



ЗОЛОТАЯ СЕРИЯ
КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В настоящем издании использованы
иллюстрации конца XIX — начала XX вв.
(«Лю цайцзы шу»,
издательство «Сао-е шань-фан»,
Шанхай)

КИТАЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМА



На обложке: *иллюстрация к пьесе «Западный флигель».*
Современная цветная гравюра. Мастерская Жунбао-Чжой.

«СЕВЕРО-ЗАПАД ПРЕСС»
Санкт-Петербург
2003

УДК 821 58
ББК 84(5Кит)
К45



«Золотая серия китайской литературы»

Оформление серии Дмитрия Ивахнова

*Руководитель проекта
доктор филологических наук
проф Л Н Меньшиков*

*Составитель
кандидат филологических наук
Т И Виноградова*

*Исторские права защищены. Запрещается воспроизведение этой книги или
любой ее части, в любой форме, в средствах массовой информации. Любые
попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке*

Все права на серийное оформление принадлежат
издательству «Северо-Запад Пресс»

ISBN 5-93699-081-8

- © Перевод, предисловие,
комментарии Л Меньшиков, 1960, 1966
- © Предисловие В Петров, 1966
- © Серийное оформление, составление и
подготовка текста «Северо-Запад Пресс», 2003

ЮАНЬСКАЯ ДРАМА

В истории китайской драматургии эпоху Юань (XIII — XIV вв.) принято называть «золотым веком». И действительно, это было время бурного расцвета драматургического творчества и заметного прогресса в развитии театра. Китайские источники приводят названия пятисот с лишним пьес, созданных в эпоху Юань стадесятью авторами. А некоторые современные исследователи полагают, что пьес было значительно больше. До наших дней дошли тексты более чем ста пятидесяти пьес, и среди них — произведения Гуань Хань-цина, Ван Ши-фу, Ма Чжи-юаня, Ян Сянь-чжи, Бай Пу, Ши Цзюнь-бао, Кан Цзинь-чжи, Цзи Цзюнь-сяна, Гао Вэнь-сю и других известных драматургов. Лучшие пьесы заняли достойное место в сокровищнице китайской литературы и в репертуаре национального театра. Произведения, написанные шесть веков назад, с неизменным успехом ставятся на сцене и в наши дни. Это самое убедительное свидетельство их непреходящей художественной ценности.

Расцвет драматургии и театра периода Юань был связан с рядом значительных факторов в жизни китайского общества и в развитии китайской культуры.

Монгольская династия Юань (1280 — 1368) установила и утвердила свою власть силой оружия. В начале XIII века полчища Чингис-хана первый раз вторглись в Северный Китай, нанесли поражение войскам правившей там чжурчжэньской династии Цзинь, разграбили и разрушили девятьсот городов. В 1234 году монголы окончательно разгромили чжурчжэней и присоединили Северный Китай к своей огромной империи. В следующем, 1235 году монгольская конница двинулась дальше на юг. Началось завоевание Южного Китая, где правила национальная династия Южная Сун. Монголы огнем и мечом прошли по всему Китаю. На месте цветущих городов оставались развалины, жителей вырезали или угоняли в плен.

Китайские патриоты оказывали захватчикам ожесточенное сопротивление, и монголам потребовалось немало времени и сил на то, чтобы сломить его. Победы давались им ценой большой крови. В 1276

году пала южносунская столица — город Линьянь (нынешний Ханчжоу). Но китайский народ не прекратил вооруженной борьбы против ненавистных завоевателей даже после того, как в 1279 году весь юг Китая оказался под властью монголов. Остатки разбитых китайских армий под предводительством преданных родине генералов продолжали стойко сражаться с врагом. Одним из таких патриотов был национальный герой китайского народа Вэнь Тянь-сян (1236 — 1282), автор знаменитой патриотической поэмы «*Песнь моему прямому духу*». Взятый монголами в плен, Вэнь Тянь-сян предпочел умереть, но не изменил отчизне.

Еще до того, как закончилась продолжавшаяся почти семьдесят лет кровопролитная война монголов за покорение Китая, хан Хубилай перенес столицу из Каракорума в Пекин и дал новой династии китайское название Юань, что значит в переводе «Изначальная». Это произошло в 1271 году. Пекин переименовали в Даду (Большая столица). Династия Юань правила в Китае почти девяносто лет. Иноземное иго принесло китайскому народу неисчислимые бедствия. Нашествие кочевников причинило огромный ущерб земледелию. Обширные пахотные земли к северу от реки Хуанхэ монголы превратили в пастбища. Утвердив свою власть в Китае, Хубилай роздал большую часть земель и угодий монгольским феодалам, иностранцам, служившим при дворе, а также буддийским монастырям. Крестьяне стонали под бременем налогов, всевозможных повинностей и поборов. Китайцам запрещалось хранить оружие, иметь лошадей и даже зажигать по ночам фонари. Свиристествовали суды. Китайца могли казнить за малейшую провинность.

Монголы приняли китайскую систему государственного устройства, но первое время Хубилай не доверял своим китайским подданным. Он знал, что китайцы ненавидят монголов, и отстранил от власти китайских чиновников. На государственную службу охотно привлекались иностранцы — уйгуры, узбеки, европейцы. Монголы отменили систему императорских экзаменов, открывавшую ученому сословию конфуцианцев путь к карьере чиновника. Они даже пытались сделать монгольский язык государственным и заменить иероглифы квадратным письмом. Однако китайцы

по сравнению с монголами находились тогда на более высокой стадии общественного и культурного развития. Поэтому монголы вынуждены были восстановить в 1315 году систему экзаменов для поступающих на государственную службу. Китайские феодалы стали все активнее сотрудничать с монгольскими правителями. Обострились до предела классовые противоречия. Все чаще вспыхивали крестьянские восстания, направленные против помещичьего и национального гнета. Эти восстания, а также патриотическая борьба против чужеземных порабитителей расшатали устои монгольской империи и привели ее к гибели. В 1368 году династия Юань пала. Власть перешла к национальной китайской династии Мин.

Монгольское завоевание не прервало внешнеторговых связей страны. Напротив, оно широко распахнуло двери Китая для иностранных купцов. Монголы из военно-стратегических соображений прокладывали новые дороги, почтовые тракты, каналы. Улучшение коммуникаций благоприятно сказывалось на развитии внутренней и внешней торговли, что в свою очередь вызывало оживление товарно-денежных отношений, вело к возрождению и росту городов, к расширению ремесленного производства. Значительно увеличилось городское население — главным образом за счет торгового и ремесленного люда, а также за счет монгольских гарнизонов, размещавшихся в городах. Хубилай в принудительном порядке переселял ремесленников в крупные города: монголы были заинтересованы в производстве оружия, тканей, домашней утвари. Оружейные мастера и ткачи работали под специальным надзором монгольских властей. Пекин стал при монголах, одним из самых больших и богатых городов мира. Здесь процветали кустарные промыслы. Строились новые дворцы и буддийские храмы. В столицу Юаньской империи приезжали купцы из многих стран. На улицах Пекина звучала разноплеменная речь. Вот как писал о Пекине XIII века венецианец Марко Поло:

«Домов и народу в этом городе, и внутри, и вне, знает, превеликое множество. Что ни ворота, то предместье; двенадцать, значит, больших предместий, а народу в них не сосчитать; в предместьях жителей более, нежели в городе, там живут купцы и все, кто приходит по делам; а

приходит многое множество ради государя; и купцы, и другие люди приходят сюда по своим делам, потому что город торговый...

Ни в какой город на свете не свозится столько дорогих и богатых вещей... Все хорошие и дорогие вещи из области Катай и других областей привозят сюда... Каждый день, знайте, приезжает сюда более тысячи телег с шелком; ткнут здесь сукна с золотом и шелковые материи...

Важными центрами торговли и ремесла в эпоху Юань были также Бяньлян (нынешний Кайфэн) и Линьянь. Через южные приморские города Янчжоу и Цюаньчжоу Китай вел морскую торговлю. Сюда везли свои товары арабские и индийские купцы.

В больших торговых городах, особенно в Пекине, имелось немало увеселительных заведений. Среди обитательниц «зеленых домов» можно было встретить одаренных: актрис, певиц, танцовщиц. Многие гетеры преуспевали в поэзии и в музыке. Жили они в предместьях — там же, где ремесленники и торговцы, где находились подворья для приезжих купцов. Развлекая посетителей «веселых кварталов», гетеры пели, танцевали, сочиняли стихи, устраивали театральные представления. Многие из них навсегда связали свою судьбу с театром, стали профессиональными актрисами. Хотя труппы: имели смешанный состав — в театре той поры играли и женщины, и мужчины, — все же женщинам отдавалось явное предпочтение. Среди гетер — исполнители женских ролей особенно прославились Тянь Жань-сю, Ли Цяо-эр, Шунь Ши-сю. Ян Шань-сю и Чжу Цзинь-сю одинаково хорошо играли как женские, так и мужские роли, Гао Юй-ди и Тянь Си-сю достигли признания и славы в ролях «рыцарей зеленых лесов» — повстанцев и разбойников. Знаменитые актрисы пользовались широкой популярностью в народе. Театры размещались в «веселых кварталах». Сюда в поисках развлечений стекались местные и заезжие торговцы, ремесленники, чиновники, солдаты. Сборы и пожертвования шли на содержание актерских трупп, на постройку театральных помещений, на приобретение необходимого реквизита. В Пекине открывались все новые и новые театры, росло число игравших в них гетер. Театр пользовался известной поддержкой монгольских властей. Монголы любили музыку, пение, танцы. К

тому же они не могли не считаться с тем, что для многочисленного городского сословия театр был излюбленным видом развлечения. Однако монголы не оставались безразличными к тому, что, игралось на сцене, и жестоко карали за крамольные речи с театральных подмостков. Наблюдение за театрами осуществляли специальные чиновники.

Таким образом, рост городов благоприятствовал развитию театра, а это неизбежно привело к расцвету драматургии. Актерские труппы нуждались в постоянном обновлении репертуара. Появились литераторы, специально писавшие для театра. Из их числа выдвинулись по-настоящему талантливые драматурги, которые создали немало произведений, обладавших высокими литературными достоинствами. Драматургия стала самостоятельным видом литературного творчества. Этим она в немалой степени обязана дарованию таких выдающихся драматургов и поэтов, как Гуань Хань-цин, Ван Ши-фу, Ма Чжи-юань, Бай Пу.

Привлечению литературных сил в драматургию способствовал не только расцвет театральной жизни Китая. Тут были и другие причины.

До прихода монголов ученые конфуцианцы в большинстве своем стремились к карьере чиновника, часто совмещая службу с литературными занятиями. Всякому, кто сдавал императорские экзамены и тем самым претендовал на государственную должность, нужно было не только знать конфуцианский канон, но и безупречно владеть литературным слогом; причем только поэзия и ритмическая проза считались ортодоксальной литературой, «несущей в себе Дао» — конфуцианское учение об Истинном пути достойного человека. Поэты и писатели из среды ученых конфуцианцев предпочитали обращаться к этим литературным формам, поэтому поэзия и ритмическая проза занимали в литературе господствующее положение. К театру конфуцианцы относились с пренебрежением.

Установление монгольского владычества существенно изменило положение ученого сословия конфуцианцев.

Монголы в течение тридцати лет не проводили экзаменов. Конфуцианская ученость не вызывала у них почтения, они всячески старались унижить конфуцианцев. Монголы разделили население империи на десять сословий и отвели конфуцианцам в этой сословной иерархии предпоследнее,

девятое место. К десятому сословию были отнесены нищие. Буддийские и даосские монахи, ремесленники и даже крестьяне и гетеры находились в более привилегированном положении, нежели конфуцианцы. Оставшаяся не у дел конфуцианская интеллигенция сближалась с городскими жителями. Литераторы, среди которых лишь немногие состояли на службе, притом на низких должностях, жили среди ремесленников и актрис, в «веселых кварталах» предместий. Поскольку широкие слои горожан не разбирались в тонкостях классической поэзии и ритмической прозы, но любили театр, литераторы вынуждены были считаться с этим. Они устремились в театр, открывавший перед ними реальную возможность применения литературных талантов. Для многих из них драматургическое творчество стало профессией. Сближение писателей с жизнью простых людей демократизировало облик самой драматургии: драма выражала идеи и настроения широких масс городского населения.

Драматурги объединялись в «союзы пишущих» (шухуэй) — своего рода цеховые организации литераторов. Творческое общение участников этих союзов, их тесные связи с театральными труппами — все это также играло немалую роль в развитии драматургии. Нередко актрисы и актеры сами участвовали в создании пьес. Известно, например, что в один из таких «союзов пишущих» входили драматурги Ма Чжи-юань и Ли Ши-чжун, которые в содружестве с актерами Хуа Ли-ланом и Хун Цзы-ли написали пьесу «Сон о желтом просе».

О жизни юаньских драматургов до нас дошли лишь отрывочные, случайные сведения, собранные по крупицам из разных источников, и к тому же не всегда достоверные. В «Истории династии Юань» есть жизнеописания многих литераторов, но нет биографий драматургов: «История» составлялась при династии Мин конфуцианскими ортодоксами, которые презирали драматургию, отказывая ей в праве называться настоящей литературой. Нет сколько-нибудь полной биографии даже выдающегося драматурга Гуань Хань-цин. Известно лишь, что он был родом из Даду; родился он, как считают китайские ученые, между 1220 — 1240 гг., а умер между 1290 — 1310 гг., одно время служил в придворном учреждении, ведавшем медициной, потом, ве-

роятно, целиком посвятил себя драматургии и театру. Есть сведения, согласно которым он был очень образован, писал хорошие стихи, умел петь, танцевать, играть на нескольких музыкальных инструментах. Он дружил с драматургами Ян Сянь-чжи, Фэй Цзюнь-сяном и Лян Цзинь-чжи, со знаменитой актрисой Чжу Лянь-сю, сам играл на сцене. Гуань Хань-цин написал более шестидесяти пьес, из которых сохранилось только восемнадцать. Вот, пожалуй, и все существенное, что известно об этом драматурге. Еще более скудные данные о жизненном и творческом пути других юаньских драматургов.

Вторая половина XIII века — время наивысшего расцвета юаньской драмы. Театральной столицей Китая в этот период был Пекин. Многие пекинские гетеры снискали славу знаменитых актрис. В Пекине проходила творческая деятельность большинства юаньских драматургов этого периода. Родом из Пекина были Гуань Хань-цин, Ван Ши-фу, Ма Чжи-юань, Ян Сянь-чжи, Чжан Го-бинь. В основу языка юаньской драмы лег северный диалект, а ее музыкальную основу составили северные мелодии. Позже, с конца XIII века, все более важную роль в театральной и литературной жизни Китая стал играть город Ханчжоу, куда перебирались с севера писатели и актеры. Этот второй период юаньской драматургии представлен творчеством Чжэн Гуан-цзу, Цяо Цзи, Цинь Цзянь-ху.

Расцвет юаньской драмы был также подготовлен и всем предшествующим развитием китайской драматургии. Китайская музыкальная драма сформировалась в X — XII веках, это был синтез музыки, пения, танца, пантомимы и разговорного диалога. Еще в эпоху Сун на юге Китая появились так называемые «смешанные представления» (по-китайски «цзацзюй») — произведения песенно-повествовательного жанра, а также импровизированные сатирические представления — хуацзиси. На их основе в XII веке сложились пьесы, получившие название южных сивэнь. Это были самые ранние в Китае драматические произведения, сочетавшие стихотворные арии, прозаический диалог и пантомиму. В XIII — XIV веках возник и расцвел появившийся на севере, а затем распространившийся по всему Китаю новый вид музыкальной драмы — юаньские цзацзюй (их не следует путать с сунскими цзацзюй, о которых

только что шла речь выше). Юаньские цзацзюй отличались от южных сивэнь не только тем, что арии в них написаны не на южные, а на северные мелодии: сама форма пьес подчинялась строгой канонизации, тогда как формы южного театра были и свободнее, и многообразнее. При монголах на юге Китая продолжал существовать южный театр, но тексты юаньских сивэнь до нашего времени почти не дошли; нет сколько-нибудь достоверных данных и о влиянии южного театра на юаньские цзацзюй. Своими истоками юаньские цзацзюй восходили, вероятнее всего, к фольклорным песенно-повествовательным произведениям жанра чжугундяо и, кроме того, к таким видам поэзии, как цы и цюй, особенность которых состояла в подчинении ритмического строя стиха определенной песенной мелодии. Прямое влияние на тематику и форму цзацзюй оказала другая разновидность северной музыкальной драмы — цзиньские юаньбэнь. Это были театрализованные представления, которые разыгрывались передвижными труппами. По всей вероятности, именно жанр цзиньских юаньбэнь непосредственно предшествовал юаньской драме цзацзюй. Поскольку форма цзацзюй господствовала в драматургии периода Юань, термин юаньская драма — если он приводится без специальных оговорок — принято употреблять как синоним юаньских цзацзюй. Однако уже к концу XIV века цзацзюй утратили господствующее положение в китайской драматургии, а южный театр возродился в новой форме, которая стала называться чуаньци.

В юаньской драме нашла отражение жизнь всех социальных слоев феодального Китая. Героями пьес были не только императоры, министры, генералы, чиновники, придворные красавицы, но и мелкие торговцы, слуги, крестьяне, рыбаки, гетеры. Действие пьес происходило и в императорском дворце, и в «веселом квартале», и на постоялом дворе городского предместья. Чаще всего симпатии авторов оказывались на стороне простых людей, обиженных и обездоленных. Люди из народа, несмотря на их низкое положение в обществе, наделялись, как правило, положительными чертами. Они олицетворяли силы добра и справедливости и противостояли силам зла и деспотизма. Довольно часто писатели выводили в качестве отрицательных персонажей потерявших стыд и совесть чиновников, бессердеч-

ных и недальновидных судей, помещиков, богатых бездельников. В юаньских пьесах не было — да и не могло быть в силу исторических условий — отрицания феодального уклада, однако критика социальной несправедливости принимала подчас весьма острые формы, особенно в так называемых «судебных пьесах», разоблачавших преступления жестоких богачей — чиновников, судей, помещиков. В одном из лучших произведений этого жанра — в пьесе «Торговля рисом в Чэньчжоу» неизвестный автор безжалостно обличал наживающихся на народном горе мародеров и убийц — отца и сына Лю. В пьесе «Палаты из чистого золота» писатель У Хань-чэнь пригвоздил к позорному столбу чиновника Пана, который цинично заявляет, что для него «убить человека — все равно что раздавить муху». Столь же гневной была критика судейского произвола в пьесе Ли Синдао «За меловой чертой». Сила этих пьес — в их протесте против социальной несправедливости. Юаньские драматурги избегали прямо говорить о современниках: монголы жестоко карали за «крамольные песни и злонамеренные речи». Малейшее проявление нелояльности — и писателю грозила смертная казнь. Поэтому драматурги предпочитали переносить действие в далекое прошлое или брать сюжеты из танских и сунских новелл. Чаще всего они обращались к недавним событиям, имевшим место в годы правления династии Сун. С помощью такого приема им удавалось отвести от себя подозрения монгольских властей. Но условное перенесение времени действия не умаляло ни социальной значимости пьес, ни их идейно-художественного воздействия на современников.

Временная потеря конфуцианцами их былого авторитета привела к некоторому ослаблению влияния ортодоксальной конфуцианской идеологии на литературное творчество. Юаньские драматурги смело преступали ханжеские запреты и воспевали великую силу и красоту любви. В пьесах лирического жанра женские образы всегда находились на первом плане. Героини этих пьес обладали высокими душевными качествами, чутким и отзывчивым сердцем, они отличались верностью, готовностью к самопожертвованию, были заботливы и нежны.

Поэтический образ такой женщины создал драматург Бай Пу. Это Ли Цянь-цзинь, главная героиня его прослав-

ленной лирической пьесы «Возле ограды». Оставив отчий дом, она идет за любимым. Ради настоящей любви, которая дает ей и счастье, и мужество, она готова снести любые попреки и оскорбления ревнителей ханжеской морали. Ради любви она нарушает заповеди домостроя. Если сравнить Ли Цянь-цзинь с робким и послушным родительской воле Пэй Шао-цзюнем или с его отцом, министром Пэй Син-цзянем — этим блюстителем феодальной нравственности, то насколько богаче мир ее чувств! Как чиста и человечна ее любовь! Пьеса «Возле ограды» — это волнующая повесть о том, как самоотверженная любовь преодолевает все преграды и торжествует победу.

Среди пьес лирического жанра в Китае выделяют четыре признанных шедевра: это «Западный флигель» Ван Ши-фу, «Возле ограды» Бай Пу, «Беседка поклонения луне» Гуань Хань-цина и «Душа Цянь-ньюй расстается с телом» Чжэн Гуан-цзу. В последней из них тоже воспета преданная и самоотверженная любовь. Но Чжэн Гуан-цзу не решается прямо сказать о мятеже своей героини и вводит в пьесу ее двойника — это душа Цянь-ньюй. Цянь-ньюй любит студента Ван Вэнь-цзюя. Ее душа отделяется от тела и неотлучно следует за любимым, который уезжает в столицу сдавать императорские экзамены. А когда Ван Вэнь-цзюй возвращается из столицы, чтобы навестить семью Ли, с ним вместе возвращается и душа Цянь-ньюй; приходит, наконец, счастливый час воссоединения души с телом и торжества любви. Такой фантастический сюжет был обычным для средневековой китайской литературы. Впрочем, фантастическое, сверхъестественное не мешало писателям изображать своих героев — даже если это духи и бессмертные — вполне реалистически, в реальной будничной обстановке, с чем мы и встречаемся в пьесе Чжэн Гуан-цзу. Здесь введение фантастического элемента всецело подчинено характеристике необыкновенно сильного, выходящего за пределы привычных представлений чувства героини. Интересно отметить, что Чжэн Гуан-цзу использовал сюжет фантастической танской новеллы, которая была написана Чэнь Сюань-ю и называлась «Рассказ о том, как душа покинула тело». Это далеко не единственный случай заимствования сюжета юаньскими драматургами из новеллы эпохи Тан. Другим примером может служить пьеса Ши Цзюнь-бао «Ли Я-сянь на-

слаждается вином и цветами», написанная по мотивам новеллы Бо Син-цзяня «Повесть о прекрасной Ли». Разумеется, в пьесах сюжеты новелл развивались и разрабатывались более детально.

Другим сюжетным источником юаньской драмы были мифы и народные легенды. Мифологические сюжеты характерны, например, для творчества Ма Чжи-юаня, написавшего несколько пьес о бессмертных и небожителях. В них дает себя знать влияние буддийских и даосских идей. И все же для некоторых авторов миф является лишь внешней оболочкой. Пьеса Ли Хао-гу «Студент Чжан Юй морскую варит воду» тоже написана по мотивам популярного в народе мифа. Однако мифологический сюжет в какой-то мере даже помогает выразить смелую мысль: человек сильнее духов, он может всех победить и все одолеть, если только идти к достижению поставленной цели решительно и непреклонно. Герой пьесы Ли Хао-гу — студент Чжан Юй олицетворяет настоящую любовь, для которой нет преград. Не помеха ей сам Дракон, всемогущий властитель морского царства. Даже он отступает перед любовью Чжан Юя и признает себя побежденным, соглашаясь отдать свою дочь за простого смертного.

2

Построение юаньской драмы подчинялось определенным, строго соблюдаемым законам. Пьеса цзацзюй состояла из четырех коротких действий. С делением на акты, как правило, совпадали элементы композиции — завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Если сюжет не укладывался в четыре действия, несколько коротких четырехактных пьес объединялись в одну большую. В знаменитой пьесе Ван Ши-фу «Западный флигель» двадцать актов — она состоит из пяти четырехактных цзацзюй. К четырем действиям часто добавляли так называемый сеззэ — «клин». Обычно сеззэ выполнял функции пролога, реже — «вклинивался» между актами и служил своего рода интермедией. В одной из работ профессора Чжэн Чжэнь-до приводятся интересные подсчеты: из ста произведений, вошедших в антологию «Сто юаньских пьес», семьдесят две имеют сеззэ, причем в пятидесяти двух сеззэ служит прологом, в остальных двадцати — интермедией (преимущественно

венно между первым и вторым актами); наконец, в очень редких случаях в пьесе можно встретить два сецзы — в начале и в середине. В сецзы (прологе) драматург представлял героев произведения. Характерный пример — сецзы в пьесе Бай Пу «*Дождь в платанах*»: император Мин-хуан и сновники Чжан Шоу-гуй, Ань Лу-шань и Чжан Цзю-лин один за другим появляются на сцене и рассказывают о себе, о своих взаимоотношениях с другими персонажами, о событиях, предшествовавших тем, о которых пойдет речь в пьесе. Иногда сецзы дополняли основное содержание или развивали какой-то важный, по мнению автора, эпизод.

Текст цзацзюй включал слова к ариям (чан), диалоги и монологи (бай) и описание пантомимы (кэ). Арии занимали главное место, поскольку от них целиком зависел сценический эффект цзацзюй. Определяющая роль арий позволяет назвать цзацзюй музыкальной драмой. Именно в ариях выражались чувства, переживания и размышления героев. Все арии в пьесе исполнялись либо главным положительным героем — его амплуа называлось чжэнмо, либо главной положительной героиней — ее амплуа называлось чжэндань. В пьесе Бай Пу «*Дождь в платанах*» все арии поет император Мин-хуан, в пьесе Ма Чжи-юаня «*Осенью в ханьском дворце*» — император Юань-ди, в пьесе Чжан Го-биня «*В храме Сянгосы*» — хозяин ломбарда Чжан. Это чжэнмоси — пьесы с ариями для главного героя. В пьесе Гуань Хань-цина «*Обида Доу Э*» все арии поет вдова Доу Э, в его же пьесе «*Спасение обманутой*» — гетера Чжао Пань-эр, в пьесе Чжэн Гуан-цзю «*Душа Цянь-ньюй расстается с телом*» — Цянь-ньюй. Это чжэньданьси — пьесы с ариями для главной героини. Остальные персонажи участвовали только в диалогах или произносили краткие монологи, но не пели. В таких условиях от актера, исполнявшего в пьесе ведущую роль, требовались не только высокие сценические, но и вокальные данные. Вместе с тем драматургу предоставлялась отличная возможность сосредоточить все внимание на главном герое, полнее и глубже раскрыть мир его чувств, переживаний, волнений. Исключения из правила встречались, но крайне редко. В пьесе Гуань Хань-цина «*С одним мечом на пир к врагу*» три персонажа, а не один, как обычно, выступают в амплуа чжэнмо — главного положительного героя, и все трое поют. Арии первого действия

исполняет Цяо-гун, второго — Сыма Хуэй, третьего и четвертого — Гуань Юй. И все же это чжэнмоси, то есть пьеса с ариями для мужского голоса. К числу самых редких исключений принадлежит пьеса Ли Хао-гу «*Студент Чжан Юй морскую варит воду*»: в первых двух и четвертом актах арии поет Дочь царя драконов Цюн-лянь — положительная героиня в амплуа чжэндань (во втором акте она перевоплощается в фею), но в третьем действии арии исполняет настоятель монастыря Каменного Будды, выступающий в амплуа чжэнмо.

Арии писались в стихах, на определенные мелодии. Язык стихотворных арий — разговорный, но несколько условный и архаизированный. Короткое стихотворение, написанное на какую-то одну мелодию, называлось сяолин. Изолированно сяолин встречались только в сецзы. Обычно же несколько коротких стихотворений на несколько разных мелодий объединялись в цикл, называвшийся таошу. Стихи цикла имели одну общую рифму. В каждом действии пьесы был один такой цикл; четыре таошу составляли весь основной стихотворный текст арий в цзацзюй. Мелодии, на которые писались стихи, имели названия: «*Дракон, мутящий реку*», «*Золотая чарка*», «*Встречаю святого гостя*», «*Если бы стать сюцаем*» и т. п. Эти названия обязательно отмечались в тексте произведения, чтобы исполнитель знал, на какой мотив нужно петь стихотворную арию. Одни и те же мелодии могли использоваться во многих пьесах — менялся лишь текст арий. В китайских трактатах по музыке и театру зафиксировано двенадцать типов мелодий, или тональностей (по-китайски — гундяо). Шесть из них чаще других встречались в юаньской драме. Например, для первого акта юаньские драматурги почти всегда использовали тональность сяньлюйдяо, а для четвертого — преимущественно тональность шуандяо. Мелодии следовали одна за другой в определенном порядке, заданном избранной драматургом тональностью, а это, в свою очередь, определяло ритмическую организацию стихотворного текста арий. При тональности сяньлюйдяо первой шла ария на мотив «*Алые губы*» («*Осенью в ханьском дворце*», «*Обида Доу Э*») или на мотив «*Песня о Ганьчжоу*» («*Дождь в платанах*»), за ней следовали арии на мотивы «*Дракон, мутящий реку*», «*Полевой сверчок*» (или «*Тыква-горлянка*»), «*Ра-*

досье Поднебесной) и т. д. с допустимыми заменами одних мелодий другими. За каждой тональностью была закреплена определенная группа мелодий. Некоторые из них могли исполняться и в другой тональности, но с соблюдением установленных на этот случай правил.

Разговорная часть цзацзюй включала диалоги (бинь) и монологи (бай), которые писались в прозе, на разговорном языке того времени. Речь слуг и других простолюдинов отличалась от речи аристократов. Таким образом, в юаньской драме уже существовали зачатки своего рода социальной типизации языка действующих лиц. Монологи подразделялись на три типа. Первый тип — «выходной монолог» (динчанбай), с которым герой пьесы обращался к зрителям при своем первом появлении на сцене в начале действия; в «выходном монологе» герой называл свое имя, сообщал, откуда он родом, говорил о своих родственниках, друзьях и врагах, которым предстояло появиться на сцене после него. Словом, зрителю сразу становилось ясно, с кем он имеет дело, что за человек тот или иной персонаж. Канонизированный тип «выходного монолога» начинался стихотворением в классическом стиле, написанным на архаичном языке. Оно не только формой, но и манерой исполнения отличалось от стихотворных арий: его следовало декламировать нараспев, но не петь. Второй тип монолога — так называемый «сопутствующий монолог» (дайбай) — представлял собой короткие реплики или пояснения в прозе, которые произносил основной герой пьесы в ходе исполнения арий. Третий тип монолога — «монолог спиной к партнеру» (бэйбай), то есть реплики в сторону. Такова традиционная классификация монологов в цзацзюй.

В конце последнего акта всегда давалось две или четыре параллельных стихотворных строки — так называемые «тема и полное название» пьесы (по-китайски — тиму чжэнмин). Они как бы резюмируют содержание произведения, указывая на опорные моменты сюжета.

Действующие лица в юаньской драме подразделялись на определенные амплау. Персонажи в разных амплау различались по возрасту, характеру, по своему назначению в пьесе, а игравшие их актеры — по манере держаться на сцене, по внешности, походке, голосу и костюмам. Амплау, закрепленные за ведущими действующими лицами, поме-

чались в тексте произведения — это было дополнительной характеристикой персонажа. Обычно в юаньской драме цзацзюй было три основных амплау: мо — мужские роли, дань — женские роли и цзин — отрицательные мужские роли. К типу главного положительного героя — чжэнмо могли быть отнесены персонажи, занимающие далеко не одинаковое положение в обществе: тут и император Минхуан («*Дождь в платанах*»), и прославленный полководец Гуань Юй («*С одним мечом на пир к врагу*»), и вождь повстанцев, крестьянский сын Ли Куй («*Ли Куй приносит повинную*»), и честный чиновник Бай Ши-чжун («*В беседе над Цзяном*»), и отличившийся на войне и разбогатевший Цю-ху («*Цю-ху заигрывает с собственной женой*»). Их объединяет то, что все они в зрелом возрасте, все показаны в положительном плане, хотя у некоторых из них, например, у Цю-ху, есть недостатки. В амплау чжэндань — главной положительной героини — следовало играть роли молодой вдовы Доу Э («*Обида Доу Э*»), придворной красавицы Ван Чжао-цзюнь («*Осенью в ханьском дворце*»), верной жены Ло Мэй-ин («*Цю-ху заигрывает с собственной женой*»); все эти героини — молодые красивые женщины, обязательно наделенные многими добродетелями. Помимо типа главного положительного героя, существовали еще дополнительные амплау: чунмо, или фумо, — второй, обычно молодой герой; вакмо — второстепенный герой. Для амплау чунмо написаны роли вождя повстанцев Сун Цзяна («*Ли Куй приносит повинную*»), сановника Лу Су («*С одним мечом на пир к врагу*). Актеры, выступавшие в этом амплау, могли петь арии в сецзы. Более разнообразны дополнительные женские амплау: это вайдань — вторая молодая героиня; чадань (буквально: «намазанная») — отрицательная героиня, например, жена богача Ло в пьесе «*Цю-ху заигрывает с собственной женой*»; лаодань — старая женщина, например, мать Цю-ху из той же пьесы; сяодань — девушка-подросток. Очень четко очерчены признаки амплау цзин — тип злодеев. В этом амплау написаны роли таких персонажей, как богачи Ло и Ли («*Цю-ху заигрывает с собственной женой*»), генерал Ань Лу-шань и евнух Ли Линь-фу («*Дождь в платанах*»), предатель Мао Янь-шоу («*Осенью в ханьском дворце*). Существовала и разновидность этого амплау — фуцзин; обычно это был молодо-

го отрицательного героя. В этом амплу исполнялась роль Чжан Люй-эра из пьесы Гуань Хань-цзин «Обида Доу Э». Как правило, число действующих лиц в пьесе цзацзюй было небольшим, чаще всего не превышало десяти-двенадцати.

Много своеобразного было в сценическом исполнении пьес. Актеры главное внимание уделяли созданию типа, в их игре наблюдалась тенденция к условным приемам и символике. Наличие постоянных амплу предопределяло отношение зрителей к действующим лицам.

Сцена в юаньском театре была отделена низкой загородкой, за которой располагались зрители. Ждавшие своего выхода актеры сидели тут же на специальном возвышении. Декораций не было. Правда, уже появился реквизит — столы, стулья, чашки, фонари, дорожные мешки. Актеры, игравшие отрицательных героев в амплу цзин и цайдань, начали пользоваться цветным гримом, который позже получил широкое применение в китайском традиционном театре. Пьесы игрались в сопровождении флейты, барабанов и кастаньет. Флейта задавала нужную тональность, а ударные инструменты подчеркивали ритм спектакля.

Знакомство с литературными, музыкальными и сценическими особенностями пьес в форме цзацзюй (эти особенности изучены еще далеко не полностью) дает представление о том, как много требовалось от драматурга: он должен был обладать поэтическим даром, безусловно владеть техникой диалога, блестяще знать сложные правила стихосложения и композиции, музыку и законы сцены. Еще не взявшись за кисть, драматург знал, в какой форме будет писать. Поэтому важно было, соблюдая заданные правила, оставаться художником, а не превращаться в ремесленника. Это удавалось далеко не всем. Но выдающиеся драматурги эпохи Юань — Гуань Хань-цзин, Ма Чжи-юань, Ван Ши-фу, Бай Пу, Кан Цзинь-чжи поднимались до высот подлинного мастерства, они в совершенстве владели формой, не становясь, однако, ее рабами. И в этом тоже их творческое бессмертие.

В. Петров

ЛИ ХАО-ГУ

*Студент Чжан Юй
морскую варит воду
у острова Шамэнь*

СОДЕРЖАНИЕ

В. Петров Юаньская драма..... 5

ЛИ ХАО-ГУ

СТУДЕНТ ЧЖАН ЮЙ
МОРСКУЮ ВАРИТ ВОДУ У ОСТРОВА ШАМЭНЬ
(перевод Л. Меньшикова)

Действие первое 21
Действие второе..... 39
Действие третье 48
Действие четвертое 57

ЧЖЭН ГУАН-ЦЗУ

ДОМАШНИХ ДУХОВ ОБМАНУВ,
ДУША ЦЯНЬ-НЮЙ РАССТАЕТСЯ С ТЕЛОМ
(перевод Л. Меньшикова)

Сецзы..... 67
Действие первое 72
Действие второе..... 83
Действие третье 92
Действие четвертое 107

ВАН ШИ-ФУ

ЗАПАДНЫЙ ФЛИГЕЛЬ
(перевод Л. Меньшикова)

Л. Меньшиков «Западный флигель» и его место
в истории китайской драмы 117

Часть первая

Как Чжан Цзюнь-жуй
в монастыре не знал покоя

Сецзы 133
Действие первое 136

<i>Действие второе</i>	146
<i>Действие третье</i>	163
<i>Действие четвертое</i>	173

Часть вторая

**Как Цуй Ин-ин внимала ночью
звукам циня**

<i>Действие первое</i>	181
<i>Сеузы</i>	192
<i>Действие второе</i>	206
<i>Действие третье</i>	216
<i>Действие четвертое</i>	229

Часть третья

**Как Чжан Цзюнь-жуй
от злой тоски утратил силы**

<i>Сеузы</i>	237
<i>Действие первое</i>	239
<i>Действие второе</i>	248
<i>Действие третье</i>	263
<i>Действие четвертое</i>	273

Часть четвертая

**Как об Ин-ин в харчевне сон
приснился страшный**

<i>Сеузы</i>	283
<i>Действие первое</i>	285
<i>Действие второе</i>	295
<i>Действие третье</i>	305
<i>Действие четвертое</i>	317

Часть пятая

**Как Чжан Цзюнь-жуй стал счастливым,
сочетавшись с милой**

<i>Сеузы</i>	326
<i>Действие первое</i>	328
<i>Действие второе</i>	339
<i>Действие третье</i>	349
<i>Действие четвертое</i>	361
<i>Комментарии</i>	376

**Книги издательской группы АСТ вы можете заказать
и получить по почте в любом уголке России. Пишите:**

107140, Москва, а/я 140

ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕСПЛАТНЫЙ КАТАЛОГ

**Вы также можете приобрести книги группы АСТ по низким
издательским ценам в наших фирменных магазинах:**

Москва

- м. «Алтуфьево», Алтуфьевское шоссе, д. 86, к. 1
- м. «Алексеевская», Звездный б-р, д. 21, стр. 1, тел. 232-19-05
- м. «Варшавская», Чонгарский б-р, д. 18а, тел. 119-90-89
- м. «Кузьминки», Волгоградский пр., д. 132, тел. 172-18-97
- м. «Павелецкая», ул. Татарская, д. 14, тел. 959-20-95
- м. «Перово», ул. 2-я Владимирская, д. 52, тел. 306-18-91, 306-18-97
- м. «Пушкинская», «Маяковская», ул. Каретный ряд, д. 5/10, тел. 209-66-01, 299-65-84
- м. «Сокольники», ул. Стромынка, д. 14/1, тел. 268-14-55
- м. «Таганская», «Марксистская», Б. Факельный пер., д. 3, стр. 2, тел. 911-21-07
- м. «Царицыно», ул. Луганская, д. 7, корп. 1, тел. 322-28-22
- ТК «Крокус-Сити», 65–66-й км МКАД, тел. 942-94-25
- ТК «Твой Дом», 23-й км Каширского шоссе
- ТК «Метромаркет», м. «Сокол», 3 этаж
- м. «Крылатское», Осенний б-р, д. 18

Регионы

- г. Архангельск, 103-й квартал, ул. Садовая, д. 18, тел. (8182) 65-44-26
- г. Белгород, пр. Б. Хмельницкого, д. 132а, тел. (0722) 31-48-39
- г. Калининград, пл. Калинина, д. 17-21, тел. (0112) 44-10-95
- г. Краснодар, ул. Красная, д. 29
- г. Рыбинск, ул. Ломоносова, д. 1/Волжская наб., д. 107
- г. Оренбург, ул. Туркестанская, д. 23, тел. (3532) 41-18-05
- г. Череповец, Советский пр., д. 88а, тел. (8202) 53-61-22
- г. Н. Новгород, пл. Горького, д. 1/61, тел. (8312) 33-79-80
- г. Воронеж, ул. Лизюкова, д. 38а, тел. (0732) 13-02-44
- г. Самара, пр. Кирова, д. 301, тел. (8462) 56-49-92
- г. Ростов-на-Дону, пр. Космонавтов, д. 15, тел. (8-86-32) 35-99-00
- г. Новороссийск, сквер Чайковского
- г. Орел, Московское ш., д. 17, тел. (08622) 4-48-67
- г. Тула, пр-т. Ленина, д. 18

Издательская группа АСТ

129085, Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7-й этаж

Справки по телефону:

(095) 215-01-01, факс 215-51-10

E-mail: astpub@aha.ru <http://www.ast.ru>