

*Ю.А. Кузнецова*

ИСАА МГУ

**Традиционный сюжет «Жена Чжуан-цзы  
вскрывает гроб своего мужа»  
и его драматические переложения**

В известном даосском каноне *Чжуан-цзы* (IV–III вв. до н.э.), в 18 главе внешнего раздела имеется сюжет о том, как мудрец Чжуан-цзы, узнав о смерти своей жены, не стал её оплакивать, а принялся петь песни и веселиться. На недоумённые вопросы своего друга Хуэй-цзы даос ответил, что «человек схоронен в бездне превращений», а «смерть и жизнь сменяют друг друга как четыре времени года» [4, с. 184] – плакать и скорбеть для него в данной ситуации означало не понимать судьбы. Концепция релятивизма эмпирической реальности Чжуан-цзы жила в народном сознании и переплеталась с буддийской идеей призрачности материального мира, помогая людям преодолевать превратности судьбы. Но в рамках семейных отношений, которые чётко регламентировались конфуцианством, веселье мудреца принять было невозможно. Нарушение ритуала-*ли* со стороны Чжуан-цзы могло быть оправдано лишь непристойным поведением его жены. Предположительно поэтому изустная передача данного сюжета в миру положила начало его трансформации.

Повесть «Чжуан-цзы перестаёт бить по глиняной корчаге, постигнув великое Дао» (*Чжуан-цзы сю гу пэнь чэн да дао* 庄子休鼓盆成大道) записана во втором сборнике «Слово доступное, мир предостерегающее», входящего в «Троесловие» (*сань янь* 三言)<sup>1</sup> Фэн Мэнлуна (1574–1646), знаменитого литератора конца эпохи Мин. В основу сборников легли обработанные им повести анонимных минских писателей, а также старинные повести – тексты, восходившие к сунским сказам-*хуабэням* (X–XII вв.)<sup>2</sup>, – которые рассказчики-импровизаторы исполняли на улицах городов. А.Н. Желоховцев выделяет четыре

---

© Кузнецова Ю.А., 2013

тематических направления *хуабэнь*: повесть судебная, историко-героическая, любовная и волшебная [5, с. 469]. В данном случае мы имеем дело с обработанной сунской *хуабэнь*, где любовный и волшебный элементы, переплетаясь с друг другом, высвечивают события частной жизни философа Чжуан-цзы и его жены Тяньши.

Включённый в ткань полуфантастического произведения, сюжет философской прозы полностью адаптируется к специфике жанра. Чжуан-цзы здесь превращается в волшебника, постигшего искусство перевоплощения. Усомнившись в верности своей жены Тяньши, он решает её испытать. Восемь основных сюжетных узлов повести с небольшими изменениями найдут распространение в различных видах китайской оперы:

1. Чжуан-цзы на пути домой встречается с молодой вдовой, обмахивающей веером могилу своего мужа. Она рассказывает мудрецу о том, что перед смертью муж разрешил ей снова выйти замуж, но лишь когда земля на его могиле высохнет. Чжуан-цзы решает ей помочь, применив волшебную силу (*шаньфэнь* 煽坟). В награду он получает веер.

2. О случившемся Чжуан-цзы поведал своей жене Тяньши, которая разгневалась на столь неподобающее поведение молодой вдовы и разорвала веер (*хуэйшань* 毀扇).

3–4. Чжуан-цзы решает проверить на деле её верность и притворяется мертвым (*бинхуань* 病幻), а затем перевоплощается в Вансуня, молодого правителя из царства Чу, который остаётся в доме Тяньши, чтобы соблюсти траур по своему учителю Чжуан-цзы (*дяосяо* 吊孝).

5–6. Молодая вдова влюбляется в него и нарушает обет, желая выйти замуж как можно быстрее (сватовство *шоцинь* 说亲 → ответ *хуйхуа* 回话 → свадьба *цзоцинь* 做亲).

7. Но вскоре счастье влюблённых омрачается болезнью правителя, которую может вылечить лишь лекарство, приготовленное из человеческого мозга.

8. Тяньши решается вскрыть гроб своего покойного мужа – в этот момент Чжуан-цзы появляется перед ней живым и раскрывает тайну своего перевоплощения (*нигуань* 劈棺). Тяньши, не в силах вынести своего позора, вешается, а Чжуан-цзы, ни о чём не печалась, уходит странствовать.

Это схематичное изложение повести наглядно демонстрирует, как в народном сознании были найдены объяснения для более чем странного поведения даосского мудреца. В каждом поступке жены Чжуан-цзы, в каждом эпизоде читателю явлено открытое осуждение её сластолюбивой, лживой и безнравственной природы. Авторские

вставки-комментарии в тексте, обличающие подлый нрав этой безымянной женщины, не оставляют место для жалости или сочувствия ей. Художественный образ Тяньши типично «однотонный» для эпохи средневековья – времени, исполненном недоверия к женщинам, категорично разделяющим их на жён-героинь (*лефу* 烈妇), убивающих себя после смерти мужа, и на порочных дев (*иньфу* 淫妇)<sup>3</sup>.

Важно отметить, что в повести присутствует даосско-буддийский компонент, своеобразно оттеняющий конфуцианскую концепцию семейных отношений – например, предваряющие основное повествование стихотворные вставки о преходящем богатстве и изменчивой любви. Автор использует метод *contradictio in contrarium* для утверждения семейных (конфуцианских) ценностей – так, через описание забвения конфуцианских ценностей (вследствие рассмотрения их современным миром как обузы, как «ложной величины») и приходу к заведомо отрицательному результату, читателя подводят к мысли, что уважение, почитание и верность в супружеской жизни «величина положительная» и не должна нарушаться ни при каких обстоятельствах:

*«Хоть и опоясала супругов красная нить, связала их воедино, но их расставание зависит от поворотов судьбы. Точно говорится в пословице:*

*Муж и жена – птицы из одного леса, но когда наступает рассвет, разлетаются они в разные стороны»* [13].

За точку отсчёта берётся комплекс морально-этических правил в конфуцианстве, регулирующих семейные отношения. «Преданный слуга не служит двум господам, преданная жена не выходит замуж дважды», – клянётся Тяньши [13]. Тот факт, что поведение героини не соотносится с этим «каноническим поведением», приводит к «прозрению» Чжуан-цзы. Более конкретно об этом можно сказать так: изменчивая природа чувств Тяньши разрушила стабильность семейных ценностей, через разрушение семейных ценностей она как бы разрушает стабильность мира. Если прибегнуть к психоаналитическому механизму описания данной ситуации, можно сказать, что Чжуан-цзы, получив такой «травматический опыт» и пройдя «кризисную ситуацию», раскрывает для себя новые горизонты – т.е. призрачность всего сущего:

*«Великое ничто породило меня и тебя. Я не твой муж, а ты не моя жена. По воле случая мы жили вместе. Пришёл час смерти, вдвоем мы были и вот расстались. Порочность людей в том, что жизнь и смерть меняют их чувства. Как же, не умерев, увидеть (обнажить) истинные чувства? Ты жила, делая свой выбор. Ты умерла, возвратилась в пустоту. Ты с топором в руках, плакала по мне, я же*

*скорбя о тебе, песней тебя провожаю. Топор ударил по гробу – и ожил я, в песне моей обращаюсь к тебе. Ах, разобью глиняную корчагу, не буду больше петь и играть, кто ты? Я – кто?»* [13].

Неудивительно, что конфуцианец Фэн Мэнлун включил эту повесть в свой сборник: переходный период Мин–Цин был связан с подъёмом торговли, расцветом городской жизни и городской культуры, проявляющей себя в таких романах, как «Цветы сливы в золотой вазе» (XVII в.) и «Подстилка из плоти» (середина XVII в.). Однако в это же время официальная пуританская идеология конфуцианства, считающая женщин и сексуальную жизнь источниками зла, разрушающими патриархальные устои, стремилась «словом доступным, мир предостерегающим» ограничить влияние «популярной» культуры и распушенной нравственности [6, с. 129; 7].

Благодаря своей актуальной теме и напряжённой сюжетной основе, текст минской повести с незначительными изменениями перешёл в различные виды китайской оперы XVII–XVIII вв. Обратимся к его трём драматическим переложениям. Прежде всего, интересно указать на гуманную трактовку конца пьесы *изацзюй* «Сон Бабочки» (*Худе мэн* 蝴蝶梦) в переложении Се Го (поздняя Мин) [9, с. 3–13]. Сам корпус драмы разделён на две части: первая повествует о поиске Чжуан Чжоу Великого пути, куда инкорпорированы детали из *Чжуан-цзы* о сне-метаморфозе с бабочкой, его спор с Конфуцием и представителем «школы имён» Хуэй Ши, его встреча с учителем, загадочным Лао-цзы, и последующее просветление. Встреча Чжуан Чжоу с вдовой, обмахивающей веером могилу, заставляет великого даоса задуматься о верности его собственной супруги. Он решает возвратиться домой и испытать её. Вторая часть пьесы аналогична повести Фэн Мэнлуна, но с иной концовкой: Се Го заменяет самоубийство Тяньши на сцену раскаяния, позволив жене Чжуан Чжоу последовать за своим мужем и достичь просветления. Спасение или гибель Тяньши полностью зависели от решения её супруга, его снисхождение – акт беспрецедентной милости, доступной лишь великому мудрецу. Такое резкое противопоставление мужского начала, обладающего высшим знанием, и неразумного женского, возможно, даже более красноречиво свидетельствует об априорном превосходстве первого, чем развязка со смертельным исходом в повести Фэн Мэнлуна.

Также стоит отметить пьесу «Сон бабочки» (вторая полов. XVIII в., авторство неизвестно)<sup>4</sup> [12] в жанре *чуаньци* («повествование об удивительном») и пекинскую оперу «Вскрытие гроба» (XVIII в., авторство неизвестно) [11]. Первая пьеса придерживается фабульной основы повести с незначительными вариациями в начале и конце. В

ней занимает существенное место разговор во сне – Чжуан Чжов беседует с черепом (*тань ку* 叹骷) о жизни и смерти и размытых границах между ними. Представленный как своеобразная прелюдия в даосско-буддийских тонах, этот диалог задаёт основное звучание всей пьесе. Кажется, что для окончательного просветления Чжуан Чжоу, как ни парадоксально, нужно нарушение клятвы со стороны супруги – все смыслы пьесы работают на эту идею, с неизменным постоянством указывая на двуличный образ Тяньши. В конце драмы – после измены жены и её самоубийства – главный герой, утвердившийся в призрачности сущего, возвращается к мыслям о пустоте и химеричности бытия. Черета метаморфоз была прервана, опять же, в результате получения «травматического опыта»:

*«Жил вместе с Тяньши уединённо в горах, но вот сегодня любимая привела Учана. Подумаешь о войне между Борющимися царствами – в одно утро всё обращается в пустоту, цари и слуги – пустота, бедность – пустота. Отведёшь взгляд – и вот всё изменилось. К чему всё это? Чжуан Чжоу пробудился ото сна бабочки»* [12].

Драматическое переложение истории Чжуан Чжоу и его жены пользовалось большой популярностью в Китае в 1930-е и 1940-е гг. Пьесы появлялись под разными названиями: «Молодая вдова обдувает могилу» (*Сяо гуафу шань фэнь* 小寡妇扇坟), «Чжуан Чжоу испытывает свою жену» (*Чжуан Чжоу ши ци* 庄周试妻), но, пожалуй, самой заметной была пекинская опера «Вскрытие гроба» (*Да пи гуань* 大劈棺), шедшая на сценах лучших театров Шанхая [6, с. 130].

В пекинской опере полностью снят даосско-буддийский компонент, весь драматизм сосредоточен на нарушении клятвы верности супругу после смерти. Пьеса исполнена в конфуцианском модусе, она более проста по своей структуре, чем две предыдущие. Причём образ героини здесь становится совсем неприглядным в силу того, что все её поступки, касающиеся желания выйти поскорее за правителя Вансуня, оттеняются поведением слуги – ее двойника-антипода (Тунэра), чьи слёзы и мольбы опомниться вызывают лишь гнев героини.

#### **«Тёмный город» Гао Синцзяня**

Для Гао Синцзяня, пожалуй, одного из самых ярких драматургов Китая 80-х гг., текст повести Фэн Мэнлуна вместе с последующими переложениями сюжета в драматическую форму стал материалом для продолжения событийной линии. Художественная интуиция ведёт его за пределы жизни Тяньши, где её смерть не походит на рассуждения Чжуан-цзы о пустоте, переходном состоянии перед бытием, а представляет истинное страдание в аду, созданном даосскими фольклорными традициями – по этой причине свою пьесу он называет

«Тёмный город» (*Минчэн* 冥城) (1989 г.) [8]. Гао видит нелогичность и абсурдность поведения Чжуан-цзы в повести в том, что такая высокая плата Тяньши за свои ошибки для него не имеет никакого значения, он размывает границы жизни и смерти в своей песне («Кто ты? Я – кто?»), обесценивая тем самым смысл испытания, которое не удалось пройти его жене. Властный и жестокосердный муж в пьесе решил сыграть над своей женой «нелепую шутку», тема игры (перевоплощения) в первом действии воспринимается как нарастающее в своей бессмысленности издевательство. Известность сюжета зрителям-читателям позволяет Гао не прорисовывать детально события, а молниеносно выйти на высокодраматичный момент самоубийства, когда Тяньши зарубает себя топором<sup>5</sup>.

Души самоубийц владыка ада Яньло-ван отправляет (кроме случаев, когда причиной самоубийства была верность долгу, сыновняя почтительность или стремление сохранить целомудрие) обратно на землю в облике голодных демонов (*э зуй* 饿鬼), после истечения срока жизни, отпущенного им небом, они попадают в город напрасно умерших (Вансычэн 枉死城), откуда нет пути к иному рождению. «Немая» жена Чжуан-цзы (здесь у неё нет имени, она безымянная жена Чжуан-цзы) за всю пьесу не произносит ни одного слова, за неё выступает женский хор, выводя на вербальный уровень тоску и отчаяние героини. Она молча молит о снисхождении, но идея порочности её природы и здесь насильно навязывается ей, доводя героиню до безумия.

Кажется, что самый пронзительный момент пьесы, это сцена, когда воловья голова и лошадиная морда, помощники Яньло-вана в пятом судилище, сопровождают душу грешницы на Вансянтай (место, где она последний раз может взглянуть на мир людей, на свой дом) по лестнице из 63 ступеней-ножей. Её взгляд напрасно ищет Чжуан-цзы в процессии паломников, молящихся о душах умерших. Трагедия Тяньши – это одиночество ада, неразделённая её мужем ответственность и вина за её самоубийство.

Мужской и женский хоры, в конце пьесы затевают между собой бессмысленный диалог в абсурдистской тональности. Таким образом, финальные аккорды сосредотачивают внимание зрителей-читателей на предельно далёких от гармонии отношениях между женщиной и женщиной, которые обречены на вечный разлад и непонимание.

Ревизия традиционного сюжета о жене Чжуан-цзы в художественном мире драмы Гао Синцзяня рождает ряд аллюзий, отсылающих зрителя/читателя на вышеописанные литературные тексты периодов Мин и Цин. С другой стороны, драматург выходит за рамки

частного случая семейной жизни – пусть даже это частные события в семье великого даосского мудреца Чжуан-цзы – и выводит их на универсально значимый уровень, где задаются актуальные для современного мира вопросы – вопросы одиночества, мужского эгоцентризма и бессилия женщины перед властным мужским началом.

### Примечания

<sup>1</sup> «Троесловие» (1621–1644) включает «Слово назидательное, мир наставляющее» (*Цзин ши тун янь* 警世通言), впоследствии опубликованное под его первоначальным названием «Повести о древнем и современном»; «Слово доступное, мир предостерегающее» (*Юй ши мин янь* 喻世明言) и «Слово бессмертное, мир пробуждающее» (*Син ши хэн янь* 醒世恒言).

Из послесловия И.Э. Циперович к сборнику «Удивительные истории нашего времени и древности» (1646 г.): «Определяя место сборников Фэн Мэнлуна в китайской литературе того периода, Лу Синь говорит о том, что жанр простых рассказов сунского периода был возобновлён лишь в конце минской династии. Это возобновление шло либо путём сохранения старых текстов сунских *хуабэнь*, либо путём их переработки. Среди книг такого рода Лу Синь указывает на сборник «Троесловие» как наиболее известный». [3, с. 275].

<sup>2</sup> *Хуабэнь* 话本 – термин сунского происхождения, букв.: «основа речи», т.е. – некий конспект рассказа на *вэньяне*, который сказитель, изучив, излагал затем в ходе представления на разговорном, понятном слушателям языке, приукрашивая различными деталями по собственному усмотрению. Жанр расцвёл в последующие эпохи – например, во время правления династии Мин (1368–1644): в это время *хуабэнь* представляли собой уже не краткие конспекты сюжета, но значительные по объёму сюжетные тексты, занимательные и насыщенные действием, вполне отвечающие современному представлению о повести [1, с. 124–123].

<sup>3</sup> Бань Чжао (I–II вв. н. э.) в своём поучении объявляет главным назначением женщины служение мужу, продление рода, усердие в труде. Для жены, «муж – это Небо». Брак для женщины заключается на всю жизнь, ибо даже после смерти мужа или жениха она «не имеет право служить второму...». Главная добродетель женщины – «униженность и смирение». Так было положено начало религиозно-аскетическому идеалу смиренной и униженной жены, снохи, невестки, который в дальнейшем развивался в прославлении «праведниц», «мучениц», кончавших с собой после смерти мужа или жениха, чтобы лечь с ним в одну могилу. «Заповеди» Бань Чжао, как и подражания им, поддержали создатели неоконфуцианства в XI–XIII вв. В конце XVI в. вышло «высочайше утверждённое» издание «Четверокнижия для женщин», объявленного заповедью «на десять тысяч поколений» [2, с. 64–65].

<sup>4</sup> Пьеса *куньюй* «Сон бабочки» в сборнике пьес «Починка белоснежной шубы» (*Чжуй бай ю* 缀白裘), датированной второй половиной XVIII в.). Сост. Цянь Дэцан 钱德苍 (см. [10, с. 71]).

<sup>5</sup> Телевизионный сериал «Взломать гроб и очнуться от сна» (*Пи гуань изин мэнь* 劈棺惊梦), вышедший на экраны в 1989 г., заканчивался следующим

образом: Тяньши, поднимая топор для того, чтобы открыть гроб, падает в обморок. Когда она приходит в себя, Чжуан-цзы вручает ей документы на развод и отпускает на поиски правителя. Тяньши стоит перед отчаянной дилеммой: теперь она коварная и подлая женщина, брошенная мужем, в то время как её возлюбленный правитель – всего лишь иллюзия. Единственно возможное для неё будущее – людское презрение и проклятия. Чувствуя себя обманутой, униженной она вновь поднимает топор и убивает себя [6, с. 132–133].

### Литература

1. *Алимов И.А.* Лес записей. СПб., 2009.
2. Литература Востока в Средние века. Часть 1. Под ред. *Н.И. Конрада*. М., 1970.
3. Удивительные истории нашего времени и древности. Перевод и примечания *И.Э. Циперович*. М.–Л., 1954.
4. Чжуан-цзы. Пер. *В.В. Малявин*. М., 2004.
5. Энциклопедия Духовная Культура Китая. Под ред. *М.Л. Титаренко*. М., 2008.
6. *Jin Jiang*. The butterfly dream – Narrating women, sex, and morality in Chinese theatre // *The Chinese Historical Review*. Vol. 16, No. 2 (Fall 2009). Pp. 125–146.
7. *van Gulik, R.* Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D. Leiden, 2003.
8. *Гао Синцзянь*. Мин Чэн. Тайбэй, 2001.
9. *Се Го*. Худе мэн (Сон бабочки). Пекин, 1957.
10. Цзинцзюй цзюйму цыдянь (Словарь названий пекинских опер). Пекин, 1989.

### Интернет ресурсы

11. Текст пекинской оперы «Вскрытие гроба» // URL: <http://scripts.xikao.com/plays/play.php?id=01005016>
12. Текст пьесы «Сон бабочки» // URL: [http://teacher.whsh.tc.edu.tw/huanyin/anfa/c/anfa\\_chuang1\\_4.htm](http://teacher.whsh.tc.edu.tw/huanyin/anfa/c/anfa_chuang1_4.htm)
13. Текст пьесы Фэн Мэнлуна «Чжуан-цзы перестаёт бить в глиняную корчагу, постигнув великое Дао» // URL: [http://content.edu.tw/senior/chinese/ks\\_rs/content/chinese/novel/speech/threeword/5story.htm](http://content.edu.tw/senior/chinese/ks_rs/content/chinese/novel/speech/threeword/5story.htm)