

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра китайской филологии

ЛИТВИНОВА Мария Сергеевна

Идейно-художественное своеобразие романа Лао Шэ «Сказители»

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
С. И. Крылова

Допущена к защите

« ___ » _____ 2019 г.

Зав. кафедрой китайской филологии

кандидат филологических наук, доцент Н.Н. Хмельницкий

Минск, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1 ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА ЛАО ШЭ	12
1.1. Становление реализма в китайской литературе первой половины XX века	12
1.2. Особенности реалистического метода Лао Шэ.....	19
ГЛАВА 2 ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ЛАО ШЭ «СКАЗИТЕЛИ»	30
2.1. История создания романа	30
2.2. Жанрово-стилистические особенности романа «Сказители»	34
2.3. Система образов в романе «Сказители»	37
2.4. Цветовая символика романа «Сказители».....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	49
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	51

РЕФЕРАТ

Литвинова Мария Сергеевна Идейно-художественное своеобразие романа Лао Шэ «Сказители»

Объем: 52 страницы, 44 использованных источника.

Ключевые слова: КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МЕТОД, БАЙХУА, ЛАО ШЭ, РОМАН, СКАЗЫ, ПОВЕСТВОВАНИЕ.

Цель исследования: раскрыть идейно-художественное своеобразие романа Лао Шэ «Сказители».

Объект исследования: роман Лао Шэ «Сказители» (老舍《鼓书艺人》lǎo shě gǔshū yìrén).

Предмет исследования: идейно-художественная своеобразие романа Лао Шэ «Сказители».

Методология исследования: историко-литературный, историко-культурный, метод текстуального анализа.

Актуальность исследования: в работе выявлены основные художественные тенденции китайской литературы первой половины XX века, факторы формирования творческой индивидуальности и основные черты реалистического метода Лао Шэ; исследованы история создания, тематика и проблематика, жанрово-стилистическое своеобразие, система образов и цветовая символика романа «Сказители».

Результаты исследования могут применяться для дальнейшего исследования творчества Лао Шэ, китайской литературы первой половины XX века, а также для изучения особенностей реалистического метода в литературе Китая.

Область применения: результаты работы могут использоваться для подготовки учебных материалов при написании рефератов и курсовых работ по творчеству Лао Шэ и китайской литературе XX века

РЭФЕРАТ

Літвінава Марыя Сяргееўна Ідэйна-мастацкая адметнасць рамана Лао Шэ «Казачнікі»

Аб’ём: 52 старонкі, 44 выкарыстаныя пазіцыі.

Ключавыя словы: КІТАЙСКАЯ ЛІТАРАТУРА ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ, РЭАЛІСТЫЧНЫ МЕТАД, БАЙХУА, ЛАО ШЭ, РАМАН, КАЗАННІ, АПОВЕД.

Мэта даследавання: раскрыць ідэйна-мастацкую адметнасць рамана Лао Шэ «Казачнікі».

Аб’ект даследавання: раман Лао Шэ «Казачнікі» (老舍《鼓书艺人》).

Прадмет даследавання: ідэйна-мастацкая спецыфіка рамана Лао Шэ «Казачнікі».

Метадалогія даследавання: гісторыка-літаратурны, гісторыка-культурны, метада тэкстуальнага аналізу.

Актуальнасць даследавання: у рабоце выяўлены асноўныя мастацкія тэндэнцыі кітайскай літаратуры першай паловы ХХ ст., фактары фарміравання творчай індывідуальнасці і асноўныя рысы рэалістычнага метада Лао Шэ; даследаваны гісторыя стварэння, тэматыка і праблематыка, жанрава-стылістычная своеасаблівасць, сістэма вобразаў і цветовая сімволіка рамана «Казачнікі».

Вынікі даследавання могуць выкарыстоўвацца для далейшага вывучэння творчасці Лао Шэ, кітайскай літаратуры першай паловы ХХ ст., а таксама для вывучэння асаблівасцей рэалістычнага метаду ў літаратуры Кітая.

Галіна прымянення: вынікі даследавання могуць выкарыстоўвацца для падрыхтоўкі навучальных матэрыялаў, пры напісанні рэфэратаў і курсавых работ па творчасці Лао Шэ і кітайскай літаратуры ХХ ст.

SUMMARY

Litvinava Maryia Siarheeuna **Ideo-artistic singularity of Lao She's "Drum singers"**

Content: 52 pages, 44 references.

Key words: CHINESE LITERATURE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY, BÁIHUÀ, LAO SHE, REALISTIC METHOD, TALES, NOVEL.

Purpose of the study: to reveal ideo-artistic singularity of "Drum singers" by Lao She.

Object of the study: the novel "Drum singers" by Lao She (老舍《鼓书艺人》).

Subject of the study: ideo-artistic singularity of "Drum singers" by Lao She.

Methods used in the study: literature-historical, culture-historical and textual analysis.

Relevance of the study: the research reveals the main artistic trends of Chinese literature of the first half of the twentieth century, the factors shaping the creative individuality and the main features of Lao She's realistic method as well as the history of creation, themes and problems, genre and stylistic originality, the system of images and color symbolism in the novel "Drum singers".

Findings of the study can be used for follow-up study of Lao She's works, the Chinese literature of the first half of the twentieth century.

Range of application: these results can provide some support for writing essays and course papers on Lao She's works and the Chinese literature of the first half of the twentieth century.

ВВЕДЕНИЕ

Лао Шэ (老舍 lǎo shě) – один из крупнейших писателей в современной китайской литературе. Его произведения переведены на многие языки мира: английский, русский, японский, немецкий и другие языки. Романы, рассказы, повести и пьесы Лао Шэ завоевали заслуженное признание у читателей. В них выражен тонкий юмор, сатира и непримиримость писателя к феодальным пережиткам китайского общества. Однако и по сей день творческое наследие Лао Шэ продолжает привлекать переводчиков и исследователей.

Общеизвестно, что, с исторической и социокультурной точки зрения, XX век был достаточно трудным периодом для проходящего через эпоху перемен Китая: революции и военные конфликты, в том числе гражданская война, политическая раздробленность и волны репрессий, «культурная революция» и последовавшая за ней оттепель. Ввиду литературоцентричности китайской культуры, для литературы XX века вполне естественна роль полотна, на котором отражались многочисленные изменения этого разнообразного периода: на протяжении всего последнего столетия китайская литература трансформировалась, адаптируясь и динамично видоизменяясь под влиянием внешних событий. Активное развитие китайской литературы XX века и богатые результаты плодотворной работы творческих деятелей этого периода позволяют исследователям небезосновательно характеризовать данный промежуток времени как один из самых важных периодов для развития литературы Китая в целом.

Лао Шэ начал свой творческий путь в очень сложный для страны период, когда гоминьдановцы препятствовали всякому прогрессивному движению, а также учиняли расправы над передовыми учеными и демократическими деятелями.

Удивительный знаток народного разговорного языка, Лао Шэ создал произведения, которые завоевали широкое признание. Примечательно, что множество сюжетов Лао Шэ подхвачено странствующими сказителями-шошуды и вошло в народную память как произведения фольклора. В народе бытует немало выражений, пришедших в разговорный язык из книг Лао Шэ.

Самобытность гуманистического творчества одной из крупнейших литературных фигур XX века Лао Шэ к настоящему моменту стала известна далеко за границами Китая, подарив автору международное признание. Нельзя недооценивать роль Лао Шэ в процессе формирования современного китайского романа и рассказа: один из целого поколения таких творцов, Мао Дунь, Ба Цзинь, Е Шэнтао и др., которые вслед за Лу Синем прокладывали дорогу для дальнейшего развития китайской литературы путем изучения и

использования происходящего вокруг них самих как материала для творчества, а также через становление демократических форм литературы. Пьесы, повести, рассказы, романы Лао Шэ – все его творчество отражало целую эпоху, в красках показывая процесс того, как под влиянием социокультурного фона разрушался старый и формировался новый уклад жизни многомиллионной страны [17, с.383].

В 1980-90-х годах китайские исследователи Сун Юньи, Хань Цзинтай, Ли Хуэй, Чжан Лошэн, Фань Цзюнь и Ван Сяоцин опубликовали серию работ, в которых предпринимались попытки анализа темы национального характера в произведениях Лао Шэ. Взятые вместе, они дают сравнительно полную картину эволюции творчества Лао Шэ в этом аспекте, однако при их сравнении легко заметить отличия в оценках отдельных произведений и трактовке авторских акцентов. Кроме того, все эти работы не отвечают в сколько-нибудь полной мере на вопрос о том, каковы сущностные черты национального характера китайцев в восприятии и изображении Лао Шэ [3, с. 196-185]. Анализируя вопрос о национальном характере (по природе своей связанный с этнопсихологической сферой), китайские исследователи творчества Лао Шэ Сун Юньи, Хань Цзинтай, Ли Хуэй, Чжан Лошэн, Фань Цзюнь и Ван Сяоцин, тем не менее не прибегают к опыту этнопсихологии вообще и «китаизированной» этнопсихологии в частности.

Даже спустя определенное время исследователей китайской литературы и огромное количество переводчиков по-прежнему интересует вопрос творческого наследия Лао Шэ. В свою очередь, свежий взгляд современных исследователей на определенные элементы творчества писателя позволяет переосмыслить некоторые произведения Лао Шэ, в особенности те из них, которые не получили заслуженного внимания от критиков и теоретиков литературы в прошлом или же, ввиду исторического контекста, были восприняты неверно. Эти и другие факты повлияли на то, что Лао Шэ, как и другие яркие творческие деятели XX века, получил признание не только на территории Китая, но и по всему миру. В настоящее время Лао Шэ популярен как в Китае, так и за рубежом.

Начиная с 1934 г. советскими китаеводами, в числе которых И.Г. Баранов, В.Н. Рогов, Н.Т. Федоренко, Ю.М. Осипов, А.А. Тишков, А.А. Файнгар, В.И. Семанов, В.В. Петров, В.Ф. Сорокин, М.Е. Шнейдер, Л.З. Эйдлин, А.А. Антиповский, А.Н. Желоховцев, А. Кириллов, О.П. Болотина, Н.А. Спешнев, Д.Н. Воскресенский, З.Ю. Абдрахманова и многие другие, было опубликовано более ста предисловий, статей, заметок, обзоров, воспоминаний, рецензий и книг, специально посвященных творчеству Лао Шэ.

В опубликованных работах рассматриваются художественные особенности произведений Лао Шэ и их связь с традициями китайской и западной литератур, анализируется идейное содержание творчества писателя и влияние на него политических и социальных процессов, происходивших в Китае [1, с.26].

Отметим, что большинство из имеющихся работ, во-первых, носят не столько аналитический, сколько презентационный характер, что объясняется их «первопроходческой» ролью и жанровой функцией, а во-вторых, ограничиваются рамками отдельного произведения или отдельного периода творчества писателя. На сегодняшний день мы пока ещё не имеем аналитических исследований «сквозного» характера, которые рассматривали бы конкретный аспект по мере его развёртывания на протяжении всей творческой деятельности Лао Шэ. К актуальным «сквозным» вопросам творчества писателя можно отнести, например, сатиру, религиозные мотивы, женскую тему и тему национального характера [21, с.3-10].

В 1960-70-е гг. по ряду выводов и оценок советское китаеведение опережало другие страны (включая КНР) в плане изучения творчества Лао Шэ. Однако в конце 1970-х гг. наметилось, а в 1980-90-е гг. явно проявилось отставание от стремительно развивающихся исследований творчества Лао Шэ в КНР и Японии.

С 1944 года на русском языке издано около 120 художественных и публицистических произведений Лао Шэ. Хотя это составляет менее 10% от общего числа произведений писателя, однако за несколькими исключениями все основные художественные творения писателя в полной или сокращенной редакции доступны русскоязычному читателю. В переводе участвовали Л.Д. Позднеева, Е.И. Молчанова-Рождественская, А.А. Тишков, В.И. Семанов, А.А. Файнгар, Т. Цветкова, Г. Торопов, В.Т. Сухоруков, Ю. Фэй Бострем, Г.А. Ткаченко, Г. Хатунцевский, А.П. Рогачев, М.Е. Шнейдер, А.А. Антиповский, В.Ф. Сорокин, Н.А. Спешнев, Д.Н. Воскресенский и Н.В. Захарова.

В Китае изучение творчества Лао Шэ насчитывает уже более чем семидесятилетнюю историю, начало которой принято отсчитывать со времён появления первых работ в 1929 году. Основными исследователями являются: Чжу Цзыцина, Ши Синцзэ, Ли Чанчжи, Ван Цзинь, Чжао Шаохоу, Дэн Шаоцзи, Цай Шишэн и др. Известный китайский писатель Чжу Цзыцин и литературовед Ши Синцзэ, изучив особенности развития творчества Лао Шэ, выделили в истории китайского «лаошэведения» четыре этапа – 1929-1937гг., 1937-1949гг., 1950-1966гг., 1977-1994гг., оговорившись при этом, что замыкающую границу четвёртого этапа следует считать открытой. [34, с.44-46].

Первый этап ознаменовал плодотворное начало и представлен статьями Чжу Цзыцина, Ли Чанчжи, Ван Цзинь и Чжао Шаохоу. В этом периоде внимание критики в основном сосредоточилось на пекинском колорите языка Лао Шэ и юморе его произведений [16, с.3-16].

Второй этап совпадает по времени с антияпонской войной (июль 1937-1945гг.) и с последовавшим после этого периодом гражданской войны (1946-1949гг.) в Китае. На этом этапе изучалось как предвоенное творчество писателя, так и новые произведения, посвящённые злободневной тематике военного времени. Большое внимание уделяла критика идейному и художественному соответствию произведений Лао Шэ в условиях войны с Японией [9, с.102-109].

Третий этап в изучении творчества Лао Шэ приходится на период после образования КНР и вплоть до начала «культурной революции». На этом этапе происходит количественный рывок в «лаошэведении», однако внимание критики было сосредоточено преимущественно на политической значимости произведений, их пропагандистской функции, а не аспектах художественности. Объектами рассмотрения, за редким исключением, становились только произведения Лао Шэ, написанные после 1949 г. [19, с.149].

Период с 1966 по 1976 гг. обоснованно выпадает из классификации Ши Синцзэ, так как он характеризовался практически полным прекращением изучения Лао Шэ [31, с.142-151].

Новый этап в изучении наследия Лао Шэ в КНР наступил после окончания «культурной революции». В 1978 г. имя писателя реабилитировали. В конце 1970-х начале 1980-х гг. в КНР активно переиздаются произведения Лао Шэ (как правило, в первоначальной редакции), многие из них вышли впервые после 1949 г. Были изданы полные собрания его прозы и драматургии, а в 1999 г. увидело свет первое полное собрание сочинений Лао Шэ в 19 томах [34, с.373-403].

Именно в данный было сформировано общество, основной задачей которого является изучение творческого наследия Лао Шэ, объединившее литературных критиков и многочисленных исследователей произведений писателя. Роль общества неопределима в операциях по координации усилий для дальнейших исследований творчества Лао Шэ. Весной 1982 года в Цзинани прошла 1-я по счету конференция, посвящённая творческому наследию Лао Шэ. 2-я конференция состоялась в 1984 году в Циндао, 3-я конференция - в 1986 году в Пекине. Международный характер организованные обществом конференции впервые приобрели в 1992 году. В феврале 1999 года, в рамках празднования 100-летия со дня рождения писателя, в Пекине прошла международная конференция «Лао Шэ и XX век», в которой приняли участие

более 120 литературоведов из КНР, Тайваня, Сингапура, Японии, Южной Кореи, России, США, Германии, Франции и Словакии.

Вновь в поле зрения учёных-литературоведов попадают произведения Лао Шэ, написанные им до 1949 года: «Философия Чжана», «Двое Ма», «Записки о Кошачьем городе», «Четыре поколения под одной крышей» и другие. При анализе сюжетов отошёл на второй план идеологический аспект. Объектом исследования стали взгляды писателя, его поэтическое творчество, всесторонне изучались мировоззрение и личность Лао Шэ, связь его произведений с западной и китайской поэтикой и эстетикой, творческие методы писателя; подвергнута переоценке (в сторону повышения) его роль в китайском литературном процессе XX века, подробно анализируются проявления маньчжурской национальной принадлежности писателя, дискутируются и ставшие традиционными вопросы о языковом и культурном своеобразии произведений Лао Шэ, его юморе [33, с.167-170; 24, с.177-189].

Исследование творчества Лао Шэ в Сингапуре, Гонконге и особенно на Тайване в 1950-60-е годы по идеологическим причинам почти не развивалось, а имя писателя и его произведения замалчивались. Некоторое оживление началось в 1970-х гг., когда были опубликованы воспоминания о Лао Шэ его знакомых, друзей и коллег (в частности, Лян Шицю и Нин Эньчэна), проживавших вне КНР. В 1980-1990-е гг. появились литературоведческие работы Ху Цзиньцюаня, Хуан Дунтао, Хоу Цзиляна, Чжу Чуаньюя, Чэнь Цзиин, Ван Жуньхуа и Лю Сяочунь.

В Японии к исследованию творчества Лао Шэ учёные проявили наибольший интерес, чем где-либо за пределами КНР. По данным «Каталога переводов и исследований Лао Шэ на японском языке» японскими исследователями было опубликовано более 240 статей, а с 1984 г. по 1992 г. более 100, среди которых несколько видов хронологических биографий и таблиц, справочники и указатели. В целом для работ японских исследователей характерна детальная и глубокая разработка узко поставленных задач, хорошая подкреплённость фактическим материалом, сравнительная политическая неангажированность. К числу наиболее известных японских исследователей старшего поколения можно отнести Кураиси Такэсиро, Мацуда Кадзуо, Хатано Таро, Ито Кэйити, Сугитомо Тацуо, Кусака Цунэо, из ученых, начавших публиковаться в 1980-90-е годы можно назвать Огата Акира, Ямагути Мамору, Такэхидэ Ватанабэ, Ханасиро Каю и Сугино Мотоко.

В настоящее время изучение творческого наследия Лао Шэ представляет собой динамично развивающееся направление мирового китаеведения. Вместе с тем, появление в последние двадцать лет большого объема новых сведений о творчестве Лао Шэ и литературном процессе 1920-30-х гг., преемственность

китайской литературы 1980-90-х гг. по отношению к литературе «Движения 4-го мая», обнаружение ранее не публиковавшихся произведений Лао Шэ, а также внедрение новых исследовательских подходов позволяет утверждать, что круг проблем в исследовании творчества Лао Шэ далеко не исчерпан [4, с.132-149].

Цель работы – раскрыть идейно-художественное своеобразие романа Лао Шэ «Сказители».

Для достижения заявленной цели решаются следующие **задачи**:

1. исследовать факторы формирования творческой индивидуальности и основные черты авторского метода Лао Шэ;
2. изучить историю создания романа «сказители»;
3. проанализировать жанровые и стилистические особенности романа;
4. исследовать тематику, проблематику и систему образов романа;
5. проанализировать цветосимволику романа.

Объектом данной работы является роман Лао Шэ «Сказители» (老舍《鼓书艺人》lǎo shě gǔshūyìrén).

Предмет исследования – идейно-художественная специфика романа Лао Шэ «Сказители».

Методы исследования: историко-литературный, историко-культурный, метод текстуального анализа.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников. В первой главе рассматривается становление реализма в китайской литературе первой половины XX века, а также выявляются особенности реалистического метода Лао Шэ. Во второй главе анализируются идейное содержание романа Лао Шэ «Сказители», жанрово-стилистические особенности, система образов и цветосимволика романа.

ГЛАВА 1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА ЛАО ШЭ

1.1. Становление реализма в китайской литературе первой половины XX века

Непрекращающиеся восстания, войны, экспансия зарубежных стран, ознаменовавших надвигающийся закат правления династии Цин (1644-1912), оказали значительное влияние на литературу того времени. Поэтому вполне закономерно на первый план выходит литература сатирической направленности. В числе выдающихся сатирических романов нельзя не упомянуть «Странствия Лао Цаня» («老残游记» lǎo cán yóujì, 1907 г.) автора Лю Э (刘鹗 liú è). Язык произведений китайской прозы как раз в этот период становится все ближе к разговорному: появились романы, написанные на диалектах, и романы о жизни за границей, например, роман Цзэн Пу (曾朴 zēng pǔ, 1871 — 1935) «Цветы в море зла» («孽海花» nièhǎihuā), в котором главными героями выступают прибывшие в Англию китайский посол и его наложница.

Уже в конце XIX века в Китае остро стоит потребность в литературной реформе. Борьба между языками началась ещё в VI веке, и с тех пор письменный язык вэньянь (文言 wényán) тяготел к «консервации» такого состояния, которое было признано идеальным (язык произведений Конфуция – VI в. до н.э.), тогда как разговорный язык байхуа (白话 báihuà) развивался по другим законам. Со временем пропасть между устным и письменным языками только росла, и в начале XX века язык вэньянь стал уже мёртвым, его нужно было осваивать почти как иностранный язык, поэтому владели им далеко не все, кроме того, его совсем не понимала неграмотная часть населения. Несмотря на это, высокой литературой в начале XX века продолжали считаться только произведения, написанные на языке вэньянь, тогда как байхуа было отказано в художественной ценности, несмотря на тот факт, что на нем уже писались классические романы XIV – XVIII вв.

Безусловно, такая ситуация тормозила развитие литературы и волновала китайскую интеллигенцию, что привело к началу дискуссий в литературных кругах Китая о статусе языка вэньянь.

Среди других видов литературы, публицистика быстрее всего перенимала и адаптировала новые художественные приемы, техники и идеи. Именно в различных памфлетах и статьях первых лет XX столетия были провозглашены новые политические и философские идеи, а также введено в оборот множество

новых понятий. Статьи, написанные китайским философом и литератором, одним из лидеров либерального реформаторского движения Лян Цичао, имели наибольшее влияние. Одной из причин был язык данных статей: живой, яркий, насыщенный новой лексикой, он неизменно притягивал внимание людей.

Нововведения были заметны и в поэзии. Молодые поэты активно искали пути сближения своего творчества с народным. Так, например, поэт Хуан Цзунсянь (黄遵宪 huáng zūnxiàn, 1848-1905), несмотря на то, что писал стихи в классической форме гутиши (古体诗 gǔtǐshī), тем не менее не боялся использовать выражения из кантонского диалекта и народных песен. Хуан Цзунсянь говорил: «Я пишу, как говорю. Древние правила стихосложения не могут сделать меня слепым» [32, с.136]. Следует отметить, что для истории китайской литературы характерно следование историческим событиям страны: новая эпоха давала новый импульс развитию литературы.

В 1915 году революционно настроенный ученый, профессор Пекинского университета Чэнь Дусю (陈独秀 chén dúxiù, 1880-1942) начал издавать литературный журнал «Новая молодёжь» («新青年» xīn qīngnián), выступавший за демократию, отмену устаревших конфуцианских традиций и обычаев, а также за научный прогресс. В 1917 году на страницах этого журнала рядом известных китайских литераторов были опубликованы призывы к «литературной реформе» и «конструктивной литературной революции». В январе того же года выдающийся китайский философ, ученый и публицист Ху Ши (胡适 hú shì, 1891-1962) первым опубликовал статью под названием «Личная точка зрения на улучшение литературы», призывавшую отказаться от «консервативного» вэньяня и писать только на байхуа. В свою очередь, Чэнь Дусю, в ответ на статью Ху Ши написал «О литературной революции», основной идеей которой было создание новой литературы, создаваемой для народа. Чэнь Дусю утверждал, что китайская литература всё ещё находится на стадии классицизма и романтизма и ей предстоит перейти к реализму [15]. Вслед за статьями Чэнь Дусю и Ху Ши были и публикации других авторов, разделявших их идеи. Некоторые видели путь развития китайской литературы на основе западных образцов, то есть с использованием западной жанровой системы, мотивов и образов. Именно в эти годы появились произведения, заставившие говорить о рождении новой китайской литературы, которая активно уходила от канонических образцов в сторону русской и западноевропейской литературы.

Тем не менее, сначала активное движение за признание байхуа литературным языком, являвшееся центральной идеей журнала, подверглось существенному сопротивлению. Известным является высказывание специалиста по древнекитайскому языку Линь Шу, который назвал байхуа

«языком рикш и торговцев». Другие учёные полагали, что введение байхуа не продержится долго, потому что люди не смогут его понять, однако они ошиблись.

В январе 1918 года «Новая молодёжь» в поддержку собственных призывов напечатала номер на языке байхуа. В мае того же года журнал опубликовал рассказ Лу Синя (鲁迅 lǔ xùn, 1881-1936) «Записки сумасшедшего» («狂人日记 kuáng rén rì jì»), который принято считать первым произведением, написанным на байхуа. Данный рассказ стал отправной точкой, после которой было издано ещё несколько печатных изданий на разговорном языке, и стало очевидно, что байхуа удалось окончательно закрепить свои позиции в обществе [22].

Ввиду той особенности, что вся литература в Китае писалась на вэньяне, овладеть который можно было только в результате нескольких лет обучения, доступна она была не всем, а значит автоматически становилась привилегией интеллигенции. Однако уже к моменту Синьхайской революции было ясно, что вэньянь давно не отвечает запросам общества и, в отличие от разговорного байхуа, не воспринимается народом на слух. Благодаря деятельности прогрессивных литераторов байхуа занимает ведущую позицию и становится повсеместно распространённым, вэньянь же, выходя из употребления, остаётся лишь письменным языком книг.

1920 г. можно считать годом, когда байхуа был признан как официальный литературный язык, так как именно с этого года преподавание в школах было переведено на разговорный язык.

Всего за несколько лет журнал «Новая молодёжь» приобрёл значительную популярность в среде преподавателей и студентов. Реализм стал основой нового литературного движения и одновременно источником его внутренних противоречий. Именно осознание того факта, что реализм сам по себе не может спасти Китай, со временем всё сильнее влекло литераторов нового поколения на путь революционных действий, которые позволяли установить союз с народными массами.

1919 год стал ключевым для новой литературы Китая, так как именно весной 1919 развернулось «Движение 4 мая», которое стало реакцией на уступки китайского правительства колониальным притязаниям Японии на Версальской конференции и вызвало беспрецедентный подъём национального самосознания и патриотизма. Таким образом были выполнены первостепенные задачи литературной революции, что позволило приступить ко второй фазе. «Движение 4 мая» стало мощным толчком в формировании новых художественных направлений и приемов как в литературе, так и в искусстве в целом. Сложившаяся ситуация и повлияла на тесное взаимодействие авторов с народными массами в будущем.

Как мы уже упоминали ранее, современные литераторы выступали не только против архаического вэньяня, но и против идеологии, на протяжении столетий являвшейся официальной в Китае, а именно против конфуцианства.

В 1919-1920 годы число литературных произведений, написанных в экспериментальной форме и с новыми сюжетами, значительно возрастает. Проза впервые становится ведущим родом литературы, а основным жанром – проблемные рассказы. Молодые авторы в своих произведениях поднимали вопрос о смысле человеческой жизни, о природе добра и зла, о любви, о роли «маленького» человека, положении женщины, тяготах жизни простого народа.

Результатом «Движения 4 мая» и деятельности журнала «Новая молодёжь» стало появление новых литературных объединений. Так, 1921 год стал годом образования «Общество изучения литературы», членами которого стали 172 литератора во главе с Чжоу Цзожэнем (周作人 zhōu zuòrén, 1885-1967). Своей главной целью они объявили создание гуманистически направленной литературы. Также в 1921 году в Шанхае было образовано и общество «Творчество», ведущими представителями которого стали поэт Го Можо (郭沫若 guō mòruò, 1892-1978) и драматург Тянь Хань (田汉 tián hàn, 1898-1968). В первые годы существования общества «Творчество» основным направлением деятельности был романтизм и свободное творчество. Однако после 1925 года члены перешли на сторону литературы революционной. Со временем Го Можо стал активным сторонником КПК и после 1949 года возглавил вновь созданную Академию наук КНР. Деятельность «Общества изучения литературы» пошла по иному пути. Через несколько лет после создания произошел раскол общества на два направления: и если первые (Чжоу Цзожэнь, Лу Синь и др.) выступали за главенство реализма, то вторые (Ху Ши, Вэнь Идо и др.) выбрали своим ведущим направлением символизм. Тем не менее большинство писателей и поэтов сходились во мнении (Лао Шэ, Лу Синь, Го Можо), что литература должна служить национально-демократической революции. Подобная закономерность привела к созданию Лиги левых писателей во главе с Лу Синем в 1930 году, ставшей прокоммунистической организацией, что подразумевало ее непосредственно участие в политической деятельности на стороне революции. В то время мало кто придерживался позиции «литература ради искусства, ради творчества» подобно Линь Юйтану (林语堂 lín yǔtáng, 1895-1976) и Чжоу Цзожэню.

Пережив распространенные в то время идеи коммунизма и социализма, китайская литература 20-30-х годов характеризуется заметной «левизной» и жёсткой сатирой на существующие порядки, а впоследствии и сама становится призывом к активным революционным действиям. Самыми известными произведениями данного периода являются «Перед рассветом» («早上以前»

zǎoshang yǐqián) Мао Дуня (茅盾 máo dùn, 1896-1981), «Подлинная история А-Кью» («阿 Q 正传» ā kiu zhèngzhuàn) Лу Синя и «Рикша» («骆驼祥子» luòtuó xiángzi) Лао Шэ.

В 1925 году Лу Синь опубликовал ещё несколько статей в поддержку байхуа, продемонстрировав, что сторонники языка вэньянь сами уже его не понимают и используют с многочисленными ошибками. Вследствие такой активной деятельности прогрессивных преподавателей и учёных по популяризации языка байхуа, за ним, в конце концов, закрепился статус официального литературного языка. Кроме произведения Лу Синя «Записки сумасшедшего», в прозе этот факт подтверждался его же повестью «Подлинная история А-Кью», а в поэзии – сборником известного писателя, поэта и каллиграфа Го Можо «Феи» [32, с.137-199].

После прихода в 1925 году к власти гоминьдана происходит заметная радикализация и направленность литературы в «левую» сторону. Отражение интересов пролетариата и служения революции становится всё более и более популярным лозунгом в среде писателей.

Расправа консервативного крыла гоминьдана над своими бывшими союзниками коммунистами в 1927 г. положила конец политической и духовной терпимости 1920-х годов. В те годы появлялось немало произведений реализма, в которых раскрывался внутренний мир молодого поколения. Нередко подобные произведения писались в жанре путевых заметок или исповедальной прозы.

Ведущим направлением была «левая» литература, представленная «Лигой левых писателей», духовным лидером которой был Лу Синь. Левые писатели использовали метод соцреализма, их произведения отличались острым социальным звучанием. Условная дата рождения новой китайской литературы – 4 мая 1919 года. Кардинальные отличия этой литературы от традиционной были заложены в конце XIX века, когда в закрытый к тому времени Китай хлынул поток информации с Запада. В стране начали много переводить, в частности и художественную литературу. Наибольший интерес сначала вызывали произведения романтиков, в которых атмосфера странствий оказалась несколько созвучной собственно китайской приключенческой литературе, написанной языком байхуа. Однако постепенно позиции завоёвывал реализм. Восприняв реалистический метод через переводы, китайские авторы сами начали писать произведения, следуя его принципам. К сторонникам реализма относятся Лао Шэ, Лу Синь, Чжэн Чжэньдо, Мао Дунь и др.

Дальнейшее развитие литературы протекало в рамках революции 1925-1927 гг. Формирование реализма в условиях 30-х гг. отличалось особой

сложностью: слабая центральная власть гоминьдана, рост влияния коммунистической партии Китая, обладавшей реальной властью в так называемых «освобожденных (красных) районах Китая», начавшаяся японская агрессия.

1930-е годы ознаменовались большими достижениями в области прозы. В 1928 году Мао Дунь опубликовал роман «Разочарование», который стал первым крупным прозаическим произведением в духе новой литературы. Вместе с двумя другими автобиографическими романами писателя он составил трилогию под общим названием «Затмение». Публикация в 1932 году следующего романа Мао Дуня «Полночь» стала большим событием в истории современной китайской прозы. В этом произведении содержится тонкая психологическая характеристика жизни Шанхая того времени.

В эти же годы начал публиковать свои сочинения другой крупнейший писатель – Ба Цзинь (巴金 bā jīn, 1904-2005), написавший две трилогии о жизни нового поколения китайской интеллигенции. Среди других видных романистов того времени можно назвать Чжан Тяньи, Цян Чжуншу, Сяо Чжуня, Дин Лин (талантливейшая китайская писательница XX века) и др. Цян Чжуншу привлекает к себе внимание попыткой выступить в своих произведениях в традиционной для Китая роли автора-эрудита.

Война с Японией и последовавшая за ней гражданская война заставили литераторов тратить свои силы на решение не столько творческих, сколько политических задач, так что 40-е годы в Китае не отмечены появлением значительных литературных произведений. Победа же КПК в гражданской войне привела к подчинению литературы нормам и целям «социалистического строительства». Литературное наследие большинства деятелей «Движения 4 мая» подверглось официальному осуждению вследствие его чрезмерного индивидуализма и сентиментальности. Многие писатели старшего поколения, среди которых Шэнь Цунвэнь, Тянь Хань, Ху Фэн, Дин Лин, Дэн То, Лао Шэ, Ба Цзинь и др., лишились возможности печататься или подверглись репрессиям.

Литература первых лет КНР была посвящена таким проблемам, как перемены в деревне, раскрепощение широких масс крестьянства. Некоторая корректировка в отношении КПК к культуре проявилась в провозглашении курса «пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все учёные», однако буквально через год кампания по критике «буржуазных элементов» привела к его ограничению и по существу упразднению. Пострадало значительное число как творческой молодёжи, так и известных литераторов, среди которых были Дин Лин, Ай Цин и многие другие.

Ещё больший урон китайской литературе нанесло десятилетие «культурной революции» (1966-1976). В эти годы полностью прекратилось

издание художественной литературы и подавляющего большинства журналов, закрылись театры и музеи, сжигались книги. Это именовалось борьбой со старой феодальной и буржуазной культурой, к которой была причислена почти вся китайская и мировая классика. Главной задачей было провозглашение создания некоего совершенно нового, пролетарского искусства, создание героических образов рабочих, солдат и крестьян.

Особенно тяжелый удар по творческой интеллигенции нанесла «культурная революция», когда вся литература, рожденная «Движением 4 мая», была объявлена «злом». Одновременно в новой, ультрареволюционной прозе, как ни странно, возродились многие черты, свойственные литературе старого Китая, но чуждые литературным принципам «Движения 4 мая»: схематизм сюжета и условность характеров, отказ от индивидуального стиля, стремление развлечь читателя, утверждение неизбежности морального воздаяния и незыблемости существующего порядка.

Окончание «культурной революции» дало новый мощный толчок развитию остросоциальной реалистической литературы в стиле 20-30-х годов.

Подводя итог, можно сказать, что XX век был достаточно трудным периодом для проходящего через эпоху перемен Китая: революции и военные конфликты, в том числе гражданская война, политическая раздробленность и волны репрессий, «культурная революция» и последовавшая за ней оттепель. На протяжении всего последнего столетия китайская литература трансформировалась, адаптируясь и динамично видоизменяясь под влиянием внешних событий. Активное развитие китайской литературы в первой половине XX века и богатые результаты плодотворной работы творческих деятелей этого периода позволяют исследователям небезосновательно характеризовать данный промежуток времени как один из самых важных периодов для развития литературы Китая в целом.

Во время «Движения 4 мая» появилось множество писателей и поэтов, которые определили лицо новой китайской литературы, внесли значительный вклад в сокровищницу литературы мировой. Основными чертами литературы этого периода было использование общеупотребительного языка байхуа вместо архаичного вэньяня; активное развитие наряду с романтизмом и символизмом реалистического направления, которое должно отражать реальное положение вещей в обществе. Авторы в своих произведениях поднимали вопрос о смысле человеческой жизни, о природе добра и зла, о любви, о роли «маленького» человека, положении женщины, тяготах жизни простого народа.

Первая половина XX века в китайской литературе представлена такими именами, как Лу Синь, Мао Дунь, Чжэн Чжэньдо, Цянь Чжуншу, Шэнь Цунвэнь, Тянь Хань, Ху Фэн, Дин Лин, Дэн То, Ба Цзинь и Лао Шэ.

1.2. Особенности реалистического метода Лао Шэ

Лао Шэ (настоящее имя Шу Цинчунь 舒庆春 shū qìngchūn) – один из самых известных писателей современного Китая. Его произведения давно завоевали признание у широкого круга читателей не только у себя на родине, но и далеко за её пределами. Они переводятся на многие языки мира: английский, японский, русский, итальянский, чешский, польский и др. Творчество Лао Шэ, впитав народные традиции китайской культуры, привлекает к себе сердца читателей мягким юмором, острой сатирой, в которой видны непримиримость писателя с пошлостью и мещанством [3, с.185].

Творчество Лао Шэ неотделимо от повседневности, так как темы своих произведений он черпал из обыденной жизни. Писатель начинает свой творческий путь в сложный для страны период. Это годы, когда гоминьдановцы душили любое прогрессивное выступление, любую революционную мысль, жестоко расправляясь с учёными, интеллигенцией, демократическими деятелями. Это время, когда в стране царил террор, разгул мракобесия и репрессий.

Герои произведений Лао Шэ – обычные рабочие люди, выходцы из бедных слоев населения, «униженные и оскорблённые». Работы автора выражают неподдельное сострадание, сопереживание их нелегкой жизни, проникнуты подлинным гуманизмом. Лао Шэ говорил: «Я сам вырос в нищете и поэтому чувствую глубокую симпатию к беднякам...» [12, с.4].

С шести лет Лао Шэ обучался в частной школе с традиционной системой преподавания (ученики, как и в старые времена, учили наизусть отрывки из старинных трактатов), а через несколько лет сменил частную школу на государственную. Не имея средств для продолжения обучения, после окончания школы Лао Шэ в 1913 г. поступил в Пекинскую учительскую семинарию, где преподавание велось бесплатно. Круг его чтения в эти годы было довольно широким: Лао Шэ познакомился с классикой китайской литературы – танской новеллой, созданной на древнем письменном языке вэньянь, читал произведения современных авторов, написанные на разговорном языке байхуа, обращался к переводной литературе разнообразного содержания. Лао Шэ сам пробовал писать стихи и прозу на языке вэньянь, но к литературному творчеству изначально не относился серьезно, не решаясь сделать его делом своей жизни.

В 1917 году он, едва завершив обучение в училище, назначается на пост директора начальной школы в Пекине. Должность главы учебного заведения Лао Шэ совмещает с преподаванием языка и литературы для учеников средней

школе при Нанькайском Университете в Тяньцзине. В развернувшемся в это время «Движении 4 мая» Лао Шэ не принимал активного участия, о чём впоследствии сожалел.

Лао Шэ видел пороки китайского общества и со всей непримиримостью обрушился на них. Ему трудно было понять жизнь миллионов людей, не только мирившихся с капитализмом и империалистическими захватчиками, но и продолжавших влачить жалкое существование под тяжестью конфуцианской морали. Именно поэтому писатель впоследствии в своём творчестве подвергнет критике тех представителей китайского народа, изображение которых порой вызывает у читателей чувство досады и негодования.

Видя забитость, безволие и безгласность народных масс, Лао Шэ не мог молчать. Даже когда писатель, кажется, не щадит никого, мы слышим голос писателя, страдающего за свой народ.

Юность Лао Шэ проходит в период непрекращающейся борьбы между политическими лагерями: защитниками монархии и либералами. «Движение 4 мая», охватившее студенчество, заставляет Лао Шэ задуматься над проблемами современного ему Китая, над литературной ситуацией в стране. Поэтому преобразования в области литературы и искусства глубоко волновали писателя. Он стал сторонником и защитником разговорного языка

В 1919 году, вернувшись в столицу, Лао Шэ посещает лекции в Яньцзинском университете, а также изучает английский язык. После «литературной революции», развернувшейся в связи с событиями «Движения 4 мая» 1919 г., свет увидел его первый рассказ, напечатанный на страницах студенческой газеты.

В 1924 г. Лао Шэ был приглашён в Англию (Лондон, затем Оксфорд) для преподавания китайского языка и литературы. Там он и начал серьёзно заниматься писательской деятельностью. Перед тем, как отправиться в Англию, был опубликован еще один рассказ Лао Шэ, однако сам автор не считал это отправной точкой в его становлении как писателя – «сделал это лишь для того, чтобы заполнить оставшееся место» в литературном журнале, издававшемся в одной из школ Нанкина [16, с.13].

В конце 1924 года Лао Шэ отправился в Англию, там до 1929 года он занимал должность преподавателя китайского языка и, будучи за границей, повышал знания английского. В дальнейшем это поспособствовало знакомству Лао Шэ с выдающимися английскими классиками. В переводах на английский язык писатель также познакомился и с русской литературой. Герои Ч. Диккенса, У. Теккерея, а потом и Л.Н. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского по-новому раскрыли перед писателем внутренний мир человека, пробудили любовь к нему. И впоследствии у Лао Шэ выработался

свой особый подход к изображению персонажей, свой язык и стиль передачи мыслей, о чём свидетельствует его эссе «Старый вол, разбитая повозка» [16]. Это творческая исповедь, вопреки традиции созданная молодым писателем, содержит бесценный биографический материал и множество интересных мыслей о путях становления выдающегося китайского прозаика.

Произведения Ч. Диккенса, У. Теккерея, Дж. Свифта подвели писателя к мысли о том, что размышления о родине, воспоминания из далекого прошлого можно изложить на бумаге. Под влиянием романа «Николас Никльби» Ч. Диккенса Лао Шэ написал своё первое значительное произведение – роман «Философия почтенного Чжана» («老张的哲学» lǎozhāngdezhéxué, 1926), по большей части сатирический. Роман был опубликован в июле 1926 г. в пекинском журнале «Сяошо юебао» («小说月报» xiǎoshuō yuèbào).

Произведение повествует о «почтенном Чжане», директоре школы и одновременно о ростовщике, воспитателе молодёжи и торговце опиумом. Для Чжана главное достичь благополучия, а для этого, как он считает, все средства хороши. Автор выбирает позицию наблюдателя, позволяя себе лишь легкую иронию в изображении главного героя, в той же тональности обрисовывая и второстепенных героев. Уже в этом романе определились две ведущие темы, которые Лао Шэ развивал в дальнейшем в своих новеллах, романах и пьесах: жизнь маленького человека в мире лжи и корысти, пробуждение добрых сил, скрытых в каждом.

Далее Лао Шэ пишет «Мудрец сказал» («赵子曰» zhào zǐ yuē, 1927). Роман переносит читателя в пансионат при Университете Минчжэн, где учится – точнее, делает вид, что учится – герой романа. У этого лентяя и болтуна есть своя «философия»: от сотворения мира главное в жизни – еда, одежда, женщины и азартные игры. И он без стеснения живёт на деньги проклинаемого им «старомодного папаши», бросает на произвол судьбы свою жену, таскается по ресторанам и притонам, упиваясь нехитрой лестью собутыльников. Порой он вроде бы решает прислушаться к советам более рассудительных приятелей и заняться чем-нибудь серьёзным, но порыва хватает ненадолго.

Малопривлекательны и большинство окружающих Чжао студентов. Иногда они «пробуждаются», произносят красивые слова, даже организуют забастовку и вступают в конфликт с военными властями – но читатель знает, что на самом деле забастовку подстроил демагог и бездельник, не желавший сдавать экзамены.

Исключением является Ли Цзинчунь – работающий, справедливый, бесстрашный и бескорыстный. Но его политические идеалы не ясны. Поначалу он проповедует что-то вроде «теории малых дел», затем вступает на путь террора и гибнет после неудавшегося покушения на генерала. Над его могилой

Чжао даёт обещание действовать в соответствии с заветами погибшего. Можно предположить, что он искренен, но по силам ли ему задуманное?

Живя в Лондоне, писатель испытал на себе недружелюбное, часто враждебное отношение к китайцам. Ему хотелось показать всему миру величие Китая. Глубоко переживая эту враждебность к эмигрантам, он пишет повесть «Двое по фамилии Ма» («二马» èr mǎ, 1929) [12], сюжетом которой послужило сравнительное описание англичан и китайцев. Уже в этой повести угадывается писатель-реалист, патриот.

Главные персонажи – проживающие в Англии китайцы Ма Цзэжэнь и его сын Ма Вэй. Отец – торговец старой закалки, чьи жизненные принципы терпят крах при соприкосновении с действительностью буржуазной Англии. Сын бросает вызов окружающему миру, отстаивая своё право на равенство в обществе, на любовь к английской девушке. В произведении есть и немало англичан – умных и ограниченных, честных и лицемеров, воспитанных и грубых. Но почти всех их объединяет высокомерие, а порой и откровенное расистское отношение к желтокожим.

Здесь отчётливо прозвучал ущемлённый патриотизм автора, которого то и дело, не замечая этого, оскорбляли окружавшие его англичане. Но писатель, конечно, думал не столько о своих переживаниях, сколько о судьбе своей угнетённой родины.

Детская повесть «День рождения Сяопо» («小坡的生日» xiǎopō de shēng rì, 1930) [12], написанная сразу после возвращения в Китай, была основана на мыслях и впечатлениях Лао Шэ после работы в китайской школе в Сингапуре. Эта повесть интересна не только тем, что в неё Лао Шэ попытался затронуть вопросы колонизации, но и тем, что повествование отличается самобытной языковой манерой. Писатель проявил в данном случае свой индивидуальный стиль, столь характерный в дальнейшем для его творчества. В повести через переплетение реальности и фантастики раскрываются черты многонационального города.

Названные выше работы Лао Шэ были опубликованы в журнале «Сяошо юэбао», имевшем большое значение в его становлении как писателя. В дальнейшем Лао Шэ стал печататься в журналах скорее развлекательных, чем серьёзных, и не примыкал ни к одной из литературных группировок.

Рукопись следующего романа – «Озеро Даминху» («大明湖» dà míng hú, 1932), в центре которого судьба матери и дочери, вынужденных торговать собой. Роман, в котором, по словам автора, «совершенно не было юмора», сгорел во время нападения японских войск на Шанхай в 1932 году. Фрагмент романа лёг в основу повести «Серп луны» («月牙儿» yuè yá er).

В 1933 г. одновременно (в разных издательствах) выходят два романа Лао Шэ – реалистический социально-бытовой «Развод» («离婚» lǐhūn) [15] и фантастический роман-антиутопия «Записки о Кошачьем городе» («猫城记» māochéngjì) [15], в котором писатель подверг критике все пороки существующего политического строя. Критика писателя была направлена против общественно-экономической и государственно-политической системы Китая, против гоминьдановского режима. Лао Шэ, сам того не осознавая, предсказал события (сожжение библиотек в годы Культурной революции, травля учителей), которые еще должны были произойти в Китае.

В романе «Развод» почти нет юмора. Это произведение посвящено жизни пекинского чиновничества, но в нём немало язвительной иронии. Мелкие люди, изображающие из себя важных персон, их жалкие заботы, кажущиеся им такими значительными, бесплодные мечтания от скуки, имитация страстей – тоже от скуки. Но вот некая «организация» арестовывает одного из сослуживцев героя романа, Лао Ли, и в его сознании происходят перемены: он осознаёт, что одних прекрасных мечтаний недостаточно, нужно действовать. Но как именно действовать, не знал тогда и сам писатель, порой подчёркивавший своё «невмешательство в политику». Он отправляет своего героя в деревню, подальше от этого душного, опостылевшего мира. В романе проявилось мастерство Лао Шэ-психолога, его способность через бытовые коллизии раскрывать социальные процессы.

Почти одновременно появился диаметрально противоположный по манере и стилю письма роман «Записки о Кошачьем городе» – сатирико-фантастическое повествование, роман-антиутопия. Попав на Марс в государство кошек, рассказчик находит там такие же порядки, как и на Земле, в гоминьдановском Китае, только ещё более нелепые и жестокие. Лао Шэ безжалостно высмеивает государственное устройство, армию, систему образования, официальное искусство и схоластическую науку того времени. Порой сатира в романе приобретает черты универсального нигилизма: автор критикует и сторонников преобразования общества, которые умеют лишь плохо копировать иностранные образцы, и простой народ, покорно терпящий мучения.

Беды китайского общества, описанные Лао Шэ, оказались живучими. Некоторые эпизоды произведения – умерщвление учителей, уничтожение библиотек – поначалу представлявшиеся явным преувеличением, впоследствии, в годы «великой культурной революции», обернулись горьким пророчеством.

Вершиной творчества Лао Шэ периода до начала войны с Японией является роман «Рикша» [15]. Начиная с этого романа, доля юмора в произведениях Лао Шэ снижается. Исполненное сострадания и гнева, это

произведение рассказывает о судьбе «маленького человека» в Китае, продолжая и в чём-то обогащая лусиневскую традицию. Все мечты и стремление главного героя разбиваются. Он, как и герои Гоголя (учеником которого считал себя Лу Синь), оказывается бессильным и немощным в этом мире.

Пекинский рикша Сянцзы отчаянно рвётся «вверх»: предел его мечтаний – стать владельцем собственной коляски, но этого ему не дано. Сянцзы – представитель низшего класса, он не надеется разбогатеть в одночасье, а наоборот стремится достичь лучшей жизни собственным трудом. Но мы видим, что финал романа для «маленького человека», так неистово борющегося за свое право на счастье, оказывается безрадостным. По мере повествования можно заметить, как честный и добросовестный по природе своей человек постепенно становится абсолютно безразличным ко всем и всему, что его окружает и в финале романа он погибает. Психологически точно показывает автор, как сначала рушится мир главного героя, рушатся все его надежды, как пустое желание накопить побольше в конце концов разрушает самого Сянцзы.

Уже после возвращения из США на родину года Лао Шэ несколько переработал роман, сделав его менее мрачным, но главная мысль осталась неизменной: эксплуататорское общество враждебно человеку, враждебно его счастью и его любви. Роман «Рикша», в котором концентрированно отразились гуманистические и демократические черты творчества Лао Шэ, сделал его поистине знаменитым [14, с.2].

В годы войны Лао Шэ обратился к иным жанрам, ранее нехарактерным для его творчества. Это, прежде всего, публицистические статьи, которые он писал для новых литературно-пропагандистских журналов («Сопrotивляться до конца» и «Чтение для всех»). Также писатель обратился к фольклорным жанрам (сказки, диалоги). Тогда же Лао Шэ написал свое первое драматическое произведение. Слабое знание законов сцены, отдельных канонов драматургии ощутимы в пьесах Лао Шэ, однако оживленный диалог, напряженность действия сглаживали отдельные недостатки (пьеса «Вернёмся», комедия «Ключья тумана»).

Когда война с Японией подходила к концу, Лао Шэ начал работу над своим, пожалуй, самым масштабным произведением, а именно трилогией «Четыре поколения одной семьи» («四世同堂» sì shì tóng táng), в которую вошли романы «Паника» («惶惑» huánghuò), «Прозябание» («偷生» tōushēng) и «Нищета» («饥荒» jīhuāng). Однако трехтомник остался незавершённым (завершающий трилогию роман не был опубликован). Тем не менее романы «Паника» и «Прозябание» в достаточной мере отражают грандиозный замысел самого автора.

В военное время Лао Шэ являлся главой Всекитайской ассоциации писателей по отпору агрессору. Писатель-патриот горячо ратовал за изображение войны в литературе, принимал активнейшее участие в литературных дискуссиях. «Четыре поколения одной семьи» – широкая картина жизни Пекина во время японской оккупации. Стоит отметить, что в Америке был опубликован роман «Жёлтая буря», который является краткой версией всей трилогии. В Нью-Йорке свет также увидел роман «Сказители» («鼓书艺人» gǔshū yìrén), который и стал объектом исследования нашей работы.

В 1949-1966 годы из-под пера автора вышло 20 пьес, повесть, неоконченный роман, сказки, очерки, эссе. Все, что происходило в Китае в этот период находило живой отклик в произведениях Лао Шэ. Однако такая поспешность в работе сказывалась и на качестве: сюжет не был детально и глубоко проработанным, чувствовалась некоторая наивность. Несмотря на это, в его творчестве присутствуют и выдающиеся произведения: пьеса «Канавы Драконов ус» («龙须沟» lóngxūgōu), где писатель изобразил жизнь пекинской окрестности и за что удостоен звания народного деятеля искусств, «Чайная» («茶馆» chátǎn), незаконченный роман «Под пурпурными стягами» («正红旗下» zhèng hóngqí xià), автор написал всего 11 глав про события в начале двадцатого века, но, к сожалению, план и сюжет романа остались неизвестными.

Пьеса «Канавы Драконов ус» стала одной из тех малочисленных произведений новой китайской литературы, которым удалось завоевать признание критиков. Так, например, один из китайских критиков написал статью с говорящим названием: «Чему мы должны учиться у автора “Канавы Драконов ус”».

«Лао Шэ, – писал критик, – почерпнул в революции новые творческие силы, очень многому научился и, что весьма важно, продолжает учиться. И мы хотим пожелать всем работникам литературы и искусства идти по пути, избранному Лао Шэ» [14, с.5].

В этой пьесе Лао Шэ словно слились воедино многие из качеств, свойственных писателю: и знание жизни простых людей, и знание быта пекинских предместий, и владение пекинским говором. В сочетании с умением строить напряжённый сюжет и создавать характеры получилось произведение увлекательное, правдивое и впечатляющее. В действиях пьесы – судьба трёх семей: рикши, актёра, лишившегося рассудка и вдовы, суеверной и нищей. Пьеса «Канавы Драконов ус» стала не только выражением патриотических чувств Лао Шэ, но и бесценным даром писателя родному городу.

Пьеса «Чайная» в трёх актах отражает этапы перелома китайского общества. В маленькой чайной Лао Шэ мастерски передает истории зашедших

сюда людей, тонко прописывая даже незначительные изменения, будь то в речи, в интонации или манерах.

Роман «Под пурпурными стягами» – последнее крупное произведение Лао Шэ, которому он посвятил годы своей жизни, предшествующие трагической гибели в 1966 году. Это произведение заставляет нас иначе оценить последние годы жизни писателя и прийти к выводу, что он погиб в период, возможно, наивысшего расцвета творческих сил и что его молчание объяснялось политическими причинами.

В романе проявились многие черты художественного дарования писателя-реалиста. Например, его умение создавать убедительный и правдивый образ человека, используя при этом одну-две небольшие, но ёмкие по смыслу детали. Для повествования характерен юмор, иногда мягкий и незлобный, а порой переходящий в злую издёвку. «Писатель в совершенстве владел искусством повествования, используя все нюансы литературного языка, раскрывая его богатство как в авторской речи, так и в диалогах» [23, с.187].

Творчество Лао Шэ 50-х годов отмечено вниманием писателя к историческому прошлому Китая, попыткой найти в нём положительные моменты, то светлое, что необходимо беречь в памяти. Но это не вполне соответствовало господствующей идеологии, которая стремилась перечеркнуть в один момент все пережитое китайским народом. Лао Шэ был официально подвергнут резкой критике за комедию «Этому не бывать» («Глядим на Запад, на Чанъянь»), которая оказалась для политического режима слишком сатиричной.

Последние годы перед «культурной революцией» произведения Лао Шэ перестали печатать, как и других профессиональных писателей. Почти 15 лет после «культурной революции» его имя предавалось проклятиям, как контрреволюционера. Лишь с 1980 г. опять стали издавать его произведения, создано общество изучения наследия Лао Шэ.

Опирая на краткий анализ реалистических произведений Лао Шэ, определим основные черты его творческого метода.

Как считал сам Лао Шэ, «самое главное при описании человека – сделать его живым» [14, с.4]. Конечно, указание национальности, профессии, состояния может помочь воссоздать характер человека, но большое количество подробностей часто приводит к противоположному результату – в них могут потеряться действительно индивидуальные черты, портрет может выйти статичным. Но об описании внешности также не следует забывать. В рассказах желательны несколькими тщательно выверенными фразами сразу закрепить в восприятии читателей внешний вид персонажа. В романе же можно сначала передать лишь общее впечатление, а затем постепенно уточнять его.

Описанию места действия автор уделял много внимания, особенно в тех сценах, где оно выполняет психологическую нагрузку. Именно здесь и следует отметить такую специфику реалистического метода Лао Шэ, как и использование цветоименований. Отметим, что максимум цветоименований приходится на описание стихий. В романе это дождь, гроза, мороз, снег. Эти стихии в произведении выступают не просто как стихии сами по себе, а как естественное явление, которое указывает на общественные пороки, поднимает социальные проблемы. Тут не до эстетического наслаждения. Лао Шэ писал: «Поэт может описывать, как блестят капельки дождя на лепестках лотоса, но беднякам до этого нет дела» [14, с.9].

Итак, Лао Шэ считал, что бы ни изображалось – окружающая обстановка, события, поступки – в центре внимания всегда должен быть человек. Всё, что говорится, направлено к одному – выявлению индивидуальности, психологического состояния, переживаний персонажа.

Лао Шэ считал, что в прозе – в рассказах и романах – следует добиваться прежде всего естественности. Использование поэтических украшений в прозе редко приводит к хорошим результатам.

Лао Шэ неоднократно отмечал, что поэтическая идея и поэтическая речь в равной степени создаются автором, тогда как главная задача прозы – точно передать мысль, пользуясь готовыми языковыми ресурсами. В поэзии неожиданное словоупотребление, которое порой трудно обосновать с точки зрения логики, может дать стиху таинственную красоту. В прозе этого делать нельзя и нет необходимости. Но красота стиля – не единственная забота прозаика, в погоне за ней он может потерять главное.

Исходя из этих предпосылок, перейдём к некоторым конкретным вопросам, которые сформулировал собственно сам Лао Шэ:

1. О чём бы ни шла речь, в ней должна ощущаться искренность, а не желание блеснуть эрудицией. Цитаты и учёность обычно лишь отягощают текст.

2. Диалоги в художественной прозе должны выглядеть естественно. В описаниях пейзажей или персонажей ещё можно иногда принять редкое слово или усложнить фразу, в диалоге же это противопоказано. В нём должны применяться обычные, взятые из бытовой речи слова, но их следует подобрать так, чтобы создавалось впечатление живости. Если автор хорошо знает своих персонажей, они всегда будут говорить то, что уместно в данных обстоятельствах, и так, как это им свойственно. Диалог – это не запись речей, а связующее звено между сценами романа. Он должен выполнять не только служебные, но и эстетические задачи, должен помогать правдиво воспроизвести тот или иной тип, ту или иную индивидуальность.

3. Стиль не есть простое нагромождение слов и фраз, в его основе лежит музыка души. Большое количество приблизительных определений или употребляемых слов не является признаком хорошего стиля; каждое отобранное слово должно пройти через сердце автора.

4. «У писателя есть свой собственный стиль или нет никакого. Пытаться подражать чужому стилю бесполезно. В стиле проявляется не столько специфическая манера письма, сколько сила мысли. Только чёткость мышления может породить выразительность письма. Можно научиться подбирать слова и строить фразы, но, если в основе произведения не лежит мысль, оно не может получиться» [14, с.12].

Таким образом, обобщив представленную выше информацию, можно сделать следующие выводы.

Лао Шэ – один из самых известных писателей современного Китая и представителей новой китайской литературы, условная дата рождения которой – 4 мая 1919 года. «Движение 4 мая» заложило основу развития нового этапа в литературе Китая. Основными чертами литературы этого периода было использование общеупотребительного языка байхуа вместо архаичного вэньяня; отказ от феодальной, антинародной по содержанию литературы в пользу реалистического направления, которое должно отражать реальное положение в обществе.

Восприняв реалистический метод через переводы, китайские авторы сами начали писать произведения, следуя принципам этого метода. Среди ярких фигур, сделавших реалистический метод своей «визитной карточкой» был и Лао Шэ.

Основные черты его творческого метода:

- изображение человека в центре произведения. Все, о чём говорится в произведении, направлено к одному – выявлению индивидуальности персонажа;
- при описании героя акцент должен быть на том, как он действует, а не выглядит;
- в стиле написания придерживаться естественности и лаконичности, минимизировать использование поэтических украшений;
- социальная направленность;
- глубокий психологизм;
- авторское индивидуальное цветоописание как элемент, раскрывающий мысль писателя.

Творчество Лао Шэ, одного из ярких прозаиков Китая XX века, давно уже перешагнуло национальные рубежи и завоевало международное признание. В романах, повестях, рассказах и пьесах Лао Шэ вставала целая историческая

эпоха ломки старого и возникновения нового уклада жизни многомиллионной страны.

ГЛАВА 2

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ЛАО ШЭ «СКАЗИТЕЛИ»

2.1. История создания романа

Помимо художественных произведений Лао Шэ большое внимание уделял и публицистике. Многие из написанных им статей и эссе затрагивали тему песенно-повествовательного творчества в Китае, впоследствии некоторые даже становились полноценными научными трактатами. Однако деятельность писателя в этом направлении не ограничивалась только лишь теоретическими исследованиями. Лао Шэ нередко выступал перед публикой, пропагандируя сказительское искусство. Но при этом в его работах звучали новые, современные темы, отвечающие запросам китайского общества того времени. Таким образом Лао Шэ демонстрировал, что сказ, как вид искусства, актуален и по сей день, более того, помимо эстетической функции, он несет и политическое значение.

Как мы отмечали ранее, Лао Шэ по происхождению был маньчжуром, а по свидетельствам жена писателя Ху Цзецин, именно этот детерминант стал ключевым в увлечении Лао Шэ народно-песенным творчеством. «В начале XX века среди маньчжуров отмечалось немало любителей исполнять песни и играть на народных музыкальных инструментах, и умение исполнять сказы считалось навыком, достойным уважения» [16, с.5]. Еще будучи ребенком, Лао Шэ проявлял неподдельный интерес к ремеслу сказителей и фольклору, что, безусловно, в будущем сыграло решающую роль в его отношении к народному творчеству. «Писатель практически каждый день после школы уходил слушать профессиональных рассказчиков, исполнявших сказы, авантюрно-героические повествования о мудром и проницательном судье Ши, о храбрых защитниках справедливости и других героях» [16, с.6]. Теперь выбор темы для романа кажется совсем неслучайным.

Помимо того, что история романа сама по себе уникальна, следует отметить, «Сказители» - это первое художественное произведение крупной формы, в центре сюжета которого находится семья сказителей.

Работу над романом Лао Шэ начал в 1948 году, на тот момент он уже 2 года, как преподавал в американском университете в качестве приглашенного профессора. И уже весной 1949 года была дописана последняя глава романа. Как рассказывают родные писателя, «Лао Шэ писал роман быстро на одном дыхании. Достаточно яркими и запоминающимися

были воспоминания о трудных годах, проведённых в городе Чунцин, память о чертах друзей и знакомых, с которыми он делил радостные и горькие моменты своей жизни» [16, с.7]. Еще в процессе написания «Сказителей» автор сразу отдавал готовый материал на перевод, которым занималась Хелена Го, урожденная Го Цзинцю.

Таким образом, впервые в 1952 г. роман увидел свет в Нью-Йорке. Что примечательно, рукописи на китайском языке впоследствии были утеряны, и эта публикация романа долгое время была единственной. Через несколько десятков лет были попытки найти оригинал, но оказались они тем не менее неудачными. По одной из версий, когда писатель возвращался в Китай, то намеренно оставил оригинальные тексты в Гонконге, потому что осознавал: описанный в романе Чунцин в период пребывания у власти Чан Кайши и гоминьдановский режим такой, каким он действительно был, без всяких умалчиваний и прикрас, может стать причиной серьезных проблем с властью.

Согласно другой версии, Лао Шэ не сильно заботился о сохранности рукописей и черновиков. Как утверждают его родные, такое случалось и раньше. «В годы пребывания в Чунцине он много писал по заказу своих друзей-сказителей и никогда не заботился о том, сохранится ли рукопись или нет. Для писателя было важно, чтобы произведение нашло свою аудиторию, и об авторстве и славе он не беспокоился» [16, с.7]. Возможно, по этой же причине лишь немногие сказы, написанные Лао Шэ дошли до нас, особенно те, что были созданы в Чунцине.

И лишь спустя почти 30 лет китайские читатели смогли познакомиться с данным произведением Лао Шэ. Так как рукописи найдены не были, роман на китайском был составлен на основе английской версии, за его перевод взялась Ма Сяоми, личность, в общем-то, отнюдь не случайная. Ма Сяоми – дочь хорошего друга Лао Шэ, который был профессором в Фуданьском университете. Безусловно была вероятность, что читатели могут отнестись скептически, однако прежде чем браться за перевод Ма Сяоми проделала огромную работу, знакомясь с манерой письма Лао Шэ и общаясь со сказителями. В китайской версии романа в конце напечатано послесловие от самой переводчицы, перевод которого мы представили ниже.

«В 1979 году в доме господина Лао Шэ я увидела книгу, написанную им в США, это были «Сказители» на английском в переводе госпожи Го Цзинцю. Сюжет повествует о том, как исполнитель сказа под большой барабан Фан Баоцин из павшего Бэйпина бежит в Чунцин, а после с помощью писателя Мэн Ляна два поколения одной семьи постепенно прозревают и присоединяются к антияпонской пропаганде. Я была так взволнована, этот Мэн Лян, от внешности до внутреннего мира, разве не вылитый дядюшка Лао Шэ? Лао Шэ сам написал о себе! Этот материал такой ценный! Со

многими людьми, событиями, местами из книги я хорошо знакома. Мой отец Ма Цзунжун был хорошим другом Лао Шэ. В детстве в горном городе Чунцине я собственными глазами видела, как старшее поколение деятелей искусства и литературы принимало активное участие в войне сопротивления. Дядя Лао Шэ еще брал меня в гости к сказителю Шань Яоданю, мы ели там жареную лапшу. Моя жизнь в тот период времени была словно судьбой, каждый раз, когда вспоминала об этом, на сердце становилось теплее, мне казалось, что жизнь того времени достойна особого внимания.

К тому же, почему «Сказителей» нет на китайском? На этот вопрос ответа не знает никто и оп сей день. Как говорила тетушка Шу, нет не только китайского издания, нет и рукописей, а Лао Шэ по возвращении на родину никогда о романе не упоминал. Странно. Я очень хотела его перевести, но было неловко об этом говорить.

Я очень люблю и уважаю дядю Лао Шэ, люблю читать его книги. В тот год в Чунцине, они с отцом после работы часто обедали вместе, дядя Лао Шэ всегда предлагал мне сесть рядом с ним и делился арахисом. Из-за того, что я была толстой, дядюшка Лао Шэ шутя называл меня «Перекладинкой» и рассказывал смешные сказки со мной в главной роли. Однажды я написала об этой истории в небольшой статье, которую опубликовали в журнале «Октябрь».

Возможно Лао Шэ на небесах услышал мой голос, 3 апреля 1973 года я неожиданно получила письмо от тетушки Шу, в котором она писала, что издательство «Народная литература» просило Сяо Цяня попробовать перевести «Сказителей, однако он отказался, а я не смогла сразу найти подходящего человека. Думаю, ты будешь рады заняться переводом. Не знаю, согласна ли ты? Пожалуйста, напиши ответ. Я была просто в восторге, сразу же перевела первые 4 главы и отдала их тетушке Шу. Она сказала, что в целом все неплохо, только в некоторых местах не хватало привычных выражений для жителей Пекина и сказителей. Она отдала мой перевод в издательство, от которого я получила одобрение.

Тетушка Шу имела глубокие знания в области литературы и богатый опыт в искусстве, она была хорошо знакома с людьми и вещами из мира искусства. В сценах, связанных с началом представления, было много специфической лексики, поэтому я просто полагалась на ее слова. В ее доме бывали люди всех слоев общества, всех деятелей театрального искусства она всегда расспрашивала о деталях выступления со сказами под барабан, от слов в либретто-сказах до занавесок. В «Сказителях» есть отрывок из сказа «Западный флигель», мне нужно было перевести его с английского, это было так сложно, так как я не находила подходящих слов. Когда тетушку пришел навестить Бо Фэнмин, она попросила его исполнить «Западный флигель»,

чтобы я могла сделать заметки. По ее совету, я также брала интервью у знакомых с Лао Шэ артистов и даже нашла прототип героя Сяо Лю, бледного худощавого мужчину за шестьдесят, но по-прежнему очень красивому. За что получила одобрение тетушки Шу.

Тетушка Шу тщательно взвешивая каждое слово делала за меня корректировки, потом брала черновики перевода и советовалась с У Цзугуаном, У Сяолином, Сунь Цзюньчженем и другими специалистами и учеными. В переводе я немного использовала пекинские местные выражения, однако тетушка Шу посчитала это лишним, она говорила: «Лучше полностью писать на общедоступном разговорном языке. После освобождения Китая Лао Шэ писал, используя совсем мало пекинские местные выражения. Книга все-таки предназначена для людей 1980-х, поэтому можно использовать самый просто пекинский диалект, не нужно только вставлять модные словечки. Я так думаю».

Благодаря усилиям тетушки Шу, в этом же году издательство выпустило книгу, а шанхайский журнал «Урожай» также опубликовал полный текст романа, получивший хорошие отзывы» [37].

Вернувшись в Китай, по просьбам друзей Лао Шэ пишет драму, которую заканчивает в 1959 г. Произведение получило название «Фан Чжэньчжу» («方珍珠» fāng zhēnzhū). Стоит только отметить главных героев новой драмы, как мы понимаем: перед нами своеобразное продолжение романа «Сказители», выполненное в другом жанре. Хотя временных рамки и были смещены, несколько изменены ключевые моменты и добавлены новые герои и события, перед нами все тот же роман. На основе данных фактов можно предположить, что возможно таким образом Лао Шэ решил возместить утерянный роман.

Однако по оценкам критиков и по мнению самого Лао Шэ, «драма, особенно две последние главы, оказалась несколько неудачной» [16, с.12]. Вероятно, стремясь максимально быстро отразить изменения, охватившие китайское общество, писателю не удалось избежать некоторого схематизма, недостаточной прорисовки сюжета, наигранности некоторых эпизодов.

Делая вывод на основе вышеозначенных факторов, можно говорить о том, что общественная ценность романа превосходила ценность драмы. А с точки зрения художественной значимости и проблематики, данное произведение ничуть не уступает получившим широкое признание публики романам «Рикша», «Развод» и др.

2.2. Жанрово-стилистические особенности романа «Сказители»

В романе «Сказители» чётко прослеживается влияние сказительского искусства, например, на композицию произведения. По традициям сказительства роман открывает неторопливая завязка. Первым бросается в глаза красочное и образное описание пейзажа: *«река, словно разгневанный дракон, стремительно неслась сквозь лес причудливых скал, извиваясь то в одну, то в другую сторону», «изредка узкий луч солнца проскальзывал между скал, бросая на рокочущие волны полоску радуги удивительной красоты», «зелёные горы и крутые утёсы на берегах имели свои названия. Их очертания создавали бесконечную панораму разворачивающегося свитка»* [16, с.15].

Лао Шэ даёт прекрасное описание Чунцина. Автор детально описывает персонажей романа, даётся подробное описание внешности героев, а также их характеров. Нельзя не заметить, что автор большое внимание уделяет описанию одежды персонажей, тем самым определяя их социальное положение, принадлежность к той или иной профессии: *«в туфлях из чёрного шёлка с вышитыми на них белыми цветами...», «несмотря на используемые для выступлений вышитые туфли, она была одета в простой китайский халат тёмно-синего цвета»* [16, с.24].

Как мы уже отмечали ранее, Лао Шэ смог с помощью нескольких черт дать достаточно полную характеристику своим героям, и в романе мы видим, что с помощью мелких штрихов автор не только рисует картину города, но и живо передаёт атмосферу местности.

С какой целью Лао Шэ так детально рисует прописывает сюжет, оттягивает момент, когда, казалось бы, уже можно перейти к более динамичному ходу событий? Лао Шэ не зря сам был автором немалого количества сказов, он знал, как нужно привлечь внимание читателя, погрузить его в атмосферу происходящего, заставить сопереживать героям. Тот же прием он использует и в своем романе.

Лао Шэ убедительно показывает, что сказительское искусство играло и продолжает играть огромную роль в приобщении широких зрительских масс к истории, литературе, культуре страны. Песенно-повествовательная литература Китая своими корнями уходит в глубины народного творчества. Поэтому трудно переоценить роль песенно-повествовательной литературы в становлении национального самосознания китайцев. Она нередко служила единственной духовной пищей простолюдину, в основном неграмотному и потому не имевшему возможности познакомиться с письменной литературой.

Сказительское искусство, как и традиционный театр служили источником, из которого народ черпал сведения об истории своей страны [27].

Автор очень подробно, во всех деталях, от организации выступлений до содержания сказов, знакомит нас с профессией сказителя.

Интересно описание тех моментов, когда Баоцин и Сюлянь выходили на сцену и исполняли сказы. Нам даётся представление о манере исполнения главных героев: *«...её голос не был сильным, однако к нему нельзя было придаться. На одном дыхании Сюлянь спела длинную-предлинную фразу, будто нанизала целую связку жемчужин – каждый слог был такой округлый, такой зримый, такой гладкий...»* [16, с.49].

Также в романе приводятся отрывки из популярных тогда песенных сказов, что как нельзя лучше передаёт сказительский дух. Однако, кроме самого представления, нам показывают и обратную сторону жизни сказителей: необходимость собрать группу для представлений, выбор репертуара, соответствующего времени и публике, и столкновение с невежественными зрителями, а также важной проблемой является материальная сторона жизни профессиональных сказителей.

Как правило, репертуар сказителей имел свои рамки, содержание исполняемых ими произведений зачастую сводилось к каким-то определенным грандиозным историческим событиям, освещенным еще в средневековой литературе. То есть сказители пели о прошлом. Потому так новаторски стали звучать новые сказы Баоцина, ведь в нем поднимались проблемы, которые касались современного общества.

Кроме сферы профессиональных отношений в романе хорошо прописаны отношения между героями: отношения членов семьи Фан, конфликты между семьями Фан и Тан.

Ещё одной важнейшей стороной романа является описание политических событий тех времён в Китае, социальные отношения в обществе: *«...однажды, в конце апреля, уже завывала сирена. Самолёты тогда не прилетели, но люди понимали, что предстоят новые страдания и бедствия», «раздалось три оглушительных взрыва», «улица была окутана клубами пыли и дыма»* [16, с.82, 84].

Особенно впечатляюще автор рисует разбомбленную улицу, панику и смятение невинных людей, подвергшихся нападению. События, описываемые в романе актуальны тем, что дают представление о реальной ситуации в стране на тот момент, связанной с правлением гоминьдановского режима.

Лао Шэ также обнажает проблемы социального неравенства в обществе, где господствует культ материальных ценностей. Мы узнаём, что в то время была возможна купля-продажа людей, затрагивается проблема положения,

точнее сказать, бесправия женщин. В этой ситуации показательной является линия поведения главной героини Сюлянь, которая, несмотря на своё положение, отчаянно сопротивляется будущему, казалось бы, predetermined ей судьбой с рождения, заслуживает уважения и то, что безродная девушка не самой уважаемой профессии ведёт себя достойно, пытаясь выбиться в люди несмотря ни на что.

Важен момент, когда Мэн Лян в попытке растолковать Сюлянь важность того, что ей нужно бороться, сравнивает борьбу одного человека с борьбой целого государства.

«Государство – это тот же человек. Потому что государство состоит из отдельных людей. Всё, что пережил человек, в том числе и в своей борьбе за существование, пережила и вся страна. Чем больше ты стремишься сделать страну сильной и процветающей, тем больше встречаешь трудностей на пути. Ты должен твёрдо решить преодолеть все эти трудности, иначе не добьёшься успеха... Ты женщина, у тебя свои проблемы. В такой древней стране, как наша, женщину всегда обижали и презирали. Если ты хочешь чего-то достичь, за это нужно бороться... Если бы мы не вели войну сопротивления, наша страна давно бы уже не существовала. Так же и старые, отжившие порядки. Не будешь с ними бороться, они тебя раздавят» [16, с.161].

Несмотря на кажущуюся плавность течения событий, в романе есть множество эпизодов резкой смены действия или стремительного развития ситуаций, что не может не воздействовать психологически на читателей. Например, одним из таких шокирующих событий становится смерть Тюфяка, автор словно вынимает одно связующее звено семьи Фан: *«Баоцин не верил, что брат умер. Он приблизил лицо к её рту. Тюфяк уже не дышал. Губы стали холодными и застывшими, руки ледяными. Он был мертв» [16, с.163].*

С тонким психологизмом автор подходит к вступлению Сюлянь во взрослую жизнь и разочаровании в ней. Автор подробно описывает переживания и мысли девушки: *«Слёзы брызнули из её глаз. Наплакавшись, она забралась с ногами на кровать и задумалась. Всё кончено. Она стала другой. Ей снова захотелось плакать. Она была в смятении. всё это было так невыносимо» [16, с.214].*

Униженная и брошенная мужем Чжан Вэнем, ожидающая ребёнка, без каких-либо средств к существованию, Сюлянь как никогда чувствует себя одинокой и ненужной. Читатель вместе с главной героиней переживает крушение всех надежд, чувство безысходности и в то же время чувство надежды, когда Сюлянь отчаянно цепляется за жизнь, хотя её, по сути, в этом мире ничто не держит: *«Коса расплелась, вся голова была в пыли. Распухшие ноги отяжелели, как и тело. Губы потрескались и болели, в глазах появились*

красные прожилки. Дойдя до ворот своего дома, она села на ступеньки, не в силах сделать больше ни шагу. Проще всего взять да и броситься в реку, чтобы и ребёнок не страдал после рождения» [16, с.239]. Этот эпизод бесспорно является кульминационным в романе.

Финал произведения оптимистичен, есть надежда, что всё будет хорошо, что придёт что-то новое, что поможет освободить народ. Сюлянь – девушка, которая несмотря на все невзгоды, смогла найти в себе силы бороться за свою судьбу.

Заключительная фраза, взятая из сказа, подчёркивает те изменения, которые уже произошли и которые произойдут.

На Янцзы набегают волна на волну,

Молодые готовы сменить стариков [16, с.256].

Обобщая вышесказанное, отметим, что большое влияние на написание романа оказало сказительское искусство, что выражается в кольцевой композиции романа, которая широко использовалась при написании либретто-сказов. Так же как и в традиционных сказах в романе присутствует неторопливая завязка сюжета, детальное описание персонажей, их внешности и характеров, а также места действия для максимальной концентрации внимания читателя на разворачивающихся событиях.

Роман написан лаконичным, точным, ярким и образным языком. В произведении использовано большое количество стилистических средств, свойственных фольклору: параллелизмы, символика, гиперболы, постоянные эпитеты. Речи персонажей насыщены меткими высказываниями, сравнениями. Для языка Лао Шэ характерны традиционные словесные формулы и образы, широко заимствованные из старинных произведений. Имитация устного повествования создается с помощью разговорных конструкций и частиц экспрессивного плана.

Темой романа является жизнь и деятельность профессиональных сказителей. На примере семьи сказителей, Лао Шэ показывает проблемы социального неравенства в обществе, где господствует культ материальных ценностей.

2.3. Система образов в романе «Сказители»

О писателях, которые намеренно наблюдали за людьми, а потом переносили их на страницы своих произведений, Лао Шэ говорил: «То, что они делают, является своего рода портретом с натуры. Я не использовал подобное средство, желая наблюдать жизнь в более широком смысле этого

слова. Прообразы персонажей были переняты с людей, за которыми я наблюдал в своей жизни, но не переносились мной полностью в произведение» [29, с.47]. По мнению Лао Шэ, прообраз – это только первый этап, который в конечном итоге должен преобразоваться в полноценного героя книги, как и факты, которые не должны быть использованы в готовом виде: «простые факты обогатить, а чрезмерно сложные раскрыть и объяснить, но не опошлить их» [28, с.308].

Однако несмотря на активное стремление Лао Шэ к максимальному обобщению, в героях романа все же можно увидеть людей, с которыми Лао Шэ был хорошо знаком. Например, другом семьи Лао Шэ, исполнителем пекинского сказа под аккомпанемент Фу Шаофан и его семья. Именно он и его дочь Фу Шуюань стали прототипа образов Фан Баоцина и Сюлянь.

Выдуманным персонажем в романе является брат Баоцина – Тюфяк, который является весьма неоднозначным персонажем, во многом отличающимся от главных героев.

Интересен образ молодого писателя Мэн Ляна, обучавшего Сюлянь чтению и письму. Именно он выступил ретранслятором взглядов Лао Шэ и приобрел некоторые черты самого автора. Как и Лао Шэ для Фу Шаофана и его дочери, Мэн Лян по сюжету становится другом семьи Фан и влияет на судьбу маленькой сказительницы.

Основой романа является судьба главной героини Сюлянь. Она является приёмной дочерью народного сказителя Фан Баоцина. Её купили у нуждающихся родителей, чтобы впоследствии обучить мастерству песенного сказа и получать доход от её выступлений. В те времена это не было удивительным, даже более того, многие воспринимали куплю-продажу людей как само собой разумеющееся. Из-за того, что она была продана, Сюлянь причислялась к низшему обществу, даже несмотря на то, что она была приятной внешности, талантлива и неглупа.

«Сюлянь, ещё не став зрелой девушкой, тем не менее повсюду привлекала к себе внимание. Возможно, это происходило оттого, что она была всего лишь невичкой, и люди считали, что из этого можно кое-что извлечь. А может быть, потому, что девственная прелесть, светившаяся на её лице, так хорошо сочеталась со скромностью и трогательностью её речи и движений» [16, с.24].

Девушка не была красавицей, но она обладала особой привлекательностью, благодаря чему притягивала к себе множество взглядов. Черты её маленького круглого личика были правильными и отличались изяществом. На щеках Сюлянь, даже через слой пудры проступал румянец, а её чёрные глаза, казалось, излучали свет.

В семье приёмного отца Сюлянь стремится найти понимание и сердечность, но не от всех она может ожидать этого. Отец прекрасно относится к ней, переживает, что она станет общаться с другими певичками, которые продают не только своё искусство, но и тело. Фан Баоцин всячески стремится уберечь Сюлянь от пагубного влияния жизни на театральных подмостках. Однако Баоцин не находит взаимопонимания с Сюлянь, так как он малообразован, ограничен, и поэтому то, что происходит в душе подрастающей дочери, для него остаётся загадкой. Баоцин продолжает считать Сюлянь маленькой девочкой.

Тётушка Фан, жена Баоцина, – мачеха Сюлянь. Она считает, что если Сюлянь поёт песни под барабан, то она уже не сможет стать хорошим человеком и обречена влачить жалкое существование. Тётушка Фан в своё время тоже была дочерью сказителя, поэтому её известны порядки и нравы, бытующие среди сказителей. Ей казалось, что купить или продать девушку, чтобы получить для себя выгоду – это обычное и вполне естественное дело, поэтому тётушка Фан не теряла надежды продать Сюлянь в качестве наложницы какому-нибудь богатому человеку.

Если бы мачеха уделяла Сюлянь чуть больше внимания, дарила ей тепло и ласку, жизнь девушки не была бы такой горькой. Но как ни старалась Сюлянь заслужить внимание и любовь приёмной матери, та оставалась холодна к девочке. Нередко от тётушки Фан можно было услышать в адрес Сюлянь фразы: *«Хм, а девицы, которые торгуют своим пением, вообще бесстыжие дряни!»*, *«Пойди поприветствуй своих гостей, дрянь!»* [16, с.78].

Сюлянь становилась взрослее, и вопросов у неё становилось больше, но ей не с кем было поговорить. Она отчаянно нуждалась в человеке, который смог бы защитить её, понять, утешить в трудную минуту. Она хотела поговорить с матерью, но боялась её, ведь слышала от неё лишь одни упреки.

Сюлянь заметила, что некоторые исполнительницы проводили время с мужчинами и получали от них подарки, но она ничего не понимала, хотела во всём разобраться. Со своими вопросами она пошла к старшей сестре Дафэн, но та лишь краснела и молчала. Тогда Сюлянь решила поговорить с Циньчжу, но та сказала, что Сюлянь ещё ребёнок и не должна спрашивать о таких вещах. Оставалось только пойти спросить у Баоцина, который заменял ей и отца, и мать, однако, когда Сюлянь пыталась задать отцу такие вопросы, ему становилось неловко.

Если Баоцин относился к Сюлянь бережно и был благодарен за то, что она кормит семью, то его брат Тюфяк относился к ней совершенно по-другому: он не считал себя обязанным ей, у него не было стремления отблагодарить её за то, что он живёт на деньги, заработанные Сюлянь. Тюфяк относился к ней, как к родной племяннице, если ей что-то хотелось,

он покупал это, и часто именно к Тюфяку Сюлянь шла, чтобы пожаловаться на свои печали.

По большому счёту, Сюлянь пассивна, уступчива, она не может противостоять невзгодам. Унижения, постоянная опасность потерять зрителей, неуверенность в завтрашнем дне накладывают тяжёлый отпечаток на её жизнь. Несмотря на то что она мила и талантлива, у неё нет права на выбор собственной судьбы, она должна была либо стать наложницей, либо торговать своим телом. Так было заведено, и это считалось нормальным в среде сказителей. Любая попытка Сюлянь вырваться из этого круга воспринималась как сумасшествие. Одинокая в своих устремлениях, она оказывается обманутой и брошенной. Испытав нужду и разочарование в любви, главная героиня в итоге обретает внутреннюю стойкость, становясь опорой для своей маленькой дочери и близких.

Фан Баоцин – вторая центральная фигура романа. Он абсолютно не был похож на сказителя, его внешность была достаточно заурядной. Незнакомым людям сложно было судить о его профессии, так как у него не было никакого стремления показать своё актёрское мастерство, что нередко делали другие сказители. Он был невысок ростом, однако крепко сложен. Круглая, гладковыбритая голова была своего рода его визитной карточкой. Слушатели могли не обратить внимания на его лицо, но если им нравилось исполнение сказов, то эту бритую голову они запоминали надолго:

«Фан Баоцину было уже за сорок; многое повидав на своём сказительском веку, он тем не менее держался весьма скромно: его манера говорить, жестикация и походка были отмечены какой-то особой мягкостью. Он был неглуп. Иначе вряд ли столь долгая актёрская жизнь была бы отмечена благополучием. Открытый и наивный, он вёл себя очень непосредственно и был шаловлив, как десятилетний ребёнок. Если он высовывал язык, наклонял плечо, корчил гримасу или хохотал, то это вовсе не было представлением или игрой. Люди ему верили. Он просто делал то, что ему хотелось. Его поступки были пронизаны искренностью и представляли собой нечто единое, как взбитое яйцо, у которого не отличишь, где желток, а где белок» [16, с.16].

Фан Баоцин может найти выход из любой сложной ситуации. Он с лёгкостью заводит новые знакомства, за годы его работы на сцене он научился находить подход к разным людям, и этот опыт всегда подсказывал ему, как нужно поступить в той или иной ситуации. Баоцин быстро привыкает к новой обстановке, никогда не сидит на месте, всегда осведомлён лучше других. Однако его интуиция подводит его, когда дело касается замужества дочерей. Баоцину не чуждо сострадание, видя чумазных детей, он преисполнялся желанием накормить их всех, однако не смог этого сделать.

Жизнь сказителя полна трудностей и невзгод, но Баоцин мужественно справлялся со всеми несчастьями, которые обрушивались на его семью.

Интерес в романе представляет образ брата Баоцина – Тюфяка. Фактически он никак не обеспечивает семью, а Баоцин в силу того, что они родные братья, не может не содержать Тюфяка.

«Внешне он очень походил на брата, только был чуть выше и худощавее. Из-за худобы его глаза и нос казались особенно большими. Гладкие длинные волосы были зачёсаны на манер недавно побывавшего в Париже художника» [16, с.25].

Тюфяк обладал одним необычным талантом – только он мог усмирить тётушку Фан с ее непростым характером. Как и его брат, Тюфяк умел исполнять сказы под аккомпанемент барабана и трёхструнки, однако его отношение к сказительскому искусству было пренебрежительным, так как он считал эту профессию недостойной. Он мог бы аккомпанировать Баоцину и Сюлянь на трёхструнке, но не хотел. Самым же унижительным для него было находиться на вторых ролях. Тюфяк презрительно относился к деньгам, а зарабатывание их пением под барабан он считал недостойным делом. С другой стороны, в самые тяжёлые моменты именно он помогал Баоцину справиться с проблемами. Правда, любое дело Тюфяк делал без особого энтузиазма, но, если его просили, он никогда не отказывал. *«Брат, – у Баоцина срывался голос, – ты мой настоящий родной брат. Люди называют тебя Тюфяком, это так обидно. Всякий раз, когда я сталкиваюсь с трудностями, ты меня выручаешь. Всё-таки мы с тобой как нельзя лучше понимаем друг друга и готовы действовать совместно» [16, с.142].*

Также в романе мы можем проследить судьбу другой семьи, занимающейся сказительством, это семья Тан Сые. Тан Сые и Баоцин коллеги и вечные конкуренты. Тан Сые жаден и расчётлив, а его жена, пользуясь простодушием и добротой Баоцина, отвечает на его помощь чёрной неблагодарностью, вымогая у него последние деньги. У Тан Сые есть дочь по имени Циньчжу, которая также исполняет сказы под барабан. У Баоцина она не вызывает симпатии, ему не нравится ни её голос, ни репертуар. Для всей этой семьи деньги значат больше, чем дружба и любовь. Они во всём ищут выгоду и везде видят подвох, так как считают, что никто ничего не делает просто так.

Можно сопоставить двух персонажей: Фан Баоцина и Тан Сые. У обоих есть семья, оба занимаются одной профессией, обстоятельства, в которые они поставлены, одинаковы, можно сказать, что они находятся в равных условиях. Однако стоит только взглянуть на характеры этих двух людей, и сразу становится ясно, что они являются антиподами. Для Баоцина

дружеские отношения и доверие очень важны, Тан Сые не доверяет людям и может с лёгкостью нарушить данное им слово.

Также можно сравнить образы Сюлянь и Циньчжу. Циньчжу была высокого роста, не отличалась красотой и лишь в гриме могла показаться людям привлекательной.

«Однако её глаза, не отличаясь особой красотой, могли любого пригвоздить на месте, да так, что оторопь брала. На первый взгляд казалось, что глаза были карие, большие и блестящие, какие-то особенно лучистые. И только когда эта пара глаз начинала смотреть на вас неотрывно, они становились всё черней и черней» [16, с.38].

Выглядела она всегда вульгарно, отчасти из-за того, что носила дешёвые украшения с искусственными камнями, позаимствованные у матери. На сцене она выглядела эффектнее, чем в жизни благодаря её манерам, жеманству и кокетству. Циньчжу не отличалась талантом в сказительском искусстве, однако никому не было дела до её пения, всех мужчин привлекало лишь ее кокетство.

Сюлянь же была скромна, не выделялась ничем особенным среди девочек её возраста. Определить, что она была актрисой, можно было по её движениям, которые были особенно пластичны. Сюлянь была действительно талантлива и не старалась завладеть вниманием публики никаким иным способом, кроме как своим пением.

Родная дочь Баоцина Дафэн также несчастна. Она оказывается обманутой адъютантом Тао и остаётся одна с ребёнком на руках. Тётушка Фан старалась, чтобы её дочь не подверглась влиянию сказительской среды, но не смогла уберечь Дафэн от несчастной судьбы. Позже Дафэн выходит замуж за Сяо Лю, чтобы хоть как-то спасти своё положение.

В образе Дафэн автор отразил традиционное положение женщины, которое было принято в Китае ещё с древних времён:

«Я хороший ребёнок, как мне скажут, так я и сделаю. Счастлива я или нет, вам не нужно беспокоиться. Я всё равно не скажу того, что у меня на душе. Я буду послушной» [16, с.183].

Несмотря на своё незавидное положение, Дафэн говорит, что положение Сюлянь ещё хуже, ведь в будущем она даже не сможет выйти замуж. Важен тот факт, что с самого детства Сюлянь убеждают в том, что она обязательно станет такой же, как Циньчжу. Если сначала Сюлянь пытается бороться с этим, то позже она практически сдаётся.

В произведении присутствуют несколько персонажей одного порядка: адъютант Тао, Чжан Вэнь, Ли-Золотой Зуб. Всех этих персонажей объединяет неуёмная страсть к деньгам и власти, а также полное отсутствие каких-либо моральных принципов.

В период антияпонской войны происходило разложение государства и общества. Интеллигенция и порядочные люди зарабатывали всё меньше и меньше. Элитой же общества стали спекулянты, контрабандисты и просто мошенники. Они были необразованными и невежественными, зато у них были огромные капиталы.

«Золотой Зуб был типичным проявлением республики» [16, с.217]. Тщательной его чертой являлось то, что он носил с собой четыре золотые ручки, как символ своего богатства, при этом не зная ни одного иероглифа.

Чжан Вэнь, как и Ли-Золотой Зуб, являлся порождением республики, «продуктом своей эпохи». Это человек, у которого не было ничего святого в жизни, не было никакого уважения к старшим и предкам, хотя это является одной из основополагающих норм китайского народа.

Единственное, что уважал Чжан Вэнь – это власть и деньги. Главным его убеждением было то, что если сегодня ты не убил человека, то завтра он убьёт тебя. Фан Баоцин решил, что Чжан Вэнь – деловой человека, и если ему заплатить деньги, то он выполнит всё, что нужно, но на этот раз Баоцин ошибся. Получая деньги за то, чтобы отвести от Сюлянь Ли Юаня, Чжан Вэнь, не имеющий представления о чести и достоинстве, не преминул воспользоваться случаем опорочить Сюлянь.

Адъютант Тао был красивым мужчиной высокого роста и крепкого телосложения. Когда-то ему были не чужды положительные качества, он был внимателен к людям. Но после долгих лет военной службы он утратил эти качества. Он производил впечатление порядочного человека, но сложно было сказать, когда он говорил правду, а когда лгал. Адъютант Тао во всём искал выгоду:

«Этот человек был очень хитёр, всегда стремился урвать себе кусок пожирнее и без конца пил за чужой счёт» [16, с.146].

Большую роль в произведении играет Мэн Лян. Этот образ хотя и несколько схематичный, но наделённый чертами прогрессивного человека новой эпохи становится для семьи Фан высшим авторитетом. Основной его целью является пробуждение народного сознания. Мэн Лян борется за справедливость, за то, чтобы каждый человек был хозяином своей судьбы. Используя искусство слова, он призывает народ к борьбе с врагом.

Примечательно, что в образе Мэн Ляна Лао Шэ описывает самого себя. Неоднократно говорилось уже о том, что Лао Шэ активно участвовал в пропаганде искусства для борьбы с агрессорами. В романе показывается, что такие люди преследовались правительством, возможно, в этом и есть элемент автобиографичности.

Мэн Лян пишет новые современные сказы для Баоцина и Сюлянь, также обучает Сюлянь грамоте. Он пытается научить её не только писать

иероглифы, но и по-другому смотреть на её жизнь, убеждая Сюлянь, что она сама должна управлять своей судьбой.

Таким образом, можно отметить, что роман «Сказители» максимально приближен к реальной жизни, так как писатель был хорошо знаком со сказительским искусством. Особое внимание автор уделяет различным деталям, описанию персонажей, пейзажа, места действия.

Ещё одной важнейшей стороной романа является описание политических событий тех времён в Китае. Общение и дружба со сказителями в период антияпонской войны оставили глубокий отпечаток на творчестве Лао Шэ. В романе перед нами предстаёт полная драматизма жизнь народного сказителя Фан Баоцина и его семьи.

Система образов в романе представлена следующими героями: Фан Баоцин, Сюлянь, Тюфяк, Дафэн, тётушка Фан, Тан Сые, Циньчжу, Сяо Лю, адмирал Тао, Чжан Вэнь, Мэн Лян и другие. Известно, что герои романа «Сказители» имели свои прототипы, так как сюжет был навеян встречами, беседами и совместным творчеством с другом семьи Лао Шэ – народным рассказчиком, исполнителем пекинского сказа Фу Шаофаном, дочь которого и стала прототипом главной героини Сюлянь. В романе Лао Шэ противопоставляет образы некоторых героев: Фан Баоцин и Тан Сые, Сюлянь и Циньчжу.

Лао Шэ подробно прописывает все образы, даёт им точную и детальную оценку, рисуя не только внешний, но и психологический образ героев.

2.4. Цветовая символика романа «Сказители»

В мировой культуре цветообозначения нередко приобретают символическое значение. В определенный цвет вкладывается определенный смысл. Проследить использование цветосимволики можно в самых различных областях. В европейской и азиатской культуре цветовые символы имеют ряд отличий.

Цветовая символика в культуре Китая сводится к пяти основным цветам (五色 wǔsè), имеющим непосредственное отношение к космологической модели пяти элементов (五行 wǔxíng): дерево, огонь, металл, вода и земля. Каждый из элементов и, соответственно, цветов, являлся символом жизненных процессов, протекающих в человеке и во вселенной [12, с. 50].

Пять основных цветов в китайской традиции: желтый, сине-зеленый, красный, черный и белый. Все перечисленные цвета обязаны своим происхождением культурным и природно-географическим реалиям Древнего Китая. Желтый цвет как символ земли, почвы. Сине-зеленый передает цвет

весенней листвы на деревьях. Красный цвет, как и в символике многих народов мира, вызывает ассоциацию с солнцем и огнем. Как ни странно, именно черный цвет связан с одной из крупнейших рек Китая, рекой Хуанхэ, а белый цвет – это цвет заснеженных вершин китайских гор.

Помимо приведенной выше космологической символики, каждый цвет имеет, как правило, несколько различных и порой даже взаимоисключающих значений.

Таким образом, исходя из символики центра, желтый цвет (黄 huáng), стал особым цветом чести, славы и имперской власти. Практически все, что окружало и чем пользовались императоры, было выполнено во всевозможных оттенках желтого. Однако, наравне с данной ассоциацией, из-за древнекитайских верований и анималистических представлений, а также семантической связи желтого цвета с землей, он стал непосредственным отождествлением смерти и загробного мира.

В китайской культуре красный (红 hóng) часто имеет значение солнца, огня, радости, процветания, успеха, верности и благости. На протяжении тысячелетий этот цвет использовался для проведения таких значительных торжеств, как свадьба и Новый год. Также, китайская культура, как и славянская, отождествляет красный цвет с красотой за счет его ассоциации с солнцем, плодородием и женским началом. Помимо прочего, с созданием Китайской Народной Республики в 1949 году красный цвет стал цветом коммунизма и революции.

Белый цвет (白 bái) имеет неоднозначное значение в древних китайских цветовых концепциях. В «Пяти элементах» говорится, что белый и золотой соответствуют друг другу, что доказывает, что древние китайцы придавали белому позитивную коннотацию и отождествляли с чистотой и светом. В то же время в китайской культуре люди зачастую стремятся избегать белого цвета, так как он связан со смертью и похоронами. Интересно, что в традиционной пекинской опере белое лицо персонажа часто является символом коварного злого человека. В политическом контексте современного Китая белый часто противопоставляется красному, имеет значение отсталости, упрямства, символизирует «белый режим» и «белый террор».

Согласно концепции пяти стихий, вода представляет черный цвет (黑 hēi). Черный цвет рассматривался и как цвет неба в «Ицзине» (易经 yìjīng «Книге перемен»). Поговорка «небо и земля таинственного черного» коренится в ощущении древних людей, что северное небо долгое время оставалось таинственно черным. По их представлениям, Северная Звезда – это место, где находится Небесный император. Поэтому черный считался королем всех цветов. Это также единственный цвет, которому поклонялись дольше всего в древнем Китае. Также одежды черных цветов носили

императорские сановники. Таким образом, черный стал символизировать мудрость, познание, ученость.

Сине-зеленый 青 (qīng) – это особый цвет, встречающийся в истории китайских цветов, это дуалистический цвет, который относится к сочетанию зеленого и синего, иногда с оттенками черного в нем. Интересным аспектом этого цвета является то, что для него нет точного оттенка. В большинстве случаев это относится к зеленому, как и в китайском языке, когда они относятся к траве, горам, растениям. Конечно же, это цвет весны, так, например, слово 青春 (qīngchūn), буквально переводимое как «зеленая весна», означает молодость. Зеленый связан с гармонией, процветанием, здоровьем, природой и новыми начинаниями. Впрочем, в современном Китае зеленый имеет и отрицательную коннотацию. «Иметь зеленое лицо» означает злость или ревность, а «носить зеленую шляпу» символизирует супружескую измену.

Таким образом, желтый цвет выступает как символ богатства и символ государства Китая. Сине-зеленый цвет соответствует молодости, здоровью, началу новых свершений, красный цвет ассоциирован с праздником, торжественным событием, успехом, белый цвет связан с трауром, смертью, а также чистотой; в черном цвете кроется символ темноты, а также учености, образованности. Однако при этом каждый цвет может быть определен двояко, то есть иметь положительные наряду с отрицательными коннотациями.

Как мы уже знаем, Лао Шэ – писатель-реалист, а произведениям литературы реалистического направления чужды фантастические, нереальные пейзажные зарисовки, пресыщение цветообозначениями, как это характерно для произведений романтиков. Писатели-реалисты изображали окружающее персонажей пространство объективно, акцентируя внимание читателя на проблеме человека как социального существа, стремясь к предельной концентрации эмоционального и философского наполнения описания места действия. Подчеркнутая красочность пейзажных зарисовок бывает обусловлена только особенностями художественной задачи, стоящей перед автором. На основе данных факторов хочется выделить три цвета, наиболее часто встречающихся в романе «Сказители»: красный, черный и белый.

На протяжении всего романа белый цвет сопровождает главную героиню Сюлянь, только в ее образе мы видим ослепительно белые зубы, белый орнамент на халате, белые банты в косичках, только Сюлянь Лао Шэ «одевает» в белую курточку, только во время ее выступления у сцены висит полог с вышитыми белыми лотосами. Так автор, используя традиционную символику белого цвета, показывает чистоту, невинность и доброту героини перед другими персонажами.

Однако помимо этого, белый цвет в романе приобретает и неклассическую коннотацию. Белый становится отражением злости и гнева: «Сюлянь стояла и глядела на нее сверху, уперев крепко сжатые маленькие кулачки в бока... Губы ее **побелели**, и она сказала...» [16, с.31]. «У Сюлянь в глазах появился гневный огонек, **побелевшие** губы сжались в тонкие полоски» [16, с.40]. «Сюлянь, у меня тоже есть характер, терпению тоже приходит конец. Сейчас еще не поздно, послушайся меня, сделай, как я говорю. Если ты пойдешь по пути, о котором твердит твоя мать... – он помедлил, губы его **побелели**, и у него сорвалось с языка...» [16, с.62].

Что примечательно, в «Сказителях» белый цвет ни разу не был воплощен как символ смерти. Эту функцию взял на себя черный цвет, что показывает уход автора от традиционного восприятия черного в китайской культуре в пользу культуры западной, где именно черный является траурным цветом, цветом скорби и печали.

Показательным в этом смысле является эпизод, в котором автор описывает смерть Тюфяка и его похороны: «Солнце давно зашло за гору; высоко в **черном и мрачном** небе светилась луна. Соседи разошлись по домам. Лишь Баоцин все еще стоял возле тела брата» [16, с.45]. «К могиле принесли барабан и трехструнку, на которой часто играл Тюфяк. Было пасмурно. **Черные**, инкрустированные белой каймой, **свинцовые** тучи перекатывались через вершину горы» [16, с.46].

Черным раскрашены и картины Чунцина во время бомбежки: «Пепелища и развалины! Клубы **густого дыма** и языки пламени поднимались к небу. Они напоминали гигантского **черного** дракона, из пасти которого исторгался огненный вихрь. И таких драконов были сотни» [16, с.24]. «На улицах было пустынно. Тротуары стали **черными** и мокрыми...» [16, с.25]. «В горах виднелись **черные** пасти бомбоубежищ, похожие на капли туши, случайно упавшие на картину с пейзажем» [16, с.68].

С черным сочетается красный, символизирующий разрушительную силу огня и кровопролитие: «Небо над головой превратилось в страшное зеркало, которое становилось то желтым, то **красным**; казалось, всевышний ради забавы наблюдает, как люди сгорают там внизу, в этом **пекле**» [16, с.24]. «Возле самой красивой клумбы у нее даже замерло сердце. Цветы как бы смеялись над ней, в особенности **красные**. Они заставили ее вспомнить **кровь**» [16, с.30].

Неоднозначным нам показался и образ солнца, являющегося также символом красного цвета. Через образ солнца автор показывает, насколько по-разному герои смотрят на, казалось бы, одно и то же солнце, но в разных городах. В Чунцине «**палящие лучи солнца**, отражаясь от поверхности воды, слепили глаза... У людей уже начинала гореть **опаленная солнцем**

кожа» [16, с.8]. *«Все постепенно рассеивалось, когда **солнце** стояло уже высоко. Оно поднималось багровым, жутковатым шаром. Это было дурным предзнаменованием»* [16, с.22]. О Наньвэньцюане же автор пишет: *«...**солнце**, такое ласковое и безмятежное, совсем не так, как в Чунцине»* [16, с.24].

Тем не менее, стоит отметить, что красный цвет по частотности использования в романе находится на первом месте и, прежде всего, отражает традиционные образы китайской культуры. Так, герои носят красные халаты, используют красные свечи для ритуалов, дарят подарки родным на новый год в красной бумаге. Китайский цвет – это цвет радости и надежды. Своеобразным символом надежды становятся даже иероглифы, которые так усердно учила Сюлянь: *«...она выучивала несколько десятков иероглифов. Ей казалось, что они похожи на скачущих **красных** коней, которые могут привезти ее в новое общество»* [16, с.44].

Не отходит от традиционной символики Лао Шэ, использую такие цвета, как желтый и сине-зеленый. На протяжении всего романа перед нами предстают пейзажи с зелеными хребтами гор, террасовые поля, бамбуковые рощи, а у берегов рек блестит на солнце желтый песок.

Таким образом, цветовая палитра романа «Сказители» отличается яркой эмоциональной окраской, психологизмом – автор переносит в мир цветов сложные психологические переживания и взаимоотношения. В момент наиболее важных и напряженных событий романа автор описывает все грани окружающего мира, используя именно те цвета, которые, по его мнению, донесут читателю реальную атмосферу происходящего. Цветосимволика в романе зачастую имеет собственное значение и играет важную роль в художественной и философской структуре текста. Цветонаименования, использованные Лао Шэ – это своеобразный авторский комментарий к «Сказителям».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, нужно отметить, что двадцатый век стал сложным периодом для Китая, это время революций и войн, политической раздробленности и жёсткой диктатуры, культурной революции и оттепели. Культура Китая всегда была литературоцентрична, поэтому такие изменения не могли не найти отражения и в изящной словесности: на протяжении всего последнего столетия она изменялась, адаптировалась и активно перестраивалась. Китайская литература XX века продемонстрировала весьма динамичное и плодотворное развитие, что даёт все основания характеризовать её как один из самых важных периодов в развитии китайской литературы в целом.

В это время появилось множество писателей и поэтов, которые определили лицо новой китайской литературы, внесли значительный вклад в сокровищницу литературы мировой. Основными чертами литературы этого периода было использование общеупотребительного языка байхуа вместо архаичного вэньяня; отказ от феодальной, антинародной по содержанию литературы в пользу реалистического направления, которое должно отражать реальное положение вещей в обществе.

В данной работе мы рассмотрели творческий путь Лао Шэ, одного из самых известных писателей современного Китая и представителей новой китайской литературы. Основными чертами литературы этого периода было использование общеупотребительного языка байхуа вместо архаичного вэньяня; отказ от феодальной, антинародной по содержанию литературы в пользу реалистического направления, которое должно отражать реальное положение в обществе. Среди ярких фигур, сделавших реалистический метод своей «визитной карточкой» был и Лао Шэ.

Основные черты его творческого метода:

1. изображение человека в центре произведения. Всё, о чём говорится в произведении, направлено к одному – выявлению индивидуальности персонажа;
2. при изображении человека больше внимания уделять его поступкам, а не внешности;
3. в стиле написания придерживаться естественности и лаконичности, минимизировать использование поэтических украшений;
4. социальная направленность;
5. глубокий психологизм;
6. авторское индивидуальное использование символики цветоименований для достижения творческого замысла произведения.

Мы также рассмотрели историю создания романа «Сказители», проанализировали его идейное содержание, проблематику, систему образов и символику цветоименований в романе.

Выбор темы для романа оказался неслучайным, так как писатель прекрасно знал сказительский быт и с детства был увлечён творчеством сказителей.

Структура романа в некоторой степени напоминает традиционный китайский сказ. Обилие подробных описаний с чётко прописанными героями, картины пейзажа, описания места и времени – всё это характерные черты народного сказа. В какой-то мере роман «Сказители» является автобиографичным, но Лао Шэ подчёркивает, что для него важно создать обобщённый образ. В произведении затронуты достаточно много проблем, некоторые остаются актуальными и в наше время.

Существенная составляющая творчества Лао Шэ – фольклорные элементы. Стремясь глубже проникнуть в смысл и ход народной жизни, писатель черпал из фольклора не только сведения о быте народа, но и темы, сюжеты, образы, поэтические краски, эстетические нормы и идеалы. Все это наложило свой неизгладимый отпечаток на стиль письма писателя, творческую композицию, хороший, живой и образный язык. В творчестве Лао Шэ органично сочетается реалистическое, глубоко народное содержание с доступной художественной формой, берущей свое начало в фольклорном творчестве. Поэтому не случайно Лао Шэ стал одним из всемирно известных китайских писателей, впитавшим в себя культуру своего народа.

Автор, используя характерные для сказительства приемы, строит композицию романа так, чтобы помочь читателю неспешно, как и при выступлении сказителя, погрузиться в историю, через детали воссоздавая эффект присутствия.

Цветовая символика в романе играет важную роль в художественной и философской структуре текста. Через цветовую палитру текста автор передает сложные психологические переживания и взаимоотношения героев романа. Цветоименования, использованные Лао Шэ – это своеобразный авторский комментарий к «Сказителям».

Будущее таких народных форм творчества как сказительство незатейливо переплетается с будущим страны: сказители, имеющие самый низкий социальный статус, обращенные в прошлое, открывают для себя новые горизонты и возможность с надеждой смотреть вперед, ставя свое искусство на благо страны так же, как и сам Лао Шэ посвятил себя и свое творчество служению родине.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдрахманова, З.Ю. Последний этап творчества Лао Шэ (1949-1966 гг.): автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.06 / З.Ю. Абдрахманова; МГУ им. М. В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки. – М., 1987. – 26 с.
2. Абдрахманова З.Ю. С барабаном и трехстрункой (рецензия на «Сказителей») // ИЛ, 1987. № 8.
3. Антиповский, А.А. Раннее творчество Лао Шэ / А. А. Антиповский. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова. АН СССР. Ин-т Дальнего Востока, 1982. – 187 с.
4. Афанасьев А.Г. Ли Дачжао и «Движение 4 мая» // «Движение 4 мая». – М., 1971.
5. Богушевская, В.А. О цветоименовании в китайском языке / Известия Восточного института дальневосточного государственного университета. – 1999. – № 4. – С. 131–138.
6. Болотина О.П. Отличительные черты Лао Шэ накануне антияпонской войны // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М., 1979.
7. Болотина, О. П. Лао Шэ: Творчество военных лет 1937-1949 / О. П. Болотина. – М. : АН СССР. Ин-т востоковедения, 1983. – 38 с.
8. Болотина, О. П. Художественная проза Лао Шэ в 1937-1949 годах / О. П. Болотина. – М. : АН СССР. Ин-т востоковедения, 1978. – 20 с.
9. Васильев Л.С., Лапина З.Г., Меликсетов А.В. и др. История Китая: Учеб. для вузов по ист. специальностям. – М., 2004.
10. Васильев Л.С. История Востока, в 2 т. / Л.С. Васильев. – М.: Высшая школа, 1993.
11. Желуховцев А.Н. Судьба творческого наследия Лао Шэ // ПДВ, 1979. -№2.
12. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая/Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
13. Кириллов А. Развод с действительностью // Лао Шэ. Развод. М.: Художественная литература, 1967. - С. 207-216.
14. Лао, Шэ Избранное / Шэ Лао. – М. : Прогресс, 1982. – 512 с.
15. Лао, Шэ Избранные произведения / Шэ Лао. – М. : Художественная литература, 1991. – 703 с
16. Лао, Шэ Сказители / Шэ Лао. – М. :Радуга, 1986. – 255 с.
17. Лин, О.В. Сказители Лао Шэ: странствующие мастера слова и хранители традиций / О. В. Лин. // Научный результат. Серия: социальные и гуманитарные исследования. – 2015. – №1 (3). – С. 85-88.

18. Надеев И.М. «Культурная революция» и судьба китайской литературы. – М., 1969.
19. Петров В.В. Лао Шэ и его творчество // Лао Шэ. Рикша. – М., 1983
20. Петров В.В. Лу Синь. Очерк жизни и творчества. – М., 1960.
21. Родионов, А.А. Национальный характер китайцев в творчестве Лао Шэ: дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / А.А. Родионов. – СПб, 2001. – 331с.
22. Родионов, А.А. Жизнь и творчество Лао Шэ // Институт Конфуция (русско-китайское издание). Январь 2013. Выпуск 16. № 1. С. 65-70.
23. Семанов В.И. Предисловие // Лао Шэ. Записки о кошачьем городе. - М.: Муравей, 2000. – С. 3-8.
24. Семанов В.И. Сатирик, юморист, психолог // Лао Шэ. – М., 1969.
25. Спешнев Н.А. Лао Шэ и его роман «Сказители» // Лао Шэ. Сказители. – М., 1986.
26. Спешнев, Н.А. Фольклор в творчестве Лао Шэ / Н. А. Спешнев. // ПДВ, – 1983. – № 1. – С. 177-189
27. Спешнев, Н.А. Китайская простонародная литература. Песенно-повествовательные жанры / Н. А. Спешнев. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1986. – 320 с.
28. Спешнев, Н.А. Лао Шэ и его роман «Сказители» // Лао Шэ. Сказители: Роман / Пер. с кит. и предисл. Н. Спешнева. М., 1986. С.6.
29. Федоренко Н.Т. Китайская литература. Сборник. – М., 1956.
30. Федоренко Н.Т. Лао Шэ // Лао Шэ. Рассказы. Повести. Статьи. – М., 1956.
31. Федоренко Н.Т. Лао Шэ и его творчество // Лао Шэ. Избранное. – М., 1981.
32. Федоренко, П.Т. Лао Шэ и его творчество: предисл. // Лао Шэ. Избранное. Сборник. Пер. с кит. М.: Радуга, 1982. С. 5-16
33. Шу И. Последние дни Лао Шэ // ПДВ, 1987, №6.
34. Эйдлин Л.З. Новая китайская литература (очерк развития). /В кн.: Вопросы культурной революции в Китайской Народной Республике / Л.З. Эйдлин. – М., 1960.
35. 傅光明《老舍文学地图》 / 傅光明. – 北京 : 新世界出版社, 2005. – 210 页。
36. 顾嘉祖《语言与文化》 (第二版) / 顾嘉祖. – 上海: 上海外语教育出版社, 2002. – 158 页。
37. 老舍《鼓书艺人 (译者: 马小弥) 》 / 老舍. – 上海: 文汇出版社, 2009. – 266 页。

38. 老舍《我怎样写〈二马〉》，《老舍论创作》第 13、14 页，. - 上海文艺出版社，1980 年。
39. 老舍《语言与生活》，《出口成章》，第 27 页，. - 北京：作家出版社，1964 年。
40. 老舍《出口成章》，第 134 页，. - 北京：作家出版社，1964 年。
41. 刘秉山《旧中国底层艺人的畸变与抗争—评老舍的《鼓书艺人》/ 刘秉山. - 辽宁：辽宁大学学报(哲学社会科学版). - 1990 年 - 2 期。
42. 钱理群《现代文学三十年》，第 254 页，. - 北京：北京大学出版社，1999 年。
43. 杨春霖《汉语修辞艺术大辞典》/ 杨春霖. - 西安：陕西人民出版社，1996 年。
44. 张凤萍《颜色与文化》/ 张凤萍. - 保山：保山师专学报，2003 年第 22 期。