

К. Н. Спешнева

К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИКЕ РОМАНА ЛЮ Э «ПУТЕШЕСТВИЕ ЛАО ЦАНЯ»

Роман «Путешествие Лао Цаня» всегда привлекал внимание исследователей прежде всего потому, что это единственное художественное произведение Лю Э, имеющее к тому же весьма своеобразную стилистику, выраженную как в лексике, так и в особенностях описания самого сюжета и героев произведения. На великолепное мастерство Лю Э в описании героев повествования и природы китайские исследователи обращали внимание неоднократно, об этом, в частности, пишут такие известные писатели и литераторы, как Лу Синь, А Ин, Ху Ши [1, с. 490].

Можно предположить, что автор романа, не будучи профессиональным писателем, использовал в своем повествовании известные ему приемы, характерные для сказовой литературы, или близкие к ней жанры, широко распространенные в те времена в Китае.

Песенно-повествовательная литература Китая своими корнями уходит в глубины народного творчества. Она дала импульс развитию средневековых эпопей и романов, драматургии, народной повести. Вместе с тем многие сказы возникли в результате переработки средневековых китайских драм и произведений повествовательной прозы.

Прозаический сказ — наиболее крупномасштабный вид китайского сказа. Самый известный объединяющий жанр в прозаическом сказе — это жанр *пиншу*, который распространен в Северном и Северо-Восточном Китае. Это повествование, перебиваемое вставными репликами сказителя по поводу тех или иных событий, поступков героев. Как правило, это произведения эпического плана.

Как отмечает Б. Л. Рифтин, повествовательные жанры складывались в Китае в период развитого средневековья (VII–XVI вв.). В это время в китайской литературе формируется литературная новелла, городская повесть, народные книги, книжная эпопея и бытовой роман. В народной повествовательной литературе можно обнаружить принципиальную установку на описательность. Стремление создать у слушателя зрительный образ героев повествования привело к появлению в жанре *бяньвэнь* портретных характеристик. *Бяньвэнь* — промежуточный жанр, знаменующий собой начало новой повествовательной традиции, тесно связанной с профессиональным сказительским искусством. Таким образом, прослеживается эволюционная цепочка «устный сказ — *бяньвэнь* — *пинхуа* — книжная эпопея — роман» [2, с. 214–215].

Хорошее знание китайского фольклора и сказительского искусства автором романа «Путешествие Лао Цаня» подтверждается многочисленными примерами подробного описания самого процесса исполнения сказов персонажами, по которым можно судить о глубоком познании Лю Э особенностей самого жанра. Можно говорить, с некоторой степенью условности, о краткой имитации им устной сказовой формы. Косвенно о сказанном можно судить и по художественным приемам, используемым

Лю Э, лексике, характерной именно для упомянутых выше жанров сказа. Это касается и композиции романа. Так, деление на главы в нем строго соответствует традиции народных романов, в свою очередь использующих форму народного сказа: каждая глава заканчивается словами: «Если хотите узнать, что было дальше, послушайте следующую главу» (未知后事如何, 且听下回分解). Именно так заканчивали свое выступление сказители, приглашая зрителей прийти в следующий раз.

В книге «От мифа к роману» Б. Л. Рифтин пишет: «В соответствии со сказово-повествовательным стилем народных книг читателю сначала преподносится красочное описание героя, а имя его сообщается позже. Это связано со стремлением рассказчика максимально заинтриговать читателя. Словесные портреты в народных книгах-пинхуа представляют собой статические описания, генетически восходящие к устному сказовому творчеству» [2, с. 267].

В народных книгах впервые в китайской литературе появляется подробное описание одежды героя как часть его портретной характеристики, что связано с установкой на создание зрительного образа. Изобразительность проявляется и в цветовых характеристиках одеяний главных героев. Устойчивый трафарет описания — один из основных художественных принципов средневековой литературы и фольклора — сочетание одновременно импровизации и канонизации.

Приведем для наглядности несколько примеров из романа, в которых именно таким образом впервые вводятся в действие персонажи повествования. Начнем с одежды.

«Перед ним стоял человек в блестящей синей шапке с цветным плюмажем и в сапогах из тигровой шкуры. На нем был теплый халат из фиолетового сукна и куртка из заграничной голубой шерсти [3, с. 22]. Или: «Через некоторое время они увидели, как к воротам подошел человек лет тридцати с небольшим, еще не отпускавший усов. Он был одет в халат из голубого нинбосского шелка, подбитый пушистым мехом, и куртку на меху с длинными рукавами. На ногах у него красовались расшитые шелком туфли, в которые уже успел набиться снег» [3, с. 47].

В отдельных случаях описание одежды сопровождается кратким описанием внешности. Например, «...портьера откинулась, и из двери вышла девушка лет восемнадцати-девятнадцати, одетая в голубую кофточку и темно-синюю юбку. Ее чистое и строгое лицо было спокойно и светло, точно яшма» [3, с. 58]. Или: «...на нем была стеганая ватная одежда из темно-синей материи. Он оказался простоволосым, без головной повязки и без верхней куртки. На вид ему можно было дать лет пятьдесят. Лицо багровое, лоснящееся, с черными усами и бородой» [3, с. 64]. Или: «...впереди шла девушка лет двадцати в яркой фиолетовой кофте с желтыми цветами и темно-синей, словно перья ласточки, юбке. Волосы у нее были уложены локонами и напоминали клубящиеся облака. За ней шла совсем молоденькая девушка лет тринадцати или четырнадцати, одетая в ярко-синий халатик и красные шаровары с крупными белыми цветами. Ее волосы были связаны на голове узлом, в котором красовался изумрудный цветок, похожий на лист водяной лилии» [3, с. 70]. Иначе говоря, при появлении героя перед читателем характеристике внешнего облика человека обязательно предшествует описание его одежды.

В книжной эпопее принят особый тип метафорического описания персонажей с помощью готовых универсальных клише, трафаретов, легко переносимых с портрета одного персонажа на другой. Скажем, у мифических китайских императоров порт-

рет смоделирован во многом по образцу описания более ранних персонажей. У всех у них были «толстые щеки и узкий лоб» [2, с. 194].

Некое символическое изображение, вылепленное с помощью формул, мы наблюдаем и в портретных характеристиках героинь книжной эпопеи. Так, брови у них, 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, будто висящие жемчужины; руки ниже колен и лицо, словно белый нефрит на шапке.

Если цвет лица «белый, словно застывший жир», или «черный, словно блестящий лак», или «желтый, словно парное просо», или «красный, как красный шелк» — это значит, что дух в человеке полон и жизненная сила в избытке, т.е. будет он славен и богат.

Примерно такой же трафаретный способ описания внешности героев мы находим и у Лю Э. Вот несколько примеров.

«У нее было овальное личико и белая чистая кожа, красота ее мало чем отличалась от обычной девичьей красоты. Но в ее изяществе не было ни капли жеманства, чувствовалось, что чистота ее не холодна. Глаза ее были прозрачны, словно осенние воды, они горели, как звезды, как драгоценные жемчужины, и напоминали черные бусинки на сверкающем белом фоне» [3, с. 12].

«Он заметил, что у Ху-гу полные щеки с ямочками, длинные брови и глаза, похожие на два серебряных абрикоса. В ее алых губах, белоснежных зубках, во всей ее красоте было что-то смелое и мужественное, в то время как младшая, Шэн-гу, покоряла своей нежностью, милым кокетством, искрящимися в тонких бровях и ясных глазах» [3, с. 71].

«В этот момент послышался шорох портьер, и в комнату вошли две девушки. Первой из них, с лицом, похожим на утиное яичко, было не более 17–18 лет. Другой — лет 15–16. Ее личико по форме своей напоминало дынное семя» [3, с. 87].

«У наших красоток из заведения даже глаза и нос редко бывали на месте, а они сравнивали их то с Ван Ицян, то с Си Ши. Болтали, будто их красота способна “поразить рыбу в воде, а дикого гуся в небе, затмить луну и устыдить цветы”» [3, с. 91].

Приведенные примеры еще раз доказывают, что эстетика и когнитивные черты китайской психологии резко отличаются от европейских норм, и потому эпитеты и сравнения, используемые Лю Э, порой нам кажутся весьма своеобразными.

Предметность сопоставления характерна для стиля китайской народной книги, однако сам принцип передачи облика персонажа через последовательный ряд сопоставлений представляется характерной чертой именно эпического стиля. Это проявляется особенно отчетливо в детализации описания, скажем внутреннего убранства помещения, подробного перечисления поданных на стол яств и т.п. Как отмечает С. Ю. Неклюдов, «при анализе поэтической и изобразительной системы архаического повествовательного искусства мы все время сталкиваемся как бы с противоположными началами. С одной стороны, крайняя обстоятельность описаний, тенденция к дроблению и детализации сюжетных актов ведет, казалось бы, к особой, подчас этнографической конкретности повествования. С другой стороны, именно этот словно бы предельно конкретный материальный мир, подчас конструируемый из скрупулезных, почти инвентарных реестров вещей, порой обнаруживает для нас парадоксальную неуловимость своей предметной структуры» [4, с. 193].

Для прозаического сказа *пиншу*, песенных сказов эпического плана и для *цзыдишу*, в частности, характерно медленное, неторопливое повествование со значитель-

ной детализацией в описании внешнего облика героев, их одежды, в описании пейзажа или внутреннего убранства помещения. Для этого, как правило, используются параллельные синтаксические построения, группировки по четыре иероглифа и т. д. [5, с. 72].

Косвенно о степени детализации можно судить и по некоторым статистическим данным. Так, если в романа «Цзинь, Пин, Мэй» отрывок, в котором Чунь Мэй гуляет по заброшенному саду насчитывает всего 86 иероглифов, то этот же сюжет в сказе *цзыдишу* занимает 54 строки с не менее десяти иероглифами в каждой строке [5, с. 73]. В сказе «Вознаграждение за тайное доброе дело» использовано 36 строк только для описания убранства комнаты, в которую вошел герой повествования Ди Жэньцзе [5, с. 78–79].

То же мы находим и в романе Лю Э «Путешествие Лао Цаня».

«Двое слуг втащили три поставленные одна на другую продолговатых коробки и сняли с них крышки. В первой оказались тарелочки и блюда с закусками; во второй — миски с супами из ласточкиных гнезд и акульих плавников; в третьей — жареный поросенок, утка и две тарелочки с десертом» [3, с. 23].

«В книге было двадцать цзюаней. Первые два занимали четырехсложные стихи, с третьего по одиннадцатый цзюань шли пятисложные стихи, с двенадцатого по четырнадцатый — стихи новых форм, с пятнадцатого по семнадцатый — стихи разных размеров. В восемнадцатом цзюане были собраны статьи о музыке и т. п.» [3, с. 84].

«Оказывается, здесь уже были приготовлены постели: два одеяла из красного и зеленого хубэйского шелка, два матраца из красного с зеленым сукна и две подушки. Перед каном висел полог, скроенный из красно-фиолетовой лушаньской чесучи. На столе лежала красная бархатная скатерть, на которой стояли две красных восковых свечи. Со стены ниспадали две вертикальные красные надписи: стихи» [3, с. 126].

В другом месте автор приводит перечень всех литературных произведений, о которых идет речь, или подробнейшее описание внутреннего убранства помещения. Подробно описывается музыкальное исполнение одного из персонажей, что лишний раз свидетельствует о знании автором особенностей народного сказа и музыки до тонкостей. Это может быть и простой перечень предметов застолья: например, «пока они разговаривали, внесли еду: плошку с рыбой, миску баранины, чашки с овощами, четыре чистых тарелочки, небольшую жаровню, чайник с вином» [3, с. 144].

Огава Танаки обратил внимание на то, что подробное описание битв, пейзажей, строений, садов и церемоний организованы в народных книгах ритмически и вводятся особыми словами типа 只見 «чжи цзянь» («только видно, только посмотрите»), которые словно выключены из основного повествования, существуют не в том художественном времени, в котором живут и действуют герои. Это связано с традицией рассказа по картине, берущее начало от буддийских сочинений жанра *бяньвэнь* (цит. по: [2, с. 245]), в которых аналогично «чжи цзянь» используется 且看 «це кань» («взгляните на соответствующее место картины»).

Анализируя язык писателя, нельзя не согласиться с В. И. Семановым, который пишет, что «стиль романистов той поры представляет собой своеобразную переходную ступень от языка классических романов к новой литературе» [6, с. 15]. В романе повсюду мы встречаем как литературные обороты и цитаты из древних классиков, так и просторечные выражения. При этом во множестве присутствуют стандартные четырехсложные словосочетания типа 济世之才 («талант, который благодетельст-

вует весь мир») или 蒙惠过分 («неловкость переходит всякие границы») и 感谢已极 («благодарность безмерна») и тут же рядом характерные для пекинского диалекта разговорные 今儿 («сегодня»), 明儿 («завтра») и вульгаризмы типа 放狗屁 («нести всякую хреновину»).

Краткий обзор романа Лю Э показывает, что в нем наблюдаются как традиционные для книжной эпопеи приемы изложения материала, так и совершенно новые веяния того времени — стремление приблизить с помощью ввода бытовой и просторечной лексики излагаемые события к реальностям дня, понятным читателю. Компилятивный подход писателя в использовании различных стилей изложения в известной мере отражает национальную психологию китайцев, для которых элементы стереотипа и эклектики сосуществуют с характерными для них интуицией, воображением и чувством реальности.

Литература

1. Цзиньдай вэньсюэ яньцзю (Исследования новой литературы) / ред. Цзи Сяньлинь. Пекин, 2003.
2. Рифтин Б. Л. От мифа к роману. (Эволюция изображения в китайской литературе). М., 1979.
3. Лю Э. Лао Цань юэци (Путешествие Лао Цаня). Шанхай, 2002.
4. Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 191–219.
5. Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература. М., 1986.
6. Путешествие Лао Цаня. М., 1958.

Статья поступила в редакцию 31 мая 2011 г.