впоследствии термин «яньи» стал жанровым обозначением книжной эпопей исторического содержания. Через несколько сот лет продолжатели дела Ло Гуань-чжуна, отчасти используя, по-видимому, и другие народные книги и устные сказы, создали такие повествования по историям всех китайских династий — начиная от мифических времен первотворения. Уже в XX в. было создано последнее произведение в этой серии — «Повествование (яньи) о Китайской республике», в котором описываются события буржуазной революции 1911 г. Однако из всех многочисленных исторических эпопей наибольшей популярностью в народе всегда пользовалось именно «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна.

⁵ На это указывает, в частности, японский исследователь Огава Тамаки в комментариях к своему переводу «Троецарствия» [171, т. I, стр. 268—269].

О причинах этого сказано в предисловии «О правилах чтения „Троецарствия“», предпосланном тексту, отредактированному Мао Цзун-ганом. Автор «Правил» (очевидно, сам Мао Цзун-ган) усматривал их в мастерстве Ло Гуань-чжуна, в его умении создать огромное по масштабам, но чрезвычайно цельное художественное полотно. «Прелесть повествования о событиях в „Троецарствии“ напоминает „Исторические записки“, в которых все распределено по разделам, и о каждом человеке говорится отдельно в соответствии с особенностями разделов: „Описания царствований“, „Наследственные дома“ и „Жизнеописания“. При таком изложении текст не велик, и его легко отделать. А вот в „Троецарствии“ не так — там слиты воедино „Описания царствований“, „Наследственные дома“ и „Жизнеописания“. При слитном же изложении текст получается длинным, и тут трудно добиться успеха» [14, т. I, «О правилах чтения „Троецарствия“», стр. 13].

Именно целостность композиции, по мнению автора «Правил», отличает эпопею Ло Гуань-чжуна от других исторических повествований — например, от «Описания отдельных царств Восточного Чжоу». Показывая отличия «Троецарствия» от других знаменитых произведений повествовательной прозы (героической эпопеи «Речные заводи» и фантастической — «Путешествие на Запад»), тот же автор особо подчеркивает историческую достоверность книги Ло Гуань-чжуна [14, т. I, «О правилах чтения „Троецарствия“», стр. 13], что чрезвычайно импонировало на протяжении веков конфуциански образованным и воспитанным в духе наивного рационализма читателям. Насколько нам известно, «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна удостоилось даже чести быть изданным официально столичной цензурной палатой в XVI в., хотя впоследствии разделило судьбу других эпопей и романов, попав в 1652 г. под правительственный запрет и вызывая зрелая от времени презрительные реплики конфуцианских начетчиков, видевших в нем вульгарное простонародное чтиво. Вообще развитие исторического повествования в истории китайской литературы шло в основном по линии создания крупных эпопей, а в малых прозаических формах (например, в городской повести хуабэнь) исторические сюжеты встречаются лишь эпизодически.

Если идейную основу народной книги о героях Трех царств составила синкретическая идеология с преобладанием идей возмездия и перерождения, то основу авторского романа-эпопеи определила конфуцианская идеология с некоторыми элементами даосизма и буддизма. Такого рода переплетение различных в своей основе философских систем было обычно

**Идеология автора
книжной эпопеи**

для феодального Китая. Философский эклектизм характерен для ряда представителей китайской историографии — например, для Сыма Цяня [371, стр. 10, 12, 82].

Изучение мировоззрения автора книжной эпопеи чрезвычайно важно, поскольку оно повлияло на изображение деятелей Трех царств, на интерпретацию исторических событий, на отбор фактов, на отношение к материалам, заимствованным из исторических сочинений, на оценку поведения того или иного исторического персонажа.

Идеалы Ло Гуань-чжуна формировались в основном под влиянием традиционного конфуцианского учения об управлении государством и поведении людей. Поэтому он воспринял и главный принцип конфуцианской историографии, которая, начиная с летописи «Весны и Осени», видела свою цель в том, чтобы проповедовать конфуцианские добродетели, восхвалять законных государей и порицать узурпаторов. Этот принцип был ясно сформулирован еще Ду Юем (222—284) в его предисловии к «Веснам и Осеням» и «Цзочжуани», а впоследствии повторен в несколько измененном виде и автором первого предисловия к «Троецарствию» Цзян Да-ци, который писал о том, что, начиная с Конфуция, цель исторического сочинения — не простая регистрация событий в хронологической последовательности, а задача «осветить расцвет и упадок былых времен, отразить добродетельность и злые помыслы правителей и подданных, записать успехи и промахи в государственном правлении, дать представление о счастливой и несчастной судьбе людей... чтобы оставить труд потомкам и они могли бы узнать чью-либо добродетельность или злонамеренность и захотели бы склонять людей к добру и предостерегать их от зла» [10, т. I, Предисловие, стр. 1].

Учение Конфуция проникло во все области китайской культуры, и особенно в средневековую литературу, которая может быть охарактеризована «как один из видов приложения этой системы к жизни» [329, стр. 74].

«Троецарствие» — произведение-концепция, поскольку автор высказывает свои взгляды по вопросам государства и государственного управления; роман содержит рекомендации, которые заключены в форму положительных идеалов произведения. В подтверждение своих воззрений на государственное управление Ло Гуань-чжун обращается к идеям о божественной силе Неба, к конфуцианскому толкованию законов бытия и истории, к конфуцианской концепции государя и советника, конфуцианскому разделению на благородных и подлых. В социальном аспекте в романе представлено как раз то общество, о котором говорят конфуцианцы (императоры, сановники, советники, полководцы и чиновники). Более де-

мократическая прослойка представлена воинами, даосами, лекарями. На втором плане фоном многих событий проходит восстание Желтых повязок, причем повстанцы охарактеризованы как не ведающие пути разбойники; есть описание и южных племен — это «непросвещенные варвары». В эпопее часто говорится о народе как о единой однородной массе, управляемой государем. Именно в таком смысле употребляли слово «народ» Конфуций и особенно Мэн-цзы.

Перед читателем эпопеи в лицах и в действии проиллюстрированы представления об идеальном правителе, концепция исторического развития, нормы человеческих отношений. Нити, которые связывают «Троецарствие», например, с обыденной жизнью, очень незначительны; суть «Троецарствия» не в изображении войны как проявления физической силы героев, а в борьбе, где побеждают мудростью. Поэтому, прежде чем перейти к анализу романа, следует рассмотреть философские и идеологические позиции автора.

Поскольку тема произведения — распад ханьской империи и возникновение Трех царств, Ло Гуань-чжуну приходится прежде всего объяснить свое понимание исторического развития. Для автора «Троецарствия», как и для многих китайских историографов [371, стр. 85, 86, 101], «история есть непрерывное движение от объединения к раздробленности и наоборот — от распада к объединению, от смуты к спокойствию, а затем снова к разрушению порядка, — т. е. история подобна движению по кругу. Эта идея тождественна даосскому пониманию процесса развития, когда явление, достигнув крайней точки развития, переходит в свою противоположность» [371, стр. 101]. По логике этой теории общество развивается так же, как и природа, в которой осуществляется постоянный естественный процесс перехода от умирания к рождению. Эпопея в поздних изданиях начинается со слов: «Повествование гласит: великие силы Поднебесной, долго будучи разобщенными, стремятся соединиться вновь и после продолжительного единения опять распадаются» [182, т. I, стр. 4]. И, хотя слова эти принадлежат не самому Ло Гуань-чжуну, а добавлены в XVII в. Мао Цзун-ганом, они точно выражают позиции самого автора — эта мысль в «Троецарствии» высказывается непрестанно. Вот некий даос Цуй Жоупин говорит:

«Так уж ведется исстари, порядок чередуется с беспорядком. Когда Гао-цзу, отрубив голову белой змее, встал на борьбу за справедливость и казнил беззастенчивого циньского правителя, страна из полосы смут вступила в полосу порядка. Сейчас вновь повсюду поднято оружие, и это значит, что наступило время смут... Не изменить того, что предрешиено судьбой, не избежать того, что предопределено роком» [182, т. I, стр. 458—459].

Осознание исторического прогресса у автора романа отсутствует: здесь новое всегда является повторением, уже когда-то бывшей ситуацией. История в таком понимании — не столько история фактов, но «строгий суд над этими фактами, суд, основанный на концепции добра и зла» [329, стр. 74]. Поэтому историческая аналогия как принцип оценки и понимания событий играет большую роль в эпосе. Аналогия помогает средневековому читателю и автору (а подчас и самому герою) уяснить и оценить происходящее. Вот несколько примеров: Юань Шу (один из военачальников) хочет занять престол. Обосновывает он свое притязание так:

«В старину ханьский Гао-цзу был всего лишь зрителем переправ на реке Си, и все же он сделался властителем Поднебесной. Правление династии длилось четыреста лет. В четырех поколениях моего рода было четыре князя-гуна...»

В ответ же он слышит возражение, которое также построено на исторической аналогии:

«Хотя в древности чжоуский род Хоу Цзи прославился своими добродетелями и свершил много подвигов, он продолжал верой служить династии Инь даже тогда, когда Вэнь-ван владел уже двумя третями Поднебесной. Ваш род хотя и пользуется почетом, но он не так славен, как род Чжоу. Ханьский дом ослабел, но император не так жесток, как иньский Чжоу-гун. Вот почему не следует помышлять об императорском троне» [182, т. I, стр. 223].

Или еще пример: Сунь Цюань, князь царства У, намерен стать императором Поднебесной, и об этом он говорит своему советнику Лу Су:

«Ханьский дом клонится к упадку, в стране беспорядки и смута, и я, приняв в наследство великое дело отца и старшего брата, хочу поступить так же, как в свое время поступали Хуань-гун и Вэнь-ван».

В ответ советник сказал:

«В старину ханьский Гао-цзу хотел служить императору И-ди, но злодеяния Сян Юя помешали этому. Как же вы можете стать таким, как Хуань-гун и Вэнь-ван, если Цао Цао в нынешнее время можно сравнить с Сян Юем? Я считаю, что Ханьский дом не спасти, а Цао Цао сразу не уничтожить» [182, т. I, стр. 371].

Но все события земного мира — падение династий, войны, победы, поражения и смерти — есть лишь проявление воли Неба. Его веления выражаются в небесных знаменьях, которые требуют интерпретации мудреца. Так, доказательством того, что время ханьской династии прошло, в «Троецарствии» служат многочисленные дурные предзнаменования: куры, запевшие петухами; черная туча, влетевшая во дворец; вдруг объявившаяся огромная змея; громы и страшные дожди. Небо в эпосе присутствует непрерывно. В личной судьбе героев

его веления играют роль рока, судьбы. Еще в «Лунь юе» говорилось: «Жизнь и смерть зависят от велений [Неба], богатство и знатность в руках Неба» [235, гл. 12, § 5, стр. 132]. Рок стережет героев Ло Гуань-чжуна, и им не избежать гибели. Даже Чжугэ Лян не перешагнет через судьбу: уходя в поход, он знает, что этот поход для него будет последним. Однако в эпопее есть герои, которые не боятся Неба: это Цао Цао и Чжан Фэй — люди, в деятельности которых на первом плане находится личная инициатива. Цао не верит в духов, но при этом его столкновения с даосами показывают, что здесь лежит та область, куда не простирается даже власть всемогущего вана. Ло Гуань-чжун последовательно проводит идею «веления Неба»: оно и в чудесном спасении юного А-доу — когда конь с воином и наследником рухнул в яму, а затем вдруг вспыхнул красный свет, и конь одним прыжком вскочил наверх; и в гибели Гуань Юя; и в многочисленных знамениях. Для автора эпопеи эта сторона чрезвычайно существенна.

С идеей Неба связаны и другие проблемы — прежде всего проблема личности. От Неба зависит судьба всех в Поднебесной — от императора до простого воина. Не награждая и не наказывая немедленно, оно кажется пассивным, но, будучи олицетворением исторической необходимости, рано или поздно подчиняет себе человека. Историческая необходимость, по Ло Гуань-чжуну, есть неизбежность, предопределенная Небом.

Конфуцианство, хотя и признавало идею предначертанности Небом, все же всегда исходило из земной жизни и реальных потребностей времени: жизнь требовала активных действий и немедленных решений. Этот «прагматизм» также находит свое отражение в эпопее. В ней часто говорят о «требовании времени»: человек должен соотносить свои поступки не только с небесными знамениями, но и с учетом реальной ситуации. Однако, чтобы выиграть, герой должен постичь веление Неба — здесь Ло Гуань-чжун полностью полагается на Конфуция. Утверждение последнего, что «тот, кто не постиг веления [Неба], не может стать благородным мужем» [235, гл. 20, § 3, стр. 218], постоянно демонстрируется в эпопее. В случае несоответствия поступков героя «велению Неба» активное начало личности наталкивается на эту преграду молчаливого сопротивления. Поэтому столкновение Неба и личности создает одну из напряженнейших коллизий в эпопее. Таким образом, три фактора определяют положение героя «Троецарствия»: Небо-судьба, реальная ситуация и воля героя. Сочетание уже двух этих факторов в эпопее рождает конфликт: или Небо, несмотря на волю героя, не дает согласия на его действие и притязания (Цао Цао), или реальная ситуация и воля героя приводят к трагическому исходу (многочисленные

поединки, военные походы, хитрости). Иногда конфликт строится сразу на трех элементах: тут и знамение судьбы, и сложность обстановки, и личная инициатива героя. Последнее — когда конфликт возникает в результате столкновения талантов полководцев.

Если герои и бунтуют против Неба, то они никогда не побеждают. Весь пафос этих ситуаций — в неизбежности поражения и осознанном трагизме положения. Так написана сцена последнего похода Чжугэ Ляна, когда не только он сам, но даже и враги его знают, что он погибнет. Цао Цао тоже борется с судьбой. С точки зрения Ло Гуань-чжуна, у него на царствование нет достаточных прав. Признав волю Неба главной движущей силой истории, он только того, кто по праву наследства (т. е. по праву, установленному Небом) занимает престол, считает единственно законным претендентом. Цао Цао же только силой своей воли, своим умом, целеустремленностью, умением понять и оценить подходящую политическую ситуацию достигает цели: он становится основателем династии (кстати, это было историческим фактом, который, как бы того ни хотел Ло Гуань-чжун, нельзя было обойти). Но все же он умирает сравнительно рано и в мучениях. Его мучения — также своего рода небесное возмездие. Таким образом, у Ло Гуань-чжуна активное начало человеческой личности ограничивается небесным законом. Цао Цао талантлив, но он узурпирует власть. Поэтому, когда старого законного императора Сянь-ди прогоняют, «воины и народ провожали его с сожалением». И Небо гневается, поскольку люди нарушили его закон: «Вдруг налетел, взметая песок и камни, страшный вихрь, и хлынул такой ливень, что вокруг стало черно...» [182, т. II, стр. 253]. Иное дело — Лю Бэй. Он, по мысли автора, законный наследник. Лю Бэй противится, когда ему советуют провозгласить себя ваном по примеру Цао Цао. «Чем это деяние будет отличаться от незаконного захвата власти?» — спрашивает он у Чжугэ Ляна и сановников, несмотря на то что знамения Неба благоприятны. Астролог Цзяо Чжоу из царства Шу говорит о них так:

«Ночью я наблюдал небесные знамения и видел, как сонмы звезд скопились над областью Шу; причем самая большая звезда сияла, как луна, это значит, что в здешних местах появится император или ван. Ведь еще год назад мальчишки на улице распевали песенку... Таковы знамения Неба, такова его воля, нарушать ее нельзя» [182, т. II, стр. 71].

Песни мальчишек в эпосе также постоянно выражают волю Неба — это частый знак воли Неба в конфуцианской историографии [373, стр. 46—65].

В трактовке психологического облика героя, в обрисовке его как личности у Ло Гуань-чжуна также господствует умо-

зрительное начало, основанное на конфуцианском учении о благородном муже. В «Троецарствии» психологические черты героев в значительной степени заменены чертами, должныствующими представлять человека данной социально-этической группы — теми же моральными качествами, которые были отработаны конфуцианской этикой. Черты героев, особенности их поведения или реакции не уточняются в деталях. Они взяты Ло Гуань-чжуном не из непосредственного наблюдения над жизнью и даже не столько из предшествующей художественной литературы, сколько из конфуцианских представлений, каким должен быть благородный муж. Этот уже известный в китайской философии этический облик и является основным в романе. Благородный муж являлся носителем определенных норм поведения, в которые входили следующие принципы: почитание предков и родителей, любовь к родственникам, уважение к старшим, а также честность, искренность, стремление к самоусовершенствованию и преданность государю или князю [426, стр. 109]. В «Лунь юе» читаем: гуманный должен обладать пятью качествами: «почтительностью (*гун*), великодушием (*куань*), сообразительностью (*минь*), добротой (*хуй*) и быть достойным доверия (*синь*)» [235, гл. 17, § 6, стр. 190].

В «Троецарствии» речь идет главным образом о людях знатных. У Ло Гуань-чжуна в эпопее мало персонажей неблагородного происхождения. Обычно о герое знатном и благородном сообщается фамилия, имя, прозвание и место, откуда он родом. Чем он благороднее, тем больше приводится сведений, заимствованных в основном из исторических жизнеописаний. Тем самым герой уже выделен из той среды, которая в эпопее является фоном повествования. Некоторые же второстепенные персонажи — например, смотритель тюрьмы, которому знаменитый лекарь Хуа То отдает свое сочинение, — хотя и названы, но не полно. Совсем не приводится сведений о повстанцах (Желтых повязках) — все они, кроме своих предводителей, люди простые.

Основные черты благородных героев «Троецарствия» те же, какие входят в этический кодекс конфуцианства. Так, например, верность «сюзерену» непрерывно демонстрируется действующими лицами эпопеи. Чжан Фэй и Гуань Юй до конца жизни верны Лю Бэю. Здесь чувство верности правителю (*чжун*) скреплено еще и братанием в персиковом саду — при этом Ло Гуань-чжун, вслед за автором пинхуа, также выдвигает на первый план верность братскому союзу. В «Троецарствии» конфликт иногда бывает построен на идее долга. Таково, в частности, драматическое возвращение Гуань Юя из лагеря Цао Цао к Лю Бэю. Цао Цао посулами и подарками стре-

мится привлечь Гуань Юя на свою сторону (он устраивает в честь Гуань Юя пиры, дарит ему десять красавиц, халат, шелковый мешочек для его длинной бороды и даже коня). Но Гуань Юй все же уходит от него, а дары считает нужным возвратить. Метафорическим обозначением этой вассальной преданности является выражение, нередко упоминаемое в романе, — «служить, как собака и конь». Или другая частая в романе коллизия: казнь сановника, который или не желает служить новому хозяину или из чувства долга открыто говорит правду. Так построены эпизоды, в которых Ни Хэн на пиру бранит Цао, сановник Цуй Янь гневно обличает того же Цао и т. д. Причем Цао Цао или Лю Бэй, казнив верного слугу, обычно одумываются и жалеют о содеянном. Цао Цао в честь казненного иногда ставит стелы, где говорится, что человек тот был честен и предан своему господину. Этот последний шаг Цао Цао показывает, что и он признает эти нормы общественной жизни.

Другая заповедь конфуцианства — сыновняя почтительность (*сяо*) проиллюстрирована в эпизоде с Сюй Шу: Цао Цао замышляет переманить на свою сторону Сюй Шу, советника Лю Бэя, зная, что Сюй Шу — почтительный сын. Для этого он отправляет к нему подложное письмо, якобы от матери, в котором говорится, что она брошена в темницу. Сюй Шу просит у Лю Бэя разрешения поехать к ней, и Лю Бэй, для которого узы родства между матерью и сыном священны, отпускает его. Матушка же Сюй Шу, поняв, как провели ее сына, видит в этом позор для себя и кончает с собой. Сюй Шу остается на службе у Цао Цао, так как считает своим долгом охранять ее могилу, но советами своими Цао Цао не помогает⁶.

Того же происхождения и другие моральные качества героев «Троецарствия»: доброта, великодушие, снисходительность. Лю Бэй не причиняет вреда пленным, лечит раненых и отпускает по домам тех, кто не хочет служить. Достойных героев из стана врагов он даже одаривает. «И воины превозносили великодушие Лю Бэя», — пишет по этому поводу Ло Гуань-чжун [182, т. II, стр. 30]. Гуань Юй дает Цао Цао уйти, когда тот попадает в ловушку, расставленную Чжугэ Ляном. Иногда

⁶ Эпизод этот не соответствует фактам, приводимым в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, где говорится, что Цао Цао разгромил войско Лю Бэя и захватил в плен мать Сюй Шу. Узнав об этом, Сюй Шу отправился к Цао Цао, надеясь спасти мать [8, т. IV, стр. 914]. Ни о каком письме матери историк не упоминает. Ло Гуань-чжун, видимо, использовал здесь рассказ о том, как войска царства Вэй пленили мать Цзян Вэя, полководца царства Шу, и заставили ее написать сыну письмо, призывая его вернуться [318, стр. 532; 8, т. IV, стр. 1063].

и Цао Цао обнаруживает широту своего характера и отпускает, например, повстанцев, которых по правилам войны ему следовало бы перебить. Вообще благородство и великодушие в этом произведении процветают — можно даже сказать, что дурных людей в нем очень немного, при этом они чаще всего несут наказание. Сам узурпатор Цао Цао не терпит предателей — особенно тех, кто, подло убив своего господина, надеется получить награду у врага. Поэтому «Троецарствие» — роман рыцарский в том смысле, что в нем выведены главным образом благородные герои, которым по этикету не к лицу забвение основных заповедей конфуцианской морали и долга.

У героев «Троецарствия» есть также одна черта, которая крайне характерна для всей эпопеи. Конфуций называл это «сообразительностью» (*минь*). Комментаторы говорили, что минь есть умение «своевременно понять то, что является гуманным и справедливым... Своевременность есть понимание того, что необходимо в данное время»⁷. Таким образом это слово толковалось и узко, и расширительно. В широком смысле — в нем заключена идея «требований времени», которая постоянно присутствует в эпопее и все время способствует известному прагматизму поступков героев. Герои «Троецарствия» достаточно четко ощущают историческую неизбежность событий. Вот слова некоего Хуа Синя, который говорит последнему ханьскому императору Сянь-ди: «На вас нет благословения Неба... не будь при дворе вэйского вана (т. е. Цао Цао), нашлись бы другие, которые убили бы вас...» [182, т. II, стр. 249]. В его словах есть убежденность в исторической миссии Цао Цао. Действия героев романа диктуются обстоятельствами и временем. Частая коллизия в романе — переход сановника в другое княжество. Лю Чжан, сановник из Вэй, объясняет Лю Бэю причину своего приезда: «Умная птица ищет себе дерево и вьет на нем гнездо, мудрый слуга выбирает себе господина и служит ему» [182, т. II, стр. 68]. И его поступок — не предательство дела Цао Цао. Поэтому в романе нет предательства. Даже когда сжигают крепость или город, руководствуясь соображениями выгоды, — а в романе таких случаев много, — в этом нет кровавого преступления. Это, с точки зрения автора, лишь разумный учет обстановки.

В узком своем значении «сообразительность» как качество благородного человека изображается нескончаемо. Ведь роман «Троецарствие» есть серия непрерывных хитростей, планов, которые один лагерь применяет против другого. Каждая операция в романе прекрасно обоснована знанием противника, опы-

⁷ См. комментарий цинского ученого Цзяо Сюня к «Лунь юю» [426, стр. 121].

том ведения войны, учетом психологии врага и представлением о сложившейся обстановке. В наибольшей степени сообразительность присуща советникам и военачальникам (Чжугэ Ляну, Лу Су, Чжоу Юю), Цао Цао и некоторым воинам. Герои романа часто говорят: я знаю способ, как победить противника. Один советник даже утверждает, что он владеет всеми способами обмана. Чжугэ Лян, например, так определяет военного советника:

«Быть полководцем и не разбираться в небесных знамениях, не понимать законов земли, не разуместь в инь и ян, не обладать способностью изобретать военные планы, не знать, какими приемами вести бой, — значит быть бездарным» [182, т. I, стр. 574].

Поведение второстепенных героев диктуется тем же конфуцианским комплексом. Так, женщины в романе показаны только как обладательницы добродетелей. Конфуцианская идея покорности женщины до замужества отцу, после замужества — мужу, а после смерти мужа — сыну (*сань цун*) заменяет психологические мотивировки их действий и поступков. Девица Дяо-чань соблазняет Люй Бу и одновременно — его приемного отца Дун Чжо, потому что рассматривает это как долг перед Ван Юнем, в доме которого она жила и воспитывалась. Госпожа Сунь, последняя супруга Лю Бэя, приходилась сестрой Сунь Цюаню, правителю У. Но, выйдя замуж за Лю Бэя, она повсюду следует за мужем и переходит в стан врага, воюя против своего брата. (Можно представить себе, сколько сложных психологических коллизий нашел бы в этой ситуации писатель новейшего времени. У Ло Гуань-чжуна же она не испытывает никаких колебаний). На конфуцианской мотивировке верности жены мужу построен эпизод с госпожой Сюй, женой младшего брата Сунь Цюаня: случилось так, что ее муж был злодейски убит неким Гуй Ланем, который захватил имущество покойного и помышлял овладеть и женой убитого. Но госпожа Сюй в день свадьбы спрятала в опочивальне воинов, которые убили Гуй Ланя. Затем было приказано вырезать семьи Гуй Ланя и его приспешников. «Население восхищалось добродетелями госпожи Сюй», — пишет Ло Гуань-чжун в заключение этого эпизода.

Героям Ло Гуань-чжуна неведомы колебания, поскольку в своих поступках они всегда руководствуются идеей долга. Дурные люди в «Троецарствии» Ло Гуань-чжуна дурны прежде всего тем, что нарушают основные нормы конфуцианской этики. Так, злодей Дун Чжо убивает малолетнего императора и его мать. Содеяв столь безнравственный поступок (здесь безнравствен не сам факт убийства — в романе убивают на каждой странице, — а то, что он поднял руку на императора и его мать), Дун Чжо начинает вести себя неподобающим об-

разом: «С тех пор каждую ночь он стал ходить во дворец. бесчестил придворных женщин и даже спал на императорском ложе» [182, т. I, стр. 59]. Дун Чжо беспричинно жесток: добровольно сдавшимся в плен воинам он приказал рубить руки и ноги, выкалывать глаза, обрезать языки и варить их в большом котле. «Вопли истязаемых сотрясали небо», — заключает автор эпопеи эту сцену. Пьянство и жестокость обычно характеризуют отрицательных героев.

Конфуцианство не признавало колдовства, хотя возлагало большие надежды на сановников, умеющих читать знаки Неба. Обращение к черной магии рассматривалось как насмешка над интеллектом человека. Многие отрицательные герои романа или сами умеют колдовать, или верят колдовству. Так, некто Ли Цзюэ, пленивший императора, любил колдовать и щедро награждал колдунов, чем вызвал недовольство воинов [182, т. I, стр. 69].

Основное внимание Ло Гуань-чжун уделяет идеалу государя. Л. Н. Меньшиков даже считает, что «главная мысль романа — определение, какого типа государь может управлять страной» [191, стр. 247]. Здесь конфуцианский идеал правителя сочетается с собственными представлениями автора романа-эпопеи о том, каким должен быть государь и как должно управлять страной. Но обратимся вначале к Конфуцию и Мэн-цзы. В «Лунь юе» сказано: «управление осуществляется через добродетель» [235, гл. 2, §1, стр. 12]. Или еще: «правитель должен заслужить доверие народа и быть великодушным с подданными». Правитель сам обязан соблюдать весь комплекс правил, предусматриваемых конфуцианской этикой. Тогда и народ будет подобен своему правителю, будет доверять ему и следовать за ним. «Если правитель любит обряды (*ли*), то никто из народа не посмеет быть непочтительным; если правитель любит справедливость, то никто из народа не посмеет не последовать [его примеру]; если правитель любит искренность, то никто из народа не посмеет скрывать свои чувства. И если [правитель] будет вести себя именно так, то народ со всех сторон устремится к нему, неся на спине запеленатых детей» [235, гл. 13, § 4, стр. 142]. Специально останавливается Конфуций на идее доверия народа: «Должно быть [в государстве] достаточно пищи, достаточно оружия, и народ должен доверять [правителю]... с древности никто не мог избежать смерти, и без доверия народа [правитель] не устоит» [235, гл. 12, § 7, стр. 133]. Патриархальные отношения между народом и императором утверждал также и Мэн-цзы. Описывая строительство Вэнь-ваном башни, он говорит: «Народ, словно дети к отцу, сам приходил на работы... Древние государи веселились вместе с народом, потому и могли веселиться» [242, стр. 3].

Главный герой романа — Лю Бэй являет нам конфуцианский идеал правителя⁸. Прежде всего, как уже говорилось, для Ло Гуань-чжуна государем должен стать только человек, которому законно принадлежит власть, поскольку веление Неба — основная движущая сила в историческом процессе. Поэтому Цао Цао — узурпатор, и в романе он не может быть идеалом. Лю Бэй же — истинный наследник ханьских императоров, или, точнее, потомок чжуншаньского Цзин-вана, праправнук императора Цзин-ди и дядя императора Сянь-ди. Он расценивается как истинный представитель этого рода, и поэтому ему присущи те черты, которыми должен обладать государь. Заметим к тому же, что в династийной истории Лю Бэй никак не выделяется по сравнению с Цао Цао особыми положительными качествами. Эпопея продолжает в этом отношении традиции устного сказа и народной книги. Те главы эпопеи, где Ло Гуань-чжун рассказывает о правлении, выглядят страстным трактатом о том, как надобно управлять страной. И главная фигура этого трактата — Лю Бэй.

Ло Гуань-чжун был против деспотических норм правления и узурпации власти⁹. Поэтому его герой Лю Бэй не соглашается занять трон — он ждет, когда народ признает его своим правителем. Когда Чжугэ Лян и сановники доказывают ему необходимость этого шага, диктуемого потребностями обстановки, Лю Бэй отвечает им: «Чем это деяние будет отличаться от незаконного захвата власти?». «Тот, кто берется за великое дело, должен народ считать основой всего», — неоднократно повторяет он, не предпринимая ни одного дела без поддержки народа. «Я только прибыл в Сичуань и еще не успел завоевать доверия народа», — говорит он чиновникам, которые торопят его с походом [182, т. II, стр. 47]. Поэтому люди следуют за

⁸ Появление образа идеального государя в качестве основного в эпопее явно не случайно. Характерно, что и на Ближнем Востоке и в Средней Азии уже к VI в. сложилась традиция изображения идеального правителя, каким там обычно выступал Александр Македонский [332, стр. 3]. Этот образ идеального правителя стал популярен именно на Востоке в специфических условиях деспотических государств. Кроме Лю Бэя в «Троецарствии» Ло Гуань-чжун вывел в пьесе «Встреча ветра и луны» таким же идеальным и заботящимся о благе народа и основателем сунской династии Чжао Куан-ина, который «не спит по ночам и на рассвете, думая о всей стране».

⁹ Если согласиться с предположением о том, что Ло Гуань-чжун писал свою эпопею в самом начале династии Мин, то станет понятным его призыв к гуманному правлению в духе раннего конфуцианства. Исследования истории конца XIV в. показывают, что в это время происходило резкое усиление деспотической власти в Китае. «Ознакомление с фактической стороной событий, — пишет А. А. Бокшанин, — позволяет считать конец XIV в. одним из наивысших моментов в истории применения в Китае террора как метода внутренней политики» [336, стр. 56].

Лю Бэем, как следовали они за древними правителями. Многие мысли автора об идеальном государе высказаны в эпопее устами Чжугэ Ляна — советника Лю Бэя, который выступает в романе не только как военачальник, но и как глашатай основных легитимных идей автора. «Вспомните, — говорит он, обращаясь к сановникам царства У, куда прибыл для заключения союза, — как несколько сот тысяч человек, жаждущих справедливости, вместе со стариками и малолетними детьми последовали за Лю Бэем при его вынужденном бегстве из Синь!» [182, т. I, стр. 532].

Для Чжугэ Ляна (и автора) Лю Бэй — настоящий подданный Сына Неба, так как борется с узурпатором Цао Цао, заботится о судьбе страны и о народе. Лю Бэй делает все возможное, чтобы поддержать императорскую власть, и это главное его качество. Устами Чжугэ Ляна автор высказывает эту мысль так: «Для людей, рожденных в Поднебесной, верность Сыну Неба и послушание родителям — крепкие корни, коими держится все их достоинство» [182, т. I, стр. 534]. Лю Бэй — идеальный подданный, и поэтому впоследствии он становится идеальным государем. В его стране воцарилось благоденствие, описание которого в социальном плане близко к наивной картине будущего, созданной европейскими утопистами, но сдобренное конфуцианской дисциплиной общественных отношений:

...народ в Сичуани наслаждался великим благоденствием. Воровство и разбои прекратились, люди на ночь не запирали дверей, потерянное на дороге никто не подбирал. Кроме того, несколько лет подряд на полях вызревал обильный урожай. Люди были счастливы и распевали песни. Все наперебой старались выполнить повинности, государственные кладовые и житницы ломились от разных запасов [182, т. II, стр. 336].

В отличие от утопии Тао Юань-мина «Персиковый источник» картина будущего у Ло Гуань-чжуна описывается как достигнутое благоденствие, поскольку он указывает и практические пути к достижению его.

Если присмотреться к идеальному правителю Лю Бэю, то современный читатель обнаружит в его образе ряд странных черт. На протяжении многих страниц романа Лю Бэй выглядит безвольным, несамостоятельным, и даже ратных подвигов он совершает не так уж много. В противоположность ему Цао Цао образован, активен, сообразителен, самостоятелен, умен. Чтобы спасти престиж Лю Бэя, Чжугэ Ляну (и автору) время от времени приходится вставлять реплики, что все это до поры до времени. И действительно — политическая и военная fortuna благоприятствует ему после того, как он приглашает к себе военного советника Чжугэ Ляна. Появление наставника-советника в эпопее имеет не только сюжетное значение — это

демонстрация еще одной стороны в политической программе автора. Будучи противником деспотических форм правления, Ло Гуань-чжун придерживался традиционной доктрины «недеяния» правителя, высказанной еще Конфуцием и развитой основоположником школы легистов Шэнь Бу-хаем, которая ограничивала деятельность правителя. Согласно этому учению, «правитель должен был подавать нравственный пример своим подданным, а практическое администрирование доверить избранным им мудрым и добродетельным людям» [371, стр. 20]. Правителю следовало опираться на нравственное начало и радеть о благе народа [371, стр. 21] (т. е. о развитии земледелия). При этом традиционное конфуцианство крайне поощряло и даже вменяло в обязанности советников критику официальной политики и действий государя. Советник государя обычно мыслился едва ли не посредником и толкователем воли Неба [364, стр. 64—65].

В идеальной схеме Ло Гуань-чжуна, сконструированной по подобию этой доктрины, хороший правитель изображается пассивным, слушающимся во всем мудрого наставника, но при этом сохраняющим черты благородного мужа. Именно таким и предстает перед читателем Лю Бэй. Он добродетелен и гуманен, но поскольку государь славен не своим умом, а умом советника, до основное качество государя — умение слушать советы и готовность следовать им. В этом смысле Цао Цао и Лю Бэй противоположны. Цао Цао живет своим умом и не всегда, когда ему советуют что-нибудь дельное, соглашается, а за откровенную критику часто даже казнит сановников. Лю Бэй же терпит поражения до тех пор, пока нет у него Чжугэ Ляна.

Черты пассивности усиливаются после того, как он становится государем. Тогда он оказывается весьма схожим с последним ханьским императором Сянь-ди — безвольным и вечно плачущим. Но в образе Лю Бэя есть маленькое несоответствие со схемой Конфуция, вызванное, видимо, необходимостью сообщать читателю те сведения, которые давал о герое историкограф Чэнь Шоу. Автор «Троецарствия» пишет, что Лю Бэй не имел склонности к чтению. Известно, что образованность Конфуцием почиталась очень высоко (без знания нет и гуманности, утверждал он). Цао Цао же, напротив, чрезвычайно начитан, хотя Ло Гуань-чжун нигде не акцентирует на том, что Цао Цао был незаурядным поэтом и комментатором военных трактатов древности. Слова о том, что Лю Бэй не любил читать, Ло Гуань-чжун механически перенес из текста официального жизнеописания [см. приложение, таблица I, стр. 394]. Впоследствии Ли Чжи, борец против конфуцианства, обратил внимание на эти слова и прокомментировал их: «Не очень лю-

бил читать, а стал героем», подчеркивая этим необязательность конфуцианской начитанности [12, т. I, цз. 1, стр. 4а].

Все вышесказанное уже позволяет понять, почему наставник Чжугэ Лян оказался столь активной фигурой в романе, почему он так мудр, непобедим, умеет читать знаки Неба и предсказывать будущее. Однако на его конфуцианский образ наложились и даосские представления об отшельнике-мудреце. Здесь Ло Гуань-чжун уже обращается к общей художественно-литературной традиции изображения образованного человека — поэта, художника, ученого, к традиции, которая во многом питалась даосскими представлениями. Его образ наставника-мудреца Чжугэ Ляна слеплен как раз из конфуцианского представления о мудром советнике государя и из даосского идеала ученого-отшельника, умеющего читать знаки Неба, разбирающегося в магии, которая в те времена была синонимом научного мышления.

Влияние буддийских представлений в эпопее, в отличие от народной книги, крайне незначительно. Огава Тамаки, специально исследовавший этот вопрос [175, стр. 74], нашел его лишь в эпизодах, непосредственно описывающих земляка Гуань Юя — монаха Пу-цзина, который один раз спас Гуань Юя от опасности (гл. 27) и которому явился дух казненного Гуань Юя с просьбой направить его на истинный путь (гл. 77). В заключение этого эпизода Ло Гуань-чжун наряду со стихами привел и большую цитату из известного буддийского сочинения «Записки о передающемся светильнике» («Чуань дэн лу»), в которой рассказывается о явлении чаньскому патриарху Шэнь-сю в 676—678 гг. духа Гуань Юя, который мчался на коне в облаках с поднятым в руке мечом. После этого Шэнь-сю построил храм и сделал Гуань Юя его покровителем [10, т. XIV, стр. 23]. Мао Цзун-ган, сокращая вставные элементы, выбросил этот рассказ, не играющий никакой сюжетной роли.

В мировоззрении Ло Гуань-чжуна заметно и влияние народной идеологии, характерной для эпического творчества. Происходит как бы наложение идеальных образов раннего конфуцианства на черты эпического мира, основанного на патриархальных началах. Образ по-конфуциански легитимного государя Лю Бэя смыкается с идеальным образом заботящегося о народе эпического князя, вокруг которого группируются богатыри. Присутствие мудрого сановника при пассивном государе (конфуцианская идея) параллельно образу советника-волшебника в эпическом творчестве. Обряд братания и клятвы, узы патриархального братства, воспеты в народном творчестве, составляют существенный момент в развитии действия романа-эпопеи. Таким образом, три традиции — конфуциан-

ская, даосская и народно-эпическая — определяют мировоззренческие позиции автора эпопеи. Но более всего его мировоззрение определено, конечно, конфуцианством.

**Метод
Ло Гуань-чжуна**

В большинстве стран в средние века четко видны три различных типа традиций: устное народное творчество; так называемая «высокая» литература — обычно на языке, понятном образованным, ученым людям (церковнославянский на Руси, латынь в Западной Европе, вэньянь на Дальнем Востоке, арабский на Ближнем Востоке и т. д.); литература на языке, близком к живой разговорной речи, часто занимающая — и по языку, и по характеру изображения человека — промежуточное положение между фольклором и высокой литературой (литература городских слоев населения: народные книги, лубочные издания, простонародная драма, городские повести). Конечно, в разных странах конкретный состав каждой из указанных литературных традиций мог быть разным: то, что в одной культуре было принадлежностью «высокой» литературы, могло в другой входить в «низкую». Летописная, историографическая литература на Руси не писалась церковнославянским языком и была ближе к «низким» жанрам, а в странах Дальнего Востока историография как раз относилась к изящной словесности (хотя и не всегда включалась в нее формально), так как писалась всегда на литературном языке (вэньяне). Далеко не всегда синхронны и многие явления, связанные с этими тремя традициями. Народные книги и городские повести появились в странах Ближнего и Дальнего Востока, видимо, в XI—XII вв. (т. е. в период расцвета средневековой литературы), а на Руси — лишь при переходе от средневековья к новому времени (в XVII — нач. XVIII в.).

Разная языковая основа влияла и на степень изменяемости форм и возможности импровизации. В фольклоре и литературе, близкой к нему по языку, — видимо, из-за большей свободы импровизации — скорее и легче создавались новые сюжетные ходы и мотивы, происходило сцепление сюжетов, совершался процесс циклизации.

Наличие в фольклоре и средневековой литературе во многом общих поэтических принципов¹⁰ требует и особого разго-

¹⁰ Мы имеем в виду здесь так называемую «эстетику тождества», единую для фольклора и средневековой литературы и основывающуюся, по мнению Ю. М. Лотмана, «на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему „правил“ моделями-штампами» [378, стр. 173]. Гносеологическая природа «эстетики тождества» усматривается «в том, что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям» [378, стр. 174]. Таким образом устанавливается как бы замкнутый

вора о взаимоотношениях этих сфер художественного творчества в условиях единых эстетических норм — в отличие от довольно хорошо изученных у нас взаимосвязей литературы и фольклора в последние столетия. В средние века литература и фольклор были как бы более взаимопроницаемыми, чем в новое время. Это объясняется тем, что характер художественного изображения был для них еще во многом единым, и устное народное творчество так же легко проникало в произведения литературы письменной, как и в отдельных случаях литература письменная возвращалась обратно в устную стихию. Конечно, не все жанры имели эту способность к обратному переходу — чаще всего это было, видимо, возможно для произведений сюжетных или в целом бессюжетных, но содержащих какое-то зерно сюжетности. Известно, например, как легко входили предания и легенды в текст средневековых летописей разных народов, но известно также и немало фактов, когда хроника становилась источником сюжетов для народных рассказчиков средневекового китайского города или предметом песни для певцов средневековой Европы [346, стр. 47]. Многие средневековые произведения, созданные литератором (часто на основе фольклорных сюжетов и мотивов), иногда закреплялись и в устной традиции, в бесчисленных изменениях и вариантах. Так произошло, например, с «Витязем в тигровой шкуре» Шота Руставели, с китайскими новеллами эпохи Тан.

Нельзя, однако, не учитывать особенностей влияния фольклора на средневековую литературу в условиях резкого противопоставления литератур «высокого» и «низкого» стилей. Проникновение фольклора в литературу «высокую», написанную на классическом (далеком от устной речи) языке, ограничивалось, как правило, заимствованием из народного творчества сюжетов и отдельных мотивов, которые перерабатывались в соответствии со стилистическими нормами литературного языка. В литературу же «низкую», писавшуюся на языке, близком живой речи (хотя обычно и не совсем адекватной ей), фольклор входил уже не только своей сюжетикой, но и многими стилистическими приемами (заимствование оборотов устного сказа, эпитетов, метафор, сравнений, символики и т. п.).

Совершенно другим в средние века было отношение к творческой индивидуальности автора, к использованию предшест-

круг материала этой литературы, выражающийся в устойчивости сюжетов, типов героев, языковых штампах, отсюда и взаимообусловленность скованности правил, с одной стороны, и свободы импровизации — с другой. Это сочетание ограниченности в выборе материала (кирпичиков, из которых складывается произведение) с почти безграничным количеством возможных вариаций их укладки и помогает понять особую важность в средневековом словесном искусстве конструктивного начала.

вующей традиции, из которой он мог черпать материал гораздо более свободно, чем современный писатель (ведь тогда не было ни понятия плагиата, ни резко выраженного индивидуального стиля). Сама литературная традиция во многом являлась отражением коллективного письменного творчества — а значит, иной должна была быть психология творчества, по-иному, видимо, происходил и сам творческий процесс.

Весь этот сложный комплекс проблем необходимо учитывать при исследовании творческого метода Ло Гуань-чжуна как средневекового писателя¹¹.

Как и другие литераторы этого периода, писавшие и ставившие пьесы для простонародной аудитории, Ло Гуань-чжун попытался создать книгу, обращенную к читателю, которого теперь мы назвали бы массовым. Это было явным новшеством, так как до этого авторская проза писалась лишь на арханческом литературном языке для ученых-эрудитов.

Известно, что средневековый автор, в отличие от автора нового времени, вовсе не ставил себе целью придумать что-то новое и необычное¹² — он как раз прилагал все усилия к тому, чтобы по-новому передать уже сложившийся сюжет.

Сюжет «Троецарствия» также не целиком создан фантазией Ло Гуань-чжуна, который опирался в данном случае на две весьма различные традиции — народно-сказовую и драматическую, с одной стороны, и летописно-историческую — с другой, к которым и относился совершенно по-разному.

Будучи автором первого в китайской литературе исторического произведения, написанного в жанре эпопеи, он не имел прямых предшественников и готовых жанровых стандартов. Вообще к XIV в. в китайской прозаической литературе бессюжетная проза (историческая, деловая, эссеистическая и т. п.) явно преобладала над сюжетной, повествовательной, представленной главным образом литературной новеллой и городской анонимной повестью. К этим двум противостоящим друг другу типам литературы следует добавить еще один промежуточный — народную книгу, которая является как бы переходной ступенью от бессюжетного повествования (часто летописного типа) к сюжетному полотну — книжной эпопее, предшествующей роману. (Здесь мы видим ту же закономерность в последовательности жанровых форм, что и в европей-

¹¹ Более подробное обоснование самой возможности постановки проблемы метода средневековой литературы дано нами в статье «Метод в средневековой литературе Востока» [192а].

¹² На это указывал еще Б. А. Грифцов в «Теории романа»: «Писатель средневековый сюжетов не изобретал, он как будто только пересказывал и соединял давнишние мотивы, то прозой, то стихами» [346, стр. 47].

ских литературах. Народная книга непосредственно предвосхищает развитие романа [365, стр. 82]).

«Троецарствие» — историческая эпопея, появление которой было подготовлено развитием исторической прозы в древнем и средневековом Китае, самым рационалистическим и историзованным типом мышления китайцев. Как известно, историческое самосознание появляется у разных народов в разное время, и если, например, индийцы никогда не интересовались своей историей и не писали летописей и хроник, то китайцы задолго до нашей эры стали фиксировать факты своей истории. Начавшись где-то в VI в. до н. э., историческая проза первоначально приняла вид летописного, погодного изложения («Весны и Осени»), но вскоре, с появлением «Исторических записок» Сыма Цяня, традиция летописного повествования была фактически прервана (или, во всяком случае, отступила на задний план), и возобладал тип официальной династийной истории с довольно четким распределением материала по разделам и рубрикам, а также неофициальных исторических сочинений, представлявших собой заметки «частных» авторов, не связанных со двором и выполняющих эту работу не по императорскому повелению. Только в XI в. была вновь возрождена летописная литература в полном смысле этого слова, когда по императорскому повелению блестящий литератор Сыма Гуан возглавил коллегию ученых, составивших «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее» — сводную летопись Китая с 403 г. до н. э. по 957 г.

У некоторых народов, имеющих развитую историографическую традицию, летопись постепенно отмирает, давая жизнь исторической прозе более сюжетного и беллетризованного типа. Это явление в чистом виде не наблюдается в Западной Европе, но так случилось в русской литературе, где на смену летописи пришли в XVII в. исторические повести [376, стр. 378—385], в китайской, где летописная форма повлияла на появление первого романа-эпопеи именно исторического содержания, и во вьетнамской, где в XVIII в. на базе хроники и китайских эпопей появляется первый роман «Император Ле — объединитель страны»; характерно, что и в Корее первое произведение такого типа — «Записки о годе имджин» развилось под влиянием летописной манеры повествования.

Древняя Греция имела богатейший эпос, и поэтому история Геродота родилась как история беллетризованная, созданная под влиянием гомеровских поэм. Китай не знал древнего классического эпоса — его заменили исторические и героические сказания, развивавшиеся и циклизировавшиеся уже с появлением профессиональных рассказчиков. При этом произошло обратное — в Китае не эпос повлиял на историче-

скую прозу, а историческая проза оказала значительное влияние на эпические сказания о прошедших веках.

Эпическое творчество, возникающее в условиях развитой государственности и четкого исторического самосознания, обычно само бывает сильно историзовано — вот почему, видимо, китайские сказания по своему историзму ближе всего из всех европейских эпосов к испанским песням о Сиде, в которых война с арабами представлена в четких исторических рамках.

«Троецарствие» описывает междоусобную борьбу в Китае 184—280 гг., когда за власть боролись три обособленные группировки — царство Шу во главе с Лю Бэем, царство У во главе с Сунь Цюанем и царство Вэй во главе с Цао Цао. Борьба за «законную» династию Хань, продолжателем императорского рода которой был Лю Бэй, и составляет исторический фон произведения. Таким образом, по своей временной протяженности повествование в «Троецарствии» занимает даже меньший период, чем в народной книге.

Эпопея была первым по-настоящему занимательным художественным произведением большого масштаба. Она состоит как бы из бесконечной цепи военных хитростей-планов, которые дают возможность создать цельное сюжетное произведение с единым временным стержнем. Этим достигается и та авантюризм сюжета, которая была принципом построения романа и в средневековой Европе — например, произведений о короле Артуре и рыцарях Круглого стола [346, стр. 49], и народного романа на Ближнем Востоке — вроде арабского «Жизнеописания Антары» (в русском переводе «Жизнь и подвиги Антары»), который появляется почти в одно время с «Троецарствием» и также вырастает из устной традиции [415, стр. 223—232].

Попытаемся теперь показать, как «работал» средневековый автор, создавая сложные сюжетные ходы и коллизии. Так, например, один из знаменитых эпизодов «Троецарствия» — так называемый «план цепи» — разработан Ло Гуань-чжуном в восьмой и девятой главах эпопеи. Он рассматривается традиционной китайской критикой как один из самых удачных, он наиболее новеллистичен и вместе с тем очень удобен для демонстрации метода творчества Ло Гуань-чжуна.

Эпизод этот есть и в народной книге, и в анонимной драме XIII—XIV вв., известной под названием «В Зале парчовых облаков тайно замышляется план цепи» [ср. 15, стр. 33—34; 18, т. IV, стр. 1943—1966]. Тот факт, что в нашем распоряжении есть оба варианта этого сюжета, предшествующих его воплощению в эпопее, дает возможность с известной полнотой проследить, как обращался Ло Гуань-чжун со своими источни-

ками, что он заимствовал у народной традиции, что почерпнул из историографии, а что, видимо, привнес в эпопею сам.

«Троецарствие» распадается на главы, которых в современных изданиях сто двадцать, хотя это четкое деление было окончательно оформлено лишь последним редактором книги Мао Цзун-ганом в XVII в. — в более ранних изданиях каждая глава делилась еще на две более или менее равные части. Но главы здесь не являются единицами сюжета — такой единицей следует считать эпизод, который соответствует одному хитроумному плану (от его замышления до претворения в жизнь).

Для сравнения в данном случае нам необходимо выявить некие условные единицы или сегменты художественного текста, на которые единообразно членится произведение. Их можно было бы каждый раз сопоставлять с аналогичными сегментами текста народной книги и драмы, которые были использованы Ло Гуань-чжуном при построении своего романа. Такие единицы, составляющие эпизод, мы будем называть сюжетными ходами — небольшие, относительно самостоятельные фрагменты, следующие по величине «строительные» единицы после отдельных движений или жестов. Так как средневековый автор строит свое произведение во многом из уже готовых «блоков» и деталей, то особое значение приобретает выявление происхождения этих готовых форм. Ведь само творчество средневекового автора часто проявляется именно в комбинировании отработанных предшествующей традицией элементов, а не в создании их заново. Это построение из готовых форм заметно не только в средневековой прозе, но и в древней и средневековой поэзии. Так, среди тысячи двадцати двух стихотворных строк «Теогонии» Гесиода исследователи насчитывают триста тридцать восемь заимствованных фраз — большей частью из Гомера [437, стр. 90]. Аналогичные примеры в китайской поэзии во множестве указаны Л. З. Эйдиным в книге о поэте IV—V вв. Тао Юань-мине [421].

В эпизоде, избранном нами для анализа, рассказывается о том, как сановник Ван Юнь устроил заговор против мятежника Дун Чжо, готового вот-вот захватить престол. Умело используя чары красавицы Дяо-чань, в которую влюбился Дун Чжо и его названный сын Люй Бу, Ван Юнь обещал ее Люй Бу, но отдал Дун Чжо, поссорил их таким образом и покончил с Дун Чжо руками его названного сына. «Операция» гораздо более сложная, чем в шекспировском «Отелло», подается в тоне весьма спокойном, так как китайского писателя интересуют не личные страсти и чувства героев (о них читатель может лишь догадываться), а справедливое наказание жестокого правителя Дун Чжо. Поэтому-то и план Ван

Юня воспринимается не как коварство, а как благородная защита императорского престола от узурпатора.

Сам «план цепи» был придуман в народной традиции явно по аналогии с древним историческим преданием о красавице Си Ши, которая в V в. до н. э. была подарена побежденным правителем удела Юэ своему победителю — правителю удела У. Когда же тот увлекся красавицей и совершенно забыл о государственных делах, войска Юэ напали на У и уничтожили его. Эта явная аналогия была подмечена еще драматургом и романистом Ли Юем (1611—1678), комментировавшим «Троецарствие» [11, т. II, гл. 8, стр. 9]¹³; нам же здесь важно подчеркнуть особую роль аналогии в литературе, созданной в соответствии с эстетикой тождества, когда писатель (или народный сказитель) строит образ по определенному, заранее заданному образцу.

Современный исследователь Чжэн И-мэй, правда, приводит запись из сочинения Лян Чжан-цзюя (1775—1849) «Продолжение бесед Лан-цзи», где со ссылкой на малоизвестную книгу «Ханьшу тунчжи» (по-видимому, позднюю) рассказано, что Цао Цао, стремясь завлечь Дун Чжо, подарил ему Дяо Чань [153, стр. 2]¹⁴. Дяо здесь, правда, пишется другим иероглифом (刁), чем в имени героини народной книги и пьесы, но такие случаи встречались часто. Вопрос в другом: действительно ли этот рассказ является ранним, отражающим исторический факт, или нет? Как мы увидим впоследствии, случаи приписывания деяний одних персонажей другим встречаются в народной традиции весьма часто. Не исключено, что действие Цао Цао было впоследствии приписано Ван Юню, так как именно о нем говорится в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, как об организаторе заговора против Дун Чжо. Приурочивание этого деяния к Ван Юню давало необходимую художественную мотивировку для развития этого сюжета.

Предлагаемый для анализа эпизод этот можно разбить на четырнадцать отдельных сюжетных ходов с целью выявления источников каждого из них.

1. Общая экспозиция — фон для организации всего эпизода. Здесь рассказывается о бесчинствах Дун Чжо, о том, как

¹³ Другой комментатор эпопеи Мао Цзун-ган писал: «Си Ши было легко, а Дяо-чань трудно. Си Ши должна была обмануть лишь одного правителя царства У. Дяо-чань, с одной стороны, должна была обмануть Дун Чжо, а с другой — еще и Люй Бу. Ей надо было проявить „два чувства“, надеть на себя две личины. Вот уж не легко! Я считаю, что ее заслуги могут быть записаны на шелке и бамбуке» [14, т. I, изд. 2, стр. 1].

¹⁴ Датировку названной книги нам установить не удалось. Известные китайские каталоги не упоминают ее, нет ее и в библиографических разделах официальных историй династии Тан и Сун. Это дает нам основания предполагать позднее происхождение цитируемого сочинения.

он построил крепость Мэйу, о его жестокости по отношению к пленным и к сановникам (убийство Чжан Вэня). Рассказ о жестокостях и самоуправстве Дун Чжо, предваряющий его убийство, есть и в официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, и в народной книге, и в драме XIII в., но во всех трех источниках он разработан по-разному. Ло Гуань-чжун в данном случае следует наиболее подробной записи, которую дает не народная, а историческая литература, где мотивировка казни мятежного сановника, готового покуситься на престол государя, была чрезвычайно важна для оправдания его убийства. И данные о раздаче Дун Чжо титулов своим родственникам, и сведения о постройке крепости в Мэйу, и страшная расправа с пленными, и убийство Чжан Вэня — все это заимствовано автором эпопеи из «Жизнеописания Дун Чжо» [8, т. I, стр. 176], составленного историографом Чэнь Шоу.

2. Завязка эпизода. Сановник Ван Юнь выходит в сад, где слышит печальные вздохи. Он видит певицу и танцовщицу Дяо-чань, воспитанную у него в доме. У Ван Юня созревает план, как погубить Дун Чжо, и он просит девушку помочь ему. Дяо-чань, движимая чувством дочерней почтительности и покорности, не колеблясь, соглашается.

Историческая проза умалчивает о том, каким был во всех подробностях план заговора, возглавляемого Ван Юнем, — она лишь констатирует сам факт его наличия и привлечения к нему Люй Бу [8, т. I, стр. 179]. Но ход этот не выдуман Ло Гуань-чжуном, а заимствован им из народной традиции. И народная книга и драма рассказывают о встрече в саду, передают разговор Ван Юня с Дяо-чань (само имя девушки в таком его написании заимствуется романистом из народной традиции) и пришедшую Ван Юню мысль использовать певицу, чтобы поссорить Дун Чжо с Люй Бу. Дяо-чань соглашается. Однако мотивы этого согласия в романе-эпопее иные, чем в народной книге и драме. В народной традиции Дяо-чань изображается женой Люй Бу¹⁵, потерявшей его в период смуты (мотив крайне распространенный в народных повестях X—XIII вв., как необходимая отправная точка для развития действия). Из текста народной книги вообще не ясно, почему женщина согласна выполнить поручение Ван Юня, — там говорится только о богатых подарках, которые он ей преподнес, но нет и намека на мотив корысти или благодарности, из-за которой Дяо-чань могла бы согласиться на его предложение. В драме она соглашается помочь Ван Юню потому, что он

¹⁵ Чжэн И-мэй приводит цитату из старинного сочинения «Илнь фашань», где говорится: «В миру передают, что Дяо-чань была женой Люй Бу» [153, стр. 2]. Возможно, версия о том, что Дяо-чань была женой Люй Бу, восходит к народным преданиям и устному сказу.

обещает после этого вернуть ее обратно мужу. Ло Гуань-чжун переводит все в план конфуцианской этики. Он снимает мотив разлуки супругов (Дяо-чань вовсе не замужем — она выросла в доме Ван Юня) и делает движущей силой ее дочернюю почтительность, готовность сделать все для Ван Юня, относившегося к ней, как к родной дочери. Итак, мы видим здесь использование ходов, взятых из народной традиции, с резким изменением мотивировки действия.

3. Первый этап осуществления плана. Ван Юнь показывает Дяо-чань сначала Люй Бу, а потом Дун Чжо и обещает отдать ее и тому и другому. Дун Чжо тотчас же увозит ее к себе.

Историческая традиция ничего не могла дать для построения этого сюжетного хода, но он был целиком разработан в народной литературе. Если народная книга рассказывала об этом в иной последовательности (там Ван Юнь сперва пригласил к себе Дун Чжо, а потом Люй Бу), то в юаньской драме уже была выработана именно та последовательность встреч, которую мы находим у Ло Гуань-чжуна. Однако, так же как и в предыдущем случае, автор эпопеи несколько изменяет мотивировку отдельных действий. В обоих народных произведениях Ван Юнь, например, сам приглашал Дун Чжо и Люй Бу, а в эпопее Ван Юнь придумывает такой ход, чтобы Люй Бу явился к нему сам (он дарит ему драгоценный головной убор и ждет, что тот явится для изъявления благодарности). Этим как бы разнообразятся однотипные ходы народной книги и драмы¹⁶.

Комментарии Ли Юя и Мао Цзун-гана помогают понять одну тонкость чисто этикетного свойства, внесенную в текст Ло Гуань-чжуном. В народной книге, например, Дяо-чань поет и при знакомстве с Дун Чжо, и при появлении перед Люй Бу. В эпопее же при встрече с Люй Бу она лишь подносит ему вино, а для Дун Чжо танцует и поет. В беседе с Люй Бу первый министр Ван Юнь называет девушку ласковым словом «дитя», а при Дун Чжо говорит о ней «певчихка». Мао Цзун-ган пишет: «Дяо-чань при встрече с Люй Бу только подносит ему вино, а при встрече с Дун Чжо танцует и поет. Ее называют дочкой, и описание соответствует положению дочери, ее называют певчихкой, и описание соответствует положению певчихки» [14, т. I, цз. 2, стр. 4]. Комментаторы видят в этом особую прелесть стилевой манеры Ло Гуань-чжуна.

¹⁶ На этот факт специально обращает внимание комментарий Мао Цзун-гана и Ли Юя: «Дун Чжо и Люй Бу приходят не одинаково. Один является сам, а другой по приглашению» [11, т. II, гл. 8, стр. 5; т. I, цз. 2, стр. 4].

4. Небольшой связующий сюжетный ход. Люй Бу встречает на дороге Ван Юня и обвиняет его в обмане: обещал отдать Дяо-чань ему, а отправил к Дун Чжо. Ван Юнь объясняет, что Дун Чжо захотел взглянуть на красавицу, а потому увез ее к себе под предлогом, что он отдаст ее за Люй Бу. Люй Бу извиняется. Сцена эта была разработана уже в юаньской драме, и, видимо, отсюда заимствовал ее и Ло Гуань-чжун, придав ей большую стройность и сделав речь героев более вежливой.

5. Дяо-чань приводит план Ван Юня в действие. Она украдкой бросает нежные взгляды на Люй Бу с тем, чтобы Дун Чжо заметил смятение своего названного сына. Эта сцена отсутствует и в народной книге, и в драме — не говоря уже об исторической литературе. Она, по-видимому, разработана самим Ло Гуань-чжуном, но явно на основе народной поэтики.

Анализируя народную книгу, мы уже говорили о характерном для ее поэтики неожиданном вводе персонажа в повествование с последующим раскрытием его имени. Этот прием и использовал тут Ло Гуань-чжун, несколько видоизменив ситуацию. Дяо-чань стоит у окна и делает прическу — вдруг за окном на поверхности пруда она видит отражение человека, чрезвычайно плотного и высокого, с волосами, собранными на макушке в пучок и скрепленными кольцом. Украдкой взглянула на него — это действительно оказался Люй Бу. Комментатор Мао Цзун-ган восхищен этим описанием: «Сперва видит отражение в воде, а потом самого человека. Превосходно!» [14, т. I, цз. 2, стр. 5]. Действительно, описание это сделано тонко, с намеком. Если в народной книге этот прием ввода обычно использовался при первом появлении героя (в этой функции его также не раз применял и Ло Гуань-чжун), то здесь героиня знает Люй Бу. Она должна лишь узнать его. Два важных признака выдают его: характерная для знатного юноши прическа с кольцом и огромный рост. Дяо-чань догадывается, что это он; она подсматривает тайком и убеждается: да, действительно, это Люй Бу. Именно поэтому Ло Гуань-чжун ставит здесь слово 正是 (чжэньши — «действительно», «воистину») ¹⁷.

¹⁷ К сожалению, этой тонкости не поняли переводчики эпосов на иностранные языки. В русском издании сказано: «Вдруг она заметила в пруду отражение высокого человека, на голове которого была шапка с перьями. Узнав Люй Бу, Дяо Шань...» [182, т. I, стр. III]. Здесь волосы, схваченные в пучок кольцом, превратились в шапку с перьями, пропал и брошенный украдкой взгляд и крайне важное слово — «действительно». Прическа юноши Люй Бу — это его характерный знак. Он дан Ло Гуань-чжуном при первом описании Люй Бу — только там добавлено, что коль-

6. Затем следует сюжетный ход, тормозящий действие и крайне важный в свете конфуцианских идей автора эпопеи. Здесь он вводит в действие приближенного Дун Чжо по имени Ли Жу, который обращается к Дун Чжо с чисто конфуцианскими увещеваниями, предлагая одарить Люй Бу золотом и тканями и не ссориться с ним из-за женщины. (Заметим, что Ли Жу — персонаж исторический, а не выдуманный самим Ло Гуань-чжунуном. Он действует и в драме, где играет чисто эпизодическую роль, докладывая о прибытии гостей. Ло Гуань-чжун вкладывает увещевания именно в его уста, видимо, потому, что это гармонирует со значением его имени — *жу* в переводе значит «конфуцианец»). Итак, мы снова видим сюжетный ход, целиком придуманный Ло Гуань-чжунуном для замедления действия и несущий особую идейную нагрузку, так как в нем выражены идейно-этические позиции автора.

7. Следующий сюжетный ход вновь служит для нагнетения напряжения и обострения конфликта. Люй Бу, проводив Дун Чжо на аудиенцию к императору, мчится в его дом и объясняется с красавицей у беседки на берегу пруда. Дяочань провоцирует Люй Бу на столкновение с Дун Чжо, клянясь ему в любви и всячески задерживая его, чтобы Дун Чжо застал их вместе. Так и случается: Дун Чжо застаёт их в объятиях друг друга, хватая копы Люй Бу и кидает в него. Не попав, он преследует Люй Бу, но в воротах натывается на входящего человека и падает.

Этот ход был подготовлен сразу в двух традициях: в исторической литературе и в драме. Драма дала Ло Гуань-чжуну самую идею (Дун Чжо должен застать Люй Бу и Дяочань вместе), но разработка этого сюжетного хода сделана автором на основе данных исторической прозы, где говорится о том, что Дун Чжо в гневе однажды бросил в Люй Бу

по золотое. Здесь же этот эпитет был бы лишним, так как по отражению в воде нельзя разобрать, из чего сделано кольцо [14, т. I, цз. 1, стр. 20]. В. А. Панасюк перевел неверно, и в этом случае у него вместо золотого кольца «великолепная, шитая золотом шапка» [182, т. I, стр. 49]. Не многим лучше обстоит дело и в английском переводе: «Looking out she saw a long shadow full across the little lake, she recognised the headdress and peering around she saw it was indied no other than Lü Pu» [188, т. I, стр. 78]. Здесь переведено точнее, но слишком просто и прямо. У Ло Гуань-чжуна не сказано, что Дяочань «узнала головной убор» Люй Бу — это подразумевается, так как только он носит именно такую прическу с кольцом. Бривит-Тейлор и при первом описании Люй Бу переводит «золотое кольцо» как некий «роскошный» головной убор из золота, под которым были уложены волосы («his hair was arranged under a handsome headdress of gold» [188, т. I, стр. 29]). Едва ли удачно в английском переводе и «длинная тень» вместо отражения огромного человека. Ведь длинная тень зависит от положения солнца, а не от роста человека.

копье. «Дун Чжо характером был тверд, но вспыльчив. В гневе он не думал о беде и как-то раз, из-за мелкой провинности Люй Бу, выхватил копье и кинул в него» [8, т. I, стр. 219].

Как мы видим, Ло Гуань-чжун здесь умело сочетает обе традиции, добиваясь не только эстетического эффекта (эта сцена стала впоследствии одной из популярнейших в поздней традиционной драме), но и как бы подводя читателя к ложной развязке.

8. Вот-вот должно произойти прямое столкновение соперников, но Люй Бу убегает, и действие вновь тормозится вторым появлением Ли Жу и новым увещеванием. Дун Чжо уже склоняется подарить Дяо-чань своему названому сыну, но красавица плачет (притворно) и умоляет не делать этого. Дун Чжо решает увезти ее в свою крепость Мэйу, чтобы там насладиться любовью. Этот ход, как и первое увещевание Ли Жу, придуман, видимо, самим Ло Гуань-чжуном и дает ему возможность не только вновь задержать действие, но и опять устами Ли Жу повторить старую конфуцианскую сентенцию о гибели государства из-за женщины.

9. Следующий сюжетный ход возвращает читателя к Ван Юню. Этот ход как бы повторяет на новой основе ход № 4 и вновь состоит в описании встречи на дороге Ван Юня с Люй Бу и их разговора. Только если в предыдущем случае активной стороной в разговоре был Люй Бу, то теперь это место занимает Ван Юнь, который пытается всячески подвести Люй Бу к мысли об убийстве Дун Чжо.

Этот ход, в отличие от хода № 4, создан Ло Гуань-чжуном по аналогии — при этом основное ядро разговора Люй Бу и Ван Юня заимствовано им из исторической традиции. В «Жизнеописании Люй Бу» («История Трех царств» Чэнь Шоу) приводится разговор Ван Юня с Люй Бу. Сановник, узнав об истории с копьем, уговаривает Люй Бу войти в заговор против его названного отца. «Как же быть, ведь он мне отец?» — спрашивает Бу. Юнь отвечает: «Ваша собственная фамилия Люй, и вы — вовсе не одна плоть и кость. Сегодня нечего печалиться и убиваться — что тут говорить [об отношении] сына к отцу?» [8, т. I, стр. 220]. Сыма Гуан, составляя «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее», перенес этот разговор в свой текст, он добавил в ответе Ван Юня слова: «Когда он кидал копье, разве были у него чувства отца к сыну?» [5, т. V, стр. 1933]. Еще через некоторое время, составляя комментарии к краткому изложению «Зерцала...», принадлежащему философу Чжу Си (1130—1200), его ученик Чжао Ши-юань выбросил слова «сегодня нечего печалиться и убиваться», оставив только добавления Сыма Гуана [7, цз. 12, стр. 42]. Именно в этом виде и заимствовал их из лето-

писной литературы Ло Гуань-чжун, чуть изменив лишь отдельные слова, не искажающие общего смысла. Все это дает основание сказать, что разработка этого хода сделана автором на основе летописной традиции.

10. Этот ход является как бы логическим развитием предыдущего: Ван Юнь созывает своих единомышленников, и они сговариваются, как осуществить заговор и кого послать за Дун Чжо, чтобы заманить его во дворец. Сложную миссию поручают Ли Су, недовольному Дун Чжо. Это явно вспомогательный ход в общем развитии сюжета, еще более тормозящий действие и отдаляющий развязку. Он создан Ло Гуань-чжуном опять-таки на основе искусного соединения двух традиций. Династийная история Чэнь Шоу говорит нам о сговоре и называет сообщником Ван Юня лишь Шисунь Жуя. Сыма Гуан дает уже три имени: Хуан Вань, Шисунь Жуй и Ян Цзань. Комментатор летописи Чжу Си, о котором говорилось выше, отбрасывает Ян Цзаня и дает нам искомую пару — Шисунь Жуй и Хуан Вань [7, цз. 12, стр. 42]¹⁸. Их-то и переносит в свое произведение Ло Гуань-чжун. (В драме же сообщником Ван Юня оказывается первый министр Ян Бяо).

В летописной традиции нет специального хода — посылки за Дун Чжо, там просто констатируется его прибытие на пир по случаю выздоровления императора. Но этот ход был отработан в драме. Там же была придумана и иная мотивировка приглашения. Посланец Ван Юня должен был заманить Дун Чжо во дворец, сообщив, что император хочет отречься от престола в его пользу. Только в пьесе за Дун Чжо едет литератор Цай Юн, а в эпосе — Ли Су. Эта замена может быть объяснена, если мы опять-таки обратимся к исторической литературе. В истории Чэнь Шоу в качестве непосредственного исполнителя заговора упоминается Ли Су — видимо, поэтому и Ло Гуань-чжун отводит ему видную роль в эпизоде. Цай Юн же изображен в эпосе, как мы увидим ниже, в иной ситуации, заимствованной из династийной истории, и использован здесь как посол быть не может. Ло Гуань-чжун вводит дополнительное обоснование, почему следует послать именно Ли Су. Оно основано на понимании человеческой психологии: Дун Чжо не повысил Ли Су в чине, и тот возмущен — значит он против Дун Чжо. Поэтому Шисунь Жуй предлагает, чтобы Люй Бу приказал именно Ли Су отправиться за Дун Чжо. Это влечет за собой реплику

¹⁸ В русском переводе [182, т. I, стр. 118] имя Хуана ошибочно прочтено как Юань. По-видимому, эта ошибка восходит к английскому переводу Бривит-Тейлора [см. 188, стр. 84]. В. А. Панасюк повторяет и другую ошибку английского перевода, называя Шисунь Жуя просто Сунь Жуем.

Люй Бу о том, что некогда Ли Су уговорил его убить Дин Юаня, и если он откажется поехать, то Люй Бу отрубит ему голову. Эти слова, с одной стороны, дают определенный дополнительный повод для пояснения, кто такой Ли Су, а с другой, подчеркивает властный и вспыльчивый характер Люй Бу. Но оказывается, что Ли Су и сам давно мечтал избавить Поднебесную от тирана и с радостью соглашается ехать. Ло Гуань-чжун пишет, что Ли Су с более чем десятью всадниками поехал за Дун Чжо. Эта цифра взята из династийной истории Чэнь Шоу, где говорится, что Ли Су с более чем десятью воинами спрятался за воротами. Как видим, действия изменены, а детали остались теми же. Скорее всего именно «История Трех царств» натолкнула Ло Гуань-чжуна на мысль сделать посланцем Ли Су.

11. Следующий сюжетный ход — развернутое изображение приезда посланца к Дун Чжо, сборов в дорогу и пути в столицу из крепости Мэйю. Причем изображение это состоит вовсе не из описания самого пути, мыслей Дун Чжо и т. п., а из нанизанной на сюжетный стержень серии предзнаменований. Этот ход, как и предыдущий, уже был отработан в юаньской драме, где действие точно так же замедлялось введением целого ряда предзнаменований. В драме Цай Юн истолковывает все дурные предзнаменования в пользу Дун Чжо, а в эпопее то же делает Ли Су. Совпадает даже одно из предзнаменований — поломка колеса у колесницы Дун Чжо, близки по смыслу и его истолкования в пьесе и эпопее: в обоих случаях посланец объясняет поломку тем, что с востешением на престол Дун Чжо будет пользоваться всем новым. Заметим, однако, что и здесь, как и в предыдущих случаях, Ло Гуань-чжун не переносит никаких реплик из драмы в свой текст — это связано, видимо, с различием языка в пьесе и в книжной эпопее (в первом случае он близок к разговорному, а во втором — к литературному).

Указав на то, что этот ход в целом сложился уже в драме, мы все-таки должны обратиться и к летописной традиции, чтобы показать всю сложность взаимодействия народной и книжной («высокой») прозы в Китае. Дело в том, что, так же как и русские летописцы [374, стр. 265], китайские историографы древности и средневековья фиксировали в своих сочинениях знамения, имевшие место якобы в связи с тем или иным событием. Конечно, разные китайские историографы по-разному относились к небесным знамениям — тут на некоторых из них бесспорно влиял рационализм раннего конфуцианства и завещанное ученикам нежелание самого Конфуция говорить о всяких потусторонних силах. Может быть, именно поэтому в «Истории Трех царств»

Чэнь Шоу крайне редко упоминаются такого рода вещи. Зато в неофициальных исторических сочинениях, обильно цитируемых комментатором «Истории Трех царств» Пэй Сун-чжи и впоследствии утерянных, разных предзнаменований более чем достаточно. Автор «Истории Поздней Хань» Фань Е, живший в одно время с Пэй Сун-чжи (он родился в 398 г. и умер в 445 г.), также, видимо, придавал знамениям Неба огромное значение. Это видно, например, из того, что в его истории, в отличие от других, есть специальные параграфы, в которых описываются знамения. Фань Е включил в текст своего повествования и многое из того, что было в различных неофициальных сочинениях. Так, в комментариях Пэй Сун-чжи приводится большая цитата из сочинения Ван Цаня (177—217) «Записки о героях», где есть детская песенка — *яо*, в которой с помощью разрезания иероглифов на составные части «зашифрован» указ Неба о близости гибели Дун Чжо: 千里草何青青, 十日卜, 又不生 (*Цянь ли цао, хэ цин-цин! Ши жи бу, ю бу шэн*). Если буквально перевести эту песенку, то получится: «На тысячу ли трава — так зелена-зелена! Десять дней гадаешь — не будешь жить». Смысл же совсем в ином. *Цянь ли цао* («На тысячу ли трава») — это разложенный на составные части фамильный иероглиф *дун*. Вторая половина строки — намек на процветание и могущество Дун Чжо. Начало второй строки *Ши жи бу* («Десять дней гадаешь») — это опять-таки разрезанный на части иероглиф *чжо* (имя персонажа). Конец же ясен без особых пояснений. Эту-то песенку и заимствовал Ло Гуань-чжун [8, т. I, стр. 179 (комм.); 10, т. II, стр. 49]. Редактируя в XVII в. текст романа, Мао Цзун-ган чуть изменил последнюю часть песенки на *不得生* (*бу дэ шэн* — «не сможешь [больше] жить»), придав ей более категорический вид [ср. 14, т. I, цз. 2, стр. 10; 6, стр. 1474]¹⁹. Замена эта была сделана им на основе текста «Истории Поздней Хань», где последняя строка выглядит именно так [6, стр. 1474].

В тех же «Записках о героях» после этой песенки приводится краткий рассказ о том, что «некий даос написал на материи иероглиф Люй (фамилию Люй Бу) и показал ее Дун Чжо. Но тот не понял, что речь идет о Люй Бу» (следует пояснить, что слово «материя» по-китайски произносится *бу* и пишется тем же самым иероглифом, что и имя Люй Бу). Ло Гуань-чжун ввел и этот эпизод в свое повествование, расширив скудную запись источника до небольшой картинки.

¹⁹ В русском переводе, основанном на тексте, обработанном Мао Цзун-ганом, песня очень далека от подлинника, а смысл ее не разъяснен [182, т. I, стр. 120], как это сделано в английском издании [188, т. I, стр. 86].

На другой день ясным утром стройной процессией они въезжали в город. Сидя в колеснице, Дун Чжо увидел даоса в темном халате и с белой повязкой. В руках у него был длинный шест, к верхушке которого был привязан кусок материи длиною в чжан, а на нем крупно написан иероглиф *люй*. Чжо спросил у Ли Су: «Каковы намерения этого человека?». «Это — душевнобольной», — ответил Су, подозвал военачальника и велел оттолкнуть даоса... Тот упал на землю. Су приказал оттащить его к стене [10, т. II, стр. 49—50]²⁰.

Тут все получило свою художественную конкретизацию — и время действия, и описание одежды даоса, и способ, с помощью которого он сумел показать длинный кусок материи (с помощью шеста), и как объяснил это Ли Су, и что сделали с даосом. Из записи, сообщающей лишь суть факта, получился небольшой эпизод, подчеркивающий недогадливость Дун Чжо и находчивость Ли Су, эпизод, задерживающий развитие действия, столь стремительно и просто изображенного в династийной истории («Чжо прибыл»).

Впоследствии песня и рассказ о встрече с даосом переключались в основной текст «Истории Поздней Хань» Фань Е [6, стр. 1041], а затем были использованы анонимным автором юаньской драмы [18, т. IV, стр. 1547—1548] (характерно, что ни Сыма Гуан, ни Чжу Си и его ученики не упоминали этих знамений в своих летописных сводах).

Есть, наконец, в «Записках о героях» упоминание о том, что конь Дун Чжо споткнулся, и он не хотел ехать дальше во дворец, но его уговорил Люй Бу [8, т. I, стр. 179 (комм.)]. У Фань Е кроме заимствованных предзнаменований есть еще и такой рассказ:

Дун Чжо нарядился в парадные одежды и взошел на колесницу, но конь его шарахнулся, он упал в грязь и вернулся в дом, чтобы сменить платье. Младшая жена стала удерживать его, но Чжо не послушался [6, стр. 1041].

Это предзнаменование перекликается с записью о том, что конь Дун Чжо споткнулся перед дворцом, приводимой в комментариях Пэй Сун-чжи. В обоих случаях речь идет о дурной примете, связанной с оступившимся или шарахнувшимся конем, столь знакомой нам по фольклору разных народов, включая и русский.

Ло Гуань-чжун, однако, заимствовал набор знамений непосредственно из комментариев Пэй Сун-чжи, а не из «Истории» Фань Е или из драматического текста (об этом свиде-

²⁰ Мао Цзун-ган чуть изменил этот текст, введя в него иероглифическую загадку. По его словам, на каждой стороне материи было начертано по иероглифу 口 («рот»), а два «рта» как раз и составляют иероглиф *люй*. В русском переводе весь этот эпизод почему-то выпущен, хотя он наличествует во всех китайских изданиях. Он следует непосредственно после песни мальчишек. Сохранен этот эпизод и в английском переводе.

тельствуют некоторые лексические различия, которые есть в тексте «Истории Поздней Хань» и пьесе). В этих комментариях знамения давались одно за другим — как простое перечисление; способ же включения их в текст повествования принадлежит самому Ло Гуань-чжуну. Он сделал это иначе, чем в драме. Ему пришлось ввести фразу о ночлеге Дун Чжо в шатре по дороге из Мэйу в столицу, о мальчишках из пригорода, в уста которым он вложил песенку — предопределение о судьбе Дун Чжо. После этого пришлось рассказать про утро следующего дня и про встреченного на дороге даоса с длинным шестом и куском материи с зашифрованным именем Люй Бу, показать, как Ли Су избавился от даоса-предсказателя, и т. д. Таким образом, взяв сам факт из древнего сочинения — «Записок о героях», Ло Гуань-чжун вынужден был придать этому факту качество повествовательности, требуемой самим жанром эпопеи — т. е. соединить разрозненные факты в единый сюжет. Итак, мы можем сказать, что в описании поездки Дун Чжо в столицу Ло Гуань-чжун вновь использует достижения драматического жанра, обращаясь одновременно и к исторической традиции.

12. Последний момент жизни Дун Чжо дан Ло Гуань-чжуну во многом по материалам исторической литературы, причем им взята самая подробная версия, содержащая наибольшее количество деталей и подходящая к повествовательному стилю эпопеи. Мы имеем в виду версию Сыма Гуана — более подробную, чем у Фань Е, который в свою очередь оснащает деталями скудную запись Чэнь Шоу [ср.: 5, т. V, стр. 1933—1934; 6, стр. 1041; 8, т. I, стр. 179].

В династийной истории так описывается убийство Дун Чжо:

[Дун] Чжо прибыл. [Ли] Су и другие задержали его. Чжо испуганно стал звать [Люй] Бу. [Люй] Бу сказал: «Есть повеление императора» — и тотчас убил Чжо [8, т. I, стр. 179].

Сыма Гуан дает более подробную картину:

Чжо въехал в ворота, Ли Су кинулся на него с копьем, но Чжо носил под платком кольчугу, и копьё не вошло [в тело], а [только] поранило руку. Упав в колеснице, [Дун Чжо] стал оглядываться и громко кричать: «Где Люй Бу?» Бу ответил: «Есть повеление императора покарать преступного сановника!» Чжо стал громко браниться: «Паршивый пес! Как смеешь ты так поступать!» Бу с криком стал колоть копьем Чжо, а подоспевшие воины обезглавили Дун Чжо [5, т. V, стр. 1983].

Нет необходимости доказывать, насколько это описание выразительнее, чем у Чэнь Шоу. Оно обросло подробностями, действия как бы расчленились и конкретизировались. При этом Сыма Гуан воспользовался и комментариями Пэй Сун-чи — именно в приведенных им уже упоминавшихся «Запи-

сках о героях» сказано про кольчугу под платьем у Дун Чжо и про соскользнувшее копьё. Но остальные детали Сыма Гуан (или один из его многочисленных помощников) включил сам, он же перевел косвенную речь Дун Чжо о Люй Бу в прямую речь, добавил в реплику Люй Бу слова «покарать преступного сановника» и конкретизировал описание того, как именно заколол Люй Бу своего названного отца. Им же придуманы и ругательства Дун Чжо. Мы видим здесь интересный случай развития исторической прозы, приближающейся по типу к историческому роману при усилении элементов художественности и повествовательности. Недаром, видимо, Ло Гуань-чжун перенес все эти фразы в свой текст почти без изменений.

Как и в предыдущих случаях, Ло Гуань-чжун скорее всего пользовался не самим текстом Сыма Гуана, а его чуть сокращённым изложением у Чжао Ши-юаня, данным им в подробных комментариях к летописи Чжу Си [7, цз. 12, стр. 42]²¹. Из исторической литературы здесь заимствован целый ряд подробностей: что у Дун Чжо была под одеждой кольчуга и копьё не пробило ее; что он был ранен в руку и упал с колесницы (или в колесницу — тут возможны два толкования); и его крик: «Где Люй Бу?»; и слова Люй Бу о повелении императора покарать мятежника; и то, что именно Люй Бу заколол его копьём (Ло Гуань-чжун уже сам добавил, что он пронзил ему горло); и то, что Люй Бу именно из-за пазухи вытащил императорский указ, и слова указа, и ликующие крики чиновников и военачальников.

В исторических сочинениях Ли Су с воинами задерживает Дун Чжо и наносит ему первый удар. У Ло Гуань-чжуна Ли Су отведена иная роль — он сопровождает Дун Чжо, и поэтому инициатива действия перенесена на безымянных воинов, количество которых увеличено для внушительности в десять раз по сравнению с летописью.

Иными словами, вся сцена убийства Дун Чжо практически была подготовлена до Ло Гуань-чжуна исторической, летописной литературой. Интересно отметить, что народная книга, например, решала эту сцену в совершенно иной манере — в духе волшебной сказки (герой приходит в дом к «похитителю» красавицы, та говорит, что похититель пьян, герой выхватывает меч и отрубает ему голову) [15, стр. 34]. «В противоположность героическому эпосу многих народов, где бой, битва есть центральное место песни и описывается иногда даже с некоторыми длиннотами, сказка проста и коротка.

²¹ Об использовании именно этого текста могут свидетельствовать некоторые пропуски реплик (например, ругательства Дун Чжо в адрес Люй Бу), отсутствие слов о том, что, увидев гибель Дун Чжо, все чиновники и ученые мужи стояли не двигаясь, и др.

Самый бой (в ней) подробно не описывается», — пишет В. Я. Пропп, говоря о мотиве боя героя сказки со змеем-похитителем [394, стр. 202]. Еще ближе к этому описанию в народной книге известная танская сказочная новелла «Белая обезьяна», герой которой убивает мечом опьяненного оборотня-обезьяну, похитившего его жену [411, стр. 30—34]. Юаньская драма, наоборот, в данном случае разрабатывает сцену казни Дун Чжо в соответствии с исторической традицией, как бы подготавливая основу для изображения этого важного момента Ло Гуань-чжуну.

13. Следующий сюжетный ход этого эпизода связан с Дун Чжо уже не непосредственно. Это описание того, как бежали сообщники Дун Чжо, как Люй Бу разграбил крепость Мэйу и забрал себе Дяо-чань, как были обезглавлены мать и другие родственники мятежника и сколько богатств было взято в крепости. Весь этот фрагмент текста организован по чисто летописному принципу. Это голое перечисление, однообразие которого нарушено лишь мольбой о пощаде девяностолетней матери Дун Чжо. Эти слова были перенесены Ло Гуань-чжуну с очень незначительными изменениями из «Записок о героях», цитируемых в комментариях Пэй Сун-чжи [8, т. 1, стр. 179—180]. Оттуда же перешли в текст эпопеи и описание ясной, безветренной погоды, призванное свидетельствовать, как природа отозвалась на убийство тирана, и натуралистические подробности сожжения трупа Дун Чжо (они опущены в русском переводе). Ло Гуань-чжун лишь несколько переставил местами отдельные фразы и добавил от себя — видимо, для завершенности — сведения о количестве провианта в крепости Мэйу и о детях из «добрых» семей, согнанных туда, а также приказ Ван Юня о том, как разделить добычу.

14. Как бы окончательно завершает эпизод история гибели Цай Юна. Она почти целиком перенесена автором эпопеи из исторической литературы, так как отсутствует в народной книге и драме. Как и в других случаях, Ло Гуань-чжун, заимствуя эпизод из летописной литературы, меняет его вводную часть, оставляя основной текст почти без изменений. Для нового введения писатель использует расширенную мотивировку действия (в данном случае — казни Цай Юна). В «Истории Поздней Хань» Се Чэна (первая половина III в.), впоследствии утерянной и известной нам по цитатам в комментариях Пэй Сун-чжи, рассказывалось о том, что Цай Юн сидел рядом с Ван Юнем и, услышав о гибели Дун Чжо, издал вздох сожаления. Сожаление, выраженное им в столь скрытой, как мы бы теперь сказали, форме, и послужило причиной его гибели в тюрьме [8, т. I, стр. 180 (комм.)]. Заимствовав этот рассказ у своего предшественника, Фань Е, увеличив общую пове-

ствовательность изложения, усилил и повод для гнева Ван Юня. Согласно «Истории Поздней Хань» Фань Е, поэт Цай Юн не только вздохнул, но и изменился в лице [6, стр. 389]. Ло Гуань-чжуну же такое поведение для сюжетного хода не годилось, так как, во-первых, у него Ван Юнь участвует в сцене убийства Дун Чжо и не может впервые узнать об этом потом, сидя рядом с Цай Юном, а, во-вторых, видимо, мотивировка казни знаменитого литератора показалась автору эпопеи явно недостаточной. Поэтому Ло Гуань-чжун позаимствовал из исторической литературы факт, не имеющий отношения к Цай Юну. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу говорится: «Чжубо²² Тянь Цзин вышел вперед и бросился к трупу Дун Чжо, Люй Бу убил и его» [8, т. I, стр. 179]. Видимо, это действие и перенес Ло Гуань-чжун на Цай Юна, добавив, что Цай Юн пал ниц у трупа и плакал. Это дало возможность автору эпопеи внести дополнительные действия и реплики Ван Юня, которому докладывают, что кто-то плачет у трупа мятежника, и к тому же позволило ему применить фигуру «неузнавания», которая постоянно встречается в эпопее (она заимствована от искусства народного сказа). Здесь повествование делилось на две подглавки, их впоследствии объединил Мао Цзун-ган, редактируя эпопею. Весь этот небольшой рассказ о гибели Цай Юна перенесен Ло Гуань-чжуном в его наиболее разработанной версии, представленной у Фань Е, а затем у Сыма Гуана, и повторенной в комментариях Чжао Ши-юаня к летописи Чжу Си.

Отрывок из утерянной впоследствии «Истории Поздней Хань» Се Чэна, приводимой как неофициальное свидетельство в комментариях к тексту истории Чэнь Шоу, был почти в то же время включен Фань Е в основное повествование его «Истории Поздней Хань». При этом Фань Е несколько видоизменяет самый факт, усиливая в нем элементы повествовательности и выразительности. Это достигается главным образом за счет усложнения прямой речи. У Фань Е в диалог Ван Юня и Цай Юна встречается сановник Ма Ми-ди [чтение имени дается в соответствии с комментарием к эпопее], который восхваляет таланты Цай Юна и просит разрешить ему продолжить написание истории правящей династии. Эта реплика Ма Ми-ди, видимо, придуманная историком V в., является как бы конкретизацией слишком общей фразы из Се Чэна: «Сановникам стало жалко таланта Юна, и все бросились увещевать Ван Юня» [8, т. I, стр. 180]. Фань Е приводит эту фразу в чуть из-

²² Чжубо — мелкая должность: архивариус, регистратор дежаний. В тексте «Истории Поздней Хань» Фань Е его имя не Цзин, а И [6 стр. 1041].

мененном виде, а затем — и слова сановника Ма, обращенные к Ван Юню. Когда последний отказывается помиловать литератора, Ма Ми-ди уходит и говорит сановникам о важности опоры на способных людей и соблюдении законов в стране. Обе эти реплики Ма Ми-ди почти без изменений, но с дополнением короткой фразы о верности и сыновней почтительности Цай Юна были перенесены Ло Гуань-чжуну в свою эпопею, так же как и все реплики основных персонажей данного отрывка — Ван Юня и Цай Юна. Однако встает вопрос: откуда заимствовал материал Ло Гуань-чжун — из комментариев Пэй Сун-чжи, где приводятся тексты Се Чэна, из «Истории Поздней Хань» Фань Е или из «Зеркала...» Сыма Гуана, куда этот отрывок тоже попал? У Ло Гуань-чжуна есть реплики Ма Ми-ди — значит он пользовался в данном случае более разработанной версией, представленной у Фань Е и затем у Сыма Гуана. Но небольшие словесные расхождения показывают, что Ло Гуань-чжун соединил в своем тексте особенности всех трех вариантов, которые нам удалось найти в исторической прозе.

С одной стороны, было бы неверным сказать, что он заимствовал реплику Ма Ми-ди из Сыма Гуана — там нет слов о верности и сыновнем послушании Цай Юна, которые есть у Фань Е, но, с другой стороны, у Фань Е в речи Ван Юня после фразы «ныне государственное благоденствие пришло в полный упадок» нет слов «конница кочевников стоит на границах», которые есть в тексте Сыма Гуана. Однако нельзя не обратить внимания и на то, что слова самого Цай Юна даются Ло Гуань-чжуну по наиболее полной версии, которая представлена в отрывке из Се Чэна, приводимом в комментариях Пэй Сун-чжи. Следовательно, даже исходя из этого небольшого эпизода, мы можем сделать вывод, что Ло Гуань-чжун бесспорно пользовался всеми тремя источниками, выбирая наиболее полные реплики своих героев и, за исключением отдельных слов, не видоизменяя их. Очень невелики изменения и связующего текста — иногда они вызваны желанием сделать изложение яснее, логичнее. Так, у Фань Е (и за ним — у Сыма Гуана) после авторских слов о том, что сановники просили за Цай Юна, говорится: «Но не добились успеха». После этого там следуют слова Ма Ми-ди, которые и есть как раз пример заступничества за историка и поэта. Чувствуя явную преждевременность здесь слов «но не добились успеха», Ло Гуань-чжун просто снимает их. Филологический анализ показывает, что Ло Гуань-чжун в данном случае искусно контаминировал прямую речь героев, вставляя в вариант Фань Е — Сыма Гуана кусочки, опущенные историком V в., но имевшиеся у его предшественника Се Чэна и известные по отрыв-

ку в комментариях Пэй Сун-чжи. Этот случай говорит о том, что Ло Гуань-чжун не механически переносил прямую речь героев из исторической литературы, а стремился либо найти наиболее подробный вариант, либо составить его по нескольким источникам, одновременно исправляя и нелогичности в повествовании своих предшественников. Эпизод казни Цай Юна имеет и определенный подтекст. Дело в том, что в народной традиции, судя по дошедшему до нас тексту анонимной пьесы XII—XIII вв., Цай Юн изображался неверным подданным, непочтительным сыном и плохим мужем, бросившим свою жену. Ло Гуань-чжун, перенося в эпопею слова Ма Ми-ди, заступившегося за Цай Юна, в варианте Фань Е, напротив, подчеркивает официальную конфуцианскую трактовку личности Цай Юна как образца верности и сыновней почтительности. Характерно, что в исторических сочинениях XI—XIII вв. (Сыма Гуан, Чжу Си), где повторены слова Ма Ми-ди, выпущено восхваление сыновней почтительности и верности Цай Юна [ср.: 5, т. V, стр. 1933; 7, цз. 12, стр. 42].

Возможно, что в сунское время был свой взгляд на личность Цай Юна, близкий народному. Мао Цзун-ган впоследствии подредактировал текст эпопеи, сняв как слова Ма Ми-ди о верности Цай Юна государю, так и реплику Цай Юна о своей неверности (заимствованную из Сыма Гуана), и сделал упор на славу Цай Юна как почтительного сына. Им же введен и комментарий, сопоставляющий трактовку образа Цай Юна в эпопее и пьесе знаменитого драматурга XIV в. Гао Мина «Лютня», в которой дано толкование событий, отличное от анонимной пьесы. «Здесь (в эпопее.— Б. Р.), — писал Мао Цзун-ган, — он до конца почтительный сын, но не до конца верный подданный, в нынешнем драматическом тексте, наоборот, говорится, что он до конца верен долгу, но не до конца почтительный сын. Это крупное заблуждение» [14, т. I, цз. 2, стр. 11]. Мао Цзун-ган вообще и в комментариях, и путем редактирования текста пытался всячески обелить Цай Юна, представляя всю сцену плача у трупа Дун Чжо как минутный порыв: «Только потому, что я однажды испытал на себе его доброту, я не сдержался и заплакал» — эти слова Цай Юна добавлены Мао Цзун-ганом. Он же в конце эпизода пишет в комментарии: «Мне жаль Цай Юна» [14, т. I, цз. 2, стр. 11].

Мы кратко разобрали все четырнадцать сюжетных ходов, составляющих данный эпизод, и попытались выяснить их основные источники. Из четырнадцати ходов самим Ло Гуань-чжуном придумано лишь три (первая встреча героев любовного треугольника, чрезвычайно важная в данном эпизоде, и два увещевания, в которых устами Ли Жун излагается типично

конфуцианский взгляд на создавшуюся ситуацию); пять ходов взяты целиком из исторической литературы; еще три являются результатом сочетания ходов драмы и данных исторической прозы; один навеян именно драмой и два — драмой или народной книгой (т. е. могли быть навеяны как драмой, так и народной книгой, хотя скорее все-таки драмой, которая сама ближе к исторической традиции по изложению ряда фактов и дает действие в более замедленном, развернутом плане, чем народная книга).

Таким образом, только три сюжетных хода, видимо, придуманы самим автором эпопеи. Три из четырнадцати — т. е. около одной пятой ходов, составляющих эпизод. Свидетельство, как нам кажется, достаточно красноречивое в пользу того, что средневековый автор в большей мере конструирует свое произведение из готовых сюжетных (а подчас — и стилистических) клише, чем творит его как современный автор²³.

Обращает на себя внимание и то, что Ло Гуань-чжун по-разному относился к обоим традициям: то, что он брал из народной стихии, подвергалось гораздо большей переработке, чем данные исторической литературы. Это связано, видимо, не только с различиями жанрового порядка, но и с различием идейных позиций. Народная книга, например, была в известной степени пронизана буддийскими идеями, а Ло Гуань-чжун отдавал предпочтение конфуцианству с некоторыми элементами даосизма. Вместе с тем наш анализ свидетельствует о том, что наиболее важные для сюжетного развития ходы заимствовались или конструировались как раз под влиянием народной традиции, а из исторической литературы брались эпизоды, больше создающие фон повествования, скрепляющие события, раскрывающие реальные результаты тех или иных действий или мотивирующие их необходимость.

Из исторической литературы автор заимствовал и ряд реплик своих героев, которые, однако, не составляют и десятой доли от общего их количества (десять из ста пятидесяти пя-

²³ В 20-х годах, критикуя концепцию формалистов, П. Н. Медведев писал: «Конечно, художественное произведение не только творится, но и делается. Для формалистов же оно только делается» [379, стр. 89]. Или в другом месте: «С тем пониманием конструктивного принципа, с помощью которого еще можно истолковать кой-какие поверхностные моменты в „Тристраме Шенди“ или дать более или менее существенный анализ авантюрной повеллы, нет органического подхода к основным явлениям русского романа» [379, стр. 99]. Конечно, «произведение не только творится, но и делается» — мера того и другого в разные исторические периоды развития литературы будет принципиально различна. При этом необходимо учесть, что само понимание творчества было иным в средние века. Следование традиции, внесение иногда весьма незначительных изменений в оригинал предшественника и даже прямое заимствование целых пассажей было для средневекового автора творческим актом

ти). В некоторых случаях Ло Гуань-чжун вводит в прямую речь фразы, которые в исторической литературе были частью повествования, а не прямой речи персонажа. Так, описывая гнев Ван Юня, которому доложили о каком-то человеке, плачущем у трупа Дун Чжо, Ло Гуань-чжун вкладывает в его уста слова: «Чиновники и простой народ — все поздравляют друг друга, кто же это осмелится поступить так?» [8, т. I, стр. 179]²⁴. Первая половина этой фразы заимствована из «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, где она является частью авторского описания. Есть и другие аналогичные примеры, хотя количество их крайне невелико²⁵. Заимствуя из произведений своих предшественников целые куски текста (чаще всего — прямую речь с необходимым ее оформлением), Ло Гуань-чжун, конечно, никоим образом не воспринимал это как цитирование, хотя само понятие цитаты в современном смысле этого слова тогда уже существовало. Цитата приводилась обычно точно, так как ее целью было подтвердить сказанное или как-то украсить его ссылкой на авторитет. Переписывание текста своего предшественника было нормой в средневековой литературе — особенно в исторической, когда труды не столько писались заново, сколько составлялись из уже отработанных частей. Особенно это относилось, видимо, к передаче речи исторических деятелей. Как доказывает Ю. Л. Кроль, основоположник китайской историографии Сыма Цянь, например, вовсе не придумывал реплик для своих героев, а заимствовал их из письменных источников [372, стр. 7—8]²⁶. Не придумывали этих речей, насколько это можно судить по нашим источникам, ни Фань Е, ни Сыма Гуан, ни Чжао Ши-юань. Однако, переписывая речь героя у своего предшественника, каждый автор изменял отдельные слова, не устраивавшие его, по-видимому, в стилистическом отношении. Точно так же поступал и Ло Гуань-чжун — он исправлял отдельные слова, вы-

²⁴ Ло Гуань-чжун лишь заменил в этой фразе устаревшее слово *сянь* («все») на более привычное в письменном языке его времени *це* [см. 10, т. II, стр. 53]. Впоследствии Мао Цзун-ган переделал эту фразу, и в современных изданиях она звучит: «Среди чиновников и простолюдинов нет никого, кто не принесил бы поздравлений. Что же это за человек?» [см.: 14, т. I, изд. 2, стр. 11]. В русском переводе первая фраза вообще опущена [см.: 182, т. I, стр. 122].

²⁵ См., например, ответ Ли Су на вопрос Дун Чжо о смысле императорского указа. Он построен на аналогичном перенесении текста Чэнь Шоу в прямую речь (с чуть заметными лексическими изменениями) [ср.: 8, т. I, стр. 179; 10, т. II, стр. 48].

²⁶ По-видимому, было бы неверно утверждать, что вся прямая речь в китайских исторических сочинениях взята из тех записей речей, которые делались придворными историографами начиная с VII—V вв. до н. э., но в сводных летописях типа «Зеркала всеобщего...» процент перенесенной прямой речи очень велик.

брасывал части фраз и т. п. Эти исправления, как правило, не меняют смысла (вроде замены «император» на «Сын Неба»), но они хорошо иллюстрируют отношение автора к используемому материалу.

* * *

Попытавшись проникнуть в «творческую лабораторию» средневекового автора, мы можем сделать некоторые выводы.

Во-первых, Ло Гуань-чжун творил под явным влиянием летописной традиции, пытаясь имитировать не только последовательное изложение событий, данное «Зерцалом всеобщим, в управлении помогающим», но частично и стиль исторической прозы.

Во-вторых, Ло Гуань-чжун стремился как можно полнее использовать сумму фактов, даваемых историческими источниками, перенося при этом в свой текст целые куски из династийных историй или летописи — главным образом прямую речь героев.

В-третьих, стремясь к большей повествовательности, Ло Гуань-чжун переорганизовывает отдельные эпизоды и коллизии, известные ему из исторической литературы, пытаясь создать цепь связанных между собой эпизодов, что вовсе не было обязательным для исторического текста. Средневековый автор развивает отдельные факты, взятые из истории, вставляя их в систему другого эпизода.

В-четвертых, он переносит действия одних исторических лиц на других, необходимых ему в данном эпизоде.

В-пятых, он или меняет, или придумывает сам способ введения заимствуемого факта в ткань повествования.

Наконец, в-шестых, Ло Гуань-чжун как создатель исторического романа-эпопеи пытается восстановить в известной мере ход реальных событий. Он знает из истории, например, что был заговор Ван Юня и Люй Бу с целью убийства Дун Чжо, и пытается как бы восстановить последовательность поступков героев и всех событий, приведших к гибели злодея, желавшего узурпировать трон. При этом писатель активно использует достижения народной традиции (известной нам по народной книге и анонимной драме), давшей основную канву событий и некоторых героев, не упоминающихся в исторических сочинениях. Так как драма более подробно разрабатывает весь эпизод, пользуясь в отличие от народной книги постоянным замедлением действия, то и Ло Гуань-чжун больше, видимо, основывался на драматическом варианте сюжета, чем на прозаическом. Стремясь соединить во-

едино историческую и народную традицию, Ло Гуань-чжун в соответствии со своими конфуцианскими взглядами сильно изменял мотивировки действий и связей между персонажами.

**«Троецарствие»
как произведение
письменной
литературы**

Выше мы стремились проследить воздействие народной и историографической традиций на сложение эпизода в эпопее. Это двойное влияние заметно и в построении конструкции всего произведения в целом. Ло Гуань-чжун создавал первый исторический роман-эпопею в китайской литературе, образцом для которого могла служить лишь историческая проза, выработавшая форму больших по масштабу сочинений. Из исторической прозы Ло Гуань-чжуну подходила именно форма летописных сводов (типа «Зеркала...» Сыма Гуана), так как, в отличие от династийной истории, где повествование делилось на описания отдельных царствований, жизнеописания и т. д., в летописи имело место хронологическое изложение событий. Такой же тип построения повествования мы находим в народной книге, а затем и в «Троецарствии» Ло Гуань-чжуна.

Имитируя летописную манеру, Ло Гуань-чжун значительно усилил хронологическую ориентацию событий по сравнению с народной книгой путем введения большого количества дат. В основном повествовании «Пинхуа по „Истории Трех царств“» события приурочивались к 168, 186, 190, 192 и 196 гг. Ло Гуань-чжун также начинает повествование с 168 г., затем упоминает 169, 184, 189, 190, 192, 194, 195, 196 и т. д. Однако в отличие от летописца, Ло Гуань-чжун как повествователь далеко не всегда начинает эпизоды с даты — нередко он, наоборот, рассказ о каких-либо событиях завершает датой, говоря: «Это случилось в таком-то году правления под девизом таким-то». Так же как и в народной книге, временные интервалы в конце эпопеи становятся меньше, в связи с ослаблением повествовательности. Характерно, что Мао Цзун-ган, редактируя эпопею, резко сократил количество упоминаемых дат, оставив, например, в начале лишь 168, 189 и 199 гг. Развитие повествовательной прозы к XVII в. достигло в Китае такого расцвета, что Мао Цзун-ган видел возможность скрепления описываемых событий и без официальных дат правления императоров. То, что многие даты ему удалось легко сократить, свидетельствует о их чисто внешней роли в эпопее.

Стремясь придать своему произведению большую историчность, Ло Гуань-чжун исправил ошибки в датах, имевшиеся в народной книге. Если там, например, были продлены годы Срединного спокойствия (Чжунпин), а посещение Лю Бэем мудреца Чжугэ Ляна отнесено к тринадцатому году Средин-

ного спокойствия (т. е. условно к 196 г.), то Ло Гуань-чжи исправляет ошибку и относит действие к 207 г. — как это указано в летописи Сыма Гуана [ср. 10, т. VIII, стр. 13а; 5, т. V, стр. 2075]. (Однако Мао Цзун-ган впоследствии снял и эту дату.)

В отличие от народной книги, где, как уже говорилось, счет времени велся по годам правления Лю Бэя и его потомков, Ло Гуань-чжун усложняет эту систему и вводит параллельные обозначения годов, приурочивая события то к годам правления государей царства Вэй, то правителей У, то потомков Лю Бэя в Сычуани — в зависимости от описываемых событий. С усилением повествовательности в эпопее происходит и дальнейшее расчленение времени на мелкие единицы. События обычно локализируются в определенном времени суток, чаще всего действие происходит ночью.

Имитируя манеру изложения летописи, Ло Гуань-чжун пытался имитировать одновременно и форму отдельного жизнеописания, характерную для династийных историй. Так, в форме жизнеописания представлены сведения об основных героях эпопеи при их первом появлении. Обычно приводится родословная, знамения, предшествующие рождению героя, анекдоты из его детства. Например, первое представление читателю Цао Цао выглядело так:

Во главе отряда выступал, блистая, доблестный герой, ростом в семь чи, имевший узкие глаза и длинную бороду. ...То был человек из княжества Пэй, что в округе Цзяо, по фамилии Цао, по имени Цао, по прозвищу Мэн-дэ. Он был правнуком в двадцать четвертом поколении первого министра ханьского двора Цао Цаня [10, т. I, стр. 13].

Далее следует анекдот о прадеде, сведения о деде и отце, анекдоты о самом Цао Цао (см. приложения, табл. II). Заканчивая повествование о герое, Ло Гуань-чжун, как это обычно делали историографы, завершал его разными по жанровому типу высказываниями: критическим суждением (*пин*), рассуждением (*лунь*), стихотворной хвалой (*цзань*), а местами — критическими замечаниями (*бянь*). Пин он заимствовал из «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, лунь и цзань — из «Истории Поздней Хань» Фань Е, а бянь — из комментариев Пэй Сун-чжи. Так, рассказав о гибели Дун Чжо в манере жизнеописания, Ло Гуань-чжун сообщает следующие сведения:

Чжо в это время было пятьдесят четыре года. Это был третий год правления ханьского императора Сянь-ди под девизом Чупин (Начало спокойствия), год под циклическими знаками жэньшэнь, четвертый месяц, двадцать второй день [10, т. II, стр. 50].

Далее Ло Гуань-чжун поместил целую подборку резюмирующего текста, который состоял из четырех стихов (в том

числе и стихотворения известного поэта и философа XI в. Шао Юна), а также рассуждение и хвалу, заимствованные из сочинения Фань Е [10, т. II, стр. 50; 6, стр. 1048—1049]. Аналогично завершалось, например, и повествование о Ван Юне. Мао Цзун-ган, видимо, чувствуя неорганичность включения всех этих разных жанровых форм в текст эпопеи, чрезмерно замедляющих развитие действия, снял их в своей редакции, сильно сократив и количество стихов. Вместе с тем он иногда и сам добавлял резюмирующие фразы — довольно короткие и не выпадающие из общего течения повествования (они не представляют собой интерполяции иной жанровой формы). Так, после слов о том, что Цай Юн был брошен в тюрьму и задушен, в современном тексте эпопеи говорится: «Потомки осуждали Цай Юна за то, что он оплакивал Дун Чжо, но наказание его считали чрезмерным» [14, т. I, цз. 2, стр. 11—12]. Слова эти, как и следующее за ними резюмирующее четверостишие, отсутствовали в более ранних изданиях эпопеи Ло Гуань-чжуна. Мао Цзун-ган, говоря о мнении потомков, по-видимому, имел в виду Пэй Сун-чжи, который в свое время высказал суждение о казни Цай Юна [8, т. I, стр. 180].

Имитируя в целом форму исторической прозы, Ло Гуань-чжун, однако, ввел в повествование и элементы, пришедшие из устного сказа. Особенно, по-видимому, помогло ему знание устного сказа в организации отдельных глав. Он не только перенес в письменное повествование типичные для сказителей приемы окончания эпизодов (принцип разрыва повествования в момент наивысшего напряжения, чтобы заставить слушателей прийти на следующий день), но и сохранил словесную формулу этих концовок. У самого Ло Гуань-чжуна в основном использовалось несколько типов концовок, различающихся по трафарету риторического вопроса, организованного чаще всего с помощью вопросительных слов «как», «что» и «кто». Например: 未知性命如何, 且聽下回分解 (Вэй чжи синмин жухэ, це тин сяхуэй фэньцзе — «Если не знаете, что стало с жизнью такого-то, то послушайте объяснение в следующий раз») [10, т. II, стр. 43]; 不知勝負如何, 且聽下回分解 (Бу чжи шэн фу жу хэ, це тин сяхуэй фэньцзе — «[Если] не знаете, кто одержал победу, так послушайте объяснение в следующей главе») [10, т. III, стр. 34]; 畢竟斯人是誰, 且聽下回分解 (Бицзин сыжэнь ши шуй, це тин сяхуэй фэньцзе — «[Если хотите узнать,] кто же в конце концов был этот человек, то послушайте²⁷ объяснение в следующий раз») [10, т. II, стр. 76].

²⁷ Глагол *тин* («послушайте») выдает здесь прямой перенос трафарета из устного сказа, а *сяхуэй* («следующий раз») стало со временем восприниматься китайскими читателями как «в следующей главе». То, что слово *хуэй* употреблялось в концовках отдельных частей повествования

Мао Цзун-ган впоследствии внес некоторое разнообразие в эти формулы, но оставил глагол «слушать» в первых тридцати девяти главах, а далее поставил фразу «прочтите объяснение в следующем ниже тексте», пытаясь продолжить традицию безымянного автора «Забытых деяний годов Провозглашенного согласия» (XIII в.)²⁸.

Народная книга XIV в. о героях Троецарствия не сохранила ни одной из таких концовок, но то, что эти трафареты сложились в устной традиции еще до появления народных книг и были впервые письменно закреплены именно в жанре пинхуа, несомненно. Об этом свидетельствуют тексты других народных книг, изданных одновременно с «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Так, в «Пинхуа о том, как У-ван ходил походом на Чжоу Синя» не раз встречается риторический вопрос о судьбе персонажей, заданный рассказчиком. Например: 皇后性命如何 (Хуанхоу синмин жухэ? — «Какова судьба императрицы?») [251, стр. 19]; или в другом месте: 二人性命如何 (Эр жэнь синмин жухэ? — «Что стало с жизнью [этих] двух людей?») [251, стр. 29]; или в «Пинхуа о том, как Цинь присоединила к себе шесть царств»: 不知陳申性命怎生 (Бу чжи Чэнь Шэнь синмин цзэньшэн? — «Не знаете, что стало с жизнью Чэнь Шэня?») [252, стр. 11]. Последний пример наиболее близок по форме к тем концовкам глав, которые были указаны выше. В «Пинхуа о том, как Цинь присоединила к себе шесть царств» нам удалось найти риторический вопрос буквально в том же словесном оформлении, что и в книжной эпопее: 不知勝負如何 (Бу чжи шэнфу жухэ? — «Не знаете, как одержали победу?») [252, стр. 52, 54].

К риторическим вопросам средневекового рассказчика восходят, видимо, и концовки типа 此人是谁 (Цы жэнь ши шуй? — «Кто этот человек?»), которые также встречаются в народных книгах [252, стр. 6, 7 и др.].

Обращает на себя внимание тот факт, что все эти вопросы (за исключением «Кто этот человек?») стоят в народных кни-

еще до Ло Гуань-чжуна, может быть подтверждено ссылкой на народную книгу «Пинхуа о том, как Цинь присоединила к себе шесть царств», где есть фраза: 這頭回且說個大略, 詳細根原, 後回便見 (Чжэ тоу хуэй це шо гэ да люэ, ся си гэньюань, хоу хуэй бянь цзянь — «В этот раз [мы] рассказали кратко — подробно о причинах [событий] узнаете в следующий раз») [252, стр. 4], явно заимствованная из устной сказовой традиции. Последняя ее часть очень близка к концовке одной из глав эпопеи [10, т. X, стр. 8], лишь слово хоу заменено у Ло Гуань-чжуна на ся — с тем же значением («следующий»).

²⁸ Ср.: «Забытые деяния годов Провозглашенного согласия Великой династии Сун» [214, стр. 40]. «Сун Цзян убил обоих — Янь По-си и У Вэя, а на стене написал четверостишие. Если [хотите] знать его смысл, то прочтите следующую часть...»

гах перед стихами, после которых начинается рассказ, содержащий ответ на заданный вопрос. По-иному поступает в этих случаях Ло Гуань-чжун. У него после такого вопроса непосредственно следует заголовок новой главы, организованный по принципу стихотворной семисловной строки. Например, заглавная строка (выделенная в издании конца XV — начала XVI в.) 王允授計誅董卓 (*Ван Юнь шоу цзи чжу Дун Чжо* — «Ван Юнь придумывает план — казнит Дун Чжо») построена по законам семисловного стиха (цезура после четвертого слога). Так же организованы и другие названия глав и полуглав. Можно предположить, что именно устойчивая традиция вставлять после риторического вопроса стихотворные строки навела Ло Гуань-чжуна на мысль делать и заголовки в подражание семисловным стихам. Впоследствии Мао Цзун-ган, сняв деления на полуглавы, сделал заголовки нерифмованными двустушиями — в соответствии со сложившейся к его времени традицией, зафиксированной, например, в героической эпопее «Речные заводи» или в бытовом романе «Цзинь, Пин, Мэй» (любопытно, что названия глав в ранних европейских романах также выражались в двух стихотворных строках — например, в «Симплициссимусе» Гриммельсгаузена).

К устной сказовой традиции восходят у Ло Гуань-чжуна и уже отмечавшиеся в тексте народной книги формулы введения нового сюжетного куска типа *цюэ шо* или реже *це шо* — «еще расскажем», *хуа фэнь лян тоу* — «повествование делится на две части» [10, т. X, стр. 45а]. Автор книжной эпопеи повторяет и систему введения стихов, характерную для народной книги, типа *ю ши вэй чжэн* («есть стихи в подтверждение [повествования]») или *ю шигуань ши юэ...* («есть стихи историографа, гласящие...»). В некоторых народных книгах начала XIV в. в подтверждение часто цитировались стихи на исторические темы поэта IX в. Ху Цзэна [см., например, 252, стр. 44, 90, 93, 95, 97 и др.; а также 197]. Ло Гуань-чжун, продолжая эту традицию, нередко обращается к авторитету Ху Цзэна, приводя из его сочинений множество четверостиший для завершения эпизодов [10, т. VIII, стр. 36а; т. X, стр. 54а и др.], причем, в отличие от других цитируемых (явно более знаменитых) поэтов, Ло Гуань-чжун почтительно именует Ху Цзэна *сянь-шэн* («господин», «учитель»). Возможно, что этот пиетет восходит тоже к творчеству народных рассказчиков. Из устного сказа заимствована, видимо, и постоянная у Ло Гуань-чжуна формула *不在話下* (*бу цзай хуа ся* — «[и об этом] речи больше не будет»), соответствующая употребляемому в бьяньвэнь выражению *гэн и бу янь* с тем же значением. Формула *бу цзай хуа ся* встречается и в «Популярных рассказах, изданных в

столице» [255, стр. 12], и в «Речных заводах» Ши Най-аня, и в повестях Фэн Мэн-луна [237, стр. 84].

И все же, несмотря на отмеченную зависимость от устной и письменной традиции, Ло Гуань-чжун создал абсолютно новое по своим качествам произведение — книжную эпопею. Новаторская сторона работы Ло Гуань-чжуна заключается как раз в том, что из отдельных заимствованных исторических анекдотов из официальных и неофициальных исторических сочинений он создает сюжетную ткань эпопеи.

В исторической хронике эти анекдоты существуют как почти не связанные друг с другом. Запись под одним годом объединяет самые разные факты и случаи, отобранные историком, — важно, что они случились в такой-то год царствования такого-то императора. Народная книга иногда еще повторяет эту систему сопряжения фактов и эпизодов. Но роман-эпопея уже организуется как единое, цельное художественное произведение с сюжетным типом связи²⁹. Это означает, что, соединяя различные анекдоты и случаи из жизни своих героев, Ло Гуань-чжун делал их мотивированными ходами единого сюжета, расширяя и углубляя причинно-следственную связь между ними. Например, в исторической литературе мы находим весь первый сюжетный ход разобранного эпизода (описание строительства крепости Мэйу, пир и убийство Чжан Вэня), а также упоминание о заговоре Ван Юня и его сообщников (например, у Чэнь Шоу), но связь там между этими фактами весьма опосредованна. Читатель должен сам догадываться, какие причины побудили Ван Юня составить заговор против Дун Чжо: нежелание мириться с его самоуправством, какие-нибудь честолюбивые поползновения самого Ван Юня или боязнь за собственную жизнь. В эпопее же оба сюжетных хода соединены друг с другом. Здесь Ван Юнь сам оказывается свидетелем казни Чжан Вэня, он угнетен и даже, возвращаясь домой, думает об убийстве. Затем он заходит в сад, где и слышит вздохи Дяо-чань. В разговоре с ней Ван Юнь рассказывает, как тяготит его сознание того, что государство на краю гибели. Так связываются последовательно расположенные ходы и мотивируется причина заговора Ван Юня. Появление Ли Жу и его первое увещание Дун Чжо скрепляется с предшествующим текстом встречей на дороге Люй Бу и Ли Жу, которому Люй Бу жалуется, что Дун Чжо накричал на него. Вообще встреча двух героев на дороге — чрезвычайно

²⁹ Эту цельность эпопеев прекрасно чувствовал автор «Правил чтения „Троецарствия“», который писал, что «воистину все произведение читается как одна фраза» [14, т. I, «Правила чтения „Троецарствия“», стр. I].

распространенный прием связи сюжетных ходов в поэтике Ло Гуань-чжуна и других средневековых авторов. Это как бы наиболее простой путь соединения текста. Заметим, что второе появление Ли Жу и его второе увещевание вводится путем описания прямого столкновения Дун Чжо и Ли Жу. Дун Чжо, бегущий за Люй Бу, в прямом смысле наталкивается на Ли Жу и даже падает на землю.

Кроме причинно-следственных связей внутри одного эпизода Ло Гуань-чжун создает и сложные связи между самими эпизодами эпопеи. Это отметил еще автор «Правил чтения „Троецарствия“», теоретик XVII в.: «Прелесть „Троецарствия“ как цельного произведения в том, что автор стремится отыскать причины [событий]. Страна распалась на три царства из-за того, что обособились отдельные уделы. Отдельные уделы обособились потому, что Дун Чжо устроил смуту, а Дун Чжо чинил смуту из-за того, что Хэ Цзинь призвал иноземные войска. Хэ Цзинь в свою очередь призвал иноземные войска потому, что власть захватили десять евнухов. Поэтому повествование о Троецарствии начинается с десяти евнухов. Однако прежде появляется Лю Бэй, но не среди отдельных уделов, а среди озер и трав, так как среди озер и трав и появляются верные долгу герои. А уделы собирают воинов и готовят войска потому, что начался мятеж Желтых повязок. Поэтому-то повествование о Троецарствии должно начинаться с Желтых повязок» [14, т. I, «Правила чтения „Троецарствия“», стр. 5].

Действительно, эпопея начинается с описания восстания Желтых повязок — т. е. задолго до того момента, когда страна распалась на три царства. С точки зрения художественной необходимости современному читателю эти эпизоды на первый взгляд покажутся лишними и громоздкими, но суть их в том, что они показывают стремление автора эпопеи создать исторический фон повествования. Историческое событие осознавалось Ло Гуань-чжуном как следствие предыдущей ситуации — поэтому и свой рассказ он должен был начать с той отправной точки, с которой начинается и раскрывается вся суть причинно-следственной связи. Вместе с тем в народной книге основное повествование также начиналось с восстания Желтых повязок — так что Ло Гуань-чжун повторил здесь отчасти и композиционную схему пинхуа. (В народной книге борьба с повстанцами занимала пропорционально большее место, чем в книжной эпопее. По мнению Лу Ди [91, стр. 27], Ло Гуань-чжун не взял многие эпизоды борьбы с повстанцами, так как стремился показать положительных героев больше в борьбе с Цао Цао).

В построении эпизодов часто решающую роль играют

идейные задачи автора. Так, например, сделано начало эпопеи («Братание в персиковом саду»). Стремление ориентировать внимание читателя на Лю Бэя (в будущем — идеального конфуцианского правителя) приводит к тому, что в книжной эпопее первым в этой сцене изображается Лю Бэй, тогда как в народной книге описание начинается с типично эпического неистового Чжан Фэя. (Интересно, что в поздних религиозных трактатах при описании этой же сцены на первый план выдвигается Гуань Юй — так как именно он стал объектом культа, и на него ориентировано все действие [За стр. 14]).

Кроме этого типа связи, которого не знала в таком виде историческая литература, Ло Гуань-чжун создает сам и торможение действия, которого почти нет в народной книге и которое, как писал В. Шкловский, есть важнейшая особенность художественного произведения [419, стр. 12 и др.]. Приемы торможения, которые использовал Ло Гуань-чжун, можно проиллюстрировать на примере эпизода о том, как Лю Бэй трижды ездил приглашать к себе Чжугэ Ляна. Уже сама троичность предполагает здесь ретардацию, но такого рода замедление было и в народной книге.

Ло Гуань-чжун пользуется приемом, который в традиционной китайской критике назывался «спрятанная нить». Суть его состояла в том, чтобы задолго до появления героя дать знать о нем читателю различными средствами — подобно «садовнику, бросающему семена в землю, чтобы они взошли в нужное время» [14, т. I, «Правила чтения „Троецарствия“», стр. 10]. Обычную сюжетную схему (Лю Бэй едет к мудрецу) автор эпопеи развешивает, вводя разнообразные типы торможения: загадки-намеки, «неузнавания», рассказы действующих лиц, описания. Например, сначала Лю Бэй слышит от отшельника о каком-то мудреце по прозвищу Лежащий дракон. Но обстоятельства складываются так, что отшельник не объясняет, кто скрывается за этим прозвищем. Он предлагает продолжить разговор на следующее утро, так как уже поздно. На другой же день на вопрос Лю Бэя отшельник отвечает лишь улыбкой. Затем следует целая серия эпизодов, построенных на ложном узнавании. Лю Бэй по очереди принимает за Чжугэ Ляна четырех его друзей и родственников (младшего брата и тестя).

Торможение в данном эпизоде достигается и введением большого количества песен, напоминающих о живущем в уединении мудреце (их поют встреченный Лю Бэем крестьянин, друзья Чжугэ Ляна, младший брат, тесть), а также стихов — как описательных (нормативно-символических, воспевающих гармонию природы в краю, где живет мудрый от-

шельник), так и резюмирующих. Та же художественная цель достигается Ло Гуань-чжуном с помощью введения прозаических описаний природы, которые должны показать совершенство мест, где живет Чжугэ Лян, а иногда — подчеркнуть особую почтительность к нему Лю Бэй, который в лютый мороз едет уговаривать отшельника прийти к нему на службу.

Ло Гуань-чжун вставляет в текст и многочисленные пространственные рассуждения, вкладывая их в уста различных персонажей. Они полны исторических аналогий и имеют целью продемонстрировать даосские или конфуцианские идеи управления страной (Мао Цзун-ган впоследствии несколько сократил количество этих рассуждений). И, наконец, действие тормозится введением текста письма, которое Лю Бэй оставляет Чжугэ Ляну, не застав его.

Из этих шести видов торможения в народной книге было лишь одно — действие там трижды задерживается стихами (при первом и втором посещении Лю Бэй пишет на стене стихи, после второго посещения добавляются еще резюмирующие стихи).

Мао Цзун-ган обращает внимание и на характерное для Ло Гуань-чжуна «волнообразное движение» сюжета. Критик говорит о чередовании «напряжения» и «расслабления» в изображении. Самое удачное, по мнению комментатора, место в разобранном эпизоде о казни Дун Чжо — это описание того, как Дун Чжо, поддавшись в какой-то мере на увещания Ли Жу, дарит Люй Бу золото и парчу (как бы выкуп за красавицу). Этим достигается явный спад напряженности повествования, так как дает возможность отсрочить прямое столкновение Люй Бу и Дун Чжо [14, т. I, цз. 2, стр. 1]. После этого автор вновь нагнетает действие, за которым вместо ожидаемой развязки снова следует спад. Как справедливо отметил Мао Цзун-ган, второе такое ослабление напряженности наступает при описании бегства Люй Бу, застигнутого с Дяо-чань. «Разве трудно было Люй Бу схватить копьё, когда оно упало в траву, и пустить обратно в Дун Чжо?» — несколько наивно спрашивает комментатор XVII в. [14, т. I, цз. 2, стр. 1].

Бегство без сопротивления дало возможность Ло Гуань-чжуну не только просто продолжить действие, но и не отойти от фактов, которые он почерпнул из летописной литературы. Для нас чрезвычайно важно подчеркнуть здесь появление у средневекового автора торможения и последовательного чередования напряжения с расслаблением, которого не знали ни исторические сочинения, ни народная книга со слабой связью между эпизодами.

Совершенно иную функцию, чисто художественную, приобретает у Ло Гуань-чжуна и деталь. Из летописи известно, что Дун Чжо, расшвыряв, бросил в Люй Бу короткое копьё (цзи). Оно упомянуто там один раз и не имеет никакого художественного значения. Ло Гуань-чжун же превращает это копьё в художественную деталь.

Древний Китай знал различные виды копья: копьё-го — с одним зубцом, отходившим в сторону вверх от наконечника, копьё-цзи с двумя зубцами, отходящими в разные стороны (один — вверх, другой — вниз), копьё-мао с острием в виде двух соединенных между собой ромбов и с двумя зубцами, загнутыми вниз. «История Трех царств» в случае с Дун Чжо упоминает как раз копьё-цзи. Оно же фигурирует и в повествовании Ло Гуань-чжуна, где копьё-цзи как бы постепенно вводится в сознание читателя. В историческом тексте мы не знаем, кому принадлежало копьё, брошенное Дун Чжо в Люй Бу, — да это и не имеет значения. В художественном же повествовании автор все время подчеркивает связь военачальника Люй Бу с его оружием — копьем-цзи. Вот обозленный Люй Бу встречает Ван Юня — здесь через зрительное восприятие Ван Юня передается грозный облик Люй Бу: с копьем в руках, полупьяный, он едет верхом³⁰. Тут впечатление от копья несколько ослаблено упоминанием о мече: «Увидев Ван Юня, Люй Бу тотчас же расправил свои объёмные плечи, ухватил его за полу, выпучил свои круглые глаза и схватился рукой за висевший на поясе меч» [10, т. II, стр. 37].

Мао Цзун-ган, видимо, заметил неестественность описания Ло Гуань-чжуна: ведь в одной руке у Люй Бу было копьё, значит другой рукой он ухватился за полу халата Ван Юня — откуда же могла взяться еще рука, которой он схватился за меч? Мао Цзун-ган устранил меч и снял тем самым нелогичность описания Ло Гуань-чжуна. Второй раз Ло Гуань-чжун упоминает копьё Люй Бу, когда описывает, как тот сопровождал обычно Дун Чжо во дворец, добавляя здесь к копьё эпитет *хуа* («разрисованное»). Затем вновь говорится, что Люй Бу стоял перед ступенями в тронном зале с копьем в руках³¹. Потом у Ло Гуань-чжуна идет аналогичное изображение прибытия Дун Чжо на аудиенцию к императору, и здесь, описывая, как Люй Бу тихонько покинул дворец, писатель вновь подчеркивает: «...взял копьё-цзи и вышел че-

³⁰ Мао Цзун-ган, редактируя текст эпопеи, снял из этого описания некоторые детали.

³¹ В тексте, отредактированном Мао Цзун-ганом, фразы, описывающие, как Люй Бу сопровождал Дун Чжо во дворец, отсутствуют.

рез внутреннюю дверь». В пятый раз копьё фигурирует в рассказе о том, как Люй Бу вошел с ним в задние покои; в шестой — когда он подходит к беседке; в седьмой — когда он собирается уходить из сада; в восьмой же раз о разрисованном копьё в руках Люй Бу говорят служанки, у которых примчавшийся из дворца Дун Чжо спрашивает, где Люй Бу. В девятый раз копьё Люй Бу дается через зрительное восприятие самого Дун Чжо, который видит, как его приемный сын стоит, опершись на копьё-цзи, у беседки вместе с Дяо-чань. В десятый копьё-цзи наконец-то становится орудием действия — Дун Чжо вырывает его у Люй Бу из рук и бросает в соперника. Люй Бу отбивает его кулаком, и оно падает на траву (одиннадцатое упоминание), затем Дун Чжо поднимает его и пускается в погоню за Люй Бу (двенадцатое и последнее упоминание в этом эпизоде о копьё).

Характерно, что в исторических сочинениях, например в «Зерцале...» Сыма Гуана, где нет необходимости в художественной детали, Дун Чжо кидает в Люй Бу копьё-цзи, а Люй Бу убивает его копьем-мао (они несколько отличались по форме, и средневековый летописец едва ли мог спутать их). В тексте же народной книги, где копьё еще не имеет значения художественной детали, Люй Бу убивает Дун Чжо мечом. Так что скорее всего на Ло Гуань-чжуна здесь повлияла традиция театральных постановок, где, судя по употребленному в ремарке глаголу 刺 (цы — «колоть») [18, т. IV, стр. 1565], Люй Бу действовал в финале именно копьем.

Итак, Ло Гуань-чжун постоянно и различными способами (через зрительное восприятие других персонажей, через их речь или просто посредством авторского описания действий самого героя) фиксирует внимание читателя на копьё Люй Бу, которое лишь при десятом упоминании начинает играть роль в развитии действия. Такое бесконечное, с точки зрения современного читателя, упоминание одной и той же детали или предмета может показаться несколько навязчивым, но средневековый автор не умел, видимо, более искусно пользоваться художественной деталью, да и читатель едва ли чувствовал этот недостаток. Характерно, что Мао Цзун-ган, чуть изменивший текст этого эпизода (так что в нем копьё фигурирует лишь одиннадцать раз — начиная с ухода Люй Бу из дворца), каждый раз с восхищением отмечает, который раз упоминается в тексте копьё, и, видимо, не видит здесь ничего лишнего. Думается, что в таких постоянных повторениях одной и той же детали также проявляется один из принципов эстетики тождества («повторение в этой эстетической системе не будет иметь характера диалектически сложной аналогии — оно будет абсолютно и безусловно» [378, стр. 174]). До-

бавим, что повторение в этой системе воспринимается как нечто приносящее эстетическое удовольствие читателю и показывающее талантливость средневекового автора. Напомним, что народная книга, например, почти не знала таких «настойчивых» повторений.

Анализируя стиль народной книги, мы отмечали фиксацию в ней некоторых действий, не несущих особой смысловой нагрузки. К их числу, например, относилось упоминание о растирании туши при описании первого посещения Лю Бэем хижины Чжугэ Ляна («Тогда [Лю Бэй] велел растереть тушь погуще и написал стихотворение на западной стене» [15, стр. 66]). Писание стихов на стене заменено в тексте эпопеи письмом. А вместо бытового «велел растереть тушь» здесь появляется чрезвычайно почтительное этикетное действие Лю Бэя — он своим «дыханием растопил смерзшуюся кисть» [10, т. VIII, стр. 26]³². Это действие Лю Бэя стоит в художественной системе эпопеи в одном ряду с другими почтительными поступками героя: «Подъехав к дому Чжугэ Ляна, Лю Бэй сошел с коня и сам постучал в сделанную из прутьев дверь» [10, т. VIII, стр. 19] (при первом посещении); «не доехав половины ли до хижины, [Лю Бэй] слез с коня и пошел пешком...» [10, т. VIII, стр. 21] (при третьем посещении). Так все эти действия персонажа приобретают осмысленность и получают определенную идейную нагрузку, демонстрируя образ идеального правителя, который едет к молодому мудрецу и готов часами почтительно ждать у ложа Чжугэ Ляна, когда тот проснется, не давая разбудить его.

Несколько слов о системе сравнений и эпитетов у Ло Гуань-чжуна. Как это видно из эпизода казни Дун Чжо (и подтверждено обращением к другим местам эпопеи), Ло Гуань-чжун заимствовал их в основном из «высокой» письменной литературы. Например, Ван Юнь в разговоре с Дяо-чань сопоставляет непрочное положение правящей династии с грудой яиц, — только толкни, и она развалится: 彘卵之難 (*лэй ляо-чжи нань*) [10, т. II, стр. 33]. Мао Цзун-ган заменил последний иероглиф *нань* («трудность [устойчивости]») на 急 (*цзи* — «крайность», в смысле «крайняя опасность») [14, т. I, цз. 2, стр. 3]³³. Образ этот впервые встречается еще у Сыма

³² Мао Цзун-ган впоследствии исправил эту фразу, вставив вместо «кисти» «тушь» [14, т. II, цз. 6, стр. 36].

³³ Если в русском переводе смысл этого выражения и сам образ переданы удачно («Связь между Сыном Неба и подданными так же непрочна, как гряда яиц — тронь ее, и она развалится» [182, т. I, стр. 106], то в английском — образ просто опущен, и фраза имеет весьма бесцветный и не очень точный вид: «The prince and his officers are in jeopardy» [188, т. I, стр. 74].

Цяня (145—87 гг. до н. э.), а старинные комментаторы его «Исторических записок» приводят в пояснение этого выражения из «Сада высказываний» Лю Сяня (77—6 гг. до н. э.) [266, т. VII, стр. 2403] целую притчу о событиях, происшедших будто бы в VII в. до н. э., которая, однако, отсутствует в поздних изданиях этого памятника³⁴. В притче рассказывается о том, как некий сановник, несмотря на строгое приказание князя Лин-гуна не выступать против предпринятой им постройки башни в девять этажей, требующей уймы труда и средств, взялся увещевать князя примером. Он стал строить «здание» из двенадцати шашек и девяти куриных яиц, и когда князь вскричал: «Опасно!» — он указал ему на еще более опасное и вредное предприятие — строительство огромной башни. Как пишет акад. В. М. Алексеев, «этот исторический анекдот служит источником намеков, сравнений и даже, по-видимому, пословиц, часто встречающихся и в исторических, и в поэтических текстах» [329, стр. 195].

Добавим к этому, что из исторических текстов — в частности, из «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. I, стр. 224] — это выражение попало в текст народной книги, где оно вставлено именно в речь Ван Юня [15, стр. 34—35]³⁵, а оттуда перешло и в эпопею Ло Гуань-чжуна.

Конструируя прямую речь Ван Юня, обращенную к Дяочань, Ло Гуань-чжун перед сравнением связи государя и подданных с грудой яиц поставил фразу о том, что «народ находится в таком же бедственном положении, как человек, подвешенный за ноги» — 百姓有倒懸之危 [10, т. II, стр. 33]³⁶. Разобранная выше фраза о государе и подданных построена как параллельная этой. Сам образ человека, подвешенного головой вниз и испытывающего безмерные страдания, был впервые употреблен в трактате философа Мэн-цзы (IV—III вв. до н. э.), где сказано: «В настоящее время, если государство, владеющее десятью тысячами военных колесниц, осуществит гуманное правление, то радость народа будет подобна той, какую испытывает человек, подвешенный кверху ногами, когда его отвяжут» [242, т. I, стр. 57, цит. в пер. П. С. Попова].

³⁴ Акад. В. М. Алексеев писал в свое время, что он не мог отыскать этого рассказа в имеющемся у него издании Лю Сяня [329, стр. 195]. Обращение к индексу, специально составленному для «Сада высказываний» и учитывающему все сохранившиеся издания [218], показывает, что этого рассказа нет ни в одном из изданий.

³⁵ См. также пинхуа [15, стр. 41], где это выражение вставлено в письмо Лю Бэя к Цао Цао.

³⁶ К сожалению, и в русском («народ наш на краю гибели») [182, т. I, стр. 106], и в английском переводе («The people on the brink of destruction» [188, т. I, стр. 74]) передана лишь идея высказывания, лишенная образности оригинала.

Впоследствии этот метафорический образ перешел в стиль исторических сочинений и поэзии. Именно у поэта Пань Юэ (ум. в 300 г. н. э.) в одном из плачей этот образ поставлен рядом с образом непрочной груды яиц [256, т. V, стр. 4135], т. е. подготовлен тот параллельный ряд, который использует Ло Гуань-чжун.

Но интересно и другое: в тексте юаньской драмы этот образ вставлен именно в речь Ван Юня («Простой люд будет освобожден [от пут, которыми он] подвешен вверх ногами, страна предков будет отныне защищена и спокойна» [18, т. IV, стр. 1551]), т. е. таким образом анонимный юаньский драматург как бы подготавливает место, куда Ло Гуань-чжун впоследствии поставит это образное выражение.

Подобно сравнениям Ло Гуань-чжун заимствует из «высокой» литературы и эпитеты. Так, он часто прибавляет к копью Люй Бу эпитет «разрисованное» (хуа). Это сочетание заимствовано им из классической поэзии. Оно встречается, например, в стихах Ван Вэя (699—759) — видимо, из поэзии оно попало и в текст юаньской драмы. Все эти примеры показывают, что Ло Гуань-чжун заимствовал художественные средства из литературной традиции, но часто брал и то, что было подготовлено в произведениях народной словесности. В эпосе нет большого разнообразия эпитетов. Это, видимо, связано и с трафаретностью изображения персонажей, и с тем, что определенные предметы с их постоянной эпитетной характеристикой являются как бы отличительным знаком героя. Так, обладателем разрисованного копья-цзи является только Люй Бу. Вместе с тем некоторые определения стереотипны и употребляются как знаки нескольких героев. Например, в описании портрета Лю Бэя, Чжугэ Ляна и Ма Чао говорится, что лицо у каждого из них было цвета прекрасного нефрита; у Лю Бэя и Гуань Юя губы словно намазаны киноварью; у Гуань Юя и Вэй Яня — лица цвета перезревшего финика и т. д. Подобные совпадения мы отмечали и в описании героев народной книги. Совпадение отдельных деталей портрета приводит к тому, что характерным знаком персонажа становятся не отдельные черты облика, а их сочетание (например, лицо цвета нефрита, длинные уши и руки ниже колен — Лю Бэй; глаза феникса, брови, напоминающие лежащего шелкопряда, — Гуань Юй и т. п.). Видимо, именно поэтому сочетания этих признаков постоянно повторяются в эпосе в качестве сквозной эпитетной характеристики.

Ло Гуань-чжун как автор книжной версии сюжета в конструировании речи персонажей во многом ближе к исторической прозе, чем к народной книге. Так, в исследованном эпизоде казни Дун Чжо нет ни одного случая, где бы автор

передал мысли героя. Крайне редки они — так же как и случаи передачи косвенной речи³⁷ — и в других главах. Частично это компенсируется за счет увеличения роли диалога. Здесь как раз чувствуется сильный барьер между жанрами. Юаньская драма, например, дает изображение мыслей и чувств героев через их арии, но историческая эпопея, близкая по стилю к летописи, почти не воспроизводит мыслей персонажей, хотя они изображались уже в народной книге. Нет в данном эпизоде и реплик, обращенных персонажем к самому себе. Отсутствие изображения мыслей героев очень чувствуется в проанализированном эпизоде, так как образ самой красавицы Дяо-чань во многом скрыт от читателя. Каковы были ее чувства, любила ли она Люй Бу, или ей нравился Дун Чжо, или ни тот, ни другой? Мао Цзун-ган, например, считает, что она любила лишь одного Ван Юня, воспитавшего ее, — это чисто конфуцианский взгляд на перипетии романа, отражающий, как уже говорилось выше, идею дочерней почтительности к Ван Юню, заменившему ей отца (о настоящем отце девушки в эпопее не упоминается). «Разве Ван Юнь любил Люй Бу? Разве Дяо-чань тоже любила Люй Бу? Я думаю, — пишет Мао Цзун-ган, — что Си Ши с чистым сердцем вернулась к Фань Ли, а Дяо-чань с притворством относилась к Люй Бу. В сердце у Дяо-чань был только один Ван Юнь» [14, т. I, цз. 2, стр. 1].

Недосказанность из-за отсутствия косвенной речи в тексте эпопеи давала простор различным толкованиям поступков Дяо-чань в связи с общей концепцией комментаторов. Так, первый комментатор китайских романов-эпопей вольнодумец XVI в. Ли Чжи (Ли Чжо-у), яростно нападавший на конфуцианцев и имевший пристрастие к идеям буддийской секты чань, превозносил Дяо-чань, называя ее и «божественной девой» («первый министр [Ван Юнь] был искусный человек, а Дяо-чань — божественная дева») [12, т. II, гл. 8, стр. 10], и даже учителем («Дяо-чань — учитель для меня»), и, наконец, буддой («О, Будда! Будда!») [12, т. II, гл. 8, стр. 5], выражая этим самым на полях книги свое особое восхищение образом красавицы. У Ли Чжи нет ни слова о ее дочерней любви к пожилому министру. (Следует, правда, иметь в виду, что китайскими литературоведами не раз высказывались сомнения в принадлежности комментариев самому Ли Чжи [154, стр. 215, 216; а также 92]. Вопрос этот требует дополнительных

³⁷ Эта черта также является характерной, видимо, для ряда средневековых литератур. «Например, в „Слове о полку Игореве“ нет ни одного случая косвенной речи, несмотря на обилие в этом памятнике „чужой речи“. В летописях она чрезвычайно редка», — писал В. Н. Волошинов [340, стр. 118].

изысканий. Не исключено, что в текст комментариев Ли Чжи издателями были внесены изменения и дополнения).

Историческая литература и народная книга не дают еще никакой речевой характеристики героев. Ло Гуань-чжун идет здесь чуть-чуть вперед и отделяет реплики женщин, простолюдинов и «грубого» богатыря Чжан Фэя от прямой речи других действующих лиц, делая их прямую речь разговорной, хотя и не адекватной устной речи [172, стр. 101]. Одновременно в книжной эпопее заметен явный отход от элементов устного стиля во введениях прямой речи, которые были во множестве отмечены нами в тексте народной книги. Подавляющее большинство глаголов, вводящих прямую речь, у Ло Гуань-чжуна оформляется еще глаголом *юэ*, характерным для литературного языка (вэньянь). Введение прямой речи после глагола *фэнфу* («приказывать») без дополнительного оформления [10, т. X, стр. 21] выглядит как чрезвычайно редкое исключение. Мао Цзун-ган впоследствии местами нарушил эту систему — опять-таки в сторону некоторого приближения к устной речи.

Автор крайне просто изображает и чувства героев. Гнев и радость — обычно в усиленном виде (страшный гнев, сильная радость) — вот его несложный арсенал, заимствуемый во многом из исторической литературы и поддерживаемый одновременно методом изображения народной книги, где эти чувства почти всегда выражены в усиленной форме (о чем подробно говорилось в предыдущей части).

Еще один аспект, представляющийся нам чрезвычайно важным для понимания художественного творчества средневекового автора, — это принцип обобщенности изображения человека. Он проявляется в прозе на вэньяне в «оголенности» изображения действия, в почти полном отсутствии определений к глаголам. Мы узнаем, что герой «вошел», «сказал», «схватил» и т. п., но как это было сделано — вошел ли он с опаской или большими шагами, сказал громко или тихо — это, как правило, никогда не уточняется. Тем не менее Ло Гуань-чжун здесь пошел уже дальше, чем автор народной книги, стараясь создать некую зримую реальность происходящего. Например, в анализируемом эпизоде описывается возвращение Ван Юня домой и его встреча ночью в саду с Дяочань. В народной книге текст предельно прост:

Ван Юнь вернулся домой, сошел с коня и машинально забрел в задний дворик, засаженный цветами. Грустно уселся он в маленьком павильоне... Вдруг видит: женщина зажигает благовонные палочки и про себя говорит, что не может вернуться в родные места, не может увидеть своего мужа... Ван Юню ничего не оставалось, как выйти из павильона и спросить... [15, стр. 33].

Здесь, конечно, в изложении уже начинает преодолеваться сухой, фактографический стиль исторической литературы: есть определение 信步 (*синь бу* — «идти без цели, машинально», букв. «доверившись шагам»), сказано, что первый министр «грустно уселся» [悶坐 (*мэнь цзо*)]. Обратимся теперь к описанию тех же событий в эпопее Ло Гуань-чжуна:

Первый министр Ван Юнь вернулся в свои покои, раздумывая о том, что произошло сегодня во дворце, и не находя себе места. [Когда ночь стала глубокой, а луна ясной], опираясь на посох, вышел он в сад позади дома, оборотил лицо к небу и обронил слезу. Стеная, стоял он у решетки, по которой вились чайные розы. Вдруг услышал он, что кто-то «протяжно вздыхает и коротко стонет» у Беседки пионов. Неслышными шагами Ван Юнь приблизился и присмотрелся. Оказалось — красавица певица и танцовщица из его покоев. Девушка Дяо-чань [10, т. II, стр. 32]³⁸.

Прогресс в описании действий и жестов Ван Юня в повествовании Ло Гуань-чжуна бесспорен: и посох, и решетка, по которой выются чайные розы, и неслышные шаги, и глагол 窺 (*куй* — «подсматривать», «присмотреться») вместо 見 (*цзянь* — «увидеть») в народной книге — все это придает описанию ту неповторимую конкретность и осязаемость, которая и отличает стиль подлинно повествовательного произведения от назывного стиля династийной истории. Вместе с тем нельзя не заметить, что детали, вводимые Ло Гуань-чжуном, во многом все еще абстрактны и не индивидуализированы: выражение 仰天垂淚 (*ян тянь чуй лэй* — «оборотить лицо к небу и ронять слезы») есть легкая модификация обычного в китайской классической поэзии выражения 仰天泣 (*ян тянь ци* — «плакать, оборотясь лицом к небу») [256, т. VI, стр. 1473], причем *чуй лэй*, вставленное здесь вместо *ци* («плакать»), заимствовано опять-таки из поэтического языка [256, т. III, стр. 2345]. 長吁短嘆 (*чан юй, дуань тань* — «протяжно вздыхать и коротко стонать») — есть опять-таки устойчивый фразеологизм [269, стр. 293], не придающий описанию индивидуальной окраски, но делающий его более эмоциональным. Одним словом, и здесь все новаторство Ло Гуань-чжуна стоит в тесной связи с характерной для средневековой литературы эстетикой тождества — общее, уже знакомое читателю, употребленное к месту или в несколько ином ракурсе, должно было вызвать чувство эстетического наслаждения.

В разделе о народной книге мы уже говорили, что ее

³⁸ Мао Цзун-ган несколько отредактировал это место, поставив фразу «стоял он у края решетки...» ранее слов «оборотил лицо к небу...». Им же добавлены слова о глубокой ночи, заключенные нами в скобки. Текст от этого явно выиграл в художественном отношении [14, т. I, изд. 2, стр. 2]. И русский перевод [182, т. I, стр. 105], и более точный английский [188, т. I, стр. 73] не передают всей суммы художественных деталей данного отрывка.

анонимный автор приписывает, видимо, вслед за народными рассказчиками, деяния, совершенные одним персонажем, тем героям, которые согласно логике повествования пинхуа скорее совершили бы данный поступок. Автор первой книжной эпопеи также занят поисками некоего «оптимального» варианта, при котором совершенный поступок гармонировал бы с образом данного героя. Он оставляет избиение императорского ревизора на совести Чжан Фэя, как это уже сделано в народной книге, но приписывает Чжугэ Ляну одно из хитроумных действий, совершенных его противниками.

Так, например, в историческом сочинении «Краткое описание Вэй» («Вэйлюэ») говорилось о том, как князь царства У по имени Сунь Цюань в 213 г. во время войны с Цао Цаосел на большой корабль и потихоньку подплыл к позициям противника. Вражеские воины стали стрелять из самострелов, и стрелы втыкались в борт корабля. Тогда Сунь Цюань приказал повернуться к вражескому берегу другим бортом, и только после того, как и второй борт был утыкан стрелами и корабль восстановил равновесие, Сунь Цюань повернул обратно (цель Сунь Цюаня была чисто разведывательная, а маневр предпринят для сохранения устойчивости корабля) [80]. В народной книге XIV в. эти действия приписаны уже не Сунь Цюаню, а его знаменитому полководцу Чжоу Юю. Меняется и цель поездки — теперь уже не разведка, а хитрый способ добычи стрел, для чего используются специальные закрытые пологами суда. Ло Гуань-чжун заимствует версию народной книги, но приписывает действие не Чжоу Юю, человеку совсем не хитрому, а советнику Лю Бэя — мудрейшему Чжугэ Ляну, причем весь этот эпизод приурочен в эпопее к событиям, бывшим на четыре года раньше, чем это записано в историческом сочинении. Этот факт разворачивается в эпопее с помощью введения дополнительных коллизий: неприязни Чжоу Юя к Чжугэ Ляну, желания вынудить у него невыполнимое обещание (добыть сто тысяч стрел) и двойственной позиции сановника Лу Ю, который, уважая Чжугэ Ляна за мудрость, все-таки верно служит своему господину — Чжоу Юю. Приведенный факт крайне интересен, так как показывает принципиальное отличие творческого метода в исторической эпопее от метода исторической прозы. Имея возможность следовать истории, Ло Гуань-чжун, уже как беллетрист, все-таки приписывает хитрость Чжугэ Ляну, так как именно он является тем героем, который представляет в эпопее иллюстрацию этого качества человеческого ума.

Ло Гуань-чжуну было важно создать целостный тип человека, являющегося совершенным воплощением какого-либо одного начала или качества (Гуань Юй — беззаветной пре-

данности, Лю Бэй — гуманности, Чжан Фэй — физической силы и храбрости, Чжугэ Лян — ума и хитрости и т. д.). Создаваемые им типы во многом близки, с одной стороны, к традиционным конфуцианским социально-этическим типам, представленным в исторической прозе, и с другой — к традиционным эпическим типам фольклора. Происходит как бы взаимодействие литературного этикета с фольклорным трафаретом изображения эпического героя.

Как уже отмечалось, в эпопее представлено общество с вполне ясным социальным составом. Описание более чем четырехсот персонажей «Троецарствия» делается в тексте с одновременным разъяснением читателю определенных идей, которые в предмете изображения должны наличествовать. Отсюда вытекает, во-первых, этикетность и стандартизация описания представителей каждой группы персонажей, поскольку каждая группа соответствует некоей рубрике в шкале феодальной иерархии общества и представлению автора о том, каким данный персонаж должен быть. Во-вторых, наблюдается определенная стандартизация в описании фона, на котором разворачивается действие. Одинаковый фон как бы заранее предопределяет однотипные действия.

Наиболее ярко обнаруживается этикетность и трафаретность в эпопее при создании образов царственных особ³⁹ — чрезвычайно важной для средневекового писателя группы. Герои этого типа требовали набора специфических черт (соответствовали ли они историческому прототипу — вопрос для автора-беллетриста не всегда существенный). Сообщая сведения об этих персонажах, Ло Гуань-чжун стремился привлечь внимание читателей на генеалогическое древо и упомянуть достойных предков героя. Ему важно показать, что знаки необычной судьбы («на роду написано» быть государем) сопутствовали ему с самого рождения, провести историческую аналогию с кем-либо из прошлых правителей. Так, весьма однотипно описаны, например, Лю Бэй и его антипод Цао Цао (см. таблицы I и II в приложениях, стр. 394—404), которые являют собой два варианта типа «основателя династии». И тому, и другому положена подробная генеалогия. Лю Бэй — дальний потомок императора Цзин-ди, Цао Цао — дальний потомок министра ханьского двора Цао Цаня. Отец

³⁹ Французский синолог Р. Рульманн, рассматривая стереотипы изображения государя в китайской повествовательной прозе и драме, выделяет ряд характерных категорий: «плохой правитель», «беспомощный правитель при плохом министре», «пассивный правитель», «основатель династии» [200, стр. 155—161]. В нашем примере даны две разновидности основателя династии: Лю Бэй — законный продолжатель императорского рода, и Цао Цао — узурпатор.

Лю Бэя отличался честностью и сыновней почитательностью, прадед Цао Цао прослыл человеком исключительно добрым (о чем свидетельствует небольшой вставной рассказ о пропаже соседской свиньи). Лю Бэй почителен к матери, Цао Цао обманывает отца; Лю Бэй вызвал порицание дяди (но, видимо, последовал его совету), Цао Цао вызвал нарекания дяди, но обманул его. Гадатель предсказал Лю Бэю большое будущее; то же предрек молодому Цао некто Цяо Сюань, и то же сказано в эпосе при первом описании Сунь Цюаня — правителя царства У. Параллельность построения описания Цао Цао и Лю Бэя хорошо понимали комментаторы эпоса. После истории о том, как Цао Цао обманул отца и дядю, Мао Цзун-ган написал: «Обманул своего отца, обманул своего дядю, а разве в другой раз он не обманет государя? Сюаньдэ (Лю Бэй) почителен к матери, Цао Цао обманывает отца и дядю — дурное и хорошее тотчас же начинает различаться» [14, т. I, цз. 1, стр. 6].

Средневековый этикет проявляется и в том, что герои менее знатные получают все менее пространную родословную, которая иногда заменяется лишь указанием на место рождения героя. Так, про полководца Хуа Сюна сказано, что «ростом он был в девять чи, лицо — будто окроплено кровью, имел туловище тигра, талию волка, голову барса, руки обезьяны, родом был из Гуаньси» [10, т. I, стр. 73а]. Типичное архаическое фольклорное описание портрета персонажа дополняется здесь ссылкой на место, откуда происходит герой. Некий промежуточный тип представляет описание крупных военачальников. Так, Ло Гуань-чжун про Сяхоу Дуня пишет:

...Человек из Цзяо в царстве Пэй, двойная фамилия Сяхоу, имя Дунь, прозвание Юань-жан, потомок Сяхоу Ина. С малых лет учился упражняться с копьём и палками, в четырнадцать лет нашел себе учителя боя на копьях. Один человек обругал и оскорбил его учителя. Дунь убил обидчика и бежал [10, т. I, стр. 66].

Здесь краткий рассказ о детстве и упоминание предка как бы заменяет эпический набор знаков, определяющих необычную внешность других военачальников, типа Хуа Сюна. Характерно, что Ло Гуань-чжун не дает, например, никакой родословной ни Гуань Юя, ни Чжан Фэя, хотя в устной традиции существовали, например, рассказы о детстве Гуань Юя, которые уже упоминались выше.

Книжная эпоса, будучи произведением именно письменным, созданным во многом под влиянием исторической прозы, стремится отойти от устной традиции и в плане создания внешней правдоподобности изображаемого. Этим объясняются не только исправления, связанные с системой датирования событий, о которых уже говорилось, но и исправление сдвигов

топонимического характера. Так, убрано, например, утверждение, что Холм лежащего дракона, где жил Чжугэ Лян, расположен у горы Уданшань — священного места даосов. Как уже говорилось, расстояние между этими горами около трехсот ли.

Со стремлением к внешнему правдоподобию связано и ослабление в эпоее эпической гиперболизации. Наиболее характерен в этом плане все тот же эпизод, связанный с мотивом «материализации» богатырского крика Чжан Фэя. Если в народной книге от крика рушился мост, то в эпоее Ло Гуаньчжуна действие сделано более правдоподобным: испугавшись крика Чжан Фэя, воины Цао Цао начинают дрожать от страха, а один из полководцев падает с коня, после чего Цао Цао поворачивает назад. Описание это ближе к тексту официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу, который приводился выше (см. стр. 32). Характерно, что, ослабляя в тексте эпическую гиперболизацию, Ло Гуаньчжун оставил в качестве названия главы название эпизода из народной книги: «Чжан Фэй, заняв позицию у реки, разрушает мост» [ср. 15, стр. 75; 10, т. IX, стр. 21а], а Мао Цзунган, редактируя эпоею, исправил это несоответствие заголовка и текста, несколько изменив и заголовок: «Чжан Фэй устраивает большой шум на Чанбаньском мосту» [14, т. II, цз. 7, стр. 24]. Снял Ло Гуаньчжун некоторые сказочно-эпические детали и из описания коня по кличке Красный заяц (например, слова о том, что этот необычный конь ест рыб и черепах [ср. 15, стр. 26; 10, т. I, стр. 49]). Автор книжной эпоеи старался исправить и некоторые другие факты, противоречащие историческим данным. Так, в народных вариантах сказаний говорилось о сыне Гуань Юя по имени Пин, который как почтительный сын носил траур по отцу и продолжал его ратные дела, помогая Чжугэ Ляну [250, стр. 76]. В эпоее Гуань Пин гибнет вместе со своим отцом, что соответствует исторической правде. Не упоминает Ло Гуаньчжун и о сыне Гуань Юя по имени Со, о котором рассказывалось в некоторых преданиях; описание его встречи с отцом, во время которой Гуань Юй не узнает собственного сына, представляет типичный эпический мотив. Это предание было включено в некоторые издания эпоеи начала XVII в. [176; 149].

Характерной особенностью книжной версии «Троецарствия» является и резкое увеличение количества исторических аналогий. Это заметно, например, в эпизоде, где рассказывается о поездках Лю Бэя к Чжугэ Ляну. В народной книге в данном случае мы находим лишь ссылку на историю с Чжан Ляном. В эпоее Ло Гуаньчжуна в этом эпизоде кроме Чжан Ляна упоминаются и Цзян Цзы-я — мудрец (а в народных

легендах и кудесник), помогавший основывать династию Чжоу (XI в. до н. э.), и знаменитый астролог древности Ин Куй, будто бы предсказавший появление множества мудрецов в местности Инчуань, и ученый Гуань Чжун (VIII—VII вв. до н. э.), и полководец III в. до н. э. Юэ И. Аналогия с Чжан Ляном в народной книге была слишком прямолинейной — все дело было в трех хождениях на встречу с мудрым старцем. В эпосе же эти исторические отсылки имеют целью подчеркнуть мудрость Чжугэ Ляна и предназначенную ему роль советника, способствующего установлению династии — как Цзян Цзы-я и Чжан Лян, которые помогали своим государям основать новые династии; или как Гуань Чжун, который был вдохновителем политики, приведшей правителя царства Ци к роли первого в Китае «гегемона» (*ба*); или, наконец, как Юэ И, прославившийся походом на царство Ци, во время которого он захватил более семидесяти городов. Аналогия получается здесь более сложной, так как включает словно сразу два плана: и поездку правителя за мудрецом, и восхваление мудрости Чжугэ Ляна с помощью аналогии. Вообще в эпосе введено большое количество исторических аналогий, охватывающих события, начиная с древнейших династий. Мышление в форме исторических аналогий было чрезвычайно характерно для конфуцианцев, поэтому особенно много их в сорок третьей главе эпоса, где описывается спор Чжугэ Ляна с учеными-конфуцианцами царства У.

Создавая книжную версию сюжета, Ло Гуань-чжун резко увеличил по сравнению с народной книгой количество вставных элементов. В «Пинхуа по „Истории Трех царств“», как и в других народных книгах, никогда не ставилось подряд более двух резюмирующих стихов, да и это было скорее исключением, чем правилом. Ло Гуань-чжун же часто делает целые подборки таких стихов. Например, описав сцену спасения малолетнего сына Лю Бэя полководцем Чжао Юнем, автор эпоса заключает эпизод четырьмя стихами жанра *ши*, одним стихотворением-*цы*, принадлежащим Сыма Гуану, и наконец, большим стихотворением древней формы (*гуйфэн*). В народной же книге этот эпизод был завершен одним стихотворением из двенадцати строк [ср. 10, т. IX, стр. 19—21; 15, стр. 74]. Эпизод о том, как Чжан Фэй богатырским криком заставил отступить войско Цао Цао, завершается в эпосе тремя стихами жанра *ши* и еще поэмой-*фу* того же Сыма Гуана. В народной книге же этот эпизод заключался лишь одной храмовой хвалой [ср. 10, т. X, стр. 24—26а; 15, стр. 75]. Как видно из этих примеров, произошло не только количественное увеличение стихов, но стал разнообразнее их жанровый состав. В народной книге не было ни *цы*, ни *гуйфэн*, ни

фу, в эпопее же стихи — в частности, древней формы — встречаются достаточно часто. Даже завершая эпопею стихотворным резюме, Ло Гуань-чжун избрал для него форму гуфэн (возможно, это связано с большей повествовательностью поэзии этого жанра, с менее строгим ритмическим строением ее и большим количеством строк, чем в стихах ши). Характерно, что Мао Цзун-ган в своем варианте резко сократил количество резюмирующих стихов, оставив, например, в упомянутых выше случаях лишь по одному первому четверостишию вместо целой подборки.

То же произошло в эпопее Ло Гуань-чжуна и с произведениями прозаическими, относимыми китайской традицией к изящной словесности (*вэнь*). Резко увеличивается их количество и расширяется жанровый состав, появляются многочисленные доклады трону (*цзоу*), жертвенные речи (*цзивэнь*), клятвы о союзе (*мэн*) и др. Мао Цзун-ган при редактировании поступил с ними так же, как и с другими многочисленными стихами: часть оставил, а часть сократил. Так, в первой же главе он выбросил доклады, представленные императору сановником Ян Си, советником и поэтом Цай Юном [ср. 10, т. I, стр. 2—3а; 14, т. I, цз. I, стр. 2].

В книжной эпопее наличествуют и другие интерполированные куски, которые можно назвать вставными новеллеттами: это забавные исторические анекдоты, собранные еще авторами IV—VI вв. Такого рода вставные новеллеты различаются по своему местоположению в тексте эпопеи. Часть из них помещается в начале рассказа о каком-либо персонаже — эти вставки обычно описывают случаи из детства и юношеских лет героя или же содержат рассказ о его предках. Таковы вставки о свинье прадеда Цао Цао; о том, как молодой Цао Цао обманул своего дядю, и др. [см. приложения, табл. II, стр. 400—403]. Такого рода истории, представляющие собой временные возвраты в повествовании, рассказываются от лица внешне объективного автора. Другую часть историй составляют случаи из жизни персонажей, которые вставлены в прямую речь действующих лиц. Так, Цао Цао сам рассказывает Лю Бэю историю о том, как он облегчил страдания воинов от жажды, сказав, что впереди растут дикие сливы (гл. 21). Случилось это событие много раньше, чем встреча Цао Цао и Лю Бэя, — Цао Цао рассказывает о нем, как о прошлом. (Напомним, что этот анекдот Ло Гуань-чжун заимствовал из «Мирских преданий» Лю И-цина).

В начало одиннадцатой главы автор книжной эпопеи вмонтировал новеллетту о встрече на дороге богача Ми Чжу с посланной Небом девой, которая должна была спалить его дом. Рассказ этот, заимствованный из «Записок о поисках духов»

Гань Бао, имеет несколько функций. Во-первых, он замедляет развитие действия, оттягивая сообщение читателю очередного хитроумного плана победы над Цао Цао. Автор «вставляет в самый напряженный момент праздный рассказ о Ми Чжу, нарочно создавая расслабление», — писал по этому поводу в своих комментариях Мао Цзун-ган [14, т. I, цз. 2, стр. 20]. Во-вторых, этот вставной рассказ может рассматриваться как типичный случай заполнения пространства в большой конструкции эпопеи, так как он не несет никакой явной сюжетной нагрузки. И наконец, традиционная критика помогает нам дать еще одно объяснение, почему был введен этот эпизод. Автор «Правил чтения „Троецарствия“» писал об особой прелести в изображении событий, когда изображению основного эпизода предшествует небольшой «праздник» рассказ, подобно тому как гром предшествует дождю [14, т. I, «Правила...», стр. 9]. История о пожаре в доме Ми Чжу действительно предпослана эпизоду, в котором описывается, как Цао Цао оказался в Пуяне в огненном кольце. Новеллетта о Ми Чжу должна как бы намекнуть читателю, что он еще столкнется с описанием большого пожара.

* * *

Сопоставляя творческий метод средневекового китайского прозаика с творческим методом авторов новейшего времени, легко увидеть одну характерную особенность. Автор средневековой эпопеи не прячет своих идеологических и политических концепций внутрь повествования. Все его конфуцианские взгляды высказываются в самой декларативной, прямой и непосредственной форме — правда, уже не от лица автора, как это бывает в историографической прозе, а устами различных персонажей романа. Эта черта характерна не только для развития китайской литературы. Аналогичную картину исследователи находят и в средневековых европейских литературах. В. Н. Волошинов называл это явление «авторитарным догматизмом», который «характерен для средне-французской письменности и для нашей (т. е. русской. — Б. Р.) древней письменности» [340, стр. 118]. Нельзя забывать, что древняя и средневековая литературы — во многом более «прагматические», они несут следы внеэстетической функции, и дидактическая литература (а именно функцию поучения старалась выполнять китайская историография) далеко не сразу и не во всех жанрах одновременно перерастает в беллетристическую литературу, выполняющую эстетическую функцию [ср. 403, стр. 60].

Так, в исследованном эпизоде заговора против Дун Чжо

мысли автора, его политическая концепция поданы через увещания Ли Жу и реплики Ван Юня. Увещание было чрезвычайно популярно в древнем и средневековом Китае, так как отражало конфуцианский взгляд на верного и прямого духом сановника, имевшего, по этому учению, право критиковать неверные шаги правителя именно таким способом. Не действием (бунтом), а порицанием вышестоящего должен добиваться подданный улучшения правления. Отношения правителя и подданных (конечно, не простолюдинов) по этой схеме во многом должны были напоминать отношения родителей и детей [242, т. I, стр. 88]. А об обязанности детей мягко увещевать родителей, если они совершают ошибку, говорил еще Конфуций: «Служа отцу и матери, мягко увещевай; коль увидишь, что они не следуют твоему замыслу, по-прежнему будь почтителен и не перечь, и даже если будет горько тебе, не ропщи» [235, гл. 4, § 18, стр. 42]. Прямо об обязанности сановника увещевать правителя говорится в древнекитайской книге «Записи обрядов» («Лицзи»): «Обязанность сановника в том, чтобы увещевать достаточно ясно. Если [твой] увещевания трижды не будут услышаны, то можно покинуть правителя» [215, стр. 222]. Комментаторы «Лицзи» указывают на пять различных типов увещевания. По другим источникам известно, что в древности при дворе китайского императора была даже должность главного увещевателя государя (*цзяньи дайфу*). Так, например, Ли Жу говорит Дун Чжо: «Вы хотите завладеть Поднебесной — зачем же из-за малого проступка вы так обидели Люй Бу? Ведь если он отвернется от вас, одному вам великое дело свершить не удастся» [182, т. I, стр. 116]. Такого рода реплики как раз и напоминают конфуцианские увещевания правителя не только по своей сути, но и по выпренней лексике.

При этом, говоря о публицистичности «Троецарствия», следует помнить, что речь идет об исторической эпопее, во многом еще имитирующей историческую прозу. В поэзии или литературной новелле идея автора не будет столь прямо выражена.

Создавая беллетризованную историю, Ло Гуань-чжун стремился не столько создать иллюзию движущейся жизни, сколько проиллюстрировать конфуцианскую идею поощрения доброго законного правителя и порицания узурпаторов. Как и в других нереалистических художественных системах, мы имеем здесь дело со своеобразным конструированием по имеющимся сюжетно-тематическим и стилистическим шаблонам. Применительно к эпопее Гуань-чжуна этот вид конструирования может быть определен как идеологический. Это видно не только в создании образов, изъятых из реальной бы-

товой ситуации, но и в постоянном повторении однотипных эпизодов и ходов, которого как раз избегает современный писатель. Подобная множественность (большей частью троичность) однотипных эпизодов (Чжугэ Лян трижды выводит из себя Чжоу Юя, Лю Бэй трижды посещает Чжугэ Ляна, Чжугэ Лян семь раз берет в плен Мэн Хо — князя южных варваров и т. д.) пришла в эпопею Ло Гуань-чжуна из народной традиции, но она была очень удобна для средневекового автора, творящего в рамках поэтики тождества, так как давала возможность наилучшим образом проявить свой талант, много раз создавая сходные в принципе, но отличные в деталях эпизоды, которые, судя по старинным комментариям, неизменно вызывали восхищение читателей.

В героическом романе-эпопее Ши Най-аня «Речные заводи», написанном примерно в это же время, но близком не летописи, а устному сказу, это конструирование не носит столь ярко выраженного идеологического характера. Гораздо менее идеологично конструирование и в новелле, современной Ло Гуань-чжуну, — там оно больше проявляется в сюжетосложении, в соединении уже отработанных в литературе того же жанра ходов и мотивов, число которых не так уж велико.

Если раньше мы пытались проследить влияние устной традиции на письменные памятники, то теперь попробуем изучить влияние книжного памятника — средневековой исторической эпопеи — на поздний прозаический сказ. Эта сторона взаимосвязей литературы и фольклора и соответствующие закономерности перехода произведений письменной, авторской литературы в устную традицию изучены еще очень мало, а такое изучение крайне важно для понимания литературных процессов у многих народов Востока¹.

В данном разделе делается попытка исследовать этот вопрос на примере сказительских переработок эпопеи Ло Гуань-чжуна. Вобрав в себя весь основной цикл народных сказаний об эпохе Трех царств, эпопея в свою очередь дала материал народным рассказчикам и драматургам последующих веков для пересказов и переделок, ведущих к превращению произведения письменного вновь в устное. Таким образом, мы видим здесь связь уже не простую, а усложненную: фольклор — литература — фольклор, своеобразный замкнутый цикл. Ведущее место в этом цикле развития имеет прозаический сказ. Именно он лег в основу народной книги начала XIV в., он же, продолжая постоянно изменяться, дожил до наших дней в устном бытовании.

**К проблеме
определения
позднего прозаического сказа**

Поздний китайский профессиональный сказ пинхуа (или по-пекински *пиншу*)² представляет собой устное прозаическое произведение с нерегулярными стихотворными вставкам, исполняемыми речитативом без музыкального аккомпанеента. Как для всякого устного произведения, для него характерны сочетание 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. Как свидетельствуют источники и предания, сказители — родоначальники той или иной школы исполнения — почти всегда отталкивались в своем творчестве от письменного текста книжной эпопеи, разрабатывая особую форму импровизации на основе письменного источника, в свое время созданного на материале фольклора. Затем они обучали своих учеников уже устным путем.

¹ На необходимость исследований в этой области указывает, в частности, В. М. Жирмунский в связи с проблемой «народных романов» в Средней Азии [353, стр. 233].

² Под поздним прозаическим сказом здесь и далее имеются в виду традиционные устные повествования XVIII—XX вв. Иероглифы к специальным профессиональным терминам, используемым современными сказителями, даны в приложенном к книге словаре (см. стр. 433—441).

Прежде чем перейти к анализу конкретных текстов и определению структуры устного сказа, нам необходимо ответить еще на один вопрос: что представляет собой традиция устного прозаического повествования в Китае, относится ли творчество китайских сказителей (*шошуды*) к фольклору или нет. Различные синологи по-разному отвечают на этот вопрос. Особые споры вызвал он в среде чешских китаеведов. Одни из них — например, акад. Я. Прушек, М. Долежелова (Велингерова) — не считают возможным относить профессиональный сказ к области народного творчества. По их мнению, в этом процессе главное значение приобретает текст, который пишется литератором для народа, затем запоминается рассказчиком и рассказывается им для народа с небольшими возможными изменениями второстепенных деталей [440]. Другой точки зрения придерживается В. Хрдличкова, которая в своих статьях «Некоторые замечания об искусстве китайского народного сказа» и «Профессиональное обучение у китайских сказителей и сказительские цеховые объединения» [430; 431] проводит сравнение китайских рассказчиков со сказителями других народов, доказывая, что китайский сказ относится к народному творчеству и существует в устном исполнении независимо от первоначального письменного текста [430, стр. 246]. В. Хрдличкова права, рассматривая китайских рассказчиков, как один из типов сказителей эпоса. Однако, как справедливо подметил П. Г. Богатырев, «фольклорные факты можно разделить на активно-коллективные и пассивно-коллективные. К первым относятся те, которые рассматриваются как общее достояние коллектива, им же создаваемое. Сюда, например, следует отнести народные вышивки, которые должны уметь делать все женщины в селе, песни, которые поют все жители этого села, и обряды, выполняемые в определенные календарные или семейные праздники каждым крестьянином. Пассивно-коллективные — составляют те, которые данный коллектив считает своим достоянием, но которые им не создаются или, точнее, создаются не всегда» [333, стр. 140]. Ко второму типу П. Г. Богатырев предлагает отнести былины, исторические и другие песни, исполняемые отдельными народными певцами, которые всеми крестьянами (добавим от себя — и низшими слоями городского населения) считались «своими». К этой же группе относит исследователь и произведения прикладного искусства, создаваемые кустарями для народного обихода (художественная посуда, ткани, народные картины и т. п.). Пользуясь данной классификацией, мы должны отнести творчество китайских рассказчиков к пассивно-коллективному и изучать его как факт народного искусства, но иного рода, чем песни, сказки, анекдоты и т. п.

При этом следует помнить, что уровень профессионализации китайских рассказчиков выше, чем, например, исполнителей русских былин. В средневековом Китае это было цеховое искусство со строгой регламентацией деятельности, устный рассказ для членов цеховой организации был единственным источником добывания средств к существованию. (Аналогичным образом «кормились», например, и казахские акыны.) Существенная разница между устным профессиональным сказом китайцев и произведениями народных певцов-профессионалов других народов заключается в том, что китайский сказ — искусство в основном городское, развившееся весьма рано в связи с ранним расцветом города на Востоке. Уже из города оно попадало в деревню. Недаром, видимо, современные исследователи отмечают интенсивное бытование сказа в пригородных деревнях³. В китайской деревне, всегда отличавшейся чрезвычайной бедностью, сказитель-профессионал едва ли мог бы прокормить себя ежедневными выступлениями. В деревне устный сказ исполняется, видимо, в основном любителями-крестьянами, хорошо помнящими слышанные от кого-либо сюжеты, но рассказывающими их больше на манер сказки, без специальной системы жестов, мимики и т. п.⁴.

Вместе с тем профессиональное творчество активно впитывало сюжетные элементы и мотивы сказочного эпоса — нередко, может быть, даже не только непосредственно, а через письменную повествовательную литературу средневековья. Все эти сложные в условиях развитого средневекового Китая взаимодействия активно-коллективного и пассивно-коллективного творчества между собой и одновременно с письменной литературой показывают, как нелегко провести предлагаемое Я. Прушеком разделение на так называемые «чистый фольклор» и «устное словесное искусство».

Одновременно с этим Я. Прушек вслед за В. Эберхардом вводит и четкое разделение на фольклор чистый и фольклор высших классов [439, стр. 9]. Недостаточная изученность ма-

³ Известно, например, что ганьсуйская форма сказа, так называемые ланьжоуские сказы под барабан, исполнявшиеся первоначально в самом городе Ланьжоу, впоследствии распространились по всему прилегающему району [55, Предисловие, стр. 2].

⁴ С таким исполнением, например, нам пришлось столкнуться у советских дунган, продолжающих традиции ганьсуйского и шэньсийского сказа. Как простые сказочные повествования исполняются у них истории, связанные с «Путешествием на Запад», «Повествованиями о Ранней династии Хань», «Делами, разобранными судьей Ши» и т. п. В отличие от сказок, эти большие по объему повествования у дунган именуется *фу* (пекинское *шу*), т. е. так же, как в общекитайской традиции. Исследователи русского фольклора также отмечают, что переводные романы и повести, проникавшие в народную среду через лубочные издания, постепенно принимают вид, близкий к обыкновенным сказкам [328, стр. 7].

териалов не дает возможности согласиться с таким разграничением. Нет никаких доказательств, что записываемые литераторами в своих сборниках анекдоты или сюжеты сказочного типа бытовали именно в среде образованных людей. Значительная часть этих сюжетов имеет параллели в фольклоре многих народов, где они записаны в крестьянской среде. Как нам кажется, все это свидетельствует о том, что без тщательного изучения материала, уже собранного к настоящему времени, нельзя проводить все эти разграничения. Исследуемый нами материал показывает, что гораздо больше данных у нас для того, чтобы говорить о сложнейших взаимосвязях устного, непрофессионального и профессионального творчества с письменной литературой как на письменном языке (вэньянь), так и на близком к разговорному (байхуа). Заметим, что Я. Прушек, излагая свою точку зрения на китайский фольклор, относит к его сфере только то, что исполняется каждым непрофессионалом [439, стр. 9—10], т. е. фактически сужает область фольклора до активно-коллективного творчества (хотя и не использует этого термина).

Исследование творчества народных сказителей в статьях В. Хрдличковой представляется нам неполным, так как оно рассматривается без анализа самих текстов рассказов, а также без должного внимания и учета специфики различных жанров, которые дают разную картину отношений к литературному факту, импровизации и т. п. Чтобы быть максимально конкретными, мы попытаемся проанализировать ряд текстов, записанных от лучших современных сказителей районов Сучжоу — Шанхая и Янчжоу.

На наш взгляд, одного сравнения китайских сказителей-шошуды с исполнителями эпоса других народов еще недостаточно, так как в большинстве случаев носители эпоса — будь то у народов Средней Азии или у славян — имеют дело в основном лишь с устной поэтической традицией, которую они продолжают. В Китае же устный рассказ стоит в явной зависимости от книжного текста. Приведем некоторые свидетельства. Характерна в этом отношении история появления сказа о «Путешествии на Запад» у янчжоуских сказителей. Когда лет шестьдесят назад сказитель Дай Шань-чжан (1855—1940) понял, что из-за слабых голосовых данных он не может выдержать конкуренции с другими сказителями, специализировавшимися на повествованиях из истории династии Западная Хань, он заложил в ломбард юбку своей матери и на полученные четыре связки монет купил ксилографическое издание «Путешествия на Запад» У Чэн-эня (XVI в.). Изучив его, он создал сказ на этот сюжет под названием «„Путешествие на Запад“, [купленное] за юбку», или

«„Путешествие на Запад“ за четыре связки монет» [50, стр. 198]. О важности общей начитанности для китайского рассказчика свидетельствует история, приведенная янчжоуским автором XVIII в. Ли Дзу: «Когда Сюй Гуан-жу начал рассказывать сказы-пинхуа, то у него не оказалось слушателей. Как-то он сидел дома и [с досады] бил себя по щекам. Вдруг появился старец, пришедший из чужих мест, стал спрашивать Сюя. Тот сказал, что мастерство его слабо, и пожаловался, что собирается покончить с собой. Тогда старец спросил его: „А нельзя ли мне послушать тебя?“ Сюй согласился. Старик выслушал его и улыбнулся: „Через три года ты своим мастерством затмишь всех в Поднебесной“. Сюй последовал за стариком, прислуживая ему. А тот заставил его три года читать сочинения периода Хань и Вэй (III в. до н. э. — IV в. н. э.). Потом сказал: „Годится“. Поэтому произношение его стало классически-изысканным и великие мужи ценили его» [230, стр. 258]. Из того же источника мы знаем, что Сюй Гуан-жу славился в Янчжоу рассказами из времен династии Хань. И как ни похож приведенный случай на легенду, он явно свидетельствует о важности знания для сказителя не только романов, писавшихся более или менее простым языком, но и сложных текстов той эпохи, о которой идет речь в его повествовании. Как мы увидим в дальнейшем, Ли Го-хуэй, основатель одной из школ сказа о Троецарствии в Янчжоу, также создал свое направление, отталкиваясь от книжного текста эпопеи.

Все это свидетельствует о распространении грамотности среди рассказчиков. Грамотность явно не была сплошной (так как среди шошуды всегда было немало слепцов), но, видимо, она была почти обязательна для основателей той или иной школы сказа, так как требовала переработки письменного памятника. В известной мере это соотносимо с описанным М. К. Азадовским процессом передачи русских сказок от грамотного «учителя» к неграмотному ученику [328, стр. 16]. По подсчетам того же исследователя, среди выдающихся русских сказителей «грамотность и неграмотность распределены приблизительно равномерно», при этом «грамотность не только не служит разрушающим фактором, болезненно вторгающимся в сферу сказительства, но служит подчас новым и творческим источником последнего» [328, стр. 12, 14]. Последние положения особо ярко подтверждаются именно на примере творчества китайских рассказчиков.

Интересные данные о связи монгольских рассказчиков-профессионалов с книжной словесностью приводит Б. Ринчен, давший описание жанра *bengsen-ü üliger* — «книжных сказаний» (от китайского *бэньцзы* — «книга», «томик»), где эта

связь подчеркнута в самом термине. «Все *бэнский ульгэр*, как правило, представляют собой устные пересказы китайских исторических романов, интенсивно переведившихся в Южной Монголии... Устная традиция монгольских сказителей бэнский ульгэр повествует о том, что переводчики романов зачастую читали их в кругу своих знакомых и друзей, причем на эти чтения приглашались и народные сказители, которые запоминали услышанное, а затем воспроизводили их в кругу уже своих слушателей и учеников» [399, стр. 4]. Тот же монгольский исследователь свидетельствует, что «многие хорчинские сказители-профессионалы в Южной Монголии возили с собой рукописные списки переведенных с китайского романов, чтобы при устном исполнении периодически следить за нитью повествования и не сбиваться в порядке глав» [399, стр. 7]. Таким образом, мы видим, что связь устного сказа с книжной словесностью не есть явление только китайского фольклора — она существует как в фольклоре народов, имевших тесные литературно-фольклорные связи с Китаем, так и в устном творчестве народов, никак не связанных с китайской культурой.

Все это наводит на мысль о необходимости комплексного изучения и описания такого сложного явления, как современный сказ, в которое должны входить как внешние, «процедурные» элементы сказительского выступления — включая описание рабочего места сказителя, его атрибутов, исполнительской манеры (жесты, мимика), так и непосредственный анализ его творческой продукции — текста сказа, его внешней и внутренней структуры, языка и пр. Для понимания жанрового характера китайского прозаического сказа необходимо не только постоянно учитывать особенности отдельных областных традиций, но и привлекать для сопоставления как эпос других народов, так и творчество эстрадных чтецов — исполнителей прозаических произведений писателей-классиков и современных авторов⁵.

⁵ Как известно, в СССР существуют различные школы эстрадных чтецов. Одни играют небольшие сценки, и их исполнение сродни театральному, другие же понимают свое искусство как принципиально отличное от театра. Основоположником последнего типа чтеца был А. Я. Закушняк (1879—1930). Он «нашел» форму для своих выступлений, увидев на ташкентском базаре в 1906 г. узбекского народного рассказчика, собравшего большую толпу слушателей [356, стр. 64], хотя впоследствии не обращая к опыту народных мастеров. Поэтому сопоставление его творчества и манеры китайских рассказчиков, как явлений генетически абсолютно не связанных, представляет интерес для выяснения некоторых самых общих закономерностей устного прозаического рассказа. При всем принципиальном несходстве творчества китайского народного рассказчика, относящегося к сфере фольклора, и искусства русского эстрадного чтеца мы считаем возможным такое сопоставление, так как и в том, и в дру-

**Сведения
о позднем прозаическом сказе**

По данным, разбросанным в различных статьях китайских исследователей, и публикациям мы можем сейчас утверждать, что прозаический сказ-пинхуа был популярен до самого последнего времени в районе городов Пекина, Шанхая, Сучжоу, Ханчжоу, Янчжоу, Нанкина; известно, что пинхуа бытуют также в провинциях Хунань, Фуцзянь и Сычуань (сведений по другим местностям нам отыскать не удалось)⁶. Наиболее популярен прозаический сказ-пинхуа в нижнем течении Янцзы, т. е. в районе Янчжоу, Сучжоу, Шанхая.

Известен ряд циклов повествований-пинхуа, которые по тематическому принципу можно условно разделить на пять групп: исторические, судебные, авантурные, фантастические и бытовые. Наибольшее число рассказчиков пинхуа всегда, видимо, специализировалось на исторических сюжетах. В Янчжоу, например, это были пинхуа по эпопеям «Повествование о династии Западная Хань», «Повествование о династии Восточная Хань», «Троецарствие», «Повествование о династиях Суй и Тан», «Повествование о династии Тан», «Повествование о падении династии Тан», «Сказание о Юэ Фэе», «Речные заводи», «Повествование о героях» (события XIV в.; борьба с монгольскими правителями и установление национальной династии Мин), «Повествование об установлении Республики [в 1911 г.]» [50, стр. 379]. Эти исторические повест-

гом случае мы имеем дело с устным рассказом, который тецз Г. В. Артоблевский определил как «создание нового художественного произведения на основе авторского» [386, стр. 30]. Китайский профессиональный сказ также представляет собой своего рода вариацию на основе книжного источника. Высокий уровень профессионализации в обоих случаях приводит к однотипности некоторых приемов публичного устного исполнения, о которых и говорится в данной работе. Отсутствие подробных описаний техники устного фольклорного прозаического повествования у других народов вместе с тем не дает возможности провести это сопоставление и на фольклорном материале.

⁶ Традиционный прозаический сказ — наименее изученный жанр китайского фольклора. Даже в обстоятельном труде Чэнь Жу-хэна нет точных сведений о распространенности пинхуа. Автор указывает лишь, что пекинские пиншу соответствуют южным пинхуа [314, стр. 153]. О наличии прозаического сказа в провинции Хунань свидетельствуют краткие пересказы содержания некоторых пинхуа в книге Яо И-чжи «Основное содержание либретто хунаньских рассказчиков» [321]; о сказе провинции Фуцзянь имеются заметки в газете «Фуцзянь жибао»; образцы прозаического сказа провинции Сычуань, а также городов Янчжоу, Сучжоу, Ханчжоу собраны в книге «Избранные традиционные прозаические сказы» [51]. Современный автор Чжоу Хань-пин пишет о бытовании в Хунани так называемых сычуаньских прозаических сказов [304, стр. 1], которые отличаются от других местных вариантов тем, что складываются рифмованной прозой. Пекинский вариант устного прозаического сказа получил распространение в Северо-Восточном Китае — т. е. в провинциях Шаньдун, Шаньси, Хэбэй [264, стр. 39].

рования особо почитались и рассказчиками, и слушателями. В Сучжоу и Пекине обычно именовали их *дашу* («большие повествования») [212, стр. 29], в Ханчжоу—*чанкаошу* («длинные повествования») [229]⁷. Их исполнение считалось вещью серьезной, и если, например, перед началом других произведений сказитель нередко исполнял различные забавные истории и анекдоты, то здесь этого не допускалось.

Большая часть перечисленных янчжоуских сказов по тематике совпадает с прозаическими повествованиями других местностей: Сучжоу, Пекина, Ханчжоу. Повествования об истории обеих династий Хань, о Троецарствии, временах Суй и Тан, о Юэ Фэе, о борьбе против монгольской династии Юань и установлении минской династии были также популярны и в этих местностях [62; 320, стр. 37]⁸. В Ханчжоу и Пекине, кроме этого, большое распространение имели и сказы по книжной эпопее «Полководцы из рода Ян», повествующей о борьбе китайцев с кочевниками киданями в X—XI вв.

Ко второй группе — сказам о судебных делах — относились циклы повествований о мудрых судьях Бао, Ши, Пэне, Юе. Наибольшее распространение имел, видимо, цикл о делах, разобранных судьей Ши, который был особо популярен в Пекине и Янчжоу (с отдельными рассказами этого цикла нам пришлось столкнуться при записи фольклора советских дунган-шэньсийцев в Казахстане). Сказы о судьбе Бао, по имеющимся сведениям, были популярны в Пекине, где сказители называли их *дахэйлянь* («большое черное лицо»), так как сам неподкупный Бао изображался в театре с черным гримом на лице. Повествования о судьбе Пэн известны в янчжоуских и пекинских вариантах. Истории о судьбе Юе были распространены, видимо, лишь в Пекине. А среди традиционных тем ханчжоуского сказа были истории о справедливом правителе Хай Жуге. Эту группу сказов в Ханчжоу именовали *гуаньдайшу* (букв. «повествования о чиновничьем поясе»).

Третью группу сказов составляют авантюрно-героические сюжеты. Такого рода истории у рассказчиков Пекина, Ханчжоу и Сучжоу именуется *дуаньдашу*. *Дуаньда* — это разновидность традиционной драмы о военных событиях, в которой изображаются в основном сражения пеших воинов. При

⁷ По классификации ханчжоуских сказителей сказ по «Речным заводам» не относится к чанкаошу.

⁸ Пекинские рассказчики имели на своем профессиональном жаргоне специальные названия для разных циклов исторического сказа. Например, повествование об установлении династии Тан именовалось *хуанляр* (букв. «желтое лицо»), так как главный герой — полководец Цинь Шу-бао — изображался желтолицым. Другие примеры см. в словаре профессиональных терминов.

этом актеры, участвующие в батальных сценах, одеты не в кольчуги, а в короткие куртки (*дуаньши*) — отсюда наполненность сцен акробатическими трюками, рукопашной борьбой. Следовательно, и *дуаньдашу* можно перевести дословно, как «повествования о борьбе в короткой одежде». Действительно, к этому разряду сказов относятся в основном большие циклы историй о храбрых, верных долгу рыцарях, сражающихся обычно в одиночку. Повсеместное распространение среди произведений этой группы имели повествования, связанные с романом «Пять храбрых, семь верных», наполненные поединками и удивительными приключениями. Янчжоуские сказители рассказывали и «Жизнеописания детей героев и героинь», ханчжоуские — включали в этот разряд и повествования о героях «Речных заводей».

Четвертую группу составляют сказы на сюжеты фантастических эпопей — таких, как «Возвышение в ранг духов», «Путешествие на Запад», «Жизнеописание Ци-гуна». Последние две темы были распространены в Пекине, Янчжоу, Сучжоу; сведений по другим местностям нам разыскать не удалось. Пятую, самую малочисленную группу составляли бытовые прозаические сказы, основанные на событиях той местности, где творит рассказчик, — таков, например, цикл янчжоуских повествований о некоем Пи У, ловком плуте и обманщике, оставлявшем в дураках богачей и власть имущих. Творцом этого сказа был известный в XVIII в. рассказчик Пу Линь [230, стр. 258]. Действие сказа он отнес к эпохе Сун и ввел туда в качестве одного из персонажей мудрого судью Бао, но за этой внешней оболочкой слушатели легко видели знакомый им янчжоуский быт. Сказ этот просуществовал в устном бытовании до наших дней. Другой возникший в то же время янчжоуский сказ «Ловкий обманщик» впоследствии был даже издан ксилографически в сокращенном варианте, но около ста лет назад его исполнение прекратилось [50, стр. 385].

Есть сведения о том, что бытовые сказы-пинхуа на местные темы существуют и в Ханчжоу [229], но записи их не публиковались. Сами сказители всегда четко различали в своей среде творцов и просто рассказчиков, продолжавших традицию своего учителя. На профессиональном жаргоне пекинских рассказчиков, например, был специальный глагол *цзуаньлун*, означающий именно самостоятельное творчество рассказчика, создавшего принципиально новый сказ — либо на основе книжной эпопеи, либо на основе собственного опыта и фантазии. Творениями сказительской фантазии были, например, в XIX в. пинхуа Ши Юй-куня «Трое храбрых, пятеро верных» или Бай Цзин-тина о делах, разобранных судьей

Ши. Творцы сказа уже устным путем передавали свое произведение ученикам.

Попробуем теперь обобщить данные, приведенные выше. Количество циклов прозаических сказов, по-видимому, довольно велико. Издатели сучжоуского сказа дают цифру тридцать с лишним [62, стр. III], янчжоуские фольклористы указывают тридцать восемь, одиннадцать из которых уже исчезли из живого бытования к началу 60-х годов нашего столетия [50, стр. 379] (точных данных по пекинским пиншу не имеется). Совпадает и круг тем. Видимо, более 90 процентов сказов строятся на основе популярных книжных эпопей, большинство из которых в свою очередь были созданы на основе устной сказовой традиции.

Сказ по «Троецарствию» и его современные исполнители

Приведенные сведения о репертуаре показывают, что одно из первых мест среди прозаических сказов до последнего времени занимали повествования исторические, в том числе и сказы о героях Трех царств. В конце 50-х — начале 60-х годов, насколько нам известно, делались и попытки записей этих рассказов от лучших сказителей — Тан Гэн-ляна в Шанхае (была сделана полная магнитофонная запись) и Кан Чжун-хуа в Янчжоу (студенты местного пединститута создали специальную группу для полной записи его варианта сказа о Трех царствах; была ли завершена эта работа, нам неизвестно). К сожалению, из этих записей опубликованы были лишь небольшие фрагменты, которые мы попытались привлечь для исследования. Образцы пекинских сказов на этот сюжет не публиковались вовсе, хотя там жили такие известные мастера рассказа о героях Трех царств, как Лянь Ко-жу, выступление которого на Небесном мосту (Тяньцяо) в Пекине нам довелось слушать в 1959 г. Автор 30-х годов, скрывшийся под псевдонимом Юньюкэ (Гость, путешествующий на облаках), называет сказ о Троецарствии в ряду с другими популярными в Пекине произведениями сказительского искусства и приводит его название на профессиональном жаргоне сказителей, где оно звучит, как *ван цзцзы*⁹. Вот фактически и все, что нам известно о северном сказе-пиншу на данный сюжет.

Гораздо больше сведений о южных сказителях, специализирующихся на повествованиях о героях Трех царств. По-

⁹ Ван есть жаргонный эквивалент цифры три (*сань*) — следовательно, название это должно расшифровываться как «книга о Трех», т. е. о Трех царствах [320, стр. 37].

вестования эти представляли собой огромный эпический свод, рассказываемый сказителем на протяжении многих дней и месяцев. Известно, например, что ныне здравствующий Чжан Юй-шу из Сучжоу рассказывал весь цикл в триста шестьдесят приемов [62, стр. 4], т. е. если рассказ велся каждый день, то ровно за год.

Практически же большинство сказителей не исполняло всей эпопеи — одни из них специализировались по так называемому «Раннему Троецарствию» (*Цянь саньго*), другие по «Среднему» (*Чжун саньго*), третьи по «Позднему» (*Хоу саньго*). Если спроецировать это деление на роман Ло Гуаньчжуна, то мы увидим, что «Раннее Троецарствие» сказителей соответствует событиям, изложенным в главах 1—28(?), «Среднее» — в главах 28(?)—50 и «Позднее» — с главы 50 до конца эпопеи (глава 120) [50, стр. 166]. Деление это весьма неравномерно и неодинаково в разных местностях. Оно принято в Янчжоу, тогда как сучжоуские сказители не выделяют «Среднего Троецарствия» и делят всю эпопею на «Раннюю» и «Позднюю», причем граница между частями, видимо, соответствует границе между «Средним» и «Поздним Троецарствием» у янчжоуских рассказчиков. Даже при таком варианте «Позднее Троецарствие» все-таки оказывается по объему большим (50 и 70 глав), если судить по эпопее Ло Гуаньчжуна. Однако обычно сказители не стремятся рассказать всю эпопею целиком, последняя часть которой после гибели основных героев выглядит художественно значительно слабее. По данным, приводимым Сы-су, «Позднее Троецарствие» обычно обрывается на эпизоде о том, как Цао Цао отступил в долину Сегу (глава семьдесят вторая эпопеи Ло Гуаньчжуна). Те из сказителей, которые продолжают повествование и дальше (главы 73—109), делают это близко к тексту эпопеи, почти совсем не привнося в повествование творческого начала [268, стр. 45]. Рубеж в виде семьдесят второй главы, принятый у большинства рассказчиков, явно не случаен. Повествование ведется о любимых народных героях (Лю Бэй, Гуань Юй, Чжан Фэй, Чжугэ Лян), о их подвигах и военных хитростях и об их врагах. Сказители доводят повествование как раз до того рубежа, когда союз побратимов, заключенный в персиковом саду, должен распасться, так как погибает Гуань Юй, а за ним — и Чжан Фэй. Изображение же трагической гибели главных героев, видимо, не совпадало с художественными задачами сказителей. Основной целью их рассказа было показать победу любимого героя над ненавистным противником. Искусство сказа было искусством оптимистическим, праздничным, и изображение трагического выходило за его пределы. (В этой связи характерно, что огромный

сказ янчжоуского сказителя Ван Шао-тана о богатыре У Суне из цикла «Речные заводи» также не заканчивается гибелью любимого героя.) П. Г. Богатырев, анализирувавший народные картины на стекле у словаков, отмечает, что в картинах о народном герое — благородном разбойнике Яношике — никогда не изображается гибель героя, хотя о ней говорится в народных легендах, но там трагическая коллизия смягчается изображением чудес, творимых духом героя после смерти [33, стр. 144—145]. Аналогичные легенды существовали и в Китае — однако сказители, как правило, не использовали их, так как они повествовали о частных случаях помощи духа героя какому-либо несчастному человеку, не имеющему отношения к сюжету эпопеи «Троецарствие» [см.: 58, стр. 127—129, 236—237].

Интересно, что наиболее популярные рассказы взяты именно из «Среднего Троецарствия». В Янчжоу, например, еще в конце прошлого и начале нашего века существовали две школы сказа по Троецарствию: школа Кан и школа Лань (по фамилии известных сказителей). Школа Кан специализировалась на «Среднем Троецарствии», школа Лань — на «Позднем». Однако со временем школа Лань прекратила свое существование, так как последний ее представитель, прославленный рассказчик Ся Юй-тай, не смог найти себе ни одного талантливого ученика (факт, на наш взгляд, очень знаменательный). Его традиция сохранилась в известной степени лишь потому, что к ней обратился сказитель школы Кан по имени У Го-лян, который соединил обе традиции и ученики которого донесли до настоящего времени образцы «Позднего Троецарствия» [50, стр. 398—399].

Кроме этого, обращает на себя внимание тот факт, что из опубликованных лучших отрывков янчжоуского и сучжоуского сказа только два относятся к эпизодам «Позднего Троецарствия»: один из пяти янчжоуских и один из шести сучжоуских. Такое соотношение явно не случайно, как не случайно и то, что нам неизвестна ни одна запись эпизодов «Раннего Троецарствия» (в янчжоуском понимании этого термина). В Янчжоу такой традиции, судя по китайским статьям, не сохранилось вовсе, а то, что известно нам из образцов сучжоуского сказа, относится фактически к «Среднему Троецарствию». И это тоже логично, так как «Среднее Троецарствие» вобрало в себя наиболее интересные эпизоды борьбы Трех царств. Это эпизоды, в которых действие достигает наибольшего напряжения — в них к храбрости и доблести подвигов Гуань Юя и Чжан Фэя прибавляются блестящие хитрости Чжугэ Ляна, который появляется в романе лишь с тридцать седьмой главы, коллизии усложняются, а симпатии

и антипатии слушателей определяются уже окончательно. Все это вместе взятое и дает материал для создания увлекательного повествования.

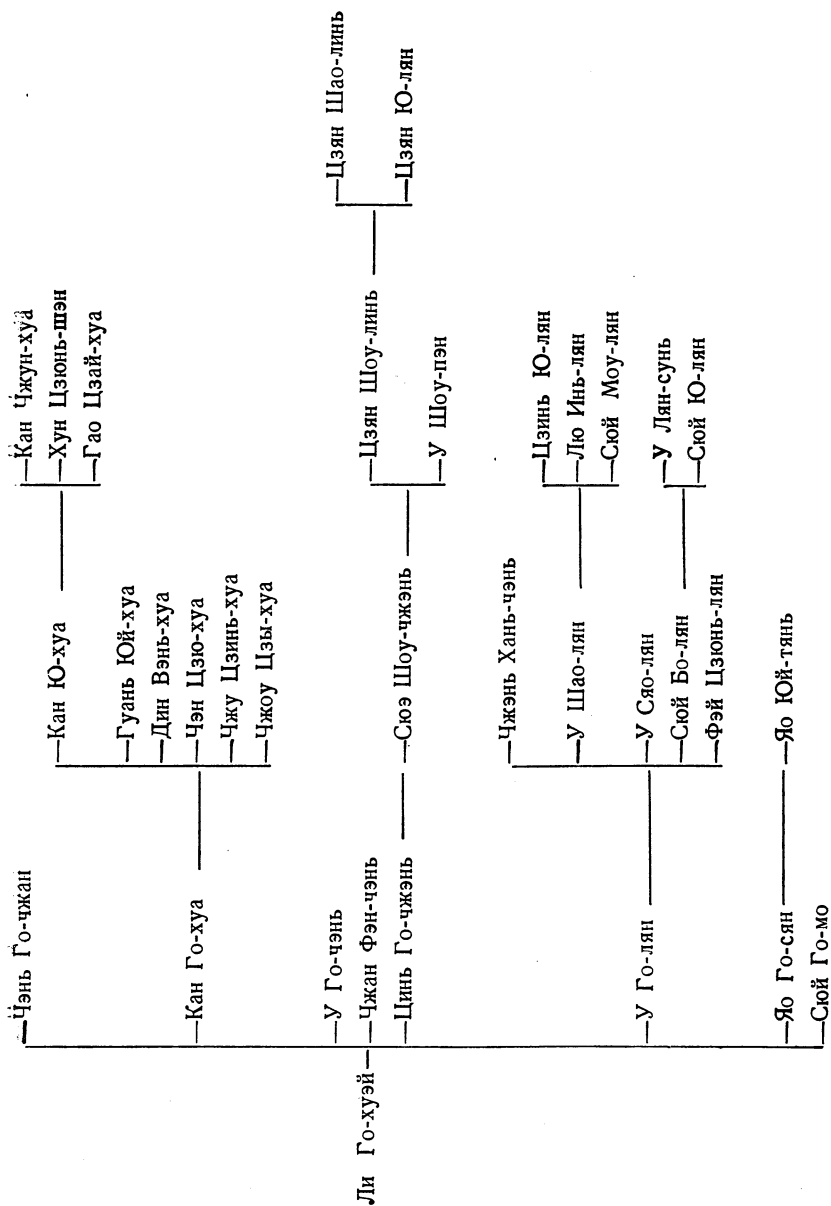
Один из современных представителей школы Кан — Кан Чжун-хуа является потомственным сказителем. Передача искусства эпического сказа от отца к сыну — как, впрочем, и всякой иной профессии в феодальном обществе со строгой цеховой организацией — была делом естественным и отмечена у многих народов¹⁰. Кан Чжун-хуа перенял искусство от своего отца — также известного сказителя Кан Ю-хуа, который в свою очередь унаследовал свою манеру повествования от своего отца Кан Го-хуа, бывшего одним из талантливых учеников известного янчжоуского сказителя Ли Го-хуэя. Ли Го-хуэй, живший в 50—70-х годах прошлого века, был провалившимся на экзаменах сюцаем и служил мелким канцеляристом в Управе перевозок. Он был большим любителем эпопеи Ло Гуань-чжуна, знал ее превосходно и создал свою версию устного повествования по роману. В его время в Янчжоу была знаменита школа братьев Сунь Юй-ляна и Сунь Юй-хуа, повествования которых о героях Трех царств называли «Военным Троецарствием», так как они делали основной упор на описание боевых поединков и т. п. В отличие от них Ли Го-хуэй создал вариант, в котором главное внимание было обращено не на военные поединки, а на «дипломатическую» подоплеку событий и личные отношения между героями. Ли Го-хуэй был талантливым учителем. Если другие сказители учили своих учеников одинаково, то Ли Го-хуэй стремился в каждом из них развить индивидуальный талант, поэтому он учил всех по-разному [50, стр. 374; 168, стр. 47]. Восемь его учеников стали прославленными рассказчиками «Троецарствия» в конце XIX — начале XX в. Их прозвали «восьмью скакунами» по аналогии с восьмью скакунами древнего царя Му. Четверо из них нашли себе талантливых учеников, которые продолжили их традиции. Вообще конец XIX в. был, видимо, периодом наивысшего расцвета сказительского искусства в Янчжоу. Если до 60-х годов XIX в. в районе Янчжоу было несколько десятков рассказчиков, то в 60—70-х годах только исполнением циклов о героях Трех царств и повстанцах «Речных заводов» занималось более ста мастеров [50, стр. 372]. Конечно, имена далеко не всех из них известны в наши дни. Янчжоуские фольклористы для наглядности постарались восстановить путь передачи сказа о «Трое-

¹⁰ В. М. Жирмунский, например, приводит рассказ киргизского ма-наски Джаныбая Коджекова о том, как он перенял от отца искусство сказа, передаваемое у них в роду из поколения в поколение [353, стр. 266].

царствии» в школе Ли Го-хуэя [50, стр. 375] и представить его в виде схемы (см. схему на стр. 265).

Схема эта показывает и непрерывность традиции Ли Го-хуэя, дошедшей до наших дней, и наличие большого количества стилей и манер внутри одной школы сказа. Китайские фольклористы называют школой именно эти «ветви» сказа (школа Кан, как видим, дала в прошлом поколении шесть мастеров, но только один из них — Кан Ю-хуа — передал свое искусство сыну и еще двум ученикам), всю же совокупность этих школ, идущих от одного «патриарха», видимо, следует называть направлением (*мэнь*). Преемственность мастерства очень заметна и в именах сказителей. Не может быть случайным факт, что семь из восьми учеников Ли Го-хуэя имеют в составе имени иероглиф *го* («государство») — тот же, что и у их учителя. В свою очередь все ученики Кан Го-хуа носят имена, оканчивающиеся на иероглиф *хуа* («цветущий»), восемь из десяти прямых и непосредственных продолжателей традиции У Го-ляна, о котором речь шла выше, имеют в составе имени иероглиф *лян* («добрый») и т. д. Здесь мы явно имеем дело со «сценическими» именами, взятыми специально с целью подчеркнуть преемственность традиции. Как известно, сменить имя для китайца, имеющего ряд прозваний и псевдонимов, крайне просто. Подчеркнуть же свою профессиональную принадлежность к той или иной школе было для китайского сказителя очень важно. Как средневековая цеховая община не терпела ремесленников-одиночек и жестоко расправлялась с ними, так же и китайский сказитель не мог начать выступления, не имея профессиональной выучки.

В Пекине, например, до революции 1911 г., если появлялся сказитель-новичок и начинал повествование, собрав слушателей, то к нему подходили другие сказители и молча накрывали его же полотенцем лежащий перед ним небольшой деревянный брусочек — *синму* (которым сказитель стучит по своему столику в наиболее важных местах повествования или перед его началом, чтобы привлечь внимание слушателей), а его веер клали поперек полотенца. Затем они выжидали, что будет дальше. Если сказитель не понимал, в чем дело, то они уносили весь его нехитрый реквизит (полотенце, синму, веер) и всю выручку, не разрешая ему больше выступать и требуя, чтобы он, прежде чем самостоятельно зарабатывать деньги, нашел себе учителя и прошел профессиональное обучение. Если же оказывалось, что перед ними сказитель, прошедший школу, то он в ответ на их действия должен был спокойно взять левой рукой веер и сказать следующее: «Веер — все равно что копые, которое колет и бьет.



Князь Чжуан Чжоу наставляет рыцарей. Три человека по имени Чэнь и пять по имени Лян — одна семья. Десять тысяч цветов персика распускаются на одном дереве» (тут он должен положить веер и, взявшись за полотенце, отбросить его влево). «К чему влево уносить, а справа ставить вновь? Конфуций путешествовал по разным царствам. Цзы-лу обучал учеников в Яньмэне. Лю Цзин-тин языком сражался с толпой разбойников, а Су Цзи речами объединил Поднебесную. Слава Чжоу Цзи сохранилась в поздних поколениях. В древности и ныне [сказители] учатся выступать и учат других». Проговорив последнюю фразу, он ударял синму по столу и продолжал прерванное повествование. И никто уже не трогал его [320, стр. 33]¹¹. Это описание проверки принадлежности сказителя к школе наводит на мысль и о строгой обрядности сказительства. Стоило только сказителю ошибиться в движениях или данном присловии, как судьба была бы решена — он был бы осмеян и изгнан. Очень характерны и сами слова, произносимые им в ответ на действия проверяющего. В них упоминается целый ряд имен — от Конфуция и его ученика Цзы-лу до сказителей, в состав имен которых входит слово *чэнь* — Хэ Лянь-чэнь, Дэн Гуан-чэнь, Ань Лян-чэнь — трех патриархов и родоначальников пекинского прозаического сказа, живших приблизительно в XVII—XVIII вв., или имени знаменитого янчжоуского сказителя XVII в. Лю Цзин-тина, к традиции которого сами современные сказители возводят свое искусство прозаического сказа. Известно, что Лю Цзин-тин несколько лет прожил в Пекине и, видимо, выступал там [314, стр. 155].

Чэнь Жу-хэн приводит интересные данные об обряде, который совершался, когда заканчивалось учение. Колотушка-синму, веер и полотенце дарились сказителю его учителем в знак окончания обучения. Наставник клал эти вещи на красный поднос, зажигал благовонные палочки из сандалового дерева и склонялся в поклоне, а ученик, стоя на коленях и кланяясь, принимал веер, синму и полотенце [314, стр. 157].

Кан Чжун-хуа перенял искусство рассказывания от своего отца, начав учиться с пятнадцати лет¹². По сравнению с другими сказителями, о которых пишет В. Хрдличкова, его учеба началась явно поздно [430, стр. 228]. Возможно, что

¹¹ Краткое описание этого «обряда» дано и Цзинь Шоу-шэнем [283, № 11, стр. 59—60] — оно интересно некоторыми деталями. Так, по его словам, если сказителя потревожили зря, то пришедший отбирать его реквизит должен был сам продолжить рассказ с тем, чтобы выручка пошла сказителю. Со слов Цзинь Шоу-шэня об этом обряде пишет и В. Хрдличкова [430, стр. 241].

¹² Здесь и далее сведения об учебе Кан Чжун-хуа взяты из его собственных воспоминаний [22, стр. 16—19].

это объясняется сложностью прозаического сказа, который требует представления о тонкости человеческих отношений¹³, и также и тем, что в других, непрозаических видах сказа, которые в основном описываются В. Хрдличковой, речь идет об обучении пению, что требует явно меньшей самостоятельности. В семнадцать лет Кан Чжун-хуа начал выступать перед публикой, но через два-три года успех перестал сопутствовать ему. Слушатели все больше ругали его, говоря, что он повторяет повествование, словно выученную наизусть книгу, что он портит славу отца. Юноша долго не мог понять, в чем дело, и только потом уяснил себе, что раньше его слушали как мальчика, и всем казалось, что для мальчика он рассказывает хорошо, но годы шли, а мастерство оставалось тем же. По его словам, однажды, выступая в маленьком городке Сяньчэне, он даже проплакал целую ночь, не зная, как быть дальше. Один из сказителей посоветовал ему еще раз попробовать понять и запомнить манеру отца. Кан Чжун-хуа стал вспоминать жесты, словечки отца, а вернувшись домой, начал спрашивать мать, которая прекрасно помнила сказы отца, и повторял их. А когда через несколько месяцев из дальних мест вернулся отец, сказитель еще дважды прослушал весь сказ о Троецарствии в его исполнении и стал совершенствоваться под его руководством. Так практически Кан Чжун-хуа перенял от отца семейную традицию сказа о Трех царствах.

Традиции двух других сказителей из района Сучжоу и Шанхая — Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна — восходят к разным учителям, мастерам сучжоуского сказа. К сожалению, сведения о сучжоуских и шанхайских сказителях и их школах крайне скудны. Мы знаем лишь, что в XX в. в этом районе были известны четыре основные школы рассказывания Троецарствия. Родоначальником одной из них считался Тан Цзай-лян, который славился подробными, «степенными» повествованиями, чрезвычайно логичным изложением событий. Вторую школу представлял Хуан Чжао-линь, который стремился не только рассказывать о своих героях, но и изображать их жесты, эмоции, голоса, чем и прославился. Третью школу возглавлял Хэ Шоу-лян, который был знаменит чрезвычайно живой и свободной манерой рассказа, искусством вставлять различные забавные случаи и прочие не относя-

¹³ Известно, однако, что многие другие исполнители прозаического сказа начали свою учебу еще позже: знаменитый пекинский рассказчик Чэнь Ши-хэ (1887—1955), исполнитель удивительных историй Пу Сун-лина, — с двадцати лет, а Лянь Ко-жу, прославившийся исполнением ряда исторических эпоей, — с двадцати шести лет [264, стр. 39; 290а, т. XI, стр. 68].

щиеся к ходу сюжета эпизоды. Еще одну школу представлял Го Шао-мэй, который был известен своим умением рассказывать, не только абсолютно не пытаясь играть своих героев на театральный манер, но и вообще не прибегая к жесту. По словам Тан Гэн-ляна, большинство рассказчиков Троецарствия в Сучжоу и Шанхае 40—50-х годов и были учениками этих четырех сказителей, причем процесс дифференциации исполнительской манеры шел и дальше. Например, Тан Гэн-лян учился вместе с Гу Ю-ляном у Тан Цзай-ляна, но впоследствии каждый из них создал свою манеру рассказывания. Так же сильно отошли от типа повествования своего учителя и последователи Хэ Шоу-ляна — Лу Яо-лян и Ван Сюн-фэй; аналогичное произошло и с учениками Хуа Чжао-линя — Чжан Юй-шу и Чжан Го-ляном. Практически каждый из этих сказителей создал свою «ветвь» сказа о Троецарствии [307]¹⁴. Лу Яо-лян, сказ которого мы будем анализировать в этом разделе, — ученик Ван Жу-фэя, который в свою очередь был учеником Хэ Шоу-ляна [62, стр. 3]. Наличие общего иероглифа *лян* в его имени и имени Тан Гэн-ляна дает некоторое основание предполагать, что сказ их в конечном счете восходит к какому-то одному источнику. Скорее всего Тан Цзай-лян и Хэ Шоу-лян были учениками какого-нибудь одного сказителя, имя которого оканчивалось на *лян*. Все это следует иметь в виду при анализе сходный и отличий сказительских вариантов.

Кан Чжун-хуа, как уже говорилось выше, специализируется на «Среднем Троецарствии», причем целиком повествование его рассчитано на сто двадцать дней. Обычный китайский сказитель ведет свое повествование в течение двух-трех часов в день¹⁵ — следовательно, сказ Кан Чжун-хуа должен занять 240—360 часов непрерывного повествования. В словесном выражении это, по подсчетам янчжоуских фольклористов, шестьсот тысяч иероглифов в записанном виде, т. е. одно «Среднее Троецарствие» в исполнении сказителя немного меньше, чем весь роман Ло Гуань-чжуна, имеющий в современных изданиях семьсот восемьдесят тысяч иероглифов. Простой подсчет показывает, что один «вечер» рассказа Кан Чжун-хуа должен был содержать повествование, которое в записанном виде выразилось бы в пяти тысячах знаков. Цифра эта весьма сомнительна, так как известно, что текст в:

¹⁴ Упомянутые Тан Гэн-ляном четыре типа исполнения «Троецарствия» отражают фактически четыре основные манеры рассказывания прозаического сказа, существующие в данном районе. Так же делились рассказчики «Сказания о Юэ Фэе», «Повествования о династиях Суй и Тан» и др. Об этом говорит тот же Тан Гэн-лян.

¹⁵ Столько же длились и рассказы А. Я. Закушняка.

пять тысяч знаков сказитель «прочитывает» в полчаса [284, стр. 24]. Повествование о лечении Чжоу Юя, явно рассказываемое в один прием, составляет в записи девять тысяч иероглифов, т. е. на рассказ его Кан Чжун-хуа должен был потратить около одного часа. Такой текст явно мал для одного выступления — по видимому, опубликованная запись составляет лишь часть разового выступления, и этим объясняется ее абсолютная законченность. Обычно же сказитель обрывает рассказ в момент большого напряжения действия, чтобы его слушатели пришли и на следующий день.

Но вернемся еще раз к цифре сто двадцать дней. Много это или мало по сравнению с другими повествованиями янчжоуских сказителей и их «коллег» из других местностей Китая? Прославленный янчжоуский сказитель Ван Шао-тан исполняет четыре цикла повествований о героях «Речных заводей». Рассказанные подряд, они длились бы в течение полугода. Из них повествование об У Суне он может рассказывать шестьдесят с лишним дней [50, стр. 2]. В записи же, сделанной с помощью магнитофона, это составило текст объемом в один миллион сто тысяч иероглифов, т. е. за шестьдесят дней вместо ста двадцати Ван Шао-тан рассказал почти вдвое больше, чем Кан Чжун-хуа. К сожалению, янчжоуские фольклористы не приводят никаких конкретных данных о продолжительности рассказа, об обстановке, в которой производилась магнитофонная запись, и т. п. Очень возможно, что цифры объема указаны для Кан Чжун-хуа более чем приблизительно, тогда как данные о количестве дней скорее всего верны.

Знаток пекинского сказа Цзинь Шоу-шэнь пишет, что в старые времена пекинские сказители, выступавшие в специальных помещениях — *шугуань* (в районе Сучжоу — Шанхая и в Хунани — *шучан*), менялись через каждые два месяца. Эти двухмесячные повествования составляли цикл, именуемый на языке рассказчиков *чжуань* («оборот») [283, стр. 36]. По-видимому, эта система смены рассказчиков, лимитирующая размеры повествования одним «оборотом», должна была как-то влиять на размеры самого произведения сказителя. Видимо, не случайно и повествования ряда янчжоуских мастеров могут быть рассказаны и в шестьдесят дней, и в более короткий срок. «Сказ о делах, разрешенных судьей Пэн» — шестьдесят дней, «У Сун» — шестьдесят дней, «Зеленый пинон» — сорок пять дней и т. п. [50, стр. 2, 278, 320]. На этом фоне повествование Кан Чжун-хуа представляется большим произведением, рассчитанным как бы на два «оборота».

**Организация
повествования
и членение его
во времени**

Имея представление об общей протяженности сказа, необходимо обратиться и к вопросу о членении большого по объему повествования народного рассказчика на части. Из-за отсутствия публикаций записей цельных повествований о героях Трех царств мы можем опираться здесь лишь на некоторые наблюдения китайских фольклористов. Известно, что янчжоуские сказители делят свои многодневные повествования на так называемые *дахуэй* («большие главы»). Например, пинхуа Ван Шао-тана об У Суне из цикла «Речных заводей» делится на десять «больших глав».

Весьма возможно, что когда-то это повествование действительно рассказывалось за десять раз, так как первоначальное значение слова *хуэй* и есть «раз». Известно, например, что знаменитый янчжоуский рассказчик конца XVIII в. Дэн Гуан-фу излагал эту историю за двадцать выступлений; не исключено, что его предшественники укладывались и в десять дней. Зато последователи Дэн Гуан-фу от поколения к поколению увеличивали размеры повествования, и Ван Шао-тан уже рассказывает этот сюжет за 60—70 выступлений [206, т. II, стр. 1112]. Это разбухание сказа привело к необходимости деления глав (*хуэй*) на более мелкие единицы. Различные фольклористы по-разному именуют эти подглавки, что отражает нечеткость и их неабсолютную обязательность в самой практике народных рассказчиков. Так, Хун Вэй-фа и Чэнь У-лоу пишут, что *дахуэй* («большие главы») делятся на *сяохуэй* («маленькие подглавки»), которые в свою очередь делятся на «отрезки», именуемые *дуаньцзы* или *чжэцзы*. За один раз сказитель исполняет обычно несколько таких «отрезков» [279, стр. 42—43]. Однако такого рода членение не является обязательной нормой даже внутри одной местной традиции. Например, янчжоуское повествование по «Путешествию на Запад» не имеет формального традиционного членения на главы. В тех же случаях, когда это деление есть, одни главы имеют самостоятельные названия, а другие нет. Есть отрезки, которые соответствуют одному выступлению, а бывают такие, которые рассказываются два дня подряд [50, стр. 380]. Далеко не все отрывки имеют специальные самостоятельные названия [206, т. II, стр. 1113].

Во многом аналогичную картину мы находим и в других областных традициях. В Сучжоу, например, сказы о Троецарствии делятся на «главы» (*хуэй*), которые состоят из небольших эпизодов (*чжэ*). Так, выбранный нами для исследования сказ о лечении Чжоу Юя, является эпизодом из главы «Огненный бой у Красной стены» [62, стр. 3]. В эту же «большую главу» входит данный эпизод и у Кан Чжун-хуа.

Пекинские рассказчики пиншу выделяют в повествовании такие же большие куски текста, связанные единой сюжетной линией, называя их *датоцзы* (букв. «большие балки»), а истории поменьше именуются соответственно *сяотоцзы* («маленькие балки»). Практически это деление соответствует описанной выше янчжоуской традиции. При этом весь многодневный сказ может быть представлен как определенная последовательность сцепленных между собой больших историй. Недаром особенно труден, по словам самих рассказчиков, переход от одной «большой балки» к следующей, именуемый на профессиональном жаргоне *гогзу* («переход через овраг»). Одна большая занимательная, держащая слушателей в напряжении история кончилась и, прежде чем повествование подойдет вновь к увлекательному месту следующего большого куска (датоцзы), сказитель вынужден рассказывать «спокойные» эпизоды, а в эти дни легче всего потерять слушателей.

Именно поэтому «переход через овраг» требует наивысшего мастерства от исполнителя [264, стр. 40—41]. При этом какие-то события — не столь важные для развития дальнейшего действия — сказитель может изложить всего в нескольких фразах, а те, которые понадобятся для последующего напряженного повествования, — изложить наиболее подробно и занимательно, пряча внутрь непрерываемую нить острого сюжета [264, стр. 41].

Проблема перехода от одного большого эпизода к другому стоит также достаточно остро и перед янчжоускими сказителями, которые различают в сказе *жэшу* (букв. «горячее повествование») и *лэншу* (букв. «холодное повествование»), т. е. куски сюжета, полные внутреннего напряжения, и спокойные части, требующие наивысшего мастерства. Таким «холодным» местом в цикле «Троецарствия» является, например, повествование о поражении войск Цао Цао под Сякоу (глава 45 эпопеи Ло Гуань-чжуна). Предшествующий рассказ о том, как Чжао Юнь спас малолетнего сына Лю Бя, вырвавшись из вражеского окружения, полон острых ситуаций и легко превращается в занимательный сказ («горячее повествование»). В таких случаях сказители говорят: *書說人* (*шу шо жэнь* — «книга говорит за человека»). Но после этого начинается описание ухода Лю Бя в Сякоу, прихода туда Чжоу Юя со своим флотом и разгрома Цао Цао, которое потенциально почти не содержит ходов, дающих возможность создать напряженное повествование. Характерно, например, что среди многочисленных пекинских драм на сюжеты «Троецарствия» нет пьесы о разгроме Цао Цао под Сякоу. Но в отличие от сценических обработок тех же сюже-

тов, анонимные авторы которых выбирали из цикла «Троецарствия» отдельные острые эпизоды, сказитель должен представить общую линию развития сюжета в определенной последовательности и не может выбросить из сказа мало-выигрышный кусок, так как тогда не будут ясны многие последующие события. В таких случаях рассказчики говорят: 人說書 (*жэнь шо шу* — «человек говорит за книгу»). Попытки некоторых исполнителей строить сказ из одних «горячих повествований» обычно не приводили к успеху, так как нарушали общий дух повествования, прерывая сплошную сюжетную линию. Недаром такие сказы называли *гэцзаошу* («блошинные повествования») [207, стр. 50].

Все эти внешние особенности организации устного повествования необходимо иметь в виду при анализе опубликованных отрывков сказа о героях Троецарствия.

Сопоставление текста эпоса и сказа

Поскольку вопрос о том, является ли сказ независимым явлением или он происхождением своим обязан книжному источнику, до сих пор является дискуссионным в синологии, то необходимо провести сопоставление вариантов устного сказа с текстом книжной эпоса. Для того чтобы полученные выводы не показались случайными, следует выбрать для сопоставления такой эпизод, который был бы опубликован в записях от разных сказителей. Поэтому для анализа берется отрывок о том, как Чжугэ Лян излечил полководца царства У от мнимой болезни. Этот отрывок представлен одновременно в записях от трех сказителей: Кан Чжун-хуа из Янчжоу, Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна из Сучжоу и Шанхая [52, стр. 41—46; 62, стр. 59—76 и 78—94].

В начале сорок девятой главы эпоса Ло Гуань-чжуна «Троецарствие» повествуется о том, как полководец Чжоу Юй из царства У, увидев, что переменился ветер и потому его план сожжения кораблей Цао Цао провалился, потерял сознание, и приближенные унесли его в шатер. Затем рассказывается, как Лу Су — советник Чжоу Юя — отправился к мудрецу Чжугэ Ляну просить совета, как вылечить больного. Чжугэ Лян идет к Чжоу Юю и на листке бумаги пишет «рецепт»: «Чтобы разбить Цао Цао, нужно при нападении применить огонь. Все готово, не хватает лишь юг-восточного ветра». Изумленному его прозорливостью Чжоу Юю он обещает совершить жертвоприношение и вызвать на трое суток юг-восточный ветер [182, т. I, стр. 603—605].

Первую разработку данного эпизода мы находим в народной книге о героях Трех царств издания 20-х годов XIV в.

В ней нет и намек на болезнь Чжоу Юя, который и думать не думает о необходимости юго-восточного ветра для осуществления своего плана «огненного нападения». Вызвать ветер предлагает сам Чжугэ Лян. Эпизод этот одной своей частью развернут в сорок шестой главе романа, где рассказывается о разговоре Чжоу Юя с Чжугэ Ляном. Чжугэ Лян предложил Чжоу Юю не говорить о своем плане вслух, а сделать так, чтобы каждый из них написал тушью на ладони иероглиф, передающий суть плана. Потом они показали друг другу ладони. У обоих оказался один и тот же иероглиф *хо* («огонь»). Это значило, что корабли противника надо спалить.

В народной книге эпизод этот разработан, пожалуй, тоньше, чем в последующей эпопее. Там Чжоу Юй не один беседует с мудрецом, он созывает всех своих советников и военачальников и предлагает каждому написать иероглиф на ладони. Все, словно сговорившись, пишут *хо* («огонь»), и только у Чжугэ Ляна оказывается иероглиф *фэн* («ветер»). Между ними происходит разговор, в котором Чжугэ Лян поясняет, что план Чжоу Юя ничего не будет стоить, если не подует юго-восточный ветер. Мудрец предлагает свою помощь и берется вызвать ветер, совершив жертвоприношения.

Нетрудно понять, почему Ло Гуань-чжун изменил ситуацию, создавая свою эпопею. У него усложнилась общая сюжетная линия, добавились большие вставные эпизоды (целых две главы разделяют разговор Чжоу Юя с советниками о его болезни и предложение Чжугэ Ляна вызвать ветер).

Разъединив эти два действия ранней версии, Ло Гуань-чжун, возможно, сам придумал всю историю с болезнью Чжоу Юя [9, т. V, цз. 25, стр. 8—9]¹⁶, затушевав несколько резкое, лобовое противопоставление слов «огонь» и «ветер», которое было в народной книге. Исходя из того, что перед нами случай перехода авторского произведения (точнее его части) в устную традицию, мы и будем сравнивать текст книжной эпопеи и позднего устного сказа. Первое, что бросается в глаза при этом сопоставлении, это превращение небольшого «проходного» эпизода эпопеи в самостоятельное произведение эпико-драматического жанра со всеми вытекающими отсюда художественными последствиями: появлением четкой композиции с завязкой-зачином, кульминацией, развязкой и т. п.¹⁷. Завязка эта у всех трех сказителей во

¹⁶ Судя по комментариям Ван Фэя, нет никаких исторических подтверждений данному эпизоду и в летописи.

¹⁷ Как в общем происходит процесс переработки литературного произведения в устный прозаический сказ, можно представить себе по замечанию Цзинь Шоу-шэня, который пишет, что сперва письменное произведе-

многим разная. Тан Гэн-лян и Лу Яо-лян начинают с короткой экспозиции, вводя слушателя в суть событий, рассказывая о том, как упал Чжоу Юй, как его внесли в шатер, как, наконец, Лу Су пошел советоваться к Чжугэ Ляну. У Кан Чжун-хуа действие начинается с того момента, когда Лу Су подвел Чжугэ Ляна к шатру больного, а о том, как заболел Чжоу Юй, слушатель узнает много позже. И все-таки в янчжоуском варианте завязка есть — это беседа Лу Су с больным перед тем, как ввести в шатер мудреца, ожидающего поблизости. Разговор этот занимает чуть ли не треть сказа, тогда как в эпосе ему соответствует буквально несколько фраз о самочувствии больного.

Чтобы провести объективное и точное сопоставление текстов, нам пришлось разработать специальную методику сравнения сказительских вариантов. Обычного сравнения вариантов с указанием лишь самых общих различий здесь явно недостаточно, так как сказ имеет дело не с отдельными мотивами, как, например, народная сказка. Не совсем подходит сюда и разбивка на функции, предложенная В. Я. Проппом для исследования морфологии волшебной сказки [395].

Поскольку народный рассказчик описывает больше внешнее поведение героев — их действия с внутренней и логической мотивировкой, то особое значение приобретает в сказе характеристика действия. Именно упор не на актерскую игру, а на описание приводит китайского рассказчика к необходимости подробнее, чем в драме или эпосе, где разрабатываются те же сюжеты, описывать все действия и поступки героев. Именно за счет этого описания и происходит разбухание текста повествования по сравнению с книжным источником.

Для сопоставления сказительских вариантов и определения их соотношения с текстом эпоса следует ввести какую-то единицу, которая бы позволила «измерить» текст. Такой единицей может быть жест — мельчайшая единица сюжета; это, однако, не означает принципиальной неразложимости жеста:

дение перерабатывается так, чтобы получилась цепь нанизанных эпизодов, каждый из которых имеет начало и конец. Затем происходит деление на отдельные отрывки, соответствующие одному выступлению [284, стр. 25]. Добавим, что в конце 50-х — начале 60-х годов, когда были записаны эти варианты, происходило явное сближение традиционного прозаического сказа с эстрадными жанрами. Сказители начали участвовать в объединенных концертах, выезжать с гастрольями, выступать по радио. Это требовало исполнения композиционно законченных кусков. Так, например, в апреле 1962 г. группа шанхайских сказителей приезжала на гастроли в Пекин. В числе исполнителей был и Лу Яо-лян, исполнявший *чжэцзышу* («одноэпизодное повествование») о лечении болезни Чжоу Юя, которое и привлечено нами для анализа. [См. хроникальную заметку о гастрольях в журн. «Цюйи» (1952, № 2, стр. 49)].

жест человека или вещи не равен глаголу, и соответственно количество глаголов в данном тексте не дает такого же количества жестов. Жест—это некое обобщенное действие, имеющее значение в движении сюжета. Андрей Белый, исследовавший эволюцию жестов в прозе Гоголя, считал, что жесты дробятся на атомы [331, стр. 160]. Однако слово атом не кажется нам здесь подходящим, и мы будем пользоваться в дальнейшем словом действие.

Для сопоставления вариантов совершенно необязательно, чтобы были учтены также и все фразы в повествовании, — поэтому несколько фраз, означающих один жест, соответственно объединяются вместе. Например, Тан Гэн-лян в шестнадцати строках (судя по записи) описывает размышления Чжоу Юя о своей неудаче и о желании покончить с собой. Мы передали все это через один жест («Чжоу Юй размышляет о своей неудаче и хочет кончить жизнь самоубийством»), так как мы имеем дело здесь с одной единицей сюжета, которая соответственно может быть сопоставлена с тринадцатым жестом в тексте Кан Чжун-хуа («Чжоу Юй говорит, что умрет этой ночью»). Протяженность описания одного жеста во времени рассказа для нас практически не важна. Некоторые мелкие, частные реплики персонажей, не играющие никакой роли в развитии сюжета повествования, не регистрируются нами специально. Например, четвертый жест в варианте Лу Яо-ляна сформулирован нами, как «Являются лекари». В действительности в тексте рассказывается, как, явившись, лекари почтительно приветствуют Чжоу Юя и сановника Лу Су («Явились пред очи почтенного полководца и явились пред очи сановного Лу Су», — говорят лекари. «Ладно», — отвечает им Лу Су. То же самое повторяет и Чэн Пу — еще один сановник Чжоу Юя). Эти реплики никак не зарегистрированы нами, так как не имеют для сравнения вариантов сюжета принципиального значения.

Проделав такую операцию, мы смогли выделить двадцать шесть жестов в данном эпизоде книжной эпопеи, которым в сказе Кан Чжун-хуа соответствуют сто девять жестов (в варианте Тан Гэн-ляна — шестьдесят, а Лу Яо-ляна — девяносто). И если у Ло Гуань-чжуна беседа Лу Су с больным изображается шестью жестами, то у янчжоуского сказителя на это уходит тридцать пять. Происходит явное разбухание текста и замедление развития основного действия. Но это разбухание не эпическое, которое отмечал еще А. Хойслер, исследовавший переход от отдельных песен к эпической поэме на примере германского эпоса о Нибелунгах [416, стр. 107, см. также предисловие В. М. Жирмунского, стр. 15, 33], а несколько иное, связанное не столько с подробным описанием вещей,

сколько с увеличением количества изображаемых действий и соответственно диалогов, монологов, раздумий героев.

Замедляет развитие действия и введение многочисленных действующих лиц, которые или вообще отсутствуют в книжной эпосе, или же взяты из других эпизодов. Как указывает А. Хойслер, введение дополнительных действующих лиц обязательно приводит к разбуханию текста рассказа. У Ло Гуань-чжуна в сцене лечения Чжоу Юя действуют фактически три персонажа: Чжоу Юй, Лу Су и Чжугэ Лян. Кроме этого, есть реплика не названных по именам военачальников, которые приходили справляться о здоровье полководца; незримо присутствуют и слуги — они помогают Чжоу Юю сесть на своем ложе, и их отсылают, когда Чжугэ Лян пишет свое заключение. Камерная и статичная картинка эпоса разворачивается в целое эпико-драматическое действо у сказителей, причем одни из них число действующих лиц увеличивают сильно, а другие — лишь незначительно. Так, у Лу Яо-ляна в этом эпизоде действуют более десяти человек кроме безымянных слуг (Чжоу Юй, Лу Су, Чжугэ Лян, лекари, сановник Чэн Пу, который фигурирует в паре с Лу Су, прибывающий к больному Сунь Цюань — правитель царства У, посольный, слуги А-фу и А-шоу, которые говорят обычно вместе, и вообще слуги, именуемые *чжунжэнь* — «толпа»). У Тан Гэн-ляна кроме трех основных действующих лиц есть еще лекари, которые сами не говорят от первого лица — их речь и действия передаются сказителем косвенно; право же говорить от своего имени Тан Гэн-лян предоставляет лишь одному вновь введенному персонажу, который именуется *цзяцзян* (некто вроде начальника личной охраны полководца). Так же как и в эпосе, эти второстепенные действующие лица обрисованы очень мало — они не более чем статисты, необходимые для фона действия в связи с перекомпоновкой проходного эпизода эпоса и превращением его в самостоятельное повествование. Кан Чжунхуа также скуп на новых действующих лиц. Он вводит лишь посольных и слуг, которые получают право на реплики, в основном состоящие из междометий, передающих русское «слушаюсь».

При переходе от книжной эпоса к устному сказу бывают и такие случаи, когда второстепенный персонаж романа вдруг на какое-то время становится одним из центральных героев эпизода. Так произошло, например, с Цяо Го-лао. В пятьдесят четвертой главе «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна рассказывается о том, как Сунь Цюань, правитель царства У, решил заманить к себе Лю Бэя, чтобы заточить его в тюрьму, и предложил для этого Лю Бэю в жены свою сестру. В романе в этой главе в качестве абсолютно эпизодического лица дейст-

вует старый сановник Цяо Го-лао, живущий в столице царства У. Согласно плану Чжугэ Ляна, Лю Бэй, прибыв в У, первым делом навещает почтенного Цяо, а тот отправляется к старой княгине, матери Сунь Цюаня, с поздравлениями по случаю предстоящего бракосочетания. Изумленная княгиня вызывает Сунь Цюаня и с удивлением узнает, что тот использовал имя ее дочери в качестве приманки. В гневе княгиня решает, что если ей понравится Лю Бэй, то она и в самом деле отдаст за него дочь. Из эпопеи у читателя практически не может сложиться сколько-нибудь зримого, конкретного впечатления от образа Цяо Го-лао. Иное дело — в устном сказе. Рассказывая этот эпизод (он известен под названием «Смотрины жениха в Храме сладкой росы»), янчоуский сказитель Сюй Ю-лян дает подробную характеристику старого Цяо через описание скандала в его доме, происшедшего из-за «перерасхода» дров (и соответственно денег), ответного визита Цяо на лодку Лю Бэя и передачу многочисленных реплик, отсутствующих в самой эпопее¹⁸.

Всякое художественное произведение обладает определенной стилистической гармонией. Гармония стиля эпопеи Ло Гуань-чжуна, как нам кажется, состоит в соответствии между простыми описаниями основных действий героя (пошел, спросил, вошел, приказал и т. п.) и столь же простыми диалогами. В данном отрывке все диалоги предельно просты, фразы, передающие речи героев, коротки; дано только одно размышление Чжоу Юя, выражающее его изумление прозорливостью Чжугэ Ляна. Стилистическая гармония устного сказа совсем иная. Здесь все действия героев как бы расчленены на более мелкие движения — например, из текста эпопеи мы не узнаем, как вошел Чжугэ Лян в шатер (да это при чтении книжной эпопеи и не важно). Чжоу Юй велит лишь пригласить мудреца — и все (слова «вошел Чжугэ Лян» в русском переводе добавлены В. Панасюком, далее следует прямая речь Чжугэ Ляна). У Кан Чжун-хуа весь процесс входа в шатер распадается на ряд простейших движений. Чжугэ Лян подходит к входу в шатер, приоткрывает полог, заносит левую ногу вперед, заглядывает внутрь, потом убирает левую ногу назад. Потом долго думает (и сказитель объясняет, почему герой не вошел), мысленно разговаривает с Чжоу Юем, потом только решает войти и входит, наконец, в шатер¹⁹.

¹⁸ Сказ этот опубликован в местном журнале «Цзянси сицуй» (1959, № 8), который нам не удалось достать. Разбор этого варианта дан в статье старого янчоуского фольклориста Сунь Лун-фу [263, стр. 122—123].

¹⁹ Это расчленение жеста на отдельные элементарные действия есть типичнейшее свойство стиля прозаического сказа, — видимо, не только китайского, и даже не только устного но и литературного сказа. Сопостав-

Иная, чем в эпосе Ло Гуань-чжуна, степень подробности описаний непосредственно связана с устным характером повествования. Недаром Г. В. Артоболевский, обобщая свой опыт рассказывания с эстрады, писал: «В своей образной системе творчески претворенное чтецом произведение должно быть гораздо конкретнее (осязательнее, выпуклее), нежели соответственная система образов того литературного произведения, которое послужило основой для творчества чтеца» [386, стр. 30]. Именно требование сделать произведение в устном виде «осязательнее, выпуклее», необходимость создания у слушателя четкого зрительного образа и приводит к тому, что произведение у китайского рассказчика наполняется огромным количеством деталей и движений, отсутствующих в письменной эпосе. Сказитель не актер театра, он не одет в яркие театральные одежды, у него нет партнеров по сцене и есть только одна возможность — описывать все происходящее более подробно, чем в драме, причем описывать так, чтобы у слушателя возникла перед глазами не менее яркая картина, чем когда он смотрит театральный спектакль. Рассказчики сами четко осознают это обязательное требование передавать события так, чтобы слушатель, говоря словами янчжоуского сказителя Ван Шао-тана, «словно слышал голоса персонажей, словно видел их глазами» [279, стр. 43].

В Китае, где в большинстве случаев сказители повествуют на те же сюжеты, на которые идут и пьесы в театре, эта разница должна быть особенно ясна исполнителям и слушателям. Характерен в этом смысле разговор исследователя сучжоуского сказа Цзо Сяня с одним из любителей творчества народных рассказчиков. «Я как-то спросил одного из слушателей, почему он, посмотрев пьесу, хочет еще послушать сказ

ля ранние произведения Гоголя с более поздними, Андрей Белый пишет, как поздний Гоголь, автор «Шинели», описал бы вход колдуна из «Страшной мести» в дверь: 1) нога отделилась от пола, 2) взвесилась в воздухе, 3) нога опустилась, 4) лоб ударился о притолоку и т. д. А вот жест портного Петровича, взятый Андреем Белым из «Шинели» и данный в «атомах»: 1) взял капот, 2) разложил, 3) рассматривал, 4) покачал головой, 5) понюхав табаку, растопырил на руках, 6) рассмотрел против света, 7) опять покачал головой, 8) обратил вниз подкладкою, 9) вновь покачал головой, 10) натащив в нос табаку, закрыл табакерку, 11) спрятал в карман, 12) и — уф, наконец, — сказал: «Нет!» [331, стр. 160].

Примеры Андрея Белого удивительно похожи на приведенное описание из янчжоуского сказа. И здесь нет случайного совпадения. В обоих случаях влияет один и тот же закон замедленного повествования прозаического сказа, хотя Андрей Белый и не замечает сказовости «Шинели», возводя расчлененные жесты к изображению на античных вазах и фресках, несмотря на то, что сказовый характер «Шинели» и некоторых других произведений русской литературы был доказан Б. Эйхенбаумом еще за десять лет до выхода книги «Мастерство Гоголя» [422].

на ту же тему. Он ответил, что сказ подробнее и сильнее трогает слушателя, и привел два примера. Первый — сцена с письмом из „Западного флигеля“. В ней показывается только, как, получив стихотворное послание [от юноши Чжана], девушка Ин-ин „опустила розовую шею и изменила цвет своих красных щечек“, а в сказе повествуется о том, как ее служанка Хун-нян вернулась с посланием, как она разговаривала с попугаем, как это услышала Ин-ин, как это вызвало в ней гнев и прочие разные чувства и как она в конце концов подняла шум, прочтя стихотворное послание. Второй пример — отрывок из „Троецарствия“, в котором повествуется о том, как Чжугэ Лян с помощью лодок с циновками раздобыл стрелы. В сказе особенно подробно описывается, как Чжугэ Лян раздобыл стрелы, как он клал палочки для еды поверх чашек с вином, считая количество стрел, как медленно шли груженные лодки, как бы показывая воинам Цао Цао, что те могут догнать их, и почему все-таки те не пустились в погоню. Как потом Сыма И с сыном повели преследование и как Чжугэ Лян со своей стороны использовал быстроходные лодки, как Сыма И попался на эту удочку и отступил... Все это можно услышать только в сказе» [288, стр. 18].

Мы привели столь длинную цитату, чтобы показать, как сами слушатели воспринимают повествование народного рассказчика. Слушатель явно акцентирует на слове как. Сказ тем и отличается от романа и драмы, что описывает, как происходит действие, и показывает это действие именно через описание его, а не путем простого воспроизведения действия, как это имеет место в театре. В театре сцена входа Чжугэ Ляна в шатер не потребовала бы никаких слов — актер просто изобразил бы, как входит Чжугэ Лян. Сказитель же описывает этот процесс с такой степенью подробности, чтобы слушатель мог ясно представить себе все жесты и движения мудреца. «Основная разница между актером и рассказчиком заключается в том, — говорил А. Я. Закушняк, — что, играя Лапкина („Злой мальчик“ Чехова), актеру надо перевоплощаться в него, а рассказчику необходимо показать Лапкина. Лапкин, например, объясняется в любви. Актер театра делает это в качестве самого Лапкина, а рассказчик, словно „подглядывая“ за ним, показывает, как Лапкин объясняется в любви: смешно, трогательно или глупо (это зависит от отношения к нему рассказчика)» [386, стр. 75—76]. Именно упор не на воспроизведение жестов, мимики персонажа, а на описание его поступков приводит сказителя к необходимости подробнее, чем в драме или эпопее, описывать все действия и поступки героев. Именно за счет этого описания и происходит разбухание текста сказа.

Эта же установка требует от рассказчика введения подробного и детализированного описания обстановки, в которой происходит действие, — даже рельефа местности, строений и т. п. На профессиональном языке пекинских рассказчиков это называется *бай цемоцзы* («расставить декорации») [284, стр. 25]²⁰. Так, например, в сорок второй главе эпопеи Ло Гуань-чжуна описывается уже упоминавшийся нами бой на Чанбаньском мосту, и при этом автор эпопеи просто упоминает мост, никак не описывая его расположение. Рассказчик же должен очень ясно зрительно представлять себе и высоту моста, и ширину реки Чанбань, и дорогу к лагерю противника, и горный рельеф, чтобы создать у слушателей абсолютно реальную, зримую картину. Недаром, видимо, прежде, восхваляя искусство народных рассказчиков, их называли «живописцами без кисти» [298, стр. 46].

Кан Чжун-хуа вспоминает, что старые сказители всегда спрашивали молодых учеников: «Когда вы ведете рассказ, можете ли вы видеть и слышать?» И поясняет, что сказитель должен во время рассказа видеть всех своих героев и все описываемые вещи²¹. «Например, — говорит Кан Чжун-хуа, — когда я рассказываю эпизод о встрече трех талантов из „Троецарствия“, действие происходит в западном зале у Чжоу Юя, посередине стоят три круглых стула, на двух стенах висит картина „Возвращение кораблей в ветер и дождь“, по стенам зала стоят стулья, а в самом центре находится кан... — все это рассказчик сам должен видеть, и только когда он сам это увидит, он сможет рассказать об этом, и рассказать правдоподобно» [22, стр. 18]. Таким образом, Кан Чжун-хуа превращается как бы во второго автора, который должен развить скупо описанную сцену. В эпопее Ло Гуань-чжуна в данном случае (глава 44) нет никакого описания обстановки. «Вечером пришли Лу Су с Чжугэ Ляном. Чжоу Юй вышел встречать их к главным воротам и принял гостей с изысканными церемониями. Чжугэ Лян и Чжоу Юй уселись, как полагается гостю и

²⁰ Термин *цецоцзы* заимствован рассказчиками из профессионального языка актеров, где он существовал едва ли не с XIII—XIV вв. [294, стр. 686].

²¹ Н. Ю. Верховский, исследователь исполнительской манеры А. Я. Закушняка, связывает это требование к рассказчику «совершенно точно представить себе зрительно все детали рассказа» с проблемой запоминания текста. «Рассказчик в каждую данную минуту отчетливо видит перед собой действующих лиц и окружающую их обстановку, он никогда не ошибается, описывая, скажем, светлые волосы и красные руки какого-либо действующего лица. Рассказчик может забыть слова, какими описаны в приговоренном „живом тексте“ эти волосы и руки, но как выглядят они — он забыть не может, так как рассказ его окончательно подготовлен, и все образы рассказа в момент исполнения как бы окружают исполнителя в виде отчетливых реальных представлений» [356, стр. 44].

хозяйину», — вот собственно и все, что дает нам текст «Троецарствия» [182, т. I, стр. 544]. Сказитель восполняет это собственным активным воображением. Точно о таком же творческом процессе пишет и В. В. Яблонская, ученица А. Я. Закушняка: «Рассказывая самой себе, я часто фантазирую, дополняю автора отсутствующими у него деталями. Вместо фразы „прошло три года“ я способна импровизировать на тему о том, что именно произошло за эти три года, развивать события, заставляя персонажи жить в моем воображении конкретной жизнью. Потом, разумеется, я „убираю“ свои импровизации — остается один лишь авторский текст, но вся эта подготовительная работа очень помогает мне насытить немногие, но существенные слова автора конкретным содержанием, сделать образы ярче, выпуклее, живее» [386, стр. 70]. Слова Яблонской говорят нам и о сходстве творческого процесса китайского сказителя и русского рассказчика-чтеца, и о принципиальном отличии исполнительской манеры. Все то, что у современного чтеца есть лишь проделываемая в уме подготовительная работа, «убираемая» при исполнении авторского литературного произведения, у китайского сказителя естественно переходит в исполнение. Он ничего не отбрасывает, так как не ставит перед собой задачи точно воспроизвести текст эпопеи (это было бы едва ли возможно из-за разрыва между литературным языком и разговорной речью), а задается целью воссоздать ситуацию методами устного повествования, как раз и требующего этой дополнительной разработки деталей и описания. При этом следует помнить, что принципиальное различие современного эстрадного чтеца и китайского народного рассказчика состоит в том, что последний является создателем принципиально новой художественной структуры, а чтец при всех условиях остается только исполнителем созданного писателем письменного произведения.

Известный советский чтец Антон Шварц писал, что его увлекает стоящая перед рассказчиком «задача максимального углубления логики художественного произведения» [386, стр. 24]. Эта задача стоит и перед китайским сказителем, который должен не только описать действие со стороны, но и объяснить, почему герой поступает именно так. В исследуемом рассказе Кан Чжун-хуа мало описать, как Чжугэ Лян собирался войти в шатер больного Чжоу Юя — ему необходимо объяснить, почему он все-таки не решается войти. Для этого сказитель сначала от себя задает вопрос, почему Чжугэ Лян не вошел, а потом сам же отвечает на него, передавая раздумья героя. Оказывается, заглянув в шатер и увидев Чжоу Юя, лежащим с головой под одеялом, Чжугэ Лян стал думать: а вдруг у Чжоу Юя все-таки настоящая болезнь и он не сумеет

его вылечить и т. п. Китайский сказитель как бы конкретизирует все действия и поступки героев, намеченные автором книжной эпопеи, развивает события и доводит до конца все нити сюжета, имеющиеся в письменном тексте²².

При этом описанию расчлененных действий у сказителя соответствует и расчлененная форма диалогов, монологов и описаний мыслей героев. Так, например, в эпопее сказано просто, что Лу Су вошел в шатер первым. У Кан Чжун-хуа это простое действие осложнено подробным описанием психологического состояния героя, его размышлений, мотивирующих действие и объясняющих, почему он вошел первым. Чжоу Юй не знает, что Лу Су пошел за Чжугэ Ляном, и, если прямо ввести мудреца, это может оказаться неудобным. Если Чжоу Юй захочет, думает Лу Су, — он позовет Чжугэ Ляна, если же не пожелает сразу позвать — тогда Лу Су попробует уговорить его. Но так прямо объявить это Чжугэ Ляну не позволяет этикет — следовательно, Лу Су вступает с ним в разговор и, мотивируя особенностью состояния больного, который то просыпается, то засыпает вновь, просит Чжугэ Ляна обождать в заднем шатре. Но ведь всем известно, что Чжугэ Лян — мудрец и провидец, он видит Лу Су насквозь, и сказитель не может не передать его ехидных слов, сказанных про себя: о том, что он-де понимает опасения Лу Су, что-де Чжоу Юй — «гордая кость», он может и не позволить дать себя осмотреть. Но ведь не согласиться с Лу Су неудобно, и это требует реплики Чжугэ Ляна с просьбой возвращаться поскорей. Чжугэ Лян — слишком уважаемый человек, чтобы, пренебрегши приличиями, можно было бы просто оставить его ждать в каком-то заднем шатре. Лу Су вызывает слуг (или слугу — тут китайский язык допускает обе возможности), велит принести теплое покрывало Чжугэ Ляну и подать ему чай. Так создается та непрерывность повествования внутри эпизода, которая характерна именно для устного сказа вообще и для сказа эпического в частности [380, стр. 93]. Непрерывность эта сочетается у сказителей и с тем постепенным, неторопливым описанием действий, которое есть характерная черта устного прозаического повествования.

Практически в этом отрывке сказа косвенная речь преобладает над прямой речью героев. Это особенно бросается в глаза по сравнению с текстом Ло Гуань-чжуна, где косвенной

²² Следует иметь в виду, что к китайской книжной эпопее типа «Троецарствия» полностью применим принцип построения средневекового европейского романа, о котором писал Б. А. Грифцов: «Своеобразие средневековой поэтики заключается в том, что можно назвать приемом недоразвитых мотивов, оставшихся потенциально интенсивными» [346, стр. 52]. Именно эта неисчерпанность действия дает возможность рассказчику по своему продолжить или конкретизировать его.

речи еще почти нет, как ее вообще почти нет в китайском традиционном романе. Встает вопрос: почему же именно в сказе косвенная речь занимает столь большое место? Не есть ли это влияние современной литературы? Думается, что объяснение следует искать опять-таки в самой природе устного рассказа. Обратимся вновь к опыту современных русских чтецов. Е. И. Тимме правильно подметила, что «при сокращении текста некоторые чтецы (особенно связанные с театром) грешат тем, что выпускают описательные моменты и „суммируют“ диалоги. Это ошибка. Нужно обязательно сохранять пропорцию частей, намеченную автором» [286, стр. 44—45]. И далее она говорит о важности для рассказчика именно косвенной речи: «...в большинстве случаев прямая и косвенная речь в смысле выразительности одинаково равноценны, и очень часто косвенная речь в повествовательном тексте даже лучше иллюстрирует факты и события» [386, стр. 50]. Именно это наблюдение помогает нам понять, почему сказитель столь часто пользуется косвенной речью героев. Она описательнее и как бы непосредственно исходит от сказителя, который, как правило, есть не воплощение самого героя (подобно актеру на сцене), а третье лицо — рассказчик, описывающий действие. Прямая же речь как бы более отстранена от личности сказителя, так как он должен говорить не от себя, а от имени героя.

Интересно, что, видимо, в действительности у китайских сказителей все-таки не происходит полного отстранения от перевоплощения в образ героя. Так, Кан Чжун-хуа в своих заметках пишет, что, повествуя о том, как Чжугэ Лян играет в шахматы с Лу Су, он сам представляет себя Чжугэ Ляном. «Я сам и есть Чжугэ Лян, но к тому же должен видеть сидящего напротив Лу Су — этот Лу Су играет со мною в шахматы и загнан мною так, что пот у него льется струями по спине» [222, стр. 18].

В эпопее Ло Гуань-чжуна эпизод болезни Чжоу Юя не является отдельным повествованием, и поэтому нет здесь фактически и никакого конфликта. Иное в сказе Кан Чжун-хуа: у него мы ясно видим конфликт между недоверием к Чжугэ Ляну со стороны больного Чжоу Юя и благородным стремлением Чжугэ Ляна помочь ему. Эта коллизия все время усложняется и драматизируется — особенно в сказе Кан Чжун-хуа, где Чжоу Юй, думая о приближающейся смерти, просит Лу Су убить Чжугэ Ляна. Мотив этот есть и в эпопее, но совершенно в другом месте, вне зависимости от болезни военачальника царства У. В сказе Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна введены в действие войсковые лекари, которые сомневаются в умении Чжугэ Ляна лечить болезни и тем самым создают иной

событийный ряд, характерный именно для новеллы и оттеняющий разное отношение к одному и тому же явлению [420, стр. 155]. У Лу Яо-ляна вводится еще и третий ряд — этот сказитель описывает приезд Сунь Цюаня, главы царства У, и через его восприятие передает многие перипетии устного повествования.

В сказе происходит явное раздувание коллизии. Это делается для того, чтобы держать слушателя в напряжении и одновременно стянуть потуже драматический узел повествования. В эпосе ведь нет ни опасения Лу Су, примет ли Чжоу Юй приведенного к нему Чжугэ Ляна, ни сетований Чжоу Юя на приближающуюся смерть, ни его желаний покончить с собой, ни передачи Лу Су печати полководца, которые наличествуют в завязке у Кан Чжун-хуа. Для поддержания постоянного напряжения действия сказитель обильно вводит в рассказ дополнительные препятствия. Именно в одно из таких препятствий превращается деталь, имеющаяся уже в эпосе Ло Гуань-чжуна — одеяло, которым с головой укрыт больной Чжоу Юй. В эпосе эта деталь введена явно без всякой художественной необходимости. У сказителя же одеяло превращается в одну из важнейших художественных деталей, играющую роль в дальнейшем развитии действия. Чжоу Юй укрывается с головой для того, чтобы не дать осмотреть себя Чжугэ Ляну. Это препятствие на пути к достижению цели преодолевается мудрецом с помощью самых разных хитростей — вплоть до мнимого ухода из шатра. Эти осложнения и препятствия действиям героя появляются в сказе не только в зачине — они идут чередой до самой развязки. Чжугэ Лян уже написал «рецепт». В эпосе он показывает его Чжоу Юю — и все. В сказе он не хочет показать его Лу Су, а тот требует сперва взглянуть на написанное, опасаясь, как бы Чжугэ Лян не отравил его господина. Это препятствие устраняется Чжугэ Ляном с помощью всяких словесных ухищрений, одно из которых — загадывание загадок — является типично фольклорным приемом. В варианте Лу Яо-ляна это препятствие снимается уже не словесными средствами, а действием — Чжугэ Лян заворачивает «рецепт» в несколько десятков листов бумаги, делая огромный ком, и Лу Су так и не удается развернуть его до конца и прочесть написанное. Когда же он пытается подглядеть текст из рук Чжоу Юя, тот съедает «рецепт», и его советник остается в полной уверенности, что Чжугэ Лян излечил полководца магическим заклинанием.

Необходимость создания постоянных препятствий действию героя, для того чтобы держать слушателей в непрерывном напряжении, очень четко осознается самими сказителями. Каждое такое препятствие называется на профессиональном языке

ке *гуаньцзы* — «ловушка»²³ (букв. «застава»). В устных правилах сучжоуских сказителей [274, стр. 52—53], например, говорится: 關子抓得牢, 聽客勿會跑 (*Гуаньцзы чжуадэлао, тинкэ у хуй пао* — «Коли хорошо подстраиваешь „ловушки“, то слушатели не разбегутся»); другое правило гласит: 書上關子減當票 (*Шушан гуаньцзы цзянь данпяо* — «„Ловушки“ в сказе уменьшают квитанции в закладной лавке»²⁴); третье — 關子毒如砒 (*Гуаньцзы ду жу пи* — «Ловушка ядовита, словно мышьяк»²⁵) и четвертое 關子好說, 表書難做 (*Гуаньцзы хао шо, бяо шу нань цзо* — «Легко ставить „ловушки“ — трудно делать описания»). Пань Бо-ин и Чжоу Лян, собравшие эти устные правила, так комментируют понятие *гуаньцзы*: оно означает требование постоянной заинтересованности слушателя рассказом с тем, чтобы он пришел на выступление и на второй, и на третий день.

Практически сказитель должен создать такую ситуацию, из которой было бы по крайней мере несколько возможных исходов, и заставить слушателей мучиться мыслью о том, какой из них будет реализован в дальнейшем повествовании. Сами сказители весьма четко осознают эту художественную необходимость.

Пекинские рассказчики, например, обучая своих учеников, пользуются профессиональным термином *цзинжэньби* (букв. «кисть, удивляющая людей»). Им определяется требование к рассказчику вести свое повествование так, чтобы слушатели не могли отгадать дальнейшее развитие событий и даже предполагали бы совсем не то, что на самом деле должно произойти [284, стр. 24]. Поэтому сказитель ставит такую «ловушку» в конце повествования, обрывая его в момент наивысшего напряжения. Под «ловушкой» сучжоуские сказители явно имеют в виду не только один запутанный сюжетный ход, который сказитель может распутывать в течение нескольких

²³ Для перевода термина *гуаньцзы* используем слово «ловушка», удачно найденное В. Топорковым, который, вспоминая о М. Булгакове, пишет, что, будучи блестящим рассказчиком, Булгаков «хитро подстраивал „ловушки“ для разжигания нетерпеливого любопытства слушателя» [413, стр. 27].

²⁴ *Гуаньцзы* для сказителей имели вполне материальный смысл: если в момент напряжения слушатели не разбегутся, то, значит, сказитель заработает больше денег, а следовательно, меньше квитанций из закладной лавки останется у него дома. Характерно, что в Янчжоу для рассказывания сказа существовал даже профессиональный термин *май гуаньцзы* («продавать *гуаньцзы*»).

²⁵ Сравнение «ловушки» с ядом сучжоуские фольклористы комментируют в двояком смысле. С одной стороны, *гуаньцзы* ставится в конце очередной порции повествования и как бы поражает слушателей. С другой — слова о яде связываются с тем огромным умственным напряжением, которого требует от самого рассказчика каждая такая «ловушка».

десятков дней, но и мелкие препятствия действиям героя, которые иногда следуют одно за другим²⁶. Однако сказители осуждают тех, кто, опасаясь трудностей спокойного повествования о событиях, пропускает их вовсе, составляя свое повествование из одних «ловушек». Подлинное мастерское повествование должно состоять из последовательного чередования напряжения и расслабления. При этом наиболее сложным и трудным у сказителей считается «пустить корень» (*чжунгэнь*), т. е. заранее подготовить действие к тому, чтобы создать впоследствии ситуацию — «ловушку» (следовательно, самым сложным считается повесить во втором акте ружье, которое выстрелило бы в четвертом, — используя афоризм А. П. Чехова).

Одним из характерных приемов такого типа является предварительное описание через зрительное восприятие персонажа какого-либо предмета, который в дальнейшем повествовании вдруг окажется чрезвычайно важным. Иногда это делалось путем упоминания в повествовании нового героя, которому предстоит сыграть важную роль в дальнейшем рассказе. Введение нового персонажа требовало по законам однолинейного повествования, характерного для жанра пинхуа, при первом же появлении поведать слушателям происхождение и всю предшествующую историю персонажа. Для этого сказитель прерывал действие на каком-либо обычно спокойном месте (например, описывая, как герои идут или едут по дороге) и, четко сознавая отличия течения художественного времени общего повествования от вводимой новой временной плоскости, говорил что-нибудь вроде: «Ну пусть они там идут по дороге, а я расскажу вам сейчас историю такого-то»²⁷. Такой прием у пекинских сказителей назывался *даоби* (букв. «перевернутая кисть») или *даочаби* («перевернутая воткнутая кисть») [284, стр. 26]²⁸. Иногда подобные вводы мо-

²⁶ Пекинские рассказчики называют такие «ловушки» *коуцзы* (букв. «застежка», «скрепка»), подразделяя их на *дакоуцзы* («большие ловушки»), которые ставятся в конце дневной порции сказа с тем, чтобы «заманить» слушателей на следующее выступление, и на *локоуэр* (букв. «сетевые застежки» — т. е. «мелкие ловушки»), которые скрепляют повествование на всем его протяжении [284, стр. 26].

²⁷ Судя по некоторым публикациям, эти вводы новых персонажей делаются рассказчиком под сильным влиянием трафарета исторического жизнеописания — так что и здесь можно проследить обычное для профессионального сказа соединение элементов устной и письменной традиции. [См., например, представление слушателям Чжу Юань-чжана, возглавившего в середине XIV в. мощное антимонгольское движение, в сказе пекинского рассказчика Чжан Пэй-синя, основанном на книжной эпосе «Повествование о героях» (295, стр. 1—2)].

²⁸ Само понятие *даоча* заимствовано из традиционной китайской стилистики.

гут вставляться и в напряженных местах и разрастаться в самостоятельную большую историю со своими внутренними напряжениями, создавая вдвойне повышенный интерес у слушателей [264, стр. 40]. Возврат же к основной теме сказитель обычно легко осуществлял трафаретной фразой 書歸正傳 (*шу гуй чжэн чжуань* — «[А теперь] вернем повествование к основной истории») [279, стр. 42].

Естественно, что разные сказители по-разному организуют действие. У Кан Чжун-хуа оно более напряженное; он единственный из трех сказителей вводит в действие такую сильную деталь, как желание Чжоу Юя убить Чжугэ Ляна. Эта деталь, конечно, сразу же придает действию большую напряженность. Получается сложная психологическая коллизия — Лу Су, не предупредив Чжоу Юя, приводит к нему в качестве лекаря Чжугэ Ляна; Чжугэ Лян поблизости ожидает приглашения в шатер; а тут вдруг Чжоу Юй просит Лу Су убить Чжугэ Ляна. Все это усложняет действие в психологическом плане, наиболее развитом именно в янчжоуском сказе, где на первый план выступают не военные поединки, а отношения людей. Скорее всего перед нами не индивидуальная особенность одного сказителя Кан Чжун-хуа, а общая черта всей школы, к которой он принадлежит. Ведь известно, что Ли Го-хуэй создал свою школу исполнения «Троецарствия» в манере *вэнь* — «гражданской», «цивильной», можно сказать, «утонченной», в противоположность существовавшей в его время «военной» (*у*) манере рассказывания того же цикла, представленной в настоящее время братьями Сунь Юй-ляном и Сунь Юй-хуа [50, стр. 374]²⁹. Это стремление именно к передаче человеческих взаимоотношений заметно во всех четырех опубликованных частях сказа по «Троецарствию», записанных от Кан Чжун-хуа.

Создавая более острые ситуации и коллизии и переорганизовывая структуру проходного эпизода эпопеи в новую структуру устного эпико-драматического произведения, сказитель стремится обычно «выжать» все, что только можно, из текста самой эпопеи, вобрать и развить в устном сказе те ходы и детали, которые были неважными или неразвитыми у средневекового автора.

Из двадцати восьми жестов книжной эпопеи все три сказителя единодушно отвергли один жест: приход военачаль-

²⁹ Можно предположить, что эти две манеры исполнения соответствуют в общем двум типам пекинского прозаического сказа, о которых пишет Лао Шэ: один из них предполагает стремительное развитие событий, а второй — чрезвычайно замедленное повествование, полное подробностей, при котором одно описание того, как У Сун убивал тигра (из цикла «Речные заводи»), занимает пять-шесть дней [226, стр. 12].

ников к больному и их расспросы о самочувствии полководца. Отвергли, по-видимому, потому, что эта линия никуда не ведет, и ее трудно продолжить.

Обратимся к составленной нами таблице основных жестов сказа о болезни Чжоу Юя (см. приложения, таблица III, стр. 405—421). Первое, что бросается в глаза — это различные начала повествования. Первый жест у Кан Чжу-хуа соответствует лишь десятому (из двадцати шести жестов эпопеи). Несколько по-иному, чем в книжной эпопее, организуется начало у Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна, хотя они гораздо ближе как между собой (возможно, тут влияет единая местная традиция сучжоуского сказа), так и к тексту Ло Гуань-чжуна. Такое отличие в начале повествования явно не случайно. Оно особенно заметно в других записях повествований о героях трех царств — в частности, например, в *о* встрече в городе Гучэне побратимов Гуань Юя и Чжан Фэя. Этот рассказ, к которому мы еще вернемся ниже, основан на событиях, описанных в двадцать восьмой главе эпопеи Ло Гуань-чжуна, и отличается от книжного текста именно во вступительной, начальной части повествования [182, т. I, стр. 353—356; 62, стр. 22—39; 51, стр. 131—146; см. также приложения, таблицу IV, стр. 422—432]. Эта особенность отмечена исследователями применительно и к сказу, и к народным книгам, созданным в XI—XIII вв. «Творческие возможности и приемы автора наиболее полно проявляются в прозаических вступительных частях „Пинхуа по «Истории Пяти династий»“, ибо здесь вне хронологических рамок главных исторических событий автор менее всего связан с историческими источниками», — пишет Л. К. Павловская [388, стр. 77]. Аналогичную картину мы отмечали и в народной книге о героях Трех царств, где начало абсолютно не связано с летописными данными³⁰. Таким образом, мы видим, что в ту эпоху, когда народный рассказчик не имел еще книжной эпопеи и сам основывался на летописи, он проявлял наибольшую творческую активность именно в начале повествования. Когда же после появления книжной эпопеи сказитель стал пользоваться ею вместо династийной

³⁰ То, что наибольшая свобода средневекового писателя или рассказчика, обрабатывающего уже известный сюжет, проявляется в начале произведения, не есть специфическая черта китайской литературы. Аналогичные факты отмечались и исследователями западноевропейских литератур. Например, В. М. Жирмунский писал, что в немецкой народной книге о Фаусте «наибольшую самостоятельность автор проявил, по-видимому, в экспозиции и завязке» [352, стр. 412]. Анализ соотношения «Отелло» Шекспира с предшествующей драме новеллой Дж. Чинтио, проведенный А. А. Смирновым, показывает, что эта закономерность прослеживается и у Шекспира [407, стр. 255]. Наиболее вариативно начало и в народных сказках.

истории и иных исторических сочинений, эта специфическая традиция сохранилась, как сохранились до наших дней и некоторые другие закономерности средневекового устного сказа, о которых еще пойдет речь.

Мы уже приводили мнение В. Хрдличковой о том, что современный китайский устный рассказ существует независимо от письменного текста. Нам кажется, что предлагаемая в данной работе методика исследования дает возможность показать явную зависимость современного традиционного сказа от литературного источника. Во-первых, эта зависимость видна в том, что сказители используют ту же последовательность жестов, что и в книжной эпопее (см. приложения, таблица III). Во-вторых, только три из двадцати шести жестов эпопеи не взяты ни одним из трех рассказчиков. Такое последовательное совпадение жестов в книжной эпопее и у сказителей не может быть случайностью. Из таблицы III видно, что через определенные промежутки жесты эпопеи и устных сказов оказываются соответствующими друг другу, если не прямо тождественными. Ср., например, № 4 среди жестов эпопеи («К Чжоу Юю приглашают лекаря»), № 5 в колонке Тан Гэн-ляна и № 3 — Лу Яо-ляна («Лу Су посылает за войсковыми лекарями»). Соответствие жестов мы будем условно называть узлом, определив узел, как такое отношение между содержанием сравниваемых произведений, которое характеризуется тождеством описываемых в них действий. Узел есть постоянная величина для сказа и книжной эпопеи. (В таблицах III и IV узловые жесты набраны жирным шрифтом). Теоретически должно получиться так, что в эпопее Ло Гуань-чжуна мы находим почти непрерывный ряд жестов, которые при сопоставлении с устными вариантами оказываются узловыми, причем расстояние между такими жестами в эпопее, как правило, равно или приближается к нулю. В устных вариантах между узлами, как правило, оказываются большие промежутки, заполненные какой-то иной информацией. Такие промежутки между двумя узлами мы предлагаем называть интервалами. Практически получается, что интервал — это то новое, что внес в повествование народный рассказчик. Весь сказ при этом может быть представлен как последовательное чередование отрезков текста, состоящих из узлов и интервалов.

Такое построение китайского сказа явно не случайно. Многие ученые считают, что китайский профессиональный устный сказ берет свое начало от устных повествований VIII—X вв. (бяньвэнь), которые в свою очередь восходят к простонародной буддийской проповеди для мирян. «Построены эти сочинения по следующему образцу: сначала идет цитата из сутры,

далее следует прозаический текст рассказчика, где подробно разрабатывается сюжет, заключенный в приведенной цитате; потом проза сменяется стихотворным куском, повторяющим в стихотворной форме то, что рассказано в прозе; заключается эпизод строкой, в которой содержится намек на события, послужившие темой следующего эпизода...» [338, стр. 24—25].

Из этого описания структуры буддийских бьяньвэнь видно, что они, говоря нашим языком, также состоят из определенных отрезков, которые могут быть представлены в виде неких узлов (цитат из сутры) и интервалов (прозаического текста рассказчика, разрабатывающего сюжет цитаты и конкретизирующего его), т. е. принципиально современные сказители повторяют ту же структурную схему повествования, которая зародилась тысячу лет назад. Только вместо буддийских сутр они используют книжную эпопею, возникшую на базе исторической хроники и народной литературы. Поскольку мы имеем дело со сказом прозаическим, а не песенно-повествовательным, мы, конечно, не найдем здесь такого органического соединения стихов и прозы, как в буддийских бьяньвэнь; иным будет и окончание отрезка: без специальной строки (намёка), служащей мостом к следующему отрезку, — но это уже отличия не видового, а жанрового характера. Принцип внутренней структуры остается тем же.

Теперь остается выяснить, как организуются интервалы, что нового вносит в сказ народный рассказчик, какими действиями заполняет он интервалы между узлами, замкнуты ли эти действия внутри одного отрезка или их результат вдруг обнаруживается в другом отрезке.

Поскольку действие в устном сказе в основном однолинейно, т. е. развивается последовательно (кроме вставных эпизодов и редких возвращений к жизни героя в прошедший промежуток времени), то в большинстве случаев действия замкнуты внутри одного отрезка. Это объясняется и тем, что большинство действий каждого интервала представляет собой как бы конкретизацию и детализацию основного узлового жеста.

Так, например, жест № 21 разбираемого отрывка эпопеи сформулирован в таблице III, как «отпускают слуг». Это узловой жест, которому соответствует жест № 89 у Кан Чжунхуа и № 78 у Лу Яо-ляна. Следующие в начинающемся отсюда интервале жесты (соответственно № 90—95 и № 79—80) есть практически конкретизация основного условия написания рецепта Чжугэ Ляном — так, чтобы его никто не видел. В романе для этого достаточно фразы «Отпустив слуг, Чжугэ Лян написал...», а в сказе из-за усилившейся роли Лу Су и скры-

того состязания в мудрости между ним и Чжугэ Ляном необходимо удалить из шатра и его. Это как раз и требует дополнительных действий.

Интервалы между узлами у различных сказителей сильно отличаются по размеру. Так, например, жест № 5 у Ло Гуаньчжуна в его эпопее («Лу Су идет советоваться к Чжугэ Ляну») есть узел, следующий за упомянутым выше («К Чжоу Юю приглашают лекаря») для эпопеи и вариантов Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна.

Если в самой эпопее интервал между этими жестами равен нулю, то у Тан Гэн-ляна он заполнен семью жестами, а у Лу Яо-ляна — девятнадцатью. Нет необходимости, видимо, приводить другие примеры — читатель сам может выбрать их из табл. III. Укажем лишь на узел, который объединяет, например, жесты № 16 эпопеи, № 46 у Кан Чжун-хуа, № 32 у Тан Гэн-ляна и № 62 у Лу Яо-ляна (Чжугэ Лян входит в шатер Чжоу Юя). Различие в порядковых номерах достаточно ясно показывает и различия в заполнении интервалов. Неравномерность заполнения интервалов между узлами говорит о том, что свобода сказителя проявляется не только в начале повествования, но и на всем его протяжении. Однако внутри рассказа свобода эта оказывается заключенной в более узкие рамки интервалов между узлами.

Интервалы наиболее густо заполнены у Кан Чжун-хуа. Так, между жестами № 21 и № 22 эпопеи у него вставлено шесть действий, а у Лу Яо-ляна — лишь два. Эта «забитость» интервалов действиями у Кан Чжун-хуа связана с его манерой создания напряженного повествования. Отсюда — сюжетный ритм у него более частый и действия — более дробные. У Кан Чжун-хуа: Лу Су предлагает Чжугэ Ляну написать рецепт; Чжугэ Лян молчит; Лу Су снова просит его написать; Чжугэ Лян пытается отделаться от Лу Су; Лу Су не соглашается; Чжугэ Лян вынуждает его уйти. У Лу Яо-ляна только: Лу Су остается в шатре; Чжугэ Лян прогоняет Лу Су.

Большое значение в устных вариантах сказа имеет и величина интервалов. В разобранных примерах она не столь велика, но бывают случаи — особенно при трансформации маленького, незначительного эпизода эпопеи в цельный устный рассказ, — когда эта невидимая рамка из жестов, превращающихся в узловые, раздвигается до весьма значительных размеров. Так происходит, например, при рассказывании сучжоуским сказителем Ван Сюн-фэем маленького эпизода эпопеи о том, как Цао Цао подарил Гуань Юю коня [62, стр. 5—19].

Планы изображения Как во всяком другом художественном произведении, в устном сказе можно выделить при анализе несколько планов изображения: непосредственное описание, прямая речь персонажей и воспроизведение текста книжной эпопеи. Это дает возможность проанализировать отличие устных вариантов от книжного текста и в этом отношении. Одновременно сопоставление этих планов в трех вариантах сказа поможет выявить еще одну сторону в особенностях разработки сюжета разными рассказчиками. Сами сказители выделяют в сказе описательный план *бяо* — речь от третьего лица, т. е. от лица сказителя, и речевой, диалогический план *шо* — прямую речь самих героев, распадающуюся на повествовательный диалог *бяобай*, театрализованный диалог *шобай* и особый вид монолога *губай* (от *гу* — «бормотать») [62, стр. IV]. Записи сучжоуского сказа опубликованы, подобно драматическим либретто, с соответствующими пометками (*бяо*, *губай*). Это дает нам возможность понять, что сами сказители включают в понятия *бяо* или *губай*. В двух исследуемых вариантах (Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна) только два раза встречается пометка *губай*. В сказе Лу Яо-ляна предпоследняя реплика Чжоу Юя делится на *бай* («Господин любезно взялся лечить меня, и болезнь Юя мгновенно прошла. Рассчитываю, что господин даст мне свои наставления») и *губай* («Коль ты понял, что мне нужен юго-восточный ветер, так придумай, пожалуйста, и выход») [62, стр. 94]. Данный пример показывает, что мы имеем дело здесь с типичной для театра «репликой в сторону», т. е. словами, обращенными не к собеседнику (в данном случае Чжугэ Ляну), а к слушателям.

Отбросив таким образом прямую речь героев (*шобай*) и обращенный к слушателям монолог (*губай*), мы получим то, что сами сказители именуют *бяо*³¹. В *бяо* входят элементы, весьма различные:

1. Описания действий героев. Например: «Лу Су подошел к постели Чжоу Юя, приподнял полог и тихонько окликнул...»

2. Описания обстановки и ситуации, в которой разворачивается действие. Большинство вариантов сказа о Трех царствах (как и на другие темы), известных по современным публикациям, начинается с описания обстановки. Например:

³¹ *Бяо* китайских рассказчиков, собственно, есть повествование в узком, специальном смысле этого слова, когда этим термином обозначается весь текст прозаического произведения за исключением прямой речи персонажей. Интересно, что и некоторые русские сказочники понимали особое отличие диалога (называя его «разговор») от остального текста, который М. К. Азадовский, например, именовал сказом [327, стр. 34, 66].

«Второй раз сошлись войска на Янцзы, и вновь победа досталась Восточному У. Чжоу Юй стоял на возвышении для полководца и наблюдал за боем. Вдруг налетел такой сильный порыв ветра, что Чжоу Юй упал, изо рта у него хлынула алая кровь. Лу Су и Чэн Пу поспешно отнесли его в шатер и положили на постель» [62, стр. 78].

3. Риторические вопросы, задаваемые самим сказителем, и ответы на них. Например: «Как случилось, что у Чжоу Юя изо рта хлынула алая кровь? Все потому, что подул этот ветер. Это был северо-западный ветер...» [62, стр. 78].

4. Мысли персонажей, передаваемые сказителем обычно через своеобразную прямую речь, с употреблением местоимения первого лица. Например: «Только сейчас, попав под северо-западный ветер, Чжоу Юй подумал, что расположение местности никуда не годится. Если пустить огонь против ветра, то это равносильно самосожжению. До чего же я глуп! Глубокой зимою в конце холодов всем командует северо-западный ветер — откуда же быть какому-то юго-восточному?» [62, стр. 78].

В письменной фиксации устного сказа нередко трудно определить, где начинаются и кончаются мысли героя, передаваемые от первого лица. Рассказ из описательного «нейтрально-объективного» повествования плавно переходит в повествование от первого лица и обратно. В начале обычно стоит какой-нибудь глагол думания или чувствования, а конец лексически не отмечен никак. Приведенные выше раздумья Чжоу Юя кончаются так: «Как я смогу оказаться невиноватым перед уским князем? В сердце что-то стукнуло, и изо рта прямо брызнула алая кровь» [62, стр. 79]. Последняя фраза не имеет никаких формальных показателей, говорящих о том, от какого лица она произносится. На первый взгляд она может быть и продолжением мыслей персонажа, но, видимо, относится все-таки к описательной речи рассказчика. Об этом свидетельствует не только логический разрыв между ней и предыдущей фразой (речь о вине перед князем), но и то, что последняя фраза есть как бы ответ и на вопрос, поставленный сказителем в начале этого куска (бъя), и тем самым являющаяся как бы нижней планкой той рамки, в которую вставлены собственные мысли персонажа.

Всех этих трудностей различения разных планов, конечно, нет при устном исполнении. Их, возможно, не было бы и здесь, если бы запись была более тщательной и точной, фиксирующей и чисто речевые выделения, жесты и т. п. Добавим еще, что в некоторых случаях переход повествования от третьего лица к первому происходит внутри бъяо в пределах одного предложения. Например, у того же Лу Яо-яна:

«Лу Су в общем-то считал, что приказ отойти в сторону относится к военачальникам и посыльным и ко мне не имеет отношения; другие ушли, так давай уж я тебе тушь разотру...» [62, стр. 91]. Здесь нет сомнений, что первая часть фразы с подлежащим Лу Су говорится от лица сказителя, а вторая с местоимением первого лица в качестве дополнения — от лица персонажа.

Сказитель может передавать мысль персонажа и как косвенную речь, вставленную внутрь своего сказительского повествования. «Сейчас, услышав, как Лу Су зовет его (Чжоу Юя), он подумал, что этот простодушный человек может умереть от беспокойства, и поэтому повернулся на постели к нему лицом» [62, стр. 85].

Добавим, что такой способ передачи мыслей персонажей менее распространен в повествовании, чем первый, передающий размышления прямо от первого лица.

5. В бяо помещены и обращения сказителя непосредственно к персонажу повествования — явление, не очень распространенное в устном сказе, но все-таки встречающееся.

Лу Су у: Слушаюсь!

(Бяо:) Лу Су вышел из шатра и отправился приглашать Чжугэ Ляна. Ему опять пришлось идти в средний шатер. Ах, Лу Су, ты и вошел-то впопыхах, голова-то [у тебя] ничего не различает — когда выходил, что ж не поглядел спокойно...

6. На грани описательного плана (бяо) и диалогического (шо) находится и характерная для устного сказа повествовательная прямая речь (бяобай), т. е. прямая речь персонажа, «перерезанная реплицирующими ремарками автора» [340, стр. 155] или рассказчика, дающими определенную оценку речи, произносимой персонажем. Например, в варианте Кан Чжун-хуа:

Чжоу Юй услышал эти слова [Чжугэ Ляна] и не вытерпел — такой уж Чжоу Юй человек, из-за всякого пустяка величиной с конопляное семя он готов вскочить на ноги — услышал он, что Чжугэ Лян сказал такие несправедливые слова, не вытерпел, приподнял легонько кончик одеяла и сказал: «Учитель, человеку предначертаны утро или вечер, беда или счастье, как можно самому уберечь себя?» [52, стр. 44].

Мы не случайно привели пример повествовательной прямой речи из янчжоуского сказа, а не из сучжоуских вариантов, так как отличительной особенностью сучжоуских пинхуа является разыгрывание прямой речи во многом как чисто театрального диалога с замкнутостью чужого голоса и отсутствием постепенности в переходе от сказительской речи к диалогу персонажей. В опубликованных записях сучжоуского сказа бяобай нам вообще не удалось найти. Количество же подобных случаев в янчжоуских вариантах довольно велико,

и это связано с возрастающей там ролью фигуры рассказчика, повествующего со стороны о своих героях, без характерного для сучжоуских исполнителей «разыгрывания ролей» (*ци цзяосэ*), которое все-таки и там является лишь частичным. В янчжоуских вариантах происходит и довольно частое соединение реплицируемого диалога с «оголенным» — вводимым без реплик повествователя, непосредственно после прямой речи предыдущего персонажа. Это почти постоянное соединение бяобай и шобай³² и дает нам основания говорить о повествовательной прямой речи как о стоящей на грани речевого и повествовательного планов устного сказа. Как мы видим, описательный план (бяо) у сказителя более сложен и разнообразен по своему составу, чем чисто диалогический. Это обусловлено принципиальной художественной установкой на описание. По объему повествовательный план бяо у всех трех сказителей во много раз превышает диалогический. Вот некоторые статистические данные по сказу того же Лу Яо-ляна в иероглифическом (а не словарном) выражении: на первой же странице публикации на диалог падает 15 иероглифов (слов), а на бяо — 286. На второй странице соответственно — 114 и 218; на третьей — 73 и 258, на четвертой — 38 и 403 и т. д. При всей неравномерности распределения диалога и повествования по страницам записи преобладание второго плана (бяо) абсолютно ясно. Хотя простой арифметический подсчет и показывает на первый взгляд преобладание прямой речи (у Лу Яо-ляна на 116 реплик персонажей приходится 57 бяо, а у Тан Гэн-ляна — соответственно 43 на 105), в действительности по протяженности во времени произнесения бяо занимают гораздо больше места. Дело в том, что реплики героев в прозаическом сказе часто односложны, прямая речь героя в подавляющем большинстве случаев состоит из одного предложения: вопрос — ответ, иногда же вообще из одного междометия (особенно у Тан Гэн-ляна) типа: «Ай!», «Э?» (удивление) и т. п. Особенно это относится к театрализованному диалогу. Напротив, бяо лишь в редких случаях состоит из одного предложения, сплошь и рядом (особенно у Тан Гэн-ляна) разрастаясь до размеров печатной страницы и более. Практически почти на каждые две реплики приходится одно бяо, в котором и заключена основная передаваемая сказителем информация. На пример:

А - фу и А - шо у: Почтительно встречаем хозяина.

Лу С у: Ладно, а господин внутри?

³² На частое соединение *бяобай* и *шобай* в хунаньском сказе указывает современный автор Чжоу Хань-пин [304, стр. 11].

А - ф у и А - шоу: Внутри.

(Бяо:) Лу Су прямо направился в трюм. Подойдя к внутренней комнате, взглянул и изумился. Почему изумился? Увидел, что Чжугэ Лян одну руку на жаровне держит, а другой легонько веером машет. Лу Су подумал: «У Чжугэ Ляна тоже есть хворь: одной половине холодно, а другой жарко». Поглядел еще разок: «Не похоже, что болен». И вдруг быстро сделал шаг вперед.

Лу Су: А, учитель! Лу Су приветствует вас.

Чжугэ Лян: Сановник Лян в свою очередь приветствует вас, про-
шу садиться. [62, стр. 82].

Этот типичный отрывок из варианта Лу Яо-ляна показывает, что большая часть описания действий персонажей, действий, которые движут вперед сюжет, заключена именно в сказительском бяо, а отнюдь не в прямой речи — диалогах героев сказа³³.

С увеличением бяо возрастает описание рассказчиком мыслей персонажей, заключенных в своеобразную косвенную речь. Как уже говорилось, в эпопее Ло Гуань-чжуна этот план еще почти не развит и в разбираемой сцене лишь один раз передано раздумье Чжоу Юя, притом крайне лаконичное: «Чжоу Юй прочел, страшно изумился и втайне подумал: „Чжугэ Лян воистину волшебник! Давно уж понял, что у меня на душе. Делать нечего, придется рассказать ему об истинном положении вещей“» [14, т. II, цз. 8, стр. 23]. Этому одному случаю у Кан Чжун-хуа соответствуют сорок четыре случая раздумий героев (Чжоу Юя, Лу Су, Чжугэ Ляна), у Тан Гэн-ляна — сорок, а у Лу Яо-ляна — пятьдесят один.

Итак, мы видим, что из всех трех планов изображения — описания, диалоги и мысли — при переходе от книжной эпопеи к современному устному сказу больше всего разрастается именно последний. У Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна диалогический план возрос примерно в четыре раза (27 реплик в романе и соответственно 105 и 116 у обоих сказителей), описательный — в среднем в пять-шесть раз (9 реплик в романе, 43 — у Тан Гэн-ляна и 57 — у Лу Яо-ляна), а передача рассказчиком мыслей персонажа — в сорок-пятьдесят раз, причем число передаваемых рассказчиком мыслей персонажа во всех трех вариантах примерно одинаково. Обильное введение в устное повествование мыслей героев потребовало и соответствующего разнообразия введений этих раздумий в ткань рассказа. Чаще всего они вводятся через обычный глагол 想 (сян — «подумал»), но встречаются и иные спо-

³³ О большой значимости бяо по сравнению с прямой речью героев говорят и китайские исследователи: «Можно сказать, что в сказе постепенное разворачивание сюжета, описание обстановки и предметов, детальное изображение внутренних чувств героев и их облика передается главным образом через бяо» [274, стр. 54].

собы — с помощью выражений: 肚裡轉念頭 (дули чжуань няньтоу — «в голову ему пришла мысль», букв. «в животе у него повернулась мысль»), 心裡明白 (синьли минбай — «в душе понял»), 暗笑 (аньсяо — «втайне улыбнулся»). Весьма распространено в устных вариантах и введение мыслей персонажа в описательный план после глаголов видения, слышания, чувствования, которым обычно предшествует морфема — (и — «один»), означающая мгновенность действия с оттенком неожиданности [428, стр. 103], что примерно соответствует русскому «как взглянет», «как услышит» или «только взглянул» (и тут же подумал). У Лу Яо-ляна, как, впрочем, и у двух других сказителей, это чаще всего глаголы 看 (кань — «видеть»), 聽 (тин — «слышать»), 呆 (дай — «остолбенеть») в сочетании с и («один»). В ряде случаев после такого глагольного сочетания непосредственно следуют междометия 唉 (ай), 嘖 (и) и др., показывающие, что именно здесь проходит граница между чистым описанием действия и началом эмоционально окрашенного мыслительного плана. Например: 魯肅一看,啊呀, 江東不幸之極 Лу Су икань, а-я, Цзяндун бу син-чжи цзи — «Как увидел все это Лу Су — ай-яй, вот уж не везет Цзяндуну» (местность к востоку от Янцзы) [62, стр. 81]; или 周瑜抬頭一望,覺得是西北風 (Чжоу Юй тай тоу и ван, цзюэдэ ши сибэй фэн — «Чжоу Юй поднял голову на мгновение, взглянул и почувствовал, что это северо-западный ветер») [62, стр. 78].

Иногда сказитель передает весьма длинные раздумья героев. Чтобы слушатели не сбились и не забыли об этом, он прерывает мысль персонажа и, вставив от себя выражение 再一想 (цзай и сян — «и еще подумал»), возвращается к ней. Вспомним, что аналогичные конструкции при длинной прямой речи мы встречали еще в народной книге начала XIV в. Это дает нам основание предполагать, что подобный прием появился в устном сказе много веков назад.

А. Я. Закушняк разработал в свое время теорию многоплоскостного устного рассказа. «Всякий изустный рассказ в каждый данный момент ведется в той или иной „плоскости“, то есть в том или ином характерном интонационном плане, присущем рассказчику, автору или персонажу, от лица которого идет в данный момент речь. В живом рассказывании „плоскость“ обнаруживается, когда рассказчик, выключаясь из естественного течения данного словесного куска (одна „плоскость“) и переключаясь в иное течение иного словесного куска (другая „плоскость“), или прерывает на время рассказ, или переносит рассказ „из уст в уста“ — от себя, рассказчика, к автору, от автора к персонажу, от персонажа к следующему персонажу. Таким образом, рассказчик

„другим тоном“, с помощью новой интонации, смены тембра голоса и темпа речи, пользуясь жестом и мимикой, по-своему истолковывает нужное ему место, интересующую его ситуацию, мысль или образ» [356, стр. 39].

К сожалению, в нашем распоряжении нет таких записей сказительских вариантов «Троецарствия», где была бы видна истинная разметка по интонационным «плоскостям» в момент исполнения. Однако в отличие от эстрадного чтеца народный сказитель — фактически автор всего своего варианта (а не только его исполнения или компоновки, разбивки)³⁴. Поэтому нам кажется возможным отчасти проследить различные «плоскости» в сказе на основании опубликованных записей.

Выше мы говорили о планах повествования, сопоставляя их с соответствующими планами эпоса Ло Гуань-чжуна. Теперь попробуем, пользуясь методикой А. Я. Закушняка продолжить это сравнение, введя понятие плоскости изображения. В отличие от русского чтеца мы попытаемся применить теорию плоскостей и к письменному произведению. Объясняя теорию А. Я. Закушняка, Ю. Н. Верховский пишет: «В „Униженных и оскорбленных“, например, рассказчик (1) читает Достоевского (2), который излагает рассказ Нелли (3), а та, в свою очередь, рассказывает о Бубновой (4)» [356, стр. 41]. Обращение к тексту композиции А. Я. Закушняка по роману Достоевского показывает, что речь идет явно о том месте рассказа Нелли, где она передает слова хозяйки дома Бубновой, обращенные к больной матери Нелли. Таким образом, мы имеем здесь дело с четырехплоскостным ведением повествования. Реально три плоскости есть уже у самого Достоевского, а четвертая привносится рассказчиком, который вообще-то мог в устном исполнении увеличивать количество плоскостей и до семи-восьми.

Вернемся теперь к тексту «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна и устным рассказам на тот же сюжет. В книжной эпосе мы имеем дело с двумя плоскостями: повествование автора (описания, ведущиеся как бы от нейтрального, отстраненного лица повествователя) и прямая речь героев. При этом у Ло Гуань-чжуна обе плоскости не накладываются одна на другую, как это мы видели у Достоевского, а существуют во временной протяженности, сменяя друг друга. В редких случаях у Ло Гуань-чжуна в прямую речь одного персонажа

³⁴ Приложенные к книге А. Я. Закушняка тексты Гоголя, Толстого, Чехова, Достоевского и других классиков в его компоновке и «транскрипции» показывают, что его композиции хоть и отличаются от обычных изданий тех же произведений, но отнюдь не настолько, как у китайского сказителя, творящего свой устный рассказ заново в месте автора.

вставлены слова другого, но мысль внутри мысли у него не встречается.

В отличие от книжного текста в записи устного сказа мы находим уже иную картину. Для нашего исследования в данном случае целесообразно разграничить «нейтрально-объективное» повествование о событиях, реплики самих персонажей и речь рассказчика, время от времени вмешивающегося в «нейтральное» повествование и имеющего право на реплики от своего лица — современника слушателей, а не героев произведения. Таким образом, в сказе мы имеем «нейтрально-объективное» повествование (первая плоскость), при переходе от описания к прямой речи героев, когда возникает их «я»³⁵, появляется вторая плоскость. Заметим, что пока мы имеем двухплоскостное повествование без наложения этих плоскостей одна на другую — как и у Ло Гуань-чжуна. Но вот в первую плоскость (авторское нейтральное повествование) вклинивается третья плоскость — реплика сказителя от его собственного лица, лица человека нашего времени, с его собственным «я». Например, в варианте Кан Чжун-хуа:

Чжоу Юй в душе страшно разволновался, все в нем закипело. Как заволнуется, как разгорячится — сердечный огонь взметнулся вверх, огонь стал жечь металл легких, изо рта пошла алая кровь, и он упал навзничь. Я прежде рассказывал, что, когда он, будучи на вершине горы Наньпиншань, упал лицом вниз, то... [52, стр. 42].

Такого же рода переходы описания от третьего лица к первому лицу сказителя есть и у Тан Гэн-ляна, когда он, изображая способы лечения древнего медика Хуа То, говорит, что не берет на себя ответственности за последствия такого лечения. Эта же плоскость возникает в бяо в тех уже отмеченных нами случаях, когда сказитель обращается к своему персонажу (см. пример на стр. 294) или когда без специального введения он дает свои пояснения событиям, бывшим много веков назад (подобные примеры будут рассмотрены в дальнейшем). Здесь важно подчеркнуть, что в отличие от романа китайский устный сказ имеет еще одну дополнительную плоскость.

Но и это не предел. Пока мы имели дело с тремя непересекающимися плоскостями, но вот Кан Чжун-хуа передает

³⁵ По свидетельству китайского исследователя Цзо Сяня, первоначально устный сказ в Сучжоу, например, велся целиком от лица сказителя, и разыгрываемая прямая речь выделилась из этого плана много позже, после чего на этот диалогический план еще повлияло театральное драматическое искусство. Это и привело к тому, что там прямая речь героев сказа напоминает речь сценических персонажей [287, стр. 13].

размышление Чжугэ Ляна, который в свою очередь рассказывает о размышлениях Чжоу Юя:

Чжугэ Лян вновь подумал: «Нет, не так. Из того, как говорил со мной Лу Су, видно, что у Чжоу Юя вовсе не настоящая болезнь... Он обманывает меня, на душе у Чжоу Юя... — наверняка он слышал от Лу Су, что я могу излечить его от болезни. Он думает в душе: „Ты, Чжугэ Лян, любую хворь можешь излечить, а мою, Чжоу Юя, болезнь ты не сможешь вылечить“» [52, стр. 43].

Перед нами уже не одноплоскостное повествование, а трехплоскостное, с наложением этих трех плоскостей друг на друга: (1) плоскости «нейтрально-объективного» авторского повествования (сказитель Кан Чжун-хуа), (2) плоскости повествования от первого лица размышляющего героя (Чжугэ Лян), (3) плоскость в плоскости — снова от первого лица, но уже не от Чжугэ Ляна, а от Чжоу Юя через Чжугэ Ляна. В устном исполнении эти раздумья Чжоу Юя, вставленные в мысли Чжугэ Ляна, были бы переданы, видимо, иными речевыми средствами, особой интонацией. Таким образом, мы видим, что в плоскостном отношении устные варианты «Троецарствия» отличаются от книжной эпопеи введением двух дополнительных плоскостей, которые бесспорно углубляют повествование, делая его более выпуклым и объемным.

По опубликованным записям китайского устного сказа отчасти видны и переходы от одной плоскости повествования к другой, например — при переходе от повествования бяо к диалогу, от описания за автора к первому лицу сказителя. Они обозначаются различными способами, из которых наиболее распространены следующие:

1. Глагольные сочетания с наречием *цзай* («еще», «снова»). Например: 再說關公一路詐敗 (*Цзай шо Гуань-гун илу чжабай...* — «Еще расскажем о том, как Гуань-гун все время притворялся побежденным...») [62, стр. 39]; или, в других случаях, выражениями 再想 (*цзай сян* — «еще подумал»), 再提 (*цзай ти* — «еще приведем...») и т. п. К этому же типу примыкают и некоторые специфические выражения, состоящие также из сочетания глагола *шо* («говорить») со служебными морфемами 且 (*це* — «к тому же», «еще») и 且 (*цюэ* — примерно с тем же значением) [62, стр. 37]. Оба эти выражения (*цешо* и *цюэшо*) возникли в народном сказе не менее тысячи лет назад. Они отмечены еще в танских бяньвэнь [см. 337] как специфические сказительские обозначения переходов, обычно разбивающие смысловое течение плоскости и обозначающие некий логический скачок повествования — переход от рассказа об одном герое к другому, от одного события к следующему. Из устной сказовой традиции эти выражения попали в бяньвэнь, затем в пинхуа XII—XIV вв.,

а оттуда — в героические эпопеи и романы. Напомним, что выражение *цзюэшо* постоянно встречается в «Пинхуа по „Истории Трех царств“», а в эпопее Ло Гуань-чжуна употребляются и *цзюэшо* и *цешо*. Перейдя в книжный стиль из устного сказа, эти выражения сохранились и в устной стихии до наших дней.

2. Непосредственное обращение сказителя к слушателям, обычно при помощи словосочетания *ни кань* («ты посмотри», «взгляни-ка», «смотри-ка»). Например, у Кан Чжун-хуа: *你看他比醫道比得真在理* (*Ни кань та би идао бидэ чжэнь цзай ли* — «Смотри-ка, в его (Чжугэ Ляна) сравнении методов лечения действительно есть резон») [53, стр. 18]. Характерно, что такое обращение, сплошь да рядом встречающееся и в китайских народных сказках, никогда не имеет прямого значения, т. е. не призывает к действительным зрительным актам, а соответствует русским разговорным выражениям «гляди-ка», «смотри-ка» и т. п.³⁶

3. Междометия, обозначающие начало изображения мыслей персонажа — при переходе от плана описаний к плану размышлений. Примеры такого рода переходов приводились нами выше.

4. Введение сказительского «я» в повествование от третьего лица.

5. Называние или повторение имени героя, от лица которого сказитель будет говорить или думать вслух дальше, с последующим глаголом речи, мысли, чувства и обязательным переходом к первому лицу («я» действующего персонажа).

Все эти переходы разнообразят изложение, переводя его из одноплоскостного в многоплоскостное и отличая устное существование рассказа от чисто книжного текста эпопеи.

³⁶ Подобного рода реплики рассказчика, обращенные к слушателям, есть, видимо, характерная особенность именно прозаического (непоющего) сказа, допускающего более свободное вмешательство рассказчика в текст произведения. Интересно, что комментарии сказителя могут появляться и в тех случаях, когда нарушен обычный ритм исполнения и стихотворного эпоса. «Иногда сам певец былин, — писал известный собиратель фольклора русского Севера А. Ф. Гильфердинг, — когда заставишь петь его с расстановкою, необходимою для записывания, вставляет между стихами свои комментарии, и комментарии эти свидетельствуют, что он вполне живет мыслью о том мире, который воспевает. Так, например, Никифор Прохоров сопровождал события, описываемые им в былине о Михайле Потыке, такими замечаниями: „Каково, братцы, три месяца прожить в земле!“, или „Вишь поганая змея, выдумала еще хитрить“, или „Вот подумаешь, бабьи уловки каковы“ и т. п.» [343, стр. 36—37].

**Сравнение
вариантов сказов
между собой
и с ранней народ-
ной традицией**

Выше мы попытались выявить основы общности сюжета, а также отдельных жестов книжной эпопеи и позднего устного прозаического сказа. Теперь необходимо проследить внутренние схождения между вариантами отдельных сказителей, особенно внутри одной местной традиции, а также отношение позднего сказа и народной книги начала XIV в., отражающей сказ, предшествующий книжной эпопее.

Повествования Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна о лечении болезни Чжоу Юя гораздо ближе между собой и дальше от варианта янчжоуского сказителя Кан Чжун-хуа. Хотя они и восходят к разным ветвям местной сучжоуской традиции, часть действий в них совпадает. Речь здесь идет не об узловых жестах, идентичных в книжной эпопее и в устном сказе, а о «дополнительных» жестах, которыми сказитель заполняет интервалы между узлами и совпадения которых едва ли могут быть объяснены случайностью. Таковы, например, в таблице III жесты № 11, 12 и 20 у Тан Гэн-ляна и соответственно — № 4, 5, 58 у Лу Яо-ляна, они выделены курсивом (см. приложения, стр. 406—411). Эти совпадающие у сучжоуских рассказчиков жесты связаны с введением одинакового второго плана.

У обоих сказителей действия Чжугэ Ляна оттеняются присутствием войсковых лекарей. Их введение в повествование есть развитие фразы романа о том, что когда Чжоу Юю стало плохо, то послали за лекарем (или за лекарями — китайский текст допускает здесь оба толкования). Этой линии нет в варианте Кан Чжун-хуа, так как он обращается не к популярной последние двести лет версии эпопеи «Троецарствие», обработанной в XVII в. Мао Цзун-ганом, а к более старой. Возможно, что дело здесь и в традиции всей школы Ли Го-хуэя, который мог создать свое повествование на основе старого варианта романа.

В необработанной версии эпопеи не было ни слова о приглашении лекарей [10, т. X, стр. 36а]. Слова «одновременно послали за лекарем» добавлены Мао Цзун-ганом, видимо, для того, чтобы несколько усложнить коллизию эпопеи Ло Гуань-чжуна. Чувствуя недостаточность этой одной фразы, Мао Цзун-ган добавил к ней комментарий, во многом объясняющий, почему ему понадобилось это добавление. Комментарий таков: «Северная армия позвала лекаря, и Чжоу Юю тоже послал за лекарем» [14, т. II, цз. 8, стр. 22]. В предыдущих главах речь идет о том, что воины Северной армии, предводительствуемой Цао Цао, болеют от качки во время плавания по Янцзы, и мудрец Пан Тун (образ, па-

раллельный Чжугэ Ляну) говорит с Цао Цао о лекарях и нарочно предлагает сковать все суда цепью для большей устойчивости. Именно эту параллель и имеет в виду Мао Цзун-ган. Но параллель получилась несколько натянутой и поэтому не ожила в творчестве сказителей. Как мы уже видели, те из них, кто воспользовался этим добавлением Мао Цзун-гана, ввели в повествование лекарей в качестве второго плана к Чжугэ Ляну, а отнюдь не в качестве второго, далекого плана к действиям, происходящим в лагере Цао Цао. Определенное влияние здесь оказывает и замкнутость рассказа в рамках нескольких часов, не дающая возможности сказителю широко пользоваться параллелями и отсылками к событиям, о которых речь шла выше. Среди отдельных жестов, совпадающих в вариантах различных сказителей, встречаются, конечно, и случайные совпадения. К ним можно отнести отдельные детали, отсутствующие в книжной эпопее, но возникающие в устном повествовании сказителей разных местностей в силу каких-либо общих логических соображений, этнографических деталей или развития одинаковой ситуации. Например, янчжоуский сказитель Кан Чжун-хуа и сучжоуский Лу Яо-лян вводят в рассказ одну и ту же деталь — подкладывание книг вместо подушечки при измерении пульса больного Чжоу Юя. Дело в том, что китайские медики, измеряя пульс больного, всегда кладут его руку на маленькую подушечку. Естественно, что в шатре полководца такой подушечки быть не могло, и в ход были пущены книги. Таким образом была достигнута конкретизация, свойственная устному рассказу.

Разобранный выше эпизод все-таки не дает нам достаточного материала для изучения сюжетного единства вариантов внутри одной местной традиции. Поэтому обратимся еще к одному примеру. В нашем распоряжении имеются, в частности, записи двух устных вариантов сучжоуского сказа о приходе Гуань Юя в город Гучэн, сделанные от Тан Гэн-ляна и Ван Сюн-фэя. Напомним, что в двадцать восьмой главе эпопеи Ло Гуань-чжуна [182, т. I, стр. 353—356] рассказывается о том, что Гуань Юй, уйдя от Цао Цао, у которого он временно нашел приют вместе с двумя женами Лю Бэя, отправляется на поиски своих побратимов — Лю Бэя и Чжан Фэя. Спросив однажды, что за город виден впереди на горе, Гуань Юй узнает, что этот город называется Гучэн, а правит им не кто иной, как Чжан Фэй. Гуань Юй посылает вперед Сунь Цяня, чтобы просить брата выйти для встречи его самого и жен Лю Бэя. Чжан Фэй, слышавший, что Гуань Юй сдался Цао Цао, выезжает ему навстречу с войском, намереваясь убить его как изменника. Гуань Юй

говорит, что объяснить все слишком непросто и предлагает лучше расспросить жен Лю Бэя. Те пытаются разъяснить, что Гуань Юй невиновен, но Чжан Фэй не верит им и показывает на приближающееся войско, считая, что его привел за собой Гуань Юй от Цао Цао. Чтобы доказать свою невиновность, Гуань Юй вызывается убить приближающегося военачальника Цай Яна, и не успевает Чжан Фэй ударить в барабан, как Гуань сносит голову вражескому полководцу и войны Цао Цао разбегаются. Только допросив пленного знаменосца, Чжан Фэй убеждается, что был неправ, и просит прощения.

Наиболее показательные данные о единстве местных традиций, на наш взгляд, можно получить как раз при внимательном анализе именно вариантов Тан Гэн-ляна и Ван Сюн-фэя о встрече Гуань Юя и Чжан Фэя в Гучэне; эти варианты также представлены нами в сопоставлении в виде таблицы IV (см. приложения, стр. 422—432). Из жестов, заполняющих интервалы между узлами, у обоих сказителей совпадает двадцать — иными словами, двадцать жестов, не имеющих себе соответствий в эпосе Ло Гуань-чжуна, «придуманы» сказителями совершенно одинаково. Едва ли Тан Гэн-лян и Ван Сюн-фэй могли независимо друг от друга придумать эпизод с поездкой Чжан Фэя для ревизии таможенных застав (см. таблицу IV, стр. 423, текст № 7 колонки Ван Сюн-фэя и № 3 — колонки Тан Гэн-ляна). Ведь в книжной эпосе нет об этих заставах ни слова, а у обоих сказителей они появляются для показа мудрости любимого народного героя. Чжан Фэй оказывается не только храбрым воином, но и мудрым человеком, придумавшим хитроумный выход из тяжелого положения. Правда, у Тан Гэн-ляна, в отличие от Ван Сюн-фэя, «таможенная застава» несет как бы двойную сюжетную нагрузку. Она упоминается не только для того, чтобы подчеркнуть мудрость Чжан Фэя и дать возможность Сунь Цяню проникнуть в город в момент всеобщего ликования и праздника, но и является лишним поводом для боя побратимов. Тан Гэн-лян рассказывает, как Сунь Цянь, посланный в город Гуань Юем на разведку, ломает голову, почему, не дождавшись его, Гуань Юй подошел к заставе и разгромил ее. Оказывается, поясняет сказитель, это храбрец Чжоу Цан (помощник Гуань Юя), возмущенный тем, что стражники потребовали по монете с людей Гуаня, разнес молотом в щепки всю таможенную заставу.

Сказители во многом одинаково развивают и вставной рассказ о жизни Чжан Фэя после того, как братья потеряли друг друга (ср. в таблице IV жест № 9, пункты б, в, з колонки Ван Сюн-фэя и жест № 25, пункты б, в, з колонки Тан

Гэн-ляна — приложения, стр. 424, 428). Этот ретроспективный рассказ выглядит вставным и в самой эпопее Ло Гуань-чжуна — только там он дан более чем конспективно, а в устных вариантах дополнен рядом конкретизирующих деталей, причем у Тан Гэн-ляна их много больше, чем у Ван Сюн-фэя. Совпадение этих деталей и говорит в пользу единства местной традиции.

Однако есть в этих вариантах и еще одно интересное совпадение, которое заслуживает специального разбора. В обоих вариантах, в отличие от книжной эпопеи, рассказывается, как встречные купцы говорят Гуань Юю об обосновавшемся в Гучэне полководце по прозвищу Великий князь заморской столицы (*Хайвайду даван*) — в варианте Ван Сюн-фэя, или, в более полной форме, Великий князь заморской столицы, безымянный великий полководец (*Хайвайду даван умин да цзянцзюнь*) — у Тан Гэн-ляна. В эпопее Ло Гуань-чжуна нет этого прозвища, так как встречный люд сразу называет гучэнского правителя Чжан Фэем. Откуда же могла взяться эта очень важная для перекомпоновки всего эпизода деталь — скрытое имя, требующее разгадки? Оказывается, эта деталь перешла к сучжоуским сказителям из старой (еще до Ло Гуань-чжуна) традиции сказа о героях Трех царств, традиции, легшей в основу народной книги. В «Пинхуа по „Истории Трех царств“» говорится о том, как Лю Бэй, старший из братьев, попал в лагерь Гун Гу и во время пира вдруг явился посланец от какого-то правителя Гучэна по прозвищу Безымянный великий князь (*Усин даван*) с требованием дани. Услышав из уст Гун Гу о непобедимости великого князя и его огромном копье длиной в один чжан и восемь чи, Лю Бэй решил, что это наверняка Чжан Фэй. На разведку к Гучэну едет Чжао Юнь, который тоже блестяще владеет копьем. Он бьется с Чжан Фэем, потом отступает, и лишь когда Чжан Фэй гонится за ним, его останавливает крик Лю Бэя. Так встретились два побратима. Далее в народной книге рассказывается о встрече Чжан Фэя и Гуань Юя у стен Гучэна — именно эта встреча была впоследствии использована Ло Гуань-чжуном и перенесена в его роман без существенных изменений, что можно проследить по таблице IV (см. приложения, стр. 422—432). Из этой таблицы видно, что сказители основываются в своем творчестве на книжной эпопее и только зашифровка имени Чжан Фэя у современных рассказчиков весьма напоминает народную книгу. Как было уже сказано, народная книга о героях Трех царств давно была утрачена в самом Китае и обнаружена в Японии лишь в начале 20-х годов нашего века. Конечно, можно предположить, что оба сказителя использовали новые переиздания этой кни-

ги, но также возможно, что какие-то детали, не вошедшие в книжную эпопею, но имевшиеся в предшествующей традиции, отраженной в народной книге, продолжали свою жизнь в устной сказительской традиции и были зафиксированы в наши дни. За это предположение, на наш взгляд, говорит наличие зашифрованного имени сразу в вариантах двух сказителей, а также то, что ни один из них не переносит в свой текст прозвища в том виде, в каком оно было в народной книге — «Безымянный великий князь». Ответить на этот вопрос с полной уверенностью вряд ли можно, но следует подчеркнуть, что кроме традиции книжной эпопеи в современных вариантах устного прозаического сказа мы находим и отголоски средневековой сказительской традиции, отраженной в народной книге, но, конечно, не прекратившейся с появлением письменных версий сюжета. В сказе есть и другие элементы, идущие от народной книги, но они попали и в книжную эпопею, и мы не можем тут говорить о прямой непрерывности традиции. Например, как уже отмечалось выше, в народной книге облик Чжан Фэя описывался в типично эпической манере (расчленение описания и перенесение черт облика зверей и птиц на человека): «От роду он имел голову барса, глаза круглые, словно серьги, шею ласточки, усы тигра». Эти определения слово в слово были перенесены Ло Гуань-чжуном в эпопею и так же слово в слово повторяются у современных сказителей Тан Гэн-ляна и Ван Сюн-фэя [ср.: 15, стр. 11; 14, т. I, цз. 1, стр. 4; 51, стр. 131; 62, стр. 23, 25]³⁷ как типичный «сквозной» эпитет. Элементы этого постоянного портрета героя современные рассказчики многократно используют для создания так называемого ситуативного портрета. Например, у Тан Гэн-ляна в сказе «Встреча в Гучэне» так обыгрываются тигриные усы Чжан Фэя: «В это время у Чжан Фэя тигриные усы от гнева встали торчком, а стальные зубы сжались так, что начали крошиться» [51, стр. 136]. В другом месте этого же сказа тигриные усы Чжан Фэя падают вниз шепоткой. Вообще только начавший появляться в народной книге ситуативный портрет в позднем прозаическом сказе становится весьма частым явлением. То, что создается он обычно в характерной для традиционного портретного описания форме четырехсложных сочетаний, наводит на мысль о трафаретности и этого типа описания. Мы имеем дело в таких случаях с трафаретами, обозначающими состояние персонажа — вроде «обе брови стали торчком», «разгневанные глаза, круглые зрачки», «от

³⁷ В русском переводе эпопеи облик Чжан Фэя передан не совсем точно [182, т. I, стр. 18].

гнева волосы поднимают шапку» и т. п. Эти стандартные формулы сказители сочетают со «сквозными» эпитетами, относящимися к определенному герою.

Заметим попутно, что современные сказители вводят в устное повествование и описания тех персонажей, портрета которых не было ни в народной книге, ни в исторической эпопее. Таково, например, описание Хуан Гая, военачальника царства У, в сказе Хун Цзюнь-шэна. В «Истории Трех царств» Чэнь Шоу в жизнеописании Хуан Гая его облик описан в типичной для «высокой» литературы неконкретизированной и обобщенной манере: «Обликом был суров и тверд» [8, т. V, стр. 1285]. Хун Цзюнь-шэн строит описание Хуан Гая по тому же эпическому шаблону, что и средневековые сказители, творчество которых повлияло на изображение в народной книге. Описание дается в характерной для китайского устного сказа, начиная с VIII—IX вв., манере передачи — как бы через зрительное восприятие одного из персонажей.

Кун-мин (второе имя Чжугэ Ляна) взглянул на Хуан Гая и увидел: росту высокого — в восемь чи, лицо, как полная луна, сегодня выпил два кубка вина и подобен вечерней заре после дождя, два ряда густых бровей, пара тигриных глаз, прямая голова, четырехугольный квадратный рот, два больших-пребольших уха, на подбородке серебряная борода, и каждый волосок в ней подобен серебряному ростку... [65, стр. 624].

Далее следует столь же подробное описание одежды.

В этом описании соединяются воедино трафареты различного типа. «Лицо, как полная луна» и большие уши уже встречались нам в описании облика Лю Бэя в народной книге начала XIV в., куда они попали, видимо, из устной традиции, восходящей к буддийской проповеди. Высокий рост в восемь чи и квадратный рот — трафареты описания грозного полководца, сложившиеся в письменной исторической традиции уже к XI в. Так, в «Новой истории династии Тан», составленной коллегией ученых во главе с Оуян Сю (1007—1072), в жизнеописании военачальника Лоу Ши-дэ говорится: «Ши-дэ ростом был в восемь чи, имел квадратный рот, большие губы...» [244, стр. 984]. Но в так называемой «Старой истории династии Тан», написанной группой ученых во главе с Лю Сюем (887—946), где тоже есть жизнеописание Лоу Ши-дэ, не содержится этого описания внешности полководца. От смерти Лоу Ши-дэ в 699 г. до составления «Старой истории династии Тан» прошло свыше двухсот лет, а до Оуян Сю — и все триста, и трудно поверить, что перед нами не обычный для средневековой прозы трафарет, а описание реального облика данного полководца. Заметим, что в китайской физиогномике «тигриные глаза» считаются

символом суровости, твердости характера, знатности и богатства [224а, т. II, цз. 2, стр. 6], а ведь именно о твердости характера и суровости Хуан Гая говорилось в династийной истории. Все это свидетельствует о сложном переплетении в творчестве поздних сказителей элементов чисто народной традиции (использование самого эпического шаблона расчлененного описания и сопоставления с животным миром — «тигриные глаза»), элементов, пришедших из буддийской литературы и адаптированных в народной среде, а также трафаретов исторической прозы. Вместе с тем нельзя не обратить внимания и на нарушение Хун Цзюнь-шэном старинного трафарета описания облика. В середину статического описания, ведущегося безотносительно ко времени, сказитель вводит элемент «ситуативного» портрета, намеренно подчеркивая, что «сегодня» (в момент совершения действия) герой выпил лишнего, и лицо его красно, как вечерняя заря после дождя. Такого рода примеры не встречались нам в средневековых текстах. В народной книге лицо Гуань Юя красное всегда, а не после вина³⁸. Думается, что здесь мы имеем дело явно с поздним явлением в народной сказовой традиции.

Все описание облика Хуан Гая вводится в текст словами *但見* (*дань цзянь* — букв. «только увидел»). Такой способ введения «визуального» описания существует в традиции китайского сказа по крайней мере более шестисот лет³⁹. Он зафиксирован в народной книге «Пинхуа о том, как Цинь присоединила к себе шесть царств», изданной в XIV в. в одной серии с «Пинхуа по „Истории Трех царств“». *Дань цзянь* вводит там описание битвы полководцев Цай Чоу и Чжоу Гуана, написанное ритмизированной прозой с парал-

³⁸ В народных легендах, не вошедших в эпопею, существуют даже различные объяснения красного лица Гуань Юя. По упоминавшейся версии, приводимой Лян Чжан-цзюем, красным лицо Гуань Юя стало после того, как он вымыл его в источнике перед заставой, где его, как убийцу начальника уезда, должны были схватить [164, стр. 87]. В этом легко увидеть влияние сказочной поэтики. Согласно другому варианту, Гуань Юй родился с красным лицом, так как сосуд с кровью казненного дракона был открыт, несмотря на запрет, раньше срока (на сорок восьмой, а не на сорок девятый день), когда превращение еще не завершилось [59а, стр. 19].

³⁹ Японский исследователь Огава Тамаки возводит подобные формулы к трафаретам введения описаний при демонстрации картин рассказчиками буддийских повествований в эпоху Тан. Такое предположение имеет основания, но следует подчеркнуть, что в позднем сказе передача изображаемой картины как бы через зрительное восприятие есть всего лишь трафаретный прием, уже едва ли связанный с двойным восприятием: зрением (созерцание картины) и слухом (устное повествование) [324, стр. 78—81].

лелизмом каждой пары строк: первая и вторая строки — из четырех слогов каждая, третья и четвертая — из семи, пятая и шестая — из шести, седьмая и восьмая — тоже из шести, а девятая и десятая — опять из четырех [252, стр. 22—23]. Если мы обратимся к тексту героической эпопеи Ши Най-аня «Речные заводы» (конец XIV в.), то легко найдем многочисленные случаи ввода ритмизированного прозаического описания теми же словами *дань цзянь*. Так вводится, например, описание боя Ян Чжи с неизвестным ему буддийским монахом [316, т. I, стр. 197] или описание облика благородного Сун Цзяна [316, т. I, стр. 210]. Приведенное нами выше описание Хуан Гая тоже не случайно вводится с помощью данного трафарета, так как и в нем легко увидеть особый тип ритмически организованной прозы — частично с параллельными парами строк. Правда, ритмический рисунок здесь уже не столь строг, как в народной книге о царстве Цинь. Первые два периода здесь имеют по четыре слога, третий — восемь, четвертый — шесть, пятый и шестой — по четыре, седьмой и восьмой — по три, девятый — четыре, десятый — шесть и одиннадцатый — восемь. Ритмизированное описание внешнего облика персонажа обычно и для сучжоуского сказа [298, стр. 47]. Этому первому появлению героя придается особое значение, для его обозначения существует специальный профессиональный термин *кай сянь* (букв. «открытие облика»). При этом рассказчики часто пользуются элементами, заимствованными из театрального действия, — в частности, описание цвета лица персонажей соответствует цвету театрального грима. Так, лицо Цао Цао всегда описывается белым (цвет злодейства), а Гуань Юя — красным (цвет верности), причем статическое изображение облика закрепляет этот цвет за героем и делает его «сквозным» эпитетом, что очень четко осознают и сами сказители [298, стр. 47]. Подробность внешнего описания героя мотивируется также необходимостью создания определенного зрительного впечатления у слушателей. Отсюда и расчлененность описания одежды с головы до ног. Чтобы как-то разнообразить эти строящиеся по одному трафарету описания, опытный рассказчик «разукрашивает» каждый предмет туалета персонажа. Так появляются шлемы, отделанные малахитом, агатом, жемчугом, белым нефритом, и к этому добавляется определение к кисточке шлема: из золотых нитей, серебряных нитей, бархата с жемчугом и т. п. Аналогичным образом прибавляются эпитеты к латам, боевому халату, поясу, сапогам. Затем также расчлененно и с эпитетной характеристикой описывается снаряжение воина: мечи, копья разных форм и видов и т. п. [298, стр. 47]. Однако, судя по опубликованным

записям сказа, полное описание одеяния с головы до ног встречается далеко не часто⁴⁰. Обычно, как это уже отмечалось нами при исследовании изображения внешнего облика героя в народной книге, из этой общей схемы выбирается ряд предметов. Для военачальников, какими являются большинство персонажей повествований о Троецарствии, это, как правило, шлем, латы и боевой халат. Статичность этих описаний обычно подчеркивается идентичностью одеяния в любое время года и единством цвета. Так, например, в сказе Тан Гэн-ляна о бое за город Фаньчэн описывается Чжан Фэй, которого заметил с горы Цао Цао:

Из города стремительно выехал полководец — лицом черен, шлем черным лаком покрыт, булатные латы, верхом на вороном жеребце, в руке кепье длиной в один чжан и восемь чи, подобное черной с золотом пагоде, алебарда с рукоятью черного лака [62, стр. 55]⁴¹.

Полководец Цао Хун из лагеря Цао Цао ханчжоуским сказителем Чэнь Цзюнь-фаном изображен во всем красном:

И увидел тут Чжао Юнь, как на позиции вылетел полководец — весь в красное одет, весь в алое наряжен. На голове у него красной меди шлем, панцирь красной меди, с двух сторон латы из красной меди, снизу одежда из красного шелка, верхом на боевом коне с красной гривой, лицо будто обрызгано кровью, волосы словно киноварь, в руке держит большой меч красной меди с орнаментом в виде сосен [67, стр. 26].

В редких случаях современный рассказчик стремится нарушить сложившийся простой трафарет, но, чтобы слушатели, привыкшие к однотипности и статичности описания конкретного персонажа, согласились с его новшеством, он специально поясняет, почему он нарушил традиционное описание. Так, Чэнь Цзюнь-фан, изобразив Чжан Юня на поле боя во всем сером, поясняет слушателям, привыкшим видеть в пекинской драме о том же бое на Чанбаньском склоне Чжао Юня в белом шлеме и белых латах, что он не случайно ввел серый цвет, так как Чжао Юнь весь день бился с врагом, одежда его забрызгана кровью и покрыта пылью. «Если бы мы сказали, что он наряжен в белое и одет в серебро и все тело его блистает, то вот тогда это не соответствовало бы жизненной прав-

⁴⁰ Из ряда просмотренных нами записей прозаического сказа только в сказе сучжоуского рассказчика Чжу И-бо о полководцах из рода Ян мы обнаружили почти полное описание одеяния персонажа Шэ Тай-цзюня: головная повязка, а на ней жемчужина, на плечах накидка, на талии пояс с жемчугами и нефритом, на ногах остроносые туфли, на макушке золотая шпилька [308, стр. 600].

⁴¹ Чжан Фэй изображен здесь черным явно под влиянием театрального образа (в театре черный грим есть знак неподкупности героя).

де», — заканчивает свое пояснение современный рассказчик [67, стр. 1]⁴².

Таким образом, мы можем сказать, что на изображение внешнего вида героя в позднем сказе оказывают влияние несколько традиций; письменная историческая литература, в свою очередь, возможно, испытавшая влияние трафаретов устного творчества, буддийская переводная литература, также взаимодействовавшая на протяжении веков с устным сказом, письменная, так называемая простонародная литература («народная книга» и книжная эпопея), фиксировавшая трафареты устных повествований народных рассказчиков и передававшая их следующим поколениям сказителей, и, наконец, традиционная китайская драма, также находящаяся на стыке устной и письменной литературы.

**Усиление эпического начала
в позднем сказе**

Нам осталось рассмотреть еще один существенный вопрос — о степени эпичности в современном прозаическом сказе по сравнению с книжной эпопеей. Сам жанр устного традиционного рассказа уже как бы определяет усиление эпического элемента — хотя бы добавлением стихотворных описаний коней, мечей и т. п. Но, кроме этого, эпичность расширяется и за счет разработки некоторых традиционных эпических тем, которые в романе Ло Гуань-чжуна даны совершенно неразвернуто и не имеют сколько-нибудь важного художественного значения. Например, в двадцать пятой главе «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна рассказывается о том, как Цао Цао, в лагере которого Гуань Юй находился некоторое время, подарил Гуань Юю знаменитого коня по кличке Красный заяц:

Как-то провожая Гуань Юя из дворца, Цао Цао обратил внимание на то, что его конь слишком худ. «Почему так тощ ваш конь?» — спросил он. «Слишком тяжело мое несостоящее тело, коню не по силам носить его на себе». Цао Цао отдал слугам какое-то приказание, и через мно-

⁴² Белая, цвета серебра одежда была особым отличительным «знаком» Чжао Юня не только в драмах, но и в сказах: «На носу лодки стоял полководец, на голове у него серебряный шлем, на теле серебряные латы, весь прямо белоснежный с ног до головы» [62, стр. 97]. Напомним, что подобное единство цвета мы уже встречали в народной книге XIV в., где полководец Ли Су изображен точно так же: в белом халате, при серебряном шлеме и латах. Изображение в позднем сказе Чжао Юня во всем белом сделано явно под влиянием традиционной драмы XIX — начала XX в., где в отличие от постановок XIV—XV вв. этот герой изображался в белом халате [231, стр. 78]. Исследователь пекинского сказа Цзинь Шоу-шэнь в предисловии к записанному им прозаическому повествованию о начале династии Тан пишет, что за основу изображения костюмов взято одеяние актеров пекинской музыкальной драмы, которое, конечно, отражает моду XVII—XIX вв., а не танского времени [216, стр. 1].

вание они привели красавца коня огненно-рыжей масти. «Узнаете коня?» — спросил Цао Цао. «Не иначе, как это Красный заяц, конь Люй Бу!» — «Он самый», — подтвердил Цао Цао и подарил Гуань Юю еще седло и сбрую [182, т. I, стр. 322].

Этот эпизод развернут сучжоуским сказителем Ван Сюн-фэем в соответствии со всеми правилами эпического повествования, которые соблюдаются здесь не строго и видны в отдельных деталях, так как перед нами все-таки не настоящий классический героический эпос.

С. Баура, английский исследователь эпоса, пишет о крупном значении, которое в эпической поэме придается коню. Ни одно животное не описывается с большей тщательностью и большими деталями, чем конь, — существо, органически связанное с жизнедеятельностью героя [429, стр. 157]. Именно эта связь подчеркивается и китайским рассказчиком. Цао Цао решает подарить здесь Гуань Юю коня не потому, что конь того тощ, а потому, что конь Гуаня болен и полководец из-за этого опоздал на пир. Но он не дарит коня сразу, как об этом говорится у Ло Гуань-чжуна, а предлагает Гуаню самому выбрать коня из его конюшен. «Выбор предназначенного герою коня из табунов... укрощение необъезженного жеребца принадлежит обязательно сюжетному канону богатырской сказки... Черты эти могут сохраниться и в эпосе, но сведенные к масштабам героической идеализации», — пишет В. М. Жирмунский [353, стр. 25]. И вот Гуань Юй оказывается великим знатоком коней. Ему приводят пять коней, но он бракует их всех: красногривый негоден, потому что у него в глазах нет живости, у желтого нет силы в копытах, у серебристогривого слишком много разношерстных волосков, у вороного на лбу пятно, и он очень обычен, у темногривого неровная спина и не подтянуто брюхо. Герой бракует и следующую пятерку коней. Цао Цао уже собирается послать людей в Ляодун, чтобы купить Гуань Юю коня, но тут откуда-то из конюшни доносится ржание, и Гуань Юй восклицает: «Добрый конь, добрый конь!» Получается, как в настоящем эпосе: конь как бы сам дает знать о себе воину. Но конь этот, как и следует ожидать, не простой: он, по словам конюха, бешеный и взбесился уже несколько лет назад. Но Гуань Юй не верит, что бывают бешеные кони, и Цао Цао велит привести этого коня. Тут сказитель уже от себя рассказывает, почему конь заржал, и вообще всю историю, причем, поскольку это не настоящий эпос, и объяснение не связано с каким-либо волшебным чутьем коня, оно крайне рационалистично: конь в шелку увидел, как уводили других коней, и тоже заржал. Перед нами — как бы обычный эпический мотив, которому дано, однако, совершенно неэпическое объяснение. Интересно, что весь-

ма сходное описание встречается и в эпопее Цянь Цая (XVII в.) «Сказание о Юэ Фэе» (гл. 4). Будущий полководец Юэ Фэй выбирает коня в конюшне своего тестя и тоже бракует всех подряд. Наконец он слышит ржание и восклицает: «Вот прекрасный скакун». Конь, оказывается, никого к себе не подпускает, и его держат в отдельном загоне.

Конь выскакивает из стойла и начинает носиться по дороге, и целая сотня конюхов Цао Цао не может его поймать. Гуань Юй — военачальник, ему по чину и положению не пристало бегать за конем. Он только просит разрешения позвать своего конюшего Хуа-цзи, сына торговца конями, привыкшего с малых лет к лошадям, от которого герой и сам научился разбираться в повадках коней. Подвиг героя как бы переносится на его заместителя — конюха. Хуа-цзи действительно после упорной борьбы укрощает коня и надевает на него уздечку. Это, конечно, наводит Цао Цао и его полководцев на мысль, что если таков конюх, то каков же его хозяин герой Гуань Юй.

Гуань Юй подходит спокойно к коню и упирается обеими руками о его спину. В этих руках, по словам сказителя, заключена сила, способная поднять тысячу цзиней (т. е. полтонны весу). Этот штрих — тяжесть богатырской руки, опирающейся на круп коня, — также чисто эпический. В «Шах-намэ» Фирдоуси Рустем выбирает себе коня Рахша, потому что он один выдерживает тяжесть его богатырской руки. В армянском эпосе о Давиде Сасунском Мгер проверяет таким же способом силу лучших коней из конюшен правителя. В эпопее Цянь Цая норовистый жеребец, который приглянулся Юэ Фэю, тоже сразу чувствует хозяйскую руку и замирает на месте. Однако в нашем примере сказитель опять объясняет эту эпическую деталь совершенно неэпическим образом: на коне не было седла и стремян, и поэтому Гуань Юй положил руки на круп, чтобы вскочить на коня.

Обычно в эпических сказаниях конь богатыря изображается умеющим и говорить и думать, как человек. У китайского сказителя в связи с общей несказочной атмосферой сказа богатырский конь как раз только мыслит, но не говорит: «Конь Красный заяц подумал: „У этого человека (конюха Хуа-цзи), пожалуй, есть немного силы“» [62, стр. 17]. Или в другом месте, при описании того, как Гуань Юй вскочил сам на коня: «Конь повернул голову набок, поглядел на человека, сидевшего у него на спине, — увидел, какой это воинственный полководец, и подумал: „Хозяин пришел!“» [62, стр. 19].

Добавим к этому традиционное представление о быстром беге коня как о полете («четыре копыта — словно в полете»), характерное и для тюркских эпосов, и для русских былин,

где оно связано с древним сказочно-мифологическим представлением о коне-птице [353, стр. 27]. Не исключено, что обычное для китайского языка сравнение быстрого передвижения с полетом (*цзоу жу фэй, пао жу фэй* и т. п.) также восходит к древним мифологическим представлениям. Напомним, что имя коня мифического правителя Юя было Летящий заяц (Фэйту), а коня Гуань Юя — Красный заяц (Читу). Как про всякого богатырского коня, про Красного зайца в сказе говорится, что он может в день пробежать тысячу ли, но эта деталь не нова — она была уже в книжной эпосе Ло Гуань-чжуна и встречается уже в тексте сочинения «Планы сражающихся царств» (IV в. до н. э.).

В определенной связи с эпической традицией стоят и некоторые другие детали этого сказа — например, то, что Гуань Юй видит Красного зайца в самом неприглядном виде, в грязи и пыли. (Например, в армянском эпосе Мгер, перебрав множество коней, выбирает тоже лохматого, неприглядного жеребенка. Аналогичный эпизод встречается и в былинном сюжете о первой поездке Ильи Муромца. Весь в грязи предстает перед Юэ Фэем и понравившийся ему конь в эпосе Цянь-Цая «Сказание о Юэ Фэе».) Сказитель и здесь дает точное объяснение: конь считался бешеным, его не мыли и не чистили несколько лет.

Вообще сказ Ван Сюн-фэя, сильно «эпизированный», отличается от других разобранных нами выше вариантов повествований на темы «Троецарствия» значительно большей независимостью от текста книжной эпопеи. (Не исключено, конечно, что этот сказ создан вообще под влиянием цикла повествований о Юэ Фэе). В этом случае даже трудно говорить об узлах и интервалах, практически здесь — свободная от книжного текста завязка и всего три узла при больших, совершенно оригинально заполненных интервалах. Отсутствие этого эпизода в народной книге начала XIV в., а также в традиционной драме (насколько об этом можно судить по существующим каталогам) позволяет предположить значительное влияние именно устной фольклорной традиции, приближающей сказ к эпическому жанру.

С эпосом прозаический сказ сближает и более подробное, чем в книжной эпопее Ло Гуань-чжуна, описание поединков. Очень характерен в этом отношении сказ ханчжоуского рассказчика Чэнь Цзюнь-фана о битве на Чанбаньском склоне Чжао Юня, спасающего малолетнего сына Лю Бэя, с полководцами Цао Цао [67, стр. 1—33]. Полководцев (и соответственно — поединков) в сказе оказывается больше, чем в романе, и описываются они более подробно, причем подробность эта возникает из-за описания приемов боя на мечях и копьях.

Так, например, в сказе Чэнь Цзюнь-фана Чжао Юнь долго бьется с Сяхоу Юанем, который не упоминается в книжном тексте. Описание их поединка состоит из изображения непрерывной цепи приемов боя и поз сражающихся:

Чжао Юнь поднял копьё и, приняв позу «ядовитый дракон проглатывает тигра», сделал выпад в грудь Сяхоу Юаня. Сяхоу тотчас отразил его мечом и, приняв с мечом позу «нефритовый пояс опоясывает талию», бросился рубить Чжао Юня. Чжао Юнь, держа в руках копьё, стал отбивать удары и стал вращать его, что называется «белый удав изрыгает письмо», пытаясь проткнуть горло Сяхоу Юаня... Искусство полководца, грозного, словно тигр, было высоко. Он упражнялся с мечом, догоняющим душу и ищущим смерть, — острое меча непрерывно мелькало, словно блески молний, окружая панцирь и не отрываясь от халата неприятеля. Меч вверх — «носорог разрезает воду», меч вниз — «пятнистый барс играет когтями». меч влево — «зеленый лев открывает пасть и пожирает солнце и луну», меч вправо — «белый слон повернулся, и задрожали девять небесных сфер». Меч в левой руке, меч в правой руке, из руки в руку переходит меч, переворачивающий небо, опрокидывающий землю меч-волчий клык. Последний выпад мечом — «тигр, скачущий на спине дракона», являет истинного героя [67, стр. 22—23].

Это прозаическое описание поединка во многом напоминает приводящееся ниже стихотворное описание боя на мечах Гуань Юя и Цай Яна — только там каждый удар богатырского меча определялся через сравнение («сверху сечет—будто черные тучи накрывают вершины» и т. п.), а здесь метафорические определения есть, собственно, названия позиций и ударов. Названия эти отсутствуют в книжной эпопее, где битвы, как уже говорилось, описываются не столь подробно и герои побеждают либо молниеносно («Чжао Юнь молча устремился на противника и ударом копья свалил его с коня» [182, т. I, стр. 513]), либо говорится, что противники схватывались десять или более раз, а потом один из них победил — опять же без всякого описания самих схваток. В предшествующей роману народной книге описания схваток также не были разработаны — в редких случаях в них появлялись сравнения типа: «Съехались кони Чжао Юня и Чжан Фэя, оба копыта сновали взад и вперед [свирепо], словно удавы, тридцать раз сходились противники в жестокой схватке» [15, стр. 60]. Тексты пьес, естественно, не содержат подобных описаний — там бой воспроизводился на сцене в своей мнимой реальности. Встает вопрос: откуда же берет сказитель все эти многочисленные красочные названия приемов боя и боевых поз? Традиционная военная мысль Китая формулировалась с древности в строго логических понятиях, в военных трактатах средневековья подобные описания также отсутствуют. Скорее всего они почерпнуты из театрального языка актеров, которые могли так обозначать различные сценические позы и приемы, заимствованные, по-видимому, из традиционного военно-фех-

товального искусства (*ушу*)⁴³ и восходящие, вероятно, к древним ритуально-танцевальным позам. Косвенным доказательством древности такой расчлененной манеры изображения боя на мечах может служить описание меча государя в даосском трактате «Чжуан-цзы», в котором сохраняются некоторые эпические штрихи: «Рубанешь этим мечом прямо — никто перед [тобой] не устоит, взмахнешь вверх — никто вверху не удержится, вниз — никого внизу не останется, поведешь кругом — никого по сторонам не окажется. Вверху — рассечет плывущие облака, внизу перережет земные веси» [306, стр. 205; цит. по 391, стр. 303—304]. Мы можем говорить об этом только предположительно, так как вопрос этот абсолютно не исследован, а консультации автора с китайскими специалистами во время пребывания в Пекине в 1965—1966 гг. не смогли внести ясности в этот вопрос.

Сучжоуский сказитель Чжан Юй-шу говорит, что описание поединков требует от рассказчика максимального напряжения фантазии и изобретательности. Практически сказитель поступает здесь во многом так же, как и при описании одевания персонажей. Чтобы постоянно разнообразить изображение боя, Чжан Юй-шу, по собственному признанию, «придумывает» многочисленные названия и эпитеты к словам, обозначающим оружие. В сказе о героях Трех царств все воины вооружены лишь мечами и копьями — и только Чжоу Цан, верный спутник и помощник Гуань Юя, сражается боевым молотом. Кроме этого, воины используют лук и стрелы. Сказитель придумывает различные названия для мечей и коней — так появляются Обоюдоострый меч, Меч с хвостом феникса, Меч солнца и луны, Меч дракона и тигра, Меч — хобот слона и т. п. Китайский язык дает возможность превратить меч (*дао*) и в некоторые другие виды оружия, имеющие рубящую плоскость, которые соответственно оканчиваются на *дао*. Так у сказителя появляются сложные алебарды, с тремя, пятью, девятью кольцами, отделанные серебром, золотом и т. д. Аналогичное происходит и с копьем. Чжан Юй-шу перечисляет девять имен для копья. «Пуская оружие в ход» в описании боя, рассказчик стремится также разнообразить и названия приемов и ударов, «расчленяя» для этого оружие на части. В бое участвуют уже не просто меч, но его рукоять, острое, тыльная сторона, плоская поверхность меча и т. п. Таким об-

⁴³ В некоторых статьях о народных рассказчиках прямо говорится об их интересе к *ушу*. Так, известно, что знаменитый пекинский исполнитель прозаического сказа Лянь Ко-жу изучал военно-фехтовальное искусство у некоего Чжан Саня [264, стр. 41]. «Иногда, чтобы добиться высокого мастерства исполнения, рассказчику очень нужно учиться *ушу*», — пишут исследователи янчжоуских пинхуа [279, стр. 43].

разом, благодаря быстрой смене контрастирующих положений и создается эффект динамического описания.

Народный рассказчик сильно расширяет и батальные сцены, в которых герои стреляют друг в друга из луков. Так, Чжан Юй-шу около часа рассказывает о бое Чжан Фэя с Ма Чао (ср. шестьдесят пятую главу книжной эпопеи, описание у Ло Гуань-чжуна занимает чуть больше страницы). Кроме Чжан Фэя он вводит в действие и других военачальников, включая знаменитого стрелка Хуан Чжуна, который некогда одной стрелой заставил отступить Гуань Юя от стен Чанша. Тем самым сцена боя сильно усложняется и приобретает особую выразительность, заметно отличаясь от других батальных сцен. Если верить словам Чжан Юй-шу, он может, не повторяясь, описывать боевые сражения в течение целого года, который необходим для его варианта полного исполнения «Троецарствия» [298, стр. 48—49].

Вообще разные сказители по-разному изображают сами движения героев поединка, но в соответствии с законами жанра делают это эскизно, не перенося сюда полностью театральных жестов. По свидетельству Цзинь Шоу-шэня знаменитые сказители относились к этим сценам без особого внимания, а старые любители сказа говорили, что настоящее искусство военного фехтования не в сказе, а на сцене. Поэтому наиболее талантливые рассказчики изображали бой с помощью веера, поворота глаз, голоса, не размахивая руками и не тратя столько физических сил, как актеры. Некоторые же как бы пародировали изображение боя. Например, знаменитый пекинский рассказчик Юань Цзэ-ин, описывая бой на мечях, произносил несколько вступительных фраз, затем нарочно нюхал табак и говорил, указывая пальцами вперед: «Они начали биться», затем, помолчав, вновь нюхал табак и опять, показав вперед, говорил: «А они все бьются», добавляя: «Если не сказать, что они бьются, то что же говорить? То да се — вот уж сходятся они в пятидесятый раз, встречаются лицом к лицу в шестидесятый раз. Где мне это рассказать?» [283, № 10, стр. 60]. Это, конечно, явное разрушение традиционного эпического стиля за счет привнесения иронического отношения рассказчика к описываемым событиям — прием, которым пользовался широко и А. Я. Закушняк, например, в «Тарасе Бульбе», давая понять, что он в данном месте не сочувствует гоголевскому описанию.

Но вообще, видимо, такие случаи иронического изображения батальных сцен встречались и в XX в. не часто. Скорее наоборот — большинство рассказчиков стремилось, основываясь на книжной эпопее, вновь возродить в повествованиях о героях Трех царств утраченные и смягченные в книжной

эпосе эпические мотивы и ситуации. Напомним, что в народной книге XIV в., а особенно в драмах того же времени, мы отмечали ряд черт, характерных для эпического творчества многих народов. Именно по канонам героического эпоса во многом развивается и традиционное творчество китайских рассказчиков XVIII — середины XX в.

Для нас важно подчеркнуть и то, что у большинства сказителей мы находим именно некнижный характер изображения поединков, увеличение в них описательного эпического элемента, героизирующего повествование.

Одновременно с усилением героического и эпического начала в позднем прозаическом сказе китайцев происходит и обратный процесс дегероизации, отхода от эпического канона. Это проявляется и в выборе для рассказа многочисленных невоенных эпизодов типа повествования об ученом споре Чжунгэ Ляна с конфуцианцами⁴⁴, и в усилении логической мотивированности действий, и в расширении передачи рассказчиком мыслей персонажа, и в некоторой модернизации повествования, и — в отдельных случаях — в ироническом отношении к описываемому. Все время как бы происходит процесс удержания произведения в некоем художественном равновесии, в гармонии не только стиля, но и описательных конструктивных элементов. Так, усиление эпичности повествования по сравнению с романом влечет за собой и усиление неэпических черт. Расширяется ассортимент типично фольклорных сравнений из мира природы, и одновременно увеличивается роль сравнений и метафор чисто бытового, житейского характера и т. п. Все это составляет специфические черты позднего устного прозаического сказа.

Этот жанр, подробно охарактеризованный нами выше, может быть определен в целом как профессиональный устный народный рассказ, базирующийся на книжных источниках, сложившихся в свою очередь под влиянием народной сказовой традиции средневековья⁴⁵. Рассказ этот использует техни-

⁴⁴ На популярность этого сюжета в прозаическом сказе специально указывает в своих комментариях к «Троецарствию» Ван Фэй [9, т. V, цз. 22, стр. 11]. Об аналогичном интересе современных народных сказителей имено к философским моментам сюжета свидетельствует Е. Б. Вирсаладзе, изучавшая поздние народные варианты «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели.

⁴⁵ Характерно в этой связи свидетельство Цзинь Шоу-шэня о пекинском рассказчике Чжан Сюй-бае, который в 1929 г. попробовал было рассказывать роман писателя XVIII в. Цао Сюэ-цзиня «Сон в красном тереме», в своей основе совершенно не связанный с народной сказовой традицией, но потерпел полное фиаско и вынужден был на пятый день вновь вернуться к традиционному сказу по эпосе из истории династии Западная Хань [283, № 9, стр. 75, 90].

жу и приемы устного повествования, отличные от письменной литературы. Вместе с тем он, как правило, не отрывается целиком от книжного источника и в известной степени повторяет структурный принцип старинной буддийской проповеди для мирян и соответственно ранних буддийских простонародных рассказов по сутрам (*цзянцзиньвань*), в которых за цитатой из сутры следовало ее подробное толкование или живой рассказ о событиях, происходивших с Буддой и его учениками. Повествование, базирующееся на письменном тексте, представленное нами как смена узлов (констант) и интервалов (переменных величин), есть явление народного «пассивно-коллективного» искусства с обязательной устной передачей традиции (независимо от грамотности ученика и учителя), со специфическими профессиональными приемами исполнения, отличными от театрального, сценического искусства, с одной стороны, и от чисто эпических фольклорных форм — с другой. Это как бы промежуточное явление, связанное с обратным переходом письменного памятника в устную стихию, некогда породившую его. Именно по этому признаку китайский сказ в определенном смысле может быть сопоставлен с исполнением профессиональных чтецов, выступающих с эстрады, особенно с творчеством А. Я. Закушняка и его школой. Существенная разница здесь лишь в том, что современный рассказчик не может импровизировать (скажем, на тему рассказа Чехова или Марка Твена), а китайский сказитель именно эту импровизацию ставит во главу угла. Чтец импровизирует в уме в процессе подготовки выступления, чтобы сделать повествование возможно ошутимее и конкретнее, а китайский сказитель переносит всю эту импровизацию в свое выступление, добываясь таким образом максимальной конкретности повествования и создания у слушателей цепи зрительных образов.

Рассмотренная нами структура устного сказа по письменному тексту, по-видимому, характерна не только для китайских профессиональных рассказчиков — во многом аналогичную картину мы найдем, например, и в Японии. Достаточно сравнить хотя бы «Пионовый фонарь» знаменитого японского рассказчика Санъютэя Энтё (1839—1900) с его китайским прототипом — «Записками о пионовом фонаре» из сборника писателя XIV в. Цюй Ю. Японский рассказчик, так же как и его китайские «коллеги», оказался свободнее именно в начале повествования. Это дало ему возможность внести целую новую сюжетную линию повествования, связанную с переносом места действия в иную национальную среду, но там, где речь идет о девушках-привидениях, мы ясно видим, как сказитель, беря основные действия из новеллы Цюй Ю, конкретизирует

их, как вслед за узловыми действиями следуют заполняемые сказителем интервалы. Это обращение к иноземному и иноязычному материалу еще раз подтверждает общие закономерности устного рассказа на книжной основе.

Инородные вставки в повествовании

Прозаические вставки Как уже говорилось в разделе о книжной эпосе, Ло Гуань-чжун для заполнения конструкции нередко вводил в повествование своеобразные вставные эпизоды, по своему характеру напоминающие «новеллеты» дотанского времени (так называемые *лючао сяошо*). Такого же типа вставные эпизоды мы находим и у современных сказителей, которые называют их *чуаньча* («клин»; букв. в глагольном значении *чуаньча* означает «затесаться»). Под таким «клином» сказители понимают любую вставку в текст, непосредственно не связанную с сюжетом повествования [286, стр. 23]. Такие вставки могут быть основанными и на жизненном опыте рассказчика, и на материале, почерпнутом сказителем из книг и газет, из услышанных от друзей и знакомых историй, слухов, исторических фактов и т. п. Они применяются для того, чтобы заставить слушателей глубже понять сюжет основного повествования, и могут быть приведены как в подтверждение рассказываемого или в разъяснение его, так и в виде противопоставления, сравнения, имеющего целью разукрасить и оживить повествование [286, стр. 23].

По словам янчжоуских фольклористов, текст подобных «клиньев» в основном передается путем устного обучения от одного поколения рассказчиков к другому [279, стр. 42].

Общеизвестно, что в китайской письменной литературе огромную роль играют исторические намеки (*дяньгу*), подбираемые обычно автором по принципу исторической аналогии. Дяньгу, характерные именно для книжной речи (их особенно много в поэзии и в «высокой» прозе), отсутствуют обычно в произведениях народной литературы: сказках, легендах, преданиях. Однако, указывает фольклорист Цзо Сы, исполнители прозаического сказа любили вставлять исторические аналогии (*чэнь дяньгу*) в текст повествования. Интересно, что рассказчики «Троецарствия» брали, как правило, эти примеры из периода Лего (Отдельных царств), т. е. того времени в истории Китая, когда страна была разделена на ряд воюющих между собой царств (V—III вв. до н. э.). Выбор аналогий именно из этого времени для повествований о периоде Трех царств, конечно, не случаен. Ведь период Трех царств напоминал как раз время Лего, когда шла такая же многолетняя борьба между отдельными княжествами, завершившаяся

объединением страны в 246 г. до н. э. под эгидой династии Цинь. Аналогична была не только общая историческая тенденция этих двух периодов, но в известной мере сопоставимы и фигуры самих узурпаторов — Цинь Ши-хуана и Цао Цао. (Недаром пересмотр отношения к Цао Цао в Китае повлек за собой в конце 50-х годов XX в. и дискуссию об отношении к личности Цинь Ши-хуана.)

Вставляя исторические аналогии в свое повествование, сказитель преследует не только цель заполнения пустого пространства, не только художественную цель углубления повествования, но и ставит некую просветительскую задачу — расширить круг исторических познаний слушателей, показать им, как люди того времени, о котором идет рассказ, восприняли политический, военный и иной опыт своих предшественников [286, стр. 23].

Существенное различие во введении исторических аналогий в текст письменной литературы и в устный сказ состоит, видимо, в том, что в письменной литературе аналогия сжата до мельчайшего намёка (иногда одно, два, четыре слова), а в устном сказе она дается развернуто, так как рассчитана на простых слушателей, не обязательно знакомых со всеми тонкостями древней истории и литературы. К сожалению, в известных нам записях устных вариантов «Троецарствия» этих аналогий нет, и мы можем говорить о них, лишь ссылаясь на китайских исследователей.

Но в разбираемых вариантах устного сказа есть просто вставные эпизоды из времен самого Троецарствия — их-то мы и попытаемся проанализировать. Эти эпизоды вводятся обычно либо для обрисовки второстепенных персонажей, либо для пояснения каких-то деталей повествования, не связанных с основной линией сюжета. Естественно, что «клинья», как и многочисленные словесные повторы, обилие раздумий героев, вызывают эффект замедления сюжета (ретардации).

Кан Чжун-хуа в «Лечении болезни» не делает никаких вставок, а Тан Гэн-лян в своей версии приводит целый рассказ о мастерстве Хуа То — знаменитого лекаря эпохи Трех царств. Отправной точкой для вставного рассказа явилось упоминание имени лекаря Хуа То сановником Лу Су, который пытается отгадать загадку Чжугэ Ляна о том, кто может вылечить Чжоу Юя. Сказитель здесь прерывает диалог Лу Су и Чжугэ Ляна и действительно как бы вставляет «клин» в умышленный разрыв диалогического плана (и соответственно — в разрыв плоскости повествования от лица действующих героев). Он приводит историю о том, как Хуа То вылечил человека, болевшего более десяти лет жестокой лихорадкой, велел ему раздеться и приказав своим ученикам облить его сот-

ней ведер воды на сильном морозе. Рассказ этот отсутствует в эпосе Ло Гуань-чжуна, где Хуа То является одним из второстепенных действующих лиц, он не взят сказителем и из реально бытующих до сих пор в провинции Аньхой легенд о древнем лекаре. Источником для сказителя послужила в данном случае династийная история Чэнь Шоу, и в частности — «Жизнеописание Хуа То», в комментариях к которому Пэй Сун-чжи приводит большой отрывок из «Неофициального жизнеописания Хуа То», написанного, видимо, в IV—V вв. н. э. Случай этот очень интересен, так как дает возможность проследить, как сказитель обращается с материалом уже не романа-эпопеи, а древнего жизнеописания. Тан Гэн-лян сам говорит об источнике, из которого он заимствовал материал, называя его, правда, не совсем точно. В этом рассказе он убирает некоторые детали, которые могли бы увести внимание слушателей в сторону. Если, например, в «Неофициальном жизнеописании Хуа То» вся эта история связана с некоей женщиной, то сказитель совсем не упоминает пола больного — видимо, потому, что, усиливая эффект, он повествует о приказе лекаря раздеть больного и оставить в тонкой нижней одежде, а окажись больной женщиной, это сразу могло бы вызвать у слушателей ненужные ассоциации. Включив в рассказ раздевание, Тан Гэн-лян останавливается и на подробностях одежды. Раз человека знобит, то естественно, что на нем оказывается халат на меху, а под ним — одежда на вате. Далее сказитель обыгрывает тему холода. В неофициальном жизнеописании сказано: «В одиннадцатом месяце Хуа То велел больной сестре в каменное корыто и с утра поливать ее холодной водой, добавив при этом, что надо вылить ровно сто бадей» [8, т. III, стр. 801]. А сказитель для усиления картины, и главное — ее зрительной конкретности, добавляет, что было так холодно, что «капли воды превращались в лед» [62, стр. 65]. Текст жизнеописания не содержит сравнений, и сказитель сам добавляет их. В жизнеописании сказано только, что пар «во множестве поднимался на два-три чи», а у Тан Гэн-ляна убраны меры высоты и вставлено вместо этого развернутое сравнение, понятное каждому китайцу: «Над телом больного клубами подымался пар, словно от пампушек, пекущихся на пару в плетенке; пот с него лил дождем». Одновременно сказитель конкретизирует многие детали и действия, имеющиеся в жизнеописании. Там сказано, что после обливания водой «Хуа То велел зажечь огонь, положить больную в теплую постель и плотно накрыть». У народного рассказчика больного «накрывают пятью ватными одеялами, а под кроватью зажигают жаровню [с углями]». Так происходит конкретизация рассказа, насыщение его зримыми деталями, спо-

собствующими созданию у слушателей образной картины. Вставной эпизод у Тан Гэн-ляна заканчивается характерным для наших дней обращением сказителя к слушателям. Он просит их не распространять этот метод лечения, так как он не может отвечать за действенность способа, который «хотя и описан в „Неофициальном жизнеописании Хуа То“, но еще не утвержден министерством здравоохранения». Эта фраза (едва ли она имеет юмористический оттенок), видимо, действительно необходима в условиях современного Китая, когда слушатели (как, впрочем, и читатели) воспринимают литературу слишком прямо и непосредственно, принимая подчас художественный вымысел за чистую реальность. Из практики последних лет известны даже случаи, когда незадачливый слушатель пытался подражать героям народного сказа, и это кончилось для него трагически. Отсутствие такой фразы могло навлечь нарекания и на самого рассказчика. Но обращение к современным реалиям имеет в сказе Тан Гэн-ляна и некоторых других сказителей и художественную цель. В повествование время от времени вводится еще один план, с одной стороны, разрывающий нить повествования, а с другой — создающий определенный мостик от далекого «историко-эпического» времени к современности, близкой слушателям. Вот Тан Гэн-лян прерывает повествование о том, как Чжугэ Лян щупает пульс у больного Чжоу Юя, вопросом, понимает ли Чжугэ Лян в медицине. И отвечая как бы самому себе — а тем самым слушателям, — поясняет, что понимал и при этом не только хорошо разбирался в болезнях, но и открыл два новых лекарства. «Их и сейчас можно еще купить в аптеке. Одно называется „Снадобье Лежащего дракона“⁴⁶, а другое — „Походное средство Чжугэ...“» [62, стр. 71]. Такие вставки встречаются не слишком часто и не разрушают картины того мира, в котором живут и действуют герои Троецарствия.

О художественном и композиционном смысле вставных эпизодов можно сказать лишь, что они, во-первых, играют роль ретардации и, во-вторых, имеют объяснительную функцию: сказитель через эти эпизоды представляет слушателям героев, не действующих в пределах данного рассказа или эпопеи, или же фигурирующих в данном отрывке, но на второстепенных ролях. Так, в сказе «Словесный бой Чжугэ Ляна с конфуцианцами» Кан Чжун-хуа вводит вставной эпизод, рассказывающий о том, как сановник царства У, некто Лу Цзи (один из противников Чжугэ Ляна), будучи на пиру у Юань Шу, украдкой спрятал для своей матери апельсина. В эпопее Ло Гуань-чжуна мы находим об этом лишь одну фразу:

⁴⁶ Лежащий дракон — прозвище Чжугэ Ляна.

«Чжугэ Лян улыбнулся: „Уж не тот ли вы господин Лу, что спрятал за пазуху апельсины на пиру у Юань Шу?“» Этой фразой, полной яда, Чжугэ Лян морально уничтожил своего противника. Ло Гуань-чжун не прерывает спора мудрецов, чтобы пояснить, в чем там конкретно было дело, — рассчитывая, видимо, на то, что все читатели знают эту историю. Расчет этот имел под собой основания, так как еще задолго до Ло Гуань-чжуна Лу Цзи превратился в образец сыновней почтительности, а во времена монгольской династии Юань литератор Го Цзюй-цзин, сам прославившийся великой скорбью по умершим родителям, сделал его одним из героев книги «Двадцать четыре примера сыновней почтительности», которую читали детям до самой середины XX в.

Кан Чжун-хуа вводит все подробности этого эпизода и даже своеобразную критику поведения героя. Встает вопрос, откуда берет сказитель все те подробности, которые отсутствуют в эпосе? Он, как и Тан Гэн-лян, обращается к династийной истории Чэнь Шоу, где имеется краткое жизнеописание Лу Цзи. В жизнеописании говорится:

Когда Лу Цзи было шесть лет, он увидел в Цзюцзяне Юань Шу. Шу велел подать апельсины, и Цзи украдкой спрятал за пазуху три штуки. Уходя же, он стал кланяться и уронил их на землю. Шу спросил: «Молодой Лу, вы были в гостях, как же у вас за пазухой оказались апельсины?» Цзи упал на колени и ответил: «Хотел вернуться и отдать мамушке». Шу страшно изумился [8, т. V, стр. 1328].

Кан Чжун-хуа, как и Тан Гэн-лян, конкретизирует летописный рассказ, который впоследствии был повторен Го Цзюй-цзином. Из династийной истории мы не узнаем, почему вдруг юный Лу Цзи попал к правителю, почему он столь неискусно спрятал апельсины и почему так необходимы были его матери эти фрукты. Сказитель вводит в повествование всевозможные мотивировки действий и оснащает подробностями самый поступок. Картина приобретает зримый характер, хотя при этом некоторые детали из династийной истории сказителю приходится опускать или переделывать. Историограф повествует, что случай этот произошел с шестилетним ребенком. Остается, однако, совершенно неясным, как маленький мальчик попал к могущественному правителю, где тот угощал его. Кан Чжун-хуа не упоминает вообще возраста героя, но говорит лишь о том, что Лу Цзи еще не был женат, отец его умер, и он жил один со старой матерью. Далее в рассказ вводится мотивировка встречи Лу Цзи с Юань Шу. Оказывается, тот расширял подвластные ему земли и присоединил к своим владениям местность Чэцяо. В это время правитель царства У прислал ему нефритовую печать в залог за взятые у него три тысячи воинов. Обрадованный Юань Шу (ведь нефритовая

печать была тогда едва ли не символом императорской власти) решил устроить пир и пригласил именитых ученых мужей со всей округи. В числе получивших пригласительные «билеты» был и известный ученый из Чэцзяо — Лу Цзи. Как видим, здесь явное противоречие с летописью. Шестилетний мальчик не мог быть ученым и получить приглашение на пир, нелепо звучала бы при этом и фраза о том, что он еще не был женат.

Следуя принципу конкретизации данных историографа, сказитель превращает Лу Цзи из жителя большой области У в уроженца какого-то маленького местечка Чэцзяо, отсутствующего даже в специальном словаре древних и современных географических названий. Превратив ребенка во взрослого юношу, сказитель сделал его проступок еще более неприличным, хотя и ввел мотивировку поступка: больная мать Лу Цзи мечтала съесть апельсин, а апельсины в древнем Китае были редкостью. Чтобы подчеркнуть это, Кан Чжун-хуа вводит свой исторический комментарий: «Во времена Хань пути сообщения были неудобны, редкие вещи стоили дорого, но у таких удельных князей, как Юань Шу, в них не было недостатка» [53, стр. 29].

Как уже говорилось выше, сказитель вводит в повествование многочисленные детали. У него фрукты лежат перед Лу Цзи на тарелочках, а на одной из них — как раз четыре апельсина. Любящий сын думает о том, как хотелось их отвезти больной матери, и, выбрав момент, когда никто не смотрит в его сторону, прячет все четыре в широкий рукав. Как видим, здесь сразу два мелких отступления от летописи: там апельсинов три, и прячет их Лу Цзи за пазуху — фраза «Уж не тот ли вы господин Лу, что спрятал за пазуху апельсины на пиру у Юань Шао?» есть лишь несколько измененное вопросительное предложение из летописи, она как «опорная» фраза заимствована и самим Кан Чжун-хуа, который тем не менее далее повествует не о «пазухе», а о широких рукавах. Введение «рукавов» потребовало еще большей детализации. Сказитель объясняет, что в рукавах в то время были специальные внутренние карманы. И тут-то оказываются нужными обстоятельства биографии персонажа, упомянутые в начале вставного эпизода: потайные карманы в рукавах и оказались дырявыми, поскольку их некому было починить — болезнь матери объясняет и причину похищения апельсинов, и дырявые рукава. Она играет здесь как бы двойную функцию — герой не женат, а его мать больна. Одно обстоятельство нанизывается на другое, и эпизод, занимающий в «Истории» меньше, чем полторы строки крупных иероглифов, разбухает во вставной рассказ на целых полторы страницы убористого

шрифта. Рассказ этот завершается рассуждениями самого сказителя о том, что Лу Цзи едва ли достоин быть образцом сыновнего долга: ведь он не купил апельсины для матери, а просто украл их, поэтому матери его, которой стало лучше после апельсинов, было, видимо, стыдно за поступок сына; потомки же только по своей небрежности включили его в список двадцати четырех почтительных сыновей [53, стр. 29—30].

Таким образом, и здесь виден все тот же метод творчества современных народных сказителей, который состоит в обращении к средневековой историографии (использование для иных художественных целей тех же текстов, на которых основывался и Ло Гуань-чжун), в конкретизации описания действия через введение многочисленных деталей быта и в добавлении критических рассуждений сказителя, его оценок событий и фактов (так называемых *пин*)

Будучи рассказом в рассказе, эти вставные эпизоды составляют как бы некий задний план в повествовании.

Вставные эпизоды в сказе имеют аналогии и в эпосе Ло Гуань-чжуна. Так, в семьдесят восьмой главе эпоса, при третьем появлении лекаря Хуа То, мы вдруг находим целую цепь не связанных между собой рассказов о его чудесном искусстве. Все эти эпизоды организованы как простые записи случаев, удивительных и необычайных настолько, что у современного читателя они явно вызовут улыбку (однажды Хуа То извлек, например, из нарыва большого шахматные фигуры, в другой раз из разреза вылетела пернатая тварь и т. п.). Ло Гуань-чжун приводит четыре случая удивительного исцеления больных Хуа То. Первые два — весьма правдоподобные — взяты романистом непосредственно из истории Чэнь Шоу (из «Жизнеописания Хуа То») [8, т. III, стр. 801]; вторые же два, упомянутые нами как совершенно нереальные, в летописи и комментариях к ней отсутствуют — возможно, что они придуманы самим Ло Гуань-чжуном. Нам важно отметить, что все эти случаи вставлены автором эпоса в речь одного из героев — сановника Хуа Синя, служившего у Цао Цао. Речь эта неестественно длинна, что подметил еще комментатор XVII в. Мао Цзун-ган, написавший после слов Хуа Синя: «Среди сотен забот — и вдруг описание нескольких праздных дел» [9, т. VIII, гл. 78, стр. 21]. Мао Цзун-гана удивило, что в момент, когда Цао Цао болен и надо просто послать за лекарем, Хуа Синь рассказывает о нем всякие истории. Эта неестественность длинной речи сановника (которую русский переводчик разбил на части, введя безличные обороты «Рассказывают, что...», благодаря чему стало неясным, повествует ли об этих случаях автор эпоса от собственного лица или от лица своего героя) совершенно снимается в устном

сказе. Дело в том, что сказитель вставляет «клинья» только в бяо, т. е. в повествовательный план, изложение в котором ведется от лица рассказчика — будь то в третьем лице или в первом. Именно этот иной тип введений вставных эпизодов отличает их положение в романе от устного сказа.

Другим важным структурным элементом повествования сказителя является также *цзюэтоу*. *Цзюэ* значит «смеяться», «хохотать», а *тоу* — в данном случае суффикс существительного, следовательно, *цзюэтоу* можно перевести как «смешное». Так же как хороший лектор вводит в длинную лекцию шутку, на какой-то миг разряжающую серьезную атмосферу в зале, чтобы потом вновь продолжить специальный разговор, так и сказитель вставляет в свое в общем-то, как правило, вполне серьезное повествование забавные шутки, нелепые ситуации, сатирические детали, цель которых вызвать смех у слушателей⁴⁷. Сами рассказчики чрезвычайно ценят *цзюэтоу* и подчеркивают это в своих устных правилах: *噱乃書中之寶* (*Цзюэнай шуцжун-чжи бао* — «Смех — это драгоценность в сказе»); *無噱不成書* (*У цзюэ бу чэн шу* — «Без смеха не получится сказ»); *一噱能遮百丑* (*И цзюэ нэн чжэ бай чоу* — «Один смех в сказе может заслонить сто театральных комиков») [274, стр. 55]. Во всех трех случаях устанавливается важность *цзюэ* для устного рассказа. И не случайно в третьем правиле *цзюэ* стоит в одном ряду с *чоу* — ампула комика в традиционном китайском театре. Исследователь Цзо Сянь сравнивает вставные эпизоды *чуаньча*, а также *цзюэтоу* с номерами и шутками комического персонажа на театральных подмостках [286, стр. 24], с шутками, которые сродни юмористическому ярмарочному фольклору. Тот же автор удачно называет *цзюэ* «материалом для смеха»⁴⁸. Он поясняет нам, что *цзюэ* имеет весьма широкий смысл — это может быть и меткое, острое

⁴⁷ На профессиональном языке *фуцзяньских* сказителей делать такие вставки называется *фан хуа* («распускать цветы», «расцвечивать цветами»), что хорошо передает самую суть *цзюэтоу* [315, стр. 3]. Сами рассказчики и в других местностях (*Янчжоу*) не используют термин *цзюэтоу* — он относится к числу тех, которыми пользуются как раз непрофессионалы, посторонние слушатели [279, стр. 42]. *Сучжоуские* сказители называют такие вставки *цяньцзыан* («вставной рассказ»).

⁴⁸ В этой связи нам трудно согласиться с В. Хрдличковой, которая, ссылаясь на китайского автора Чжан Юань-шуя, толкует *цзюэ* как необходимость для сказителя внимательно относиться к своему выступлению, придавать особое значение исполнению различных ролей — как в речи, так и в движениях, и т. п. [431, стр. 231]. Чжан Юань-шуй [297, стр. 124] не дал пояснения термина, а указал лишь на требования к *цзюэ*, которые чешская исследовательница приняла за определение сущности этого понятия, переведя их к тому же не совсем точно. Так же не совсем верно толкует она и термин *шо* — разговорную часть песенно-повествовательного сказа-таньцы.

слово или фраза, способная вызвать смех слушателей, и описание какой-то нелепой ситуации, возникшей с героем в самом ходе повествования. Но бывают цзюэ и не связанные непосредственно с сюжетом повествования — это своего рода вставные эпизоды, но только обязательно смешные. Цзюэ первого рода называются в Сучжоу *жоули цзюэ* [букв. «смех в мясе», «смех в ткани» (или «в плоти»), т. е. смех в самом тексте основного повествования]. Именно такой вид цзюэ мы находим в исследуемых текстах сказов о героях Троецарствия.

Сама эпопея Ло Гуань-чжуна не содержит юмористических положений и ситуаций⁴⁹, так что цзюэ — «смеховой материал» вводится сказителями обычно самостоятельно и независимо от книжного текста. Наличие юмора — требование жанра устного прозаического рассказа. Юмор этот, как правило, не очень глубок и тонок, он сродни простому, народному, балаганному смеху. Вот Лу Су в сказе Кан Чжун-хуа беседует с будто бы умирающим Чжоу Юем. Он обещает принять на себя все дела и заботы полководца: «...ваши дела станут делами Лу Су, ваша семья станет семьей Лу Су, ваши дети станут детьми Лу Су, ваша жена станет... э-э... — чтоб он содох, этот мой язык».

Примерно на том же уровне юмор и у Лу Яо-ляна и Тан Гэн-ляна. Оба они вводят в повествование полковых лекарей и, перечисляя представителей медицинской профессии, подчеркивают, что не явились лишь, говоря современным языком (а сказители как раз используют терминологию наших дней), гинекологи и педиатры. Такого же типа юмор находим и в других сказах по Троецарствию. Например, в сказе «Словесный бой с конфуцианцами» Кан Чжун-хуа, описывая одного из противников Чжугэ Ляна, изображает его таким толстым, что тот не может сесть в настойчиво предлагаемое ему кресло. Перед нами во всех случаях тот же грубоватый народный юмор, основывающийся либо на игре слов, либо на введении

⁴⁹ Однако это не исключает наличия в некоторых эпизодах исторической эпопеи ситуаций, намеренно построенных автором с помощью введения сюжетных ходов, противоположных ожидаемым читателем, что и придает тексту потенциально юмористический характер. Так, например, в шестнадцатой главе «Троецарствия» рассказывается о том, как полководец Юань Шу решил с коварными целями женить своего сына на дочери Люй Бу. Внезапно к Люй Бу, уже отправившему дочь к жениху, явился старый сановник Чэнь Гуй. «Что привело Вас ко мне?» — спросил Люй Бу. Гуй ответил: «Слышал, что смерть пришла к полководцу и специально явился оплакивать Вашу кончину». На вопрос встревоженного Люй Бу старик разъяснил ему всю пагубность последствий предполагаемого брака. Комментируя эти реплики, Мао Цзун-ган писал: «Автор намеренно создает речи, приводящие в изумление. Свадьба — похороны, поздравление — оплакивание, на внутреннем противопоставлении этих понятий и строится текст» [14, т. I, цз. 3, стр. 15].

нелепых ситуаций, отсутствующих в книжной эпопее. Такого рода цзюэтоу на профессиональном жаргоне фуцзяньских сказителей именуется *цзягухуа* (букв. «цветок, зажатый между костями»). Это юмористические вставки, связанные с самим текстом, как бы выжатые из него, в отличие от смешных вставных эпизодов, непосредственно не связанных с основным повествованием и именуемых сказителями *побухуа* (букв. «цветы, разрывающие материю»). Примеров таких вставок в исследуемых текстах нам обнаружить не удалось — возможно, они опускались при публикации как не имеющие отношения к сюжету повествования. По свидетельству фуцзяньского сказителя Чэнь Чунь-шэна, в сказах на современную тематику они вообще почти отсутствуют [315, стр. 3], хотя появились они в устном сказе, видимо, весьма рано. На наш взгляд, к подобного рода юмористическим вставкам вполне может быть отнесен, например, несколько фривольный вставной рассказ о болезни отставного чиновника из буддийской «Бяньвэнь о Вэймоцзе» (Вималакирти) VIII—X вв. [338, стр. 43].

Стихотворные вставки

Насколько мы можем судить по записям бяньвэнь VIII—X вв., китайский устный рассказ в эпоху Тан уже состоял из прозы и включаемых в нее стихов [338, стр. 25—27]. При этом уже тогда некоторые сказовые произведения состояли целиком из стихотворного текста. Во многом аналогичную картину мы находим и в поздних вариантах профессионального сказа, относящихся к XIX—XX вв. В одних жанрах — как, например, в сказах под барабан (*гуцы* и *дагушу*) или сказах под струнный аккомпанемент (*таньцы*) — стихи явно преобладают над прозой, а порой произведения в этих жанрах состоят целиком из поющих стихов. В других — перед нами сказ целиком прозаический, в который стихи вставляются лишь для инкрустации и уже не поются.

В исследуемом нами прозаическом сказе стихи составляют не органическую часть повествования, а некий вставной элемент, присутствующий далеко не всегда и не у всех сказителей. Функционально эти стихотворные строки и строфы здесь сродни вставным эпизодам (*чуаньча*) и «смеховому материалу» (*цзюэ*). Значительная часть из них имеет строго определенное местоположение в сказе. Это зачинные стихи (так называемые *кайчанши*); стихи, произносимые персонажем при первом появлении (*гуакоу*); заключительные двустишия (*бокоу*). Остальные стихотворные вставки (*фу* и *цзань*) располагаются внутри основного повествования, без столь точного прикрепления к определенным местам — это своеобразные описания и восхваления, организованные в стихотворной форме. Стихотворные вставки в прозаическом сказе являются в

большинстве случаев инородным телом во временном течении сказа — их время либо статично, либо вообще резко отлчно от времени, в котором происходит действие.

Уже беглое знакомство с текстами показывает, что наибольшее значение в пинхуа имеют описания и восхваления. Фу и цзань — это два очень распространенных жанра китайской классической литературы, возникшие в древности и включаемые в сферу изящной словесности (вэнь).

Фу появились и развились как самостоятельный жанр незадолго до н. э. Это были своеобразные описательные поэмы в прозе, часто с диалогами, стоящие где-то на грани поэзии и прозы. Сам термин *фу* древнекитайские теоретики объясняли через слово *фу* («излагать», «описывать»), подчеркивая именно описательный характер этого жанра. Фу писались до самого начала XX в., но были весьма трудны для понимания из-за нарочитой усложненности и архаичности языка, особой насыщенности древними, редко употребительными иероглифами и «забитостью» текста значимыми словами почти без глагольных и иных вспомогательных морфем.

В старину фу читались в специфической напевной манере, отличной и от стихов и от прозы. Это были сочинения, предназначенные для чтения вслух (видимо, близкого к речитативу). Именно эти два фактора — описательность и красивый звуковой рисунок — сыграли, по всей вероятности, решающую роль в перенесении фу из сферы изящной литературы в простонародный устный рассказ.

Трудно сказать точно, когда именно стихотворные вставки типа фу и цзань стали характерным элементом прозаического сказа. Ни в народных книгах начала XIV в., ни в героической эпопее Ши Най-аня «Речные заводи», отражающих во многом характер тогдашней устной традиции, стихотворных вставок такого типа еще нет. Они появляются впервые в фантастической эпопее У Чэн-эня «Путешествие на Запад» (XVI в)⁵⁰. Это дает нам некоторые основания предположить,

⁵⁰ Исследователь пекинского сказа-пиншу Цзинь Шоу-шэнь пишет: «Создавая „Путешествие на Запад“, У Чэн-энь использовал немало приемов прозаического сказа. Поэтому в „Путешествии на Запад“ есть восхваления-цзань многих героев, очень хорошо написанные» [283, № 10, стр. 58]. Эти цзань имели у У Чэн-эня столь устный вид, что исполнялись рассказчиками даже в XX в. без изменений [283, № 8, стр. 38]. То же можно сказать и о стихотворных вставках типа *фу* в фантастической эпопее У Чэн-эня, например, стихотворном описании горы в главе второй, описаниях боя (главы четвертая, пятая и др.). Многочисленные грамматические элементы разговорного стиля в этих описаниях, как нам кажется, подтверждают мысль Цзинь Шоу-шэня о связи их с устной традицией. Вообще, как показало исследование И. Т. Зограф, стихотворные вставки, уже начиная с бьяньвэнь, имеют более разговорный вид, чем прозаический текст [337, т. II].

что стихотворные вставки, именуемые в позднем сказе фу и цзань, появились в устной традиции где-то в XV—XVI вв.

Попад в устную стихию, фу, конечно, заметно преобразились — их язык стал более приближен к разговорному по своей лексике и грамматике, но все же не адекватен подлинно разговорной речи. Свободнее стала форма строки (допускается трех-, пяти-, семи-, восьми- и десятисложная строка⁵¹), нет особых ограничений количества строк в стихотворении и более свободна рифмовка. У различных сказителей фу сильно отличались. Одни сочиняли их сами, и в этих случаях фу обычно были явно проще, другие заказывали фу литераторам-профессионалам, и эти фу оказывались, конечно, сложнее, содержали разнообразные намеки и были трудны для восприятия на слух простого слушателя [303, стр. 54, 286, стр. 10]. Фу, как и другие стихотворные вставки, сказитель заучивал наизусть — в них не допускалась импровизация. Многие сказители записывали их для памяти. Когда, например, в 1957 г. некто Ван Хун-шу, хозяин одного из «балаганов», где выступали сказители в Янчжоу, передал властям записи, оставшиеся от его тестя, известного рассказчика историй о героях Трех царств Лю Инь-ляна (см. таблицу школ янчжоуского сказа на стр. 265), то оказалось, что большая часть записей — это именно стихи, их было несколько сот, а остальное — краткое содержание самих сказов [268, стр. 44].

Как указывают китайские исследователи, существуют две различные манеры исполнения фу. Одни сказители просто читают их наизусть, а другие читают, тут же вставляя в текст свои пояснения. Так, например, поступает Кан Чжун-хуа, исполняя знаменитое фу — «Оду башне Бронзового воробья» в сказе о том, как Чжугэ Лян мудростью побудил Чжоу Юя к действию [268, стр. 44 (гл. 44 эпопеи Ло Гуань-чжуна)]. Это фу, принадлежащее знаменитому поэту III в. Цао Чжи, включено и в текст романа «Троецарствие», где его читает сам Чжугэ Лян. Вообще, судя по опубликованным записям сказов Кан Чжун-хуа, он почти не делает стихотворных вставок — они, видимо, были бы слишком дисгармоничны с его манерой расчлененного описания действий и психологического состояния героя.

⁵¹ При этом почти совершенно не встречаются четырех- и шести-сложные строки, столь характерные для древних фу эпохи Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.), где трех-, пяти-, семисложные и более длинные строки хотя и встречались, но не были основным размером [211, т. II, ч. 2, стр. 1287]. Добавим еще, что если авторские фу постепенно все более приобретают форму, близкую к прозаической, то народные фу, о которых здесь идет речь, явно тяготеют как раз к чисто стихотворному размеру, но с нерегулярной длиной строки.

Дело в том, что фу в китайском устном рассказе выполняют роль своеобразных loci communes — общих стандартных мест, с помощью которых сказитель может дать описание внешности героя, его доспехов, оружия, коня, картины пира и т. п. П. Д. Ухов, изучавший «общие места» в русском эпосе, убедительно показал, что эти формулы едины у каждой школы сказителей. Видимо, то же происходит и в Китае, где сказители устно передают своим ученикам фу и цзань⁵².

Существует большое разнообразие фу, которое Чжоу Лян, специально исследовавший этот вопрос, свел к пяти основным группам. В первую входят фу, которые описывают людей и делятся на прикрепленные к определенным героям (например, фу о мудром судье Бао, персонаже многих народных повествований) и на описывающие целый тип людей (например, фу о жадном, корыстолюбивом чиновнике). К этой же группе исследователь относит и описания чувств персонажей, созданных в стихах, а также действий героев (например, фу, описывающие свист героя).

Ко второй группе отнесены фу, описывающие дела и поступки людей, их действия — особенно бои, походы, поединки и т. п. Эти фу также делятся на прикрепленные к одним, определенным событиям (например, среди фу, используемых при повествованиях о Троецарствии, есть фу о встрече в Гучэне, о битве при Красной стене, о бое Гуань Юя с Вэнь Чоу) и свободно переходящие из сказа в сказ вне зависимости от конкретного места действия и героев основного повествования. Сюда же Чжоу Лян отнес и многочисленные фу, описывающие оружие героев (фу о мече, о копье, молоте, биче, особых ударах кулачного боя и т. п.), а также некоторые фу, описывающие пиры, радостные события (свадьбу, рождение сына) или, наоборот, грустные (похороны героя).

Третью, многочисленную, группу составляют фу, описывающие пейзажи (например, горный вид, деревню, берег моря), явления природы (ветер, бурю, дождь, снег, жару и т. п.), сады и парки, а также всевозможные строения (от описания дворцов до кухни или кабинета конфуцианского ученого), виды улицы с ее праздничными шествиями, чайные, винные лавки и т. п.

К четвертой относятся фу, описывающие животных и насекомых (коня, тигра, обезьяну, муравья, муху, паука и т. п.).

⁵² Именно эту устную передачу, которая сосуществует с возможностью записи для грамотного учителя, Цзо Сянь считает одной из причин, по которой часто теряется смысл фу, и оно становится маловразумительным и непонятным для слушателей [286, стр. 10].

И к пятой — фу, описывающие различные предметы и вещи (например, шахматы), картины, книги [303, стр. 52—53].

В силу своей роли эпических «общих мест» фу, конечно, весьма стабильны, описания в них далеки от реального объекта — это обобщенные описания, близкие именно эпическим *loci communes* с некоторым гротеском при описании отрицательных героев или гиперболизацией, когда речь идет о героях положительных. В отличие от авторских фу изящной словесности, которые часто используют описание предмета для выражения чувств литератора⁵³, фу в народном сказе далеки от субъективности и выполняют свою непосредственную функцию — описания предмета, человека или природы.

Будучи в своей основе описательными, фу в повествовании сказителя органически входят в описания, которые сказитель ведет от своего лица. По замечанию того же Чжоу Ляна, стихотворные куски чаще всего вставляются сказителями при первом появлении героя, в моментах наивысшего напряжения действия, с целью еще более подогреть интерес слушателей, а также в конце эпизодов, где с помощью стихов как бы подытоживается изложенное ранее.

Все сказанное о фу практически можно, видимо, отнести и к *цзань*. Отличие здесь — более в форме, чем в сути или в сюжетной функции (в частности, фу обычно сравнительно велики по объему, а *цзань* — коротки). Первоначально сам жанр *цзань* представлял собой восхваление, хвалу, но хвалу именно в сжатой, лаконичной форме. Это подметил еще теоретик V—VI вв. Лю Се [239, стр. 158]. Возникший в глубокой древности, жанр *цзань* с рубежа нашей эры стал часто использоваться историографами в жизнеописаниях именно как некое стихотворное завершение описания жизни героя. Тут в *цзань* был привнесен и оттенок критического суждения автора о своем герое (*пин*). С развитием в эпоху Тан буддийского сказа *цзань* наряду с *гатхами* стали неотъемлемой частью буддийской устной проповеди, причем их местоположение было таким же заключающим мысль: пение цитаты из сутры, ее разъяснение и стихотворное заключение [261, стр. 49; 363, стр. 5—14], т. е., говоря принятыми нами терминами, узел, интервал, стихотворная хвала. Впоследствии короткие стихотворные вставки типа *цзань* стали составной частью исторических повествований XII—XIV вв., хотя, судя по дошедшим до нас текстам, они гораздо менее регулярны, чем в буддийской проповеди. Эти стихи также завершают части повествования или отдельные эпизоды. Из сказов XII—XIV вв. они попали в

⁵³ О соединении объективного и субъективного начал в авторских фу пишет японский исследователь Судзуки Торао [326, стр. 154].

книгу Ло Гуань-чжуна, где имеют примерно ту же функцию стихотворного резюме. Таким образом, мы видим некую единую традицию в использовании цзань⁵⁴, которую сложнее проследить для фу. Нам неизвестно, чтобы фу широко использовались в бяньвэнь, сунском историческом сказе или соответственно в книжной эпопее. У Ло Гуань-чжуна в «Троецарствии» есть лишь ода-фу башне Бронзового воробья, включенная в текст отнюдь не с целью описания башни, а вставленная в речь Чжугэ Ляна, чтобы доказать Чжоу Юю, что Цао Цао жаждет захватить его жену, а также одна описательная фу, воспевающая реку Янцзы.

Вместе с тем цзань устного сказа частично отличаются от традиционных стихотворных резюме, так как имеют в пинхуа и иные функции. Например, цзань часто использовались при первом появлении персонажа — так называемые *жэньуцзань*, которые представляли обобщенно-гиперболизированное описание героя. «В Пекине в прежние времена (т. е. в XIX — в начале XX в.) рассказчики пиншу, доходя до места, где требовалось произнести речитативом жэньуцзань, непременно вставляли их — в противном случае слушатели могли сказать, что у рассказчика нет школы», — вспоминает Цзинь Шоу-шэнь, указывая далее, что со временем пекинские сказители стали все реже использовать стихотворные вставки [283, № 10, стр. 58].

Таким образом, из двух жанров стихотворных вставок, используемых современными рассказчиками, один в известной мере традиционен для устного китайского рассказа вообще и наличествует как в книжной эпопее, так и в устных вариантах, а другой — крайне редок в книжной эпопее и свойствен главным образом устному прозаическому повествованию. Характерно, что в поющих под струнный аккомпанемент в Сучжоу и других южных районах сказах танцы удельный вес фу и цзань гораздо меньший, чем в прозаических пинхуа [286, стр. 10; 303, стр. 52].

Из всего многообразия перечисленных видов описательных фу и цзань в исследуемых записях отрывков из сказов о Троецарствии мы находим лишь несколько примеров, однако, как нам кажется, весьма характерных и достаточно интересных, чтобы привести их тут целиком и затем попытаться проанализировать. Сучжоуский сказитель Чжан Го-лян в сказе «Битва на Янцзы», построенном на материале шестьдесят первой главы эпопеи «Троецарствие», описывает, как Чжао Юнь бросился на маленькой рыбацкой лодчонке в по-

⁵⁴ О ней кратко в самом общем виде говорит и Сунь Кай-ди: «В современном сказе все еще используется эта форма» [261, стр. 49].

гоню за полководцем царства У по имени Чжоу Шань, который тайком увез по приказу своего князя жену Лю Бэя и его сына, чтобы в обмен на сына получить от Лю Бэя город Цзинчжоу. В эпопее сказано:

Одна мысль владела Чжао Юнем — во что бы то ни стало догнать корабль, на котором плыла госпожа Сунь. Чжоу Шань решил избавиться от Чжао Юня и приказал обстреливать его из луков. Тот ловко отбивал стрелы копьем, и они падали в воду. Расстояние постепенно сокращалось. Чжао Юнь приближался к кораблю [182, т. II, стр. 11].

А вот как описывает тот же самый эпизод сказитель:

(*Бяо*):... Чжао Юнь очень обрадовался, а когда увидел, что до корабля остается сто пятьдесят шагов, то стал вращать копье, [отражая стрелы].

(*Скандирует «Фу о копье»*):

Держит в руках копье,
Точь-в-точь — через море мост.
Наконечник, как пятерня, широк,
А древко длиной в один чжан⁵⁵ и шесть чи⁵⁶.
Спереди для памяти узелки,
Красные кисти солнцем горят.
Сзади нечто вроде клешней,
Сверкают-сверкают, источая сияние.
Тряхнет копьем — на земле и на небе мрак,
Погрозит — солнце и луна теряют блеск,
Вверх копье — расцветают цветы, переворачиваются листья,
Вниз копье — бамбуки охватывают дикой сливы ствол,
Влево копье — водяной дракон резвится в воде,
Вправо копье — свирепый тигр бросается на овцу.
Стал вращать в руках копье — словно расправил крылья
огромный гриф,
Выпустил из рук — красный феникс устремился к солнцу.
В сотне битв сражался полководец-герой,
И этим длинным копьем завоевывал четыре стороны света.

[*Далее продолжают слова сказителя*]:

Прошло немного времени, были видны только бутоны цветов, [получившиеся от вращения в воздухе] копья — все сливалось в единый серебряный блеск. Нечего и говорить — не только пущенные в беспорядке стрелы не попадали в цель, но и вода не заливала лодку... [62, стр. 100].

Описание копья Чжао Юня в этой стихотворной вставке сделано по всем правилам эпической поэтики. Копье описывается не столько целиком («через море мост»), сколько путем расчленения целого и описания отдельных его частей: наконечника, древка, кисти и т. п. Причем сперва описываются общие движения («тряхнет», «погрозит»), потом эти движения расчленяются на более дробные («вверх», «вниз» и т. п.), а затем вновь дается обобщенное описание действия («стал вращать»).

⁵⁵ Чжан (мера длины), в настоящее время равен 3,2 м.

⁵⁶ Чи — мера длины, равная в настоящее время 32 см.

Попробуем для подтверждения этого тезиса сравнить описание копья Чжао Юня с описанием копья калмыцкого богатыря Джангара из торгутской версии эпоса:

...копье его, с древком из сандала-алоэ, составлено из шести тысяч сплоченных корневищ этого дерева. Ударный стержень его составлен из трехсот пятидесяти сплоченных козьих рогов, а поверх него натянута покрывка из намотанных жил шести тысяч мериннов. Жало копья — из алмас-булата. В шелково-пушистую петлю-темляк может свободно проскочить вьючный верблюд... [368, стр. 98].

Сразу же бросается в глаза, что в обоих описаниях копье рисуется постепенно, через последовательные характеристики отдельных его частей, только в китайском описании нет таких нереальных гиперболических деталей. Величина копья и его частей в фу соответствует реальным пропорциям, а на место конкретных гиперболических калмыцкого эпоса приходят гиперболизированные сопоставления ударов копья с традиционными изобразительными трафаретами, о которых речь еще будет ниже. Древность такой расчлененной манеры описания оружия в китайской литературе подтверждается аналогичным гиперболизированным изображением меча в «Чжуан-цзы», со зданным, видимо, под влиянием эпической традиции: «У меча Сына Неба лезвие [длиной от Ласточкиного потока до Каменной стены, острие — пик Горы Преемства в [царстве] Ци, тупая сторона — от Цзинь до Вэй, чашка [эфеса] — [царства] Чжоу и Сун, рукоять — Хань и Вэй, в ножны вмещаются иноземцы всех четырех сторон и все времена года, перевязь охватывает море Бохай, пояс, к которому он подвязан, окружит гору Чаншань» [306, стр. 204; ср. 391, стр. 303].

Для того чтобы подчеркнуть эпичность этого описания, обратимся к китайской классической поэзии и посмотрим, как описывалось копье там. Вообще чисто описательных стихов китайская поэзия оставила нам немало, но в большинстве своем это стихи о красивых птицах (павлине или попугае), о цветах лотоса или персика. Однако в танскую эпоху, наполненную военными походами, появляются стихи о мечах, боевых конях, копьях, знаменах [282, стр. 77—78]. Из поэтов того времени очень любил такие стихи Ли Цзяо (644—713), воспевший коней, оружие, музыкальные инструменты, многие предметы быта. Среди них есть и стихи о копье.

В день, когда Фу-фу проткнул [противнику] глотку копьем,
В год, когда палицы [воинов] иньского князя Синя плавали
в потоках крови,

На рассвете иней скрывал белое острие,
И закатные тени останавливались на резном железном древке.
Вечером брошено у врат золотых дворца,
А утром поднято в руке над Нефритовой заставой...

[254, т. II, стр. 708].

Здесь общее описание копья дается через отдельные детали, как бы мазками. Оно статично — копье не показано в своем основном действии, оно не сверкает в бою и не разит врагов. Сама манера изображения явно иная, с некоторыми литературными намеками, и читатель должен сам догадаться, что герой был принят государем во дворце, где золотом расписаны ворота, а на другой день он вновь перед заставой Нефритовых врат, где кончались пределы древнего Китая, с копьем в руках охраняет границы страны. Специальных исторических познаний требуют и первые две строки. В «Исторических записках» Сыма Цяня в разделе «Наследный дом князя Чжоу-гуна в царстве Лу» есть такая запись: «В одиннадцатом году (правления Вэнь-гуна — в XI в. до н. э.) в десятом месяце в день цзя-у войска Лу разбили воинов племени ди в местности Сянь, схватили Цяо-жу из Чанди, и Фу-фу Чжуншэн проткнул ему глотку копьем. Убили его, и голову закопали у ворот Цзыцзюй...» [266, т. V, стр. 1535]. Вот эта-то фраза и послужила поэту источником образа в первой строке — при этом он, конечно, намеренно вывел за пределы стиха само слово «копье», которое было у Сыма Цяня. Вторая строка основана на тексте древнекитайской «Книги исторических преданий» («Шуцзин»), где в главе «У чэн» («Победа У-вана») говорится о победе князя У-вана (XI в. до н. э.) над последним правителем иньской династии Чжоу Синем и упоминаются плавающие в крови палицы. Во фразе, предшествующей этому гиперболизированному описанию боя, есть упавшие на землю копья [223, т. I, стр. 386; а также 402] — вот почему поэт Ли Цзяо ввел этот образ, способный по аналогии вызвать воспоминание читателя и об упоминаемых в древнем памятнике копьях.

Вообще копье в китайской устно-поэтической традиции давно стало неотъемлемым атрибутом Чжао Юня, так же как и Чжан Фэя. Причем если в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу действительно упоминается длинное копье Чжан Фэя, то о копье Чжао Юня в его официальном жизнеописании нет ни слова — оно, как уже говорилось, описывается лишь в народной книге начала XIV в. [15, стр. 60]. Интересно, что копье Чжао Юня и его приемы боя упоминаются не только в сказах из времен Трех царств, но и в других исторических повествованиях — например, у сучжоуского сказителя Чжу И-бо в сказе о героях-полководцах из рода Ян, сражавшихся в XI—XII вв. против нашествия кочевников-киданей. Герой повествования Чжан Дань похваляется, что его приемы боя восходят к Чжао Юню [308, стр. 606]. Приводимое Чжу И-бо описание копья одного из героев тоже в виде «фу о копье» весьма напоминает цитированное нами выше, хотя и без

точных совпадений. Они сходны системой образов — самого общего, так сказать, неконкретизированно-глобального порядка. Удары копья сравниваются то с «ветром, дующим так, что на десяти тысячах волн подымается холодный блеск», то с «игрой отвратительных удавов среди волн» (в первой фу это был водяной дракон, резвящийся в воде), то с летящей кометой, догоняющей луну,— так копье пронзает грудь противника [308, стр. 612].

А вот другой пример короткой стихотворной вставки, которую, видимо, следует отнести к цзань. Сучжоуский сказитель Ван Сюн-фэй в рассказе о встрече Гуань Юя и Чжан Фэя в Гучэне описывает бой Гуань Юя с Цай Яном (ср. двадцать восьмую главу эпопеи Ло Гуань-чжуна). В книжной эпопее этот поединок занимает всего несколько строк:

Гуань Юй не стал с ним (Цай Яном) разговаривать — поднял меч и устремился вперед. Чжан Фэй ударил в барабан, и еще не успел отзвучать первый удар, как голова Цай Яна слетела с плеч [182, т. I, стр. 355].

Столь же лаконично изображен этот поединок и в народной книге, предшествующей эпопее Ло Гуань-чжуна:

[Гуань Юй] велел воинам махать флагом и бить в барабан. Цай Ян схватился за копье, горя желанием пронзить Гуаня, а Гуань пустил коня и стал вращать меч. Раздался первый удар в барабан — а голова Цай Яна была уже отсечена мечом Гуаня [15, стр. 62].

В сказе Ван Сюн-фэя рассказ о поединке разрастается до целой картины, наполненной описаниями схватки, внешности и одеяния героев, их раздумий на поле брани. Противники съезжаются сорок-пятьдесят раз — но все еще трудно определить, на чьей стороне победа. Тогда Цай Ян пускает в ход свой заветный прием боя на мечах (здесь, в отличие от пинхуа XIV в., оба героя вооружены мечами), который именуется «меч хвоста феникса».

На одном дыхании он сделал четырнадцать выпадов, казалось, что это налетел бешеный вихрь или ураган с дождем — так рубился он с Гуанем насмерть, но видно только было, как отражал Цай Ян удары, и у него вовсе не было сил ответить ударом на удары противника. Воистину:

Меч за мечом — словно феникс кивает головой,
Искра за искрой — холодный блеск над землей плывет,
Сверху сечет — будто черные тучи накрывают вершины,
Рубит вниз — кажется, у старых деревьев сгибается ствол,
Влево ударит — будто огромный гриф расправляет крылья,
Вправо взмахнет — кажется, это свирепый тигр спустился с гор,
Воистину рубятся так, что пыль от земли затмевает небо.

Увидел это Чжан Фэй с городской стены и опечалился... [62, стр. 38].

И наконец еще одно стихотворное описание, на самую что ни на есть общую для эпоса всех народов тему — описа-

ние богатырского коня из другого сказа того же Ван Сюн-фэя:

От головы до хвоста — один чжан и два чи с лихвой,
 От копыт до хребта — восемь чи и еще кусок,
 Оба уха — будто подрезанный бамбук,
 Пара глаз — подобны ясному жемчугу.
 Четыре копыта гремят, словно железный камнемет,
 На всем крупе — ни полшерстинки масти чужой,
 За один день пробежит тысячу ли — еще не опустится солнце.
 За одну ночь — восемьсот ли, еще не посветлеет небо.
 Горы перевалит, хребты перейдет, словно по ровной земле,
 Через реки перемахнет, перейдет через воду — легче, чем гусь,
 пролетит.
 Прекрасный, догоняющий ветер за тысячи ли, лоснящийся жеребец —
 Красный заяц и цвета красного финика лис [62, стр. 13—14].

Эта цзань опять-таки напоминает нам типичное эпическое описание коня богатыря.

А вот каков верховой конь, жизнехранитель у хана Джангара. Достался ему от родителей девяти тысячный табун отборных кроваво-рыжих коней: грива у них — драгоценный камень, хвост у них жемчуг, без единого они пятнышка, без единой они крапинки. А в табуне был, говорят, жеребенок... Росту — в Алтай с Хангаем, грудь — львиная, крестец — что у вороного кулана, лебединая шея — в девять маховых саженей... уши — словно кувшинный носок; взгляд — быстрый, соколиный... шаг — дробный; четыре копыта — булатные. Без смены будет ходить — не пристанет. Вес свет обойдет — не стомится [368, стр. 98—99].

Тут то же описание коня «по частям» — его ушей, масти, роста, глаз (взгляда), — как и в приведенном выше случае с копьём. При этом китайское описание опять-таки отличается от описания в калмыцком эпосе тем, что в большей степени описывается действие, чем сам предмет. В первом случае в китайском сказе гораздо подробнее описывается копьё в движении, а здесь конь — в беге. В калмыцком же эпосе наоборот.

Продолжим начатое выше сравнение стихотворных описаний, используемых сказителями, с поэтическими произведениями письменной литературы. Китайские поэты не раз описывали коня, посвящая этой теме произведения разных жанров. В V в. Янь Янь-чжи написал, например, длинную поэму о красно-белом скакуне, в которой, однако, описанию самого скакуна посвятил лишь несколько строк:

Упругие жилы, торчащие кости,
 Свисающие брови, густая щетина,
 Пара зрачков вставлена в зеркала (т. е. в глаза),
 Обе скулы, [словно] косая луна.
 Странный круп возвышается пиком... [326, стр. 161].

Так писал Янь Янь-чжи в фу, поднесенной им императору.

Многие поэты VII—IX вв. также описывали боевых коней: Лу Чжао-линь и Ли Хэ, Чжан Гу и Ли Цзяо. Создавались не только описания боевых скакунов, но и стихи о различных «состояниях» коня — например, «больной конь», «купающийся конь», «пьющий воду конь», «усталый конь», «танцующий конь» и т. п. [282, стр. 82]. Но во всех этих стихах описание самого коня не столь подробно, как в приведенной фу, — нигде не указаны ни размеры коня, ни его масть, нет такого последовательного и характерного именно для эпического жанра описания «с ног до головы». Вот пример — стихотворение о коне того же Ли Цзяо:

Небесный конь пришел сюда с Востока,
 Он ржанием своим пугает скакуна императорского цензора,
 Лазоревый дракон⁵⁷ издали за солнцем гонится,
 Красно-синяя ласточка⁵⁸ кружится, гоняясь за ветром.
 Ясная луна приходит на его седло,
 И плывущие облака, опускаясь, накрывают его...
 [254, т. II, стр. 721].

Перед нами картина, но совсем иная, чем в сказительских фу, — более абстрактная, скорее импрессионистская, чем выписанная тонкой кистью старого китайского художника, где каждый штрих очерчен ясно и строго. И это не есть индивидуальная особенность стихов Ли Цзяо: так же писали и другие поэты — например, Шэнь Цюань-ци (? — ок. 713), который из всего облика коня описывает лишь копыта и глаза («Четыре копыта — пластины бирюзового нефрита, пара глаз — желтого золота зрачки»). Разные задачи и разные традиции приводили к разной манере описания во вставных фу и в поэзии-ши.

Сравним теперь между собой три стихотворных описания из народного сказа. Все они относятся к несвязанным фу и цзань, т. е. к таким, которые не прикреплены к определенному герою или месту и могут служить для описания в любом месте большого повествования и применительно к любому герою. Только третий пример с конем имеет некоторую локальную окраску — в последней строке конь назван «Красным зайцем», а это уже точное прозвище коня героя Гуань Юя. Однако и это прозвище стоит в строке рядом с сопоставлением с лисом «цвета красного финика» и не обязательно должно восприниматься как прозвище коня — скорее здесь сравнение, одно из пяти определений к слову *цзюй* («жеребенок»), которое стоит в оригинале в самом конце фразы. Вообще отличие несвязанных фу и цзань от связанных невелико — оно, насколько можно судить по опубликованным об-

⁵⁷ Лазоревый дракон — метафорическое обозначение солового коня.

⁵⁸ Сопоставление коня с ласточкой было уже у Янь Янь-чжи.

разцам, не идет дальше некоторых конкретных деталей, относящихся к описанию внешнего вида героя, названий местностей, где он сражался, и имени самого персонажа. Эта общность принципов описания отчетливо заметна при сопоставлении цзань Дянь Вэю — одному из полководцев Троецарствия, и цзань безымянному военачальнику, записанных от известного пекинского сказителя Лянь Ко-жу, прославившегося исполнением цикла «Троецарствия» [63, стр. 42—43].

Цзань о Дянь Вэе состоит из тридцати пяти строк, а цзань безымянному полководцу — всего из десяти. Разные размеры приводят и к разной степени подробности описания. Но сама композиция принципиально остается той же. Цзань о Дянь Вэе начинается с общего утверждения о могуществе этого героя:

Взгляните на полководца — [он] грозен
со всех восьми сторон,
Огромен человек, упитан конь у него...

Похожи по мысли и первые две строки цзань полководцу:

Всю землю черные тучи накрыли,
На коне полководец не имеет себе равных.

После такой общей «экспозиции» в обеих стихотворных цзань идет описание внешнего вида военачальников. В первом (расширенном варианте) оно состоит из гиперболизированного, расчлененного описания внешности Дянь Вэя и его боевого одеяния, а во втором тексте, когда мы имеем дело с несвязанной цзань, могущей быть отнесенной к любому военачальнику, внешность уже не описывается, а все внимание сосредоточивается на изображении одеяния персонажа. В этой связи уместно вспомнить, что при анализе народной книги XIV в. мы уже отмечали определенную тенденцию при описании второстепенных героев — изображать лишь их одеяние, а не внешность. Эта же закономерность может быть отмечена и в данном случае, хотя явно не является столь обязательной. Опубликованная в той же подборке краткая цзань, записанная от известного шэньсийского сказителя Хань Ци-сяна, содержит, наоборот, только гиперболизированное изображение внешнего облика безымянного героя.

Описание одеяний воина в обеих цзань Лянь Ко-жу строится на постепенном изображении сложного костюма, начиная с боевого шлема (цзань Дянь Вэю: «На голове надет золотой шлем с гравировкой»; цзань военачальнику: «На голове надет шлем в виде лепестков лотоса») и т. д. Не повторяясь в деталях, обе стихотворные хвалы создают в принципе однотипные гиперболизированные описания внешнего вида персонажа. Так же как и приведенная выше цзань коню Гвань

Оя по прозвищу Красный заяц, связанная хвала Дянь Вэю раскрывает его имя лишь в последней строке — по-видимому, это также определенный прием стихотворного описания⁵⁹, близкий к указанному в народной книге способу введения нового персонажа с раскрытием его имени лишь после подробного описания.

Сопоставление цзань Лянь Ко-жу и Хань Ци-сяна, описывающих персонажей сказа, показывает, что сам тип изображения в них тот же, что и в стихотворных описаниях оружия или коня. Гиперболизм пронизывает их насквозь, он есть и в определениях, и в сравнениях. Рост Дянь Вэя у сказителя один чжан и два чи (т. е. более 3 м 80 см в современной системе мер), это же число указывает и Хань Ци-сян для роста своего безымянного героя. Вспомним, что именно такой же размер уже встречался нам в цзань богатырскому коню у сучжоуского сказителя Ван Сюн-фэя. Три разных сказителя из трех разных областей Китая дают один и тот же размер для роста героя и длины крупа коня, и это наводит на мысль, что «один чжан и два чи» — просто некое эпическое число, означающее огромный рост богатыря. Одинаковы и некоторые другие детали. Хань Ци-сян сравнивает глаза героя с круглыми колокольчиками, а у Лянь Ко-жу глаза Дянь Вэя сопоставляются с бронзовыми колокольчиками. Облик безымянного полководца, сидящего на коне, у него подобен резвящемуся дракону — образ, уже встречавшийся нам в фу о копье сучжоуского сказителя Чжан Го-ляна и явно восходящий к ранней сказовой традиции [276, стр. 42].

Для всех стихотворных вставок характерно то безразличие ко времени, о котором мы говорили выше. Это описание является достаточно обобщенным, чтобы подойти для разных случаев устного повествования. Все эти описания гиперболичны. Тот же принцип описания характерен для фу как для жанра изящной словесности с древних времен (достаточно сослаться на знаменитые фу Сыма Сян-жу, жившего во II в. до н. э.). В фу народных сказов эта гиперболичность смыкается и с типично эпической гиперболизацией предметов и событий. Большинство строк во всех трех стихотворных вставках построены, по характерному для параллелизма принципу сопоставления двух частей — реальной и нереальной или реальной и гиперболизированной до предела, например: «Влево ударит — будто огромный гриф расправляет крылья», «Влево копьё — водяной дракон резвится в воде», «Сверху сечет — будто черные тучи накрывают верши-

⁵⁹ Этот прием широко используется уже У Чэн-энем в стихотворных вставках в «Путешествии на Запад» [276, стр. 21, 498 и др.].

ны». Эта вторая часть сопоставления есть, как правило, застывший образ-символ, который в одних случаях еще может быть как-то осмыслен логически, а в других весьма далек от сопоставляемого реального действия. Так, выражение **大鵬展翅** (*Да пэн чжань чи* — «Огромный гриф расправляет крылья») встретилось нам как в фу Чжан Го-ляна о копье, так и в фу Ван Сюн-фэя о бое на мечах. У первого сказителя мы еще можем воспринять образ вращающегося копья, подобного размаху крыльев гигантской мифической птицы-пэн (которую мы, следуя традиции, весьма условно перевели, как «гриф»). В одной из притч в книге философа Чжуан-цзы говорится, что у птицы-пэн спина, как гора Тайшань, а крылья — как нависшие тучи [306, стр. 2; ср. русский перевод: 391, стр. 136]. Но у Ван Сюн-фэя уже невозможно представить себе, каким образом удар меча влево может быть сопоставлен с размахом крыльев гигантской птицы, так же, впрочем, как и удар вправо — со свирепым тигром, спустившимся с гор. Дело в том, что у сказителя существует целый запас таких клише — четырехсложных сочетаний, которые он заимствует из образного арсенала фольклора. Эти устойчивые выражения встречаются не только в песенной лирике, но даже в некоторых случаях — как устойчивые названия трафаретных сюжетов народной вышивки (например, «Водяной дракон режется в воде», «Красный феникс устремился к солнцу» и т. п.)⁶⁰. Такие сопоставления весьма отличны от конкретных бытовых сравнений основного повествования и служат не созданию зрительного образа у слушателей, а целям эпической гиперболизации. Точно так же и определение коня Гуань Юя через его способность в день пробежать тысячу ли есть традиционное выражение, используемое как в китайском фольклоре, так и в письменной литературе — начиная с «Планов сражающихся царств», отредактированных Лю Сяном (79—8 гг. до н. э.).

Как уже отмечалось нами выше, язык простонародных фу так же «уплотнен», как и язык литературных, — практически в них нет никаких служебных слов, кроме выражающих сравнение. Но, в отличие от литературных фу, их лексика (мы имеем в виду разобранные примеры) достаточно проста и близка к разговорному языку, чтобы быть воспринятой на слух.

Все три стихотворных описания, приведенные выше целиком, написаны различными стихотворными размерами. Опи-

⁶⁰ Такого рода формулы достаточно давно используются и народными рассказчиками в стихотворных вставках прозаического сказа. Они есть и в выросших из устного сказа повестях XVII в. [277, стр. 221].

сание коня дальше всего от обычного регулярного стиха с одинаковым количеством слогов-иероглифов в строке. Здесь мы находим такое распределение слогов по строкам: 7—7—5—5—6—7—7—8—8—16. Конечно, последняя длинная строка может быть воспринята и как две строки по восемь слогов, но все остальные строки, как это видно из перевода, представляют собой законченную мысль — такова норма старого китайского стихосложения, где определение не может стоять в одной строке, а определяемое в другой. Следовательно, перед нами действительно шестнадцатисложная строка. Весь этот стих к тому же не имеет рифмы. Он организован в основном на цепи полных или почти полных грамматических параллелизмов внутри двустушией (первого, второго, четвертого — полный параллелизм, и пятого, где полностью параллельны лишь первые части строк до цезуры). Описание копья уже состоит из более регулярных строк. Первые восемь строк — пятисложные, а последующие десять — семисложные. Оба эти размера, как известно, наиболее популярны в китайской поэзии последнего тысячелетия, а семисложный размер обычен и для народной песни. Пятисложные строки местами являют некое подобие неполного параллелизма (второе двустушие), а из десяти семисложных строк восемь построены на полном грамматическом параллелизме. Параллельному построению помогают наречия направления (вверх, вниз, вправо, влево), с помощью которых строится описание движений героя и которые использовались для этой цели еще в фу Сыма Сян-жу и других древних поэтов.

В отличие от описания коня, фу о копье имеет сквозную рифму, которая соединяет все четные строки (梁, 長, 陽, 芒, 光, 椿, 羊, 陽, 方), в сучжоуском произношении это liang², zaŋ², iaŋ², mʋŋ², kuʋŋ¹, tsʋŋ¹, iaŋ², iaŋ², fʋŋ¹, а к ним добавляется еще и первая строка, оканчивающаяся на 槍 (ts'iaŋ¹)⁶¹. Все это также весьма обычно для рифмовки классического китайского стиха, где рифма, как правило, сквозная, проходящая через четные строки, но с возможной рифмовкой и для первой заглавной строки. Кроме того, к этой сплошной рифмовке присоединяется и предпоследняя строка, оканчивающаяся на 將, (tsiʋŋ⁶), что еще сильнее скрепляет стих. Практически вся эта рифмовка очень точна и была бы вполне на месте даже в классическом китайском стихотворении, так как все рифмующиеся слоги, кроме одного, относятся к классу рифм ян (陽), а единственная в этом ряду двенадцатая строка, оканчивающаяся на 椿 (tsʋŋ¹ — пекинское чжу-

⁶¹ Сучжоуские чтения даны по «Словарю диалектных чтений китайского языка» [256а].

ан), относится к рифмам класса *цзян* (ㄗ), которые и в литературной поэзии могут сочетаться с рифмами класса *ян*. Таким образом, мы находим у сказителя Чжан Го-ляна весьма строго организованное стихотворное описание, напоминающее так называемые *цзяяньши* («стихи смешанной формы»), в которых допускается чередование пяти- и семисложных строк.

Стихотворное описание битвы на мечях написано традиционным семисложным размером, но с необычной цезурой в нескольких строках и с необычным принципом рифмовки. В классическом семисложном стихе цезура всегда постоянна и стоит после четвертого слога — так организованы и первые две строки данного описания. Но, начиная с третьей строки, цезура вдруг переходит на иное место и делит стих уже не на 4 + 3 слога, а на 3 + 4. Это происходит из-за того, что сказитель использует в качестве второго компонента сопоставления четырехсложные готовые фольклорные клише и построить стих по обычным правилам уже невозможно. Видимо, этот стандартный набор формул не дал возможности автору традиционно организовать рифмовку — за исключением лишь первых двух строк, которые рифмуются между собой (頭 *dou*² и 游 *you*² класс рифм 尤). Остальные строки — вообще без рифмы, что крайне нетипично для классического стиха.

Начальные строки этого описания организованы как неполный параллелизм, затем следуют четыре полностью параллельные строки и заключительная строка — весьма отличная по своему грамматическому построению от всех предыдущих. Заметим, что и в разобранных выше стихотворных описаниях параллельные строки расположены в основном в середине текста, а завершающая стихи строка резко отлична от них, чем явно усиливается эффект восприятия.

Выше мы уже говорили, что стихотворные вставки часто используются сказителем в самом начале повествования, при первом выходе героя и для заключения целого куска повествования.

В опубликованных записях отрывков сказа о героях Трех царств зачинные стихи не встречаются ни разу. Однако, судя по записям других циклов, явление это довольно распространенное. *Кайчанши* (вводные стихи) появились в устном профессиональном сказе, видимо, очень рано. Их письменную фиксацию мы встречали уже в народных книгах XIII—XIV вв. В позднем сказе они также существуют в иной временной плоскости по отношению к основному повествованию — их время равно исполнительскому времени. Например, Ван Шаотан, начиная повествование о том, как герой У Сун голыми

руками убил огромного тигра (из цикла «Речные заводы»), предваряет его четверостишием:

У Эр-лан — герой, храбрость его велика.
 Прямо держась, идет на перевал Цзинъян,
 Мощным кулаком убил он тигра в горах,
 С тех пор грозное имя его прославилось
 в Поднебесной [50, стр. 3].

Так же как некогда в «Пинхуа по „Истории Трех царств“», эти зачинные стихи написаны в форме семисложного четверостишия, кратко излагающего основную суть событий, которые только много спустя будут подробно изложены в основном тексте сказа. Современный исследователь хунаньского сказа Чжоу Пин-хань пишет, что стихотворные зачины, в большинстве случаев имеющие вид семисложного четверостишия, используются рассказчиками в двух функциях: во-первых, для того, чтобы создать у слушателей сразу некое самое общее представление о событиях, которые развернутся в сказе, и, во-вторых, чтобы привлечь внимание слушателей, которые обычно шумно переговариваются, ожидая начала выступления. Чтобы все стихло и вместе с тем чтобы никто из слушателей не пропустил мимо ушей начало повествования, рассказчик и открывает свое выступление зачинным стихом, который, если и не будет ясно воспринят кем-то из слушателей, все же не помешает ему уловить нить основного повествования [304, стр. 9—10]. Очень возможно, что эта практическая цель преследовалась уже рассказчиками XI—XII вв. В буддийских бьяньвэнь более раннего времени зачинные стихи (обычно большие по размерам) использовались для стихотворного введения (*яцзювэнь*), где излагался в общей форме сюжет проповеди и толковалось ее название.

По данным Цзинь Шоу-шэня, в начале нашего столетия зачинные стихи были непременной принадлежностью каждого выступления рассказчика. Не имея специального трафарета для ввода (поскольку эти стихи открывали повествование), рассказчики использовали особые стандартные приемы, с помощью которых как бы перекидывался мостик от зачинного стиха к основному, прозаическому повествованию, именуемому *чжэншю* [283, № 8, стр. 38]. После такого четверостишия рассказчик обычно ударял колотушкой-синму по столу и говорил примерно так: «Я не буду объяснять эти несколько простых стихотворных фраз, а расскажу о...» [216, стр. 1]. Весьма вероятно, что эта форма отражает определенную тенденцию к сжатию стихотворных зачинов, которые в устном сказе XI—XII вв. действительно подробно расшифровывались. Это легко увидеть, если обратиться к сохра-

нившимся образцам сунской городской повести, тесно связанной с тогдашним устным сказом⁶².

В некоторых из исследуемых текстов сказитель, первый раз представляя героя, вкладывает в его уста короткие стихи — обычно четверостишия. В отличие от фу и цзань, которые всегда вставляются в описательный план бяо, эти стихи есть часть диалогического плана *шо* — они произносятся сказителем за конкретного героя. Так, в сказе Чжан Го-ляня, откуда нами цитировалось фу о копье, после большого сказительского описания ситуации появляется Чжао Юнь и говорит:

Вспоминаю былую битву на Длинном склоне,
Воинственность [у меня] не убавлялась.
Обидно, что усцы придумали коварный план,
И гонюсь [я за их] кораблем по великой реке.

Ай! Остановись усский корабль, оставьте маленького господина⁶³,
Чжао Юнь из Чаншани явился! [62, стр. 97].

В сказе Ван Сюн-фэя также после сказительского бяо, в котором описывается, как едет Гуань Юй искать Лю Бэя, «на сцене» появляется сам Гуань Юй, и сказитель от его имени произносит:

Вспоминаю былое братание в персиковом саду,
Некогда громили [мы] миллионы вражьих войск,
Братья растерялись под Сюйчжоу,
И не знаю, когда встретятся вновь.

(говорит:) Подумайте, я, Гуань Юй, как услышал о старшем брате, так, бережно охраняя золовок, отправился за тысячу ли разыскивать его... [62, стр. 22].

В обоих случаях перед стихами стоит пометка *гуакоу*, которая указывает на быстроту исполнения — нечто вроде скороговорки — и одновременно является обозначением этой жанровой разновидности стихотворных вставок. Приведенные

⁶² См., например, повести «Нефритовая Гуаньинь» (начало обеих частей), «Упрямый министр», «Пещера духов на Западной горе» из сб. «Популярные рассказы, изданные в столице» [255] (ср. русский перевод И. Т. Зограф [398]). Любопытно, что современный пекинский рассказчик, произнося явные стихи-ши и сам называет их 殘詞 (*цаньци* — «неполные стихи-цы», «фрагмент цы»). Это наводит на мысль, что первоначально на их месте были именно пояснения стихи-цы, которые затем подробно пояснялись. Теперь же сказитель говорит, что не будет их пояснять. Обращение к ранним образцам литературы, связанной своим происхождением со сказом, показывает, что объяснения обычно влекли за собой именно стихи цы, а четверостишия-ши, имевшиеся уже в ранних народных книгах, не связывались с последующим текстом специальными фразами.

⁶³ Речь идет о сыне Лю Бэя, увезенном тайком усским полководцем Чжоу Шанем.

стихи дают общую картину событий, связывая момент, в который происходит действие, с событиями, происходившими ранее и, возможно, изложенными сказителем в предшествующие дни. Отсюда и особая организация этих стихов: первое двустишие — воспоминание о былом (憶昔 *и си*) и второе — отражение происходящего в данный момент действия или как-то соотнесенное с ним рассуждение. В стихе, произносимом от лица Чжао Юня, это отличие первой пары строк от второй подчеркнуто и размером — первая и вторая строки написаны пятисложным стихом, третья и четвертая — семисложным. Чтобы как-то скрепить стих, в нем применена традиционная рифмовка четверостишия: *a a б a* (坂 *bE⁶* — пек. бань, 減 *kE⁶* — пек. цзянь, 計 *tʃi⁵* — пек. цзи и 趕 *kə³* — пек. гань), когда третья строка не только не рифмуется с остальными, но и противопоставлена им по тону последнего слога (рифма здесь — на один из «косых» тонов, а третья строка кончается на «ровный» тон). Оба стиха могут считаться закрепленными за определенными героями, хотя стих Гуань Юя в принципе мог бы прозвучать и в устах двух других названных братьев. Чжоу Лян указывает, что гуакоу бывают двух типов: закрепленные за определенным героем (гуакоу Сун Цзяна, У Суна или Ли Куя из цикла «Речные заводы») и «свободные», т. е. относящиеся к целому социальному типу — например, гуакоу первого министра, полководца, странствующего рыцаря и т. п. [303, стр. 52].

Конечно, гуакоу вовсе не обязательно строятся как воспоминание, очень часто это стихотворное самопредставление героя («Я, такой-то, родом оттуда-то» и т. д.). Таких стихотворных реплик при первом появлении героя не было ни в народной книге, предшествовавшей эпосе Ло Гуань-чжуна, ни в самой книжной эпосе. В них явно есть что-то театральное — подразумеваемый выход героя на сцену. Поэтому скорее всего можно предположить, что эти стихотворные реплики перенесены в сказ из драмы. Стоит нам обратиться к текстам традиционных драм, как мы увидим, что очень часто, появляясь впервые на сцене, центральный герой (но не обязательно только он) после короткой вступительной фразы (引 *инь*) произносит (а не поет) четверостишие и только потом говорит: «Я, такой-то» и т. п. Так обстоит дело в живой традиции пекинской драмы, а в драме эпохи монгольского владычества (т. е. в XIII—XIV вв.) произведение часто начиналось прямо со стихотворного пассажа, после которого герой представлял себя зрителям. Так, драма Гуань Ханьцина (XIII в.) «Великий ван Гуань один с мечом отправляется на пир» начинается стихотворным четверостишием, которое произносится актером, играющим Лу Су, и за которым сле-

дует уже прозаическое самопредставление [183, стр. 107]⁶⁴. В современных обработках этой пьесы перед данным стихом стоит вводная реплика — *инь* [24, стр. 313]. В драмах можно найти и такие стихи, которые окажутся сходными с приведенными гуакоу не только по функции, но и по построению, и по содержанию. В пьесе столичного театра цзинцзюй «В горах Манданшань» из цикла Троецарствия рассказывается о том, что произошло с Чжан Фэем после того как братья потеряли друг друга после разгрома их войска и как Чжан Фэй ушел в Манданские горы. Она начинается с четверостишия, читаемого по строкам поочередно четверья военачальниками Чжан Фея:

Вспоминаем былое — в те годы мы с армией ушли,
В долгих битвах на поле брани приводили в движение солдат,
Не повезло, и под Сюйчжоу потерпели поражение,
Вслед за хозяином ушли мы в лес и горы [21, стр. 58].

Сравним этот стих с гуакоу, произносимым сказителем от лица Гуань Юя. То же четкое деление на два двустишия, из которых первое есть воспоминание о былых битвах, данное в самой общей форме. Уместно отметить, что и стих в драме начинается со слов *и си* («вспомним былое»). Третьи строки в обоих случаях говорят об одном и том же — о поражении при Сюйчжоу, а четвертые, естественно, отличаются, так как приурочивают стих к разным событиям. Думается, что сказанного достаточно, чтобы подтвердить нашу мысль о возможном заимствовании гуакоу из драмы, с которой сказители обычно прекрасно знакомы.

Обратимся теперь к заключительным стихотворным вставкам. Мы находим их в трех исследуемых текстах. Ими завершаются сказ янчжоуского рассказчика Кан Чжун-хуа о первой победе Чжугэ Ляна при Боване, сказ Хун Цзюнь-шэна, ученика отца Кан Чжун-хуа, о ложном избииении Хуан Гая и сказ сучжоуского рассказчика Ван Сюн-фэя о том, как Цао Цао подарил коня Гуань Юю. В первом случае у Кан Чжун-хуа сказ кончается восьмистишием:

Вонстину:

В Боване друг против друга боролись, огонь применяя,
Войсками он (Чжугэ Лян) повелевал легко, словно, смеясь, беседу вел.
Густой дым бил в лицо, и почернели горы и реки,
Языки пламени взлетали ввысь, и вселенная стала красной.
Не побоялись, что Сяхоу применит свою неистовую силу,
И потому велели Чжугэ Ляну свою воинственность проявить.
Заставил только трепетать он в страхе душу Цао Цао —
То первый подвиг был его с тех пор, как хижину покинул он

[50, стр. 163].

⁶⁴ В русском переводе четверостишие передано через восьмистишие.

Эти стихи, продолжающие сказительское бяо и завершающие сказ, по своей функции адекватны стихам, вставлявшимся как резюме в конце эпизодов или глав в письменной эпопее Ло Гуань-чжуна. И если мы обратимся к тридцать девятой главе, где идет повествование о битве при Боване, то найдем там слова: «Битва продолжалась до рассвета. Кровь лилась рекой, трупы убитых покрывали поле. Об этой битве потомки сложили стихи» [182, т. I, стр. 490]. Далее в эпопее следует четверостишие, которое дословно совпадает с первой, второй, седьмой и восьмой строками восьмистишия, приведенного у Кан Чжунхуа. Можно подумать, что янжоуский сказитель воспользовался четверостишием, приведенным в книжной эпопее, и развил его в восьмистишие, введя в сказ типичные для стихотворных вставок образы, подтверждающие грандиозность картины боя (строки 3 и 4). Однако это не так — сказитель просто воспользовался ранним вариантом эпопеи, где было не четверостишие, а восьмистишие [10, цз. 8, стр. 64].

Второй янжоуский сказитель Хун Цзюнь-шэн рассказывает о том, как Хуан Гай дал избить себя, чтобы потом перебежать к Цао Цао, также завершает восьмистишием, которое соответствует стихотворному двустижью в конце сорок шестой главы эпопеи [182, т. I, стр. 581]. Только здесь связь не дословная, а тематическая. Хун Цзюнь-шэн превращает суховатый сдержанный стих в более эмоциональный, вводя в него «космические» образы: «Чувство долга его (т. е. Хуан Гая) потрясало небо и землю» (строка четвертая) [65, стр. 632]. Третье стихотворное заключение в сказе Ван Сюнь-фэя не имеет себе точного соответствия в книжной эпопее, но оно очень традиционно и также говорит о событиях в обобщенной форме:

С этих пор знаменитый воин получил коня-дракона,
И осталось жить прекрасное имя, передающееся
с глубиной древности.

Как мы видим, и здесь стихотворная концовка как бы подчеркивает огромный масштаб описанных событий, их исключительность и то, что они достойны быть предметом восхваления для потомков. Такие стихотворные концовки пекинские сказители именуют *бокоу* (ог бо — «отделить» и коу — «рот»). Появились они в устном сказе очень давно — их отражение мы уже отмечали выше при анализе народной книги начала XIV в. Так же как в народной книге, а затем в эпопее Ло Гуань-чжуна, современные сказители разных местностей вводят их словами 正是 (*чжэньши* — «воистину»). Как свидетельствует Сунь Юй-чунь, рассказчик, обычно обрывая повествование, которое будет продолжено в следующий раз, останавливается на каком-либо интригующем месте и произносит трафаретную фразу: «Если хотите узнать, что же было потом, то

приходите завтра на следующее выступление», а затем дает короткое стихотворное заключение, которое может связать предыдущее повествование с последующим [264, стр. 41]. Следы такой организации повествования легко обнаруживаются в некоторых народных книгах, изданных одновременно с «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Например, в «Пинхуа о том, как Цинь присоединила шесть царств»:

Не знаете, что стало с жизнью Чэнь Шэня? Стихи гласят:

Подобный тигру полководец упал с коня,
Подобные драконам всадники вернулись ни с чем
[252, стр. 11; ср. стр. 51, 53]

Итак, мы можем сказать, что из четырех типов стихотворных вставок (фу, цзань, гуакоу и бокоу), используемых сказителями, два типа (цзань и их разновидность — заключительные стихи-бокоу) имелись уже в книжной эпопее Ло Гуань-чжуна и могли заимствоваться оттуда; другие же два типа (фу и гуакоу) книжной эпопее почти неизвестны, но гуакоу могли создаваться под влиянием драмы, а фу — под влиянием одноименного жанра древней изящной словесности.

Язык устного сказа

**Сочетание
элементов
устной речи
и книжного языка**

Язык устных рассказов на сюжеты «Троецарствия» значительно отличается от языка книжной эпопеи. Как уже говорилось, книга Ло Гуань-чжуна написана не на разговорном языке XIV в., а на некоем синтетическом соединении языка литературного, принятого в изящной словесности, с элементами разговорного языка [172, стр. 96—104]. Совершенно очевидно, что народный рассказчик может строить свое повествование только на языке, понятном аудитории на слух. Характерно в этом смысле свидетельство старого фуцзяньского сказителя Чэнь Чунь-шэна о том, что даже его учитель, знаменитый Шуан Мэн-да — в прошлом конфуцианский ученый-неудачник — и тот рассказывал всегда абсолютно понятным языком, временами даже спрашивая слушателей, все ли ясно [315]. Так возникают лексические и грамматические отличия от «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна, не говоря уже о фонетических. Однако отличия эти не повсеместны. Обычно сказитель заимствует некоторые реплики своих персонажей из книжной эпопеи и прямо без изменений переносит их в ткань сказа. Конечно, процент таких «переносов» невелик, но этим достигается определенная архаизация языка персонажей, которые говорили и в книжной эпопее отнюдь не разговорным языком XIV в. Сравним тексты эпопеи и сказа. Например, в «Троецарствии» Ло Гуань-чжуна в сцене болезни Чжоу Юя

есть несколько «опорных» фраз, важных для всего действия. Войдя к Чжоу Юю, Чжугэ Лян обращается к нему со словами:

孔明曰：「連日不晤君顏，何期貴體不安！」瑜曰：「人有旦夕禍福」，豈能自保？¹孔明笑曰：「天有不測風雲」，人又豈能料乎？¹

Кун-мин юэ: «Лянь жи бу у цзюнь янь, хэ ци гуйти бу ань?» Юй юэ: «Жэнь ю дань си хо фу», ци нэн цзы бао? Кун-мин сяо юэ: «Тянь ю бу цэ фын юнь», жэнь ю нэн ляо ху?

Кун-мин сказал:

— Несколько дней не видел лица господина, с каких пор ваше драгоценное тело неспокойно?

Юй сказал:

— «Человеку предназначены утро и вечер, ему уготованы беда и счастье», можно ли избежать их?

Кун-мин улыбнулся:

— «На небе случаются непредвиденные ветер и облака», а уж человек и подавно — разве может все предусмотреть? [14, т. II, изд. 8, стр. 23].

Посмотрим теперь, как передаются эти реплики персонажей у разных сказителей.

У Кан Чжун-хуа первый вопрос Чжугэ Ляна чуть-чуть преобразован, в него введено простое обращение *сяньшэн* («господин»), употребляющееся в разговорном языке. *Лян жи* (букв. «несколько дней подряд»), необычное для устной речи наших дней, конкретизировано как *сань-лянь чжи* («два-три дня»). Совершенно чуждое разговорной речи *у* в значении «встречать», «лицезреть»⁶⁵ заменено на обычное *цзянь* («видеть»), но с отрицанием *вэй* (未), которое придает некоторый оттенок архаичности. Опущено и слово *цзюнь* («господин», «государь»), вместо которого Кан Чжун-хуа употребляет в качестве определения к *янь* («лицо») слово *зун* (*цзунь* — «почтительный», «уважаемый»; используется обычно в значении вежливого обращения «Вы», «Ваш»). Это слово также архаично, сейчас его можно встретить, пожалуй, лишь в эпистолярном стиле — да и то у людей старшего поколения. Сказитель оставляет слово *янь*, которое архаично и не употребляется сейчас в разговорном языке, в значении «лицо». Интересно отметить, что кроме этой фразы, где *янь* заимствовано из текста книжной эпопеи, Кан Чжун-хуа в этом сказе всюду употребляет в значении «лицо» обычное разговорное слово *лян* (脸). Вторая часть фразы сказителем также видоизменяется, но оттенок архаичности остается и здесь. Вместо совсем уже неупотребительного *хэци* («когда») появляется доста-

⁶⁵ Интересно, что в изданиях до XVII в. вместо глагола *у* здесь стоит *ян* (мянь — «лицо») в значении «лицезреть», а Мао Цзун-ган, видимо, решив, что два раза употреблять в одной фразе слова со значением «лицо» стилистически не очень хорошо, исправил *мянь* на редкий глагол *у*.

точно архаичное, но все-таки понятное на слух 爲何 (вэй-хэ — «почему»; в разговорном языке ему соответствует вэй шэммо). Далее все слова практически изменены сказителем. Вместо гуйти бу ань («драгоценное тело беспокойно») он говорит: 就大病臨身 (цзю да бин линь шэнь — «внезапно великая болезнь пристала к телу») — здесь несколько архаично выражение линь шэнь [«приблизиться (пристать) к телу»]. Далее ответ Чжоу Юя (у сказителя он отделен от вопроса описанием душевного состояния больного и его вспыльчивого характера) в варианте Кан Чжун-хуа отличается от текста Ло Гуань-чжуна лишь тем, что начинается с того же обращения сянъшэн. После этого сказитель вставляет раздумья Чжоу Юя, и только после них следует ответ Чжугэ Ляна: 是呀! 都督, 天尙有不測之風雲, 焉能爲人所料乎!¹ (Ши-я! Дуду, тянь шан ю бу цэ-чжи фэн юнь, янь нэн вэй жэнь соляо ху! — «Правда! [Господин] губернатор, на небе и то случаются непредвиденные ветер и облака, как уж тут человеку все предусмотреть?»). Эти слова начинаются с абсолютно разговорного восклицания ши («правда»), причем разговорная интонация подчеркивается междометием «я!». Затем следует обращение дуду («губернатор»), а затем — фраза из книжной эпопеи, но опять-таки с некоторыми изменениями. Характер этих изменений, однако, тот же — сказитель стремится всячески архаизировать фразу. Это достигается с помощью служебного слова шан («еще», «и то»), давно вышедшего из употребления в живой речи, частицы чжи, показывающей, что выражение бу цэ («непредвиденный») есть определение к ветру и облакам (в остальных случаях сказитель употребляет обычную для современного языка частицу ды в том же значении), вопросительного слова янь, заимствованного из древнекитайского языка, и грамматической конструкции вэй... со..., которая придает всему выражению несколько архаический оттенок со страдательным значением.

Аналогичную картину мы находим у других сказителей, которые пересказывают тот же сюжет. У Тан Гэн-ляна первая фраза подана почти без архаизации: 三日不見, 不想都督得比貴恙 (Саньжи бу цзянь, бу сян дуду дэ цы гуй ян — «Три дня не виделись, не думал, что дуду ощутил такое драгоценное недомогание»). Начав с перевода лянь жи («несколько дней подряд») в конкретное сань жи («три дня»), сказитель тем не менее кончает фразу архаичным оборотом цы гуй ян, который мы постарались перевести буквально. В этом обороте архаично и указательное местоимение цы («это», «такое»), хотя оно и употребляется в редких случаях в устной речи, и гуй («драгоценный»; с переносным значением «Ваш»), которое было и у Ло Гуань-чжуна, и очень редкое, совсем сейчас неупотребли-

тельное *ян* («недуг»). Следующая реплика о судьбе человеческой перенесена здесь сказителем в уста Лу Су, советника Чжоу Юя: 先生, 這叫人 有旦夕禍福, 豈可自保? (*Сяньшэн, чжэ цзяо «жэнь ю дань си хо фу», ци кэ цзы бао?*—«Господин, ведь говорят: „Человеку предназначены утро и вечер, ему уготованы беда и счастье“ — разве можно самому уберечься?»). Здесь, как и в варианте Кан Чжун-хуа, фраза начинается с обращения *сяньшэн*, затем идут слова *чжэ цзяо* («это называется» — разговорный стиль), за ними — древний афоризм о беде или счастье для человека, и потом — *ци нэн цзы бао* («разве можно самому уберечься?») с изменением глагола *нэн* («мочь») на *кэ* (с тем же значением). Ответ Чжугэ Ляна, который следует здесь непосредственно за вопросом Лу Су, так же как у Кан Чжун-хуа, начинается с разговорного *ши* («правда»), оформленного междометием «а!», затем стоят без изменений слова древней поговорки о непредвиденных облаках и ветре и заключительное *難以逆料* (*наньи нилляо* — «трудно предвидеть») с несколько архаизованной формой *наньи* для слова «трудно».

Третий сказитель, Лу Яо-лян, ближе всех остальных к тексту книжной эпопеи. В первом вопросе Чжугэ Ляна он, как и все сказители, заменяет малопонятное на слух *у* на *цзянь* («видеть»), добавляя, правда, дополнение *дуду* вместо *цзюнь янь* («лицо господина»). Во второй половине фразы он заменяет лишь *ци* (из сочетания *хэци* — «когда», «в какое время») на морфему *以* (*и*), что рождает выражение *хэи* («как это», «каким образом», «почему»), аналогичное *вэйхэ* у Кан Чжун-хуа и имеющее тот же архаический оттенок⁶⁶. Ответ Чжугэ Ляна о непредвиденных облаках и ветре Лу Яо-лян переносит в свой сказ уже без всяких изменений.

Таким образом, из текста эпопеи сказители берут не только сюжетные ходы, но и отдельные фразы, важные в тексте повествования и, как правило, представляющие собой не авторское описание, а прямую речь персонажей. Общее количество таких фраз в сказе не велико и обычно не превышает десяти на один рассказ. В данном случае кроме разобранных выше фраз заимствуются слова Чжугэ Ляна о необходимости лечить «горячую» болезнь Чжоу Юя «холодным» лекарством, ответ Чжоу Юя о том, что «холодное» лекарство не помогает, объяснение Чжугэ Ляна, что он некогда (в сказе — «в юно-

⁶⁶ Этот архаический оттенок особенно заметен при сравнении с аналогичной фразой из речи Чжугэ Ляна в варианте Тан Гэн-ляна: 昨日身子康健.....怎麼會有如此重病啊! (*Цзожи шэньцзы канцзянь... цзэмма хуй ю жуцы чжун бин-а!* — «Вчера тело было здорово... как же сегодня смогла появиться такая тяжелая болезнь!»), где в значении «как же» употреблено современное разговорное *цзэмма* [62, стр. 73].

сти») встретил необычного человека, который передал ему удивительный рецепт. Для доказательства, что эти явления «переноса» существуют не случайно только в сказе о лечении болезни, сошлемся еще на сказ Кан Чжун-хуа о споре Чжугэ Ляна с конфуцианцами, где прямая речь переносится из текста эпопеи без изменений: это вопрос советника царства У по имени Чжан Чжао о том, правда ли, что Чжугэ Лян сам сравнивает себя с древними великими мудрецами и полководцами [ср.: 53, стр. 10 и 14, т. II, цз. 7, стр. 33], ехидные слова Чжугэ Ляна о Лу Цзи, спрятавшем апельсины на пиру у Юань Шу [53, стр. 20], и некоторые другие. Всюду это важнейшие в данном тексте реплики, и они либо заимствуются сказителем совсем без изменений, либо изменяются так, что, становясь более понятными на слух, все-таки остаются архаическим элементом в общем языковом единстве устного сказа. Иногда эта архаичность у сказителя оказывается даже сильнее архаичности данной реплики в книжной эпопее.

Анализируя выше «Бяньвэнь об У Цзы-сюе» мы уже отмечали факты прямого переноса некоторых наиболее важных реплик персонажей, которые условно могут быть названы опорными репликами, из текста исторической прозы в устный сказ. Аналогичная картина была выявлена нами и при сопоставлении народной книги начала XIV в. с историческими источниками. Теперь мы сталкиваемся с той же практикой у современных сказителей-профессионалов. Это дает нам основание говорить о неизменности творческих методов народных рассказчиков на протяжении по крайней мере тысячи лет. Меняется источник, из которого происходит заимствование — вместо исторической и летописной прозы реплики черпаются из книжной эпопеи — но принципы остаются неизменными.

Одновременно следует отметить, что, заботясь о восприимчивости текста, современный сказитель старается разными средствами пояснить архаично звучащие фразы. Из таких способов пояснения отметим здесь три. Первый состоит в прямом пояснении устаревших слов. Этот способ, видимо, наиболее древний — скорее всего, еще в танскую эпоху буддийские проповедники именно так поясняли текст сутры. Пример такого рода встретился нам и в народной книге. В современном сказе он используется сравнительно редко. К нему прибегает Кан Чжун-хуа, поясняя реплику Чжан Чжао, перенесенную в сказ: 久慕先生高臥隆中, 自比管岳此語果有之乎? Цзю мою сяньшэн гао во Лунчжун, цзы би Гуань Юэ, цы юй го ю чжи ху? — «Давно завидовал (в эпопее вместо „завидовал“ стоит „слышал“) Вам — тому, который „высоко лежал“ в Лунчжуне, — что сравнивали Вы себя с Гуань и Юэ. Эти

слова действительно имели место?» [53, стр. 10]. Непосредственно за этой фразой, сказанной от лица Чжан Чжао, идут пояснения сказителя: «Слово *ху* следует объяснить через современное *ма*, и эта фраза будет звучать так: „Действительно ли были такие слова?“» Здесь одновременно с пояснением конечной вопросительной частицы *ху* сказитель переводит на современный язык и конец фразы, заменяя старое литературное *цы юй* («эти слова») на абсолютно разговорное *чжэгу хуа*.

Второй способ, которым сказители пользуются чаще, это повторение реплики героя, сказанной на архаичном литературном языке, — ее перевод в бяо сказителя, которое говорится теперь уже на совершенно разговорном языке, но без пояснения отдельных слов или частиц. Так, Лу Яо-лян после перенесенной фразы о «неспокойстве драгоценного тела» Чжоу Юя говорит уже от себя в бяо: 怎麼一日不見毛病這樣重了? (*Цзэмма и жи бу цзянь маобин чжэян чжунла?* — «Как это, один день не виделась, и такая тяжелая болезнь?») [62, стр. 89]. Эта фраза сказителя построена по нормам современного языка с использованием обычной разговорной лексики. Она не есть буквальный перевод, но фактически заменяет его — если слушатель не поймет реплики Чжугэ Ляна, то уже обязательно уяснит, в чем дело, после слов сказителя. Следует иметь в виду, что в сучжоуском сказе заметно отличаются произносительные нормы сказительского повествования (бяо) и диалога персонажей, так что реплика, не понятая слушателем в прямой речи, может быть легко воспринята им через сказительское повествование, ведущееся на местном диалекте. (Подробнее об этих языковых различиях речь будет идти ниже).

Третий способ заключается в неоднократном повторении сказителем перенесенных из книжной эпопеи фраз, видимо, с расчетом на то, что они — если не сразу, то после неоднократного повторения — будут восприняты аудиторией. Так, например, поступает Кан Чжун-хуа, повторяя перенесенные фразы и затем вставляя их в размышления героев. У Кан Чжун-хуа после приведенной нами фразы Чжоу Юя о невозможности уберечься от судьбы следуют его раздумья, в которых он повторяет про себя слова Чжугэ Ляна (заменяя «уважаемое чело» на личное местоимение «я»), а затем свои же слова о судьбе и ее изменчивости от утра до вечера [52, стр. 44]. Такой повтор также должен облегчать восприятие устно произносимого архаизированного текста.

Выше мы говорили о нарочитой архаизации речи персонажей. Теперь обратимся к иному процессу: к некоторой модернизации текста сказа, которая происходит как раз не в диалогах, а в сказительском бяо, в речи рассказчика — человека

двадцатого века. Особенно заметны модернизмы в варианте Тан Гэн-ляна (скорее всего, здесь сказывается его активная деятельность в последние годы по созданию сказов на современную тематику). В его сказе о лечении Чжоу Юя полковые лекари именуются 醫生 (*ишэн* — «врач») вместо старого, распространенного в речи крестьян слова 丈夫 (*дайфу* — «лекарь»). (Характерно, что Лу Яо-лян употребляет в своем повествовании слово *дайфу*). Тан Гэн-лян вводит в сказ не только современные названия медицинских профессий (педиатры и гинекологи), которые перечисляются и у Лу Яо-ляна для создания комического эффекта, но и такие современные словосочетания, как 臨床經驗 (*линчжуан цзинъянь* — «клинический опыт») [62, стр. 67]. Анахронизмами представляются и некоторые реалии, как, например, 鏢遠鏡 (*пяоюаньцзин* — «подзорная труба»), в которую, по варианту Тан Гэн-ляна, смотрит Чжоу Юй (первые упоминания о подзорных трубах, завезенных в Китай из Европы, в китайских источниках относятся к концу XVI в., следовательно, ни во времена Троецарствия, ни в XIV в., когда писалась эпопея, подзорных труб в Китае еще не было). В текстах других сказителей попадают некоторые другие современные понятия. Кан Чжун-хуа, например, в своих пояснениях употребляет слово 交通 (*цзяотун*) в современном значении «пути сообщения», хотя вообще он стремится избегать сугубо современной лексики, которая может привести к разрушению целостности внутреннего мира произведения. Заметим, что как архаизация, так и модернизация текстов в современном историческом сказе не бывают чрезмерными и не нарушают стройности повествования в целом.

Особым видом модернизации текста повествования является перенесение реалий из более позднего (но не сегодняшнего) времени в рассказ о далеких временах средневековья. Но поскольку многие реалии не могут быть точно локализованы во времени, то происходили или исторические смещения, или модернизация быта, основанная на опыте самого сказителя. Так, по свидетельству китайских исследователей, в сатирическое описание отрицательных персонажей из чиновного мира прошлого нередко вкрадывались детали из наблюдений над лихованием чиновничества в последние столетия. В качестве примера дается ссылка на некоторые сцены из повествования янчжоуского сказителя Ван Шао-тана об У Суне (герое «Речных заводей») и из сказа янчжоусцев Сюй Бо-ляна и Сюй Юн-ляна о том, как мудрец Пан Тун управлял уездом Лайсянь (из цикла «Троецарствие»). «Из многих традиционных янчжоуских сказов можно увидеть подлинную картину чиновничества XVIII—XIX вв., можно узнать различные обычаи,

настроения, привычки, ситуации тогдашней общественной жизни, и особенно некоторые янчжоуские обычаи и настроения, чрезвычайно конкретно показанные в подробностях», — свидетельствуют янчжоуские фольклористы [50, стр. 392]. Точный анализ этих деталей представляется нам невозможным в данное время из-за ограниченности опубликованных текстов и отсутствия специального исследования по истории и этнографии Янчжоу двух последних веков.

Таким образом, профессиональный сказ с точки зрения языка характеризуется сочетанием элементов письменного книжного языка и устной речи, чем принципиально и отличается от бытующих в народе чисто фольклорных произведений. Сравнение текста эпоса и сказов показывает, что сказитель, переводя текст эпоса в жанр устного повествования, переносит некоторые части ее текста (прямая речь героев) без существенных изменений. Установка на устное восприятие требует от сказителя пояснения архаического текста с помощью понятной для слушателя устной речи.

Займствуя элементы книжного языка для создания архаизированной прямой речи героев, сказитель одновременно в своем собственном повествовании (бяо) пользуется, как правило, живой устной речью, что обнаруживается при сопоставлении образных выражений эпоса и вариантов устного сказа.

Обратимся теперь к проблеме образности текста. В отрывке эпоса, где речь идет о болезни Чжоу Юя, мы находим лишь два выражения, которые могут быть причислены к образным. Это 鮮血 (сянь сюэ) — «алая (букв. „свежая“) кровь», которая идет горлом у Чжоу Юя, и сравнение приготовившейся к наступлению армии Цао Цао с «тигром, присевшим на задние лапы (т. е. приготовившимся к прыжку), и китом, разинувшим рот» (虎踞吞鯨 ху цзюй цзин тунь). Второе выражение введено Ло Гуань-чжуном в текст непосредственно, без служебных слов, означающих сравнение, и воспринимается по-китайски скорее как метафора, а не как сравнение («Стотысячные полчища к северу от Янцзы, по-тигриному присев и по-китовому разинув рот...») ⁶⁷. На первый взгляд может показаться, что оба этих выражения попали в роман из народной речи, из каких-либо фольклорных сказаний, однако лексикографические справочники говорят, что это не так. «Алая кровь» могла попасть в эпосею Ло Гуань-чжуна из письменной литературы, в частности, она встречается и в тан-

⁶⁷ Заметим, что из этих двух образных выражений в русском переводе первое опущено вовсе, так как снята начальная фраза главы, а из второго взята только половина — о тигре [182, т. I, стр. 603].

ской поэзии, например, у поэта IX в. Ду Му [322, стр. 2282], и в тексте народной книги «Пинхуа по „Истории Трех царств“» [15, стр. 34]. Со вторым выражением несколько сложнее. Судя по конкордансу «Пэйвэнь юньфу» обе его половины существовали в поэзии самостоятельно, как два отдельных выражения: одно с тигром, а другое с китом. Первая часть этого выражения встречается в «Песне о Цзиньлине» Ли Бо, а также и в прозаических сочинениях дотанского времени (в «Разных записках о Западной столице», приписываемых авторам I в. до н. э.—IV в. н. э.) и в «Продолжении описания всех вещей» автора XII в. Ли Ши [256, т. IV, стр. 2575]. Вторая часть встречается у танских поэтов Ду Фу, Юань Чжэня и поэта XIII в. Лю Ина [256, т. I, стр. 565]. Тексты из прозаических произведений, приведенные в «Пэйвэнь юньфу», показывают, что в прозе выражение *ху цзюй* («присесть на задние лапы, подобно тигру») не употребляется отдельно, как это имеет место в стихах. Оно как бы требует себе параллельного образного выражения: отсюда в «Разных записках о Западной столице» рядом с «тигром, присевшим на задние лапы» в сравнении стоит «дракон, свернувшийся в клубок» (про превосходное литературное произведение), в «Продолжении описания всех вещей» в пару к «тигру» дан «коршун, выпустивший когти» (про злого человека). Это стремление к подобной парности двусложных образных сочетаний и привело к четырехсложному выражению у Ло Гуань-чжуна — тем более что сама постановка в пару «кита» и «тигра» была и до него в тексте «Старой танской истории», где есть выражение «...киты глотают, и тигры хватают когтями» [256, т. I, стр. 565]. Итак, эти образные выражения имеют литературное, скорее всего поэтическое, происхождение. Но вернемся к устным вариантам. Поскольку метафорическое сопоставление врага, приготовившегося к наступлению, с тигром и китом употребляется в романе в речи военачальников, пришедших справиться о здоровье Чжоу Юя, а эта речь не была заимствована ни одним из сказителей, то и разобранная выше метафора не используется ни в одном из сказительских вариантов. Возможно, что известную роль здесь сыграло и поэтическое (т. е. «высокое») происхождение метафорического образа.

Выражение «алая кровь» наличествует и в устных вариантах — его использует и Кан Чжун-хуа, и Тан Гэн-лян. В несколько усложненном виде представлено оно у Лу Яо-ляна. Там вместо «алая кровь» (*сянь сюэ*) стоит «свеже- (или ало-) красная» (*сянь хун*), причем употреблено это сочетание не как прилагательное (определение), а в роли существительного (дополнения): 口吐鮮紅 (*коу ту сянь хун* — букв. «рот из-

вергает ало-красное») [62, стр. 78]. Такой сложной ассоциативной замены «алой крови» на «ало-красное» мы также не находим в авторской поэзии или «высокой» прозе (любопытно, что замена определяемого определяемым есть характерная черта эддического стиля [382, стр. 11]); в китайском сказе она, по нашим наблюдениям, встречается очень редко.

Словарь «Пэйвэнь юньфу» дает нам пример лишь на выражение 鮮紅死 (*сянь хун сы* — «умерло ало-красное») из стиха поэта Ли Хэ [719—817]: «Осень бела, ало-красное умерло» [256, т. II, стр. 1574], где «ало-красное» — цвет осенних деревьев, а отнюдь не кровь. Такова судьба образного выражения, попавшего из книжной эпопеи в устную стихию.

В отличие от анализируемого отрывка книжного текста, устные варианты, конечно, более насыщены образными выражениями. Как известно, в китайском языке такие выражения имеют тенденцию складываться в четырехсложные сочетания, усиливая тем самым ритмическую организацию текста. Тенденция эта заметна как в языке книжной прозы, так и в профессиональном народном сказе — особенно при описаниях внешности героя. Таким образом, например, построено у Кан Чжун-хуа описание внешнего вида Чжоу Юя в момент, когда он решает просить Лу Су исполнить его последнюю личную просьбу — убить Чжугэ Ляна: 臉上氣色難看了, 眉梢雙吊, 目露凶光, 火叉頭青筋梗露, 面帶殺氣, 周瑜又想殺人了 (...*лянь-шан цисэ нань каньла, мэйшао шуан дяо, му лу сюн гуан, хоштоу цин цзиньгэн лу, мянь дай ша ци, Чжоу Юй ю сян ша жэньла* — «...выражение лица его сделалось неприятным, весла бровей парой поникли, глаза заблестели злыми лучами, огненные мысли, синие стебли жил наружу проступают, и лик несет жажду смерти, и вновь думает Чжоу Юй об убийстве...») [52, стр. 47].

В этом описании нами выделены четырехсложные сочетания. За ними следует семисложное, которое, стоя в конце периода, подчеркивает ритм повествования⁶⁸, за этим снова следует четырехсложное сочетание, а за ним — заключающий фразу семисловный оборот. Четырехсложные сочетания не только придают ритмический и образный характер описанию, но, видимо, и несколько архаизируют текст. Ведь внутри них нет служебных слов — видо-временных показателей, хотя все описание построено в прошедшем времени, и начало, и конец фразы имеют соответствующее грамматическое оформление на *ла*. Попробуем теперь проанализировать образные выра-

⁶⁸ Такого рода прием был характерен еще для стиля древнекитайских философских произведений. На него обращает внимание Л. Е. Померанцева, анализирующая трактат «Хуайнань-цзы» (II в. до н. э.) [393, стр. 35].

жения данного описания. Ни одного из этих выражений или их компонентов нет в толковых словарях языка поэзии или изящной прозы, как нет их и в специальном словаре языка повестей и романов, в котором расписаны такого рода устоявшиеся сочетания из сорока известных произведений простонародной прозы [237]. Следовательно, мы можем с известной долей уверенности сказать, что эти выражения чисто устные (фольклорные) и местные, а сложились они либо в языке школы Кан, либо индивидуально у Кан Чжун-хуа. Мы попытались перевести все выражения наиболее близко к тексту, но все-таки следует сделать несколько пояснений. Например, хотя *мэйшао* нами переведено как «весла бровей», точнее это выражение означает «кончики бровей», оно зафиксировано и в словаре современного китайского языка [257, т. I, стр. 306]. Оно встречается довольно редко и, видимо, все-таки сохраняет элемент образности, но явно меньший, чем в русском переводе. Конечно, не все встречающиеся у Кан Чжун-хуа четырехсложные образные сочетания оригинальны, некоторые из них традиционны. Таково, например, выражение *筆走龍蛇* (*би цзоу лун шэ* — «кисть движется, будто дракон иль змея»), с помощью которого Лу Су восхваляет каллиграфическое искусство Чжугэ Ляна. Заметим, однако, что выражение это, видимо, тоже не слишком часто употребляется, так как оно отсутствует во всех китайских словарях образных фразеологических выражений и зафиксировано лишь в словаре английского синолога Уильямса [442, стр. 169]. Сочетание *мян дай ша ци* — «на лице жажда смерти» (букв. «лик несет выражение смерти»), используемое Кан Чжун-хуа, есть вариант обычной сказительской формулы для обозначения крайнего гнева и неистовства персонажа, которая, например, у Тан Гэн-ляна имеет вид: *滿面殺氣* (*мань мянь ша ци* — «лик полон жажды смерти») [51, стр. 138].

Некоторые четырехсловные образные выражения у Кан Чжун-хуа весьма сложны по своей ассоциативной связи, хотя и здесь они отличны от письменной литературной традиции. Описывая, например, момент внезапного заболевания Чжоу Юя, сказитель говорит: *心火上冲, 火灼肺金* (*синь хо шан чун, хо чжо фэй цзинь* — «сердечный огонь метнулся вверх, огонь стал жечь металл легких...»). Образ этот связан с традиционными древними натурфилософскими представлениями о пяти элементах (дереве, огне, земле, металле и воде), каждому из которых соответствует определенный цвет, ступень музыкальной гаммы, вкусовое ощущение, элементарные эмоции, части тела, внутренние органы и т. п. [248, стр. 19]. По этой системе сердце как раз и относится к стихии огня, а легкие — к стихии металла, огонь же побеждает (плавит) металл. На

этом-то представлении и построен образ у Кан Чжун-хуа — образ, с одной стороны, традиционный, а с другой — все-таки его собственный, не книжный. Книжная литература не дает нам ни одного примера из этих четырехсложных сочетаний. В словарях зафиксированы либо просто сочетание «сердца» с «огнем»⁶⁹, либо оно дано в четырехсложном сочетании *心急如火* (*синь цзи жу хо* — «сердце мечется, как огонь») — о сильном волнении. Сочетание «сердца» с «огнем» встречается и в классической поэзии — например, у Бо Цзюй-и⁷⁰. Зато образ «металл легких» в изящной литературе крайне редок. Словарь «Пэйвэнь юньфу» приводит лишь один пример из древнего сочинения «Рассуждения в Зале белого тигра», в котором легкие сравниваются с металлом и подчеркивается ассоциация по цвету (белый) [256, т. VI, стр. 4449]. Тут опять следует обратиться к схеме пяти стихий, из которой видно, что металлу как раз и соответствует белый цвет. Система пяти элементов всегда была хорошо известна в народе, поэтому ее использование сказителем наверняка не затрудняло слушателей.

Кан Чжун-хуа обходится без явных и банальных сравнений. Сравнения, оформленные через специальные служебные слова типа русского «как», у него в рассматриваемом тексте не встречаются. Иное дело — у Тан Гэн-ляна и Лу Яо-ляна. То же болезненное состояние Чжоу Юя оба сказителя передают через банальное и привычное для современного китайского языка сравнение: *心如刀割* (*синь жу дао гэ* — «сердце словно режут ножом») [256, т. III, стр. 1661]. Только у Лу Яо-ляна это сравнение осложнено вторым, непосредственно следующим за ним сравнением: *又好比萬箭穿心* (*ю хао би вань цзянь чуань синь* — «и словно десять тысяч стрел пронзили сердце»). Столь же обычно и сравнение у Тан Гэн-ляна обильного пота у больного с льющимся дождем *汗如雨下* (*хань жу юй ся*) [62, стр. 65]. Это сравнение, столь же ходовое в китайском языке, как и в русском, встречается изредка и в китайской литературной поэзии — в частности, у поэта У Цзюня (469—520). Однако у Тан Гэн-ляна это сравнение соседствует с другим — тоже традиционным, но ассоциативно более сложным: *病人身上熱氣騰騰，像出籠包子* (*Бинжэнь шэнь-шан жэ ци тэн-тэн, сян чу лун баоцзы* — «Жар от больного поднимался вверх, словно из корзинки, в.

⁶⁹ Современный толковый словарь китайского языка так поясняет это выражение: «В сердце рождается беспокойство, и оно начинает биться неровно, подобно огню, посылающему вверх свое пламя, поэтому и говорят — „сердечный огонь“» [203, т. XII, стр. 406].

⁷⁰ В его стихотворении «Весенние чувства» есть такие строки: «Печаль и радость — все огонь в сердце, цветенье и увядание — это пыль в глазах» [203, т. XII, стр. 406].

которой пекутся на пару пирожки с начинкой») [62, стр. 65]. Такого рода развернутые сравнения уже усложняют образ, и еще более сложным он становится тогда, когда сказитель разворачивает сравнение, привнося в него элемент временной протяженности действия: 周瑜想，孔明的話，賽似搭船，剛剛靠岸，現在反而撐開來了 (Чжоу Юй сян, Кун-мин-ды хуа, сайсы да чуань, ганган као ань, сяньцзай фань эр чэнкайлайла — «Чжоу Юй подумал: „Слова Чжугэ Ляна очень уж похожи на нагружаемую лодку — только-только коснется берега, сейчас же ее опять отталкивают“») [62, стр. 90]. Вот сложный образ у Лу Яо-ляна. Слова и мысль подобны лодке, она уже у самого берега — истинное содержание слов Чжугэ Ляна вот-вот станет ясно. Но лодочник оттолкнулся шестом — Чжугэ Лян снова углубился в медицину, и мысль его осталась загадкой для Чжоу Юя. Тягостное ожидание раскрытия смысла намеков мудреца передается фактически не только через сопоставление с движением лодки, но и через разрыв этого движения. Ведь и сама конструкция сравнения здесь как бы разорвана введением слова *сянь-цзай* («сейчас»), которое возвращает нас из второго ряда сопоставления в первый реальный ряд, где как бы существуют Чжоу Юй и Чжугэ Лян.

Мы уже второй раз фактически сталкиваемся с привнесением временных показателей в устойчивые образные конструкции. Едва ли это случайно. Скорее всего, за этим стоит интуитивное желание современного рассказчика нарушить течение традиционных словесных формул, приспособивая их для более сложного, многопланового повествования.

Особое художественное своеобразие устного сказа связано во многом и с образностью народной диалектной речи. Вот Тан Гэн-лян описывает раздраженного Чжоу Юя, который притворяется спящим и которого пытается разбудить усердный и недогадливый Лу Су. Он использует здесь и четырехсложный оборот 煩躁苦悶 (*фань-цзао-кунэнь* — «[На сердце у Чжоу Юя было] досадно-беспокойно-горько-тоскливо»), далее сказитель вводит образное сравнение: 被魯肅像捏干面似的 (*бэй Лу Су сян не гань мянь сыды* — «ведь Су толкал его так, словно раскатывал тесто»), причем здесь уже появляется местное диалектное выражение *не гачь мянь* («раскатывать тесто»), затем следует гиперболизирующая метафора: 更加光火 (*гэн цзя гуан хо* — «еще более увеличивая блеск-огонь [его гнева]»). Затем еще после двух сучжоуских диалектизмов передается, наконец, следствие-действие: 便以子鉗拳頭給他一個毛栗子 (*бянь и цзы чжань цюаньтоу гэй та игэ маолицзы*) — «и тут Чжоу Юй сжал пальцы в кулак (местное просторечие) и дал ему „мохнатого каштана“» [62, стр. 68]. «Мохнатым (или волосатым) каштаном» (*маолицзы*)

называют в просторечье удар по голове костяшкой среднего пальца, выступающего из кулака.

Приведенные сравнения и образные выражения из трех вариантов сказа о болезни Чжоу Юя доказывают, что художественный язык устного повествования отличен от стиля книжной эпопеи.

Важную роль в прозаическом сказе приобретает игра слов, типичная для народного драматического искусства, а отнюдь не для эпического сказа. Игра слов имеется местами и в исторической эпопее Ло Гуань-чжуна. Пример такого рода есть как раз в сорок девятой главе эпопеи, где речь идет о болезни Чжоу Юя. Игра эта построена на том, что Чжоу Юй не хочет открывать Чжугэ Ляну истинную причину своей болезни, а тот давно уже догадался обо всем и нарочно говорит так, чтобы слова его имели двойной смысл. Чжоу Юй заболел потому, что не оказалось юго-восточного ветра, необходимого для осуществления его стратегических планов. Зная это, Чжугэ Лян произносит уже приводившиеся слова о неожиданном ветре в облаках. Он советует больному принимать «прохладительное или освежающее лекарство» (涼藥 — лян яо), а потом начинает вести речь о необходимости привести в покорность «дух» (氣—ци) больного. Все время речь идет будто бы о лечении больного, а вместе с тем это и разговор о ветре — о главной причине заболевания. Эта словесная игра, может быть, недостаточно прояснена в тексте Ло Гуань-чжуна. Но на нее еще в XVI в. указал первый комментатор эпопеи, философ Ли Чжи, а затем подробно разъяснил другой комментатор «Троецарствия» Мао Цзун-ган. Он указывает на разный смысл вопросов о здоровье Чжоу Юя, которые задают Лу Су и Чжугэ Лян, написав после вопроса Лу Су — «Лу Су действительно спрашивает о болезни», а после вопроса Чжугэ Ляна — «Чжугэ Лян нарочно спрашивает о болезни». Он отмечает особое умение автора эпопеи создавать двойной смысл. После вопроса Чжоу Юя о том, какое же лекарство ему следует принимать, комментатор пишет: «Они используют болезнь, чтобы говорить загадками, а написано так, что приятно читать!» Мао Цзун-ган здесь заимствует слова Ли Чжи «используют болезнь, чтобы говорить загадками» и дополняет их своей оценкой мастерства Ло Гуань-чжуна [ср.: 11, цз. 5, гл. 49, стр. 3; 14, т. II, цз. 8, стр. 23]⁷¹.

⁷¹ К сожалению, эта игра слов не была понята русским переводчиком эпопеи и не передана им. В столь важной фразе Чжугэ Ляна о ветре и облаках ветер в переводе выпал совсем, «прохладительное» лекарство превратилось в обычное жаропонижающее, дух (ци), который тоже в устах мудреца есть намек на ветер, переведен как «жизненные силы» и т. п. [см. 182, т. I, стр. 604]. Отчасти эта игра слов пропала и в англий-

Сказители не просто переносят в устный рассказ эту игру слов, но дополняют и развивают ее. Так, Кан Чжун-хуа, искусно используя неотъемлемый атрибут Чжугэ Ляна — веер, развивает эту игру и «включает» в нее третьего героя сценки — Лу Су, который все время просит мудреца не махать веером, так как это создает ветер, которого боится больной полководец. Кроме этого, сказитель добавляет и слово *фэн* («ветер») в его характерном для традиционной китайской медицины значении «простуды» [52, стр. 45]. Лу Яо-лян также усиливает эту игру введением дополнительных ассоциаций и намеков. У него Чжугэ Лян называет болезнь Чжоу Юя *жэ-бин* (букв. «горячая болезнь» — т. е., говоря по-русски, сильный жар) и рекомендует принимать «прохладительное снадобье». Сказитель тут же в бяо поясняет, что «горячая болезнь» — огонь, а «прохладительное снадобье» — ветер. Затем это разъяснение подкрепляется описанием жеста Чжугэ Ляна, который, сказав о лекарстве, трижды помахал веером, намекнув на ветер [62, стр. 90]. Другой сказитель — Тан Гэн-лян также осложняет эту игру слов. Если в эпопее Ло Гуань-чжуна на предложение Чжугэ Ляна принять лекарство Чжоу Юй отвечает, что принимать-то он принимал, но нет никакого результата, то в варианте Тан Гэн-ляна Чжоу Юй отвечает уже так: «Мой дух непокорен, и лекарство нельзя принимать». Далее сказитель уже от себя, в бяо, поясняет эту фразу как скрытый намек на встречный ветер, при котором нельзя применять огонь (т. е. огненное нападение). Обращаясь к слушателям, Тан Гэн-лян говорит: «Послушать — они вроде бы говорят об обстоятельствах болезни, а ведь на самом деле это слова с двойным смыслом. Что хочет сказать Кун-мин (т. е. Чжугэ Лян)? Он вовсе не о болезни спрашивает. Так, Кун-мин спрашивает Чжоу Юя, принимал ли он лекарство. В действительности же он задает вопрос, хочет ли Чжоу Юй использовать „снадобье“, имея в виду „огненное снадобье“ — т. е. огонь. Чжоу Юй отвечает ему, что „дух его непокорен“ (букв. „идет в противоположную сторону“). А дух — это ветер, его ответ „дух непокорен, и лекарство нельзя принимать“ значит: „ветер дует в противоположную сторону, и огонь нельзя применить“» [62, стр. 75]⁷². В конце повествования Тан Гэн-лян переводит эту скрытую игру слов в прямую. Ничего не понявший Лу Су спрашивает у Чжугэ

ском переводе, где слова о необходимости «прохладительного лекарства», хотя и переданы как «need cooling medicine», но дух (ци) переведен как sense («нрав», «настроение»), которое уже никак не ассоциируется с ветром [188, т. I, стр. 508].

⁷² Тан Гэн-лян вводит здесь в игру слово *хо яо* («порох»), истолковывая его в буквальном смысле как «огненное лекарство».

Ляна, чем же болен его полководец. Мудрец отвечает: «Болезнью ветра» (*фэн бин*) — т. е. нет ветра, вот и заболел. По-китайски слово *фэн* («ветер») звучит так же, как *фэн* («безумный»). Поэтому Лу Су понимает вопрос в другой плоскости. «Каким безумием?» — спрашивает он. Чжугэ Лян ему отвечает опять-таки в своей плоскости: «Юго-восточным ветром». Сановник понимает его слова как «юго-восточное безумие» и с удивлением перебирает в памяти разные виды этой болезни: «гусиные лапы», «журавлиные коленца» и т. п., заключая, что среди ее семидесяти двух видов нет никакого «юго-восточного безумия» [62, стр. 76].

Можно предположить, что приведенный выше пример связан с развитием только той игры слов, которая заложена в самом тексте книжной эпопеи, однако обращение к другим сказам убеждает, что это не так. Сказители сами вводят такую игру слов — независимо от текста Ло Гуань-чжуна, на который они опираются. Так, в сказе о встрече Чжан Фэя и Гуань Юя в Гучэнэ присланный на разведку от Гуань Юя военачальник Сунь Цянь, отвечая на вопрос стражника, откуда он родом, говорит, что он из «Хайвай цитань» (*海外奇談*). Это выражение значит буквально «удивительные заморские речи», но, будучи употребленным в качестве географического названия («некая местность Цитань за морем»), оно создает двойной смысл. Тут же мы находим игру слов: фамилию пришельца Сунь стражник воспринимает как *шэн* («племянник») [51, стр. 132, 133]⁷³.

**Языковые слои
сказа и стиль
исполнения**

В такой сложной в языковом отношении культуре, как китайская, конечно, сразу же возникает проблема языка повествования. Встает этот вопрос и применительно к сказам о героях Трех царств. В разных местностях сказители по-разному решают этот вопрос. В Пекине, где автору этой работы приходилось слушать народных рассказчиков, сказ всегда велся на чистейшем пекинском диалекте. Но сложнее обстоит дело в других местах. Так, в Сучжоу, где большинство населения говорит на местном диалекте, относящемся к группе диалектов У (сюда входит и район Шанхая), некоторые сказители рассказывают целиком на местном диалекте. Большинство же использует более сложные приемы: в сказ на сучжоуском диалекте вставляются реплики персонажей на некоем местном варианте общераспространенного китайского языка — *путунхуа* (или, как он назывался раньше, *гуаньхуа* — «чиновничий язык») ⁷⁴. Но, кроме этого, существуют еще местные

⁷³ В сучжоуском произношении это должно быть соответственно *sen* и *saŋ* [227, стр. 232].

⁷⁴ О соотношении разговорной нормы, литературной нормы и обще-

говоры и просторечья, которые также используются сказителем при передаче диалога персонажей [62, стр. IV]. Вообще умение говорить на разных диалектах является обязательным для профессионального рассказчика. Об этом пишут исследователи и пекинского сказа, и янчжоуских пинхуа [264, стр. 40; 279, стр. 43].

Один из исследователей сучжоуского сказа И Тан особо подчеркивает, что реплики героев произносятся сказителем на *чжунчжоуянь* — особом, напоминающем декламацию «театральном» архаизированном языке, который заимствован сказителями из пекинской драмы *цзинцзюй*, куда эти особо четкие произносительные нормы попали из драмы куньцуй (район Шанхая). Чжунчжоуянь как наиболее общепонятным произношением пользуются сейчас актеры театра куньцуй и столичной драмы. Обычно эта несколько искусственная речь персонажей, называемая *гуаньбай* — букв. «речь на чиновничьем (т. е. общераспространенном) языке», поясняется через *сыбай* (букв. «собственная речь») — т. е. заключенные в бяо раздумья героя, которые, как и почти все бяо, идут уже целиком на сучжоуском диалекте. По словам И Тана, это языковое различие двух планов ясно ощущается сказителями, которые выступают «против языкового неразличения прямой речи и раздумий героев» (т. е. гуаньбай и сыбай) [221, стр. 98—99].

Другие публикации дают возможность несколько конкретизировать и уточнить эти данные. Так, известный современный писатель Е Шэн-тао в одной из своих статей пишет, что прямая речь женских, а также комических персонажей в сучжоуском сказе строится на нормах местного диалекта, и только положительные герои-мужчины (по применяемой в традиционной драме терминологии — *正角 чжэнцзяо*) говорят на чжунчжоуянь. При этом, по свидетельству Е Шэн-тао, сказители вовсе не говорят на чистом чжунчжоуянь, их произношение на 80—90 процентов все-таки строится на произносительных нормах сучжоуского диалекта — отсюда, например, неразличение переднеязычного и заднеязычного *n*, так что получается нечто похожее на то, как обычный житель Сучжоу говорит на северном общераспространенном наречии, сильно искажая его фонетику [212, стр. 30, 32].

Известный сучжоуский исполнитель сказа о Троецарствии Чжан Юй-шу в своих беседах о мастерстве приводит пример использования смены так называемого «чиновничьего», общепотребительного языка и местного диалекта при описании

распространенного языка (*путунхуа*) см. в книге Юань Цзя-хуа [424, стр. 51—53].

обстановки в эпизоде, когда Цао Цао дарит коня Гуань Юю. Сперва на «чиновничьем» языке сказитель дает краткую экспозицию, вводя слушателей в общую ситуацию: «Воины императорского дядюшки потерпели поражение под Сюйчжоу. Гуань-гун оказался в окружении у горы Тушань. Чжан Ляо договорился с ним о трех условиях, и теперь он в Сюйчане». После этой фразы сказитель переходит уже на сучжоуский диалект и продолжает вводить слушателей в обстановку непосредственных событий данного рассказа: «Цао Цао, чтобы склонить на свою сторону Гуань-гуна, устраивал так называемые большие и малые пиры. Сегодня утром как раз назначен малый пир, и поэтому его подручные отправились приглашать Гуаня» [298, стр. 45].

Во многом аналогичную картину мы находим и в янчжоуском сказе. Янчжоуский диалект относится к группе южно-мандаринских диалектов — т. е. к так называемому гуаньхуа нижнего течения Янцзы. Но кроме общего для всего Нижнечья (района Аньхой — Цзянсу) языка в распоряжении сказителя имеется и чисто местный говор города Янчжоу и его скрестностей. В Янчжоу издавна сложилась традиция рассказывать большие исторические повествования на общепринятом в том районе южномандаринском диалекте. Такое повествование сказители называли *фанкоу* (букв. «квадратный рот»). Рассказывать таким образом было довольно трудно, потому что мандаринскому языку не хватало живости и образности простонародной речи. Поскольку такие повествования имели определенный закрепленный традицией текст и приемы изображения [394, стр. 394], а сам сказитель должен был говорить плавно — наподобие речитатива, применяемого в пекинской музыкальной драме, то для такого рассказа требовалось исключительное мастерство и выучка. Из современных янчжоуских сказителей лишь Ван Шао-тан в большей степени сохранил эту манеру в своем повествовании о героях «Речных заводей», но и он местами применяет иную, более свободную манеру, которая именуется юанькоу [50, стр. 394]. *Юанькоу* (букв. «круглый рот») — это сказ в совершенно разговорной манере на местном янчжоуском наречии. Из таких сказов раньше особой популярностью пользовалось созданное в XVII—XVIII вв. Цзоу Би-сянем «Повествование о лихом обманщике». О нем упоминает автор XVIII в. Ли Доу, специально подчеркивая, что это — произведение на янчжоуском местном диалекте (*янчжоу туюй*) [230, стр. 199]⁷⁵.

⁷⁵ Повествование Цзоу Би-сяня было издано и как роман. Сунь Кай-ди указывает три известных ему издания — 1817 г., 1818 г., 1895 г. [260, стр. 178].

Сказители школы Кан выступили в свое время новаторами, стараясь соединить эти обе манеры. По свидетельству Ян Пина, в сказе Кан Чжун-хуа описания обстановки, предметов, героев, развитие действия, внутренние раздумья и вообще монологи героев идут на местном янчжоуском наречии, а диалоги героев — в частности, Чжугэ Ляна, Чжоу Юя и др. — на мандаринском наречии в его янчжоуском фонетическом варианте (*янчжоу гуньхуа*) [168, стр. 47]. Таким образом у сказителя оказывается еще один способ для характеристики героев — к сожалению, во многом пропадающий при иероглифической записи текста. Разная языковая оболочка приводит и к известным повторам в тексте, так как одна и та же мысль может быть выражена дважды: предположим, сначала в виде прямой речи, а затем — в бяо. Этим достигается не только эстетический эффект, но и чисто утилитарный, так как то, что осталось не совсем понятным из-за «чиновничьего» языка, как бы разъясняется при повторе на местном диалекте.

Сравнивая эту манеру с манерой сучжоуского сказа, мы видим, что в обоих случаях заметна одна и та же тенденция: стремление как-то отделить языковыми средствами прямую речь героев (т. е. бай) от всего языкового слоя сказа. То, что герои говорят на несколько ином языке, отличает их от современных слушателей, говорящих на местном просторечии, создавая некую языковую дистанцию между древними героями и современными людьми. Основная же информация в сказе, передаваемая через бяо, должна быть воспринята на слух. Видимо, потому эта часть сказа исполняется в обоих случаях на местном диалекте, хорошо понятном каждому слушателю.

Универсальность этой закономерности может быть подтверждена и ссылками на не китайский материал. Так, в Корее IX в. буддийская проповедь по сутрам шла на родном слушателям корейском языке, а чтение самих сутр велось на китайском языке [385, стр. 82]. Т. М. Судник, исследовавшая структуру двуязычных фольклорных текстов на литовском и белорусском материале, пишет о том, что повествование в сказках при одновременном использовании литовской и белорусской речи, «как правило, воспроизводит исходный диалект фольклорного текста» [412, стр. 41]. Из ее же примеров видно, что рассказчики обычно стремятся выделить диалог из общего повествования, используя диалектные формы или другой, знакомый слушателям язык.

С языком сказа связаны и некоторые исполнительские приемы. Они описаны, например, применительно к сучжоускому сказу [286, стр. 27]. Тамошние сказители имеют ряд специальных профессиональных терминов для обозначения

различных типов прозаического рассказа. Во-первых, это *хокоу* (букв. «живой рот»), т. е. живой рассказ, полный вставных эпизодов, юмористических сценок, импровизации, рождающейся в зависимости от обстановки. Во-вторых, *фанкоу* (букв. «квадратный рот») — манера, прямо противоположная предыдущей и во многом напоминающая аналогичную манеру янчжоуских рассказчиков. Здесь сказитель должен очень точно следовать традиции, не допускаются ни вольные вставки, ни добавления от себя отдельных фраз или слов, не связанных с сюжетом повествования. Сказитель должен увлечь слушателей описанием самих событий и характеров персонажей, а не забавными вставными эпизодами. Из сучжоуских сказителей недавнего прошлого в этой манере прославился исполнитель «Троецарствия» Хуань Яо-линь. Он был учителем отца Чжан Го-ляна, сказ которого о битве Чжао Юня на Янцзы уже упоминался нами.

Кроме этих основных приемов произнесения имеются еще приемы, называемые *хогун* (букв. «огненное мастерство») и *иньгун* (букв. «темное мастерство»). Первый термин означает манеру типа скороговорки⁷⁶ с постепенным убыстрением темпа — при этом чем быстрее темп речи рассказчика, тем яснее, звонче должен быть его голос⁷⁷. В отличие от хогун, иньгун указывает, наоборот, на степенную, спокойную манеру исполнения произведения. В качестве одного из важнейших правил исполнения сучжоуские и янчжоуские рассказчики выдвигают правило: *快而不亂, 慢而不斷* (*Куай эр бу луань, мань эр бу дуань* — «Быстро, но не хаотично, медленно, но не прерывая»). Суть этих слов в необходимости все время следить за эффектом своего повествования, за тем, чтобы у слушателей создавалась нужная образная картина.

Исполнительское мастерство

Правила исполнения Описывая язык устного сказа, мы невольно вторглись в область исполнительского мастерства сказителя. Мастерство рассказчиков наиболее трудно для исследования, так как все записи сказов опубликованы без соответствующих пометок жестов, мимики, интонаций.

⁷⁶ В просторечии сказители называют ее еще *чжэньчжэньчжэнь* — т. е. простым звукоподражанием звону металла.

⁷⁷ На эту же зависимость между скороговоркой и чеканной дикцией обращают внимание и издатели репертуара А. Я. Закушняка: «„Банковский билет“, как и другие рассказы Гвена в репертуаре Закушняка, строится на применении скороговорки, которую артист... доводил до предельно быстрых темпов... Для исполнения... подобных рассказов необходимо виртуозное владение техникой, быстрой сменой тембров, чеканной дикцией (особенно важно)» [256, стр. 348].

голоса. Китайский исследователь Сы-су пишет, что, по словам рассказчиков, среди сказительских либретто бывают и такие, в которых отмечены технические приемы, звуковое оформление, смех и другие игровые моменты, но реально исследователю не удалось найти ни одного такого списка [268, стр. 44]. Поэтому, говоря об исполнительском мастерстве, мы можем основываться лишь на некоторых замечаниях китайских фольклористов, записывавших сказы о Троецарствии, а также на свидетельствах самих рассказчиков. 口到,手到,眼到 (*Кои дао, шоу дао, янь дао* — «[У сказителя] рот в движении, руки в движении, глаза в движении») — гласит устное правило сучжоуских сказителей, требующее гармонического единства речи, жеста и мимики в процессе исполнения устного рассказа [274, стр. 54—55]. Янчжоуские сказители еще более усложняют это правило, добавляя четвертую категорию 心到 (*синьдао* — «мысль в движении») [50, стр. 395].

Вообще янчжоуские рассказчики подчеркивают важность создания особой атмосферы рассказа в процессе исполнения. Она именуется ими *сюйшэнь*, т. е., говоря современным языком, «созданная воображением (*шэнь*) мнимая реальность (*сюй*)», которую рассказчик творит с помощью словесного описания и эскизных жестов, без полного театрального перевоплощения. Весьма возможно, что словом *сюй* («пустота») здесь подчеркивается принципиальное отличие сказа от театральной постановки, так как рассказчик должен создать образную атмосферу при отсутствии театрального реквизита: декораций (как бы малы ни были они в традиционном китайском театре), одежды и т. п. Кан Чжун-хуа, например, говорит: «В искусстве сказа самое ценное ухватить шэнь (т. е. создать целостную картину мира, в котором действуют персонажи. — Б. Р.) — она не может быть ни нарушена, ни прервана. Неправильные слова, корявые фразы, неподходящие сравнения, вставные эпизоды, остроты, диалог, не соответствующий положению героев, их действия, несообразные с логикой сюжета, — все это может нарушить шэнь, а стоит этому случиться, как это повлияет на эффект всего рассказа» [50, стр. 395].

Китайские исследователи, приводящие это высказывание, говорят о том, что воображение слушателей должно быть сосредоточено на сюжете повествования, чтобы их внимание не переходило на что-нибудь другое.

Вообще, в отличие от сучжоуских рассказчиков, янчжоуские сказители говорят не только о единстве слов и гармоничности движения, лица и рук. Они добавляют в эту формулу еще понятие *шэнь* («тело») и *бу* («шаг»), т. е. изображение телодвижений и ходьбы. Однако, поскольку янчжоуские ска-

зители рассказывают, как правило, сидя, — в отличие от сучжоуских, нередко встающих во время рассказа, — то и способы изображения движений и жестов героев в этих двух традициях различны.

Способы сидения или стояния перед слушателями у сучжоуских сказителей весьма строго регламентировались традицией — в зависимости от изображаемой ситуации. Так, например, когда исполнялось повествование бяо, сказитель сидел прямо перед слушателями; изображая же, как главнокомандующий или крупный полководец входит в шатер, рассказчик слегка привставал со своего места. Начинать очередной рассказ полагалось стоя во весь рост, но не рекомендовалось выходить из-за столика, так как после вступительных фраз на общераспространенном языке (гуаньбай) сказитель должен был сесть и, сидя, продолжать описание на местном диалекте. В приведенном выше примере начала сказа о дарении коня сказитель, видимо, сел уже после первой вступительной фразы.

Рассказчик мог отходить от своего стола, но не больше чем на один шаг, — чтобы легко было сесть обратно. Если при рассказах о бродячих рыцарях исполнители обычно не выходили из-за стола, то при описании битв, где требуется показать воина во весь рост, лучше было сделать шаг в сторону. Стать ли справа или слева от столика обычно также регламентировалось цеховой традицией. Так, изображая битвы и поединки на мечах, рассказчики обычно становились справа от стола и как бы вслед за взмахом меча переходили налево, чтобы тотчас изобразить ответный прием вражеского полководца. Известный сучжоуский рассказчик Чжан Юй-шу так, например, описывает движения сказителя в сцене встречи Лу Су и Чжугэ Ляна. Во время повествования-бяо рассказчик встает и становится справа от стола, изображая Лу Су, который кланяется, встречая гостя. Затем, продолжая повествование от лица рассказчика, он переходит на левый край, делая это незаметно, чтобы слушатели не обратили внимания, что он уже начинает изображать Чжугэ Ляна [298, стр. 48]. Оба эти примера показывают, что исполнители используют положение с двух сторон от стола, чтобы как-то отделить изображение одного персонажа от другого. Сидячее положение янчжоуского рассказчика определило и специфику его жестов. Ладонь у него в нужных случаях заменяет ступню, а рука от предплечья до кисти — соответственно ногу от бедра до ступни. Произнося, например, трафаретную фразу «такой-то полководец на коне выехал вперед», сказитель школы Кан не воспроизводит цокота копыт, а подкрепляет эту фразу лишь изобразительным жестом. Предварительно согнув правую ру-

ку, рассказчик быстрым движением распрямляет ее, создавая иллюзию, будто это на коне проехал воин. Такой жест янчжоуские сказители называют *цзячживоли пао ма* («скакать на коне из под мышки») [50, стр. 397].

Сопоставление жестов сучжоуских рассказчиков «Троецарствия» с янчжоускими показывает довольно серьезные расхождения, объясняемые разными областными традициями. Еще более в этом плане отличается от них исполнительская манера хунаньских сказителей. По свидетельству Чжоу Ханьпина, до Освобождения рассказчики в Хунани не имели специальных мест для выступлений. Они исполняли сказы темными летними вечерами при свете луны и звезд прямо на улицах и в переулках, когда слушатели не видели или почти не видели ни их лица, ни жестов. Поэтому рассказчики в тех местах, в отличие от пекинских, сучжоуских и янчжоуских, не имеют строго разработанной системы жестов и стремятся добиться нужного эффекта с помощью, по их собственной терминологии, «чистого рассказывания» (*цинцзян*), почти не подкрепляемого жестом и мимикой [304, стр. 1].

Нам приходилось наблюдать в Пекине в 1965—1966 гг. как исполнители прозаического сказа по-разному передавали действия-движения героев. Одни, словно актеры, сами воспроизводили движения с невидимыми предметами или веером — постоянным атрибутом сказителя, другие довольствовались лишь подробным описанием действий героев. Практически в распоряжении китайского рассказчика, как правило, есть очень небольшой набор предметов, которыми он может «играть». Во-первых, это синму — маленький брусочек (примерно 5 см длины и 2 см толщины), которым рассказчик резко ударяет по своей конторке; во-вторых, платок или маленькое полотенце, которым сказитель вытирает пот; в-третьих, веер — вечный атрибут рассказчика и летом, и холодной зимой; и, в-четвертых, чайник и чашка. Как и у русского рассказчика, эти вещи могут в руках сказителей превращаться в самые различные предметы. Характерно, что платок, веер и четки использовались и советскими рассказчиками — например, А. Я. Закушняком. Здесь уместно привести слова Д. М. Лузана, который говорил, что «художественно оправданным может явиться обыгрывание вещей чтецом: какая-нибудь трость или платок, использованные в процессе рассказа, могут усиливать значимость и выразительность отдельных моментов. При этом специфическим для эстрады будет обыгрывание одной и той же вещи в разных значениях, в разных планах: так, трость может быть и тростью, и ружьем, и барьером, платок может служить шалью, узлом, скатертью и т. п.» [386, стр. 80].

Чжан Юй-шу весьма подробно описывает трафаретные приемы, которыми пользуются народные сказители, используя веер и синму. Веером из черной бумаги изображают и кнут, погоняющий коня, и руль лодки, и знамя, и горы. При этом цеховые правила запрещают держать веер в левой руке и переворачивать вверх ручкой. Сложные правила регламентируют и использование брусочка-синму, который полагается всегда брать только левой рукой. Об этом говорит и профессиональная поговорка: 左碰醒木, 右執扇, 坐得端勸說得穩 (Цзо пэн синму, ю чжи шань, цзодэ дуаньлэ, шодэ вэнь — «Левой стучишь синму, правой держишь веер, сидишь прямо, рассказываешь спокойно») [298, стр. 46]. Удары синму полагается делать только в определенных случаях, причем строго определяется и сила удара. Прежде чем начать рассказ, сказитель резко ударяет по своему столику брусом, как бы призывая слушателей к вниманию. Аналогичным ударом он завершает свое выступление. При рассказе о битве сказителю, дабы сообщить о появлении на коне знаменитого полководца, полагается сильно стукнуть синму о столик. «Например, в повествовании о том, как Янь Ляну отрубили голову, при появлении Гуань Юя верхом на коне нужно сильно стукнуть синму, как бы поддерживая высокий дух Гуань-гуна. Рассказывая эпизод (из „Троецарствия“) о том, как Цзянь Гань украл письмо, сказитель описывает, как, завладев письмом, Цзянь Гань собирается уйти из шатра и тихонько говорит про себя: „Чжоу Юй, эх, Чжоу Юй, отнесу-ка я это письмо и дам прочесть первому министру [Цао Цао]. Твое великое дело целиком в моих руках“. Произнося „в моих руках“, рассказчик указывает на постель, где спит Чжоу Юй, и в это время ударяет синму, но только легонько-легонько. Если в этом месте ударить сильно, то это не будет соответствовать описываемой обстановке и не даст возможности выразить настроение Цзянь Ганя, удивленного и обрадованного [находкой письма]» [298, стр. 46—47].

Сучжоуские рассказчики используют удар синму и для изображения пушечной стрельбы. В таких случаях Чжан Юй-шу сперва говорит: «Звонко прогремел выстрел», затем делает небольшую паузу и только потом ударяет синму. Звук, изображенный в тишине, дает больший эффект воздействия на слушателей. Характерно, что правила запрещают сказителю изображать звук выстрела слишком сильным ударом синму. Здесь проявляется все та же эскизность жеста и звука, которая характерна для устного рассказа вообще. В театре звук выстрела был бы изображен как раз с наибольшим шумом, в сказе же создается лишь некая иллюзия резкого звука. Иногда она еще более смягчается. Так, повествуя о том,

как Чжугэ Лян разгромил корабли противника, Чжан Юй-шу должен изобразить одновременный выстрел из трех больших орудий⁷⁸, — в этом случае он с помощью синму издает легкий и слабый звук, поясняя словами, что «это эхо выстрелов», что обычно вызывает улыбку слушателей. Когда необходимо изобразить звук горна, доносящийся откуда-то издалека, сказитель сперва ударяет синму, а потом поясняет «звук» словами.

Изображая гнев героя, который внезапно должен смениться спокойствием, рассказчик обычно поднимает в руке синму, а потом не ударяет ею, а легко опускает на стол, показывая сменой выражения лица, что гнев героя уже прошел. Такой прием на профессиональном жаргоне именуется *баньцзитоу синму* (букв. «синму, забытая на полпути») [298, стр. 47].

Во многом аналогичную трафаретность жестов мы находим и у янчжоуских рассказчиков. По свидетельству янчжоуского фольклориста Ян Пина, Кан Чжун-хуа не просто рассказывает, но в известной мере изображает своих героев. Так, когда в сказе о лечении болезни Чжоу Юй узнает, что Чжугэ Лян прибыл к его шатру, он спрашивает: «Сановник Лу, зачем он пришел?» (На лице сказителя гневное выражение, двумя пальцами он указывает за стену шатра). «Главкомандующий, это... он...» (Сказитель кланяется, изображая Лу Су) [168, стр. 48].

У сказителей также выработались некоторые трафаретные жесты, которые помогают слушателям создать определенный зрительный образ и при этом почувствовать, кто из героев вступает в действие, за кого говорит сказитель. Кан Чжун-хуа, который называет эти жесты «привычными», изображая Чжугэ Ляна, легонько покачивает веером. Жест этот понятен каждому слушателю; ведь веер из перьев аиста — неотъемлемый атрибут Чжугэ Ляна, намекающий на владение им даосской магией. Не случайно поэтому и включение веера Чжугэ Ляна в самый сюжет повествования. Так, в варианте Кан Чжун-хуа говорится о том, что Чжугэ Лян махал веером перед лицом Чжоу Юя, намекая на необходимость вызвать ветер, чтобы устроить огненное нападение на суда Цао Цао (см. приложение, таблица III, колонка Кан Чжун-хуа, действие 79, стр. 417). В варианте Лу Яо-ляна веер фигурирует при

⁷⁸ Следует отметить, что во времена Троецарствия (III в. н. э.) в Китае еще не было огнестрельного оружия. Но уже существовали сильные камнеметы, которые действительно производили страшный шум. Название их *пао* (弩) стало впоследствии применяться и применяется по сей день в китайском языке для обозначения пушек. Современные слушатели, скорее всего, воспринимают частые упоминания о выстрелах из пао в народном сказе именно как пушечные выстрелы.

первом же «появлении» Чжугэ Ляна. Он встречает Лу Су в холод, но неизменно держит в одной руке веер, хотя другую греет у жаровни. Это сразу же наводит Лу Су на мысль, не болен ли Чжугэ Лян, и тем самым получается некая ассоциативная параллель к болезни Чжоу Юя (см. таблицу III, колонка Лу Яо-ляна, действие 29, стр. 408). Цао Цао у сказителя легонько поглаживает усы и бороду, подчеркивая, что он политик и литератор; Чжоу Юй любит указывать на что-либо одним или двумя пальцами — ведь он человек гордый и заносчивый. Сказитель специально подчеркивает это, округляя глаза. Противоположность ему — Лу Су, постоянно кланяющийся, умеющий вовремя улыбнуться. Эти жесты, оттеняющие особенности характера героев, сложились в школе Кан под явным влиянием столичной драмы — *цзинцзюй* [168, стр. 48].

Повторение одного характерного для данного героя жеста, который можно назвать жестом изобразительным, есть необходимый элемент сказительского искусства — он помогает слушателю, видящему перед собой только одного рассказчика, выделить из общего потока сказа речь именно того героя, от лица которого в данном случае говорит сказитель. Будучи частично заимствованными из драматического искусства, жесты рассказчика обычно более эскизные. В театре актер, играющий Цао Цао, имеет приклеенную бороду и гладит ее, а сказитель делает лишь жест, символизирующий поглаживание невидимой бороды. Эта сдержанность жеста у рассказчика отмечалась и применительно к эстраднему рассказыванию А. Я. Закушняком [356, стр. 42, 43]. Он же, говоря о своем опыте рассказывания «Пышки» Мопассана, писал: «Описание внешности Луазо... подкреплено изобразительным жестом, который в дальнейшем ходе рассказа повторяется несколько раз при появлениях или отдельных репликах Луазо, но уже в слегка ослабленном виде» [356, стр. 37].

Заимствуя некоторые игровые моменты из театральных представлений на те же сюжеты, китайские сказители, однако, четко осознают невозможность и неправомочность прямого перенесения отдельных жестов или движений из театрального арсенала в исполнение устного сказа. Кан Чжун-хуа в своих заметках вспоминает, как в молодости он пытался перенести в повествование о первой встрече Чжоу Юя, Лу Су и Чжугэ Ляна элементы театрального действия. В пьесе на этот сюжет актер, играющий Чжугэ Ляна, пришедшего в гости к Чжоу Юю, помещается на самом высоком, почетном месте. Чжоу Юй, будучи выше Лу Су по рангу, соответственно занимает место как бы наверху, а Лу Су внизу. Поэтому Кан Чжун-хуа решил было, произнося реплики Чжоу Юя, стоять наверху, а говоря за Лу Су, перемещаться вниз. Но сказитель

сам почувствовал, что у него получается не сказ, а некое подобие пьесы, исполняемой одним актером (т. е. как раз то, против чего предупреждал обычно А. Я. Закушняк, отстаивая своеобразие своего жанра).

Потерпев творческую неудачу, янчжоуский сказитель послушался советов старых рассказчиков и слушателей и стал по традиции передавать этот разговор трех героев сидя, а не стоя. При этом изображение местоположения героев делалось наклоном тела в сторону или устремлением вверх, чтобы показать, что один герой находится наверху, а другой внизу; на помощь легким телодвижениям тут приходили и глаза сказителя, и его руки [222, стр. 17]. Так, преобразуя игру театрального актера, сказитель создает свой жанр исполнения.

Не имея раз и навсегда сложившейся системы трафаретных жестов, сказители все-таки используют определенные, уже закрепившиеся приемы, весьма отличные от театральных. Например, во многих сказах о Троецарствии говорится о грома пушечного выстрела. Этот звук сказители школы Кан, в отличие от сучжоуских рассказчиков, передают с помощью особого резкого щелчка указательным пальцем, напоминающего выстрел. На профессиональном языке янчжоуских рассказчиков это называется *чжицзяньшан фан пао* («стрелять из пушки на кончике пальца»). Здесь жест сочетается со словом, так как сказитель делает его, говоря при этом, что раздался выстрел, звук которого все-таки воспроизводится.

Приемы изображения эмоций

Как всякое цеховое профессиональное искусство, мастерство сказителей имеет набор традиционных приемов описания эмоций персонажей. Это хорошо раскрыто ханчжоуским сказителем Ли Вэй-цином на примере изображения смеха героев. По его словам, сами рассказчики насчитывают до двенадцати типов смеха, выделение которых особенно важно для обучения начинающих. Во-первых, это *дасяо* («громкий хохот»), во-вторых, *куансяо* («бешеный смех» — обычно у героев, притворяющихся сумасшедшими), в-третьих, *хаосяо* («удовлетворенный смех»). В качестве примера Ли Вэй-цин приводит смех Чжугэ Ляна в сказе о том, как Хуан Гай дал избить себя, чтобы перейти в стан врага и помочь оттуда Чжоу Юю. Чжугэ Лян видит, как палками бьют старого военачальника, и удовлетворенно посмеивается: ведь он-то единственный, кроме Чжоу Юя, понимает, что все это инсценировка — хоть и жестокая, но необходимая для победы над Цао Цао. Его смех сказитель передает особым образом; сдержанно посмеиваясь и как бы выпуская звук откуда-то из брюшной полости через нос. Этот вид смеха делится сказителями еще в соответствии с ролями традиционного театра: положительный герой-конфуцианец,

женщина, отрицательный герой, комик⁷⁹. Четвертым в этой градации следует *кусяо* — «горький смех», который в просторечии зовется «смех с каменным лицом», т. е. смех не открытый, а как бы через силу, в печальные для героя минуты. Пятое — *цзяньсяо* — смех отрицательного героя-предателя, холодный смех убийцы. Шестое — *чаосяо* — смех, содержащий насмешку. Затем в этой классификации идет *писяо* (букв. «смех кожей»), про который в народе говорят: «Кожа смеется, мясо не смеется», т. е. смех притворный, не настоящий; *синьсяо* — смех сердцем, или смех от души, т. е. смех, говорящий о скрытой радости героя (обычно сказитель передает его через выражение лица, глаз, но без звука). *Цюаньсяо* — «всеобщий смех», который выражается не только звонким голосом, но и бровями, идущими в пляс, глазами, которые как бы танцуют, хлопаньем в ладоши, топаньем ногами и т. п. *Баньсяо* — букв. «полусмех». Этим термином сказители обозначают внезапно оборванный смех. Например, герой ворвался в стан врага, удовлетворенно засмеялся, но вдруг увидел останки своего погибшего брата, и смех его сменился ненавистью к врагу. *Чжасяо* («хитрый, притворный смех») — обычно это смех полководца, который разгадал притворную сдачу врага в плен и, с одной стороны, радостно встречает сдавшегося, а с другой — остается настороженным в душе. Звук его похож на «удовлетворенный смех», но глаза сказителя должны выражать необычайную остроту и сметливость. Последний, двенадцатый тип называется *иньсяо* (букв. «вызванный смех»), т. е., по словам Ли Вэй-цина, бездумный смех. Герой вошел в комнату и видит, что там сидят люди и смеются, и он тоже заражается этим смехом и начинает хохотать, даже не имея понятия о том, чему собственно смеются вокруг [228, стр. 3].

Янчжоуские рассказчики обычно пользуются приемом, именуемым на профессиональном жаргоне *лэнкэ* (букв. «холодный прием»). Суть его состоит в том, что рассказчик легко и как бы произвольно, без улыбки, рассказывает что-то смешное, а только после того, как это дойдет до слушателей, как бы осознает сам и начинает бить себя по животу и хохотать [279, стр. 45].

Мы специально привели здесь все это подробное перечисление видов смеха, выделяемых самими сказителями, чтобы показать определенную трафаретность сказительских методов,

⁷⁹ Китайские сказители нередко переносят на своих героев то же деление на амплуа, которое существует в традиционном китайском театре. В жанрах песенно-повествовательных (например, в танцы) это ощущается сильнее, в прозаических слабее, хотя, например, в фучзяньском сказе это деление очень ясно. Применительно к сучжоускому сказу об этом пишет Е Шэн-тао, который считает, что традиционное деление на различные амплуа заметно при передаче прямой речи [212, стр. 31].

трафаретность не только слов, но и приемов изображения чувств и эмоций персонажей, характерную для средневекового нормативного, хотя и очень развитого искусства.

Смех, как и плач, очень часто изображается в историческом сказе. В отличие от актера, сказитель один изображает несколько героев и их эмоции — поэтому он должен передавать их так, чтобы слушатели сразу поняли, чей смех или плач имеется в виду. Фуцзяньский сказитель Чэнь Чунь-шэн, обладающий более чем сорокалетним опытом, приводит такой интересный пример. Один из его сказов начинается с повествования о том, как на некоем подворье встретились два осиротевших человека, и люди слышат их плач. «Но плач их должен быть изображен не одинаково. Слушатели должны с самого начала понять, что наверху (на втором этаже) плачет слабая девушка, а внизу — бедный, печальный герой. Одновременно надо дать понять, что девушка — барышня из образованной семьи, а парень вырос в лесу и имеет твердый характер» [315, стр. 3].

Вообще изображение эмоций понимается самими сказителями как некое замещение слов персонажа. «Глаза могут передавать дух, смех может заменять речь» (目能傳神, 笑可代語), — говорят они [228, стр. 3].

Звуковое оформление сказа и роль паузы

Народный сказ наполнен целой симфонией различных звуков, которые передает сказитель. Мы имеем в виду в первую очередь большой набор междометий, которые в таком количестве почти не свойственны ни эпопее Ло Гуань-чжуна, ни современной письменной литературе. Это особенность именно устного повествования. Из всех анализируемых нами записей в этом плане заметно выделяется сказ Кан Чжун-хуа «Огненное нападение на склон Бованпо». Описывая это сражение, Ло Гуань-чжун вообще обошелся без междометий. Кан Чжун-хуа же, создавая на основе тридцать девятой главы эпопеи свое устное повествование, использовал тридцать три различных междометия: 安 (ань), 唔 (у), 恩 (энь), 魯 (лу), 亨 (хэн), 呵喂 (хэ вэй), 啊 (а), 噢 (ао), 哇 (ва), 嘛 (ма), 哈 (ха), 哺 (бу), 也 (е), 俺 (ань), 哇唉 (ваай), 喳 (ча), 撲 (пу), 噉 (ао), 吆 (яо), 喂 (вэй), 嘍 (оу), 嘍 (лоу), 嘍 (пэй) и др. [50, стр. 97—163], выражающих тончайшие оттенки чувств: удовлетворенность, гнев, согласие, ярость, возмущение, сомнение и т. п. Повторенные во множестве раз на протяжении рассказа, они в сочетании с многочисленными конечными модальными частицами и звукоподражаниями создают особую сложную гамму устного сказа, во многом близкую к сценической речи [275, стр. 79—80]. Напомним, что многие реплики персонажей в сказе, так же как и в традиционной музыкальной драме, состоят из одних междометий; тем самым на них падает бóльшая смысловая нагрузка

ка именно в диалоге, тогда как в бяо они используются реже. И хотя сами сказители считают специальную тренировку голосового аппарата не искусством, а «мелкой забавой», они с детства учатся владеть голосом, уметь создавать все многообразие звуков, то выражающих чувства героев, то передающих говор птиц или рычание диких зверей, звук трубы, барабана или грохот пушечных выстрелов и т. д. [50, стр. 394].

В зависимости от своего мастерства и голосовых данных сказитель одно и то же действие персонажа может передать или просто подражая ему голосом, или чисто описательными средствами. В эпопее Ло Гуань-чжуна есть уже упоминавшийся эпизод, в котором рассказывается, как Чжан Фэй одним своим зычным криком заставил повернуть назад войско Цао Цао (гл. 42). В драмах на этот сюжет зычный крик Чжан Фэя обычно воспроизводится в виде чрезвычайно раскатистого хохота⁸⁰. Автор XVIII в. Ли Доу описывает знаменитого янчжоуского сказителя этого времени У Тянь-сюя, который прославился своим необычным умением изображать крик Чжан Фэя в этом эпизоде. «Сперва он делал вид, что хочет закричать во все горло, и все обращали к нему свой слух. Тогда он разевал рот, выпучивал глаза и делал жест руками. Он не издавал ни звука, а по всему залу у слушателей в ушах гремел гром» [230, стр. 258]. У Тянь-сюй, как настоящий сказитель, а не актер, создавал некую иллюзию крика, не изображая крика физически, — он показывал, как кричит его герой.

Здесь вновь уместно вспомнить слова А. Я. Закушняка, который говорил: «Актер, играя толстого человека, сам должен быть толст, а чтец, рассказывая о нем, может быть худым. Играя хохочущего человека, актер должен действительно хохотать, а рассказчик может сказать: „Он страшно захохотал“ (без хохота), и сделать так, что будет смешно» [386, стр. 76]. У Тянь-сюй изображал крик Чжан Фэя жеста и мимикой, и это стало, видимо, традицией в янчжоуском сказе [286, стр. 9].

По-иному этот богатырский клик изображался Кан Ю-хуа — знаменитым янчжоуским рассказчиком «Троецарствия», отцом Кан Чжун-хуа. Он передавал крик героя не через жест и мимику, а словами, описанием того, какие изменения произошли кругом от крика Чжан Фэя.

Как крикнет тут Чжан Фэй в третий раз — да так, что от крика его песок и пыль закипели⁸¹, кирпичи перепутались, с деревьев листья попадали; птички, присевшие вечером отдыхать на ветки дерев, этим его третьим криком были сброшены на землю и побились насмерть; рыбы и раки в

⁸⁰ См., например, пекинскую драму «На склоне Чанбаньпо» [22, стр. 42] или одноименную хубэйскую жанра *гаоцян* [23, стр. 204].

⁸¹ Сказитель использует тут удвоение глагола 烹 (пэн — «жарить в кипящем масле») и уподобляет песчинки брызгам кипящего масла.

воде его третьим криком были испуганы так, что опустились на самое дно; водяные драконы от третьего крика его повыскакивали на морские острова; глина из-под Чанбаньского моста от крика его поднялась, как песок; вода в реке Чанбаньхэ от третьего крика его потекла вспять: раньше текла река на восток, а крикнул в третий раз Чжан Фэй, и понеслась, на запад [222, стр. 18]⁸².

После этого эпического описания крика Кан Ю-хуа легонько вскрикивал и расставлял руки, добиваясь огромного эффекта. Кан Чжун-хуа, обладающий, по его собственным словам, более сильным голосом, чем отец, воспроизводит это описание крика героя, но добавляет к нему прямое изображение громкого богатырского крика, которому он научился у театральных актеров и которого слушатели обычно даже несколько пугались [222, стр. 18].

Крик Чжан Фэя с особой силой изображают и сучжоуские рассказчики, называя его *паотоу* («рык»). Он требует от исполнителя особой голосовой силы и умения. При его воспроизведении язык загибается вверх, голосовая щель постепенно сужается, и протяжный сильный звук как бы уносится вдаль. По воспоминаниям Е Шэн-тао, талантливые сказители могут тянуть этот страшный звук минуту, а то и две, так что у слушателей и после ухода с выступления долго еще стоит в ушах этот гул [212, стр. 31].

Особую роль в устном рассказе приобретает пауза, которой нет в письменном тексте. О значении ее хорошо сказал Н. Ю. Верховский, исследователь исполнительского творчества А. Я. Закушняка. «Продолжительные паузы, когда рассказчик делал несколько глотков из бокала с водой или чаем; служили замаскированным отдыхом артисту: ему не всегда хотелось пить, но нужен был кратковременный отдых, который для публики должен был быть занят каким-либо отвлекающим ее внимание действием» [356, стр. 42]. Это действие наличествует и у китайских рассказчиков. Такую паузу, когда исполнитель должен перевести дух, янчжоуские сказители называют *тоу ци* (букв. «украсть дух»). Название это не случайно, так как передает требование сделать все незаметно, украдкой. Старое правило сказителей гласит: 書斷意不斷, 意斷神不斷 [Шу дуань, и бу дуань, и дуань, шэнь бу дуань — «Сказ прервался, мысль не прервалась, мысль прервалась, шэнь („духовная атмосфера“ сказа) не прервалась»]. Этот совет, облеченный в форму пословицы, говорит о том, что сказитель должен делать паузу незаметно, чтобы ни в коем случае не разрушить того образ-

⁸² Янчжоуские фольклористы указывают, что перед этим эпическим описанием крика богатыря Кан Ю-хуа все-таки использовал всю физическую мощь своего голоса, провозглашая громоподобным голосом: «Человек из Янь явился» [279, стр. 45].

ного мира, в который вторгся рассказчик, увлекая за собой слушателей. Кан Чжун-хуа на примере своего повествования о первой встрече Чжоу Юя, Лу Су и Чжугэ Ляна поясняет, как он достигает этого практически. Сказитель рассказывает о том, что Чжоу Юй послал человека пригласить к себе Лу Су и Чжугэ Ляна. Вот человек Лу Су пришел к своему господину и докладывает ему о чем-то. Весь этот доклад сказитель ведет в исключительно быстром темпе. «Я рассказываю, что посыльный вернулся к сановнику Лу, а в это время является человек из управления Чжоу Юя, чтобы пригласить сановника. И хотя речь здесь останавливается, оба моих глаза полны живой изобразительности (шэнь) — они уставились на Лу Су. В это время мысль и шэнь еще не прервались, и внимание (шэнь) слушателей целиком поглощено личностью человека, приближенного к Лу Су, и никто не обращает внимания на мой рот. Тут я быстро „ворую“ глоток воздуха и продолжаю повествование дальше», — рассказывает Кан Чжун-хуа [222, стр. 19]. Однако было бы неверным думать, что это общераспространенное правило. Нам приходилось наблюдать в Пекине в 1965—1966 гг., как рассказчики прозаического сказа прерывали повествование и пили чай — т. е. отвлекали внимание тем же методом, что и А. Я. Закушняк. Разница здесь, правда, в том, что в Китае и слушагели во время рассказа сами пьют чай или грызут тыквенные семечки, но в наиболее напряженные моменты повествования все забывают об этом,

Рассказчик и его аудитория

Аудитория в целом и отдельные слушатели оказывают в свою очередь определенное влияние на сказ и его исполнителей.

П. Г. Богатырев, изучая проблему импровизации в славянских народных театральные представлениях, очень правильно подметил, «что, слушая фольклорные произведения (сказки, песни и т. п.), публика хорошо знает их содержание» [334, стр. 4]. Мы позволим себе продолжить эту мысль и добавить, что в Китае аудитория слушателей весьма постоянна и состоит, по нашим наблюдениям в Пекине в 1965—1966 гг., процентов на шестьдесят из стариков (именуемых сказителем *лаошуцзор* — букв. «старые седоки») и процентов на сорок из молодых мужчин⁸³, случайно забредших на один раз в деревянный домик

⁸³ Женщины, как правило, не слушают прозаический сказ, темой которого бывает обычно героическая борьба разных эпох (или — в последние годы — истории о подпольщиках, партизанах, разведчиках). Е Шэнтао пишет, что в районе Шанхая и всего нижнего течения Янцзы, где распространены диалекты группы У, рассказчики всегда выступали в чайных, куда прежде женщинам ходить не полагалось [212, стр. 32].

на Тяньцяо (Небесном мосту), где каждый день с двух до половины пятого выступал сказитель с прозаическим повествованием. Все эти слушатели, особенно постоянные, являются своеобразными контролерами сказителя. Контроль этот мог влиять и на заработок сказителя. У сказителей города Янчжоу существует специальное выражение *пэн давань* (букв. «брат двумя руками большую чашку»). Здесь оно имеет смысл: уносить, забирать чашку с деньгами, собранными у слушателей. Иногда, когда слушатели были недовольны рассказчиком, — особенно тем, что его повествование нелогично, не соответствует их представлениям об описываемой действительности, — они просто уносили всю чашку с деньгами, оставляя труд сказителя неоплаченным [50, стр. 390—391].

Слушатели двух поселков к востоку от Янчжоу — Шаобочжэнь и Чжэньцзянши — считались у янчжоуских сказителей наиболее требовательными и строгими, а сами эти места получили у рассказчиков образное название *темэнькань* («железный порог»). Те, чьи выступления могли пройти там без шероховатостей, считались уже подлинными мастерами. Молва сохранила рассказ о случае, происшедшем в Шаобочжэне с Кан Ю-хуа, выступившим перед тамошними слушателями с повествованием о спасении Чжао Юнем, полководцем царства Шу, малолетнего сына Лю Бэя по имени А-доу. В этом рассказе из цикла Троецарствия речь идет о том, как Чжао Юнь отнял у одного из своих противников меч, подаренный тому самим Цао Цао. Меч этот славился своей остротой. Кан Ю-хуа рассказывал, что Чжао Юнь повесил этот меч себе на левую руку (видимо, согнутую в локте), взял в правую копьё и ринулся на врага. Когда рассказ кончился, один из слушателей пригласил сказителя к себе домой и сказал, что если бы так было на самом деле, то Лю Бэй лишился бы славного полководца. И пояснил, что острейший меч наверняка бы раскачивался на скаку и отрубил бы ногу всаднику и голову его коню [50, стр. 390].

Другой аналогичный случай произошел в начале XX в. с известным янчжоуским сказителем У Го-ляном — родоначальником одной из ветвей янчжоуского сказа о Троецарствии (см. таблицу на стр. 265). Он рассказывал о том, как Чжугэ Лян своей мудростью побудил Чжоу Юя к действиям (сорок четвертая глава «Троецарствия»). Речь шла о том, как Чжоу Юй сам, еще не получив приказа своего князя Сунь Цюаня, решил вернуться с озера Поян, где он обучал войска, в ставку, чтобы посоветовать Сунь Цюаню сдать Цао Цао. Чжугэ Лян предложил Лу Су побиться об заклад, утверждая, что Чжоу Юй уже вернулся этой ночью и проследовал в свои апартаменты. По словам сказителя, когда Чжоу Юй подье-

хал к ставке, те, кто заведовал церемониалом, дали три выстрела из пушки, приветствуя возвращавшегося полководца. Причем сказитель У Го-лян все три выстрела изобразил чрезвычайно громкими. Когда кончилось повествование, один из слушателей — некто Цао, носильщик корзин с рисом на базаре, — пригласил рассказчика к себе и сказал: «Можно еще сказать, что при въезде Чжоу Юя в город там уже приготовились выстрелить из пушки, да люди Сунь Цюаня сразу же очнулись. А если, как вы рассказываете, три раза прогремел выстрел, то разве Сунь Цюань не услышал бы их? Да такой выстрел и Чжугэ Лян наверняка бы услышал, и нечего ему было бы гадать — он и так знал бы, что Чжоу Юй самовольно вернулся в свою управу. А если так, то как же он смог проявить свою исключительную сообразительность?» Сказитель сложил ладони и вежливо поблагодарил слушателя [267, стр. 63].

Таких мест, где сказителю было крайне нелегко выступить из-за строгости и придирчивости аудитории, было немало в окрестностях Янчжоу. Недаром сказители говорили: 揚州好說 邵伯難說, 鹽城好說, 伍佑難說, 通州好說, 興地難說 (Янчжоу хао шо, Шаобо нань шо; Яньчэн хао шо, ую нань шо, Тунчжоу хао шо, Синди нань шо — «В Янчжоу рассказывать легко, в Шаобо — трудно; в Яньчэне — легко, в Ую — трудно, в Тунчжоу — легко, в Синди — трудно») [267, стр. 63].

В этих эпизодах и в пословице обращают на себя внимание несколько интересных моментов. Во-первых, из приведенной выше пословицы видно, что наиболее сильные знатоки и ценители народного сказа были не в городах, а в мелких местечках: в Шаобо, о котором уже говорилось, в Ую, расположенном в 15 км от Яньчэна, в Синди, что в 6 км от городка Наньтуна. Это свидетельствует о популярности исторического сказа не только в крупных городах, но и в мелких местечках. Во-вторых, оба приведенных случая говорят о том, что слушатели очень следили именно за логическим правдоподобием рассказа. Носильщику Цао не пришло в голову спросить У Го-ляна, почему в рассказе говорится о маленькой пушке (火銃 — хочун), которая еще не была изобретена в III в. н. э., когда происходило действие сказа. Этот анахронизм остается незамеченным придирчивым слушателем в силу естественного недостатка исторических знаний. В-третьих, обращает на себя внимание социальный состав слушателей — вопрос, мало затронутый наукой. Носильщик из зернового ряда на местном базаре оказывается тонким знатоком сказа, и этот факт в данном случае очень важен. Хотя, естественно, слушателем народных сказителей является народ, в Китае в действительности дело обстояло несколько сложнее. Уже упоминавшийся автор заметок о старых пекин-

ских сказителях и актерах писал, что «раньше все слушатели были из праздных классов, обычный занятый люд откуда мог взять столько времени для слушания прозаических повествований — пиншу. В общем-то сынки восьмизнаменных маньчжурских войск больше других имели деньги и рис, не заботились о пропитании и одежде и, думая, чем бы занять время и развеяться, шли слушать прозаические сказы» [320, стр. 34]. На самом деле рассказчики (например, в старом Пекине) выступали обычно утром, днем и вечером. В больших специальных помещениях или чайных за день проходило как бы три сеанса — т. е. один сказитель выступал с часу до трех, другой с трех до шести, третий к вечеру, с семи до десяти. Как уже говорилось выше, сказитель обычно раз за разом продолжал в течение нескольких месяцев одну историю. Едва ли можно предположить, что трудовой люд мог систематически посещать эти выступления — не говоря уже о небольшой, но обязательной плате за вход. Заметим, что еще в 1965—1966 гг., когда автор этой работы был в Пекине, выступления рассказчиков прозаических повествований на Небесном мосту (Тяньцяо) начинались ровно в два часа дня и продолжались до четырех — половины пятого. Естественно, что в это время большинство людей занято на работе. Однако постоянный состав слушателей и сейчас складывался в основном из людей пожилых и уже, видимо, не работающих. Но было бы явно неверным считать, что слушателями были только выходцы из состоятельных слоев общества. Тут бывали и мальчишки⁸⁴, если им удавалось раздобыть несколько монет, и ремесленники, и крестьяне⁸⁵.

⁸⁴ Здесь уместно вспомнить не только приводившееся в первой части свидетельство поэта XI в. Су Дун-по о детях, которым давали деньги, чтобы те могли послушать истории о Трех царствах, но и свидетельство старого пекинского литератора Цзинь Шоу-шэня о том, как он мальчишкой бегал слушать сказ-пиншу, который страшно увлекал его [283, № 8, стр. 36]. Е Шэн-тао также вспоминает, как отец водил его начиная с семи-, восьмилетнего возраста на выступления сучжоуских рассказчиков. Многие большие повествования он слушал от начала до конца по три-четыре раза [212, стр. 29]. Но в 1965—1966 гг. нам ни разу не довелось увидеть мальчишек, слушающих прозаический сказ. Они часто подбегали к домику на Тяньцяо, где выступал рассказчик, но их тут же прогоняла женщина, собирающая деньги за вход и разносящая слушателям чай. По-видимому, у ребят не было денег. В 1959 г., когда старый сказ еще не был запрещен и на Небесном мосту выступало несколько рассказчиков одновременно, нам довелось видеть, как прямо под открытым небом сказитель рассказывал ребятишкам про пропащего погуая.

⁸⁵ Тот же Е Шэн-тао упоминает в числе слушателей сучжоуского сказителя не только помещиков-*шэньши* и торговцев, но и некоторое количество рабочего люда и крестьян. Наличие мест для выступлений почти в каждой чайной в деревне или маленьком поселке местности У наводит на мысль, что контингент слушателей в таких местах не мог состоять только из зажиточных слоев населения [212, стр. 32].

Умерший несколько лет назад известный дунганский сказитель Хия Вуахунов рассказывал нам, как он в начале 900-х годов повез весь свой урожай из Киргизии в Китай, продал его там и на вырученные деньги жил несколько лет в Шэньси и Синьцзяне, слушая ежедневно народных сказителей и смотря театральные представления. Он потратил на это все свои деньги, и случайно встреченные земляки из жалости привезли его в родную деревню на берегу Чу. Впоследствии Вуахунов прославился среди своих односельчан как искусный рассказчик. Неграмотный старик, он особенно славился повествованиями о героях «Путешествия на Запад», «Полководцах из рода Ян» и др. Как писал Юньюкэ, «люди с хорошей памятью за несколько лет слушанья запоминали одно-два повествования и могли сами научиться рассказывать их» [320, стр. 34]⁸⁶. Так отчасти произошло и с талантливым дунганином. По словам того же автора, в начале века сказители в большинстве случаев набирали себе учеников именно из постоянных слушателей.

Аудитория, судя по данным сучжоуских и янчжоуских авторов, всегда, видимо, была весьма неоднородна. Сучжоуские сказители отразили это в устной сентенции: 三千有耳朵, 三千木耳朵, 三千無耳朵 (*Сань цянь ю эрдо, сань цянь му эрдо, сань цянь у эрдо* — «Три тысячи имеют уши; три тысячи — деревянные уши, три тысячи не имеют ушей») [274, стр. 56]. В этих несколько гротескных словах ясно говорится, что слушателей, которые понимают сказ, как знатоки, слушателей, которые толком не разбираются в сказе (имеют «деревянные уши»), и слушателей, которые в сказе не понимают абсолютно ничего (вовсе не имеют ушей), насчитывается поровну. Янчжоуские исследователи пишут, что с середины XVIII в. и до революции 1911 г. постоянными слушателями сказов были почтенные старцы, домовладельцы, местные шэньши. Их было немного, но они имели большой вес. Раньше в Янчжоу было даже выражение «десять больших красных зонтов» — так называли группу имевших заслуги чиновников в отставке, которые поставили в центре помещения, где выступали сказители, длинный прямоугольный стол на десять человек⁸⁷. Там

⁸⁶ Цянь Цянь-и, автор XVII в., приводит сведения о некоем Ван Сине (вторая половина XIV в.), который в молодости торговал лекарствами, продолжая дело своего отца. Отличаясь исключительной памятью, он не только прекрасно помнил названия снадобий, но и выучил наизусть несколько десятков сказов, которые по вечерам рассказывал хозяйке дома, где он жил [292, стр. 101]. Это свидетельство позволяет говорить о том, что рассказчики-непрофессионалы появились в Китае много веков назад.

⁸⁷ Этот стол оставался на месте еще в 60-х годах нашего века. Вообще по старой традиции постоянные слушатели сказителя имеют и свои постоянные места. На Тяньцяо в домике, где выступает рассказчик про-

не имели права садиться люди, у которых не было заслуг. Сказители в момент исполнения внимательно следили за лицами этих старцев, которые обычно слушали с закрытыми глазами. Если им что-нибудь не нравилось в сказе, то они тут же начинали браниться вслух или хмуриться. «Их вмешательство имело большое влияние на создание янчжоуского прозаического сказа. Их требования к исполнительскому мастерству, выступления против чрезмерностей импровизации имели определенный положительный смысл — однако, с другой стороны, они толкали сказителей на излишнюю осторожность, замедление ритма повествования, что приводило иногда к чрезвычайному измельчению описаний и затянутости» [50, стр. 393]⁸⁸. По словам китайского фольклориста Дуань Бао-линя, слушатели пинхуа не только замечали мелкие фактические несообразности повествования — их незримый и не обязательно ощутимый контроль постоянно довлел над сказителем, не давая ему слишком вольно подходить к тексту, положенному в основу сказа, и сдерживая степень импровизации⁸⁹.

Янчжоуские фольклористы, видимо, справедливо отмечают, что слушатели рассказчиков с самого начала делились четко на две категории: чиновников-богачей и бедный городской люд. В столице Китая — Пекине до революции 1911 г. это разделение было оформлено и в виде различных типов помещений для сказа. Первые назывались *шугуань*. Это были высокие, просторные строения с черными лакированными столами и скамейками, со строго определенной аудиторией, состоящей из сановников, придворных евнухов, крупных чиновников, которые имели свои подушечки для сидения, чашки для чая и т. п. Таких шугуань на рубеже нашего века в Пекине было десять. Ко второму типу относились небольшие балаганы *шупэнцзы*. Слушателями в них были жители окрестных домов, которые трудились рано поутру (например, продавцы — разносчики зелени) и которые ежедневно приходили, может быть, не столько ради слушанья сказа, сколько ради

заических повествований, перпендикулярно к конторке сказителя стоит длинный стол, за которым сидят обычно постоянные слушатели. Остальные располагаются на скамейках, стоящих позади и сбоку. У каждого старого слушателя есть излюбленное место за столом.

⁸⁸ Чжан Юй-шу вспоминает, что раньше, заметив какую-либо несообразность в сказе, кто-нибудь из слушателей начинал стучать трубкой по столу и громко кричать: «Брехня! Брехня!» [298, стр. 46].

⁸⁹ О том же фактически пишет и современный исследователь Му Цзы, говоря, что «Троецарствие» известно в каждом доме даже женщинам и детям, и поэтому театральные деятели не могут не следовать старым пьесам и создавать совершенно новые пьесы из эпохи Трех царств [102, стр. 35]

самого сборища. Третий тип сказители называли *ляо дир* (букв. «отнятое место»). Это были непостоянные места под открытым небом, где сами сказители ставили столик и скамейки. Там почти не было постоянных слушателей, сюда забредали каждый день новые люди — заставить же кого-либо из них приходиться и в следующие дни считалось здесь большим искусством [285, стр. 47—48]⁹⁰.

Как мы видим, автор «Заметок о вольном люде» был не совсем прав, считая слушателями прозаического сказа одних лишь представителей привилегированных слоев старого общества. Приведенные материалы по истории пекинского, янчжоуского и сучжоуского сказа убеждают нас в том, что сказ был популярен среди разных слоев феодального общества, что слушателями его были как высшая знать, так и городские низы, а в деревнях, по-видимому, и крестьяне. Вообще сведений о выступлениях сказителей в деревне у нас нет совсем. Известно лишь, что уже в наши дни, в начале сороковых годов, в Освобожденном районе Ганьсу — Шэньси — Нинся сказители бродили по деревням и выступали с традиционными сказами. В 40-х годах, например, как сообщает писатель Чжоу Эр-фу, в одном только уезде Суйдэ провинции Шэньси жило девяносто сказителей, в уездах Яньчан и Яньчуань — более чем по десяти в каждом [305, стр. 140]. Если учесть относительно небольшую площадь китайских уездов, то станет очевидным, что такое большое количество рассказчиков не могло обслуживать один только уездный город — ясно, что они выступали и по деревням. Другой автор, Цзы-цин, пишет, что в старом Китае большинство сказителей жило бродячей жизнью, не имея никакого имущества, хотя встречались среди народных мастеров и такие, которые имели дом, но не имели земли, или, наоборот, имели крохотный земельный участок, но не имели своего дома [289, стр. 124—125]. Однако оба автора говорят в основном о сказителях, исполнявших произведения малых песенно-повествовательных форм, а не о «специалистах» по громадным многомесячным повествованиям на материалах больших книжных эпопей. По-видимому, такие повествования были все-таки по преимуществу искусством городским, хотя, как нам представляется, в старом Китае городская народная литература с ее профессионализацией исполнения постепенно двигалась из городов в сельскую местность, где воспринималась талантливыми любителями из крестьян, передававшими в свободные от работы минуты отдельные эпизоды из больших повествований своим односельчанам.

⁹⁰ Известно, что в старом Янчжоу насчитывалось четырнадцать специальных мест, где выступали рассказчики [279, стр. 41].

Такую картину непрофессионального рассказывания отдельных эпизодов из больших повествований автор этой работы неоднократно наблюдал у советских дунган в Киргизии и Казахстане, об аналогичных случаях сообщают иногда и китайские авторы. Так, Чжао Цзин-шэнь приводит короткую заметку из газеты «Сяобао» за 1897 г., в которой рассказывается о так называемом *柴堆三國* (*чайдуй сань го* — «Троецарствии на куче хвороста»). Так называются рассказы из времен Троецарствия, которые рассказывают крестьяне в свободное от полевых работ время. «Трое или пятеро людей собираются вместе и, прислонившись спинами к кучам хвороста, рассказывают о Троецарствии» [301, стр. 87].

* * *

Рассмотрев эволюцию сказаний о Троецарствии в различных жанрах китайской литературы и фольклора, мы можем подвести некоторые итоги. Сюжет «Троецарствия» прошел сложный многовековой путь от записи событий того времени и создания жизнеописаний отдельных исторических деятелей к фиксации устных преданий, а затем — через циклизацию их в творчестве народных рассказчиков — к народной книге и драме. Дальнейшее свое развитие сюжет получил в книжной эпопее, которая синтезировала повествовательную устную традицию и достижения летописной исторической прозы и в свою очередь дала новый толчок развитию позднего устного сказа и местной драмы (XVII—XX вв.). На всем протяжении этого шестнадцативекового пути письменная и устная традиция находились в постоянном взаимодействии. Устные предания легко входили в текст исторических сочинений, а исторические произведения в свою очередь служили материалом для рассказчиков-профессионалов. С появлением книжной эпопеи сказители стали использовать в качестве основы для своих рассказов уже ее, заменив таким образом летопись чисто повествовательным сюжетным произведением.

Исследование показало, что китайский профессиональный устный рассказ базируется на книжном источнике и представляет собой вариацию и развитие фольклорного сюжета, прошедшего письменную обработку (либо в исторических сочинениях, либо — впоследствии — в беллетризованной эпопее). При этом из письменного источника переносится определенный процент прямой речи персонажей.

На протяжении всего периода существования китайского устного профессионального прозаического сказа (примерно с IX—XII вв. по XX в.) наблюдается чрезвычайная устойчивость внешней и внутренней структуры устного повествова-

ния, связанная во многом с цеховой профессионализацией искусства рассказчиков-шошуды.

Переход сюжета из устной традиции в письменную осуществлялся в зависимости от законов жанра (и языка) произведения, создающегося под влиянием фольклора, в котором в условиях средневековья скорее и легче, чем в «высокой» литературе, создавались новые сюжетные ходы и мотивы, осуществлялось сцепление сюжетов, проходил процесс циклизации.

При рождении нового жанра в средневековой литературе структура и стиль его чаще всего складываются на основе уже существующих жанровых форм (так, народная книга, а за ней и эпопея имитируют, с одной стороны, манеру летописи, а с другой — форму устного сказа).

При переделке сюжета средневековым автором в первую очередь изменяются идеологические акценты в произведении — так, например, конфуцианская ориентация (в сочетании с некоторыми даосскими идеями) Ло Гуань-чжуна приходит на смену буддийским идеям народной книги и устного сказа VIII—XIII вв.

В результате переработки устного произведения в письменное (народная книга, эпопея) происходит резкое ослабление черт устного сказа (уменьшение эпических мотивов и эпической гиперболизации), и одновременно возрастает внешний историзм описания (исправление дат, ликвидация сдвигов и искажений географического пространства). В письменной версии происходит усиление связей между эпизодами, а следовательно, и беллетристического, повествовательного начала.

При обратном переходе книжной эпопеи в устный сказ вновь происходит реорганизация структуры произведения в единую цепь отдельных эпизодов, причем нередко проходящие эпизоды эпопеи разворачиваются в самостоятельные повествования новеллистического типа. Одновременно происходит разбухание текста, связанное с особенностями устного повествования: с усилением описательного начала, с развитием передачи косвенной речи и изображения мыслей персонажей, с частым введением вставных эпизодов и реплик самого рассказчика. Характерное для эпического сказа замедление развития действия осуществляется здесь как за счет введения стихотворных описаний, так и путем расчленения жеста на мельчайшие детали, фиксируемые рассказчиками. Если в средневековой книжной эпопее особую роль играют диалоги персонажей, то в поздних устных вариантах основным носителем художественной информации становится повествование (бяо).

В позднем сказе вновь возрастают эпические начала, важную роль начинают играть эпические мотивы и ситуации, статические описания типа *loci communes* и т. п. Так же как в сказе VIII—X вв., в поздних устных вариантах можно обнаружить определенный процент архаизованной прямой речи, перенесенной в сказ из книжного текста. Поскольку устное повествование рассчитано на слуховое восприятие, то естественно, что оно строится в основном на базе живой разговорной речи — отсюда резкое изменение языка произведения и, соответственно, всей системы тропов. В целом манера современных китайских рассказчиков повторяет многие приемы средневекового устного сказа.

Эти предварительные выводы, полученные в результате исследования одного сюжетного цикла, требуют проверки на материале других сюжетов, известных в Китае как в виде народных книг и эпопей, так и в поздних устных вариантах.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Т а б л и ц а I

Описание Лю Бэя в династийной истории, народной книге и книжной эпопее
(графы расположены в хронологическом порядке, за ось таблицы принята графа эпопей)

<p>Жизнеописание Лю Бэя в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. IV, стр. 871—872]</p>	<p>Описание Лю Бэя в народной книге [15, стр. 11—12]</p>	<p>Описание Лю Бэя в книжной эпопее [10, т. I, стр. 6—7]</p>	<p>Комментарии и поправки издателей к книжной эпопее [14, т. I, стр. 3; 12, т. I, стр. 4—5]</p>
<p>(См. ниже, № I этой же колонки)</p>	<p>1. Начнем рассказ про одного человека по фамилии Лю, по имени Бэй, по прозвищу Сюань-дэ, уроженца уезда Фаньян округа Чжоцзюнь. Он был праправнуком ханьского императора Цзин-ди в семнадцатом поколении и потомком чжуншаньского князя Лю Шэна.</p> <p>2. От рождения он имел выступающий нос дракона, глаза феникса, спину [государя] Юя, плечи [царя] Гана.</p>	<p>1. Объявление о сборе верных воинов, вывешенное по уезду Чжосянь, привлекло внимание одного героя.</p>	
<p>(См. ниже, № II этой же колонки)</p>		<p>2. Тот человек не очень любил читать книги — ему нравились собаки, кони, музыка и красивая одежда; почтительно относился к стоящим ниже.</p> <p>В речах он был немногоречив, радость и гнев не выражался на его лице, в простоте своей он был преисполнен велики-</p>	
<p>(См. ниже, № II этой же колонки)</p>			<p>Мао Цзун-ган выделенные нами фразы снял и вписал на их место: «Характером был великодушен и мягок». Комментарий Ли Чжи: «Не очень любил читать книги, а стал героем!»</p>

ми устремлениями и особенно любил водить дружбу с героями Поднебесной.

Вымахал он росту 7 чи и 5 цуней, уши свисали до плеч, обе руки ниже колен, глазами он мог увидеть свои уши, лицо — будто прекрасный нефрит, губы — словно вымазаны киноварью.

3. Это был потомок чжуншанского Цзин-вана по имени Лю Шэн, дальний потомок ханьского императора Цзинди; фамилия его Лю. Имя Бэй, прозвание Сюань-дэ.

4. Некогда Лю Чжэнь, сын Лю Шэна, во времена ханьского императора Уди в шестом году Юань-шоу был пожалован титулом тинхоу рода Лучэна в Чжосяни, но впоследствии, нарушив обряд приношения золота в храм императорских предков, титула своего лишился. От него пошла ветвь этого рода в Чжосяни.

3. Росту в нем было 7 чи и 5 цуней, руки свисали ниже колен, речь [его была немногословной], а радость и гнев не отражались на челе. Он любил водить дружбу с героями и богатырями.

1. Сянь-чжу (Первый правитель) по фамилии Лю, по-смертному имя Бэй, прозвание Сюань-дэ; человек из Чжосяни, что в Чжюцзюни; потомок шанского Цзин-вана по имени Шэн, сына ханьского императора Цзинди.

2. Чжэнь был сыном Шэна; в шестой год девиза Юань-шоу он был пожалован титулом тинхоу города Лучэна, который в Чжосяни, но, провинившись в том, что нарушил обряд приношения золота в храм императорских предков, титула своего лишился. От него пошла эта ветвь рода.

Комментэрий Мао Цзун-гана: «Гем самым автор дает понять, что царство Шу, основанное Лю Бэем, есть продолжение законной династии»

Мао Цзун-ган счел выделенные здесь слова

<p>Жизнеописание Лю Бэя в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. IV, стр. 871—872]</p>	<p>3. Дед Сянь-чжу — Сюн, отца звали Хун. Оба служили в окрестностях Сюн был отмечен в донесениях двору за сыновнюю почитательность и честность, и послужил он до начальника местности Фань в Восточной области.</p>	<p>4. Сянь-чжу рано потерял отца, и жили они тем, что вместе с матерью продавали туфли и плели циновки.</p>	<p>5. В юго-западном углу двора у изгороди дома росло тутовое дерево высотой в пять с лишним чжанов. Издали посмотрев на крону — словно маленькая колесница с балдахинном. Прохожие все удивлялись, что дерево это необычное, и говорили, что из этого дома должен выйти знатный человек.</p>
<p>4. В детстве он потерял отца и жил тем, что вместе с матерью плел циновки и соломенные туфли.</p>	<p>5. В юго-западном углу двора у изгороди росло тутовое дерево высотой пять с лишним чжанов. Издали посмотрев на его крону — словно маленькая колесница с балдахинном. Прохожие все удивлялись, что дерево это необычное, — наверняка отсюда выйдет знатный человек.</p>	<p>6. Вэй рано лишился отца, служил матери, вынося сыновнюю почитательность. Семья бедствовала, и жили тем, что продавали башмаки и плели циновки.</p>	<p>6. Бэй рано лишился отца, служил матери, вынося сыновнюю почитательность. Семья бедствовала, и жили тем, что продавали башмаки и плели циновки.</p>
<p>5. Дед Сюань-дэ был Лю Сюн. Отца звали Лю Хун. Лю Хун некогда был отмечен в донесениях двору за сыновнюю почитательность и честность и дослужился до начальника местности Фань в Восточной области. Некогда также служил мелким чиновником в области. Рано умер.</p>	<p>6. Бэй рано лишился отца, служил матери, вынося сыновнюю почитательность. Семья бедствовала, и жили тем, что продавали башмаки и плели циновки.</p>	<p>7. К юго-востоку от их дома было большое тутовое дерево высотой в пять чжанов с лишком. Поглядывая на него издали — верушка словно колесница с маленьким балдахинном. Все прохожие говорили, что это дерево необычное.</p>	<p>7. К юго-востоку от их дома было большое тутовое дерево высотой в пять чжанов с лишком. Поглядывая на него издали — верушка словно колесница с маленьким балдахинном. Все прохожие говорили, что это дерево необычное.</p>
<p>Комментарии и поправки издателей к книжной эпопее [14, т. I, стр. 3; 12, т. I, стр. 4—5]</p>	<p>Мао Цзун-ган добавил к началу эпизода: «Семья жила в деревне Лоусан-цунь, что значит Деревня высоких тутов». Выделенные здесь слова и фразы сняты Мао Цзун-ганом. Слова прохожих из хроники отнесены к гадателю.</p>		

ца *Ли Дин* сказал: «Из этой семьи выйдет знатный человек».

8. Когда Сюань-дэ был еще мал, он играл под деревом с деревенскими ребятами и сказал: «Когда стану императором, буду ездить в государственной колеснице под зонтом из перьев».

9. Его дядя по отцу, порицал его, говоря: «Не мели вздор — еще навлеешь беду на наш род».

6. Сюань-дэ в детстве играл с ребятами из своей семьи: «Я Сын Неба, а здесь Дворец другого утра».

7. Его дядя Лю Дэ-жань, услышав, как Сюань-дэ произнес эти слова, сказал: «Ты не болтай играя, из-за тебя нас всех казнят».

8. Жена Ци сказала: «У него свой дом, держись подальше от [их ворот]». Юань-ци сказал: «У нас в семье есть такой ребенок — необыкновенный человек, ты не говори такие слова».

10. Когда Лю Бэю исполнилось пятнадцать, мать послала его учиться вместе с Лю Дэ-жанем, который происходил из их рода, и Гунсунь Цзанем из Ляоси. Они стали друзьями.

9. Когда Лю Бэю исполнилось пятнадцать лет, мать послала его учиться. Прислуживая большому начальству округа Цзюцзян Лю Чжи, он учился у него.

6. Первый правитель в детстве, играя под деревом с ребятами из своего рода, сказал: «Я непременно буду ездить в колеснице с балдахинном из перьев».

7. Дядя Цзы-цзин сказал: «Ты не болтай попусту, из-за тебя нас всех казнят».

(См. ниже, № 10 этой колонки)

8. Когда ему исполнилось пятнадцать лет, мать послала его учиться вместе с родственником Лю Дэ-жанем и Гунсунь Цзанем из Ляоси. Вместе прислуживали они бывшему начальнику округа Цзюцзян Лю Чжи.

Комментарий Ли Чжи: «Сама природа указывает, что ему суждено царствовать». Мао Цзунган снял выделенные слова.

Вместо снятых (выделенных здесь) строк Мао Цзунган вписал следующее: «Лю Юань-ци удивился его словам и сказал: "Этот ребенок будет необыкновенным человеком". И видя, что семья Сюань-дэ бедствует, часто помогал им». (Ср. № 9 «Жизнеописание»)

Мао Цзунган снял выделенные нами фразы, а на их место вписал: «И он, как учителю, служил Лю Чжи и водил дружбу с Гунсунь Цзанем и другими».

<p>Жизнеописание Лю Бэя в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. IV, стр. 871—872]</p>	<p>Описание Лю Бэя в народной книге [15, стр. 11—12]</p>	<p>Описание Лю Бэя в книжной эпопее [10, т. I, стр. 6—7]</p>	<p>Комментарии и поправки издателей к книжной эпопее [14, т. I, стр. 3; 12, т. I, стр. 4—5]</p>
<p>9. Отец Дэ-жэня по имени Юань-ци часто помогал Сянь-чжу, давая деньги ему, как сыну.</p>	<p>(Этот разговор в народной книге был воспроизведен ранее, см. № 8)</p>	<p>11. Другой дядя Сюань-дэ по отцу по имени Лю Юань-ци увидел, что семья Сюань-дэ бедствует, часто помогал им.</p>	<p>Выделенные нами фразы сняты, а все остальное приписано к № 7.</p>
<p>10. Жена Юань-ци сказала: «Каждый имеет свой дом, по чему это должно касаться тебя?» Ци сказал: «У нас в роду есть такой ребенок — необыкновенный человек».</p>	<p>10. Дэ-гун (т. е. Сюань-дэ) не очень любил читать книги — ему нравились собаки, кони, красивая одежда; он любил музыку.</p>	<p>12. Жена Юань-ци сказала тогда: «У каждого своя семья — как можно постоянно так поступать?» Юань-ци отвечал: «В нашем роду есть этот мальчик, и он необыкновенный человек».</p>	<p>Снято Мао Цзун-ганом. Весь отрывок заключен следующим его комментарием: «Выше было приведено краткое жизнеописание Сюань-дэ».</p>
<p>11. Сянь-чжу не очень любил читать книги — ему нравились собаки, кони, музыка и красивая одежда. Рост он имел семь чи и пять цуней, руки свисали ниже колен, повернет голову — и видит собственные уши.</p>	<p>11. В тот день он продавал на базаре туфли. Продав все, зашел в винную лавку купить</p>	<p>13. В первый год правления под девизом Чу-пин в Чжоцзюни наби-</p>	
<p>В речах он был сдержан, добр к стоящим ниже, радость и гнев не выражались на его лице. Любил водить дружбу с храбрецами и смолоду жаждал примкнуть к ним.</p>			

вина и посеть. Гуань и Чжан увидели, что облик его необычен, что он отмечен на тысячу ладов печатями счастья, о которых не расскажешь словами.

рали войско. В это время Сюань-дэ было двадцать восемь лет. Он постоял у доски с объявлением и горестно вздохнул. Потом пошел прочь. Вслед ему какой-то человек громко заорал.

(Использовано в дальнейшем повествовании)

12. Крупные торговцы из Чжуншаня Чжан Ши-пин и Су Шуан, имевшие капитал в тысячу золотых, торговали лошадами в окрестностях Чжюцзюня. Увидев Сянь-чжу, они подарили ему денег.

Потому Сянь-чжу смог набрать дружину.

Таблица II

Описание Цао Цао в династийной истории и книжной эпопее

(графы расположены в хронологическом порядке, за ось таблицы принята графа эполеи)

<p>Жизнеописание Цао Цао в «Истории Трех царств» Чэнь Шуоу [8, т. I, стр. 1—2]</p>	<p>Описание Цао Цао в книжной эпопее [10, т. I, стр. 13—15]</p>	<p>Комментарии и поправки издателей к книжной эпопее [14, т. I, стр. 6; 12, т. I, стр. 9—10]</p>
<p>1. Тай-цзу — Ухуан-ди (Воинственный император) — был человеком княжества Пэй округа Цзяо. Фамилия (его была) Цао, посмертное имя Цао, прозвание Мэн-дэ; [он был] потомком ханьского чэнсяна Цаня.</p>	<p>1. Во главе отряда выступал, блистая, доблестный герой, ростом в семь чи, имевший узкие глаза и длинную бороду. Храбростью [он] превосходил [других] людей, хитрости замыслами выделялся среди других. Если сравнить его с цисским князем Хуанем и цзиньским князем Вэнем, то они уступали ему в умении находить поддержку. Если говорить о Чжао Гао и Ван Мане, то они уступали ему в своих политических замыслах. Он использовал войско подобно Сунь-цзы и У-цзы; и в груди у него тайне создавались военные планы и стратегические приемы.</p> <p>2. Он был назначен на должность Цидуэя. То был человек из княжества Пэй, что в округе Цзяо, по фамилии Цао, по имени Цао, по прозвищу Мэн-дэ.</p> <p>3. Он был праправнуком в двадцать четвертом поколении первого министра ханьского двора Цао Цаня. Прадед Цао звался Цао Цзе, прозвание имел Юань-вэй. Он был</p>	<p>Мао Цзун-ган снял выделенные нами фразы.</p>
<p>1. Тай-цзу — Ухуан-ди (Воинственный император) — был человеком княжества Пэй округа Цзяо. Фамилия (его была) Цао, посмертное имя Цао, прозвание Мэн-дэ; [он был] потомком ханьского чэнсяна Цаня.</p>	<p>1. Во главе отряда выступал, блистая, доблестный герой, ростом в семь чи, имевший узкие глаза и длинную бороду. Храбростью [он] превосходил [других] людей, хитрости замыслами выделялся среди других. Если сравнить его с цисским князем Хуанем и цзиньским князем Вэнем, то они уступали ему в умении находить поддержку. Если говорить о Чжао Гао и Ван Мане, то они уступали ему в своих политических замыслах. Он использовал войско подобно Сунь-цзы и У-цзы; и в груди у него тайне создавались военные планы и стратегические приемы.</p> <p>2. Он был назначен на должность Цидуэя. То был человек из княжества Пэй, что в округе Цзяо, по фамилии Цао, по имени Цао, по прозвищу Мэн-дэ.</p> <p>3. Он был праправнуком в двадцать четвертом поколении первого министра ханьского двора Цао Цаня. Прадед Цао звался Цао Цзе, прозвание имел Юань-вэй. Он был</p>	<p>Мао Цзун-ган снял все выделенные нами фразы. Комментарий Ли Чжи: «Такой хороший человек должен был иметь хороших потомков. Как же появился</p>

А-мань Цао Цао? Одни говорят, что А-мань и есть тот, кого в истинном мире называют хорошим потомком, другие — что он из рода Сяхоу, который творил зло, и поэтому к роду Цао не имеет отношения. Все это вызывает улыбку».

Здесь и далее Мао Цзун-ган снял выделенные нами фразы.

гуманен и добр. Как-то у его соседа пропала свинья, которая точь-в-точь походила на свинью Цао Цзе. Сосед вошел в ворота и опознал ее. Цао Цзе не стал спорить с ним и велел выгнать свинью к нему. Через два дня пропавшая свинья сама пришла обратно. Хозяин ее страшно раскаивался и вернул свинью Цзе. И еще просил простить ему его преступление. Цзе рассмеялся и принял ее. Такова была его доброта.

4. Цзе родил четырех сыновей. Четвертый сын звался Тэн, прозвание имел Цзи-син. При императоре Хуан-ди он служил евнухом. А потом получил титул пэйтинского хоу. Его приемным сыном был Цао Сун из рода Сяхоу. Поскольку он воспитывался Цао Тэном как сын, то носил фамилию Цао.

5. Сун был человеком преданным долгу, почитательным к родителям, чистым и благородным. Он служил смотрителем в управлении рабов. Император Лин-ди назначил его главным управителем земледелия.

Сун родил Цао, его детское имя было А-мань, он также звался Цзи-ли.

2. Во времена Хуан-ди Цао Тэн стал дворцовым евнухом, ему был дарован титул пэйтинского хоу. Он воспитывал Цао Суна, который дослужился до тайвэя. Но нет возможности проследить все начала и концы его происхождения.

3. Цао Сун и породил Тай-цзу (т. е. Цао Цао). (Комментарий Пэй Сун-чжи: «Его детские имена: Цзи-ли, а другое — А-мань». Далее комментатор приводит цитату из утерянной «Истории Вэй» Вань Чэня, где говорится, что род Цао восходит к Желтому императору Хуан-ди.)

<p>Жизнеописание Цао Цао в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. I, стр. 1—2]</p>	<p>Описание Цао Цао в книжной эпосе [10, т. I, стр. 13—15]</p>	<p>Комментарии и поправки издателей к книжной эпосе [14, т. I, стр. 6; 12, т. I, стр. 9—10]</p>
<p>4. Тай-цзу мало [проявлял] послушания, был горазд на выдумки, бродил повсюду и беспутствовал, не зная меры. Он не занимался делом, а по этому современники не считали его выдающимся человеком.</p> <p>5. Лишь Цао Сюань из княжества Лянь и Хэ Юй из Наньяна отличали его. Сюань сказал Тай-цзу: «В Поднебесной будет великая смута, и объединить ее нельзя без повелевающего миром таланта, а тот, кто сможет умножить ее, — это вы, господа».</p> <p>6. Когда ему было двадцать лет, он за сыновнюю почитательность и честность получил звание лана, был назначен на должность смотрителя северной части Лояна и переведен правителем в Дуньцю. Впоследствии он был представлен Илану.</p> <p>7. Комментарий к «Истории» Чэнь Шоу из «Жизнеописания юного Цао»: «Тай-цзу в детстве любил соколов и гончих собак, любил шляться без меры. Его дядя по отцу несколько раз говорил [о том] Суну».</p>	<p>6. В годы отрочества Цао любил соколов и гончих псов. Любил песни, пляски, <i>духовые и струнные инструменты</i>. С детства он был сообразителен и изворотлив, бродил повсюду и беспутствовал, не зная меры. Дядя удивлялся ему и говорил о том Цао Суну. Сун каждый раз плеткой лупил Цао.</p>	<p>Комментарий Мао Цзун-тана: «Дядя по отцу Лю Бэя удивился своему племяннику. Дядя по отцу Цао рассердился на своего племянника». Выделенные слова сняты Мао Цзун-таном.</p>

8. Тай-цзу осерчал. После этого, встретив дядю на дороге, он упал лицом вниз и перекосил рот. Дядя удивился и спросил, в чем дело. Тай-цзу ответил: «У меня падучая болезнь». Дядя сказал [об этом] Суну. Сун испугался и позвал Тай-цзу. Рот и лицо Цао выглядели как обычно. Сун спросил: «Дядя сказал, что у тебя падучая. Что, уже прошла?» Тай-цзу ответил: «У меня никогда не было падучей, но я потерял расположение дяди, и поэтому подвергся наговору». Сун заподозрил неладное. С тех пор, сколько бы ни говорил дядя, он ему больше не верил.

9. А Тай-цзу еще больше расступился.
(См. выше, № 5 этой колонки)

7. Но вот Цао придумал одну хитрость. Однажды, увидев, что пришел дядя, он нарочно повалился... и перекосил рот. Дядя поспешно спросил его, [что случилось]. Цао сказал: «У меня падучая болезнь». Дядя вернулся к себе и рассказал об этом Суну. А Цао незаметно поднялся с земли и пошел домой. Сун испугался и спросил: «Твоя падучая уже прошла?» Цао сказал: «У меня никогда не было падучей, но я потерял расположение дяди, и поэтому подвергся наговору». Сун тогда поверил его словам. Впоследствии, как только дядя начал говорить об ошибках Цао, Сун больше его не слушал. А Цао с этих пор стал нарочно еще больше безобразничать.

8. Не занимался делами.

9. Только Цяо Сюань, увидев Цао Цао, показал на него пальцем и сказал: «В Поднебесной будет великая смута, и успокоит ее нельзя без повелевающего миром таланта. А тот, кто сможет умиротворить ее, так это вы, господа». Наньянский Хэ Юй, увидев Цао, сказал: «Ханьский дом скоро падет. Этот человек наверняка успокоит Поднебесную».

10. Суй Шао из Жунани пользовался большой известностью. Цао отравился повидать его и спросил: «Какой я человек?» Шао не отвечал. Тогда Цао вновь спросил. Шао ска-

Комментарий Мао Цзун-гана: «Обманул своего отца, обманул своего дядю, а разве в другой раз не обманет государя?»

Сюань-дэ (Лю Бэй) почителен к матери, Цао Цао обманывает отца и дядю — дурное и хорошее тотчас же начинают различаться».

Жизнеописание Цао Цао в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу [8, т. 1, стр. 1—2]

Описание Цао Цао в книжной эпосе [10, т. I, стр. 13—15]

Комментарии и поправки издателей к книжной эпосе [14, т. I, стр. 6; 12, т. I, стр. 9—10]

зал: «Вы способны дать миру порядок и способны внести в этот мир смуту». Цао обрадовался и поблагодарил его.

11. Когда ему было двадцать лет, он за сыновнюю почитательность и честность получил звание лана, был назначен на должность смотрителя северной части Лояна. Прибыв к месту службы, он повелел у четырех городских ворот держать по десять с лишним разноцветных палок и называть ими провинившихся, не делая при этом исключения ни для богатых, ни для знатных. Любимый императором младший внук Цзянь Ши с мечом шел однажды ночью. Цао Цао же, совершая ночной обход, схватил его и наказал палками. Поэтому ни чиновники, ни придворные не осмеливались больше нарушать закон. Грозное имя Цао потрясло всю вселенную. Впоследствии он был назначен правителем в Дуньцю.

(См. выше, № 6 этой колонки)

Эпизод «Лечение болезни»

(составление текста книжной эпопеи и поздних устных вариантов)

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
<p>1. Чжоу Юю становится плохо и его уносят в шатер приближенные.</p> <p>2. Военачальники приходят спрашивать о здоровье Чжоу Юя и переговариваются, рассуждая о несчастье.</p> <p>3. Посылают гонца к Сунь Цюаню</p> <p>4. К Чжоу Юю приглашают лекаря</p>	<p>1. Ввод-экспозиция.</p> <p>2. Посыльный докладывает Лу Су о болезни Чжоу Юя.</p> <p>3. Лу Су приказывает приготовить паланкин и ехать встретить Чжоу Юя.</p> <p>4. Лу Су приказывает держать все в тайне.</p> <p>(См. ниже, № 13)</p>	<p>1. Ввод-экспозиция.</p> <p>2. Посыльный докладывает Лу Су о болезни Чжоу Юя.</p> <p>3. Лу Су приказывает приготовить паланкин и ехать встретить Чжоу Юя.</p> <p>4. Лу Су приказывает держать все в тайне.</p> <p>5. Лу Су посылает за войсковыми лекарями.</p> <p>6. Лу Су видит прибывший паланкин.</p> <p>7. Чжоу Юй размышляет о своей неудаче и хочет кончить жизнь самоубийством.</p>	<p>1. Короткая экспозиция.</p> <p>2. Лу Су и Чэн Пу уведят Чжоу Юя в шатер.</p> <p>[Посылают письмо Сунь Цюаню, см. ниже, № 20].</p> <p>3. Лу Су посылает за лекарями.</p>

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
		<p>8. Лу Су спрашивает Чжоу Юя о самочувствии. 9. Чжоу Юй не отвечает (думает). 10. Лу Су выходит. 11. Собираются лекари (юмористическое перечисление). 12. Лекари раздумывают о причинах болезни.</p>	<p>4. Являются лекари (юмористическое перечисление). 5. Лекари распрашивают Лу Су и Чэн Пу о бо-лезни. 6. Лу Су пытается разбу-дить Чжоу Юя. 7. Чжоу Юй думает, что нехорошо обижать прямодуш-ного Лу Су, и поворачивает-ся к нему. 8. Чжоу Юй думает, что никто из великих лекарей не мог бы вылечить его, но да-ет лекарям осмотреть себя. 9. Лу Су кладет книгу под руку вместо подушечки, и лекари один за другим бе-рут пульс. 10. Лекари совещаются у столика.</p>

11. Лу Су спрашивает, что за болезнь у Чжоу Юя.
12. Лекари докладывают, что он переутомился.
13. Чжоу Юй смеется про себя.
14. Лекари готовят лекарство и подносят больному.
15. Лу Су просит Чжоу Юя принять лекарство.
16. Чжоу Юй пьет, но тут же выплевывает.
17. Лу Су спрашивает, что случилось.
18. Чжоу Юй отвечает метафорами.
19. Сказитель разъясняет метафоры.
20. Лу Су советуется с Чэн Пу, и они пишут письмо Сунь Цюаню.
21. Лу Су отправляет письмо.
22. Лу Су и Чэн Пу ночуют в шатре Чжоу Юя.
23. Лу Су вспоминает о Чжугэ Ляне.
24. Лу Су уходит, являясь Сунь Цюань.

13. Лу Су думает о своей ответственности и решает поехать к Чжугэ Ляну.

5. Лу Су едет советовать к Чжугэ Ляну.

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Юо-ляна
<p>6. Лу Су рассказывает Чжугэ Ляну о болезни Чжоу Юя.</p> <p>7. Чжугэ Лян обещает вылечить Чжоу Юя.</p>	<p>14. Чжугэ Лян спрашивает Лу Су, о чем тот печалится, и Лу Су, рассказывает о болезни Чжоу Юя.</p>	<p>15. Чжугэ Лян предлагает Лу Су отгадать, кто может вылечить Чжоу Юя.</p>	<p>25. Сунь Цюань спрашивается о самочувствии Чжоу Юя и о Лу Су у Чэн Пу.</p> <p>26. Сунь Цюань думает, что Лу Су неплохо было бы отдохнуть, а то как бы он не заболел.</p> <p>27. Лу Су едет к Чжугэ Ляну и встречает двух своих слуг А-фу и А-шюу, которые прислуживают Чжугэ Ляну.</p> <p>28. Лу Су беседует с А-фу и А-шюу.</p> <p>29. Лу Су входит к Чжугэ Ляну, удивляется тому, что тот сидит с ручной жерновой и веером, и решает, что Чжугэ Лян болен.</p> <p>30. Лу Су рассказывает Чжугэ Ляну о болезни Чжоу Юя.</p> <p>31. Чжугэ Лян рассуждает про себя о причинах болезни и смеется.</p> <p>32. Лу Су огорчается смеху Чжугэ Ляна и спрашивает, в чем дело.</p> <p>33. Чжугэ Лян говорит, что только он один может вылечить Чжоу Юя.</p>

8. Радость Лу Су.
9. Лу Су приглашает Чжугэ Ляна пойти вместе с ним к Чжоу Юю.
10. Лу Су первый входит в шатер Чжоу Юя.
11. Чжоу Юй лежит, с головой укрытый одеялом.
1. Чжугэ Лян идет вместе с Лу Су к Чжоу Юю.
2. Лу Су останавливается в раздумье перед шатром Чжоу Юя.
3. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать.
4. Чжугэ Лян смотрит на Лу Су и понимает, что Чжоу Юй может не захотеть его видеть.
5. Лу Су зовет слугу и приказывает укрыть Чжугэ Ляна и подать чай.
6. Слуга исполняет приказание.
7. Лу Су идет к шатру и встречает посыльного, а за ним другого.
8. Посыльные объясняют, что Чжоу Юй зовет Лу Су, видимо, чтобы передать ему печать полководца.
9. Лу Су в смятении, он боится, что Чжоу Юй умрет, он входит в шатер и подходит к шатеру Чжоу Юю.
- (См. ниже, № 39)
16. Лу Су отвечает: Хуа Го.
17. Вставной рассказ про Хуа Го.
18. Лу Су наконец отгадывает, что Чжугэ Лян имеет в виду себя, и приглашает его на берег.
19. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
20. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
21. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
22. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
23. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
24. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
25. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
26. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
27. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
28. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
29. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
30. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
31. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
32. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
33. Лу Су просит Чжугэ Ляна обождать у входа в шатер.
34. Лу Су приглашает Чжугэ Ляна пойти скорее на берег.
35. Лу Су выходит на берег, садится на коня и едет к Чжоу Юю.
36. Сунь Цюань видит Лу Су из своего шатра и удивляется, почему тот не является ему.
37. Лу Су является к Чжоу Юю и рассказывает, что Чжугэ Лян может-де излечить болезнь Чжоу Юя.

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
<p>12. Лу Су осведомляется о самочувствии Чжоу Юя и о том, какие лекарства тот пил.</p> <p>13. Чжоу Юй жалуется, что не может принимать лекарства.</p>	<p>10. Лу Су обращается к Чжоу Юю.</p> <p>11. Чжоу Юй обращивается к нему.</p> <p>12. Лу Су удаляет посторонних.</p> <p>13. Чжоу Юй говорит, что умрет этой ночью.</p>	<p>(Ср. Тан Гэн-ляна, № 7)</p>	<p>38. Чжоу Юй хохочет.</p> <p>39. Лу Су ничего не понимает: то смеялся Чжугэ Лян, теперь смеется Чжоу Юй.</p> <p>40. Чжоу Юй думает о ситуации, которую угадал Чжугэ Лян.</p> <p>41. Чжоу Юй велит пригласить Чжугэ Ляна.</p> <p>42. Сунь Цюань с удивлением наблюдает, куда опять едет Лу Су.</p> <p>43. Лу Су от имени Чжоу Юя приглашает Чжугэ Ляна.</p> <p>44. Сунь Цюань окликает возвращающегося Лу Су.</p> <p>45. Лу Су не обращает на это внимания.</p> <p>46. Сунь Цюань думает: не заболел ли Лу Су?</p> <p>47. Лу Су ждет Чжугэ Ляна в шатре Чжоу Юя.</p> <p>48. Сунь Цюань видит еду-щего на лошади Чжугэ Ляна и думает, не поручить ли</p>
	<p>14. Лу Су удивляется, как мог это предвидеть Чжугэ Лян.</p> <p>15. Лу Су пытается отговорить Чжоу Юя от мрачных мыслей.</p> <p>16. Чжоу Юй упрямится и просит Лу Су принять печать полководца.</p> <p>17. Лу Су отказывается, Чжоу Юй настаивает, рассказывает Лу Су все военные планы.</p> <p>18. Лу Су клянется все исполнить.</p> <p>19. Чжоу Юй велит скромно похоронить его и передать войнам, чтобы они не надевали траур.</p>		

ему командование, если Чжоу Юй не выздоровеет.

49. Сунь Цюань приветствует Чжугэ Ляна.

50. Чжугэ Лян размышляет о том, что бы значило пребывание Сунь Цюаня голой ночью в стане Чжоу Юя.

51. Сунь Цюань приглашает Чжугэ Ляна в шатер и поит вином. При этом присутствует Чэн Пу.

52. Прибегает Лу Су, которому надосело ждать, и зовет Чжугэ Ляна.

53. Чжугэ Лян от неожиданности проливает вино.

54. Сунь Цюань сердится на Лу Су.

55. Лу Су объясняет Сунь Цюаню, в чем дело.

56. Сунь Цюань думает о своей ошибке: не надо было задерживать Чжугэ Ляна.

57. Чжугэ Лян успокаивает Сунь Цюаня, похваляясь, что он вылечит больного.

58. *Полковые лекари удивляются и думают не упустить случая поучиться у Чжугэ Ляна.*

20. Лу Су плачет и говорит, что все заботы Чжоу Юя стали его заботами.

21. Сказитель объясняет, почему так горько плачет Лу Су.

22. Чжоу Юй внезапно меняется в лице, и Лу Су думает, что тот умирает.

23. Чжоу Юй просит убить Чжугэ Ляна, к которому он испытывает зависть.

24. Удивление и размышления Лу Су.

25. Лу Су спрашивает Чжоу Юя, почему надо убить Чжугэ Ляна.

26. Чжоу Юй отвечает.

27. Лу Су просит Чжоу Юя говорить тише.

28. Чжоу Юй требует разъяснений.

20. *Полковые лекари удивляются, видя, как Чжугэ Лян на маленьком клочке бумаги пишет рецепт, еще не осмотрев больного.*

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
<p>14. Лу Су предлагает позвать Чжугэ Ляна.</p> <p>15. Чжоу Юй велит вызвать Чжугэ Ляна и с помощью слуг садится на ложе.</p>	<p>29. Лу Су путается и боится сказать, что Чжугэ Лян уже здесь.</p> <p>30. Сказитель объясняет заикания Лу Су его простодушием.</p> <p>31. Чжоу Юй <i>размышляет, как быть.</i></p> <p>32. Сказитель объясняет, что за болезнь у Чжоу Юя на самом деле, чего ему не хватает и почему он говорил, что умрет в третьей страже.</p> <p>33. Снова раздумья Чжоу Юя.</p> <p>34. Сказитель вновь комментирует их.</p> <p>35. Чжоу Юй раздумывает и решает в последний раз обмануть Чжугэ Ляна перед смертью.</p> <p>36. Чжоу Юй просит Лу Су позвать Чжугэ Ляна.</p>	<p>21. Лу Су видит Чжоу Юя вроде бы спящим.</p> <p>22. Лу Су докладывает, что привел Чжугэ Ляна.</p> <p>23. Чжоу Юй <i>притворяется спящим, а сам думает, что не надо допускать все поймет.</i></p> <p>24. Лу Су орет и тормозит Чжоу Юя.</p> <p>25. Чжоу Юй дает Лу Су оплеуху.</p> <p>26. Лу Су выходит из шатра и говорит, что не нужно осматривать больного.</p>	<p>59. Лу Су приглашает Чжугэ Ляна.</p> <p>60. Полковые лекари идут за Чжугэ Ляном, и тому приходится придумывать план, как, не обидев их, сказать все Чжоу Юю.</p> <p>61. Лу Су докладывает Чжоу Юю о приходе Чжугэ Ляна.</p>

37. Лу Су раздумывает о перемене настроения Чжоу Юя.
38. Чжоу Юй прикидывает, как бы не дать Чжугэ Ляну осмотреть себя.
39. **Чжоу Юй** **накрывается с головой** (см. книжная эпопея, № 11).
40. Лу Су приглашает Чжугэ Ляна в шатер.
41. Чжугэ Лян машет веером.
42. Лу Су просит не махать, так как Чжоу Юй боится ветра.
43. Чжугэ Лян громко говорит, что этот ветер хорош.
44. Чжугэ Лян заносит левую ногу, но не входит.
45. Чжугэ Лян опасается, что у Чжоу Юя настоящая болезнь и он не сможет вылечить ее, но потом понимает, что болезнь притворная.
46. Чжугэ Лян входит в шатер.
47. Лу Су прибирает в шатре, собирает книги, чтобы положить их вместо подушки под руки для взятия пульса.
48. Чжугэ Лян окликает Чжоу Юя.
49. Чжоу Юй думает, что не стоит откликаться.
27. жугэ Лян старается понять, в чем дело, и спрашивает Лу Су.
28. Лу Су объясняет, что Чжоу Юй может ударить Чжугэ Ляна.
29. Чжугэ Лян предлагает способ опосредованного взятия пульса.
30. Лу Су и лекари удивляются.
31. Сказитель поясняет, как в древности определяли пульс у наложниц императора (вставной рассказ).
32. Лу Су тихоенько вводит Чжугэ Ляна в шатер.
33. Лу подкрадывается и падает с размаху на Чжоу Юя.
62. **Чжоу Юй** **приглашает Чжугэ Ляна садиться.**
63. Сказитель объясняет, где кто сидит.
64. Чжугэ Лян молча смотрит на больного.
65. Чжоу Юй и Лу Су пытаются понять, почему Чжугэ Лян молчит.

16. [Входит Чжугэ Лян] и беседует с Чжоу Юем о судьбе и лекарствах (намека на «ветер»).

Клижняя эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Юо-ляна
<p>17. Чжоу Юй, слыша речи Чжугэ Ляна о ветре, стонет и меняется в лице.</p>	<p>50. Чжугэ Лян кричит еще громче.</p> <p>51. Чжоу Юй не хочет откликаться.</p> <p>52. Лу Су просит Чжугэ Ляна подождать, пока Чжоу Юй проснется.</p> <p>53. Чжугэ Лян собирается уходить.</p> <p>54. Лу Су удерживает его, разрешая кричать снова.</p> <p>55. Чжугэ Лян раздумывает, как быть, и обращается к Чжоу Юю с простым вопросом о болезни.</p> <p>56. Чжоу Юй не удерживается и отвечает метафорически, думая, что Чжугэ не поймет.</p> <p>57. Чжугэ Лян подхватывает тему.</p>		<p>66. Чжугэ Лян распространяет Чжоу Юю об обстоятельствах болезни.</p> <p>67. Чжоу Юй отвечает.</p>
	<p>58. Чжоу Юй вздрагивает, удивляясь, откуда Чжугэ Лян узнал его думы.</p>		<p>68. Чжугэ Лян ловит разговор, происходит разговор намеками, понятный лишь Чжугэ Ляну и Чжоу Юю и прерываемый комментариями сказителя.</p>

<p>59. Чжугэ Лян просит руку, чтобы взять пульс Чжоу Юя.</p>	<p>34. Чжугэ Лян берет пульс Лу Су.</p>	<p>69. Чжугэ Лян берет пульс Чжоу Юя, все присутствующие смотрят на них. Посыльный подкладывает книгу под руку Чжоу Юю.</p>
<p>60. Чжоу Юй думает, что не дать руку неудобно, и выпоняет просьбу Чжугэ Ляна.</p>	<p>35. Чжоу Юй лежит ничком, но потом поворачивает голову, чтобы взглянуть, что происходит.</p>	<p>70. Чжугэ Лян говорит о жаре у больного и о нужном ему «прохладном» лекарстве.</p>
<p>61. Чжугэ Лян берет ладонь и водит по ней, как бы щекоча.</p>	<p>36. Чжугэ Лян затевает с Лу Су разговор про ветер, чтобы выманить Чжоу Юя из-под одеяла.</p>	<p>71. Сказитель комментирует игру метафорами, заключающуюся в речи Чжугэ Ляна.</p>
<p>62. Лу Су выражает беспокойство и недоумение.</p>	<p>37. Чжоу Юй думает, что раз Чжугэ Лян знает причину болезни, то можно повернуться, но решает повременить.</p>	<p>72. Чжугэ Лян машет перед большим веером, вызывая удивление лекарей.</p>
<p>63. Чжугэ Лян объясняет, что Чжоу Юя-де пульс на другой стороне руки.</p>	<p>38. Чжугэ Лян повторно спрашивает Лу Су об обстоятельствах болезни Чжоу Юя.</p>	
<p>64. Чжоу Юй под одеялом умиряет от злости и ругается про себя.</p>		
<p>65. Чжугэ Лян хватается вторую руку Чжоу Юя.</p>		

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
<p>18. Чжугэ Лян предлагает принять жаропонижающее и привести в порядок «жизненный эфир» (ци).</p> <p>19. Чжоу Юй понимает, что Чжугэ Ляну все известно, и старается вызвать Чжугэ Ляна на открытость.</p>	<p>66. Чжугэ Лян говорит, что больной может укрыться (намек на ветер).</p> <p>67. Чжугэ Лян просит Чжоу два раза вдохнуть.</p> <p>68. <i>Чжоу Юй размышляет и делает два вдоха, слегка приоткрыв одеяло.</i></p>	<p>39. Лу Су удивляется, но повторяет свой рассказ.</p> <p>40. Чжугэ Лян беседует с Лу Су.</p> <p>41. <i>Размышления Лу Су и Чжоу Юя; Чжоу Юй понимает, что Чжугэ Ляну все известно, и поворачивается к нему.</i></p> <p>42. Чжугэ Лян снимает пальцы с руки Лу Су.</p> <p>43. Лу Су не замечает этого.</p> <p>44. Чжугэ Лян незаметно показывает «рецепт» Чжоу Юю.</p>	<p>73. Чжугэ Лян говорит, что у него есть рецепт лекарства, «покоряющего жизненный эфир».</p>
<p>19. Чжоу Юй понимает, что Чжугэ Ляну все известно, и старается вызвать Чжугэ Ляна на открытость.</p>	<p>69. Чжугэ Лян говорит о необходимости привести в порядок «жизненный эфир» и спрашивает Чжоу Юя, что у него болит.</p> <p>70. Чжоу Юй раздумывает, а потом говорит, что у него болит все.</p> <p>71. Лу Су думает, как все сложно.</p> <p>72. Чжугэ Лян предлагает Лу Су идти с ним вместе в задний шатер писать рецепт.</p>	<p>45. Чжоу Юй удивлен, он сбрасывает руку Лу Су, садится на кровати, оправляет платье и заговаривает с Чжугэ Ляном. (Ср. также № 41).</p> <p>46. Чжугэ Лян прячет «рецепт», так что Лу Су не замечает этого.</p>	

73. Чжугэ Лян отходит, но потом тихонок возвращает к ложу Чжоу Юя и начинает рисовать что-то ручкой веера у себя на руке.
74. *Лу Су думает, что Чжугэ Лян выбирает лекарство, и стоит не дыша.*
75. Сказитель поясняет, зачем вернулась Чжугэ Лян.
76. Чжоу Юй радуется, что Чжугэ Лян не сможет толком выписать рецепт, так как не смог его осмотреть, и, думая, что Чжугэ Лян ушел, начинает высовываться из-под одеяла.
77. Чжугэ Лян внимательно следит за Чжоу Юем.
78. Чжугэ Лян хватается кончик одеяла и раскрывает Чжоу Юя по грудь.
79. Чжугэ Лян машет веером перед Чжоу Юем.
80. Чжоу Юй огорчается.
81. Лу Су просит не уstrarивать ветер.
82. Чжугэ Лян ставит диагноз в стихах, а потом поясняет его в прозе (игра слов).
83. Чжугэ Лян снова зовет

47. Лу Су удивляется про себя искусству Чжугэ Ляна.

48. Чжоу Юй беседует с Чжугэ Ляном, используя игру слов.

49. Сказитель комментирует весь внутренний смысл их разговора и игру слов.

50. Лу Су, не понимая игры слов, вмешивается в разговор.

74. *Лекари глядят во все глаза, боясь упустить случай поучиться.*

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Юо-ляна
<p>20. Чжугэ Лян соглашается и ищет кисть и бумагу.</p> <p>21. Отпускают слуг.</p> <p>22. Чжугэ Лян пишет «рецепт» и подает его Чжоу Юю,</p>	<p>Лу Су в задний шатер идти писать рецепт.</p> <p>84. Чжугэ Лян и Лу Су выходят, Лу Су посылает слугу прибрать в спальне Чжоу Юя.</p> <p>85. Лу Су растирает тушь и подает бумагу Чжугэ Ляну.</p> <p>86. Лу Су предлагает Чжугэ Ляну написать рецепт.</p> <p>87. Чжугэ Лян молчит и не пишет.</p> <p>88. Лу Су оглядывается и видит посланцев от разных чиновников и военачальников, которые глядят во все глаза.</p> <p>89. Лу Су прогоняет всех слуг и посланцев.</p> <p>90. Лу Су вновь предлагает Чжугэ Ляну писать рецепт.</p> <p>91. Чжугэ Лян молчит.</p> <p>92. Лу Су снова просит писать.</p> <p>93. Чжугэ Лян пытается отделиться от Лу Су.</p> <p>94. Лу Су не соглашается.</p> <p>95. Чжугэ Лян вынуждает его уйти.</p> <p>96. Чжугэ Лян быстро пишет «рецепт» и складывает лист бумаги.</p>	<p>(Составление «рецепта» перенесено в начало, см. № 20).</p> <p>76. Лекари подозревают в Чжугэ Ляне профана (зачем 80 листов?).</p> <p>77. Посыльный приносит 300 листов.</p> <p>78. Чжугэ Лян прогоняет всех прочь: иначе-де рецепт не окажет действия.</p> <p>79. Лу Су остается.</p> <p>80. Чжугэ Лян прогоняет Лу Су.</p> <p>81. Чжугэ Лян пишет «рецепт» и последовательно заворачивает его в лист</p>	<p>75. Чжугэ Лян требует 80 листов бумаги для рецепта.</p> <p>76. Лекари подозревают в Чжугэ Ляне профана (зачем 80 листов?).</p> <p>77. Посыльный приносит 300 листов.</p> <p>78. Чжугэ Лян прогоняет всех прочь: иначе-де рецепт не окажет действия.</p> <p>79. Лу Су остается.</p> <p>80. Чжугэ Лян прогоняет Лу Су.</p> <p>81. Чжугэ Лян пишет «рецепт» и последовательно заворачивает его в лист</p>

97. Лу Су из-за шатра спра-
шивает, готово ли?

98. Лу Су просит разреше-
ния войти и посмотреть «ре-
цент».

99. Чжугэ Лян загадывает
Лу Су загадки.

100. Лу Су никак не может
их отгадать.

101. Чжугэ Лян уверяет, что
«рецент» теряет силу, если
его увидит кто-нибудь, кроме
больного, и объясняет, что
больной только должен увидеть
«рецент», а лекарство прини-
мать ему не обязательно.

102. Лу Су высказывает раз-
ного рода сомнения, но потом
слабится.

103. Лу Су и Чжугэ Лян
идут в шатер к Чжоу Юю.

104. Чжугэ показывает «ре-
цент» Чжоу Юю.

82. Чжугэ Лян подзыва-
ет Лу Су и передает ему
сверток для Чжоу Юя, а
сам отправляется пить вино
к Сунь Цюаню.

83. Чжоу Юй догадыва-
ется, что Лу Су пытается
развернуть сверток, и под-
зывает его.

84. Лу Су подходит к пос-
тели и передает сверток.

Книжная эпопея	Вариант Кан Чжун-хуа	Вариант Тан Гэн-ляна	Вариант Лу Яо-ляна
<p>23. Чжоу Юй читает написанное Чжугэ Ляном и изумляется его прозорливости.</p> <p>24. Чжоу Юй просит у Чжугэ Ляна совета.</p> <p>25. Чжугэ Лян говорит, что может вызвать ветер на три дня и три ночи.</p>	<p>105. Чжоу Юй выхватывает «рецепт» и, прочитав его, падает на колени перед Чжугэ Ляном.</p> <p>106. Лу Су пугается и просит Чжугэ Ляна не уходить.</p> <p>107. Чжоу Юй просит Чжугэ Ляна научить его.</p> <p>108. Лу Су подходит и просит дать ему прочесть «рецепт».</p> <p>109. Лу Су выхватывает у Чжоу Юя «рецепт» и смеется, все понимая.</p>	<p>51. Чжугэ Лян говорит о том, что он может вызвать ветер и дождь и о необходимости возвести алтарь для этого.</p>	<p>85. Чжоу Юй отсылает Лу Су и разворачивает сверток до конца.</p> <p>86. Лу Су, стоя за шатром, слышит, как Чжоу Юй рвет бумагу.</p> <p>87. Чжоу Юй читает стих и смеется.</p> <p>88. Чжоу Юй зовет Лу Су и велит позвать вестового.</p> <p>89. Лу Су опять пытается прочесть «рецепт».</p> <p>90. Чжоу Юй съедает рецепт и велит пригласить Чжугэ Ляна.</p> <p>91. Лу Су думает, что «рецепт» содержал заклинание.</p> <p>92. Чжоу Юй просит помощи у Чжугэ Ляна.</p> <p>93. Чжугэ Лян предлагает пройти в шатер Сунь Цюаня, а он-де тем временем переместит северо-западный ветер на юго-восток.</p>

26. Чжоу Юй уверяет, что хватит и одной ночи.

52. Чжоу Юй уверяет, что на это хватит и одной ночи.

53. Лу Су ничего не может понять.

54. Чжоу Юй отсылает Лу Су и Чжугэ Ляна.

55. Лу Су спрашивает у Чжугэ Ляна, какая болезнь у Чжоу Юя.

56. Чжугэ Лян отвечает — «ветренная».

57. Лу Су думает, что это за разновидность безумия (игра слов).

58. Лу Су вновь спрашивает.

59. Чжугэ Лян отвечает чгверостишем.

60. Лу Су выражает преклонение перед Чжугэ.

Т а б л и ц а IV

Эпизод «Встреча в Гучене»

(сопоставление текста народной книги, эпосов и поздних устных вариантов)

Народная книга	Книжная эпоса	Вариант Ван Сюн-Фэя	Вариант Тан Гэн-ляна
<ol style="list-style-type: none"> 1. Лю Бэй встречается на дороге Гун Гу. 2. Гун Гу присоединяется к Лю Бэю, и они пируют в горной крепости. 3. Появляется посланец от Великого вана и требует уплаты дани. 4. Гун Гу рассказывает Лю Бэю о моши Безымянного Великого князя. 5. Лю Бэй думает: не Чжан Фэй ли это? 6. Лю Бэй и Чжао Юнь идут походом к Гучэну. 7. Чжан Фэй сидит в своей управе. 8. Появляется солдат и докладывает о приближении невестного противника. 9. Чжан Фэй гневается, велит спешно готовить коня и едет на бой. 10. Бой Чжао Юня с Чжан Фэем. 11. Лю Бэй узнает Чжан Фэя. 			

12. Чжан Фэй приветствует его и ведет в город.
 13. Чжан Фэй расспрашивает о Гуань Юе.
 14. Лю Бэй рассказывает, что Гуань служит у Цао Цао и получил там княжеский титул.
 15. Чжан Фэй гнедается и грозит расправиться с Гуанем.

16. Гуань Юй приближается к Гучэну и посылает доложить Чжан Фэю.

1. Гуань Юй с женами Лю Бэя едет в поисках старшего брата и думает о своей судьбе.
 2. Разведчик докладывает, что впереди развилка дорог, и спрашивает, по какой ехать.

3. Гуань Юй решает ехать через Гучэн, так как от купцов слышал, что там правит Безымянный заморский князь, и предполагает, что это Чжан Фэй.

4. Гуань Юй посылает Сунь Цяня в город на разведку.

5. Сунь Цянь переодевается и идет в город, где царит оживление.

6. Сунь Цянь заходит в чайную и расспрашивает про праздничное настроение в городе.

7. Один из слуг объясняет, что это праздноство по случаю выезда Чжан Фэя для проверки счетов на заставах, собирающих подати с купцов.

1. Гуань Юй приближается к Гучэну и, узнав, что там обосновался Безымянный заморский князь, предполагает, что это Чжан Фэй.

2. Гуань Юй посылает Сунь Цяня в город на разведку.

3. В городе шум и суета по случаю возвращения Чжан Фэя после проверки счетов на заставах, собирающих подати с купцов.

Народная книга	Книжная эпопея	Вариант Ван Сюн-фэя	Вариант Тан Гэн-ляна
	<p>3. Повествование о жизни Чжан Фэй после разлуки с братьями:</p> <p>а) укрылся в Манданских горах;</p> <p>б) отправился на поиски Лю Бэя;</p> <p>в) прохода через Гучэн, попросил у начальника уезда взаимный провиант;</p> <p>г) уездный начальник отказал ему;</p> <p>д) Чжан Фэй в гневе отобрал у него город и остался в нем.</p>	<p>8. Сунь Цянь разглядывает странную пышную процессию.</p> <p>9. Повествование о жизни Чжан Фэй после разлуки с братьями:</p> <p>а) укрылся в Манданских горах;</p> <p>б) встретил шайку разбойников, разгромил их, и они попросили его стать их князем;</p> <p>в) Чжан Фэй согласился пробыть несколько дней в горах;</p> <p>г) Чжан Фэй с ватагой разбойников отправился искать Лю Бэя;</p> <p>д) прохода через Гучэн, попросил у начальника уезда взаимный провиант;</p> <p>е) начальник уезда попытался поймать разбойников и убил их посланцев;</p> <p>ж) Чжан Фэй в гневе отобрал у него город и прогнал уездного начальника;</p> <p>з) Чжан Фэй придумал выход из материальных затруднений: продает ох-</p>	<p>(См. ниже, № 25, пункт а)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт б)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт в)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт г)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт д)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт е)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт ж)</p> <p>(См. ниже, № 25, пункт з)</p>

- ранные грамоты проезжающим купцам, которых день ото дня становится все больше;
- и) город разбогател, и Чжан Фэй велел вместо глинобитной городской стены построить кирпичную.
10. Сунь Цянь следует за Чжан Фэем.
11. Чжан Фэй подъезжает к заставе, и все стражники встречают его.
12. Чжан Фэй проверяет записи в счетных книгах:
- а) сказитель рассказывает о грамотности Чжан Фэя.
13. Чжан Фэй возвращается в ямынь и пьет вино.
14. Сунь Цянь подходит к воротам ямыня.
15. Стражники допрашивают Суня, кто он такой.
16. Сунь Цянь называется земляком Чжан Фэя с неведомой заморской землей.
17. Стражник удивляется, но идет доложить.
18. Чжан Фэй в зале пьет вино и плачет, при-

(См. ниже, № 25, пункт о)

4. Сунь Цянь подходит к воротам ямыня.

5. Стражники допрашивают Суня, кто он такой.

6. Сунь Цянь называется земляком Чжан Фэя с неведомой заморской землей.

7. Стражник раздумывает, что это за земля, затем идет доложить князю, подмигнув второму стражнику, чтобы тот не упустил прищельца.

8. Чжан Фэй в зале пьет вино с двумя воссначальни-

Народная книга	Книжная эпопея	Вариант Ван Сюн-фэй	Вариант Тан Гэп-ляна
		<p><i>зваяя своего старшего брата Лю Бэй.</i></p>	<p><i>ками и сокрушается про себя о потерявших друга друга братьях.</i></p> <p>9. Чжан Фэй вспоминает братьев и плачет, так как вчера они приснились ему.</p> <p>10. Военачальники Гоу Чжуан и Мао Жэнь успокаивают его.</p> <p>11. Чжан Фэй думает, что если его братья погибли, то и ему незачем жить на земле.</p> <p>12. Чжан Фэй вздыхает и выпивает еще чашу вина.</p> <p>13. <i>Чжан Фэйю в чаше видится Лю Бэй, но оказывается, что это его собственное отражение.</i></p>
		<p>19. <i>Чжан Фэйю видится Лю Бэй, но это оказывается стражник, разливающий вино.</i></p> <p>20. Чжан Фэй обеспокоен — ему несколько дней подряд снится встреча братьев.</p> <p>21. Пьяный Чжан Фэй разбивает чашу.</p> <p>22. Чжан Фэй ругает Гуань Юя, перешедшего к Цао Цао.</p> <p>23. <i>Появляется стражник и докладывает о приходе странного земляка.</i></p> <p>24. <i>Чжан Фэй удивленно размышляет, кто бы это мог быть, решает, что это са-</i></p>	<p>14. <i>Появляется стражник и докладывает о приходе странного земляка.</i></p> <p>15. <i>Чжан Фэй хохочет и велит вести пришельца.</i></p>

мозганаец, приказывает схватить его.

25. Стражники хватают пришельца и втаскивают в зал.

16. Стражники хватают пришельца и втаскивают в зал.

17. Стражники докладывают об исполнении приказа и велят Сунь Цяню опуститься на колени.

26. Чжан Фэй велит пришельцу поднять голову.

18. Чжан Фэй велит пришельцу поднять голову, тот упрямится, но потом выполняет приказание.

27. Чжан Фэй узнает Сунь Цяня и приглашает его во внутренние покои.

19. Чжан Фэй узнает Сунь Цяня и приглашает его во внутренние покои.
20. Стражники удивленно раздумывают об этой встрече.

21. Чжан Фэй и Сунь Цянь усаживаются в зале, стражники приготавливают все для пира. Чжан Фэй представляет Сунь Цяню Мао Жэня и Гоу Чжуана.
22. Все пьют вино (три чаши).

23. Чжан Фэй расспрашивает Сунь Цяня, откуда он пришел.

24. Сунь Цянь просит Чжан Фэя сперва рассказать о себе.

Народная книга	Книжная эпопея	Вариант Ван Сюн-фэй	Вариант Тан Гэн-ляна
			<p>25. Сказитель рассказывает, что произошло с Чжан Фэем после поражения при Сюлае:</p> <p>а) <i>укрылся в Манданских горах;</i> б) <i>встретил главарей разбойников Мао Жэня и Гоу Чжуана, разгромили их, и они попросили его стать великим князем разбойников;</i> в) <i>Чжан Фэй согласился пробыть несколько дней в горах;</i> г) <i>Чжан Фэй с вагагой разбойников отправился искать Лю Бэя;</i> д) <i>проходя через Гучэн, они попросили у начальника уезда взаимный провиант;</i> е) <i>начальник уезда попытался изловить разбойников;</i> ж) <i>Чжан Фэй в гневе ворвался в город и прогнал уездного начальника;</i> з) <i>Чжан Фэй придумал выход из материальных затруднений: установил таможню заставу и</i></p>

велел взять с проезжих купцов одну десятую стоимости их товаров, гарантируя за это спокойный проезд на двести ли вокруг;

и) не желая, чтобы Лю Бэй узнал, что его брат стал главарем шайки разбойников, Чжан Фэй принял имя «Великий князь Заморской столицы, Безымянный великий полководец»;

к) купцы, узнав, что в Гучэне обновились разбойники, обходили город стороной, и Чжан Фэй не получал прибыли;

л) через город проезжал купец, заплатил 10 процентов, но подвергся ограблению в тридцати ли от города;

м) купец возвратился с плачем; Чжан Фэй поехал в горы, уничтожил шайку, возвратив товары купцу. Оставшиеся разбойники присоединились к Чжан Фэю;

н) купцы узнали о гарантиях Чжан Фэя и устремились в Гучэн;

о) *Чжан Фэй разбогател* и собрал войско, чтобы, узнав о местонахождении Лю Бэя, пригласить его в Гучэн.

Народная книга	Книжная эпопея	Вариант Ван Сюн-фэя	Вариант Тан Гэн-ляна
		<p>28. Чжан Фэй расспрашивает о Лю Бэе и самом Сунь Цяне.</p> <p>29. Сунь Цянь говорит, что он был у Цао Цао.</p> <p>30. Чжан Фэй меняется в лице и спрашивает, дали ли он пришел.</p> <p>31. Узнав, что Гуань Юй сдался Цао Цао, Чжан Фэй приходит в ярость.</p>	<p>26. Чжан Фэй пьет вино и просит Сунь Цяня рассказать о себе.</p> <p>27. Сунь Цянь рассказывает, как он попал к разбойникам.</p> <p>28. Чжан Фэй олобрительно говорит, что оба они оказались связанными с разбойниками.</p> <p>29. Чжан Фэй расспрашивает о местонахождении Лю Бэя.</p> <p>30. Сунь Цянь отвечает.</p> <p>31. Чжан Фэй спрашивает о Гуань Юе.</p> <p>32. Сунь Цянь думает, что исторно Гуаня надо рассказать подробно, и начинает с того, что тот сдался Цао Цао.</p> <p>33. Чжан Фэй приходит в ярость.</p> <p>34. Сунь Цянь продолжает описывать, как Цао Цао убил Гуань Юя.</p> <p>35. Гнев Чжан Фэя разрастается.</p> <p>36. Сунь Цянь думает, что гнев уляжется, и Чжан Фэй</p>

еще будет плакать, узнав, как Гуань Юй уехал искать Лю Бэя. Поэтому Сунь Цянь не торопится рассказать об этом.

37. Сунь Цянь продолжает рассказ о том, как Гуань Юй убил Янь Ляна и Вэнь Чоу, разгромил войско Юань Шао, из-за чего чуть было не был казнен Лю Бэй.

38. Чжан Фэй еще более негодует и грозитя при встрече проучить Гуань Юя.

39. Сунь Цянь считает, что еще не время рассказать правду, и повествует о нападении Гуаня на Жунань, где был он сам.

40. Чжан Фэй распалается еще сильнее и поносит Гуаня, думая, что тот может напасть на Гучэн.

41. Сунь Цянь собирается теперь все объяснить и развеять гнев Чжан Фэя.

42. Вбегает стражник и докладывает, что в город рвется Гуань, и он разгромил таможенную заставу.

43. Чжан Фэй бьет посуду, приказывая подать коня.

44. Сунь Цянь пытается удержать Чжан Фэя.

45. Узнав, что Сунь Цянь прибыл вместе с Гуань

4. Сунь Цянь рассказывает Чжан Фэю, что прибыл с Гуань Юем, что Сунь Цянь прибыл с Гуань Юем, что Сунь Цянь

Народная книга	Книжная эпопея	Вариант Ван Сюн-Фэй	Вариант Таи Гэн-ляна
<p>17. Чжан Фэй выезжает с войском.</p> <p>(Далее в народной книге, эпопее и сказе описывается бой Чжан Фэй с Гуанем и победа Гуаня над Цай Яном)</p>	<p>был Гуань Юй с женами Лю Бэя и просит выехать и встретить их.</p> <p>5. Чжан Фэй выезжает с войском.</p>	<p>Чжан Фэй приходит в ярость.</p> <p>33. Чжан Фэй одним ударом валит Сунь Цяня.</p> <p>34. Чжан Фэй зовет стражников и приказывает связать Сунь Цяня, пообещав казнить вместе с Гуанем.</p> <p>35. <i>Стражники повторно связывают Сунь Цяня и оставляют в зале.</i></p> <p>36. Чжан Фэй требует коня: а) казитель описывает коня и поясняет его прозвище.</p> <p>37. Чжан Фэй с воинами выезжает к мосту.</p>	<p>Юем, Чжан Фэй велит схватить его.</p> <p>46. <i>Стражники привязывают Сунь Цяня к колонне в зале.</i></p> <p>47. Сунь Цянь ломает голову, почему Гуань разнес заставу.</p> <p>48. Казитель поясняет, что случилось:</p> <p>а) прождав до рассвета, Гуань решил ехать в город;</p> <p>б) стражники потребовали с него плату за проезд.</p> <p>в) Чжоу Цан пришел в ярость и молотом разнес заставу, не зная, что Гуань и Чжан Фэй побратимы;</p> <p>г) пока Гуань Юй оставался, Чжоу Цан, стражник помчался к Чжан Фэю.</p> <p>49. Чжан Фэй с воинами выступает против Гуаня.</p>

**СЛОВАРЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ,
УПОТРЕБЛЯЕМЫХ РАССКАЗЧИКАМИ
ПОВЕСТВОВАНИЯ — ПИИЗУА¹**

- | | |
|----------------------------|--|
| баган
把鋼 | - жаргонное название талантливое рассказчика (Пекин) |
| бай цэмоцзы
擺砌末子 | - букв. "расставить декорации"; описание обстановки, в которой развивается действие (Пекин) |
| баньсяо
半笑 | - букв. "полусмех", т.е. внезапно оборванный смех (Фуцзянь) |
| баньцзи тоу синму
半記頭醒木 | - букв. "синму, забытая на полпути"; особый прием, при котором рассказчик поднимает синму как бы для сильного удара, а потом легко опускает синму на стол (Сучжоу) |
| бокоу
撥口 | - от бо ("обрывать") и коу ("рот"), заключительные стихи в прозаическом сказе (Пекин) |
| бу цэуань доэр
不鑽菜兒 | - букв. "не влезает в уши"; жаргонное название неграмотного рассказчика (Пекин) |
| бяо
表 | - описательный план сказа, повествование в узком смысле слова |
| бяобай 表白 | - повествовательный диалог |
| ванцэцзы
注册子 | - букв. "книга глубокой воды"; профессиональное название сказа о Трех царствах |

¹ В данный словарь включены упоминаемые в различных статьях, воспоминаниях и заметках профессионализмы, которыми пользуются рассказчики Пекина, района Шанхай-Сучжоу, Янчжоу и Ханчжоу, а также провинции Фуцзянь. Пометка в скобках означает местность, в описании сказа которой говорится о данном термине. Это, однако, не значит, что сфера употребления того или иного профессионализма всегда ограничена лишь этой местностью. Транскрипция всюду передает пекинское чтение.

- гогоу
過溝
- букв. "переход через овраг"; переход от одной сюжетной темы к другой (Пекин)
- гуакоу
卦口
- от гуа ("висеть") и коу ("рот"); скороговорка; специальное наименование четверостишия, произносимого персонажем сказа при первом появлении (Сучжоу)
- гуаньбай
官白
- прямая речь персонажей на общераспространенном наречии (Сучжоу)
- гуаньдайшу
官帶書
- букв. "повествования о чиновничьем поясе" - профессиональное название сказов о судебных делах (Ханчжоу)
- гуаньцзы
關子
- букв. "застава"; создание остросюжетных препятствий, "ловушек" (Сучжоу)
- гуаньцзышу
關子書
- остросюжетное, напряженное повествование (Сучжоу)
- губай
咕白
- монолог героя типа "реплики в сторону"
- гэдачур
疙疸杵兒
- жаргонное название слушателей, которые давали сказителю большее вознаграждение, чем положено
- гэцаошу
絡叟書
- букв. "блошинные повествования"; сказ, построенный сплошь на остросюжетной линии
- дакоуцзы
大扣子
- букв. "большие застёжки"; эпизод, оборванный на интригующем месте, которым завершается выступление сказителя (Пекин)
- даоби 倒筆
- букв. "перевернутая кисть" (см. даочаби)
- даочаби
倒插筆
- букв. "воткнутая и перевернутая кисть"; сюжетный прием введения нового персонажа (Пекин)
- дасяо 大笑
- "громкий хохот"
- датоцзы
大柁子
- букв. "большие балки"; текст, связанный единой сюжетной линией (Пекин)
- дахуэй
大回
- большие главы сказа
- дахэйлянь
大黑臉
- букв. "большое черное лицо"; профессиональное наименование сказа о судье Бао (Пекин)
- дачжуань
打轉
- "продолжать повествование" (Янчжоу)

- дашу
大書
- дошан бу цин
柔上不清
- дуаньдашу
短打書
- дуаньцзы
段子
- жоули цзюэ
肉裡噱
- жубайчжи
入擺知
- жун жэньцзяди хор
榮人家的活兒
- жэньбуцзань
人物譜
- жэшу
熱書
- иньсяо
引笑
- иньгун
隱功
- кайсян
開相
- кайлянь
開臉
- кайчанши 開場詩
- качу тоцзы лай
卡出柃子來
- коуцзы
扣子
- букв. "большие повествования"; наименование исторического сказа в Сучжоу и Пекине
- букв. "в ушах не чисто"; жаргонное название недостаточно образованного сказителя (Пекин)
- букв. "повествование о бое в короткой одежде"; наименование сказа на авантюрно-героические сюжеты в Пекине, Ханчжоу, Сучжоу
- "отрезки" сказа, на которые делятся малые подглавки
- букв. "смех в мясе"; комические эпизоды, относящиеся к основному тексту повествования
- обряд благодарения сказителя учеником после окончания учебы (Пекин)
- букв. "воровать чужую работу"; так говорят о сказителе, который тайком слушает хорошего рассказчика, чтобы потом повторить его сказ
- обобщенно-гиперболизированное стихотворное описание персонажа при первом его появлении (Пекин)
- букв. "горячее повествование"; остро-сюжетное повествование (Янчжоу)
- "вызванный смех"; т.е. непроизвольный смех, когда герой "заразился" смехом от других, даже не зная, над чем смеются (Фуцзянь)
- букв. "темное мастерство"; спокойная манера исполнения сказа (Сучжоу)
- букв. "открытие облика"; первое описание облика героя (Сучжоу)
- букв. "открытие лица" (Пекин): соответствует сучжоускому кайсян
- зачинные стихи
- разделение повествования на отдельные самостоятельные сюжетные части (Пекин) - см. тоцзы
- букв. "застежка", "скрепка"; ситуация "ловушка" (Пекин), соответствует сучжоускому гуаньцзы

- коуэр
扣兒
- жаргонное название любителей прозаического сказа пиншу (Пекин)
- куансяо
狂笑
- букв. "бешеный смех"; обычно употребляется при изображении персонажей, притворяющихся сумасшедшими (Фуцзянь)
- кусяо
苦笑
- "горький смех", смех через силу (Фуцзянь)
- лаошунцэр
老書座兒
- старые, т.е. постоянные слушатели сказителя (Пекин)
- лашуньэр
拉順兒
- (Пекин); см. ляодир
- локоуэр
羅扣兒
- букв. "сетевые застёжки"; расстановка небольших сюжетных препятствий на протяжении всего повествования (Пекин)
- лэнкэ
冷料
- букв. "холодный прием", суть которого состоит в том, что рассказчик без тени улыбки повествует о чем-то смешном и сам начинает хохотать только после того, как засмеются слушатели (Янчжоу)
- лэншу
冷書
- букв. "холодное повествование"; повествование без авантурных ситуаций
- лянцзы
梁子
- букв. "балка"; основной сюжетный "скелет" произведения, первоначально заучиваемый учеником рассказчика
- ляодир
撮地兒
- место под открытым небом, где выступал рассказчик, не имеющий постоянного помещения (Пекин)
- май гуаньцзы
賣關子
- букв. "продавать ловушки"; т.е. рассказывать увлекательное повествование (Сучжоу, Янчжоу)
- моке
墨刻
- от мо ("тушь") и кэ ("вырезать"); повествование, построенное слишком близко к книжному источнику и негодное для устного исполнения
- мэнь
門
- направление сказа, восходящее к одному сказителю - родоначальнику определенной школы или манеры
- няньбо
黏撮
- жаргонное название хозяина помещения (см. шугуань), где выступали рассказчики прозаических повествований (Пекин)

- паодайшу
袍帶書
- паотоу
咆頭
- пинхуа
評話
- пиншу
評書
- писяо
皮笑
- побухуа
破布花
- синму
醒木
- синьсяо
心笑
- сыбай
私台
- сюйшэнь
虛神
- сяотоцзы
小柁子
- сяохуэй
小回
- сяохэйляо
小黑臉兒
- таншур
湯水兒
- тоуци
偷氣
- букв. "повествование о халате и поясе"; т.е. сказ на историческую тему (Пекин)
- букв. "рых"; воспроизведение громкого подобного крика героя рассказчиком (Сучжоу)
- устный профессиональный прозаический сказ (Сучжоу, Янчжоу, Ханчжоу, Фуцзянь); то же, что пекинское пиншу
- устный профессиональный прозаический сказ (Пекин, Сычуань)
- букв. "смех кожей"; притворный смех (Фуцзянь)
- букв. "цветы, разрывающие материю"; юмористические вставки, не связанные с основным повествованием
- от син ("будить") и му ("дерево"); деревянный брусочек, которым сказитель стучит по столу, призывая к тишине или требуя внимания в наиболее напряженных местах повествования
- смех от души (Фуцзянь)
- букв. "собственная речь"; т.е. раздумья персонажа, передаваемые в повествовании рассказчиком (Сучжоу)
- от сюй ("пустота") и шэнь ("дух"); созданная воображением мнимая реальность (Янчжоу)
- букв. "маленькие балки"; небольшие истории, связанные единой сюжетной линией (Пекин)
- малые подглавки сказа
- букв. "малое черное лицо"; профессиональное название сказа о "Трех храбрых и пятерых верных" (Пекин)
- букв. "кипяток"; прозвище недоучившегося сказителя, плохо ведущего повествование (Пекин)
- букв. "украсть дух"; незаметная пауза, делаемая рассказчиком во время повествования (Янчжоу)

- тоцзы
柺子
- фанкоу
方口
- фан хуа
放花
- фу
賦
- фуби
伏筆
- Хань пэцзы
漢冊子
- хаосяо
好笑
- хогун
火功
- хокоу
活口
- Хоу Саньго
後三國
- хуан ляр
黃臉兒
- хуньшуйцзы
混水子
- цзайби
栽筆
- букв. "балка"; часть сказительского повествования, обладающего относительной сюжетной законченностью (Пекин); см. также дацоцзы и сяотоцзы
- 1) букв. "квадратный рот", повествование на южномандаринском диалекте (Янчжоу)
2) строгая манера повествования без не связанных с сюжетом вставных эпизодов, анекдотов и т.п. (Сучжоу)
- букв. "распускать цветы", "расцветивать цветами"; делать юмористические вставки в прозаическом сказе (Фуцзянь)
- стихотворное описание, введенное в текст повествования и представляющее упрощенную модификацию литературного жанра фу
- букв. "спрятать кисть", т.е. заранее подготовить ситуацию "ловушку" (Пекин); см. цзайби, чжунгэнь
- букв. "тетрадка о Хань"; профессиональное название сказа о династии Хань (Пекин)
- "удовлетворенный смех" (Фуцзянь)
- букв. "огненное мастерство"; манера исполнения сказа типа скороговорки с постепенным убыстрением темпа (Сучжоу)
- букв. "живой рот"; сказ, полный импровизации, вставных эпизодов, юмора (Сучжоу)
- букв. "Позднее Троецарствие"; название цикла сказов о позднем этапе борьбы Трех царств (Янчжоу)
- букв. "желтое лицо"; профессиональное название сказа о событиях династий Суй и Тан
- букв. "мутная вода"; профессиональное название сказа о делах, разобранных судьей Юем (Пекин)
- букв. "посадить кисть", т.е. подготовить ситуацию "ловушку" (Пекин); см. чжунгэнь

- цзань
讚
- хвала, стихотворная вставка в тексте повествования, представляющая упрощенную модификацию литературного жанра цзань
- цзинжэньби
驚人筆
- букв. "кисть, удивляющая людей"; создание ложного сюжетного хода - слушатель предполагает не то, что случится с героем (Пекин)
- цзуань до
鑽空
- букв. "влезаящий в уши"; жаргонное название грамотного сказителя (Пекин)
- цзуаньлун
纂弄
- букв. "составлять"; термин, означающий творчество сказителя, создавшего принципиально новый сюжет для рассказывания (Пекин)
- цзуань тяньэр
鑽天兒
- букв. "взрывающийся в небо"; профессиональное название сказа, связанного с эпопеей "Путешествие на Запад" (Пекин)
- цзюэтоу
噱頭
- "смешинка"; введение в сказ острого слова, фразы или комического эпизода (Сучжоу)
- цзягухуа
夾骨花
- букв. "цветок, зажатый между костей"; юмористические вставки, связанные с основным текстом повествования (Фуцзянь)
- цзянькоу
剪口
- букв. "обрезать рот"; т.е. прервать повествование (Янчжоу)
- цзяньсяо
L 奸笑
- смех отрицательного героя (Фуцзянь)
- цзячживоли пао ма
夾肢窩裡跑馬
- букв. "скакать на коне из-под мышки"; особый прием изображения выезда героя на коне у янчжоуских сказителей
- ци цзяосэ 起角色
- "разыгрывание ролей" (Сучжоу)
- цинцзян
清講
- букв. "чистое рассказывание"; т.е. повествование, почти не сопровождаемое жестами и мимикой рассказчика (Хунань)
- ци пэнэр
起棚兒
- от ци ("вставать") и пэн ("навес"); обходить слушателей, собирая деньги (Пекин)
- цюаньсяо
全笑
- букв. "полный смех", "всеобщий смех", выражаемый не только голосом, но и мимикой (Фуцзянь)

- цюшань
丘山
- Цянь Саньго
前三国
- цяньцзян
扦插
- чанкаошу
長靠書
- чаосяо
嘲笑
- чапянь
插片
- чжай маоэр
摘毛兒
- чжаоцзяшу
着甲書
- чжасяо
詐笑
- чжицзяньшан фан пао
指尖上放砲
- чжуань
轉
- чжунгэнь
種根
- Чжун Саньго
中三国
- чжунчжоуюнь
中州韻
- чжэнчжуань
正傳
- чжэнчжэнчжэн
正正正
- профессиональное название сказа о полководце Юэ Фэе (Пекин); название основано на разрезании иероглифа юэ (фамилии героя) на две части
- букв. "Раннее Троецарствие"; название цикла сказов о раннем периоде борьбы Трех царств (Сучжоу, Янчжоу)
- букв. "вставной рассказ"; профессиональное название юмористических вставок (Сучжоу)
- букв. "длинные повествования"; наименование исторического сказа в Ханчжоу
- смех, содержащий насмешку над кем-либо
- прозаические вставки в сказе пинхуа (Ханчжоу); см. также чуаньча
- букв. "вырывающие волосы"; жаргонное название слушателей, имевших привычку исправлять рассказчика (Пекин)
- букв. "повествование о носящих кольчугу"; т.е. сказ на историческую тему (Пекин)
- "притворный смех" (Фуцзянь)
- "стрелять из пушки на кончике пальца"; особый прием воспроизведения звука выстрела у янчжоуских сказителей
- цикл сказа, длящийся два месяца
- букв. "пустить корень"; т.е. заранее подготовить ситуацию "ловушку"
- букв. "Среднее Троецарствие"; название цикла сказов об основном периоде борьбы Трех царств (Янчжоу)
- букв. "рифмы Чжунчжоу"; архаизованный театральный язык, в основу которого были положены произносительные нормы хэнаньского диалекта (Сучжоу)
- основная линия повествования в отличие от вставных эпизодов или возвратов к предшествующим событиям (Пекин)
- манера исполнения в очень быстром темпе типа скороговорки (Сучжоу)

- чжэншу
正書 - основное повествование в отличие от зачинных стихов (Пекин)
- чжэцзы
折子 - то же, что дуаньцзы
- чжэцзышу
折子書 - одноэпизодное повествование
- чоугуар
醜官兒 - букв. "безобразный чиновник"; профессиональное наименование сказа о судьбе Ши (Пекин)
- чуаньхуа
串花 - букв. "связка цветов"; профессиональное название повествования о делах, разобранных Цзи-гуном (Пекин)
- чуаньча
穿插 - букв. "клин"; прозаическая вставка в тексте, непосредственно не связанная с сюжетом повествования (Сучжоу)
- чэнь дяньгу
襯典故 - вставлять исторические аналогии в сказ
- шанчанши
上場詩 - зачинные стихи, с которых рассказчик начинал свое выступление (Пекин)
- шо
說 - диалогический план сказа, речь от первого лица персонажей
- шобай
說白 - театрализованный диалог
- шоумянь
手面 - букв. "руки и лицо", т.е. жесты рассказчика (Сучжоу)
- шошуды
說書的 - сказитель
- шу
書 - повествование рассказчика
- шугуань (-эр)
書館兒 - помещение, в котором выступали рассказчики прозаических повествований (Пекин)
- шудань
書胆 - от шу ("повествование") и дань ("желчь"); название главного героя (Пекин)
- шупэнцзы
書棚子 - небольшие "балаганы", в которых выступали рассказчики для простого люда (Пекин)
- шучан
書場 - то же что шугуань (Сучжоу, Шанхай, пров. Хунань)
- юанькоу
圓口 - букв. "круглый рот"; сказ в разговорной манере, на местном наречии (Янчжоу)

Литература по теме «Троецарствие»

На китайском языке
Источники

Исторические сочинения и сборники преданий

1. 干宝, 搜神记, 商务印书馆, 上海, 1957.

Гань Бао, Записки о поисках духов.

2. 刘义庆, 世说新语, 新文化书社, 上海, 1933.

Лю И-цин, Мирские предания в новом изложении.

3. 穆修, 河南穆参军集, 四部备要本,

Му Сю, Собрание сочинений военачальника Му из Хэнани.

3a. 关帝明圣真经, 板存尊东省城双门底古经阁

“Подлинная каноническая книга о светлом мудреце императоре
Гуане”.

4. 关帝帝君蹟图说全集, 1874.

“Полный сборник картин и описаний деяний государя мудреца
Гуаня”.

5. 司马光, 资治通鉴, 中华书局, 北京, 1956.

Сыма Гуан, Зерцало всеобщее, в управлении помогающее.

6. 范曄, 後汉书, 二十四史本, 商务印书馆, 北京, 1959.

Фань Е, История Поздней Хань.

7. 朱熹, 御批通鉴纲目, 上海经香阁石印, 1902.

Чжу Си, Зерцало всеобщее, в управлении помогающее, в кратком изложении.

¹ Настоящая библиография состоит из двух разделов. В первый включены все известные автору сочинения и исследования на китайском, японском, русском и западноевропейских языках, связанные с темой “Троецарствия”, за исключением общих работ типа историй литератур, содержащих главы об эпохее Ло Гуань-чжуна. Вторую часть библиографии составляют работы по другим проблемам и по вопросам теории, цитируемые в нашем исследовании.

8. 陳壽, 三國志, 中華書局, 北京, 1963.

Чэнь Шоу, История Трех царств.

Прозаические версии сюжета

9. 罗美中, 古本三国志演义考证, 上海大众书局, 1934.

Ло Гуань-чжун, Старый текст "Троецарствия" с разысканиями.

10. 罗美中, 明弘治本三国志通俗演义, 商務印書館, 上海, 1929.

Ло Гуань-чжун, "Троецарствие" в издании годов Хун-чжи династии Мин.

11. 李笠翁, 批劇三國志

/Ло Гуань-чжун/, "Троецарствие" с критическими пометками Ли Ли-вэна (Ли Юя) - ксилограф из собрания Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР.

12. 李卓吾先生批評三國志, 明建陽受現明刊本.

Ло Гуань-чжун, "Троецарствие" с комментариями Ли Чжо-у (Ли Чжи) - ксилограф из собрания Библиотеки Пекинского университета.

13. 李卓吾先生批評三國志.

Ло Гуань-чжун, "Троецарствие" с комментариями Ли Чжо-у (Ли Чжи) - ксилограф из собрания Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР.

14. 罗美中, 三國志演义, 商務印書館, 上海, 1957.

Ло Гуань-чжун, "Троецарствие" с комментариями Мао Цзун-гана.

15. 三國志平話, 上海古典文学出版社, 1955.

"Пинхуа по "Истории Трех царств".

Драматические версии сюжета
(тексты XIII-XVI вв.)

16. 大戲劇家关汉卿杰作集, 中国戏剧出版社, 北京, 1958.

/Гуань Хань-цин/, Собрание лучших пьес великого драматурга Гуань Хань-цина.

17. 古城记 - 古本戏曲丛刊, 初集, 商務印書館, 上海, 1934.

"Записки о встрече в Гучэне".

18. 元曲选, 文学古籍刊行社, 北京, 1955.

"Избранная юаньская драма".

19. 元曲选外编, 隋树森编, 中华书局, 北京, 1961.

"Пьесы, не вошедшие в "Избранные юаньские драмы".

20. 孤本元明杂剧⁷, 中国戏剧出版社, 北京, 1958.

"Уникальные тексты юаньских и минских драм-цзацзюй".

Тексты позднего времени²

21. 苦鴉山⁷ - 京剧彙编⁷, 北京出版社, 1958, 33 集.
"Манданшань".

22. 長坂坡⁷ - 京剧彙编⁷, 北京出版社, 1960, 85 集.
"На склоне Чанбаньпо".

23. 長坂坡⁷, 湖北地方戏曲丛刊⁷, 第17集, 湖北人民出版社, 武汉, 1959.
"На склоне Чанбаньпо".

24. 关羽戏集⁷, 上海文艺出版社, 1962.
"Сборник драм о Гуань Юе".

Песенно-повествовательные и песенные версии сюжета

(в изданиях и рукописях XIX - начала XX в.)

25. 黄鶴樓, 气死周瑜(閩南语), 全四集, 竹林书局, 1958.

"Башня желтого аиста". "Как Чжоу Юй умирал от злости".

26. 新刻抄本快活周瑜, XX堂发兌, 北大图书馆藏.

"Вновь отпечатанное с досок рукописное произведение "Жизне-
радостный Чжоу Юй" - ксилограф из собрания Библиотеки
Пекинского университета.

27. 新刻哭周瑜, XX堂发兌, 北大图书馆藏.

"Вновь отпечатанный "Плач по Чжоу Юю" - ксилограф из собр-
ания Библиотеки Пекинского университета.

28. 群英会⁷ (辽宁大鼓), 春风文艺出版社, 沈阳, 1962.

"Встреча героев" (сказы под большой барабан провинции Ляонин).

29. 弹词开篇集⁷, 夏史整理辑, 上海文化出版社, 1958.

"Вступления к сказам-таньцы".

² В данный подраздел включены только те сборники поздних традиционных пьес о борьбе Трех царств, тексты из которых анализируются или упоминаются в исследовании. Перечислить в библиографии сотни наименований пьес данного цикла не представляется возможным. Перечень пекинских и сычуаньских драм на сюжеты "Троецарствия" даны в специальных каталогах /272; 247/.

30. 关公鑿道, 京调大鼓, 北京打磨厂学古堂印行.
"Гуань-гун отправляется в путь" (сказ под большой барабан).
31. 关公戴帽子 (四川金錢板) - 民间文学⁷, 1955, 5 月号.
"Гуань-гун надевает шапку" (вступление к сказу).
32. 草船借箭⁷ (文明大鼓), 北京打磨厂学古堂印行.
"Добывание стрел с помощью лодок, покрытых циновками" (сказы под большой барабан).
33. 孔明献空城计歌, 上中下本, 竹林书局.
"Кун-мин придумывает хитрость с пустой крепостью".
34. 下西川⁷, 首至五部 (鼓词), 京都中和堂梓.
"Лю Бэй уходит в Сичуань" (сказ под барабан) - ксилограф из собрания Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР.
35. 吕布戏貂蝉, 北京打磨厂东口内路南宝文堂同记与铺印.
"Люй Бу заигрывает с Дяо-чань"
36. 新编三国志玉玺传⁷, 弹词抄本, 存五册, 第 3, 4, 5, 6, 11 卷.
"Новое повествование по "Истории Трех царств" и об императорской печати" (жанр танцы) - рукопись из собрания автора книги.
37. 清东秘曲私谱⁷, 明治十一年印.
"Ноты и тайные мелодии чистой музыки".
38. 第一才子三国志全本⁷, 板藏第七甫丹柱堂发兑, 一至四集.
"Первая талантливая книга: полный вариант "Истории Трех царств" - ксилограф из собрания Ван дер Лоона.
39. 大戏考全集⁷, 郑子褒编纂, 先声出版社, 上海, 1937
"Полное собрание текстов, записанных на пластинки".
40. 三国志鼓词⁷, 抄本, 1-172 册, 北大图书馆藏.
"Сказ под барабан по "Истории Трех царств" - рукопись из собрания Библиотеки Пекинского университета.
41. 三国志鼓词⁷, 1-20 册, 永元堂梓.
"Сказ под барабан по "Истории Трех царств".
42. 绘图三国志鼓词⁷, 二酉山房石印, 1906.
"Сказ под барабан по "Истории Трех царств" с иллюстрациями".
43. 绘图三国志鼓词⁷, 上海久敬斋石印, 1912.

- "Сказ под барабан по "Истории Трех царств" с иллюстрациями".
44. 文明大鼓与词¹, 第二册, 中华印刷局, 1924.
- "Сказы под большой барабан, несущие просвещение".
45. 大鼓与词彙編¹, 初集, 楊庆五輯, 上海新民图书馆, 兄弟公司, 1923.
- "Собрание сказов под большой барабан".
46. 鼓词彙編¹, 第二集, 吉林人民出版社, 1957.
- "Собрание сказов под /большой/ барабан".
47. 徐遮归家, 上下卷, 龙舟歌, 廣州第埔五桂堂版.
- "Сюй Шу возвращается домой" (жанр лунчжоугэ).
48. 周瑜槍娃娃一, 河北民間傳統鼓词选¹, 上海文艺出版社 1960.
- "Чжоу Цан отнимает ребенка" (сказ под большой барабан).
49. 周瑜托夢小喬自叹, 石印本
- "Чжоу Юя является во сне и младшая Цяо вздыхает".

Записи поздних устных вариантов

50. 揚州評話选¹, 上海文艺出版社, 1962.
- "Избранные прозаические сказы Янчжоу".
51. 評考傳統作品选¹, 作家出版社, 北京, 1958.
- "Избранные произведения традиционного прозаического сказа".
52. 康重华, 看病一, 雨花¹, 1962, № 3.
- Кан Чжун-хуа, Лечение болезни.
53. 康重华, 甘露寺相婿一, 江西戏曲¹, 1959, № 8.
- Кан Чжун-хуа, Смотрины жениха в Храме сладкой росы.
54. 康重华, 舌战儒群, 南京, 江苏人民出版社, 1956.
- Кан Чжун-хуа, Словесный бой с конфуцианцами.
55. 兰州鼓子¹, 甘肃人民出版社, 兰州, 1962.
- "Ланьчжоуские сказы под барабан".
56. 张角的传说一, 民間文学¹ 1962, № 2.
- "Легенды о Чжан Цзяо".
57. 林兰, 朱元璋故事, 北新书局, 1935.
- Линь Лань, Предания о Чжу Юань-чжане (в приложении - предания о Гуань Юе и других героях Трех царств).

58. 民间神话全集¹, 朱雨尊编集, 普益书局, 上海, 1933.
"Полное собрание волшебных сказок".
59. 关公的故事¹-绿荷女士, 民间传说, 上海, 1936.
"Предание о Гуань-гуне".
- 59a. 關雲長是龍血變成的(甯陽民間传说), 民俗¹, 1930.4.9. № 107.
"О том, как Гуань Юнь-чан родился из крови дракона" (народная легенда местности Фуян).
60. 華陀的传说故事¹-民间文学¹, 1963, № 5.
"Предания и легенды о Хуа То".
61. 华陀的故事-安徽文学¹, 1964, № 1.
"Предания о Хуа То".
62. 评弹丛刊¹, 上海文艺出版社, 1962.
"Собрание сучжоуских сказов".
63. 讚¹-曲艺¹, 1957, № 3.
"Стихотворные вставки цзань".
64. 霍树堂口述, 三国志鼓词选, 增订本, 春风文艺出版社, 1962.
Хо Шу-тан, Избранные сказы под барабан на сюжеты сказаний о Троецарствии.
65. 洪駿声, 打黄盖-曲艺选¹, 1949-1959, 上海文艺出版社 1960.
Хун Цзюнь-шэн, Избиение Хуан-гая.
66. 周倉賂錫, 奸北民間故事选¹, 九江人民出版社, 1960.
"Чжоу Цан дарит котел".
67. 陳俊芳, 長坂坡, 東海文艺出版社, 杭州, 1959.
Чэнь Цзюнь-фан, Склон Чанбаньпо.

Исследования

68. 白乃楨, 李如鸞, 三国演义¹失街亭试论-语文学習¹, 1958, № 7.
Бай Най-чжэн, Ли Жу-луань, Попытка разговора об эпизоде "Потеря Цзетина" в "Троецарствии".
69. 白鷗, 对顧学頔试论三国演义¹的人民性¹一文不同看法-文学遺產增刊¹, 一輯,
Бай Оу, Мой взгляд на статью Гу Сюэ-цзе "О народности "Троецарствия"".
70. 望德, 啞泉之謎-羊城晚報¹, 1964.6.13.

Ван-дэ, Загадка Источника немоты.

71. 王起, 传说中的曹操与舞台上的曹操 - 《羊城晚报》, 1959.4.2.

Ван Ци, Цао Цао в легендах и на сцене.

72. 王永生, 《谈三国演义》的人物塑造 - 《热风》, 1959, № 9.

Ван Юн-шэн, Изображение персонажей в "Троецарствии".

73. 王永生, 试论小说里的曹操以及《三国演义》的思想倾向 - 《复旦》, 1959, № 8.

Ван Юн-шэн, Попытка разговора об образе Цао Цао в романе и об идеологическом направлении "Троецарствия".

74. 王永生, 《三顧茅廬》的艺术成就 - 《东海》, 1959, № 6.

Ван Юн-шэн, Художественное мастерство эпизода "Троекратное посещение тростниковой хижины".

75. 文东, 中国古典文学的两部杰作 - 《中国青年》, 1954, № 13

Вэнь Дун, Два шедевра китайской классической литературы.

76. 高海夫, 《三国演义》中的正统思想不容掩饰 - 《人文雜誌》, 1958, № 6.

Гао Хай-фу, Не нужно приукрашивать ортодоксальную идеологию "Троецарствия".

77. 董每戡, 《三国演义》试论, 古典文学出版社, 上海, 1957.

Дун Мэй-кань, Опыт разговора о "Троецарствии".

78. 任均泽, 谈罗关中的《三国演义》 - 《语文教学通讯》, 1957, № 3-4.

Жэнь Цзюнь-цзэ, О "Троецарствии" Ло Гуань-чжуна.

79. 一粟, 谈唐代的三国故事 - 《文学遺產增刊》十輯, 北京, 1962.

И-су, О сказаниях на темы Троецарствия в эпоху Тан.

80. 孔奉, 草船借箭有根有源 - 《羊城晚报》, 1960.2.17.

Кун Фэн, Происхождение и источники эпизода "Стрельба из лука в крытые соломой лодки".

81. 李文, 曹操在小说裡和舞台上 - 《文匯報》, 1953.3.14.

Ли Вэнь, Цао Цао в романе и на сцене.

82. 李光涛, 清太宗与三国演义 - 《历史语言研究所集刊》第12本

Ли Гуан-тао, Цинский император Тай-цзун и "Троецарствие".

83. 林妙子, 太平天国与《三国演义》 - 《羊城晚报》, 1960.2.18.

Линь Мяо-цзы, Государство тайпинов и "Троецарствие".

84. 李希凡, 论中国古典小说的艺术形象, 上海文艺出版社, 1962.

- Ли Си-фань, О художественном образе в китайской классической повествовательной прозе.
85. 李希凡, 谈谈历史人物和艺术形象的诸葛亮 - 《光明日报》, 1960.7.3.
- Ли Си-фань. О Чжугэ Ляне как историческом персонаже и художественном образе.
86. 李希凡, 《三国演义》和曹操翻案 - 《文艺报》, 1959. № 9.
- Ли Си-фань, "Троецарствие" и пересмотр отношения к Цао Цао.
87. 李效厂, 试谈《草船借箭》中的诸葛亮 - 《语文》, 1959, № 9
- Ли Сяо-чан, Опыт рассуждения о Чжугэ Ляне в эпизоде "Добывание стрел с помощью лодок с циновками".
88. 李效厂, 略谈《失街亭》的艺术特点 - 《语文》, 1959, № 3.
- Ли Сяо-чан, Коротко о художественных особенностях эпизода "Потеря Цзетина".
89. 李景白, 试《赤壁之战》的情节 - 《四川文学》, 1962, № 8.
- Ли Цзин-бай, Об эпизоде "Битва у Красной стены".
90. 李辰冬, 《三国》、《水浒》与《西遊》, 大道出版社, 北平, 1946.
- Ли Чэнь-дун, "Троецарствие", "Речные заводы" и "Путешествие на Запад".
91. 魯地, 三国演义论集, 東海文艺出版社, 杭州, 1957.
- Лу Ди, Сборник статей о "Троецарствии".
92. 陸联星, 李贽批判《三国演义》辨偽 - 《光明日报》, 1963.4.7.
- Лу Лянь-син, Об аутентичности комментариев Ли Чжи к "Троецарствию".
93. 陸学斌, 试谈曹操戏 - 《人民日报》, 1959.6.9.
- Лу Сюэ-бинь, Попытка разговора о пьесах, изображающих Цао Цао.
94. 刘修业, 古典小说戏曲丛考, 作家出版社, 北京, 1958.
- Лю Сю-е, Разыскания о классической прозе и драме.
95. 刘李高, 曹孟德论 - 《复旦》, 1959, № 8.
- Лю Цзи-гао, О Цао Мэн-дэ.
96. 刘劍鋼, 诸葛亮为什么引起我們的共鳴? - 《黑龍江日报》, 1961.4.25.
- Лю Цзянь-ган, Почему Чжугэ Лян вызывает у нас споры?
97. 刘知漸, 罗关中为什么要反对曹操 - 《光明日报》, 1959.5.25.

- Лю Чжи-цзянь, Почему Ло Гуань-чжун был против Цао Цао?
98. 刘知渐, „三顧茅廬”的陪襯手法 - [四川文学], 1982, № 7.
- Лю Чжи-цзянь, Прием контраста в эпизоде “Троекратное посещение тростниковой хижины”.
99. 刘世德, 谈 „三国演义”中的正统观念问题 - [文学研究集刊], 第3册,
- Лю Ши-дэ, Вопрос о законном правлении в “Троецарствии”.
100. 梁端甫, 试谈失街亭¹ - [语文教学], 1957, № 8.
- Лян Дуань-фу, Попытка разговора об эпизоде “Потеря Цзетина”.
101. 馬廉, 旧本三国演义板本的调查 [北平北海图书馆月刊], 二卷五号.
- Ма Лянь, Обследование старых изданий “Троецарствия”.
102. 木子, 三国戏曲与三国演义¹的关系及其他 - [安徽史学通讯], 1959, № 3.
- Му Цзы, Пьесы о Трех царствах и их связь с “Троецарствием”.
103. 繆鉉, 陳寿与三国志¹ - [讀史存稿], 三联书店, 北京, 1963.
- Мяо Юэ, Чэнь Шоу и “История Трех царств”.
104. 牛文清, 教[草船借箭]¹的几点意見 - [语文学習], 1959, № 11.
- Ню Вэнь-цин, Несколько замечаний о подаче на уроках эпизода “Добывание стрел с помощью лодок с цинковками”.
105. [三国演义]¹研究论文集, 作家出版社, 北京, 1957.
- “Сборник статей о “Троецарствии””.
106. [曹操論集], 生活讀考, 新知三联书店, 北京, 1960.
- “Сборник статей о Цао Цао”.
107. 谢无量, 罗关中方馬致远, 商務印书館, 上海, 1930.
- Се У-лянь, Ло Гуань-чжун и Ма Чжи-юань.
108. [三国演义]¹参考資料, 北京图书馆印, 1954.
- “Справочные материалы к изучению “Троецарствия””.
109. 松笔, 对诸葛亮退却的描写 - [山花], 1932, № 9.
- Сун-би, Описание отступления Чжугэ Ляна.
110. 孫楷第, 滄州集, 上下册, 中华书局, 北京, 1965.
- Сунь Кай-ди, Цанчжоуский сборник.

111. 苏之武, 关羽新貂蝉 - [羊城晚报¹, 1958.4.17.
Су Чжи-у, Гуань Юй обезглавливает Дяо-чань.
112. 苏之武, 督邮与貂蝉 - [羊城晚报¹, 1958.4.1.
Су Чжи-у, Императорский ревизор и Дяо-чань.
113. 苏之武, 丑角的孙坚 - [羊城晚报¹, 1958.4.6; 4.9.
Су Чжи-у, Комический персонаж Сунь Цзянь.
114. 苏之武, 鞭督邮的人 - [羊城晚报¹, 1958.4.2.
Су Чжи-у, Кто избил императорского ревизора?
115. 苏之武, 谁新华雄 - [羊城晚报¹, 1958.4.4.
Су Чжи-у, Кто обезглавил Хуа Сюна?
116. 苏之武, 陈宫的捉放曹 - [羊城晚报¹, 1958.4.21.
Су Чжи-у, О том, как Чэнь Гун "Поймал и отпустил Цао Цао".
117. 苏之武, 三战吕布 - [羊城晚报¹, 1958.4.12.
Су Чжи-у, Три боя с Люй Бу.
118. 徐德林, 三回史讲话, 群联出版社, 上海, 1955.
Сюй Дэ-линь, Лекции по истории Троецарствия.
119. 徐士年, 试论[三国演义]的思想性 - [长江文艺¹, 1954, № 7.
Сюй Ши-нянь, Попытка разговора об идейности "Троецарствия".
120. 雪克, 谈煮酒论英雄¹的艺术加工和艺术成就 - [东海¹, 1960, № 3.
Сюэ-кэ, О творческой работе и художественных достижениях эпизода "Подогрев вино, рассуждают о героях".
- 120а. 项鲁天, [三国演义]表现艺术一斑 (煮酒论英雄¹具体分析) -
[光明日报¹, 1963.4.28.
- Сян Лу-тянь, Заметка о мастерстве изображения в "Троецарствии".
121. 陶君起, 戏曲中的曹操 - [中国青年报¹, 1959.3.28.
Тао Цзюнь-ци, Цао Цао в пьесах.
122. [三国演义¹, 关吉罡主讲, 江苏省文联, 南京市文联, 南京图书馆, 1954.
"Троецарствие" (лекция Гуань Цзи-гана).
123. [三国演义¹, 中国古典文学报告会(1), 安徽省图书馆编, 1957.
"Троецарствие" (лекция по китайской классической литературе).
124. 凡夫, 孔明与张飞 - [青海日报¹, 1962.7.17.
Фань-фу, Кун-мин и Чжан Фэй.
125. 佛雕, 群英会上的周瑜 - [语文学习¹, 1957, № 8.

Фо-чу, Чжоу Юя на встрече героев.

126. 楓野, 略谈三国演义里的几个人物 - 《解放军文艺》, 1957, № 3.

Фэн Е, Коротко о некоторых персонажах "Троецарствия".

127. 馮其庸, 论罗关中的时代 - 《江海学刊》, 1983, № 7.

Фэн Ци-юн, Об эпохе Ло Гуань-чжуна.

128. 胡适, 三国演义考证 - 《中国章回小说考证》, 实业印书馆版.

Ху Ши, Разыскания о "Троецарствии".

129. 何明, 诸葛亮和三顾茅庐 - 《光明日报》, 1961.2.8.

Хэ Мин, Чжугэ Лян и эпизод о том, как Лю Бэй трижды посетил тростниковую хижину.

130. 景孤血, 谈谈元明清杂剧中的曹操 - 《光明日报》, 1959.5.11.

Цзин Гу-сюэ, О Цао Цао в пьесах-цацзюй династий Юань, Мин и Цин.

131. 季羨林, 中印文化关系史论丛, 人民出版社, 北京, 1957.

Цзи Сянь-линь, Собрание статей по истории китайско-индийских культурных связей.

132. 季樂, 三国演义还值得读吗? - 《羊城晚报》, 1959.4.18

Цзи Юя, Стоит ли все еще читать "Троецарствие"?

133. 足各問, 楊柄答, 关于三国演义取捨标准 - 《羊城晚报》, 1958.3.13.

Цзу Гэ-вэнь, Ян Бин - да, О выборе критерия оценки "Троецарствия".

134. 曾白融, 奸雄曹操 - 不朽的艺术形象 - 《文汇报》, 1959.3.20.

Цзэн Бай-жун, Коварный герой Цао Цао - нетленный художественный образ.

135. 君映, 谈关羽的神话 - 《吉林日报》, 1962.5.5.

Цзюнь-ши, Об обожествлении Гуань Юя.

136. 茵桂, 话说貂蝉 - 《南方日报》, 1956.12.9.

Цзюнь-гуй, Относительно Дяо-чань.

136а. 江春, 关于周瑜 - 《羊城晚报》, 1959.3.5.

Цзян Чунь, О Чжоу Юе.

137. 江水, 评怎样阅读三国演义 - 《文史哲》, 1958, № 11.

Цзян Шу й, Рецензия на книгу "Как читать "Троецарствие"".

138. 欽立,曹操与《三国演义》-吉林師範大學學報(語文),1959,№4.
Цинь-ли, Цао Цао и "Троецарствие".
139. 崔佐夫,《三国演义》描写战争的高度技巧-《東海》,1982,№9.
Цуй Цзо-фу, Высокое мастерство описания битв в "Троецарствии".
140. 錢玄同,《三国演义》序-《罗关中,三国演义》,上海亞東圖書館版,
上册.
Цянь Сюань-тун, Предисловие к "Троецарствию".
141. 常林炎,《温酒斩华雄》的艺术技巧-《解放军文艺》,1981,№12.
Чан Линь-янь, О мастерстве изображения эпизода "О том, как в миг был обезглавлен Хуа Сюн".
142. 常林炎,《当阳之战》的艺术成就-《解放军文艺》,1982,№11.
Чан Линь-янь. Художественное мастерство в эпизоде "Даньянский бой".
143. 張海珊,用五四精神对待曹操和《三国演义》-《上海師範學院
學報》,1959,№1.
Чжан Хай-шань, Отношение к Цао Цао и к "Троецарствию" в духе движения "4 мая".
144. 周為民,《三国》在日本-《羊城晚报》,1984.6.15.
Чжоу Вэй-минь, "Троецарствие" в Японии.
145. 周汝昌,前言-《罗关中,三国演义》,人民文学出版社,北京,1982.
Чжоу Жун-чан, Предисловие (к "Троецарствию").
146. 周寅宾,谈《三国演义》对诸葛亮的典型塑造-《江汉学报》,
1982,№10.
Чжоу Инь-бинь, О типизации образа Чжугэ Ляна в "Троецарствии".
147. 周天,谈《三国演义》新感-《上海文学》,1982,№4.
Чжоу Тянь, Новые чувства при чтении "Троецарствия".
148. 周金觉,暂止国胜象-《天文台杂志》,第四期.
Чжоу Цзинь-цзюэ, Мелкие записки из Сада Чжэньчжюань.
149. 周紹良,关索考-《周叔弢先生六十生紀念論文集》/1950/.
Чжоу Шао-лян, Разыскания о Гуань Со.
150. 朱平楚,略谈《三国演义》刘备的形象-《兰州大學學生科學
論文集刊》,1957,№3.
Чжу Пин-чу, Коротко об образе Лю Бэя в "Троецарствии".

151. 朱平楚, 三国戏简述-《人文杂志》, 1959, № 3.
 Чжу Пин-чу, Краткое описание пьес о Троецарствии.
152. 朱平楚, 曹操论-《三国演义》人物研究之一-《兰州大学学生
 科学论文集刊》(人文), 1958, № 2.
 Чжу Пин-чу, О Цао Цао (исследование об одном из героев "Троецарствия").
153. 郑逸梅, 三国闲话, 广益书局, 上海, 1948.
 Чжэн И-мэй, Заметки на досуге о "Троецарствии".
154. 郑振铎, 三国演义的演化-《中国文学研究》, 作家出版社, 北京,
 1957.
 Чжэн Чжэнь-до, Эволюция "Троецарствия".
155. 赤一夫, 关云长的大刀-联想人和物的关系-《辽宁日报》,
 1961.3.23.
 Чи И-фу, Большой меч Гуань Юнь-чана (связь в воображении между персонажем и атрибутом).
156. 褚斌傑, 谈《三国演义》-《读与月报》, 1958, № 5.
 Чу Бинь-цзе, О "Троецарствии".
157. 陈辽, 《三国演义》怎样描写战争-《解放军文艺》, 1958, № 12.
 Чэнь Ляо, Как описывается война в "Троецарствии".
158. 陈涌, 《三国演义》简论-《文学研究集刊》, 第一册, 北京, 1957.
 Чэнь Юн, Коротко о "Троецарствии".
159. 師習文, 曹操的《三笑三惊》-《甘肃日报》, 1961.10.24.
 Ши Си-вэнь, "Три улыбки и три испуга" Цао Цао.
160. 沈潜, 关于蜀中五虎将-《羊城晚报》, 1959.9.16.
 Шэнь Цянь, Пять храбрых полководцев из Шу.
161. 《三国演义》, 失街亭-《语文教学通讯》, 1957, № 3-4.
 "Эпизод "Потеря Цзетина" в "Троецарствии".
- 161a. 袁世硕, 谈《三国演义》中的关羽-《文学评论》, 1965, № 6.
 Юань Ши-шо, О Гуань Юе в "Троецарствии".
162. 袁世硕, 试论《三国演义》中的曹操-《山东大学学报》(语文),
 1959, № 2.
- Юань Ши-шо, Попытка разговора о Цао Цао в "Троецарствии".
163. 余凡, 关于曹操戏-《安徽史学通讯》, 1959, № 2.

- Юя Фань, О пьесах, изображающих Цао Цао.
164. 由雲龍, 三国演义论证, 上海钱氏油印, 1954.
- Ю Юнь-лун, Рассуждения и разыскания о "Троецарствии".
165. 楊柄, 三百字刻画一个人物 - 三国小品¹ - 羊城晚报¹, 1962.12.27.
- Ян Бин, Один персонаж, изображенный тремястами иероглифов (мелкие заметки о "Троецарствии").
166. 楊柄, 谈魯肅 - 羊城晚报¹, 1958.1.3.
- Ян Бин, О Лу Су.
167. 楊翼驥, 裴松之与 三国志注¹ - 历史教学¹, 1963, № 2.
- Ян И-сян, Пэй Сун-чжи и "Комментарии к "Истории Трех царств".
168. 楊平, 康派三国试谈 - 雨花¹, 1962, № 3.
- Ян Пин, Опыт разговора о "Троецарствии" школы Кан.
169. 楊荷, 三国演义¹在泰国 - 羊城晚报¹, 1959.8.2.
- Ян Хэ, "Троецарствие" в Таиланде.
- 169a. 姚蓮子, 略论 三国演义¹和 失街亭¹这个插曲 - 语文教学¹, 1959, № 3.
- Яо Пэн-цзы, Коротко о "Троецарствии" и эпизоде "Потеря Цзетина".
170. 姚綺, 也谈 三国演义¹在泰国 - 羊城晚报¹, 1959.7.23.
- Яо Ци, Еще раз о "Троецарствии" в Таиланде.

На японском языке

Перевод эпопей³

171. 三国志¹, 小川环树译, 岩波书店, 东京, 1953-1965.
"Троецарствие" в переводе Огава Тамаки

³ Библиографию других японских переводов "Троецарствия" см. в статье Нисино Тэйдзи "Исследования и материалы о "Троецарствии" /172, стр. 114-115/. Там же указаны и переводы на другие восточные языки: маньчжурский и монгольский, а также упомянуты переводы: на тайский, бирманский и корейский языки. Никаких сведений о бирманском переводе нам разыскать не удалось. Очень возможно, что Нисино Тэйдзи упомянул его по ошибке вместо малайского.

Исследования

172. 中国の八大小説, 平凡社, 東京, 1965.
"Восемь крупнейших произведений китайской повествовательной прозы".
173. 吉川幸次郎, 三国志実象, 筑摩与房, 東京, 1962.
Ёсикава Кодзиро, Подлинные записи об "Истории Трех царств".
174. 井上以智為, 关羽祠庙の由来並に变迁 - 史林¹, 1941, 26 卷, 2, 2 号
- Иноуэ Ититамаэ. Возникновение и распространение храмов Гуань Юя.
175. 小川环树, 三国演義に古くは佛教と道教 - 東方学¹, 1951, 第二輯.
Огава Тамаки, Буддийские и даосские элементы в "Троецарствии".
176. 小川环树, 关索のこと; 关索物語の異本 - 三国志¹, 小川环树, 金田純一郎译, 第八册, 附象, 岩波与店, 東京, 1964.
- Огава Тамаки, Заметки о Гуань Со. Варианты сказания о Гуань Со.
177. 小川环树, 三国演義のちとづに历史とについて - 東方の文化と社会¹, 1952, 2 輯.
- Огава Тамаки, Исторические источники, на которых основывается "Троецарствие".
178. 小川环树, 文山译の原本 - 三国志¹, 小川环树, 金田純一郎译, 第八册, 附象, 岩波与店, 東京, 1964.
- Огава Тамаки, Оригинал "Троецарствия", с которого переводил Фумияма.
179. 小川环树, 解说 - 三国志¹, 小川环树译, 岩波与店, 東京, 1954.
- Огава Тамаки, Пояснения к "Троецарствию".
180. 小川环树, 三国演義の毛声山批評本と李笠翁本 - 神田博士还曆記念与语学論集¹, 1957.
- Огава Тамаки, "Троецарствие" с комментариями Мао Шэн-шаня и издания с комментариями Ли Ли-вэна.
181. 塩谷温, 全相平话三国志¹に就て - 狩野教授还曆記念支那学論丛¹, 私文堂, 1928.

Сиоян Он, О полностью иллюстрированном "Пинхуа по "Истории Трех царств" ".

На русском и западноевропейских языках

Переводы источников⁴

182. Ло Гуань-чжун, Троецарствие пер. В.А. Панасюка, т. 1-П, М., 1954.
183. "Юаньская драма", М.-Л., 1966.
184. "Die drei Reiche (San kwo tschi); Roman aus dem alten China", übersetzt von F. Kuhn, Berlin, 1940 (сокращенный перевод).
185. "Les trois royaumes. (Epopée chinoise)", trad. de A. Hubrecht, vol. I, Peking, 1934 (перевод не завершен).
186. "Les Trois Royaumes", trad. de Nghiêm Toan et Louis Ricaud vol. I-II, Saigon, 1960-1961 (перевод первых тридцати глав).
187. San-Koué-tchy, Han Kouroun-i pithé. Histoire des trois royaumes, Paris, vol. 1-2, 1845-1851 (перевод первых сорока четырех глав).
188. "San Kuo or Romance of the Three Kingdoms", transl; by C.H. Brewitt-Taylor, Shanghai, 1925.

Исследования

189. В.М. Алексеев, Китайский культ бога Гуаня, Л., /б.г./.
190. В.С. Манухин, Художественное обобщение в первых китайских романах, - "Филологические науки", 1959, № 4, стр. 56-66.
191. Л.Н. Меньшиков, Основная идея романа "Троецарствие", - "Народы Азии и Африки", 1967, № 4, стр. 247 (изложение доклада).
192. Б.Л. Рифтин, Литературное произведение и его народные варианты, - "Теоретические проблемы восточных литератур", М., 1969, стр. 324-332.
- 192а. Б.Л. Рифтин, Метод в средневековой литературе Востока, - "Вопросы литературы", 1969, № 6, стр. 75-83.
193. Б.Л. Рифтин, Проблемы развития исторического сказа китайцев (УП Международный конгресс антропологических и этнографических наук), М., 1964.

⁴ Здесь указаны наиболее известные переводы "Троецарствия" на западноевропейские языки. Перечень переводов отдельных глав и частей см. M. Davidson, A List of Published Translations from Chinese into English, French and German, pt 1, Ann Arbor, Michigan, 1952, стр. 20-23.

194. В. И. Семанов, Из китайского героического эпоса, - "Сборник студенческих научных работ", № 2 ("Студенческое научное общество Восточного факультета ЛГУ"), Л., 1955, стр. 1-30 (ротатор).
195. В. И. Семанов, Китайский героический роман (XIV-XVI вв.) и его роль в становлении новой литературы, - в кн. "Реализм и его соотношения с другими творческими методами", М., 1963, стр. 54-95.
196. Н. Т. Федоренко, Героическая эпопея "Троецарствие", - "Проблемы востоковедения", 1960, № 1, стр. 71-93.
197. J. K. Crump, Ping-hua and the Early History of the San-kuo chih, - "Journal of the American Oriental Society", 1951, vol. 71, № 4, стр. 249-256.
198. C. T. Hsia, The Classic Chinese Novel. A Critical Introduction, New York - London, 1968.
- 198a. Ou Itai, Sur le roman chinois, Paris, 1933.
199. R. Ruhlmann, Introduction - "Les Trois Royaumes", trad. de Hghiêm Toan et Louis Ricaud, Saigon, 1960, стр. 1-9.
200. R. Ruhlmann, Traditional Heroes in Chinese Popular Fiction - "The confucian persuasion", ed. by Wright, Stanford California, 1960, стр. 141-176.

Использованная литература по другим проблемам

На китайском языке

201. 班固, 汉书, 中华书局, 北京, 1964.
Бань Гу, История династии Хань.
202. 晁沅, 續資治通鑑, 古籍出版社, 北京, 1957.
Би Юань, Продолжение "Зеркала всеобщего, в управлении помогающего".
203. 中文大辭典, 台北, 1966.
"Большой словарь китайского языка".
204. 王溥, 唐会要, 中华书局, 北京, 1955.
Ван Пу, Основные сведения о танском обществе.
205. 王重民, 敦煌古籍叙录, 商务印书馆, 北京, 1958.
Ван Чжун-минь, Описание старинных текстов из Дуньхуана.
206. 王少堂, 武松, 江苏人民出版社, 南京, 1959.
Ван Шао-тан, У Сун.
207. 王少堂, 冷书⁷和热书⁷ - 曲艺, 1959, № 3.
Ван Шао-тан, "Холодное" и "горячее" повествование.
208. 新編五代史平话⁷, 中国古典文学出版社, 上海, 1954.

- "Вновь составленное пинхуа по "Истории Пяти династий" .
209. 吕氏春秋¹-¹诸子集成¹, 中华书局, 北京, 1956, 第六册.
"Весны и Осени Люя".
210. 丁福保, 佛学大辞典, 上海, 1921.
Дин Фу-бао, Большой буддийский словарь.
211. 古代汉语¹, 王力主编, 中华书局, 北京, 1962.
"Древнекитайский язык", под ред. Ван Ли.
212. 叶绍钧, 说与-¹未厭居習作¹, 开明文学新社, 上海, 1936.
Е Шао-цзюнь, Сказ.
213. 任半塘, 唐戏弄, 作家出版社, 北京, 1958.
Жэнь Бань-тан, Танские представления.
214. 大宋宣和遗事¹, 中国古典文学出版社, 上海, 1954.
"Забытые деяния годов Провозглашенного согласия".
215. 礼记正义¹, 十三经注疏本¹, 中华书局, 北京, 1957.
"Записи обрядов" с комментариями".
216. 闹花灯¹, 陈蔭榮讲述, 金受申整理, 通俗文艺出版社, 北京, 1956.
"Игра с фонарями", рассказал Чэнь Инь-жун, подготовил к изданию Цзинь Шоу-шэнь.
217. 太平御覽¹, 中华书局, 北京, 1960.
"Императорское обозрение годов Тай-пин".
218. 说苑引得¹, 北京, 1931.
"Индекс к "Саду высказываний" .
219. 晋书¹, 二十四史本, 商务印书馆, 北京, 1959.
"История династии Цзинь".
220. 中国文学史¹, 中国科学院文学研究所编, 人民文学出版社, 北京, 1962.
"История китайской литературы", написанная коллективом авторов Института литературы АН КНР.
221. 弋唐, 评弹及其音乐, 江苏南部民间戏曲说唱音乐集¹.
音乐出版社, 北京, 1955.
- И Тан, Сучжоуский сказ и его музыка.
222. 康重华, 艺海摸蝦記-¹曲艺¹, 1962, № 1.
Кан Чжун-хуа, Записки о ловле креветок в море искусства.
223. 尚书正义¹, 十三经注疏本, 中华书局, 北京, 1957.

"Книга исторических преданий" с комментариями".

224. 越絕書⁷, 商務印書館, 上海, 1956.

"Книга о падении Юэ".

224a. 增補麻衣神相全編, 北京龍文閣, 1908.

"Компендиум по физиогномике Господина в пеньковой одежде"
с дополнениями"

225. 孔另境, 中国小说史料, 古典文学出版社, 上海, 1957.

Кун Лин-цзин, Материалы к истории китайской повествователь-
ной прозы.

226. 老舍, 過新年, 晨光出版公司, 上海, 1951.

Лао Шэ, Встреча Нового года.

227. 汉语方言词彙¹, 文字改革出版社, 北京, 1964.

"Лексика диалектов китайского языка".

228. 李偉清, 評話表演艺术中的笑¹ - 浙江日报¹, 1961.8.30.

Ли Вэй-цин, "Смех" в исполнительском искусстве прозаического
сказа.

229. 李偉清, 杭州評話 - 浙江日报¹, 1931.8.16.

Ли Вэй-цин, Ханчжоуские пинхуа.

230. 李斗, 揚州画舫录, 中华书局, 北京, 1960.

Ли Доу, Записки о расписных лодках в Янчжоу.

231. 黎新, 論戏曲服装的演变与发展¹, 戏曲研究¹, 1958, № 3.

Ли Синь, Об эволюции и развитии театрального костюма.

232. 李希凡, 古典小说艺术创作方法初探 - 新建设¹, 1961, № 5.

Ли Си-фань, Предварительное исследование творческого метода
классической повествовательной прозы.

233. 李昉等, 太平廣記¹, 人民文学出版社, 北京, 1959.

Ли Фан и др., Обширные записи годов Тай-пин.

234. 罗暉, 醉翁谈录, 古典文学出版社, 上海, 1957.

Ло Е, Записи бесед Охмелевшего старца.

235. 論語译注¹, 楊伯峻編著, 中华书局, 北京, 1965.

"Лунь юй" с переводом и комментариями".

236. 鲁迅, 中国小说史略, 人民文学出版社, 北京, 1953.

Лу Синь, Краткая история китайской повествовательной прозы.

237. 陸澹安, 小说词语滙释, 中华书局, 北京, 1964.

Лу Чжань-ань, Толкование лексики повествовательной прозы.

238. 刘大杰, 中国文学发展史, 古典文学出版社, 上海, 1958.
Лю Да-цзе, История развития китайской литературы.
239. 刘勰, 文心雕龙注, 人民文学出版社, 北京, 1959.
Лю Се, Резной дракон литературной мысли.
240. 刘修业, 古典小说戏曲丛考, 作家出版社, 北京, 1958.
Лю Сю-е, Разыскания о классической повествовательной прозе и драме.
241. 刘知幾, 史通, 中华书局, 北京, 1961.
Лю Чжи-цзи, Толковании истории.
242. 孟子译注, 中华书局, 北京, 1960.
"Мэн-цзы" с переводом и комментариями".
243. 孟元老, 东京梦华录(外四种), 上海古典文学出版社, 1958.
Мэн Юань-лао, Записи снов о великолепии Восточной столицы (и четыре сочинения других авторов).
244. 新唐书, 二十四史本, 商务印书馆, 北京, 1959.
"Новая история династии Тан"
245. 唐人小说, 上海古典文学出版社, 1955.
"Новеллы танских авторов".
246. 宋史艺文志补·附编, 商务印书馆, 上海, 1957.
"Описание книг в "Истории династии Сун" с дополнениями и приложениями".
247. 川剧传统剧目目录, 四川省文化局戏曲研究室编, 1962.
"Описание репертуара традиционной сычуаньской драмы".
248. 中国医学概论, 北京, 1958.
"Очерки по традиционной китайской медицине".
249. 七国春秋平话, 中国古典文学出版社, 上海, 1955.
"Пинхуа о Веснах и Осенях Семи царств".
250. 薛仁贵征辽事略, 古典文学出版社, 上海, 1957.
"/Пинхуа/, описывающее деяния Сюэ Жэнь-гуя, ходившего походом на Ляо".
251. 武王伐纣平话, 中国古典文学出版社, 上海, 1955.
"Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Синя".
252. 秦併六国平话, 中国古典文学出版社, 上海, 1955.
"Пинхуа о том, как Цинь присоединила шесть царств".
253. 前汉书平话, 中国古典文学出版社, 上海, 1954.

"Пинхуа по "Истории династии Ранняя Хань"".

254. 全唐诗¹, 中华书局, 北京, 1960.

"Полное собрание танских стихов".

255. 京本通俗小说¹, 中国古典文学出版社, 上海, 1954.

"Популярные рассказы, изданные в столице".

256. 佩文韻府¹, 商務印書館, 上海,

"Пэйвэнь юньфу".

256a. 汉语方音字源¹, 文字改革出版社, 北京, 1962.

"Словарь диалектных чтений китайских иероглифов".

257. 國語詞典¹, 商務印書館, 1943.

"Словарь национального языка".

258. 敦煌变文集¹, 人民文学出版社, 北京, 1957.

"Собрание бьяньвэнь из Дуньхуана".

259. 宋会要辑稿¹, 中华书局, 北京, 1957.

"Собрание материалов к основным сведениям по сунской династии".

260. 孙楷第, 中国通俗小说书目, 作家出版社, 北京, 1957.

Сунь Кай-ди, Каталог произведений китайской популярной повествовательной прозы.

261. 孙楷第, 俗讲, 說話与白話小说, 作家出版社, 北京, 1956.

Сунь Кай-ди, Простонародная проповедь, народный сказ и повествовательная проза на разговорном языке.

262. 孙楷第, 傀儡戏考原, 上杂出版社, 上海, 1953.

Сунь Кай-ди, Разыскания о происхождении кукольного театра.

263. 孙龍父, 揚州評話的艺术特色一, 揚州師範学院学报¹, 1960, № 9.

Сунь Лун-фу, Художественные особенности янчжоуского прозаического сказа.

264. 孙毓春, 連湖如和评考一, 说说唱唱¹, 1953, № 3.

Сунь Юй-чунь, Лянь Ко-жу и прозаический сказ.

265. 苏东坡集¹, 商務印書館, 上海, 1958.

Су Ши, Собрание сочинений.

266. 司馬迁, 史记, 中华书局, 北京, 1963.

Сыма Цянь, Исторические записки.

267. 思苏, 铁门檻¹—曲艺¹, 1962, № 5.

Сы-су, "Железный порог".

268. 思芬, 说书有無脚本? - 曲艺¹, 1962, № 4.

Сы-су, Есть ли у рассказчиков либретто?

269. 熊光又, 中国成语大辞典, 远东图书公司, 香港, 1965.

Сюн Гуан-и, Большой словарь чэньюев китайского языка.

270. 谭正璧, 日本所藏中国佚本小说述考, 知行编译社, 上海, 1945.

Тань Чжэн-би, Описание произведений китайской повествовательной прозы, сохранившихся в Японии.

271. 陶弘景, 古今刀剑录 - 汉魏丛书¹, 上海, 1895.

Тао Хун-цзин, Записки о древних и современных мечах.

272. 陶君起, 京剧剧目初探, 增订本, 中国戏曲出版社, 北京, 1963.

Тао Цзюнь-ци, Предварительные разыскания в области репертуара пекинской драмы.

273. 陶元珍, 三因食货志, 商务印书馆, 上海, 1935.

Тао Юань-чжэнь, Описание экономики Трех царств.

274. 苏州评弹口诀¹, 潘伯英, 周炎辑注 - 曲艺¹, 1962, № 3.

"Устные правила сучжоуского сказа".

275. 吴同宾, 话剧台词中的语气词和叹词 - 剧本¹, 1963, № 8.

У Тун-бинь, Модальные частицы и междометия в сценической речи.

276. 吴承恩, 西游记, 作家出版社, 北京, 1954.

У Чэн-энь, Путешествие на Запад.

277. 冯梦龙, 古今小说, 人民文学出版社, 北京, 1958.

Фэн Мэн-лун, Рассказы о древности и современности.

278. 皇甫谧, 帝王世纪辑存, 中华书局, 北京, 1964.

Хуанфу Ми, Сохранившиеся фрагменты из "Описания государей и ванов".

279. 洪为法, 陈午楼, 扬州说书 - 说说唱唱¹, 1953, № 8.

Хун Вэй-фа, Чэнь У-лоу, Янчжоуский сказ.

280. 洪遵, 容斋随笔五集, 商务印书馆, 上海, 1935.

Хун Май, Записки из кабинета Жунчжай.

281. 胡竹安, 宋元白话作品中语气助词 - 中国语文¹, 1958, № 6.

Ху Чжу-ань, Вспомогательные частицы в произведениях на байхуа периодов Сун и Юань.

282. 胡寅翼, 唐代的战争文学, 商务印书馆, 上海, 1931.

Ху Юнь-и, Литература о войне в эпоху Тан.

283. 金受申, 老考館見聞瑣記 - 1. 曲艺⁷, 1959, №№ 8-11.

Цзинь Шоу-шэнь, Мелкие заметки о виденном и слышанном в старых шугуань.

284. 金受申, 谈谈新评书 - 1. 怎样写曲艺⁷, 北京出版社, 1959.

Цзинь Шоу-шэнь, Поговорим о новых прозаических сказах.

285. 金受申, 北京的老考館儿 - 1. 曲艺⁷, 1959, № 7.

Цзинь Шоу-шэнь, Старые пекинские шугуань.

286. 左絃, 怎样欣赏评弹, 上海文艺出版社, 1957.

Цзо Сянь, Как воспринимать сучжоуский сказ.

287. 左絃, 评弹的说表 - 1. 曲艺⁷, 1961, № 3.

Цзо Сянь, Опыт разговора о речевом плане в сучжоуском сказе.

288. 左絃, 试论评弹的灵活性与局限性 - 1. 曲艺⁷, 1957, № 3.

Цзо Сянь, Попытка разговора о живости и ограниченности сучжоуского сказа.

289. 子芹, 旧艺人的思想改造 - 1. 农村文艺运动的开展⁷, 武汉人民出版社, 1949.

Цзы-цинъ, Перестройка идеологии старых народных мастеров.

290. 辞海, 中华书局, 上海, 1948.

"Цыхай".

290а. 辞海, 试行本, 中华书局, 上海, 1961.

"Цыхай" (макет нового издания).

291. 瞿佑, 剪灯新话, 中华书局, 上海, 1962.

Цюй Ю, Новые рассказы у догорающей лампы.

292. 钱謙益, 列朝诗集小传, 古典文学出版社, 上海, 1957.

Цянь Дянь-и, Краткие жизнеописания авторов "Сборника стихов всех династий".

293. 常璩, 华陽国志, 商務印书館, 北京, 1958.

Чан Цзюй, Описание Хуаяна.

294. 翟灏, 通俗编, 商務印书館, 北京, 1958.

Чжай Хао, Словарь просторечий.

295. 張霖, 战滁州, 谢純一记, 北京出版社, 1958.

Чжан Пэй-син, Битва за Чучжоу.

296. 張政烺, 讲史与咏史诗 - 1. 历史语言研究所集刊⁷, 1948, № 10.

Чжан Чжэн-лян, Исторический сказ и стихи, воспевающие историю.

297. 張原水, 彈詞種種一, 華東地方戲曲介紹¹, 新文艺出版社, 上海, 1953.

Чжан Юань-шуй, Разновидности таньцы.

298. 張玉芳, 清字第一, 一, 曲艺¹, 1962, № 2.

Чжан Юй-шу, Самое главное - чистота.

299. 趙暉, 受越春秋, 万有文库本, 上海, 1937.

Чжао Е, Весны и Осени У и Юэ.

300. 趙景深, 中国文学史新編, 北新書局, 上海, 1936.

Чжао Цзин-шэнь, Заново написанная история китайской литературы.

301. 趙景深, 銀字集, 永祥印書館, 上海, 1946.

Чжао Цзин-шэнь, Сборник статей о повествовательной прозе.

302. 周緯, 中国兵器史稿, 三联书店, 北京, 1957.

Чжоу Вэй, Материалы по истории оружия в Китае.

303. 周良, 谈苏州评彈的賦讚¹ - 曲艺¹, 1962, № 5.

Чжоу Лян, О фу и цзань в сучжоуском сказе.

304. 周汉平, 怎样编写曲艺唱詞, 湖南人民出版社, 長沙, 1959.

Чжоу Хань-пин, Как создавать песенно-повествовательные произведения.

305. 周而復, 復記一韓起祥, 刘巧团圆, 上海, 生活·读书·新知联合发行所, 1949.

Чжоу Эр-фу, Послесловие - в кн. Хань Ци-сян, Как Лю Цяо нашла свое счастье.

306. 莊子集解¹ - 諸子集成¹ (三), 中华书局, 北京, 1956.

"Чжуан-цзы" со сводом комментариев и толкованием.

307. 朱叶, 话说评話流派 - 詹耿良一夕谈 - 新民晚报¹, 1961.6.9.

Чжу Е, Разговор о школах прозаического сказа (беседа с Тан Гэн-ляном однажды вечером).

308. 祝連伯, 天伯府比武 - 曲艺选, 1949-1959, ¹, 上海文艺出版社, 1960.

Чжу И-бо, Состязание в военном искусстве в Тяньбофу.

309. 鍾嗣成, 賈仲明, 臧鬼簿新校注, 文学古籍刊行社, 北京, 1960.
Чжун Сы-чэн, Цзя Чжун-мин, Записи об обиженных душах.
310. 郑振铎, 插图本中国文学史, 作家出版社, 北京, 1957.
Чжэн Чжэнь-до, Иллюстрированная история китайской литературы.
311. 郑振铎, 中国俗文学史, 作家出版社, 北京, 1954.
Чжэн Чжэнь-до, История китайской простонародной литературы.
312. 程毅中, 宋元讲史简论一, 文学遺產增刊¹, 七輯, 北京, 1959.
Чэн И-чжун, Коротко об исторических повествованиях эпох Сун и Юань.
313. 程毅中, 宋元话本, 中华书局, 北京, 1964.
Чэн И-чжун, Повести хуабэнь времен Сун и Юань.
314. 陳汝衡, 说与史话, 作家出版社, 北京, 1958.
Чэнь Жу-хэн, История устного сказа.
315. 陳春生, 说¹, 唱¹二字下功夫一, 福建日报¹, 1961.8.27.
Чэнь Чунь-шэн, О работе над "диалогом" и "пением".
316. 施耐庵, 水浒全傳, 中华书局, 上海, 1961.
Ши Най-ань, Полное повествование о речных заводах.
317. 詩集傳¹, 中华书局, 北京, 1958.
"Шицзин" с комментариями Чжу Си.
318. 沈約, 宋书¹, 二十四史¹本, 商務印書館, 北京, 1959.
Шэнь Юэ, История Ранней Сун.
- 318a. 冊府元龜¹, 中华书局, 北京, 1960.
Энциклопедия "Цэфу юаньгуй".
319. 游国恩等, 中国文学史, 人民文学出版社, 北京, 1964.
Ю Го-энь и др., История китайской литературы.
320. 雲遊客, 江湖丛刊, 北平時言报社, 1938.
Юньюкэ, Собрание заметок о вольном люде.
321. 姚遠之, 湖南唱本提要, 广州, 1929.
Яо И-чжун, Основное содержание либретто хуаньских рассказчиков.

На японском языке

322. 簡野道明, 字源, 角川书店, 東京, 1956.

Канно Митиаки, Происхождение иероглифов.

323. 諸橋轍次, 大漢和 辞典, 東京, 1955.

Морохаси Тэцудзи, Большой китайско-японский словарь.

324. 小川环树, 变文と讲史 - 日本中国学会报¹, 1954, № 6.

Огава Тамаки, Бяньвэнь и исторические повествования.

325. 澤田瑞穂, 地獄变(中国の冥界说)法蔵馆, 京都, 1968.

Савада Мидзухо, Муки ада. (Китайское учение об аде).

326. 铃木虎雄, 赋史大要, 富山房, 東京, 1936.

Судзуки Торао, Основные сведения по истории жанра фу.

На русском и западноевропейских языках

327. М.К. Азадовский, Статьи о литературе и фольклоре, М.-Л., 1960.

328. М.К. Азадовский, Сказительство и книга - сб. "Язык и литература", т.УШ, Л., 1932, стр.5-28.

329. В.М. Алексеев, Китайская народная картина, М., 1966.

330. А.П. Баранников, Изобразительные средства индийской поэзии, Л., 1947.

331. Андрей Белый, Мастерство Гоголя, М.-Л., 1934.

332. Е.Э. Бертельс, Роман об Александре и его главные версии на Востоке, М.-Л., 1948.

333. П.Г. Богатырев, Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни, М., 1963.

334. П.Г. Богатырев, Традиция и импровизация в народном творчестве (УП Международный конгресс антропологических и этнографических наук), М., 1964.

335. П.Г. Богатырев, Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре, - в кн. "Славянские литературы", М., 1968, стр.294-336.

336. А.А. Бокшанин, Об усилении деспотической власти в Китае в конце XIУ в., - "Народы Азии и Африки", 1969, № 1, стр.54-65.

337. "Бяньвэнь о воздаянии за милость", М., 1971.(печатается).

338. "Бяньвэнь о Вэймоцзе". Бяньвэнь "Десять благих знамений". Изд. текстов, предисл., пер. и комм. Л.Н. Меньшикова, М., 1963.

339. А.Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940.

340. В.Н. Волошинов, Марксизм и философия языка,, 1930.

341. В. М. Гацак, Восточнороманский героический эпос, М., 1967.
342. Гегель, Лекции по эстетике. Книга третья, - Сочинения, т.ХIУ, М., 1958.
343. А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т.1, М.-Л., 1949.
344. П. А. Гринцер, Древнеиндийская проза, М., 1963.
345. П. А. Гринцер, Эпос Древнего мира, - в кн. "Типология и взаимосвязи литератур древнего мира", М., 1971 (готовится к печати).
346. Б. А. Грифцов, Теория романа, М., 1927.
347. А. Гуревич, "Что есть время?", - "Вопросы литературы", 1968, № 11, стр. 151-174.
348. И. С. Гуревич, К вопросу о жанре небуддийских бьяньвэнь (на материале бьяньвэнь об У Цзы-сюе), - сб. "Дальний Восток", М., 1961, стр. 24-25.
349. Ц. Дамдинсурэн, Исторические корни Гэсэриады, М., 1957.
350. Л. И. Думан, Очерк истории Китая, - в кн. "Китай. История, экономика, культура", М.-Л., 1940, стр. 107-169.
351. А. Н. Желуховцев, Школы сунского сказа, - "Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР", № 84, М., 1965, стр. 62-70.
352. В. М. Жирмунский, История легенды о Фаусте, - в кн. "Легенда о докторе Фаусте", М.-Л., 1958.
353. В. М. Жирмунский, Народный героический эпос, М.-Л., 1962.
354. В. М. Жирмунский, Сказание о Алпамыше и богатырская сказка, М., 1960.
355. В. М. Жирмунский, Х. Т. Зарифов, Узбекский народный героический эпос, М., 1947.
356. А. Я. Закушняк, Вечера рассказа, М.-Л., 1940.
357. И. Захаров, Историческое обозрение народонаселения в Китае, - "Труды членов Российской духовной миссии в Пекине", Пекин, 1909, , т. 1.
358. И. Т. Зограф, О локальных различиях в языке памятников средневековой китайской литературы, - в кн. "Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока". Тезисы докладов IУ годичной научной сессии Ленинградского отделения Института народов Азии АН СССР", Л., 1968.
359. И. Т. Зограф, Очерк грамматики среднекитайского языка, М., 1962.
360. В. Кассис, Предисловие, - в кн. "Проделки дядюшки Дэн-ба", М., 1962.

361. "Кероглу", Баку, 1959.
362. Ким Бусик, Самгук саги, пер. и комм. М.Н.Пака, М., 1959
363. "Китайские рукописи из Дуньхуана. Памятники буддийской литературы сувэньсюэ", изд. текстов и предисл. Л.Н.Меньшикова, М., 1963.
364. "Книга правителя области Шан", пер. и комм. Л.С.Переломова, М., 1968.
365. В.В.Кожин, Происхождение романа, М., 1963.
366. В.В.Кожин, Сюжет, фабула, композиция, - в кн. "Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы", М., 1964, стр. 408-435.
367. С.А.Козин, Гесериада, М.-Л., 1940.
368. С.А.Козин, Джангарнада, М.-Л., 1940.
369. Н.И.Конрад, Запад и Восток, М., 1966.
370. Н.И.Конрад, Японский феодальный эпос (XП-XIV вв.), - в кн. "Восток, сб.1. Литература Китая и Японии", 1935, стр.237-270.
371. Ю.Л.Кроль, Сыма Цянь - историк, М., 1969.
372. Ю.Л.Кроль, Сыма Цянь - историк падения династии Цинь (автор. канд. дис.) Л., 1963.
373. И.С.Лисевич, Древнекитайская поэзия и народная песня, М., 1969.
374. Д.С.Лихачев, Возникновение русской литературы, М.-Л., 1952.
375. Д.С.Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.
376. Д.С.Лихачев, Русские летописи, М.-Л., 1947.
377. Д.С.Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М.-Л., 1958.
378. Ю.М.Лотман, Лекции по структуральной поэтике, - "Труды по знаковым системам", 1 ("Ученые записки Тартуского государственного университета", вып. 160), Тарту, 1964.
379. П.Н.Медведев, Формальный метод в литературоведении, Л., 1928.
380. Е.М.Мелетинский, Народный эпос, - в кн. "Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы", М., 1964, стр. 50-96
381. Е.М.Мелетинский, Происхождение героического эпоса, М., 1963.
382. Е.М.Мелетинский, "Эдда" и ранние формы эпоса, М., 1968.

383. Л. Н. Меньшиков, О жанре "чжугундяо" и "Лю Чжи-юань чжугундяо", - в кн. "Вопросы филологии и истории стран советского и зарубежного Востока", М., 1961.
384. Г. И. Михайлов, Литературное наследство монголов, М., 1969.
385. М. И. Никитина, А. Ф. Троцевич, Очерки истории корейской литературы до XIX в., М., 1969.
- 385а. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, К истории культа огня в эпоху Вед, Одесса, 1887.
386. "О мастерстве художественного слова", Л., 1938.
387. Л. К. Павловская, Из истории текста "Пинхуа по истории Пяти династий", - в кн. "Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Тезисы докладов 1У годичной научной сессии Ленинградского отделения Института народов Азии АН СССР, май, 1968", Л., 1968, стр. 83-86.
388. Л. К. Павловская, Пинхуа по истории Пяти династий, - в кн. "Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока" (Тезисы докладов III годичной научной сессии Ленинградского отделения Института народов Азии АН СССР), май, 1967", М., 1967, стр. 77.
389. Л. К. Павловская, "Пинхуа по истории Пяти династий". (Некоторые предварительные соображения о композиционных особенностях и месте среди других пинхуа.), - в кн. "История, культура, языки народов Востока", М., 1970.
390. Палладий, П. С. Попов, Китайско-русский словарь, т.1, Пекин, 1881.
391. Л. Д. Позднеева, Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая, М., 1967.
392. Л. Д. Позднеева, О романе "Сон в красном тереме", - в кн. Ван Ляо-и, Основы китайской грамматики, М., 1954, стр. XIII-XXVШ.
393. Л. Померанцева, Стилистические особенности трактата "Ху-айнаньцзы", - в кн. "Жанры и стили литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов научной конференции", М., 1966, стр. 34-35.
394. В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.
395. В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928.
396. Б. Пуришев, Очерки немецкой литературы XV-XVII вв., М., 1955.
397. И. В. Пухов, Якутский героический эпос олонхо, М., 1962.
398. "Пятнадцать тысяч монет", пер. И. Т. Зограф, М., 1962.

399. Б. Рянчен, Жанр *bengsen-u uliger* в монгольском фольклоре, Улаан-Батор, 1959.
400. Б. Л. Рифтин, "Жизнеописание Сына Неба Му" как литературный памятник, - "Историко-филологические исследования", М., 1967, стр. 350-357.
401. Б. Л. Рифтин, Из дунганских исторических сказаний. (Сказание о Хань Сяне), - "Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР", вып. XXУП, М., 1957, стр. 17-22.
402. Б. Л. Рифтин, "Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Сяня" как образец китайской народной книги, - в сб. "Жанры и стили в литературах Китая и Кореи", М., 1969, стр. 104-117.
403. А. Н. Робинсон, Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (типология, оригинальность, метод), - в кн. "Славянские литературы", М., 1968, стр. 49-117.
404. А. Н. Робинсон, Метод древнерусской литературы XI-XIII вв., - в кн. "Проблемы изучения художественного произведения (метод, поэтика, методика). Тезисы докладов МГПИ им. В.И. Ленина", ч.1, М., 1968, стр. 54-55.
405. Ю. Салимов, Становление жанра сказочной прозы в персидско-таджикской литературе (автореф. канд. дисс.), М., 1964.
406. А. П. Скафтымов, Поэтика и генезис былин, М. - Саратов, 1924.
407. А. А. Смирнов, Из истории западноевропейской литературы, М.-Л., 1965.
408. В. Ф. Сорокин, Л. З. Эйдлин, Китайская литература, М., 1962.
409. М. В. Софронов, Об источнике и времени составления "Сяньбянь Удай ши пинхуа", - "Проблемы востоковедения", 1960, № 1.
410. Сыма Цянь, Избранное, пер. В. А. Панасюка, М., 1956.
411. "Танские новеллы", пер. О. Л. Фишман и А. А. Тишкова, М., 1960.
412. "Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам", Тарту, 1966.
413. В. Топорков, О "Театральном романе" Михаила Булгакова, - "Новый мир", 1965, № 8, стр. 27-28.
414. Ю. Н. Тынянов, О литературном факте, - "ЛЕФ", 1923, № 2.
415. И. М. Фильштинский, Арабская классическая литература, М., 1965.
416. А. Хойслер, Германский героический эпос и сказание Нибелунгах, М., 1960.

417. А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, М., 1968.
418. "Шяцзин", пер. А. А. Штукина, М. (серия "Литературные памятники"), 1957.
419. В. Шкловский, О теории прозы, М.-Л., 1925.
420. В. Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961.
421. Л. З. Эйдлин, Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1967.
422. Б. Эйхенбаум, Сквозь литературу. Сборник статей, Л., 1924.
423. Юань Кэ, Мифы древнего Китая, М., 1965.
424. Юань Цзя-хуа, Диалекты китайского языка, М., 1965.
425. Х. Юсуров, В. Шахматов, Дунганские сказки, Алма-Ата, 1946.
426. Ян Юн-го, История древнекитайской идеологии, М., 1957.
427. С. Е. Яхонтов, Древнекитайский язык, М., 1965.
428. С. Е. Яхонтов, Категория глагола в китайском языке, Л., 1967.
429. C. Bowra, Heroic Poetry, London, 1952.
430. V. Hrdličková, The Professional Training of Chinese Storytellers and the Storytellers' Guilds, - "Archiv Orientální", 1965, vol. 33, стр. 225-248.
431. V. Hrdličková, Some Observations on the Chinese Art of Story-telling, - "Acta Universitatis Carolinae. Philologica", 1964, № 3, стр. 53-78.
432. B. Karlgren, Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese, /б.м./, /б.г./.
433. O. Král, Several Artistic Methods in the Classic Chinese Novel *Julin-wai-shih*, - "Archiv Orientální", 1964, vol. 32, № 1.
434. J. Liu, The Chinese Knight-Errant, Chicago, 1967.
435. Liu Ts'un-yan, Buddhist and Taoist Influences on Chinese Novels, vol. 1, Wiesbaden, 1963.
436. H. Maspero, The Mythology of Modern China, - "Asiatic Mythology", New York/б.г./, стр. 252-384.
437. Milmann Parry, Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I. Homer and Homeric Style, - "Harvard Studies in Classical Philology", 1930, vol. XLI, стр. 73-147.
438. J. Průšek, L'histoire et l'épopée dans la Chine et dans le monde occidental - "Diogenes", t. 42, 1963, стр. 22-47.
439. J. Průšek, The Origins and the Authors of the hua-pen, Prague, 1967.
440. M. Velingerová, Jaké jsou charakteristické rysy čínské populární slovesnosti, - "Zpravy československé společnosti orientalistické", III, 1961, стр. 146-151.
441. Arthur Waley, Ballads and Stories from Tun-huang, London, 1960.
442. C. A. S. Williams, A Manual of Chinese Metaphor, Shanghai, 1920.

SUMMARY

B. Riftin's monograph «Historical romance and folklore tradition in China (oral and literary versions of «The Romance of the Three Kingdoms»)» investigates the interrelation of oral and literary traditions in a fully developed Oriental medieval literature. It is a study of permanently existing interconnections between folklore and literature. The usual approach to this problem is by way of examining how oral tradition influenced literature. The author's task is to show, apart from that influence, how literature continuously influences folklore in the Middle Ages and later.

In medieval studies a number of attempts have been made to trace a folklore basis of European ancient and medieval epic monuments in the style of the epic songs of those peoples who retained and were practising classic epic forms. Thus, Lord and Parry tried to discover traces of the oral style of Homeric poems in their investigation of Serbian epics. However, in all these cases the language of the material under study was already different from that of the monument and comparison was only typological. Chinese literature with its continuous literary and oral tradition, on the contrary, presents an opportunity to identify the folklore basis of the medieval epic monuments through an analysis of the style of the later medieval tradition. Besides, the medieval texts are reasonably well preserved, which, in turn, helps to detect the influence of books on the work of professional story-tellers and show how they interpreted the written sources. The author tried to connect those problems with an analysis of one plot.

The object of study is the cycle of narratives about the contest between three kingdoms, Wei, Shu and Wu (the third century A. D.), widely popular in the Far East (among the Chinese, Koreans, Japanese, Manchus, Mongols, Dungans, Miaos a. o.) and in South-East Asia (Thailand, Vietnam, Indonesia). The abundance of written materials (records of historical anecdotes, the folk book about the heroes of the Three Kingdoms, «The Romance of the Three Kingdoms» by Lo Kuan-chung, the records of later oral versions) makes it possible to trace the life of this plot in folklore and literature, with the laws of each genre deter-

mining its presentation. The events of the period of the Three Kingdoms are known to have been treated in detail in the official dynastic «History of the Three Kingdoms» by Ch'en Show (233—297 A. D.) as well as in later chronicles. Thus, the same episodes in historical prose and the later medieval narratives may be compared, discovering a basic difference between official and popular notions of historical events.

The folk tradition which the author studied is represented mainly by the folk book of the early fourteenth century, dramatised versions of the thirteenth-fourteenth centuries and the later story-tellers' narrative recorded in the late fifties — early sixties of this century.

The Chinese presumably had no developed epic of the Greek or Indian type. The place of mythological epic was occupied by the later medieval legends already depicting actual historical events and characters. At the same time these narratives have many features in common with the epics of other peoples and develop largely according to the rules of epic poetics. The form of these legends is mainly prosaic (or prose narrative interspersed with songs) and, therefore, the main theme of the present monograph is prosaic folklore and prosaic literature, which are governed by other regularities than the poetic epic monuments of most Indo-European, Fenno-Ugric or Turkic-Mongol peoples. Hence the need to elaborate special methods to analyse the folklore strain in the medieval texts.

Product of the comparatively late, already history-conscious spirit, Chinese epic narratives have followed the path usual for the later epic, from historical legend to developed epic narrative. At all stages they interacted with written, especially historical literature, which was in its turn constantly influenced by oral tradition.

Five major stages may be distinguished in the development of the plot. At the first stage — from the third — the fourth to the sixth — the seventh centuries A. D. — a number of historical anecdotes appeared and developed which were not yet combined into cycles. These were used by Ch'en Show, the author of the dynastic «History of the Three Kingdoms» and especially by its commentator Pei Sung-chih (372—451 A. D.). The second stage — the eighth-twelfth centuries — may be described as the period of the coalescence of separate historical legends into an integral cycle of epic narrative. That was largely accounted for by the development at that time in China of professional story-telling.

At the third stage — the thirteenth — the fourteenth century the oral versions of the plot were fixed and adapted by the anonymous author of the folk book and also by playwrights who

used separate plots from this cycle in their plays. The fourth stage—the end of the fourteenth century—saw the creative work of Lo Kuan-chung, who used the preceding oral and literary tradition for the creation of his romance. At the last, fifth stage, from the fourteenth to the beginning of this century. The «Romance» co-existed with the later oral narrative and drama, which have undergone its strong influence.

That order is preserved in the arrangement of this book, which falls into two major parts: «At the Origins of the Romance» and «The Romance and the Later Oral Prose Narrative». The first part is an analysis of both written and oral sources, which were the basis for Lo Kuan-chung's «Romance of the Three Kingdoms», i. e. the official «History», collections of historical anecdotes, and, finally, the folk book and drama. The historical prose supplied the author with the general chronology of events, the names and biographies of historical figures. From the folk book—*p'ing-hua*—the author took the order of episodes, sometimes different from that given by the history and dictated by the laws of the oral epic narrative. The impact of the Buddhist ideas and naïve popular ideology is apparent in the text of the *p'ing-hua*. Relics of oral form are preserved in epic motifs and situations, common for most epics of the world (ritual brotherhood, patriarchal relations between the prince and his strong men, triple construction of episodes in the plot, elements of heroic characterisation of the strong man, the detailed description of his equipment, horse etc.). The universal character of those epic traits is borne out in the book by a comparison of the Chinese epic with the epic of Turkic-Mongol peoples, as well as with the Japanese *gunki*.

The folk book treats the appearance of the characters in a purely epic manner. The description is slow and very detailed, separate features and parts of the body are described one by one, each being defined through comparison with animals. Such method of description is characteristic of the archaic epics of the Yakut *olonkho* type; it is also found in ancient Chinese myths, but is quite alien to the Chinese literary short story of the seventh—fourteenth centuries written in *wen-yen*.

Like the epic, the Chinese folk book features the man in action. Therefore the analysis of the descriptions of characters in the folk book was to find out what the actions of the hero were. The analysis has revealed a rather limited number of the types of action.

Besides external description of appearance, gestures and emotions, the characters of the folk book are characterised through representation of their thoughts and also direct speech. These aspects of description also required minute analysis. It

turned out that the representation of the characters' thoughts appeared in the monument under the influence of oral narrative, whereas direct speech is constructed either according to the living language norms, or, alternately, according to those of the literary *wen-yen*.

Alongside with the descriptions in the folk book, the author examined the organisation of the narrative itself, and in particular, the problem of time as artistic factor, that because the progress of time is the principal aspect in the structure of the folk book. Another factor which serves to organise the text in the folk book is the relics of oral narrative—special clichés and initial formulas with which story-tellers begin the narrative, as well as shift the story from one place or time into another or switch between the characters.

Comparison of the text of the folk book with the description of the same events in historical prose has shown that the monument in question was a step forward in the creation of fiction narrative. The latter was further developed in «The Romance of the Three Kingdoms». As the romance has been the subject of investigations by Chinese, Japanese, West European, American and Russian authors, B. Riftin confined his present study to the analysis of only a few aspects of this voluminous work, which are discussed in the second part of the monograph. He posits three major problems the ideology of the author of «The Romance of the Three Kingdoms»; the method of the medieval author, and the peculiarities of the romance regarded as a written version of the plot. The analysis led the author to the conclusion that the transition from the folk book to the romance entailed deep changes in ideology: the mainly Buddhist ideas of the folk book were replaced by the overtly Confucian outlook of the author of the romance, also influenced, however, by Taoism.

The problem of Lo Kuan-chung's creative method is one of the least studied in Sinology. The study is additionally hampered by the absence in the theory of established opinion on whether there is a problem of the method in the medieval literature at all. The present monograph is an attempt at defining the creative method of the medieval Chinese prose writer. B. Riftin took into consideration the fact that method here does not play the leading part, as it does in modern literature; what is important, is the law of the genre. The creative process itself was somewhat different in the Middle Ages from what it is now, with a medieval writer it mainly consisted in a new combination of the traditional images and motifs, in a different turn of thought, shift of accent or change in details, rather than in inventing a new plot and new characters. The medieval

book is bore of a combination of ready-made blocks, therefore the principle of construction was of great importance.

At the same time the investigation has shown that Lo Kuan-chung composed a work which was new in its basic qualities. His creative impulse has shown itself in that he borrowed anecdotes and miscellaneous incidents from historical sources and elaborated them into motivated episodes of an integral plot, deepening causal connections between separate episodes. Besides the new type of connection, Lo Kuan-chung invented retardation necessary in work of fiction. On the whole all the collisions were made more intricate in the romance, the whole work underwent what may be described as intellectualisation resulting in the appearance of a concept novel which expressed the author's views on the system of administration in the country and on an ideal governor.

The final chapter of the present book is devoted to the later oral tradition of the 18—20th centuries and the influence the romance had on it. The investigator compared the versions of oral prose narratives which used the plot of «The Romance of the Three Kingdoms» and were recorded at the late fifties and early sixties of this century, with the text of Lo Kuan-chung's epic. The analysis consisted in segmenting the plot into the smallest meaningful units which are separate gestures of the personages. It turned out that the later oral prose narrative was undoubtedly based on the text of «The Romance». The inner structure of the later prose narrative follows, without any significant changes, that of the Buddhist narrative *pien-wen* of the 8th—10th centuries. B. Riftin tried to solve the debate that has been going on in Sinology on whether the creative work of the modern story-teller is dependent on written sources or not. The present investigation has shown that the narrative of the Chinese story-tellers does depend on the written sources. At the same time B. Riftin has tried to elicit the regularities of this process and demonstrate the basic differences of genre and artistic structure of the professional oral narrative as a phenomenon of folklore from the medieval romance.

The transition from the romance to the later oral narrative involves a reorganisation of its structure into an integral sequence of separate episodes, with background episodes often growing into independent narratives of the short story type. At the same time the text start «to swell» which is accounted for by the peculiarities of oral version — the role of description increases, indirect speech and represented thoughts of the characters occupy a much greater place, extraneous episodes are quite often inserted and the teller's own comment is added. Retardation so typical of the folk epic genre is effected in the

Chinese oral prose narrative by the introduction of verse descriptions and also by breaking the gestures of the personages into minute elements invariably fixed by story-tellers. Dialogues play an important part in the medieval romance. In the later oral prose versions narration itself becomes the main carrier of information, the epic motifs and situations, static descriptions of the *loci communes* type etc. resume their important role. The oral narrative is meant for auditory perception. Therefore it is natural that it is mainly based on colloquial speech. Hence the abrupt changes of the language as compared with the romance and, correspondingly, of the whole system of tropes.

От редколлегии	5
Предисловие	7
ЧАСТЬ I	
У истоков книжной эпопеи	11
Бяньвэнь эпохи Тан (VII—X вв.)	11
Тема Троецарствия в историографии и устных преданиях	21
Династийная история Чэнь Шоу	24
Предания о героях Трех царств	34
Комментарии Пэй Сун-чжи	39
Сказания о Троецарствии в эпоху Тан	43
Развитие устного сказа в эпоху Сун (X—XIII вв.)	50
Народная книга о борьбе Трех царств	57
О жанре пинхуа	57
Идейная основа народной книги и изображение персонажей	62
Буддийские идеи	63
Отражение религиозного синкретизма	68
Элементы народного мировоззрения	70
Эпические мотивы	74
Эпические ситуации	92
Внешний облик персонажей	98
Изображение эмоций героев	116
Изображение действий персонажей	120
Изображение мыслей персонажей	122
Прямая речь персонажей	124
Повествование в народной книге	144
Художественное время	144
Влияние устного сказа	157
Конструкция эпизода и типы действий	163
Инородные вставки в повествовании	169
Народная книга и драма	174
ЧАСТЬ II	
Книжная эпопея и поздний прозаический сказ	179
Становление книжной эпопеи	179
Первая историческая эпопея и ее автор	180
Идеология автора книжной эпопеи	185
Метод Ло Гуань-чжуна	200
«Троецарствие» как произведение письменной литературы	225
Поздний прозаический сказ	251
К проблеме определения позднего прозаического сказа	251
Сведения о позднем прозаическом сказе	257

Сказ по «Троецарствию» и его современные исполнители	260
Организация повествования и членение его во времени	270
Сопоставление текста эпоса и сказа	272
Планы изображения в сказе и эпосе	292
Сравнение вариантов сказов между собой и с ранней народной традицией	302
Усиление эпического начала в позднем сказе	311
Инородные вставки в повествовании	320
Прозаические вставки	320
Стихотворные вставки	329
Язык устного сказа	351
Сочетание элементов устной речи и книжного языка	351
Использование тропов и других языковых приемов	358
Языковые слои сказа и стиль исполнения	366
Исполнительское мастерство	370
Правила исполнения	382
Приемы изображения эмоций	377
Звуковое оформление сказа и роль паузы	379
Рассказчик и его аудитория	382

Приложения

Таблица I. Описание Лю Бэя в династийной истории, народной книге и книжной эпосе	394
Таблица II. Описание Цао Цао в династийной истории и книжной эпосе	400
Таблица III. Эпизод «Лечение болезни» (сопоставление текста книжной эпоса и поздних устных вариантов)	405
Таблица IV. Эпизод «Встреча в Гучэне» (сопоставление текста народной книги, эпоса и поздних устных вариантов)	422
Словарь профессиональных терминов, употребляемых рассказчиками прозаических повествований — пинхуа	433
Библиография	442
Summary	473

TABLE OF CONTENTS

From the editorial board	5
Foreword	7
Part One	
The origins of literary epic	11
The <i>pian-wen</i> narrative of the T'ang period (VII—X)	11
The subject of the Three Kingdoms in historical prose and oral narratives	21
The dynastic history of Ch'en Show	24
Historical anecdotes of the heroes of the Three Kingdoms	34
Commentary by P'ei Sung-chih	39
Legends about the Three Kingdoms in the T'ang period	43
The development of the oral narrative in the Sung period (X—XIII)	50
The folk book about the contest between the Three Kingdoms	57
About the genre of the <i>p'ing-hua</i>	57
The ideological basis of the folk book and the representation of personages	62
The Buddhist ideas	63
The reflection of religious syncretism	68
Elements of popular world view	70
Epic motifs	74
Epic situations	92
The appearance of personages	98
The representation of emotions	116
The description of actions of personages	120
The representation of thoughts of personages	122
Direct speech	124
Narration in the folk book	144
Time	144
The influence of oral narrative	157
Construction of episodes and types of action	163
Extraneous insertions	169
The folk book and drama	174
Part Two	
The Romance and the later oral prose narrative	179
The formation of the Romance	179
The first historical romance and its author	180
The ideology of the author	185
Lo Kuan-chung's artistic method	200

«The Romance of the Three Kingdoms» as monumental literary work	225
The later oral prose narrative	251
On the problem of defining the later oral prose narrative	251
Basic data on later oral prose narrative	257
The oral narrative based on the romance and its modern performers	260
The actual setting of story-telling and its habitual scheduling	270
The comparison of the text of the Romance with the later oral prose narrative	272
Planes of description in the narrative and in the Romance	292
The comparison of the versions of the narratives between themselves and with the early folk tradition	302
The strengthening of the epic principle in the later oral prose narrative	311
Extraneous insertions	320
Prosaic insertions	320
Verse insertions	329
The language of the oral prose narrative	351
Combination of colloquial speech with the literary language	351
The use of tropes and onomatopoeata	358
The language strata and the style of performance	366
The performer's craft	370
The rules of performance for the oral prose narrative	370
The means of describing emotions	377
The phonic organisation of the narrative and the rôle of pause	379
The story-teller and his audience	382
Appendix	
Table I. Liu Pei's description in the dynastic history, the folk book and the Romance	394
Table II. Tsao Tsao's description in the dynastic history and the Romance	400
Table III. The episode «Curing a disease» (the comparison of the text of the Romance and later oral versions)	405
Table IV. The episode «Meeting in Kuchen» (the comparison of the text of the folk book, the Romance and later oral versions)	422
Glossary of professional terms used by the p'inghua story-tellers	433
Bibliography	442
Summary	473

Борис Львович Рифтин
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ
И ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В КИТАЕ
(Устные и книжные версии «Троецарствия»)

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

•
Редактор *С. Ю. Неклюдов*
Художник *Л. С. Эрман*
Технический редактор *Л. Т. Михлина*
Корректоры *Н. А. Журавлева* и *В. М. Кочеткова*

•
Сдано в набор 29/IV 1970 г.
Подписано к печати 20/X 1970 г.
А-06289. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бум. № 1
Печ. л. 30,25. Уч.-изд. л. 30,13
Тираж 2600 экз. Изд. № 2505
Зак. № 605. Цена 2 р. 08 к.

•
Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2
3-я типография издательства «Наука»
Москва, К-45, Б. Кисельный пер., 4

