

## Традиции и особенности китайского позднего прозаического сказа

© 2014

Ю. Ершова

Статья посвящена проблеме возникновения позднего прозаического сказа и его формированию как отдельного жанра песенно-повествовательного народного творчества. Несмотря на большое количество работ по простонародной литературе Китая, эта тема по-прежнему остается малоизученной.

*Ключевые слова:* Китай, устная литература, традиции сказительства, Чэнь Шихэ

Поздний прозаический сказ (*пиншу*) занимает особое место в песенно-повествовательном искусстве Китая. В прежние годы, слушая *пиншу*, люди могли ознакомиться с историей своей страны и сюжетами знаменитых романов. И по сей день в чайных домах крупных китайских городов можно увидеть выступления сказителей, услышать их по радио или посмотреть записи на специальных интернет-страничках.

Сказ *пиншу* как отдельный поджанр песенно-повествовательного искусства пользовался огромной популярностью еще в последние годы империи Цин (начало XX в.). Источников о раннем периоде развития сказа совсем мало и они достаточно скудны<sup>1</sup>. Тем не менее, на основании отрывочных сведений известно, что первые сказы, ставшие прообразом сказа *пиншу*, исполнялись еще во времена династии Сун<sup>2</sup> (960–1279). Сказители выстраивали свои версии на основе текстов китайских эпических произведений: романов «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на запад» и других. Они всегда подчеркивали, что исполнение прозаического сказа *пиншу* не сопровождается игрой на музыкальных инструментах и пением, но при этом допускаются ритмизованные или стихотворные вставки. Существует народное предание о зарождении позднего прозаического сказа в том виде, в котором мы можем наблюдать его сегодня. В начале эпохи Цин (1644–1911) сказитель Ван Хунсин прославился мастерским исполнением сказов под аккомпанемент большого барабана (*дагуиу*). Но когда объявили всеобщий траур по причине смерти императора, проведение увеселительных мероприятий, в том числе выступление сказителей под музыку, было запрещено. Тогда Ван Хунсин стал исполнять сказы речитативом, без аккомпанеента. Впоследствии он был приглашен ко двору вдовствующей императрицы, где для создания более чинной атмосферы впервые было решено усадить сказителя за стол, а вокруг расставить скамьи для слушателей. Так, согласно преданию, сформировалась традиция позднего прозаического сказа<sup>3</sup>.

Классическое китайское определение *пиншу* таково: «“Пин” — суждение. Когда сейчас говорят о событиях, происходивших в древности, присовокупляя свои суждения — это и есть *пиншу*»<sup>4</sup>. Отсюда можно сделать вывод, что основой *пиншу* является именно «суждение-пин». Стоит исключить элемент «суждений», как жанр утратит свойственное ему очарование.

*Пиншу* исполняется сказителем в течение нескольких дней, а иногда и нескольких десятков дней. Сказитель выступает, сидя или стоя рядом со столом, на котором лежит *синму* — «брусок для побудки». Им исполнитель стучит по столу, чтобы переключить внимание слушателя на новый поворот в сюжете.

Сказительство являлось искусством со сложной цеховой организацией. В отличие от многих сказительских традиций западных стран, где, например, украинские или черноморские сказители-кобзари в большинстве своем были слепыми (момент мистического избранничества), у китайских сказителей выбор подобной профессии едва ли являлся следствием профессиональной ограниченности или инвалидности. В средней Азии (Алтай, Казахстан, Бурятия и т.п.) в воспитании нового поколения сказителей значительную роль играла семейная традиция, то есть происходила передача искусства от старших к младшим, дети обучались иногда уже с пяти лет, и обучение основывалось на процессе подражания. В Китае тоже наблюдалась передача искусства от отца к сыну, но, кроме того, часто учениками известных сказителей становились молодые люди старше двадцати лет, сознательно выбравшие эту профессию и увлеченные искусством. Из-за большой конкуренции невозможно было выстроить выступление на одном лишь подражании, поэтому молодые сказители часто самостоятельно синтезировали наиболее понравившиеся элементы выступлений (игровые, сюжетные, языковые приемы) разных мастеров и прибавляли собственные, часто обращаясь и к письменным источникам, чтобы обогатить повествование.

Существовала целая совокупность установленных сказительских традиций, сказительство обучались, проходили сложный ритуал посвящения в ученики и через несколько лет пышно праздновали начало официальной карьеры (*сяхай*). Ученику на красном блюде подносился дар от учителя, три важнейшие вещи в его ремесле: *синму*, полотенце и веер. Возжигались благовония, и коленопреклоненный ученик принимал «три дара», кланяясь учителю. Только после этого он мог начать самостоятельные выступления, а полученные *синму*, веер и полотенце должны были использоваться им в течение всей карьеры. Они выступали в качестве важнейших выразительных инструментов: стук *синму* определял начало и окончание частей повествования, с помощью веера изображались военные действия или элементы пейзажа (дома и мосты), полотенце играло роль письма или послания<sup>5</sup>.

У сказителей существовал обычай брать себе сценическое имя, в котором часть совпадала с именем учителя, чтобы подчеркнуть преемственность традиции. Сказители-самоучки порицались и жестоко наказывались сказительской общиной. Существовали специальные испытания, позволявшие установить, принадлежит ли новичок к сказительской общине. Например, обычай *се цзяхо*, который дословно можно перевести как «отбирать вещи», подробно описанный у известного пекинского сказителя Лянь Кожу<sup>6</sup> (1903–1971), а также у исследователей сказа Цзинь Шоушэня<sup>7</sup> и Б.Л. Рифтина<sup>8</sup>. Когда профессиональные сказители замечали новичка, они могли подойти и прервать его рассказ, накрыв полотенцем брусок-*синму* и сверху положив его же веер. Если тот не понимал, в чем дело, они могли забрать весь его реквизит и полученные за выступление деньги, потребовав, чтобы он нашел себе учителя. Если новичок прошел традиционную школу, то произносил длинную обрядовую речь, возвращая реквизит на положенные места (речь переведена на русский язык Б.Л. Рифтиным<sup>9</sup>). Он продолжал прерванное выступление, и помешать ему уже никто не осмеливался. Бывали случаи, когда проверяющим попадался азартный человек, который после обрядовой речи мог вновь сложить *синму*, полотенце и веер и предложить пришедшим сказителям сдвинуть их. Один из них по обычаю должен был взять веер в левую руку и сказать следующее:

«Средство к жизни — брусок-*синму*, веером добываю пропитание, дом мой — вся земля между реками Чанцзян и Хуанхэ (дословно «озера-моря между Цзян и Хуан»), не убоюсь и высочайших волн».

Затем он должен был снять полотенце и отложить его влево, взять в правую руку *синму* и продолжить:

«*Синму*, что сделана людьми, не украшается и не изготавливается из цветущих деревьев. И ученые, и военные — все приходятся учениками трем Чэням»<sup>10</sup>.

Далее он должен был стукнуть *синму* по столу и подхватить нить повествования с прерванного места до конца фрагмента главы (*хуэй*). Если же он не мог этого сделать, то обязан был выплатить противнику его дневной гонорар. Поэтому немногие отваживались становиться «прерывающими сказ», на профессиональном жаргоне называвшимися «Диспутирующие по канонам» (*паньдао*).

Любой сказ-*пиншу* непременно обладает так называемым сказительским либретто. Все сказы можно разделить на две группы по различиям этого либретто, а именно, по уровню творческого вмешательства сказителя в повествование. К первой будут принадлежать *пиншу*, которые передавались от учителя к ученику, декламировались вслух наизусть и таким образом заучивались. На профессиональном жаргоне они называются *даохор*, что объясняется специалистами «как метод изложения, переделанный в соответствии с принципами *пиншу* (*пиншу дао*)». Изначально подобные либретто для исполнения *пиншу*, скорее всего, представляли краткие изложения историй, описанных в литературном оригинале. Сказители поколение за поколением заново воссоздавали и перекраивали сюжет, придумывая собственных героев и сюжетные повороты. В результате *пиншу* постепенно обрести значительными отличиями от оригинальных произведений. Хотя по традиции считается, что *даохор* соответствуют духу письменного оригинала, однако в каждом подобном либретто или в некоторых его ключевых частях присутствовали существенные изменения сюжета или фабулы.

Вторая группа носила название *мокэр* (от «мокэ» — книги, изготовленные с резким, четким тиснением), в ней сказы строились на строгом соответствии письменному оригиналу, которым могло быть непосредственно литературное произведение (например, роман «Троецарствие») или имевшие широкое хождение *хуабэнь* — народные повести. В процессе изложения сказитель следовал письменной основе, и его авторские коррективы, «суждения-пин» и прочая творческая импровизация были сокращены до минимума.

Поскольку *мокэр* представляют собой крайне негибкую, можно даже сказать, однообразную сказительскую форму (люди могли самостоятельно приобретать книги с народными повестями *хуабэнь* и не нуждались в рассказчиках), постепенно данный вид искусства становился все менее распространенным, и сейчас уже не осталось мастеров, исполняющих *мокэр*. *Даохор* же напротив, завоевывал все больше и больше поклонников. К этой ветви принадлежат и современные известные сказители: Юань Кочэн, рассказывающий «Троецарствие», Лю Лифу, исполняющий речитативом «Рассказы Ляо Чжэя о необычайном», и другие.

Как можно заметить из приведенных выше примеров, китайское сказительство обладает не только строгой обрядностью, но и профессиональными терминами, так называемым «сказительским жаргоном». Многие из них носят сатирический подтекст<sup>11</sup>. Рассмотрим наиболее яркие из них.

Баламут (*гуньган*) — так коллеги обращаются к сказителю, который часто ошибается в именах героев. Открывающего сказительский балаган хозяина они в шутку прозывают Расклейщик фольги (*няньбо*). Под Марателами тарелок (*хунь децзы*) подразумеваются приехавшие из глубинки просторечные сказители, уступающие городским мастерам с их четким произношением и красивыми фразами. Щипальщиками (*чжай маор*) назывались взыскательные слушатели, которые делают замечания и часто поправляют сказителя.

Поскольку, как уже было отмечено, сказительство в Китае обладало четко организованной обрядной структурой, было бы интересно описать сам характер выступления сказительского выступления. Немногочисленные источники предоставляют нам сведения следующего характера: так, во времена династии Цин еще не существовало обык-

новения открывать специальные сказительские балаганы, и потому выступления проходили прямо на оживленных улицах и перекрестках под открытым небом. Посередине располагался большой стол со скамьями вокруг, на нем ставили ароматический сосуд-курильницу (на случай, если соберется много любителей табака) и пустую неглубокую корзиночку, в которую собирали деньги. Перед выступлением сказитель обычно внимательно оглядывал аудиторию: существовало правило, что его коллеги могли прийти слушать выступление бесплатно. В таком случае они занимали скамьи позади стола, но ни в коем случае не могли усаживаться на две передние скамьи перед самым сказительским столом, так называемые усы дракона (*лунсюй*). Итак, сказитель готовился начать выступление. Одной рукой он клал на стол полотенце, в другую брал веер и откладывал его в сторону, немного задержав в воздухе. Затем вынимал брусок-синму и произносил приветственные слова. Пекинский сказитель Лянь Кожу описал один из способов произнесения приветственной речи следующим образом. Поднимая веер в левой руке, а правой постукивая *синму* по столу, сказитель говорил:

(1) Один брусок-синму делится на 7 частей, (2) наверху доходит до правителя, внизу — до его подданных. (3) Одна часть — как государи ведают правлением и войнами, другая часть — как правление и войны затрагивают простой люд. (4) Одна часть — как совершенномудрые хранят конфуцианское учение, другая — как небесные наставники следят за злыми и добрыми духами. (5) Одна часть — как буддийские монахи твердят каноны, другая — как философы-даосы постигают сокровенное учение. (6) А одна часть попала в руки вольного сказителя, который скитается по всем странам света и вразумляет людей. (7) Да не осудят меня коллеги по искусству, не будь умений — не смог бы войти в «семью».

Часто подобную речь можно разделить на строчки, которые ритмизованны и рифмуются одна с другой, как в рассмотренном выше случае (*Рифмы выделены автором* — Ю. Е.):

- (1) И куай синму ци ся **фэнь**,
- (2) Шан чжи цзюньван, ся чжи **чэнь**.
- (3) Цзюньван и куай ся вэнь-у, вэнь-у и куай гуань ли минь.
- (4) Шэньжэн и куай цзин жуцзяо, тяньши и куай цзин гуй **шэнь**.
- (5) Сэнцзя и куай цюань фофа, даоцзя и куай цюань сюань **мэнь**.
- (6) И куай ло цзай цзянху шоу,люло бафан цюань ши **жэнь**,
- (7) Хухай пэнью бу гун во, жу яо ю и лунь цзя **мэнь**.

Очевидно, данное вступление представляет собой определенную заклиательную структуру: оно формализовано, обладает четким метрическим строением и прочими признаками, делающими его очень похожим на заговор. Произнеся вступительную речь, сказитель мог начинать выступление.

Поскольку сказовая традиция чрезвычайно многообразна, не представляется возможным описать общую технику построения выступления всеми сказителями. Тем не менее, для отображения общей картины можно ограничиться подробным описанием модели сценического и речевого поведения одного из известнейших деятелей китайского песенно-повествовательного искусства Чэнь Шихэ (1887–1955), который является родоначальником отдельной сказовой школы с характерными приемами.

Чэнь Шихэ не принадлежал известной сказительской династии и в разное время прошел обучение у сразу нескольких известных мастеров своей эпохи. Видимо, поэтому он являлся своего рода новатором и отличался от коллег смелостью использования художественных средств. Впервые он увидел выступление сказителя в детстве, стал поклонником этого жанра и достаточно позднем возрасте — около 25 лет — поступил в ученики к знаменитому сказителю Чжан Чжиланю (точные годы жизни неизвестны), при этом технику исполнения Чэнь Шихэ перенял не только у своего наставника. Он также увлекался кунфу и народным театром, что оказало влияние на его манеру исполнения.

Основой сказов Чэнь Шихэ стали знаменитые «Рассказы Ляо Чжая о чудесах» Пу Сунлина<sup>12</sup> (1622–1715). «Рассказы Ляо Чжая...» — это сборник литературных новелл, написанных сложнейшим литературным языком *вэньянем*, с реминисценциями из классической поэзии и философских трактатов. При этом сказы по «Ляо Чжаю» являются редким, практически единственным случаем, когда литературные произведения на письменном языке *вэньянь* переделываются в сказ на разговорном языке *байхуа*. По воспоминаниям учеников Чэнь Шихэ, перечень новелл «Ляо Чжая», которые он рассказал за свою жизнь, не ограничивался только самыми общеизвестными 50 сказами. На самом деле, он попробовал рассказать большую часть произведений, представленных в «Ляо Чжае», во многих из которых было более чем по 100 частей (*дуань*), и кроме того, часть из произведений Сюань Дина «Записки у фонаря в дождливую осеннюю ночь» («Е ю цю дэн лу»<sup>13</sup>), тоже изобилующих сюжетами о лисах и демонах.

В последние годы жизни Чэнь Шихэ исполнял только часть новелл «Ляо Чжая», а именно, только 30 с небольшим произведений. Эти 30 произведений были выделены им путем неоднократного тщательного отбора, наблюдения за реакцией слушателей, и каждое прошло его творческую обработку. Поэтому недаром исследователи признают, что у каждого его сказа есть собственные замечательные качества. Удалось установить, что сохранились записи 14 сказов в его исполнении, сделанные в 1954 г. комитетом по культуре г. Тяньцзиня. Это «Правитель», «Даос с гор Лао», «Расписная стена», «Жуй Юнь», «Сян Гао в тигре», «Мао Дафу», «Снятся волки», «Непреклонный Си Пинфан», «Палата Каоби», «А-Бао», «Небожитель Юнь Цуй», «Пока варилась каша», «Укрощение Цуй Мэна», «Проказы Сяо Цуй»<sup>14</sup>. Кроме «Проказы Сяо Цуй», по каким-то причинам не изданным, остальные 13 сказов были сначала выпущены издательством «Тяньцзинь тун-су чубаньшэ», а затем повторно в издательстве «Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ».

Когда Чэнь Шихэ переделывал новеллы «Ляо Чжай» в сказ, он не придумывал нового сюжета, а фактически следовал первоначальной сюжетной линии, добавляя описание подробностей. Все сюжетные узлы, проходные или основные, Чэнь Шихэ подробно описывал и разъяснял. Механика подобного расширения сюжетных узлов была рассмотрена впервые Б.Л. Рифтиным: «Первое, что бросается в глаза при этом сопоставлении, это превращение небольшого «проходного» эпизода эпоса в самостоятельное произведение эпико-драматического жанра»<sup>15</sup>. Так, в сказах Чэнь Шихэ мы можем наблюдать примеры «эпического разбухания» текста. Сюжетные повороты, бывшие у Пу Сунлина второстепенными, сказитель перерабатывал и разворачивал до положения полноправных частей повествования. Детально описывая действие, он замедлял общую сюжетную канву вставными историями, несущими ретардирующую функцию. Подобные приемы составляют значительную часть текста: на каждые двадцать подробно рассмотренных эпизодов не менее семи являются привнесенными сказителем. Выбор данных вставных историй не является случайным: все они заимствованы из знаменитых китайских романов, таких как «Троецарствие», «Речные заводи», «Цветы сливы в золотой вазе», «Сон в красном тереме» и других. Кроме того, сказитель привлекает и легендарные источники, такие как «История о Лян Шаньбо и Чжу Интай», «О мечях Ганьцзян и Мосе» и т.п. и использует в повествовании фольклорные мотивы. Несмотря на то, что это уже ослабленные и прошедшие бытовую рационализацию варианты, их, тем не менее, можно идентифицировать с помощью указателя Аарне-Томпсона. Наиболее часто в сказах Чэнь Шихэ встречаются мотивы «Говорящего имени» (AaTh 252), «Смерть родителей/герой-сирота» (AaTh 236.7), «Обучение ребенка-героя у необычного персонажа» (AaTh 340; 342.1), «Обретение чудесного оружия» (AaTh 1081.1), «Братание главных героев» (AaTh 311), «Появление волшебного помощника» (AaTh 1233.1.2) и др. Таким образом, обогащение сюжета происходит сразу на нескольких уровнях: посредством заимствований из литературных романов, народных легенд и мотивов, входящих в общежанровый фонд.

Кроме того, одной из отличительных особенностей изложения Чэнь Шихэ является использование юмористических вставок *баофу* (букв. «сверток»). Сказителями *баофу* использовались с целью снять чрезмерное напряжение сюжета, отвлечь внимание слушателей от основного действия, уменьшить скорость развития сюжета. По сути, *баофу* являются юмористическим видом композиционной кульминации сказа. Такая кульминация сначала словно «заворачивается в сверток», чтобы слушатель не догадывался, что может произойти. Неожиданное «развязывание свертка» производило комический эффект<sup>16</sup>.

Всего существует четыре способа включения *баофу* в повествование. Первый — когда в повествовании изначально присутствует комический герой, и все смешные ситуации связаны с его действием. Второй — полностью основывался на сказительской импровизации и его способности вплетать шутки в сюжетную ткань. Часто это было особенно важно для исполнителей сказов на исторические темы, где сюжетом не были предусмотрены юмористические повороты. Третий способ основывался на гиперболизации, намеренном создании ситуаций непонимания действующими лицами друг друга, случайных совпадений, игре слов. Четвертый — на специфическом изображении героев жестами и мимикой.

Обращая внимание на творческую манеру Чэнь Шихэ, следует упомянуть еще одну особенность, отличающую его сказы от исходных письменных произведений. Известно, что для китайской новеллистической литературы, в том числе новелл Пу Сунлина, не характерно изображение чувств героев, в то время как в сказах Чэнь Шихэ мы наблюдаем наличие психологизма — прорисовку душевных переживаний и характеров персонажей. То же касается и нехарактерных для новелл описаний природы и статичных картин, в изобилии представленных в сказах.

Характерным для Чэнь Шихэ является прием самоотождествления: исполняя сказ, он принимал позы героев, особым образом жестикулировал и говорил разными голосами. Специфической чертой выступлений Чэнь Шихэ, особенно любимой зрителями, являлась техника «Воинского Ляо Чжай» — описывая сцены схваток героев, сказитель выполнял элементы ушу.

При рассмотрении языка повествования позднего прозаического сказа в первую очередь обращают на себя внимание три особенности. Это манера использования красочных языковых приемов (тропов), частое употребление диалектизмов (в нашем случае, относящихся к пекинской и тяньцзиньской характерной речи) и привлечение целого арсенала разнообразных звукоподражаний и междометий для изображения эмоций героев.

Одним из характерных приемов рассказчика является «дробление жеста на атомы», впервые описанное Б.Л. Рифтиным. Если в письменном оригинале кратко резюмируется действие, поступок героя, то сказитель разделяет его на множество более мелких сюжетных движений, подробно описывая каждое. Рассмотрим историю наказания вредной соседской невестки из сказа «Цуй Мэн», соотносящуюся с мотивом «Укрощение строптивой» (AaTh 628.2.5; 900). Как уже было отмечено, сказитель превратил проходной эпизод в отдельную самостоятельную историю с объемными завязкой, кульминацией и завершением.

В письменном оригинале Пу Сунлина эпизод занимал 52 иероглифа и в русском переводе выглядит следующим образом: «У его соседа была строптивая жена, которая каждый день оскорбляла свою свекровь. Свекровь голодала и была, что называется, на самом берегу смерти. Сын тайком кормил ее, но узнавала жена — злостная брань на все тысячи ладов так и неслась по соседским дворам. Цуй рассвирепел, перелез через стену, прошел к ней и отрезал ей все: и нос, и уши, и губы, и язык. Она тут же и умерла»<sup>17</sup>. В обработке сказителя он превращается в историю объемом в 3600 (!) иероглифов, то есть увеличивается в 70 раз. Подобное разрастание произошло за счет приведения подробного описания предысторий каждого из действующих лиц, изображения их отношений, включения обширных диалогов. И сосед, и свекровь, и невестка становятся полноправ-

ными участниками повествования. Остановимся подробно на части описания действий главного героя, а именно, фрагменте, связанном с вторжением в соседский дом. Как уже было отмечено выше, Цуй Мэн «рассвирепел» и «перелез через стену». У Чэнь Шихэ этот «сюжетный жест» разделен на отдельные «атомы»:

*Цуй как раз услышал голос из их дома, и чем больше он слушал, тем горше ему становилось... Он стал вслушиваться внимательнее, и разобрал второй голос потише... Чем больше он слышал, тем более не по себе ему становилось, а в голове вертелась мысль: «Независимо ни от чего, ты никому спуска не давал, а тут еще и пожилой человек? Кто это вымещает на ней злобу?». Подумал так и... засучил рукава, подошел к восточной стене, отступил на шаг, пригнулся и — оп! Прыгнул, слегка прикоснувшись руками к гребню стены: мгновение, и он уже наверху. Вытянулся, стоя на стене, взгляделся в соседский двор. На ловца и зверь бежит — в доме как раз были настежь открыты двери, и он сразу увидел все, происходящее внутри. И как только наш Умэн все увидел, разозлился необычайно, «хон!» — развернулся и одним прыжком перескочил к себе во двор. «Топ-топ» — подбежал к своему сарайчику за мечом. «Взынь!» — показался чудесный клинок. Перекинул его из руки в руку, затем повесил за спину и направился обратно. Пригнулся, «бах!» и через стену перескочил на соседский двор. С мечом в руке — «топ-топ» — в несколько больших шагов вбежал в дом. (Пер. авт. — Ю. Е.)*

Вместо 4-х действий — «рассвирепел», «перелез», «прошел» и «отрезал» Цуй Мэн в описании сказителя и «услышал», и «прислушивался», затем задумывался, «засучил рукава», «подошел», «отступил», «пригнулся», «прыгнул», «вытянулся», «пригляделся», «разозлился», «развернулся», «перескочил», побежал за мечом, «перекинул (его)», «повесил за спину», «вернулся», «пригнулся», опять «перескочил» и, наконец, «вбежал в дом» — 20 действий или так называемых «жестовых атомов».

Кроме этого, данный эпизод демонстрирует и характерные особенности именно авторской манеры Чэнь Шихэ: его Цуй Мэн обдумывает свои поступки в процессе действия, сомневается и переживает. Слушатели могут наблюдать процесс принятия им решения и понять, почему в итоге он поступил именно описанным образом (хотя, подобно былинному богатырю Илье Муромцу, давшему обет «не кровить меча», он обещал не вмешиваться в чужие дела, но не смог стерпеть, когда узнал, что обижают беззащитную старушку). Кроме того, обращает на себя внимание иллюстративное, техническое описание жестов, связанных с военной тематикой: как Цуй споро преодолевает высокую стену, привычным жестом перекидывает клинок из ладони в ладонь. Как мастер «Воинского Ляо Чжай», Чэнь Шихэ скорее всего сопровождал все эти описания выразительными позами и жестами.

При описании движений сказитель широко использует разнообразные звукоподражания, вероятно, чтобы еще больше усилить акустическое восприятие речи. В рассмотренном случае это и звуки, изображающие прыжки (*цэн* — хлопок, *соу* — свист при быстром движении, *пудун* — «плюх»), шаги (*дэн* — топот), звук оружия (*цян* — свист клинка).

Поскольку основную массу образных выражений сказитель использует при описании внешности героев: цитирует Ли Бо, обрисовывая облик «духом святого» монаха-даоса, обращается к «Цзинь, Пин, Мэй» при описании разодетой, «как цветущая ветка», соседской невестки и так далее, в повествовании достаточно редко встречаются образные четырехсложные выражения. Возможно, приводятся они с целью архаизировать текст или ритмизовать его. В рассмотренном отрывке сказитель использовал сложное выражение «*хо гай юань не*» — получить по заслугам, возмездие за причиненное зло. Первый раз оно используется в романе неизвестного автора XVIII в. «Младшие пятеро справедливых» (глава 40). О строптивой невестке сказитель говорит, что «рот-то у нее один, а языка два» (*и чжан коу, лян чжан шэ*), вероятно, подразумеваемая ее болтливость.

В тексте сказа в большом количестве встречаются *чэньюи*, или выражения, построенные по образцу крылатых фраз — *чэньюев* (т.е. состоящие из 4 иероглифов). На-

пример, *чэньюй «сань чан лян дуань»* (три длинных, два коротких) — в значении «непредвиденное несчастье, неожиданная беда» — первый раз был употреблен в романе Ло Гуаньчжуна «Развеянные чары». Что примечательно, в основной массе образные выражения, построенные по образцу *чэньюев*, относятся к пекинскому или тяньцзиньскому диалектам (употребляются в основном только в Пекине или Тяньцзине): *лао ян шан шу* (досл. старый баран лезет на дерево) — трудное, невозможное дело, *сань нянь лян цзай* — через два-три года, *лан хао гуй цзяо* (вой волка и вопли беса) — громкий крик. В большом количестве в сказовой речи выделяются слова, которые классифицируются как пекинские или тяньцзиньские диалектизмы. Как правило, это слова, обозначающие обиходные предметы, явления, характерные для быта и людей, иногда бранные слова<sup>18</sup>. Среди них присутствуют как просто видоизмененные варианты общепотребительных слов или местоимений, о значении которых можно догадаться самостоятельно (*завтра, сегодня, эти*), так и редкие, экзотические слова (*первая ночная стража, околочный*). Представляется интересным перечислить некоторые из них:

*Цзир* — сегодня, *куцзы* — страдалец, мученик, *чжур* — субъект (пренебрежительно), *чоу лэнцзы* — воспользоваться случаем, *ин юр* — причина, подоплека, *ди мяр шан* — городской стражник, русским аналогом которого можно посчитать слово «околочный», *хоу фань* — оплатить счет в харчевне, *чар* — человек-зачинщик проблем, задира (бранное), *фан цзяо чу гу* — первая стража, время с 7 до 9 часов вечера, *хо тор* — погорелец (словарь особо подчеркивает, что таких «погорельцев» штрафовали чиновники за угрозу городского пожара), *лин сур* — «хлам, тряпье» — о никчемных, мелких людях, *лао банцзы* — «старая кочерыжка» — невежливое обращение к старому человеку (бранное), *ван ба жи*, — о негодном, плохом человеке (бранное — пекинский вариант *ван ба дань*).

Характерным художественным приемом Чэнь Шихэ можно назвать и особую, «подчеркнутую устность» его повествовательного языка. Для придания сказу характера разговорной речи, исполнитель не только употреблял диалектные выражения, но и привлекал разнообразные парные сочетания слов или выстраивал выражения с параллельными частями. Наиболее часто он удваивал двуслоги, используя два шаблона: последовательное и параллельное удвоение. Параллельное удвоение: *цзэм ма цзэм ма* (как же так?), *жу цы жу цы* (и так, и так), и даже парное сочетание: *жу цы жу цы цзэм ма цзэм ма* — при описании какого либо события — «и так, и так все было». Часто удваивались выражения, выступавшие как определения — *фэн куай фэн куай* (острый), *доу ло доу ло* (трепещущий) и т.п. Последовательное удвоение: *дуй дуй фу фу* (кое-как, с грехом пополам), *хуан хуан яо яо* (неустойчивый, качающийся).

Как уже было отмечено выше, образные выражения в тексте встречаются нечасто, и как правило, построены по образцу *чэньюев* — как «невестка с двумя языками» или «получить по заслугам», но есть и образные выражения метафорического характера, например, «избаловать невестку так, что она превратилась в дракона» в значении «испортить характер» (*ба сифу гуай дэ чэн лун*), аналог русского фразеологического выражения «камень с души свалился» (*синли дэ и куай шиоу фан ся*), громко скрежежать зубами — дословно «скрипеть зубами со звуком гор» (*ба я яо дэ шань ся*), «не управляться с домашним хозяйством», дословно «метелка покосилась и совок кривой» (*тяо чжоу вай ла, бо цзи се ла*) — возможно, восходит к выражению «служить с совком и метелкой» или «служить с веничком и метелочкой» в значении «стать супругой».

Кроме того, в тексте сказа встречаются пословицы, выражения, построенные по форме пословиц или же синтез пословиц и выражения, придуманного автором. *Ю ли у ба, у ли сы ши* — пекинская пословица (дословно — «есть причина — восемью пять, нет причины — сорок»), означающая «беспричинно придирается к мелочам». *Хуан цзин деи цун фо коу чу* — буддийская пословица, «золото должно исходить из уст Будды»: великие начинания под силу только достойнейшим из людей. *До нянь дэ дао цзоу чэн хэ, до нянь*



дэ сифур ша чэн по — вторая часть этого выражения — распространенная пословица «невестка, промучившись много лет, сама станет свекровью». Первую часть сказитель построил параллельно этой пословице — «торная дорога станет руслом реки».

На основании рассмотренных примеров можно сделать вывод, что для сказительского языка Чэнь Шихэ характерно обширное использование разнообразных диалектизмов (пекинских и тяньцзиньских), пословиц канонического, книжного и народного происхождения и звукоподражаний. Кроме того, в языке сказа встречаются различные образные выражения и сравнения, почерпнутые из классической литературы. Таким образом, для позднего прозаического сказа характерно равноправное сочетание устной и книжной традиций, как на уровне сюжета и композиции, так и на уровне языка и даже манеры исполнения. Все эти особенности формируют модель словесного поведения Чэнь Шихэ и служат средствами, с помощью которых книжное произведение на мертвом литературном языке стало поздним прозаическим сказом, передаваемым на языке разговорном.

1. Чэнь Жухэн. Шошу сяоши. [Краткая история сказа]. Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, 1925. 264 с.; Чжу Цзиншюу. Чжунго Пиншу ишулунь. [Исследование искусства прозаического сказа]. Пекин, 1997. 360 с.
2. Чэнь Жухэн. Шошу сяоши. [Краткая история сказа]. Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, 1925. 264 с.
3. Лянь Кожу. Цзянху цунтань. [Собрание записок о вольном людe]. Пекин: Дандай чжунго чубаньшэ, 1995. 557 с.
4. Чжунго да байкэ цюаньшу, сицой цюй цюань. [Большая китайская энциклопедия. Том «Песенно-повествовательное искусство». Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ. Пекин, 1983. 1256 с.
5. Чэнь Жухэн. Шошу шихуа [Рассказы о сказителе]. Пекин, 1958. С. 157.
6. Лянь Кожу. Цзянху цунтань, С. 332.
7. Цзинь Шоушэнь. Лао шугуань цзяньвэнь соцзи. [Записки о виденном и слышанном в балаганах-шугуань] 1959, с. 59–60.
8. Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М.: Наука, 1970.
9. Там же, С. 264.
10. Три Чэня — имеются в виду Хэ Лянь-Чэнь, Дэн Гуан-чэнь и Ань Лян-чэнь — три родоначальника пекинского сказа.
11. Многие профессиональные термины и названия сказов уже были переведены Б.Л. Рифтиным, но представляется интересным дополнить этот список и подробно объяснить, почему сказителями были даны именно такие названия.
12. Многократно переизданы в Китае, одно из новых изданий: Пу Сунлин. Ляо Чжай Чжи И. Пекин: Бэйфан лянхэ чубаньшэ, 2012. -576 с.
13. Сборник «Е Юй Цю Дэн Лу» [Записки у фонаря в дождливую осеннюю ночь] написан Сюань Дином (1832–1880) и включает рассказы об оборотнях, лисах и удивительных случаях. Описан в справочнике «Чжунго вэньянь сяошо цзунму ти'яо» [Общий указатель библиографических статей о китайских романах на языке вэньянь]. Цзинань, 1996. С. 364.
14. Большую часть этих новелл можно прочитать на русском языке. «Даос с гор Лао», «Расписная стена», «Сян Гао в тигре», «Небожитель Юнь Цуй», «Пока варилась каша», «Укрощение Цуй Мэна», «Проказы Сяо Цуй» опубликованы в сборниках переводов В.М. Алексеева. «Правитель», «Сняты волки», «Непреклонный Си Пинфан» и «А-Бао» в переводах П.М. Устина опубликованы в книге Пу Сунлин. Новеллы, М., 1961.
15. Рифтин Б.Л. Указ. соч. С. 273.
16. Подробнее о способах построения и основных принципах *баофу* на примере диалогосянцинов см.: Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература, М., 1986.
17. Использован фрагмент перевода В.М. Алексеева из сборника «Рассказы Ляо Чжая о чудесах», М., 1973.
18. Для перевода всех рассмотренных выражений привлекался специальный словарь диалектизмов: Сюй Шисун: Бэйцзин туюй цыдянь [Словарь пекинского диалекта]. 1990.