Правовая проблематика в истории русской словесности

Ли Мэнья

Аспирантка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Правовая проблематика сыграла важную роль в истории русской словесности второй половины XIX – начала XX в. После судебной реформы 1864 г. с появлением принципа состязательности в суде наступает период бурного развития судебной риторики. Еще в 1830 г. А.Ф. Мерзляков впервые описал роды и виды словесности, а также описал не только правила красноречия, которые «касаются вообще речей», но и такие правила, которые относятся к одному какому-нибудь роду [Мерзляков: 17]. Он указал, что судебное красноречие предполагает основательное «познание естественного и гражданского права; сверх того, полное и ясное понятие о том деле, которое составляет предмет речи» [Аннушкин: 387].

В новых условиях после реформы 1864 г. и адвокаты, и прокуроры столкнулись с серьезным вызовом, поскольку в России того периода не существовало площадок и институтов, которые обеспечивали бы дискуссию. Оказавшись перед лицом серьезного риторического вызова, адвокаты рубежа XIX–XX вв. могли обратиться к опыту европейских стран, однако сами же адвокаты того времени говорят, что европейский опыт судебной риторики далеко не всегда оказывался подходящим с эстетической, а временами и этической точки зрения. В сложившейся ситуации судебные ораторы обратились к опыту реалистической литературы, что представляется логичным следствием литературоцентричности русской культуры того времени. Вообще в конце XIX – начале XX в. в России параллельно с бурным развитием судебной риторики также шло развитие реалистической литературы. Это развитие не просто шло параллельно, но находилось в тесной взаимосвязи, которая была обусловлена особенностями формирования традиции судебной риторики в целом. Как писал И.В. Кондаков, функционирование литературы одновременно и как культурного, и как социального текста приводит к диалогу и взаимопроникновению «включенной» в литературу словесности и языка внелитературной культуры, апеллирующих к читающей и мыслящей публике [Кондаков: 15–16]. В случае с русскими адвокатами подобное обращение к литературе не только носило обусловленный спецификой самой культуры характер, но и являлось следствием вполне осознанного выбора. О наличии подобной установки говорит, во-первых, тот факт, что ключевые фигуры судебной риторики того периода активно занимались публицистической и переводческой деятельностью, литературным творчеством и даже вели литературоведческие исследования. Во-вторых, адвокаты, которые подвергали тщательнейшей рефлексии свою ораторскую деятельность, прямо писали о необходимости обращаться к художественной литературе. В частности, в книге П. Сергеича (П.С. Пороховщикова) «Искусство речи на суде» (1910 г.) языку судебной речи посвящены две главы, на протяжении которых автор постоянно ссылается на классиков литературного творчества. «В литературе нет плохих сюжетов, – пишет П. Сергеич, – в суде нет таких дел, по которым человек образованный и впечатлительный не мог бы найти основы для художественной речи» [Сергеич: 130].

С другой стороны, риторический опыт выдающихся адвокатов XIX–XX вв. (таких как А.Ф. Кони, Ф.Н. Плевако, В.Д. Спасович, С.А. Андреевский, Н.П. Карабчевский) нашел отражение в произведениях русских писателей. Также следует отметить, что многие русские писатели имели профессиональную подготовку в области правоправедения. Некоторые из них, прежде чем стать знаменитыми на литературном поприще, получили юридическое образование, занимались юридической практикой, успешно служили на государственной службе. Это такие выдающиеся деятели литературы, как А.Н. Радищев, А.С. Грибоедов, Л.Н. Андреев, А.Н. Майков, Я.П. Полонский, А.Н. Апухтин. Собирались стать правоведами, но по разным причинам не завершили юридического образования Л.Н. Толстой, А.Н. Островский, А.А. Блок, К.Д. Бальмонт, А.А. Ахматова,

М.А. Волошин и др.

В XIX в. правовая проблематика находит системное отражение в русской литературе. Русская литература стала активно обращаться к социальным и правовым вопросам, отражая реалии жизни и общественные проблемы. Знаковыми являются произведения Ф.М. Достоевского, представляющие сложную и глубокую юридическую проблематику, которая исследует взаимодействие между правом, моралью, религией и человеческой природой. В XX в. русская литература продолжала исследовать правовую проблематику, но уже в контексте новых социально-политических реалий. В произведениях Л.Н. Андреева, В.В. Набокова есть обращение к различным правовым аспектам, таким как социальная справедливость, права человека, наказание, дискриминация.

Темы, интересовавшие русских писателей и поэтов и связанные с правом и правосудием, были разнообразны: проблема взаимодействия власти и общества (власть и народ), тема «маленького» человека, проблема социальной справедливости, пороки и недостатки правосудия, призванного блюсти закон и охранять справедливость, тема соотношения права и морали в преломлении к судьбам персонажей литературных произведений. И это далеко не полный перечень проблем, затронутых классической русской литературой. Особняком в русской литературе стоит тема осуществления правосудия.

В целом через литературу авторы выражали свои мысли и взгляды на право, правосудие, справедливость и мораль, а также критиковали недостатки правовой системы. Правовая проблематика в русской литературе стала одним из способов обращения к социальным вопросам и, что особенно важно, существенно повлияла на стилевую динамику русской прозы.

Литература

Аннушкин В.И. История русской риторики: хрестоматия. М., 2011.

Кондаков И.В. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 15–16.

Мерзляков А.Ф. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. 3-е изд. М., 1830.

Сергеич П. Искусство речи на суде. М., 2019.

Китайский подтекст в романе М. Шишкина «Письмовник»

Дэн Си

Аспирантка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Роман М. Шишкина «Письмовник» – одно из сложных, многозначных произведений современной русской литературы неомодернистского направления. Развитие сюжетной линии главного героя разворачивается на фоне военных событий – Ихэтуанского восстания в Китае (1898–1901 гг.), в подавлении которого участвует Володя.

Выбор автором именно этой далекой – в пространстве и во времени – войны в качестве исторического контекста не имеет какой-либо идеологической обусловленности, писатель намеренно выводит действие романа, по словам Д.В. Кротовой, «за пределы какой бы то ни было конкретно-исторической эпохи» [Кротова: 49]. Такое построение помогает Шишкину решать художественные задачи романа, исходя из свойственного неомодернизму принципа универсальности человеческого бытия, нерасторжимой связи предметов, чувств, сущностей, когда-либо существовавших и существующих в мире. Выбранный Шишкиным исторический

контекст – война в Китае – позволяет ему моделировать эпизоды из жизни Володи, в которых через огромные страдания открываются главные ценности человеческого бытия – жизнь, внутренний мир человека, любовь.

Китайское культурное пространство, включающее специфические бытовые подробности, создает экзотический художественный мир, а условия войны, по контрасту, показывают ужасающие последствия процесса дегуманизации и деструкции этого пространства.

Война неразрывно связана с разрушением бытия на материальном и нематериальном уровнях.

Разрушение на материальном уровне

Многоликий и красочный Китай, почитающий традиции предков, устройство пространства по правилам фэн-шуй, жизненную энергию ци и многое-многое другое, вдруг оказывается подвергнутым унижению, разрушению, уничтожению: «Повсюду разбитые чашки, перья, чернила, кисти для туши, безделушки из яшмы, шапки, китайские картины, изречения на длинных листах, разрытые сундуки и ларчики. Все брошено, порвано, побито, истоптано» [Шишкин: 242]. Атрибуты налаженной многовековой жизни китайцев – библиотека, лаборатории, склады, чеканка монет, цехи для изготовления пороха, оружия, в которых рядом с машинами и котлами размещались изображения божеств – покровителей труда, – все это перестанет быть ценным и перестанет существовать.

И души китайцев, и души иностранных солдат война превращает в «пустыню»: первые из-за ненависти к иностранцам будут разорять все, над чем трудились и создавали веками, выкапывать из могил трупы вражеских солдат, а вторые, окончательно потерявшись в этих условиях, будут разбивать стеклянные расписные фонари, разрывать китайские книги из кумирни ради мягкой бумаги и распарывать животы и спины китайских богов ради поисков золота и драгоценных камней.

Разрушение на нематериальном уровне

За участие в этом процессе «демонтажа» Бытия душа человека обречена превратиться в «пустыню». Для того, чтобы показать подробно этот путь, Шишкин использует особые художественные приемы и средства, которые помогают раскрыть экзистенциальное значение чувственных восприятий героев [Хлебус: 460]. Феноменология слова служит и воссозданию многосложной картины китайского культурного пространства. Образ великого, таинственного Китая раскрывается через переводчика по фамилии Глазенап, который «восторженно влюблен в язык Конфуция, Ли Бо и Ду Фу» и «чем-то напоминает жюльверновского Паганеля» [Шишкин: 112]. Уважительное отношение Глазенапа к достижениям китайской культуры – к написанию иероглифов, к учению о жизненной энергии ци и пр. – перейдет и к Володе. Но тем жестче, по контрасту, будут восприниматься картины разрушений – материальных и нематериальных.

Для героя визуальное восприятие разрушений на китайской земле является «катализатором» для осмысления экзистенциальных вопросов: зачем дается человеку жизнь? Что такое смерть? Есть ли судьба? Есть ли смысл в существовании человека, и – особенно – в чем он во время участия в войне?

Интерес и уважение М. Шишкина к китайской культуре

Однако Шишкину важно показать «победимость» зла, поэтому «поверженные» китайские идолы Тяньцзиня, даже с отломанными головами, будут продолжать смотреть «из-под опущенных век на перевернутый мир с любовью и снисходительно», а по столбам все так же будут виться, «блестя золотою чешуей, синие драконы с разинутыми пастьями», словно утверждая: есть вещи выше, чем человеческие страсти, чем война и горе земных существ [Шишкин: 112]. Мир рациональных вещей и событий соединяется в романе с миром иррационально-мистическим.

Шишкин особым образным языком (феноменология слова) открывает читателю глубину пережитой китайским народом трагедии – физических, культурных и духовных травм, унижений, разорения. Возникает ощущение искреннего интереса и уважительного отношения писателя к традиционной китайской культуре. Поэтому за всеми китайскими элементами в романе скрываются глубокие смыслы.

Различные аспекты китайского культурного мира – даосские традиции, статуи богов, Конфуций, известные поэты Ли Бо и Ду Фу, китайские дома, нефрит, кисти, белая ткань или бумага и мн. др. – все это не просто создает особый «этнический колорит» романа и показывает увлеченность Шишкина китайской культурой, но расширяет художественное и ментальное пространство произведения, стирает временные и пространственные ограничения и помогает осмыслению общезначимых начал человеческого бытия.

Литература

Шишкин М.П. Письмовник. М., 2022.

Кротова Д.В. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 1. С. 43–51.

Хлебус М.А. Феноменология слова в романах М. Шишкина «Венерин волос» (2005), «Письмовник» (2010) // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 4 (71). С. 459–461.

Медицинская проблематика в «Осколках московской жизни» А.П. Чехова

Нин Шилэй

Аспирант Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Путевые очерки А.П. Чехова «Остров Сахалин», написанные в 1891–1893 гг. после путешествия писателя на Сахалин в 1890 г., вызвали огромный резонанс среди читателей и общественных деятелей. Это связано с тем, что поездка и книга – итог невероятного физического и умственного напряжения писателя – создают предпосылки для духовного прорыва. Это порождает условия для более глубокого анализа творчества Чехова в рассматриваемое время. В размышлениях об «Острове Сахалине» исследователи часто стараются найти историческую почву в двух нереализованных проектах Чехова — «Истории полового авторитета» и «Врачебном деле в России». «Осколки московской жизни» в этот круг не включаются, хотя это единственный состоявшийся, достаточно цельный и исключительно внушительный по объему материал, который заставляет нас признать, что не все предприятия Чехова-публициста оканчивались неудачей.

Со 2 июля 1883 г. по 12 октября 1885 г. Чехов публиковал итоги своих наблюдений над всяческими нестроениями общественной и частной жизни Москвы того времени в рубрике «Осколки московской жизни» петербургского журнала «Осколки». В регулярных фельетонах он, между прочим, отразил свои взгляды на медицинскую этику и состояние медицины тогдашней России. За три года работы написано 50 фельетонов-обзоров, которые раскрывали и медицинскую мысль Чехова и, как мы надеемся показать, по-своему способствовали созданию книги «Остров Сахалин» некоторое время спустя.

С точки зрения новостной целесообразности чеховские «Осколки московской жизни» внушают скептическое отношение, но в остальном вызывают интерес. Поэтому поэтикой «Осколков московской жизни» пренебрегать не следует, какими несерьезными они ни казались бы: «Читая фельетонное обозрение Чехова, мы не только ярко представляем Москву и москвичей такими, какими они были больше ста лет назад, но и ощущаем личность и позицию самого Чехова, его отношение к изображаемому, его

взгляд писателя-врача» [Быстрова: 238–246]. Первый репортаж «Осколков московской жизни» ставит перед читателем вопросы: чем Москва отличается от всех русских городов и весей в печальном опыте оказания ритуальных услуг? Чем московское «мерзавчество» успело переплюнуть любое другое? Насколько таганрогский опыт Чехова в этом отношении уникален? Размышления по этому поводу подталкивают к мысли о рациональности и своеобразной предопределенности нарисованной в статье картины.

Например, в фельетоне от 2 июля 1883 г. Чехов пишет: «Видеть у себя в доме покойника легче, чем самому помирать. В Москве же наоборот: легче самому помирать, чем покойника в доме у себя видеть» [Чехов: 34], – так как ритуальные услуги превратились в форму грабежа, став инструментом зарабатывания денег для «госпитальных солдафонов», гробовщиков, «читалок» и даже свах. Они не оставляют родственникам умершего возможности отдалиться переживаниям утраты и только навязывают услуги, связанные с похоронами.

Кроме того, в Москве происходят и другие события, подобные введению «страхования скота от чумы», или, например, налог на болезни, который «изобрела» дирекция императорских театров: «Были у нас на Руси всякие налоги, прямые, продольные, поперечные, косвенные, а о налоге на болезни не гласит даже и предание. Даже Иван Калита и татарские баскаки не имели понятия об этом налоге» [Чехов: 64]. Опережая другие источники, Чехов восстает против такого негуманного законотворчества: «Медицинское свидетельство в расчет не принимается. Схватит артист тиф – штраф, оторвет у артиста локомотивом ногу – штраф, стукнет его кондрашка – тоже штраф...» [Чехов: 64].

Принцип эллипсиса представляет собой умолчание – «пропуск понятного, заполняемый воображением читателя; при этом разгадка тщательно подготовлена автором и, в сущности, имеет явный характер» [Назирова: 61]. В условиях строгой цензуры Чехов вынужден замалчивать чувствительные темы. Такие литературные опыты с обработкой темы далеко не редкость (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин...). Чехов часто использует прием умолчания и превращает свое сообщение в очерке в речевую игру, это вызывает использование большого числа идиоматических моделей, риторических конструкций, создающих комический эффект. Активно используются переключки, возвращающие нас к комическому началу, поскольку переключка срабатывает в тексте очерка как кольцо. Например, сизый нос родственника переключается с красным носом гробовщика, видом непохмелившегося Держиморды и нетрезвым отношением к чужому горю всех участников печальной пьесы; комическое обыгрывание устойчивых конструкций (превращение пословицы в цитату с приращением смысла: ссылка на басню Крылова [Чехов: 35] – делает смысл пословицы более сгущенным, дополняет его новыми оттенками) порождает метафорические отношения в репортаже.

Чехов – спокойный наблюдатель и сдержанный повествователь, его умолчания, повествовательные и дескриптивные формулы очерка и другие приемы могут вызвать у читателей большой отклик. Будучи врачом и публицистом, Чехов в достаточно коротких репортажах и сообщениях все-таки проявляет свою скорбь и сочувствие к людям.

Литература

Быстрова Т.Е. «Осколки московской жизни» А.П. Чехова как энциклопедия Москвы первой половины 80-х годов XIX века (к вопросу о прецедентности) // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. № 5А. С. 238–246.

Назирова Р. Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: Сб. ст. Уфа, 1998. С. 57–71.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1979. Т. 16.

Китай глазами русских писателей в начале XIX века: о книге Иакинфа (Бичурина) «Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение»

Чэн Чэнбянь

Аспирантка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Иакинф (Бичурин) (в миру Никита Яковлевич Бичурин, 1777–1853) возглавил православную миссию в Китае в 1807 г., прожил в Пекине 14 лет и опубликовал более 60 работ о Китае. Он перевел «Троесловие» («Сань-цзы-цзин, или Троесловие с литографированным китайским текстом», 1829), составил «Китайскую грамматику» (1838) и написал множество произведений, посвященных Китаю.

Книга Иакинфа (Бичурина) «Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение» стала одним из первых серьезных исследований о Китае, написанных на русском языке. Эта книга была издана в 1840 г. и переиздавалась много раз.

Книга представляет собой систематическое описание китайского государства того времени. Она написана простым, ясным и доступным языком, но при этом точна в фактах и изображении общей картины жизни Китая.

В IX разделе книги – «Пояснение ответов г. Крузенштерна на вопросы, предложенные ему г. Вирстом касательно Китая» [Бичурин 1840: 332–377] – Иакинф перепечатал (с сокращениями) свою книгу, изданную еще в 1827 г. под немного другим названием: «Ответы на вопросы, предложенные г. Вирстом г. Крузенштерну относительно Китая». Здесь Иакинф давал свои варианты ответов. Одни из вопросов был такой: «Где и сколь знатны ярмонки, торговые места и складки товаров? Из каких портов производится торговля с Япониею, Филиппинскими и Зондскими островами и берегом Индии?» В ответе Иакинфа на этот вопрос есть одно интересное замечание, касающееся города Гуанчжоу и провинции Гуандун. Речь идет об ошибке, которую иностранцы и даже некоторые китайцы иногда допускают даже сейчас: «Гуан-чжеу или Гуан-чжеу-фу есть настоящее имя городу, который у нас ошибочно называют Кантоном. Слово Кантон ошибочно произведено от слова Гуан-дун, а Гуан-дун есть название Губернии, в которой Гуан-чжеу-фу главный город» [Бичурин 1827: 18].

В целом можно отметить, что книга «Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение» содержит много интересных фактов о дореволюционном Китае, как и другие книги Иакинфа. В.Г. Белинский считал, что описание Китая в книгах Иакинфа было недостаточно реалистичным, а скорее идеалистичным [Белинский: 595–599] (нужно отметить, что название книги в рецензии Белинского приведено с ошибкой: «...в нравственном *отношении*» вместо «...в нравственном *состоянии*», см.: [Бичурин 2002]). Возможно, его книги среди прочего действительно поспособствовали формированию идеализированного образа Китая в коллективном воображении русского общества, но это несколько не умаляет значения трудов Иакинфа, который внес большой вклад в популяризацию образа Китая и распространение сведений о нем в России.

Литература

Белинский В.Г. «Китай в гражданском и нравственном отношении. Сочинение монаха Иакинфа» // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 595–599.

[Бичурин Н.Я.] Ответы на вопросы, предложенные г. Вирстом г. Крузенштерну относительно Китая. СПб., 1827.

[Бичурин Н.Я.] Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение. СПб., 1840.

Бичурин Н.Я. Китай в гражданском и нравственном состоянии / [Вступ. ст. А.Н. Хохлова; примеч. К.М. Тертицкого]. М., 2002.

К вопросу о повторе в сюжете чеховского рассказа

Янь Минчжэнь

Аспирантка МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Выступая в функции способа выражения в литературе, повтор играет значительную роль в композиции литературного произведения. Мы часто сталкиваемся с сюжетным повтором в произведениях Чехова.

Чехов предпочитает употребление обиходного выражения чрезмерному цветистому изложению. По мнению писателя, лаконичность – важное качество языка произведения. В прозе Чехова, по причине ограничения объема, исключается как тщательное изображение персонажей, так и грандиозное событие. Сюжетный повтор, с одной стороны, является одним из приемов, который делает рассказ лаконичным, с другой – повторное использование сюжетных элементов приводит к созданию драматического эффекта. В литературном анализе повтор обычно воспринимается как акцент, выделяющий главное в развитии темы.

Цель исследования – осмыслить влияние повтора на главную тему рассказа, на описание персонажей и развитие сюжета.

Сюжет включает в себя три элемента: ситуацию, небольшое описание, диалоги между героями и их отдельные жесты и реакции. Ярким примером служит рассказ «Справка».

В рассказе Волдырев шесть раз принимался просить справку у чиновника, но все безуспешно [Чехов: 225–227]. Потеряв надежду, герой добавляет к незамеченным писарем двум рублям третий и в шестой раз повторяет: «Я хотел бы навести справку относительно моего дела... Я Волдырев» [Чехов: 226–227]. Обратив внимание на эту «прибавку», чиновник кардинально изменяет свое отношение к Волдыреву, не только выписывает справку, но становится очень вежливым и даже заботливым.

При этом Волдырев без конца вытирает лоб «шелковым платком», даже и перед тем, как сунуть четвертый рубль. Простая справка приводит героя в состояние изумления: потрясенный, он не может объяснить происходящее, ограничиваясь мысленным недоуменным восклицанием.

Помимо обычных в данном случае размышлений о взяточничестве и иных бедах русской административной системы, которых Чехову удалось избежать, мы можем отметить выразительность картины, которая создается словно вопреки неторопливому, постоянно повторяющемуся движению фабулы. Этот контраст, реализованный не только в изображении поведения героев, передаче их речи, но и в столкновении с зарисовками переживаний героя-просителя, определяет специфику чеховского сюжета. Он придает данному сюжету сильный драматический эффект.

Разумеется, повтор не только усиливает компактность и связность повествования рассказа, но и углубляет яркие образы персонажей, обеспечивает акцентировку в развитии темы и сюжета рассказа.

Литература

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1983. Т. 2.

Интерпретация пьесы «Гроза» А. Островского в России и Китае

Чжан Хэтун

Магистрантка МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Пьеса «Гроза» великого русского драматурга Александра Николаевича Островского неоднократно переносилась на экран и сцену: в 1933 г. – фильм, снятый

Владимиром Петровым, с Аллой Тарасовой в главной роли; в 1977 г. – спектакль Бориса Бабочкина в Государственном академическом Малом театре СССР с Людмилой Щербининой в роли Катерины; в 2017 г. – спектакль Большого драматического театра в Санкт-Петербурге, а также спектакль режиссера Уланбека Баялиева, премьера которого состоялась 25 марта 2016 г. в Театре имени Евгения Вахтангова в Москве, и др. Этот литературный шедевр вызывал интерес и у китайских режиссеров. В 1940–1950-х гг. вышли два одноименных фильма – «Гроза» (кит. «大雷雨»). Первый поставил знаменитый режиссер Чэнь Кэньжань в Гонконге в начале 1940-х гг., но из-за падения Гонконга он задержался и вышел на экраны только в 1946 г. А второй был снят гонконгским режиссером Ву Хуэ, выпущен в 1954 г. и занял второе место по кассовым сборам среди гонконгских фильмов в том году, получив единодушное одобрение. Оба фильма основаны на социальной реальности Китая времен новой демократической революции и посвящены всем прогрессивным женщинам с целью продвижения идеи свободы брака.

Как известно, литературные критики по-разному оценивают судьбу главной героини Катерины. По утверждению Н.А. Добролюбова, Катерина совершила бунт против «темного царства», принесла себя в жертву ради лучшего будущего. Среди множества интерпретаций пьесы, основанных на мнении критика, Уланбек Баялиев, режиссер-постановщик спектакля «Гроза» в Театре имени Вахтангова, совершил новаторский прорыв, изобразив персонажей, стремящихся к свободе, праву на жизнь и любовь. А в фильме режиссера Чэнь Кэньжэнь мы видим, как Катерина освобождается от «темного царства» только тогда, когда бросается в реку во время грозы от отчаяния. В отличие от российских интерпретаций, китайская версия «Гроза» посвящена порокам той эпохи, где сталкиваются старые нравы и новые идеи: в сознании Катерины возникает мысль об освобождении личности, но ее действия все еще остаются в ловушке старой морали: равнодушные матери, жестокость свекрови, слабый характер мужа – все это заставляет Катерину идти к саморазрушению. В отличие от пьесы Островского, режиссер творчески включает в начало фильма роль матери Катерины, тем самым объяснив предысторию появления героини в семье Кабановых, историю ее замужества. Катерина влюбляется в Бориса, но мать решает выдать ее замуж за Тихона Кабанова. Чтобы избавиться от несчастливого брака, она решает сбежать с Борисом, но, к сожалению, о ее намерениях узнает мать, останавливающая ее на том основании, что замужняя девушка должна быть хорошей невесткой и слушаться свою свекровь. Мать является типичным представителем дореволюционного общества, в котором считалось, что женщины не могут принимать решения за себя. А Борис, как и Варвара, в противоположность главной героине, принадлежит к «новому свету», т.е. к группе молодых интеллигентов, осмеливающихся восставать против абсолютного авторитета общества. Во времена, когда верилось, что женщина всегда должна сидеть дома, Варвара, напротив, выходит на фабрику и работает своими руками наравне с мужчинами, восставая против приказов матери и при этом постоянно помогая Катерине вырваться из беды. Однако концовка фильма показывает нам, что прогрессивные идеи в то время еще занимали слабую позицию в обществе. На афише фильма было написано: «Всем прогрессивным женщинам: если ты не можешь выйти замуж свободно, то лучше работать на фабрике». Это свидетельствует о том, что фильм на примере истории Катерины выступает за освобождение женщин и вдохновляет молодое поколение на самостоятельное решение своей судьбы. После выхода на экраны фильм был также поставлен на театральной сцене, вызвав бурную реакцию китайских зрителей.

Адаптация классики отвечает требованиям времени и даже может служить его знаменем. Китайские зрители 1940-х гг. хорошо понимали проблемы, поднятые в пьесе Островского. Режиссеры по-разному интерпретировали «темное царство» и по-разному решали судьбу героини. В их интерпретациях проблематика «Грозы» актуализировалась, приближалась к зрителям, воспринимавшим ее в другом историческом и культурном

контексте, но понимавшим ее достаточно адекватно, чем подтверждается непреходящая актуальность пьесы Островского.

Литература

Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве [1860] // Добролюбов Н.А. Русские классики: Избранные литературно-критические статьи / Изд. подг. Ю.Г. Оксман. М., 1970. С. 231–300.

Мифологический образ лисы в культурной традиции Японии, Китая, Кореи и Вьетнама: сходство и различия

Тютейкина Полина Дмитриевна

Студентка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Объектом исследования являются мифологические представления о лисе в Японии, Корее, Вьетнаме и Китае. Мы рассмотрим разнообразные легенды, мифы и сказания, связанные с лисой.

Задача исследования – сопоставление мифологического образа в культурной традиции Японии, Китая, Кореи и Вьетнама с целью выявления сходства и различий, а также тех аспектов мифологического образа, которые закрепились в восточной культуре и стали предметом осмысления в современной литературе, в том числе русской.

Проведенный сопоставительный анализ позволил показать, что в японской, корейской, вьетнамской и китайской культурной традиции общность образа лисы определяется прежде всего тем, что в нем нашли отражение общие представления о хитрости, проницательности и способности животных к обману; он символизирует обманчивость внешнего, иллюзорность нашего восприятия мира, неслучайно во всех восточных мифологиях с образом лисы связан мотив оборотничества. Однако в разных национальных культурных традициях мы наблюдаем и значимые различия в трактовке образа лисы.

Начать сопоставление необходимо с характеристики китайского образа лисы, поскольку, во-первых, основные черты образа лисы-оборотня формируются именно в китайской мифологии. И, во-вторых, – китайская фольклорная традиция – мифы, легенды, сказки – оказывает в дальнейшем влияние на культуру и язык других народов. Китайская лиса – Хули Цзинь – обладает широким кругозором, образованна, начитанна, может быть даже поэтически одарена (например, стихи девушки Юань из новеллы «Удивительная встреча в Западном Шу» или ее разговор с Да-дао в конце, где она раскрывает свои познания в классической литературе). Нередко лисицы-оборотни оказываются более рассудительными, чем их жертвы, поэтому они могут помогать мужчинам встать на верный путь и избавиться от пороков. Надо отметить, восприятие образа лисы-оборотня в сознании китайцев в разные исторические периоды имело свои особенности. Лиса в китайской мифологии многолика: белая лисица, фея-лиса и лиса-оборотень – три разных ипостаси одного существа, соответствующие различным этапам его восприятия в китайской традиции.

Многие качества китайской лисы закрепились во фразеологизмах: например, показать свой истинный облик – 狐狸尾巴 (húli wěiba), досл. – лисий хвост; хитрец – 老狐狸 (lǎohúli), досл. – старый лис; обольщать – 狐狸媚 (húlmèi), досл. – лисье очарование.

Исследователи отмечают большое влияние традиции изображения лисы в китайской литературе на японскую [Де Фиссер М.В.], однако, конечно, есть и значимые различия. Японские лисы – Кицунэ – выступают против убийства невинных существ. В сказках «Пышный луг» и «Повесть о пурпурных астрах» [Пионовый фонарь: 10–96] лисицы стремятся прекратить убийства, скорбя о других: «сердце изнывало от боли за

других, словно его пронзали невидимые стрелы» [Пионовый фонарь: 214]. Лисицы ощущают свою обязанность отплатить за добро. В сказке «Счастливый чайник» сюжет построен на благодарности лисицы. Внешность лисицы описывается почти в каждом анализируемом нами тексте: шерстка либо рыжая, либо белая. В различных историях говорится, что окрас шерсти связан с возрастом, однако это не всегда так. Надо отметить, что в китайской литературе гораздо реже встречается описание лисы-животного, больше описывается лиса в образе человека.

Корейская лиса представляется как чрезвычайно опасное существо. Ее убийства не случайны, они служат определенной цели – превращению в человека. В мифологии Кумихо требуется съесть от девяноста пяти до ста человеческих печенок для достижения этой трансформации. В рассматриваемых сказках она изображается исключительно как негативный персонаж, который обманывает людей ради личной выгоды («очарует своей красотой и милыми словами, а затем лишает их души или убивает» [Японская новелла: 12]) и нацелена на убийство для достижения своих целей («вытаскивает печень коровы и съедает ее быстро»). Используемые при описании Кумихо эпитеты: «седая лиса», «старый лис» или «белые лисицы», – имеют характерологическое значение и необязательно служат указанием на возраст, как в японской традиции.

Во вьетнамских преданиях некоторые персонажи могут обращаться к лисе-оборотню в молитвах или даже поклоняться ей, видя в ней существо, обладающее магической мудростью или способное помочь в сложных ситуациях. Однако другие могут рассматривать девятихвостую лису-оборотня как угрозу. Это противоречивое восприятие обусловлено тем, что лиса в отношении к человеку может проявлять себя по-разному, причем ее поведение не определяется характером и поступками человека, как у китайской лисы. Вьетнамская лисица может быть шаловливой, помогать страдающим, но и злой, способной на проявление насилия. В некоторых преданиях утверждается, что лисицы (как в корейской мифологии) способны извлекать душу из человека, а возвращение души происходит только после смерти самой лисы либо по ее желанию. Лисица может принимать различные обличья: мужчины, женщины, обезьяны или даже цветка. Появляется на свет из старой умирающей кошки. Обладает острым слухом и зрением. То есть во вьетнамских преданиях появляются некоторые детали описания лисы, которые отличают ее от китайской, японской и корейской.

В современной литературе, в частности русской, мы видим интерпретации мифологического образа лисы, в котором не только отражены черты, общие для разных национальных культурных традиций, определяющие основу восточного мифа о лисе, но и те черты, которые характерны для какой-то одной национальной культурной традиции, зачастую противоречащие друг другу, что усиливает впечатление непредсказуемости лисы, ее «оборотничества».

Литература

Де Фиссер М.В. Традиционный японский фольклор. М., 2016.

Пионовый фонарь / Сост. Г.Б. Дуткина. М., 1991.

Японская новелла: [Пер. с яп. / Рук. проекта и сост. А.Н. Мещеряков]. СПб., 2003.

Быт и бытие человека в послевоенное время («Забота» Сунь Ли и «Приставная лестница» Л. Улицкой)

Кун Вэйчуань

Студент Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Цель работы – проанализировать и сопоставить особенности художественного изображения быта и бытия человека в послевоенное время и показать между ними связь

на примере рассказов русской писательницы Л. Улицкой «Приставная лестница» и китайского писателя Сунь Ли «Забота».

Обращение к теме войны и ее тяжелого наследия особенно актуально в сегодняшнее беспокойное время. В качестве художественного материала мы выбрали малоизученное произведение Улицкой, с одной стороны, и уже ставший классическим рассказ Сунь Ли – с другой. Стоит при этом отметить, что если в Китае интерес к творчеству русской писательницы относительно высокий и стабильный, то в России произведения Сунь Ли известны гораздо хуже. Смеем надеяться, что наша работа будет способствовать восполнению данного пробела. Вместе с тем подчеркнем недостаток исследований, посвященных изображению быта и бытия человека послевоенного времени в малой прозе как Сунь Ли, так и Улицкой, а специального сравнительного анализа рассказов «Забота» и «Приставная лестница» с этого ракурса до сих пор не предпринималось. Сказанное обусловило актуальность и новизну нашей темы.

Мы провели сбор и систематизацию примеров, связанных с анализируемыми образами, и сосредоточились на их структурных особенностях и функциях. Текстуальное представление быта и бытия человека послевоенного времени в обоих рассказах рассмотрено нами по четырем группам образов: 1) условия жизни; 2) главный герой; 3) материальное наследие войны; 4) социальная среда и общественно-политический контекст.

Хотя в сюжетном отношении оба произведения представляют собой семейные истории о жизни людей в послевоенное время, они отличаются друг от друга разными национальными контекстами. В «Приставной лестнице» смерть отца служит трагической развязкой и воспитывает самосознание читателя, оставляя надежду на душевное исцеление для следующего поколения на фоне смерти инвалида войны. В свою очередь, в рассказе «Забота», написанном между двумя войнами в Китае, победа над японскими захватчиками и начало освободительной войны сталкиваются в судьбе обычной семьи, и мы видим открытый финал, в котором герои с уверенностью и решительностью смотрят в будущее.

Что касается персонажей, то оба писателя изображают обычную семью и скрупулезно воспроизводят реальные условия жизни людей после войны. Можно сказать, что в определенной степени эти два рассказа представляют типичный социальный срез в своих странах: отец, вернувшийся с войны, мать, занятая домашними заботами, дети, полные энергии. В произведениях Улицкой и Сунь Ли мы ясно видим различные отношения между мужем и женой, отцом и сыном – то отчужденные, то внимательные – и через них – последствия войны и ее влияние на мысли и поведение людей.

Наконец, в обоих рассказах важную роль играет как естественное, так и социальное окружение. Русский и китайский писатели мягко интегрируют бытовые образы, насыщенные жизнью персонажей, в сюжет. Такое воспроизведение среды погружает нас в тяготы, пережитые человеком, возвращающимся к мирной жизни, а главное – помогают увидеть и осознать его постепенное восхождение от уровня быта к уровню бытия.

Проведя сопоставительный анализ, мы получаем взаимосвязанные выводы по двум текстам. Прежде всего, в произведении Улицкой перед нами сложное историческое движение от быта к бытию. Распад семейных ценностей и нравственного сознания на фоне исторических катаклизмов и резких изменений в частной жизни, материальные трудности и подавление духовного мира личности и семьи как никогда ярко (хотя и не повсеместно!) проявились в послевоенные годы. С одной стороны, сложившиеся противоречия между бытом и бытием стали корнем трагического опыта людей, но, с другой стороны, именно это противоречивое взаимодействие приводит к тому, что быт и бытие дополняют друг друга, что становится движущей силой поступательного развития общества. Не будет преувеличением сказать, что в художественном мире, созданном

Улицкой, быт и бытие, будучи фундаментальными понятиями, несмотря на видимые противоречия, дополняют друг друга и демонстрируют диалектическое единство.

В случае с рассказом Сунь Ли бытие выступает конденсатом быта: это не только обобщение повседневного жизненного опыта, но и снятие ограничений личностного понимания. Исторический опыт и реальность показывают, что преодоление противоречия между бытом и бытием на индивидуальном уровне неизбежно зависит от их примирения в коллективе. Рациональное распределение материальной и духовной жизни в социуме может привести к ослаблению индивидуальных внутренних конфликтов, а последовательное примирение индивидуальных конфликтов приведет к прогрессу всего коллектива. Необходимо найти правила и принципы на пути взаимной трансформации быта и бытия в повседневной жизни.

Художественное время и пространство в рассказах Шэнь Цунвэня «Жу Жуй» и Ю. Казакова «На полустанке»

Фэн Юйяо

Студентка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Цель исследования – проанализировать особенности художественного времени и пространства в рассказах Шэнь Цунвэня «Жу Жуй» и Юрия Казакова «На полустанке», выявить основные функции названных категорий с учетом индивидуально-авторской картины мира русского и китайского писателей.

Актуальность темы заключается в том, что, с одной стороны, сравнительное изучение китайской и русской литератур в последние годы заметно ускоряется, а с другой стороны, художественное время и пространство остаются важнейшими (можно сказать – фундаментальными) в литературоведении понятиями. Что касается новизны предпринятого нами анализа, то исследований китайских ученых о творчестве Юрия Казакова очень мало, как и российских работ о Шэнь Цунвэне. Наконец, специального сопоставления выбранных нами рассказов в предлагаемом ракурсе прежде не предпринималось.

Сразу отметим, что оба автора передают в своих произведениях «дух времени», современную им эпоху. При этом в рассказах воплощены не только исторические реалии, но и так называемое биографическое время персонажей. Казаков отсылает к нему преимущественно в диалоге между героем и героиней, а Шэнь Цунвэнь – при выражении индивидуальных переживаний персонажей.

Как обнаружилось, в рассказе «На полустанке» активно используются лексические маркеры, указывающие на скорость, при описании речи героя, а в случае с героиней – ее действий. Молодой человек явно торопится в разговоре с девушкой, его чувства выражаются больше в словах, тогда как отношение героини к молодому человеку отражается преимущественно в ее поведении.

В свою очередь, в китайском рассказе длительность времени обнаруживается прежде всего в авторском описании пейзажа. Шэнь Цунвэнь подробно показывает изменение окружающей среды, чтобы сделать художественный мир более естественным и реалистичным. При этом оба писателя замедляют время, когда характеризуют действия своих героинь. Так, Шэнь Цунвэнь намеренно подчеркивает выражение лица и поведенческие привычки китайской женщины.

Обратим внимание, что художественное время в обоих произведениях не замкнуто. Авторы оставляют своим читателям простор для раздумий. В отличие от полностью линейной временной структуры русского произведения, китайское – хронологически нелинейно, но внутри каждого отдельного периода (фрагмента) линейность сохраняется. Вместе с тем рассказы «Жу Жуй» и «На полустанке» содержат

частные, не сюжетообразующие, признаки цикличности и даже атемпоральности.

Что касается художественного пространства двух рассказов, то мы заметили, что место действия в них конкретное. И русский, и китайский писатели – мастера пейзажа. Поскольку сюжет у Казакова относительно прост, весь рассказ разворачивается на фоне природы и небольшой железнодорожной станции, на которой останавливаются не все поезда, а если и останавливаются, то на считанные минуты. Однако Шэнь Цунвэнь уделяет много внимания не только природному пейзажу (например, морским видам), но и урбанистическому, то есть городскому ландшафту. Заодно с этим китайский автор изображает интерьер, который играет важную роль в формировании отношений главных героев. Несмотря на такое пространственное разнообразие, Юрий Казаков более детально, подробно воссоздает обстановку действия. Примечательно, что в двух произведениях пространственные описания повторяются в начале и в конце. Это добавляет ощущение закольцованности, фатализма и соответствует запутанности отношений между героями.

Очевидно, что органичное сочетание времени и пространства, то есть хронотоп каждого рассказа, усиливает убедительность сюжетной линии и обеспечивает жанровое единство повествования. У Юрия Казакова связь пространственно-временных координат акцентируется в основном с помощью диалога героя и героини, особенно в словах молодого человека, который многократно и многозначительно описывает девушке представления о своем прошлом, настоящем и будущем. У Шэнь Цунвэня связь пространственно-временных координат тоже подчеркивается через речь волевого молодого человека.

Можно заключить, что русский писатель лаконично, но емко создает художественный мир заброшенной сельской станции конца 1940-х – начала 1950-х годов. На ее фоне нетерпеливый и переменчивый характер молодого человека, который стремится в большой город, противопоставлен спокойному и верному характеру девушки, которая остается в поселке. Автор не просто рассказывает нам историю расставания пары, но наводит на философские размышления о жизни, в которой постоянно происходят встречи и расставания. Может быть, в мечтах о будущем прекрасный внешний мир привлекает нас, но нужно ли нам в конце концов найти «полустанок» в своем сердце? Думается, этот вопрос остается одним из важнейших после прочтения рассказа Юрия Казакова.

Шэнь Цунвэнь тоже волнует проблема разрушения традиционных ценностей, агрессивного развития городов и негативного влияния на человека индустриализации. Материальное благополучие – с одной стороны, и безразличие к людям – с другой. Финал рассказа «Жу Жуй» не менее трагичен, чем у истории «На полустанке». Городская современная женщина новой эпохи не выбирает служение семье. Ее личное счастье обречено. Естественная, природная, среда не может спасти даже взаимную любовь, а цивилизация убивает духовные основы отношений между людьми.

«Мужское» и «женское» в рассказах Цзун Пу «Красная фасоль» и Ю. Казакова «Двое в декабре»

Тань Синь

Студентка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Цель работы – выявить формы репрезентации «мужского» и «женского» начал и впервые сравнить особенности их функционирования на персонажном уровне в произведениях Цзун Пу «Красная фасоль» и Ю. Казакова «Двое в декабре».

Период «оттепели» в СССР, отмеченный либерализацией общественно-политической жизни, когда был опубликован рассказ «Двое в декабре» (1962), находится

в известной исторической параллели с Движением «Сто цветов» (вспомним лозунг кампании по усилению гласности: «Пусть расцветают сто цветов и соперничают сто школ мысли»). Именно на этот период пришлось появление рассказа «Красная фасоль» (1957).

Социально-исторический контекст и политическая обстановка в Китае оказали решающее влияние на Цзун Пу при создании персонажей «Красной фасоли». В их характеристиках видна политическая тенденциозность эпохи. Несмотря на это, одна из центральных тем рассказа – любовь молодого человека Ци Хуна и студентки Цзян Мэй, которая делает выбор между личным счастьем и революционным делом молодых интеллектуалов в пользу служения общественной идее.

В рассказе Юрия Казакова идеологический контекст прямо не выражен, но в отсутствии тенденциозности можно тоже увидеть следствие веяний оттепельного времени, ослабления цензуры и большей свободы творчества, философско-эстетических устремлений писателей-шестидесятников. «Двое в декабре» похож на творческое (почти лирическое) исследование темы любви и поиска личного счастья между героем и героиней.

С точки зрения характеристики мужских персонажей, Ци Хун сильнее проявляет свою любовь к Цзян Мэй на словах и в поступках, чем главный герой рассказа Казакова. Мужчина из «Двое в декабре» мечтает о чем-то более приземленном: лете, отпуске, возможности уехать из Москвы и отправиться на природу. И хотя после того, как женщина обнаруживает неудовлетворение сложившимися отношениями, в нем просыпается желание «делать все так, чтобы ей было хорошо», это «мужское» желание не влечет за собой ожидаемый поступок: герой не делает возлюбленной предложение и привычно расстается с ней на вокзале. В «Красной фасоли», в свою очередь, между героями тоже есть разногласия и противоречия. Однако здесь мужчина берет на себя инициативу в любовных отношениях. Он дарит Цзян Мэй всевозможные подарки, предлагает поехать в Соединенные Штаты, встречается с матерью девушки. При этом Ци Хун изображен как эгоист и собственник.

Образы героинь русского и китайского произведений тоже отличаются, если рассматривать их в аспекте отношений с мужчинами. Цзян Мэй – открытая и творческая натура. В любви она больше стремится отдавать, чем получать, и не уделяет слишком много внимания собственным потребностям. Героиня энергична, активна, а с женщиной из рассказа Казакова ее роднит прежде всего потребность в настоящей, идеальной, по ее представлениям, любви.

Примечательно, что при создании столь разных, на первый взгляд, женских образов и русский, и китайский авторы прибегают к описанию снега. Зимний пейзаж сопровождает весь процесс эмоционального взаимодействия героев рассказа «Двое в декабре». В «Красной фасоли» история тоже начинается со снежного дня, и в снежный день происходит как знакомство, так и расставание Цзян Мэй и Ци Хуна.

В заключение обратимся к повествовательной перспективе. Несмотря на то, что структурообразующей в «Красной фасоли» выступает точка зрения героини – основную часть сюжета составляют воспоминания Цзян Мэй, история рассказывается от третьего лица. Авторское отношение к Ци Хуну при этом явно ощущается как негативное. В повествовании Казакова (тоже от третьего лица) мужская точка зрения перемежается с женской, и, по сравнению с «Красной фасолью», авторская позиция не навязывается читателю. Перед нами, скорее, внимательный наблюдатель за движениями души двух героев не только противоположного пола, но и разных взглядов на совместную жизнь.

И «Двое в декабре», и «Красная фасоль» искусно выстроены на оппозициях. В одном случае – между эмоциональными потребностями мужчины и женщины, между прошлым и настоящим, между мечтой и реальностью. В другом – между личностью и классом, между ценностными ориентациями Цзян Мэй и Ци Хуна, за которыми, может, не столь явно, но тоже просматриваются гендерные представления автора о роли

«мужского» и «женского» начал в изменившихся исторических обстоятельствах.

Семейные ценности в повести Сяо Хун «Поле жизни и смерти» и рассказе Л. Улицкой «Чужие дети»

Чжан Синьюэ

Студентка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Цель нашего исследования – впервые предпринять сравнительный анализ художественных форм репрезентации семейных ценностей в рассказе Людмилы Улицкой «Чужие дети» и повести Сяо Хун «Поле жизни и смерти».

Интерес исследователей к женским авторам в последние десятилетия только увеличивается как в российском, так и в китайском литературоведении. Что же касается интересующей нас аксиологической проблематики, то ее междисциплинарный характер тоже свидетельствует об актуальности темы. Несмотря на большое количество научных работ, посвященных отдельно Улицкой и отдельно Сяо Хун, неполными остаются представления ученых о характере взаимосвязи концепта семьи и образа женщины в их творчестве, а выбранные нами произведения никогда не подвергались сравнительному анализу в указанном аспекте.

И русский, и китайский авторы ориентированы на изображение семьи в беспокойное время, в условиях войны, когда были распространены патриархальные представления о внутрисемейных отношениях: женщина полностью зависит от мужчины, для которого достоинство и честь – превыше всего. Несмотря на внешнее сходство, между анализируемыми произведениями много различий с точки зрения воплощенных в них представлений о семейных ценностях.

Прежде всего, в этой связи следует сказать о брачных отношениях. Если в «Поле жизни и смерти» Сяо Хун показывает, что брак основан не только на любви, но также на необходимости выжить в трудных экономических условиях, то в «Чужих детях» Улицкая изображает материально обеспеченную семью, которая создана прежде всего по любви.

Особая роль в обоих текстах отводится образам детей. В повести Сяо Хун дети становятся одной из причин семейной трагедии. Они должны работать вместе с родителями, чтобы заработать на жизнь для всех. В рассказе Улицкой, напротив, дети окружены любовью. Они призваны связать семью, укрепить внутрисемейные отношения.

Детские образы несут не только аксиологическую нагрузку в двух текстах, но и выполняют в них сюжетобразующую функцию. Развязка «Поля жизни и смерти» пессимистична: ребенок погибает от руки собственного отца, женщина бежит в большой город, чтобы спасти свою жизнь, но подвергается унижениям. В «Чужих детях» финал более открытый. Герой сперва не верит, что родившиеся у его жены дети – родные для него, из-за чего женщина тяжело заболевает, но, в конце концов, мужчина, кажется, принимает их.

Наконец, подчеркнем отличия между образами главных героинь. Ван По в «Поле жизни и смерти» осмеливается восстать против мужа и принятых в обществе норм женского поведения. Между тем Маргарита в «Чужих детях» начинает испытывать чувство «неопределенной вины» перед мужем из-за того, что у них сперва нет детей, а потом не приводит убедительных объяснений, когда находящийся на войне мужчина не верит, что родившиеся дети – от него. Следствием этого для нее становится психическое расстройство.

Если сравнивать средства художественного изображения в двух произведениях, то при создании образа семьи оба писателя активно используют поведение персонажей и авторскую характеристику, однако у Сяо Хун заметно больше пейзажей и портретов.

Улицкая тем временем больше внимания уделяет интерьеру и самохарактеристике героев.

Думается, что на рассмотренные нами различия между русским и китайским произведениями влияет не столько их национальная самобытность, сколько неодинаковый социально-политический контекст, с одной стороны, и индивидуально-авторская картина мира каждого автора и их личный жизненный опыт – с другой. Улицкая родилась в интеллигентной семье, получила хорошее образование и, хотя у нее были неудачные браки (сейчас она третий раз замужем), семья для писательницы остается важнейшей жизненной ценностью наряду с идеей женской независимости. Сяо Хун, в свою очередь, пережила много неудачных отношений, и появление детей не стало для нее условием счастья: короткая жизнь китайской писательницы завершилась трагически и напоминает нам безысходный для героини «Поля жизни и смерти» финал, как будто жизнь и смерть – ничто перед ее страданиями. Лу Сюнь, один из самых известных китайских писателей, говорил, что «Поле жизни и смерти» Сяо Хун демонстрирует силу северного народа в борьбе за жизнь и в борьбе со смертью.

Образ хвастуна в русской и китайской литературе (Ноздрев, Пустяков, Шервинский и Куан Чао-Жэнь)

Сунь Ин

Студентка Университета МГУ-ППИ, Шэньчжэнь, КНР

Литературе в целом присуща такая черта, как воплощение вечных образов и характеров. Один из таких образов, который остается актуальным в любое время, – это образ хвастуна. Изучение особенностей образа хвастуна представляет особый интерес, поскольку он обладает культурной универсальностью и не теряет свою значимость.

В последние годы количество русско-китайских сравнительных исследований в литературоведении уверенно растет. Стоит заметить, что работ, посвященных именно образу хвастуна, не так много. Кроме того, на сегодняшний момент отсутствуют специальные работы, содержащие сравнительный анализ концепта «хвастовство» в китайской и русской литературе и фольклоре. В связи с этим наше исследование приобретает особую актуальность.

Далее хотелось бы более подробно рассмотреть различные средства формирования образа хвастуна в русской и китайской литературе. Начнем с героя поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» – Василия Федоровича Ноздрева. Можно сказать, что Ноздрев воплощает в себе очень многие плохие качества. Он пристрастился к азартным играм, провоцирует неприятности, вульгарный и часто ведет себя нечестно, может оболгать человека, вспыльчив, не сдержан, не осмотрителен, может испортить репутацию кому угодно, безответственен по отношению даже к самым близким людям, порой жесток, все его поступки мотивированы страстью, увлеченностью и даже одержимостью.

Следующий хвастун – Лев Пустяков из рассказа А.П. Чехова «Орден». В рассказе описывается история учителя военной прогимназии, присутствовавшего на банкете купца с чужим орденом, показаны картины русских общественных нравов конца XIX века, выражена ирония и критическое отношение к обществу того времени и высмеивается человеческое тщеславие в целом.

Леонид Юрьевич Шервинский – один из офицеров из романа М.А. Булгакова «Белая гвардия». Самым важным средством характеристики Шервинского является его речь, его рассказы: он хвастался тем, что царь Николай II был жив, и сказал, что об этом ему рассказал его начальник князь Белоруков. Шервинскому важно убедить слушателей в том, что известные люди лично с ним общаются, доверяют ему, ценят его, для этого он

прибегает к выдумке, к хвастовству.

Сравнительный анализ показывает, что во всех трех произведениях, представляющих образа хвастуна, используются следующие средства: описание внешности героя или краткая оценка его внешности, описание его поведения, речь героя также раскрывает особенности его характера и мировоззрения, отношение к хвастуну формируется у читателя благодаря оценкам других персонажей и оценке автора. Самым выразительным средством, на наш взгляд, с помощью которого Гоголь создал в поэме «Мертвые души» образ хвастуна Ноздрева, была речь героя, и через язык мы интуитивно ощущаем грубость Ноздрева, его агрессивное хвастовство, неуважение и пренебрежительное отношение к людям. В рассказе «Орден» именно поведение раскрывает неустойчивый и жалкий внутренний мир молчаливого трусливого хвастуна, который свою неуверенность в себе, гордость и тщеславие прячет за мнимой наградой. А изображение хвастуна Шервинского построено на описании его блестящей внешности, безукоризненной одежды, что является признаком тщеславия, кроме того, хвастливость Шервинского подтверждается в его рассказах о встречах и разговорах с известными личностями, в которых он преувеличивает степень близости с этими личностями, придумывает, привирает.

Далее рассмотрим образы хвастуна Куан Чао-Жэня в произведении «Неофициальная история конфуцианцев». Характеристики Куан Чао-Жэня постепенно меняется. В молодости он был добрым и послушным, но после того, как он связался с группой лжецов, которые хвастались и лгали, он быстро превратился в отвратительного злодея, очернил благодетеля, стремительно нравственно деградировал. Автор объективно показывает траекторию падения Куан Чао-Жэня и его моральный облик после падения, так что читатель, презирая его уродство, полностью ощущает грязь социального духа того времени.

Хвастовство и тщеславие героя решительно осуждается автором и, как следствие, читателем, это отношение формируется через описание нравственной деградации Куана, воссоздание чреды его отвратительных поступков, предательства семьи и учителя. Длительные рассказы самого Куан Чао-Жэня присутствуют в тексте произведения именно для того, чтобы читатель проникся всей мерзостью душевного состояния человека, который действует под влиянием гордой лжи, себялюбия и самолюбования. Эти пороки развились у героя именно под воздействием хвастливых рассказов его друзей о своих «подвигах», хвастовство показано без всякого снисхождения, мягкой иронии, грустной горечи и сочувствия, как у Гоголя, Чехова или Булгакова. Оно безжалостно осуждается автором, показано, как хвастливые речи могут привести к страшным и трагическим последствиям, как человек юный, хороший, порядочный и смиренный может измениться и превратиться в подлеца, лгуна и предателя из-за хвастливых и тщеславных устремлений. Важно еще и то, что в китайском произведении большое внимание уделяется именно кругу общения героя, показано, как губительно влияет недостойное окружение на молодой формирующийся характер, Куан поддается плохому влиянию ложных друзей, его нравственный облик меняется в соответствии с русской поговоркой «С кем поведешься, от того и наберешься» (или «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты»).