

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра китайской филологии

СЕРЕБРО Арина Вадимовна

**ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЗЫ
ЧЖАН ТЯНЬИ 1930-Х ГГ.**

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
В.В. Жуковец

Допущена к защите

«__» июня 2024 г. _____

Заведующий кафедрой китайской филологии
доктор филологических наук,
доцент Н.Н. Хмельницкий

Минск, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

АННОТАЦИЯ.....	3
АНАТАЦЫЯ.....	4
ANNOTATION	5
ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ СИНТАКСИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА	9
1.1 Стилистика китайского языка как особая научная лингвистическая дисциплина: проблематика терминологии	9
1.2 Общая характеристика стилистических средств китайского языка	14
1.2.1 Слова и фразеологизмы с эмоционально-оценочным значением в китайской стилистике	15
1.2.2 Изобразительно-выразительная категория средств китайского языка...	21
ГЛАВА 2. ПОВЕСТЬ ЧЖАН ТЯНЬИ «ЗАПИСКИ ИЗ МИРА ДУХОВ»: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ	28
2.1 Повесть «Записки из мира духов»: особенности использования лексических и стилистических средств китайского языка	31
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЛЕКСИКО- СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗКАХ ЧЖАН ТЯНЬИ.....	51
3.1 Детская литература в контексте творчества Чжан Тяньи	52
3.2 Лексико-стилистическое своеобразие литературных сказок Чжан Тяньи «Линь Большой и Линь Маленький» и «Лысый Король»	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	82
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	89
ПРИЛОЖЕНИЕ А	94
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	113
ПРИЛОЖЕНИЕ В	128

АННОТАЦИЯ

Серебро Арина Вадимовна

Лексико-стилистические особенности прозы Чжан Тяньи 1930-х гг.

Структура и объём дипломной работы: работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка используемых источников и трех приложений; объем – 83 с., список используемых источников – 40 источника.

Ключевые слова: китайская литература, Чжан Тяньи, литературные сказки, повесть, стилистика китайского языка, сатира.

Объект исследования: повесть «Записки из мира духов» («鬼土日记», 1931 г.), литературные сказки «Линь Большой и Линь Маленький» («大林和小林», 1932 г.), «Лысый король» («秃秃大王», 1933 г.) Чжан Тяньи.

Предмет исследования: выявление лексико-стилистических особенностей произведений Чжан Тяньи: повести «Записки из мира духов», литературных сказок «Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый Король».

Цель исследования: комплексное исследование лексико-стилистических особенностей ключевых прозаических произведений Чжан Тяньи 1930-ых годов на примере повести «Записки из мира духов» и литературных сказок «Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый Король».

Метод исследования: лексико-семантический, культурно-исторический, компаративный методы с целостным, контекстуальным и лингвистическим анализом художественного текста, метод сплошной выборки.

Полученные результаты и их новизна: в процессе исследования были выявлены основные лексико-стилистические приёмы китайского языка, охарактеризованы особенности авторского стиля и идейная направленность ключевых произведений Чжан Тяньи 1930-х гг. Впервые в белорусском китаеведении были выявлены и комплексно проанализированы лексико-стилистические особенности сатирических и детских произведений Чжан Тяньи 1930-ых гг.

Достоверность материалов и результатов дипломной работы: научные положения, содержащиеся в дипломной работе, обоснованы и аргументированы. Методологическая база имеет комплексный характер. Исследование проведено с учетом достижений русскоязычного и китайскоязычного языкознания и литературоведения, что обеспечивает обоснованность выводов, сформулированных в дипломной работе.

Область возможного практического применения: материалы исследования и его результаты могут быть использованы при написании рефератов и курсовых работ по китайской литературе XX века, творчеству Чжан Тяньи, а также при дальнейших научных исследованиях лексико-стилистических особенностей произведений китайских писателей.

АНАТАЦЫЯ

Серабро Арына Вадзімаўна

Лексіка-стылістычныя асаблівасці прозы Джань Т'ены 1930-х гг.

Структура і аб'ём дыпломнай работы: дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння і спіса выкарыстаных крыніц, трох дадаткаў; аб'ём – 83 с., спіс выкарыстаных крыніц – 40 крыніц.

Ключавыя словы: кітайская літаратура, Джань Т'ены, літаратурныя казкі, аповесць, стылістыка кітайскай мовы, сатыра.

Аб'ект даследавання: аповесць «Запіскі са свету духаў» («鬼土日记», 1931 г.), літаратурныя казкі «Лінь Вялікі і Лінь Маленькі» («大林和小林», 1932 г.), «Лысы Кароль» («秃秃大王» 1933 г.) Джань Т'ены.

Прадмет даследавання: выяўленне лексіка-стылістычных асаблівасцей твораў Джань Т'ены: аповесці «Запіскі са свету духаў», літаратурных казак «Лінь Вялікі і Лінь Маленькі», «Лысы Кароль».

Мэта даследавання: комплекснае даследаванне лексіка-стылістычных асаблівасцей ключавых пражаных твораў Джань Т'ены 1930-ых гадоў на прыкладзе аповесці «Запіскі са свету духаў» і дзіцячых літаратурных казак «Лінь Вялікі і Лінь Маленькі», «Лысы Кароль».

Метад даследавання: лексіка-семантычны, культурна-гістарычны, кампаратыўны метады з цэласным, кантэкстуальным і лінгвастылістычным аналізам мастацкага тэксту, метады суцэльнай выбаркі.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: у працэсе даследавання былі выяўлены асноўныя лексіка-стылістычныя прыёмы кітайскай мовы, ахарактарызаваны асаблівасці аўтарскага стылю і ідэйная накіраванасць ключавых твораў Джань Т'ены 1930-х гг. Упершыню ў беларускім кітаязнаўстве былі выяўлены і комплексна прааналізаваны лексіка-стылістычныя асаблівасці сатырычных і дзіцячых твораў Джань Т'ены 1930-ых гг.

Дакладнасць матэрыялаў і вынікаў дыпломнай работы: навуковыя палажэнні, якія змяшчаюцца ў дыпломнай рабоце, абгрунтаваны і аргументаваны. Метадалагічная база мае комплексны характар. Даследаванне праведзена з улікам дасягненняў рускамоўнага і кітайскамоўнага мовазнаўства і літаратуразнаўства, што забяспечвае абгрунтаванасць высноў, сфармуляваных у дыпломнай рабоце.

Галіна магчымага практычнага прымянення: матэрыялы даследавання і яго вынікі могуць быць выкарыстаны пры напісанні рэфератаў і курсавых работ па кітайскай літаратуры XX стагоддзя, творчасці Джань Т'ены, а таксама пры далейшых навуковых даследаваннях лексіка-стылістычных асаблівасцей твораў кітайскіх пісьменнікаў.

ANNOTATION

Serebro Arina Vadimovna

Lexical and stylistic features of Zhang Tianyi's prose of the 1930s

Structure and scope of the diploma work: the diploma work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, reference list and three applications; scope – 83 pages, reference list – 40 sources.

Keywords: Chinese literature, Zhang Tianyi, literary fairy tales, novelet, chinese language stylistics, satire.

The object of the research: the novelet ‘Ghostland Diary’ («鬼土日记», 1931), children's literary fairy tales ‘Big Lin and Little Lin’ («大林和小林», 1932), ‘The Bald King’ («秃秃大王», 1933) by Zhang Tianyi.

The subject of the research: the identification of lexical and stylistic features of Zhang Tianyi's works: the novelet ‘Ghostland Diary’, literary fairy tales ‘Big Lin and Little Lin’, ‘The Bald King’.

The purpose of the research: a comprehensive study of lexical and stylistic features of Zhang Tianyi's key prose works written in the 1930s on the example of the novelet ‘Ghostland Diary’ and literary fairy tales ‘Big Lin and Little Lin’, ‘The Bald King’.

Methods of research: lexico-semantic, cultural-historical, comparative methods with holistic, contextual, linguistic and stylistic analysis of the literary text, the method of solid sampling.

The results and their novelty: in the process of the research the main lexical and stylistic techniques of the Chinese language were revealed, the outstanding features of the author's style and ideological orientation of the key works of Zhang Tianyi written in the 1930s were characterised. For the first time in Belarusian Chinese studies the lexical and stylistic features of Zhang Tianyi's satirical and children's works of the 1930s were revealed and comprehensively analysed.

Authenticity of the materials and results of the diploma work: scientific statements of the diploma work are substantiated and argued. The methodological basis has a comprehensive character. The research was carried out taking into account the achievements of Russian and Chinese linguistics and literary studies, which ensures the validity of the conclusions formulated in the diploma work.

Recommendations on the usage: the materials of the research and its results can be used in writing essays and course works on Chinese literature of the twentieth century, the work of Zhang Tianyi as well as in further scientific research of lexical and stylistic features of works by Chinese writers.

ВВЕДЕНИЕ

Чжан Тяньи (张天翼, 1906 – 1985 гг.) является классиком китайской современной сатирической литературы, а также одним из писателей, оказавших значительное влияние на формирование национальной детской литературы Китая.

К известным произведениям раннего этапа творчества писателя относится повесть «Записки из мира духов» («鬼土日记», 1930 г.), характерной чертой которой была карикатура китайского общества. Используя резкую сатиру, зачастую переходящую в гротеск, Чжан Тяньи создаёт мир трагедии и комедии в их разнообразных формах, обладающих глубоким подтекстом.

Период 1930-ых годов XX века является наиболее значимым в творчестве писателя, так как именно в это время Чжан Тяньи совершил переход, вызванный политическими изменениями, от сатирической литературы к детской. Несмотря на вынужденный характер такого решения, в истории развития современной китайской детской литературы, отсчет истории которой начался после «Движения 4 мая» 1919 года («五四运动»), Чжан Тяньи, в основном разрабатывавший реалистическое направление детской литературы, занял почетное место среди таких писателей как Лу Синь, Е Шэнтао, Мао Дунь, Бин Синь, заложивших её основы и задавших дальнейший курс её развития [11, с. 23].

Ранние детские произведения «Линь Большой и Линь Маленький» («大林和小林», 1932 г.), «Лысый король» («秃秃大王», 1933 г.), опубликованные в начале 1930-ых годов XX века, отличаются реалистичностью повествования и сильной сатирической направленностью из-за чего их часто причисляют к «сатирическим литературным сказкам» [9, с. 11]. В своих литературных сказках Чжан Тяньи стремился отражать дух эпохи, характер и жизненные условия людей того времени.

Таким образом, 1930-е годы XX века являются особым и важным этапом творчества Чжан Тяньи, на протяжении которого писатель плодотворно работал в двух направлениях китайской литературы, разрабатывая новые формы и вводя новшества в языковой состав литературного языка, которые внесли весомый вклад в развитие китайской литературы.

Переводами работ Чжан Тяньи на русский язык занимались Н.Т. Федоренко [16], Л.Е. Черкасский, Б.Я. Лисица, Е.А. Серебряков, А.Г. Гатов, Т.А. Малиновская, В.С. Таскин, Н.А. Спешнев, В.Н. Рогов и др.

При составлении теоретической части и анализе лексико-стилистических особенностей были рассмотрены труды следующих

исследователей: работы В.И. Горелова по стилистике и лексикологии китайского языка [5, 6], а также работы китайских лингвистов Чэнь Вандао «Основы стилистики» (陈望道 «修辞学发凡», 2008 г.) [30] и Ван Сицзе «Стилистика китайского языка» (王希杰 «汉语修辞学 (修订本), 2004 г.)» [29] по стилистике китайского языка.

Результатом изучения лексико-стилистических особенностей прозаических произведений Чжан Тяньи является раскрытие особенностей авторского стиля и идейной направленности произведений писателя и его творчества.

Актуальность исследования заключается в том, что в русскоязычном научном пространстве языковые особенности авторского стиля Чжан Тяньи не получили должного освещения. Личность писателя и его творчество детально раскрыты в англоязычных источниках, однако все труды не выходят за пределы литературоведения, культурологии и истории. В китайских научных источниках представлено большое разнообразие работ, посвященных литературному стилю Чжан Тяньи, но они зачастую носят фрагментарный характер, недостаточный для составления полной картины.

Помимо этого анализ художественного текста помогает раскрыть не только своеобразие языка отдельных произведений или идиостиля писателя, но также определить его личный вклад в развитие языка и литературы. Поэтому поиск лексико-стилистических особенностей в творчестве писателя, посредством языкового анализа произведений, относящихся к определенному периоду творчества, представляется особо актуальным.

Новизна исследования заключается в рассмотрении сатирической повести «Записки из мира духов» и литературных сказок для детей «Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый король» с лингвистической точки зрения и определении основных языковых приёмов, используемых автором, с целью реализации идейно-художественного содержания произведений.

Целью дипломной работы является комплексное исследование лексико-стилистических особенностей ключевых прозаических произведений Чжан Тяньи 1930-ых годов на примере повести «Записки из мира духов», литературных сказок «Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый Король».

Для достижения поставленной в данной работе цели надлежит решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть теоретические основы изучения лексикологии и стилистики китайского языка;
2. Выявить особенности и виды лексико-стилистических приёмов китайского языка через репрезентацию эмоционально-оценочной и изобразительно-выразительной категорий средств китайского языка;

3. Исследовать особенности функционирования лексико-стилистических приёмов в ключевых прозаических произведениях Чжан Тяньи 1930-х гг, а именно определить основные лексические средства языка, используемые автором для раскрытия идейно-художественного содержания произведения, а также раскрыть специфику авторского стиля и идейную направленность произведений писателя.

Объектом исследования являются повесть «Записки из мира духов» на языке оригинала [21] и в переводе Н. Т. Федоренко [16], литературные сказки Чжан Тяньи «Линь Большой и Линь Маленький» [37], «Лысый король» [38] на языке оригинала.

Предметом исследования являются лексико-стилистические особенности произведений Чжан Тяньи: повести «Записки из мира духов», литературных сказок «Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый Король».

Стоит отметить, что в данной работе, в частности, будет уделено внимание использованию автором общеупотребительной и специальной лексики, устаревших слов, неологизмов, апеллятивной и онимической лексики, лексических образных, изобразительно-выразительных, эмоционально окрашенных средств.

Комплексный подход к изучению заявленной проблемы обусловил **методологию исследования**, основой которого являются лексико-семантический, культурно-исторический, компаративный методы с целостным, контекстуальным и лингвостилистическим анализом художественного текста, а также метод сплошной выборки.

Результаты дипломной работы были апробированы на 80-ой научной конференции студентов и аспирантов БГУ (2023 г.) (доклад «Стилистика китайского языка как особая научная лингвистическая дисциплина: проблематика терминологии», Диплом третьей степени), 81-ой научной конференции студентов и аспирантов БГУ (2024 г.) (доклад «Языковые средства выражения гротеска в сказках Чжан Тяньи “Линь Большой и Линь Маленький” и “Лысый Король”», Диплом третьей степени).

Структура работы включает в себя введение, основную часть, состоящую из трёх глав, заключение, список использованных источников литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ СИНТАКСИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА

1.1 Стилистика китайского языка как особая научная лингвистическая дисциплина: проблематика терминологии

Изучая определения термина «стилистика», в различных словарях можно встретить множество разнящихся в своём содержании вариантов. Среди них есть такие как: «учение о выразительных средствах языка» [15], «раздел теории литературы, изучающий стили литературно художественных произведений» [7], «раздел языкознания, изучающий систему стилей языка, языковые нормы и способы употребления литературного языка в различных условиях языкового общения, в разных видах и жанрах письменности, в различных сферах общественной жизни» [13]. Исходя из данных определений, можно прийти к выводу, что довольно сложно точно сказать, относится стилистика к языкознанию или же к литературоведению. Во многом стилистика является «пограничной» наукой, связывающей языкознание и литературоведение вместе.

В процессе своего формирования эта отрасль языковедения развивалась в составе различных направлений, поэтому любое из её определений не может считаться исчерпывающим. При определении стилистики лишь как науки о выразительных средствах языка игнорируется её функциональный аспект, т.е. аспект употребления языка в речи и тексте, а её предмет ограничивается стилистически окрашенными языковыми единицами. В то же время определение стилистики только как науки о функциональных стилях также не является верным, поскольку исторически в лоне стилистики развивается традиционное направление, изучающее «стилистические ресурсы языка» (окраски и пр.) [6, с. 5]. Кроме того, в формировании функциональных стилей принимают участие разнообразные выразительные средства, изучение состава которых логично включать в стилистику [10]. Таким образом, можно предположить, что основными задачами стилистики и вместе с тем ее содержанием являются общая характеристика выразительных средств языка, а также определение структуры функциональных стилей [6, с. 5].

В данном исследовании мы будем обращаться к следующему определению стилистики, предложенному В.И. Гореловым: «Стилистика (др. название «лингвостилистика») — это лингвистическая дисциплина, дающая систематическое описание выразительных средств языка и его функциональных стилей» [6, с. 5]. Предметом стилистики в данном случае

становятся единицы языка, имеющие *добавочные стилистические значения*. Выразительные возможности языковых единиц, их экспрессивно-эмоционально-оценочные значения, а также значения, указывающие на отнесенность языковых единиц к тому или иному функциональному стилю — это и есть объект исследования стилистики как отдельной отрасли языкознания, обычно называемой лингвостилистикой [6, с. 5].

Остановившись на функциональных стилях и их природе, стоит отметить, что выделению в языке определённых стилей способствует то, что в повседневной жизни, в зависимости от целей общения и ситуации, мы выбираем наиболее подходящие, которые помогут успешно достичь поставленных целей коммуникации. Эти языковые средства с течением времени и развития языка группируются в определённые общности, характеризующиеся специфическими особенностями. Обычно выделяют пять основных функциональных стилей: научно-технический, официально-деловой, публицистический, литературно-художественный, разговорный [12, с. 327].

Для стилистики также характерно различие на стилистику языка и стилистику речи, где стилистика языка рассматривает языковые единицы, у которых добавочные значения присущи им объективно и не зависят от конкретных случаев употребления, а стилистика речи рассматривает отклонения, которые обнаруживаются в ходе индивидуального использования языка в контексте [6, с. 6].

Не имея своего языкового материала, стилистика использует материал, предоставленный лексикологией, грамматикой и фонетикой, вместе с тем помогает этим дисциплинам правильно истолковывать отдельные явления языка, определение которых может быть найдено именно на пересечении стилистики с другими лингвистическими дисциплинами. Например, факты грамматики и лексикологии часто предстают в стилистическом преломлении, и если не учитывать этот момент, то эти явления невозможно объяснить [6, с. 11], из-за чего появляются различные пограничные дисциплины. Помимо этого стилистика является важной дисциплиной для практического овладения любым языком, так как главным образом занимается отбором языковых средств в зависимости от разных условий и целей общения, что определяет успешность коммуникации как на родном, так и на иностранном языках.

В стилистике китайского языка также отмечается большое количество «белых пятен», неизученных сторон и отсутствие единой и точной терминологии. Отсутствие всесторонней изученности и конкретизации подтверждает и то, что в китайской терминологической системе существует четыре термина, рассматривающих понятие «стилистика». Это обусловлено,

во-первых, тем, что границы дисциплин, соответствующих этим терминам до сих пор не имеют чёткого определения, а, во-вторых, существованием большого количества разнящихся между собой точек зрения.

Стилистика китайского языка уходит своими корнями в поэтику древнего Китая [6, с. 10]. Древнейшими приемами образного изображения можно назвать три поэтические категории, представляющие собой художественные средства выразительности раннего поэтического творчества Китая, которые встречаются еще в древнем поэтическом сборнике «Шицзин» («诗经»). Жанры «фу» («赋»), «би» («比») и «син» («兴») входят в систему шести категорий китайской поэтики «люши» («六诗», шесть категорий стихов), в которой также находятся такие категории как «фэн» («风»), «я» («雅») и «сун» («颂»), отображающие конкретные виды поэзии [18, с. 143]. Данные категории относятся к первым известным случаям попытки осмысления художественно-выразительных средств произведений.

Наиболее общепринятым и распространенным термином в современной стилистике китайского языка является «修辞学», однако наряду с ним также существуют такие названия как «文体学», «风格学», «词章学», каждое из которых имеет свою специфику.

Термин «修辞学» дословно можно перевести как «учение о совершенствовании стиля». Под ним понимается стилистика как учение об изобразительных средствах и композиционных приемах языка, наиболее распространенный термин в лингвистической литературе. [6, с. 9] Изучает такие понятия как «тропы» («辞格»), «стилистические действия в речи» («言语修辞活动»), в основном связанные с контекстом и письменными стилями, «стили речи» («言语风格») и т.д. Чэнь Вандао (陈望道, 1891 – 1977 гг.), известный лингвист и переводчик, в своей работе под названием «Основы стилистики» («修辞学发凡», 1932 г.) подчеркивает связь стилистики с прагматикой [23]. В «Основах стилистики» автор выдвигает теорию о разделении стилистики на «негативную» («消极修辞») и «позитивную» («积极修辞»), где первая зачастую используется в научно-технической сфере, юриспруденции, официальных документах, где требуется точность и аргументированность мысли, в то время как «позитивная стилистика», оперируя разнообразными тропами, создаёт образность и экспрессивность языка, находящими своё отражение в произведениях художественной литературы и поэзии. В китайских источниках данный термин зачастую соотносят с «риторикой», то есть наукой, отвечающей за построение и публичное произнесение речей с целью оказания желаемого воздействия, также называемой ораторским искусством. И подразделяют на: «информационную стилистику» («信息修辞»), «прагматическую стилистику»

(«语用修辞»), «психологическую стилистику» («心理修辞»), «социально-психологическую стилистику» («社会心理修辞») и т.д. [23]

Термин начал зарождаться ещё в древности. Слово 修辞 впервые упоминается в «Вэньянь-чжуане» («文言传») – классическом комментарии к «Книге перемен» («易经»), который входит в «Чжоу И» («周易») [23]. Там говорится, что *«Благородный муж посвящает себя развитию добропорядочности и преумножению знаний. Возвращение добропорядочности посредством честности, установление репутации с помощью приукрашивания слов – это основа управления своей деятельностью»* («君子进德修业，忠信，所以进德也。修辞立其诚，所以居业也») [26]. Такое значение стилистика (словоукрашательство) имела в то время. Изначально стилистика китайского языка, как и язык сам по себе, имела только устную форму выражения, была ориентирована на разговорную речь и только позже разделилась на «язык литературного произведения» («文辞»), использующийся в письменной речи, и на «язык устной речи» («言辞», «语辞») [23].

Термин «文体学» переводят как «наука о литературной форме (стиле)», то есть, подразумевая стилистику как учение о стилях. Употребляется обычно в значении учения о функциональных стилях общенародного языка, которые представлены «публицистическим» («政论文体») и «газетным» («报章文体») стилями [12, с. 328]. Данный термин в китайских источниках называется «стилистикой», однако объектом исследования считается «жанр текста» («文本体裁»). Так как единый дисциплинарный метод не может раскрыть все стороны жанра и рассмотреть его внутреннюю природу и глубинный смысл, данная наука соприкасается с такими научными дисциплинами как лингвистика, литературоведение, эстетика, психология, переводоведение и др. [24].

Под термином «风格学» («наука о стиле (манере письма)») принято понимать стилистику как учение о стилях, обычно употребляется в значении учения о стиле литературного произведения: «художественный» («艺术风格»), «стиль писателя» («作家风格») [12, с. 328]. Данный термин в своем нынешнем значении упоминался в трактате по теории литературы и искусства «Резной дракон литературной мысли» («Вэнь Синь Дяо Лун», «文心雕龙», 501 – 502 гг.), который был написан в эпоху Шести династий (220 – 589 гг.) известным в то время поэтом и литературным критиком Лю Се (刘勰, 465 – 532 гг.).

Термин «词章学» (другое название «辞章学») при буквальном переводе означает «наука о произведениях изящной словесности». Китайский лингвист Чжан Чжигун (张志公, 1918 – 1997) называл термин «词章学»

обобщающим обозначением (названием) стилистики, понимая в данном случае под стилистикой широкую область филологической науки [6, с. 9].

Таким образом, можно заметить, что китайский язык ныне располагает огромным фондом изобразительно-выразительных средств, богатейшими ресурсами речевой экспрессии, которые начали своё формирование ещё в древности.

Лексикология и стилистика выделяют в китайском языке пять стилей (разговорный, официально-деловой, публицистический, научно-технический, литературно-художественный). Однако в китайском языке прежде всего происходит деление на стили книжно-письменной речи, или стиль языка художественной речи, и разговорный, явно противопоставленный им [12, с. 328].

Стилистика языка (лингвостилистика) призвана дать систематическое описание совокупности стилистических фактов и явлений современного китайского языка. Однако высокая сложность социальных, личностных, языковых, литературных и психологических факторов, связанных со стилистикой, которая, в свою очередь, соприкасается со многими научными дисциплинами (психология, социология, литературная теория, эстетика и др.), приводит к большому количеству нерешённых вопросов, которые зачастую вызывают споры. Главный вопрос заключается в положении стилистики художественного текста [25].

Соответственно, фундаментальное значение данной дисциплины в решении многих междисциплинарных языковых проблем ставится под вопрос литературными критиками, придерживающимися традиционных взглядов. Они считают, что выводы громоздкого и трудоёмкого стилистического анализа являются поверхностными и, несмотря на то, что претендуют на объективность, по-прежнему опираются на интуитивно собранные языковые факты в качестве доказательства. В лингвистическом сообществе также бытует мнение о непостижимости стилистики, что ставит её научный потенциал под вопрос [25]. То есть вопросы стилистики китайского языка во многом схожи с вопросами стилистики как научной лингвистической дисциплины как таковой.

Однако стилистика как наука, подвергаясь нападкам с обеих сторон, всё же продолжает развиваться, так как в ней чувствуется необходимость. С древних времен люди обращали внимание на языковую выразительность и способы решения различных коммуникативных задач. Писательский стиль также являлся неизменным объектом исследования. При стилистическом изучении происходит расширение перспективы (так как язык рассматривается целиком), а суждение и выводы имеют более прочную

аргументацию (так как опираются на языковые факты, а не только лишь на субъективные впечатления).

Напряженная работа в течение нескольких десятилетий, начиная с 60-х годов XX века, принесла свои плоды [25]. Появилась базовая теория и комплекс методов исследования, которые дали фору начинающим учёным, лингвистам – возможность обратить внимание на «отклонения от нормы» и «исключения», а литературоведам – возможность обратить внимание на языковые факты, которые раньше легко упускались из виду. Стилистика также установила общественно полезный принцип, заключающийся в том, что использование языка должно соответствовать конкретным обстоятельствам [25]. Таким образом, была создана ещё одна научная область, которая стала универсальной дисциплиной, объединяющей сильные стороны лингвистики и литературоведения.

1.2 Общая характеристика стилистических средств китайского языка

Как было отмечено выше, стилистика китайского языка располагает обширным набором средств создания выразительности и образности языка.

Так как стилистика изучает дополнительные свойства языковых единиц, связанные с их экспрессивно-эмоционально-оценочными значениями, стилистические и лексические средства языка с точки зрения выразительных возможностей, экспрессивного потенциала обычно подразделяют на собственно *выразительные* (слова с эмоционально-оценочным значением) и *изобразительно-выразительные* средства языка [6, с. 7].

Экспрессивные и выразительные возможности лексических средств языка тесно связаны с особенностями смысловой структуры слова, которая зачастую обладает большим количеством составных частей.

Слово представляет собой двустороннюю единицу языка, обладающую формой (планом выражения) и значением (планом содержания) [10]. Форма слова – звуковая (фонетическая) в устной речи, графическая на письме – является материальным знаком выражения лексического и грамматического значения. У однозначного (моносемичного) слова форма и значение одинарно соотнесены, в то время как у многозначного (полисемичного) слова одна форма соотносится с несколькими значениями и лексико-семантическими вариантами [10]. По своей сути слово представляет широко разветвленную сеть значений. Разные значения слова, будучи внутренне связаны между собой общей формой выражения, образуют конструктивное единство.

Лексическое значение состоит из *ядра* (предметно-логического значения) и *периферии* (коннотации и потенции). К коннотациям относятся эмоционально-оценочное значение, экспрессивное значение, функционально-стилистическое значения, которые, тем не менее, считаются имманентными характеристикам слова, приобретаемыми им в ходе развития языка и не зависящим от контекста. В свою очередь смысловые потенции проявляют себя именно в контексте. Для стилистики особый интерес представляет именно изучение периферии – экспрессивно-эмоционально-оценочных свойств и особенностей лексики и фразеологии китайского языка [10].

Благодаря разветвленной и объёмной системе стилистических средств китайского языка, помимо иероглифической письменности, создаются дополнительные трудности в выделении истинного смысла. Как отмечал В.М. Алексеев: «Трудность китайского языка заложена не в иероглифическом оформлении, а именно в “глубине китайской мысли”, в литературном намёке и в последовательности логической, заложенной до неузнаваемости образности» [14, с. 114].

1.2.1 Слова и фразеологизмы с эмоционально-оценочным значением в китайской стилистике

В китайском языке слова с эмоционально-оценочным значением являются одним из важнейших средств лексической выразительности, главным отличием которых от изобразительно-выразительных средств является то, что они не связаны с переносным значением.

Сами по себе *выразительные средства* языка употребляются только в прямом значении, не создавая образов, но при этом могут выражать коннотативные значения. Коннотативные значения могут быть представлены субъективной оценкой, эмоциональной окраской, высокой степенью экспрессивности. К выразительным средствам языка относят слова и фразеологизмы с эмоционально оценочным значением, а также различные средства синтаксической выразительности, в русском языке обычно называемые *фигурами речи* (антитеза, параллелизм, повторы, градация, риторический вопрос и др.) [6, с. 7].

Слова с эмоционально-оценочным значением причисляют к аффективной лексике, потому что они создают общий эмоциональный тон высказывания, передают чувственные, субъективно-оценочные отношения говорящего к предмету мысли, фактам окружающей действительности [10].

Поскольку аффективной лексике присуще добавочное эмоциональное значение, она является средством выражения эмоций (одобрение, восторг,

радость, восхищение, недоумение, удивление, тоска, ужас и т. п.). Что же касается субъективной оценки, то она может быть положительной (позитивной) или отрицательной (негативной) [6, с. 16]. Кроме того одни слова имеют эмоционально-оценочные значения независимо от контекста, в силу своей смысловой природы (*собственно эмоционально-оценочное значение*), другие приобретают его в контексте, исходя из конкретного случая словесного окружения (*контекстуальное эмоционально-оценочное значение*) [6, с. 16].

Слова с собственно эмоционально-оценочным значением подразделяются по способу словопроизводства на две группы: *слова, образованные сложением корней* и *слова, образованные суффиксами* [6, с. 16].

Корневые морфемы китайского языка, помимо выражения номинативного (предметно-логического) значения, зачастую могут выражать и субъективно-оценочную характеристику, которая нередко имеет отрицательное значение. Некоторые морфемы, выступая в качестве словообразовательного средства, полностью или частично утрачивают своё прямое предметно-логическое значение, но оставляют за собой значение эмоциональное из-за чего приобретают способность образовывать существительные с негативной субъективно-оценочной характеристикой [6, с. 18].

Так, например, морфема «鬼», употребляясь самостоятельно, имеет значение «дух умершего», «черт», «злой дух», «бес», «дьявол» и т.д. Однако выступая в роли морфемы, образует существительные со следующими значениями: 1) «懒鬼» (懒 «ленивый»+鬼 «злой дух») – лодырь, лентяй; 2) «邋遢鬼» (邋遢 «неряшливый»+鬼 «злой дух») – грязнуля, неряха; 3) «胆小鬼» (胆小 «трусливый», «робкий»+鬼 «злой дух») – трус; 4) «穷鬼» (穷 «бедный»+鬼 «злой дух») – нищелюб, голодранец и др.

Рассматривая способы образования эмоционально-выразительных слов с помощью суффиксов, можно сказать, что они практически ограничены категорией существительного и представлены лишь двумя суффиксами «儿» и «子» [6, с. 19]. Значения суффиксов в сочетании с одними и теми же существительными противопоставляются друг другу, где «儿» выражает позитивное значение (ласкательный оттенок), а «子» – негативное значение (уничижительный оттенок). Например: 老头儿 – старик, 老头子 – старикашка; 孩子 – ребенок, 孩儿 – ребеночек; 呆子 – тугодум, 傻子 – тупица; 小猫儿 – котёнок, 小鸟儿 – птенчик и др.

Однако исследователи отмечают, что суффикс «儿» в случае, когда у образованного им существительного отсутствует противоположный аналог с суффиксом «子», также может передавать уничижительное значение [10].

Слова с контекстуальным эмоционально-оценочным значением не имеют прямого отношения к аффективной лексике, так как по своей природе относятся к нейтральной общеупотребительной лексике. Основную работу по «превращению» этих слов в эмоционально-оценочные выполняет контекст, который порождает новый для смысловой структуры слова эмоциональный оттенок [10].

Фразеологизмы и их стилистические возможности, являясь предметом исследования стилистической фразеологии, также подразделяются на *собственно выразительные* и *изобразительно-выразительные*.

Фразеология изучает различные типы устойчивых сочетаний слов. Как и слово, фразеологическая единица может быть однозначной и многозначной, может вступать в омонимические, синонимические, антонимические парадигмы [10]. Для фразеологизма («熟语») характерно постоянство состава, непроницаемость структуры, закреплённый порядок слов, воспроизводимость, семантическая неделимость (целостное значение) [10]. Фразеология китайского языка встречается во всех речевых стилях, но особенно часто употребляется в литературно-художественной и публицистической речи.

В соответствии с самой известной классификацией китайского лингвиста Ма Гофаня (马国凡) китайские фразеологизмы можно распределить по пяти основным классам: готовые выражения (идиомы) – 成语, народные речения (пословицы) – 谚语, поговорки – 俗语, привычные выражения/фразеологические сочетания – 惯用语, речения с усекаемой концовкой (недоговорки, иносказания) – 歇后语 [2]. Помимо данной классификации, к фразеологии часто присоединяют и отточенные фразы (афоризмы, нравоучения) – 警句. Все эти средства китайской фразеологии обладают как выразительностью, так и изобразительностью, могут создавать зрительные образы, употребляться фигурально, метафорически, а также выражать эмоции.

Фразеологизмы, имеющие эмоционально-оценочное значение, представлены в основном готовыми выражениями (чэньюями), являются средством выражения субъективного отношения говорящего к предмету речи, которое может быть как положительным, так и отрицательным [6, с. 38]. Помимо наличия добавочного экспрессивного значения, относящегося к выразительным средствам языка, чэньюй, представляя собой семантическое единство, имеет переносное значение [2], благодаря чему может выступать и в качестве изобразительно-выразительного средства.

Готовые выражения («成语»), также называемые чэньюями или *идиомами*, являются важнейшим и наиболее распространённым классом в системе фразеологизмов китайского языка. Представляют собой фразу

фиксированной структуры, выражающую единое семантическое значение, истоком которого зачастую является китайская классическая литература: философские трактаты, исторические хроники, художественная литература, мифология. Большинство идиом состоит из четырех морфем (иероглифов) и широко используется в литературных текстах. Чэньюи имеют жесткую структуру, которая основывается на грамматике вэньяня (文言), в основе которого лежит древнекитайский язык. Приведём примеры фразеологизмов с эмоционально-оценочным значением: «胡说八道» («говорить ерунду, нести вздор»); «狂呼乱叫» («дико орать»); «骇人听闻» («удивлять (поражать) слух людей, чудовищный»).

На основе структурно-грамматических особенностей данный класс фразеологии подразделяется на *чэньюи параллельной* и *непараллельной конструкции*. В *чэньюях параллельной конструкции* морфемы распределяются по различным типам параллелизма: параллелизм количественный (одинаковое количество морфем), лексико-семантический (лексико-семантические соответствия), грамматический (аналогичная синтаксическая структура), а также параллелизм фонетический (закономерные чередования тонов) [6, с. 40]: 朝令夕改 («утренний приказ отменяется вечером; менять свои решения»), 雨过天晴 («дождь прошёл, небо прояснилось; трудности остались позади»), 心慌意乱 («сердце в смятении, мысли путаются»). *Чэньюи непараллельной конструкции* по морфемному составу, подобно первому типу, представляют собой четырехморфемные образования, среди которых, однако, могут встречаться и состоящие из пяти и более морфем. Особенностью данного типа является более свободная конструкция, не ограниченная синтаксической и лексической структурой, которая может включать служебные слова (союзы, предлоги, отрицательные частицы, местоимения) [6, с. 40]: 不期然而然 («происходить вопреки ожиданиям; неожиданно»).

Народные речения («谚语»), также называемые *яньюями*, в русском языке соотносятся с термином *пословицы*. Данная форма китайской фразеологии представляет собой простые и лаконичные обороты речи, отражающие практический опыт жизни людей, и, как правило, передающиеся в устной форме, поэтому они относятся к одному из жанров устного народного творчества. У яньюев можно выделить следующие особенности: 1) синтаксическая завершенность, позволяющая им функционировать как отдельные предложения; 2) состоят из двух синтагм, представляющих собой параллельные конструкции; 3) отсутствие личных местоимений и лексических повторов; 4) экспрессивность, эмоциональная оценка; 5) широкое использование *иносказаний, основанных на сравнении* («比喻»), *уподоблений* («拟人»/ «拟物») для создания иносказательной

образности; б) относятся к устным формам языкового общения, поэтому встречаются в произведениях разговорного, литературно-художественного стиля для передачи образа героев через диалоги [6, с. 44].

Как и чэньюи, народные речения также подразделяются на *яньюи параллельной и непараллельной конструкции*.

В выражениях, относящихся к *яньюям параллельной конструкции*, также как и в чэньюях, относящихся к этой группе, можно заметить количественный, лексико-семантический и грамматический параллелизм: 甫出龙潭, 又入虎穴 («Едва выбрался из пруда дракона, как угодил в пещеру тигра»).

Пословицы, в которых отсутствуют элементы параллелизма, принято относить к *яньюям непараллельной конструкции*. Не имея никаких ограничений, присущих параллельной конструкции, яньюи данной группы характеризуются широким разнообразием структурных моделей. Например: 百闻不如一见 («Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»).

В отношении «суюев» («俗语»), или же поговорок, в теоретической литературе существует несколько мнений. В «Стилистике современного китайского языка» В.И. Горелова термин «суюй» называют альтернативным наименованием яньюя, тем самым объединяя суюй и яньюй в одно целое: «Народное происхождение нашло, в частности, отражение в терминологии, их обычно называют «俗语» – “простонародные выражения” [6, с. 43]». Ма Гофань же выделяет их в отдельный класс фразеологических средств и дает следующую характеристику: «Устойчивое сочетание слов, характеризующееся метафоричностью и экспрессивностью, у которого основными отличиями от пословицы (яньюя) является отсутствие прямого поучительного смысла, причинно-следственной связи и цельности смысла. Зачастую поговорка отображает только половину смысла, из-за чего впадает в зависимость от ситуации и обстоятельств, при которых определенный фразеологический оборот был произнесен [2]. Например: «吃了枪药了» («Наестся пороха; сильно вспылить», аналог на русском языке – «белены объесться»), «大海里捞针» («Выуживать иглу из моря» то же самое что «Искать иглу в стоге сена»).

Привычные выражения (гуаньюньюй, «惯用语») представляют собой короткие устойчивые словосочетания, часто употребляемые в разговорной речи. В большинстве своем к ним относятся трехморфемные глагольно-объектные словосочетания, однако могут встречаться сочетания как с меньшим, так и с большим количеством морфем. Например: 吃醋 («пить уксус» в значении «ревновать»), 半瓶醋 («полбутылки уксуса» в значении «недоучка, дилетант»), 吃大锅饭 («есть из общего котла» в значении «уравниловка»). По причине большого количества четырехморфемных

сочетаний данного класса бытует ошибочное мнение о том, что четырехморфемные чэньюи также можно считать «привычными выражениями». Однако, несмотря на то, что у гуаньюньюев и чэньюев есть сходства в том, что и те и другие создают переносное значение, не связанное со значением отдельных морфем, составляющих эти сочетания, между ними по-прежнему существуют определенные различия. С точки зрения структурных особенностей лексический и морфемный состав чэньюев устойчив и неизменяем, в то время как компоненты гуаньюньюев более гибки и их можно изменять, не теряя при этом смысловой окраски. Например: «戴高帽» («носить высокую шляпу» в значении «льстить») – «戴一顶高帽子».

Различия присутствуют также и со стороны эмоциональной окраски. Так, чэньюи могут иметь как отрицательное, так и положительное или же нейтральное значение, сложно сказать, какое из них превалирует, однако среди гуаньюньюев основное место занимают сочетания с негативной окраской. К тому же готовые выражения относятся к книжной речи и наследуют традиции вэньяня, а привычные выражения наиболее часто употребляются в разговорной речи.

Речения с усекаемой концовкой (сехоуей, «歇后语») или как их ещё называют «недоговорки», представляют собой особую разновидность народных речений, отличающихся от пословиц и поговорок рядом особенностей. В русской классификации фразеологизмов аналога данному термину нет, поскольку он обозначает специфические для китайского языка и культуры единицы [2]. Сехоуей состоит из двух частей: первая представляет собой сравнение, а вторая служит разъяснением этого сравнения. Первая часть по своей сути является иносказанием, основанным на сравнении («比喻»). Выступая изобразительно-выразительным средством, недоговорка к тому же имеет эмоционально-оценочное значение, которое передает субъективный взгляд. Благодаря двучленной структуре сехоуей может употребляться как в *полной*, так и в *усеченной* форме: 雪地里埋不住死人 – 总有一天会暴露 («В снегу труп не закопаешь – все равно однажды обнаружится. Все тайное становится явным»). При этом сехоуей в усеченной форме обладает большим экспрессивным потенциалом.

К категории *отточенных фраз* («警句») относят лаконичные, отточенные речения, заключающие в себе глубокое смысловое содержание, которые можно соотнести с крылатыми словами и выражениями в русском языке. Заимствования, цитаты (аллюзии), имея частое употребление, постепенно входят в языковой обиход, превращаясь в крылатые слова или «ходячие цитаты» [6, с. 50]. В китайском языке основными фразеологическими единицами данного типа являются *образцовые выражения* («格言») и *странные речения* («奇说»).

Аналогией *образцовых выражений* в стилистике русского языка являются афоризмы. Афоризмы обычно имеют содержание философского характера, заключают в себе житейскую мудрость, поучительные элементы, из-за чего могут соотноситься с народными речениями, однако отличие афоризмов заключается в том, что они имеют иное происхождение. В то время как пословицы и поговорки однозначно происходят из народного языка и фольклора, источниками афоризмов зачастую выступают письменные памятники и литературные произведения [6, с. 51]. Афоризмы, берущие начало из классических литературных памятников, написаны языком вэньянь, афоризмы же более позднего происхождения, строятся по нормам современного китайского языка: 单是说不行, 要紧的是做 («Важны не слова, а действия»), 只有忠实于事实, 才能忠实于真理 («Только будучи верными фактам, мы можем быть верны истине»).

Странные речения («奇说») – это отточенная фраза, представляющая собой парадокс. Как и все выражения данной категории, странные речения обладают краткой и лаконичной формой, где внешняя, кажущаяся противоречивость создает яркий стилистический эффект: 不要目的就是一种目的 («Отказ от цели – тоже цель») [6, с. 53].

В результате можно резюмировать, что к собственно выразительным средствам относятся не только слова с эмоционально-оценочным значением, но еще и фразеологизмы, которые также представляют собой семантические единства. Выразительные средства не имеют связи с переносным употреблением устойчивых сочетаний и слов, так как не могут создавать образы, однако они обладают эмоционально-оценочными и экспрессивными значениями и оттенками. Эти средства широко используются не только в литературно-художественной речи, но также в публицистическом и разговорном стилях современного китайского языка, выполняя эмотивную функцию.

1.2.2 Изобразительно-выразительная категория средств китайского языка

Ключевой характеристикой изобразительных средств языка («描绘类») является их способность употребляться в переносном значении, которое связано с фигуральным, метафорическим использованием языковых единиц. Такое использование расширяет смысловой объём единиц, так как образует у них добавочные экспрессивные и эмоционально-оценочные значения. К изобразительным средствам относятся различные виды переносного употребления слов, в русском языке называемые *тропами* (образное

сравнение, метафора, метонимия, олицетворение и др.), а также и некоторые классы фразеологизмов. В отличие от собственно выразительных средств изобразительные средства не только создают образы, но и выполняют эмотивную функцию, поэтому их принято называть изобразительно-выразительными. Данные средства создают очень обширную и сильную по своим экспрессивным возможностям группу. К основным изобразительно-выразительным средствам китайского языка относятся: 1) Иносказание, основанное на сравнении – 比喻; 2) Замена, основанная на заимствовании – 借代; 3) Перемещение признака – 移就; 4) Уподобление человеку – 拟人; 5) Преувеличение – 夸张.

Иносказание, основанное на сравнении («比喻»), дословно переводится как «сравнить и передать иносказательно» [6, с. 22]. Для этой стилистической категории характерен большой смысловой объем, она подразделяется на одиннадцать типов, но основными являются пять: явное сравнение («明喻»), скрытое сравнение («隐喻»/«暗喻»), опосредованное сравнение («借喻»), сильное сравнение («强喻»), иносказательное сравнение («讽喻») [6, с. 22].

Явное сравнение («明喻») получило такое название благодаря тому, что его легко определить, так как обычно оно имеет устойчивую структуру, состоящую из определяемого слова («本体»), сравнительного союза («喻词») и определителя («喻体»). В данном типе сравнения в качестве сравнительного союза обычно выступают следующие союзы и союзные сочетания: 像, 如, 不如, 似的, 仿佛, 犹如, 有如, 像...一样, 像...似的 и др. Например: «他哆嗦得像风雨中的树叶» («Он дрожит как лист во время бури»).

Скрытое сравнение («隐喻»/«暗喻») по своей структуре представляет собой простое предложение с составным именным сказуемым. В нем нет сравнительных союзов, поэтому данную разновидность сравнения в китайской стилистике принято называть скрытым сравнением. В таких предложениях не используется «像» (или любой другой сравнительный союз), но оно подразумевается, то есть скрыто. Вместо сравнительных союзов ставятся такие вспомогательные глаголы как «是», «成», «成为», «变为» и др. Например: «书是智慧的钥匙» («Книга – ключ к мудрости»).

Вторая часть таких сравнений часто употребляется самостоятельно, образуя тем самым усеченный вариант, который сам по себе тоже является тропом, называемым «перифраз». В качестве изобразительно-выразительного средство, перифраз употребляется как переносно-иносказательное название лица или предмета, изначально относящегося к нейтральной лексике. Особенно часто встречается в художественной литературе, публицистике. Перифразы бывают поэтические, юмористические, уничижительные и т.п. [6, с. 25].

Опосредованное сравнение («借喻») является ближайшей аналогией метафоры в русской стилистике [6, с. 27]. При опосредованном сравнении не только не употребляются союзы или связки («像», «是»), но и открыто сравниваемое становится сравнением. Здесь сравнение более прямое, экономичное. Например: «你看天上的棉花糖真白» («Посмотри, какая белая на небе сладкая вата»), где «сладкая вата» употребляется в значении «облаков».

Сильное сравнение («强喻») в формально-грамматическом отношении нередко характеризуются наличием предлога «比». Данный вид сравнения выражает превосходство определяемого слова (本体) над определителем (喻体) или же отставание сравниваемого объекта от того, с которым сравнивают [6, с. 26]. Например: «我们的幸福生活比蜜还甜» («Наша счастливая жизнь слаще мёда»), «桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情» («Пусть даже вода в пруду с цветущими персиками имеет глубину в тысячу чи, она не так глубока, как чувства Ван Луна ко мне»).

Иносказательное сравнение («讽喻») в стилистике русского языка соответствует аллегории, иносказанию. Для аллегории характерен двойной смысл, расхождение между тем, что непосредственно выражено и тем, что подразумевается [6, с. 28]. Данное явление по своей семантико-стилистической сущности является *метафорической аллегорией*, в которой все структурные элементы употребляются в переносном значении [3, с. 29]. Все предыдущие виды иносказания сравнивают один предмет или явление с формой, запахом, видом и т.п. другого предмета или явления, а иносказательное сравнение сравнивает логику вещей [8]. Когда одна ситуация сравнивается с логикой другой ситуации, именно тогда образуется иносказательное сравнение. Иногда иносказание может быть представлено в форме целого произведения, но у такой истории цель состоит отнюдь не в изложении фабулы, так как главное – это сделать намек на определенную логику, истину. Примером такого произведения можно считать повесть Джорджа Оруэлла «Скотный двор», а также и роман Чжан Тяньи «Записки из мира духов».

Замену, основанную на заимствовании («借代»), иначе называют метонимией, обозначающей способ переноса, основанного на смежности, а также вид тропа, заключающийся в художественном отождествлении предметов, понятий. В системе понятий, принятых в стилистике русского языка, он соответствует разновидности метонимии – антономасии [6, с. 30].

В составе этой стилистической категории обычно выделяют две основные разновидности: заимствование по смежности («旁借») и замена по противоположности («对代»).

Заимствование по смежности («旁借») используется в тех случаях, когда настоящее имя предмета не называется прямо, а заменяется на другое, которое зачастую представляет собой особые черты предмета или человека. Это может быть, например, характерная черта внешности. Например, «Белая майка» («白背心»), то есть человек, одетый в белую майку. «Туча волос» («云鬓»), то есть девушка (красавица) с высокой причёской.

Замена по противоположности («对代»), в пределах которой выделяются два варианта метонимии: замена абстрактного понятия конкретным (头脑 «голова» вместо 思想 «мысль») и замена целого частью, которая соотносится с синекдохой в русском языке [6, с. 32].

Прием замены целого частью позволяет выразить мысль сжато и лаконично, что делает речь более выразительной. Использование данного варианта метонимии прослеживается в следующих примерах: «桑梓» «тутовник и калыпа» употребляется для названия родных мест, родины; «三秋» – «три осени» для обозначения трёх лет.

В китайском языке такой тип метонимии реализуются еще и через замену нарицательного имени собственным. Например, когда имя создателя заменяет название его изобретения [6, с. 33]. Так, в китайском языке именами великих виноделов древности Ду Кана (杜康) и Бо До (白堕) называют вино («酒»). Имя какого-либо индивида также может использоваться вместо одной из его особых характеристик. Примером метонимии данного типа может служить употребление имени Чаньэ (嫦娥), феи Луны и небожительницы, для описания красивой девушки. К аналогичным примерам можно добавить: Лэй Фэн (雷锋) – китайский сирота, имя которого используют для определения человека альтруистичного и готового к самопожертвованию; Хуа То (华佗) – имя известного врача эпохи Восточная Хань используют при описании хорошего врача. В русском языке такому типу метонимии также можно найти примеры. Например, когда умного человека называют «Эйнштейном» по фамилии известного немецкого ученого Альберта Эйнштейна (1879 – 1955 гг.).

Перемещение признака («移就») заключается в том, что признак, качественную характеристику переносят с одного предмета на другой. Отличительной чертой такого переноса является несовпадение логической и синтаксической соотнесенности [6, с. 34]. Синтаксически признак «оторван» от свойственного ему определяемого слова и присоединен к слову, с которым семантически никак не связан. Аналогом этого явления в системе изобразительных средств русского языка являются перенесенные эпитеты или *эналлага* [6, с. 34]. Например, «багряный шелест роз» – Н.С. Тихонов. Эпитет не равен прилагательному, он намного шире, поэтому может выражаться другими частями речи, фразами, законченными предложениями.

Особый интерес при анализе литературных произведений представляют *устойчивые* и *авторские эпитеты*. Устойчивыми эпитеты становятся тогда, когда, постоянно употребляясь с одним и тем же определяемым словом, образуют с ним неразложимые единства. Примером могут быть такие сочетания: «色狼» («похотливый волк»), «死寂» («мертвая тишина»), «死气» («дыхание смерти»), «悲风» («заунывный ветер») и др. Такие эпитеты являются средством коллективной экспрессии [6, с. 35].

Авторские эпитеты обычно встречаются в текстах художественного и публицистического стилей и отличаются яркой образностью и новизной, поэтому относятся к средствам индивидуальной экспрессии [6, с. 35].

Уподобление человеку («拟人»). Сущность данного стилистического приема заключается в том, что неодушевленным предметам и явлениям приписывают свойства и особенности, действия и поступки, мысли и чувства присущие человеку. Так, олицетворению могут подвергаться небесные тела, явления природы, растения, животные и даже различные абстрактные понятия. В стилистике русского языка аналогичный по своей экспрессивной функции троп называют олицетворением или персонификацией (персонализацией) [6, с. 35]. Этот прием позволяет усилить художественно-эстетическое воздействие речи. Например: «大海这时候像穿了一件蓝色的晚礼服, 美丽极了» («В это время года море как будто **примерило** синий вечерний наряд, это выглядит невероятно красиво»).

У уподобления человеку также существует и противоположная разновидность, заключающаяся в подражании вещи, называемая *овеществлением* («拟物»). В этом случае характеристики какой-либо вещи, или же действия, связанные с ней, переносятся на человека [10]. Например: «一声欢呼, 许多人都涌上来看了» («Сопровождаемые радостными возгласами, люди **стеклись** поглазеть»).

Преувеличение («夸张») в китайском языке – это художественное увеличение или преуменьшение какого-либо признака. Данный стилистический прием допускает и даже предполагает намеренный отход от фактов действительности, отражая их в гипертрофированном виде для усиления выразительности и образности художественной речи. Преувеличение можно разделить на три типа: гипербола («扩大»), литота («缩小»), предварение («超前»).

Гипербола («扩大»), или гиперболическое преувеличение, заключается в преувеличении свойств предмета в объективной реальности. Например: «玻璃干净得能当镜子» («Стекло настолько чистое, что его можно использовать как зеркало»).

Литота («缩小»), или преуменьшение, основано на намеренном художественном преуменьшении свойств предмета с целью усиления

эмоционального воздействия. Например: «三十年过去, 弹指一挥间» («Тридцать лет пролетели как один миг»).

Предварение («超前») заключается в переносе во времени, которое в объективной реальности еще не наступило. Например: «还没端起酒杯就已经醉了» («Опьянел, не успев поднять бокал вина»).

Выводы по Первой главе:

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что разветвленная сеть стилистических средств играет одну из ведущих ролей в литературном языке и письменной речи. Стоит отметить, что стилистические средства китайского языка тесно взаимосвязаны, что зачастую создаёт сложность в точном определении и разграничении этих средств. Такая путаница в различении понятий приводит к появлению пограничных явлений. Например, метафоры-олицетворения, гиперболическое сравнение, метафорическая аллегория и т.д., которым сложно дать четкие и детальные определения с примерами, так как их границы практически слиты с приближенными к ним стилистическими средствами.

Так как стилистика не имеет своего языкового материала и опирается на словарный состав, грамматический строй, фонетическую систему языка, то и сформировать всеобъемлющее и в то же время точное описание данной дисциплины составляет трудную задачу для лингвистов. Под понятием стилистики понимают как «раздел теории литературы», так и «раздел языкознания». Это говорит о том, что стилистика является «пограничной» наукой, связывающей языкознание и литературоведение. В данной работе было принято решение обращаться к определению, предложенному В.И. Гореловым: «Стилистика (др. название «лингвостилистика») — это лингвистическая дисциплина, дающая систематическое описание выразительных средств языка и его функциональных стилей», так как оно помогло четко очертить диапазон рассматриваемых понятий.

В китайской научной парадигме с понятием «стилистика» соотносятся четыре различных термина («修辞学», «文体学», «风格学», «词章学»), каждый из которых имеет свои особенности и сферу употребления.

В данной работе мы опираемся на термин «修辞学», так как согласно исследованию В.И. Горелова, которое в свою очередь опирается на исследования китайских учёных-лингвистов, данный термин является наиболее распространенным и общепринятым, особенно когда речь идет об анализе выразительных и изобразительных средств языка, относящихся по Чэнь Вандао к «позитивной» стилистике.

Выразительные средства языка, помимо синтаксических средств выразительности, называемых «фигурами речи», включают в себя класс слов и фразеологизмов с эмоционально-оценочным значением. Главной задачей

этих единиц языка является выражение эмоций, чувств, субъективной оценки. Слова с эмоционально-оценочным значением могут обладать как собственно эмоционально-оценочным значением, присущим слову объективно, которое само способно придавать эмоциональную окраску высказыванию, так и контекстуальным эмоционально-оценочным значением, которое приобретается словом в ходе его сочетания с другими языковыми единицами в высказывании.

Изобразительные средства языка (также называемые изобразительно-выразительными) связаны с фигуральным, метафорическим использованием языковых единиц, которое расширяет их смысловой объём, образуя у них добавочные экспрессивные и эмоционально-оценочные значения (коннотации). К изобразительным средствам языка помимо таких классов фразеологизмов, как идиомы, пословицы, поговорки и афоризмы относятся различные виды переносного употребления слов, в русском языке именуемые тропами. Тропы («辞格») играют важнейшую роль в художественном тексте, так как создают в произведении иносказательную образность, когда образ появляется из сближения свойств одного предмета или явления с другим.

При анализе лексико-стилистических средств произведения следует разграничивать экспрессивные качества, свойственные речи отдельных лиц, к которым относятся средства индивидуальной экспрессии, и факты экспрессии, присущие языку целого общества, то есть средства коллективной экспрессии.

Средства коллективной экспрессии — это объективно существующие в языке формы, которые стали принадлежностью языка и вошли в его фонд [6, С. 8]. Средства индивидуальной экспрессии — это речевые формы, экспрессивные качества речи отдельных лиц, зависящие от личных свойств и особенностей говорящего или пишущего [6, С. 8]. Поэтому при лексико-стилистическом анализе необходимо выделять именно авторские тропы, то есть те, которые были употреблены писателем в конкретном случае, так как авторские тропы создают поэтическую образность и отражают авторский идиостиль.

ГЛАВА 2. ПОВЕСТЬ ЧЖАН ТЯНЬИ «ЗАПИСКИ ИЗ МИРА ДУХОВ»: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ

Талантливый сатирик и классик современной китайской детской литературы писатель Чжан Тяньи заслуженно носит целый ряд званий, полученных от критиков и почитателей его таланта, в числе которых «новый человек левой литературы» («左翼文学新人»), «новый воин» («新的战士»), «мастер сатиры», «король сказок».

Писатель начал свой творческий путь с создания сатирических произведений в 1922 году. Формирование сурового, острого, прямого стиля в сатирических повестях и рассказах Чжан Тяньи тесно связано как с его личностью и творческим мышлением, так и с заимствованием и переработкой китайской и иностранной сатирической культуры. Сатирический стиль писателя опирается на китайскую литературную традицию древних сатирических романов и творческую мысль Лу Синя, которого Чжан Тяньи неоднократно называл своим учителем. Наиболее influential зарубежными литературными традициями стали английская традиция, представленная Чарльзом Диккенсом (1812 – 1870 гг.), и российская литературная традиция, в частности А.П. Чехов (1860 – 1904 гг.) и Н.В. Гоголь (1809 – 1852 гг.) [28].

В 1930 году после публикации ряда коротких сатирических рассказов таких как «От пустоты до полноты» («从空虚到充实»), «Возмездие» («报复») «После переезда» («搬家后») Чжан Тяньи выпустил своё первое произведение крупной формы – повесть «Записки из мира духов». Первая её часть была опубликована в еженедельном нанкинском издании «Ючжи» («幼稚»), а в 1931 году была выпущена отдельным изданием в Шанхае [33]. В китайских источниках произведение относят к «长篇小说» [21], что подразумевает «прозу крупной формы», т.е. роман. Однако в русскоязычном культурном пространстве «Записки из мира духов» принято относить к прозаическому жанру повести, что подтверждает употребление данного термина как в послесловии к русскому переводу, выполненному Н.Т. Федоренко [16], так и в других русскоязычных литературоведческих статьях [9]. «Записки из мира духов» стала первым прорывом для начинающего писателя, закрепившая за ним положение писателя-сатирика. По утверждению Цю Тинцзе (丘庭傑), гонконгского литературоведа, специализирующегося на творчестве Лю Синя и литературе XX века в целом, «“Старые легенды в новой редакции” («故事新编», 1936 г.) Лу Синя и “Записки из мира духов” Чжан Тяньи являются противоречивыми

произведениями. По своей комедийной форме они очень сильно отличаются от обычных сатирических литературных произведений, смех в этих произведениях выходит за рамки обычного трагикомического дискурса “слезливой улыбки” и демонстрирует альтернативную попытку реализма» [27, с. 67].

Используя мир духов как противоположную реальность, Чжан Тяньи поднимает на поверхность всю фальшь и безобразие действительности и подвергает резкой критике пороки деформированного общества, в частности капиталистического. Автор показывает борьбу между высшими и низшими классами в мире духов, акцентируя внимание читателя на «реальности» с четко выраженным классовым антагонизмом и классовым угнетением, где в погоне за господством в царстве мертвых верхи общества чинят беспредел.

Характерной чертой «Записок из мира духов» как и многих других произведений Чжан Тяньи является «панорамная» («全景式») структура мира, которая способствует усилению «духа реализма» в аллегорическом произведении. Так, в произведении писатель «охватывает чрезвычайно широкую область общественной жизни: от высшего общества до его низов; от политики до торговли, промышленности, литературы, искусства и науки; от президента до рабочих, от здания парламента до “мест отдохновения”...» [33]. Благодаря детально выстроенной «панорамной модели» аллегоричного мира «Записки из мира духов» зачастую причисляют к одной из первых китайских антиутопий XX века. Считается, что стиль Чжан Тяньи в данном произведении значительно повлиял на роман Лао Шэ (老舍, 1899 – 1966 гг.) «Записки о кошачьем городе» («猫城记», 1933 г.), вышедший несколькими годами позднее. Однако, в отличие от произведения Лао Шэ, сатира в повести Чжан Тяньи содержит большую долю реализма, характеризуется меньшей деликатностью и большей прямоотой, приправленной гротескными карикатурами.

Помимо явно наблюдаемых черт жанра антиутопии в повести, «Записки из мира духов» определенно можно отнести и к жанру дневника, а именно к жанру художественного дневника, где герои и события, равно как и сам «автор» дневника являются плодом воображения писателя. Использование формы дневника в литературе, относящейся к жанру антиутопии, является довольно распространённым приемом, встречающимся в таких известных романах-антиутопиях как «Мы» (1924 г.) Е.И. Замятина (1884 – 1937 гг.), «1984» (1949 г.) Джорджа Оруэлла (1903 – 1950 гг.). Это связано с тем, что жанр дневника принято считать самым откровенным, правдоподобным и искренним, так как он позволяет увидеть то, что автор писал «для себя», а не для широкой публики. Дневниковые записи обычно сопровождаются глубоким самоанализом, раскрывающим сущность

пишущего, смешением письменной и внутренней речи, когда автор дневника пытается осмыслить или проанализировать какие-либо события. Эффект, который производит «дневниковость» изложения помогает усилить правдоподобность тех абсурдных условий, в которые нас заставляет поверить автор. В «Записках из мира духов» сюжет излагается посредством записей в дневнике, оставленных главным героем Хань Шицянем (韩士谦), который во время спиритических экспериментов попадает в загробный мир, где встречает своего старого давно почившего друга Сяо Чжунно (萧仲讷), а также знакомится и с рядом других представителей высших кругов общества.

Стоит отметить, что идиостиль Чжан Тяньи в повести выражается также и в многочисленных отступлениях от правил дневникового жанра. Благодаря чему создаётся впечатление, что автор помимо карикатуры на китайское общество создаёт карикатуру и на сам жанр дневника. Так, основными признаками дневника как жанра являются:

1. Приуроченность каждой записи к определенной дате, соблюдение хронологии (указание дня, года, иногда - времени суток);
2. Отрывочность и краткость записей;
3. Преобладание собственно фактов, нежели их осмысления;
4. Категоричность и неаргументированность общих оценок;
5. Записи на основе первичных впечатлений, непроверенных предположений, слухов, мнений. Эти элементы обеспечивают непринужденный выбор и расположение материала и позволяют создать иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений автора-повествователя. В этом отношении жанр дневника близок к эпистолярному;
6. Дневник монологичен, но монологическое слово автора может быть внутренне диалогичным (беседа с воображаемым собеседником);
7. Дневник не ретроспективен, он современен описываемым событиям, пишется для себя и не рассчитан на публичное восприятие;
8. Как литературная форма дневник открывает специфические возможности для изображения внутреннего мира персонажа, его личностных качеств и индивидуальности [3, с. 28].

В свою очередь в дневнике Хань Шицяня отсутствуют какие-либо точные даты. Каждая новая запись обозначается как «день любой» («某日»). Такому авторскому решению можно найти несколько объяснений. Во-первых, произведение носит притчевый характер, так как по сути в аллегоричной форме критикует Китай времён правления партии Гоминьдан (1927 – 1937 гг.), соответственно, чтобы избежать наказания и обойти строгую цензуру того времени, называть какие-либо конкретные даты было недопустимо. Во-вторых, так как Чжан Тяньи являлся последователем Н. В. Гоголя и Лу Синя, то велика вероятность того, что писатель решил перенять приём, который

использовал Н. В. Гоголь в «Записках сумасшедшего» (1918 г.), а именно опущение даты, либо её замену на совершенно неправдоподобную.

Монологичность повествования также практически отсутствует. Несмотря на то, что повесть по своей форме напоминает дневник, личные оценки и мысли автора дневника встречаются редко, основную часть записей составляют пересказы диалогов, что также является важной особенностью литературного языка Чжан Тяньи, в котором главную роль занимает диалогическая речь. Занимая значительную часть объема произведения, диалоги продвигают сюжет и выстраивают структуру повествования. Использование большого количества диалогичной речи вызвано тем, что Чжан Тяньи считал, что это помогает исправить недостаток современных литературных произведений, где язык повествования и диалоги персонажей отражают выхолощенную речь интеллектуалов, а не реальные речевые конструкции обычных людей. К тому же с помощью сурового, выразительного, характеризующего народного языка диалога персонажей, автор достигает нужного сатирического эффекта, тем самым активно избегая недостатка, заключающегося в «потере лукавства» («失之油滑»), о котором говорил Лу Синь [20].

Используя диалог, Чжан Тяньи выстраивает детальный образ персонажей, наделяет их отличительными чертами, из-за чего диалогическая речь в произведении начинает играть ключевую роль, о чем свидетельствует также и богатство используемых в речи языковых приемов.

Ряд особенностей, выделенных в ходе анализа произведения, свидетельствует о том, что раннее произведение писателя «Записки из мира духов» содержит в себе широкий спектр разнообразных средств языковой выразительности и изобразительности, которые будут рассмотрены в разделе ниже.

2.1 Повесть «Записки из мира духов»: особенности использования лексических и стилистических средств китайского языка

Как уже было упомянуто, *диалоги* занимают значительную часть произведений писателя. Описания природы и отображение психологического портрета персонажей, часто встречающиеся в художественной литературе, практически отсутствуют у Чжан Тяньи. Поэтому можно сказать, что *диалоги между персонажами в значительной степени замещают описание обстановки и атмосферы, а также играют важнейшую роль в раскрытии психологии героев* [28]. В рецензии на произведения писателя, опубликованной в номере «Государственные новости» («国闻周报») 1936

года, писали, что «диалоги отличаются гибкостью и живостью, слог – лаконичностью, а использование знаков препинания – совершенством» [28]. Ввиду столь обширного набора функций, которые выполняет речь персонажей, диалоги в «Записках из мира духов» содержат ряд особенностей, которые выделяют мастерство и стиль Чжан Тяньи среди других современников автора.

Обращаясь к диалогу в своих произведениях Чжан Тяньи, соответственно, обращается к *разговорному стилю и его приемам*. Поэтому и в рассматриваемой нами повести встречаются разговорные элементы, в особенности *вульгаризмов* (сниженной, нецензурной и бранной лексики), *разговорно-экспрессивных* синтаксических построений, нестандартных использований пунктуации.

В произведении можно встретить следующие экспрессивные конструкции, свойственные разговорному языку: 1) «外面晓得了还了得!» [21] («**Не хватало еще** чтобы все вокруг это поняли!»); 2) «屁关系» [21] («Бессмыслица»); 3) «上帝呀，陆平民吃了一个嘴巴!» [21] («**Божечки!** Простолудин Лу **отхватил пощёчину!**»)¹.

Автор также часто использует *языковые средства, вводящие значения степени* (дополнение оценки, наречия степени), которые подчеркивают эмоциональность высказывания, создавая контекстуальное эмоционально-оценочное значение: 1) «调色板上有一只**脏得要命**的绿袜子» [21] («На палитре лежали только лишь страшно грязные зеленые носки»), 2) «大家都**狂拍着手**» [19] («Все зааплодировали **как безумные**»), 3) «报纸的舆论**拼命地**煽惑国人对于那三国的敌意» [21] («Газетчики **всеми силами** подстрекают народ к разворачиванию враждебных намерений в отношении этих трёх стран»), 4) «我们同胞都是**极端爱和平的**» [21] («Наши соотечественники **чрезвычайно миролюбивы**»).

Эмоциональное значение выражают также и особенности пунктуации, что является отличительной чертой авторского стиля писателя. В «Записках из мира духов» пунктуация тесно взаимодействуют с содержанием диалогов. Внимание привлекает широкое *использование многоточий и тире в речи персонажей*, что создаёт драматический эффект. Использование многоточий также помогает передать реалистичность диалога, отразить внутреннюю природу и характер героя, так как в реальной жизни разговорный язык обычно всегда содержит случайные паузы, пробелы и задержки. Таким образом, тире, многоточия и другие знаки препинания, часто используемые в работах писателя, являются средством выражения особенностей живой речи на бумаге [28]. Например, в предложении 1) «他们都没有知识，我们……我

¹ Здесь и далее перевод выполнен автором дипломной работы – Серебро А.

们的政府便根据这报告，将人类分两层住» [21] («Никто из них не обладает интеллектом. **Наше... наше** правительство решило, сообразно этому докладу, разделить людей на два уровня») читатель может понять, что говорящий не совсем уверен в своих словах через используемые в реплике многоточия и повторения языковой единицы.

Следующий отрывок является не только примером необычного использования знаков препинания, но и одним из множества примеров **восклицания** в произведении: 2) «**Мен**, 注意, 这是下流人的混入, 下! 流! 人! » [21] («Господа, внимание, это нижнеярусник прокрался! **Ниж!-не!-я!-рус!-ник!**»). Здесь восклицательные знаки делают высказывание эмоционально-окрашенным, экспрессивным и в то же время создают эффект того, что слово произносится «по слогам», подсказывая читателю интонацию говорящего, тем самым передавая реалистичность потока речи

Использование **вульгаризмов**, обладающих собственно эмоционально-оценочным значением в произведении, объясняется не только стремлением автора приблизить диалоги к реальному эталону, но и стремлением к выделению речи определенных персонажей из общей массы многочисленных реплик (см. Приложение А п.1).

В качестве примера можно рассмотреть следующие отрывки из повести: 1) «他们是沒有爱国本能的，他们是低能的野蛮人，他们是禽兽，我操他……» [21]. («У них нет врождённого инстинкта к патриотизму, они **слабоумные дикари, скот, плевал я на них...**»). В данном отрывке лидер «партии восседающих» Ба Шаньдоу очень эмоционально высказывает своё мнение по поводу волнений среди духов из нижнего яруса. Однако слова, которые употребляются здесь в своём негативном значении, не только выполняют функцию аффективной лексики, но также открывают читателю характер героя, его скрытые чувства. Лидер партии, представитель высшего слоя общества, Ба Шаньдоу на первый взгляд мог показаться благовоспитанным и высокообразованным человеком, которого общество выбрало на роль Генерального Президента, однако эта фраза, брошенная им в порыве гнева, открывает неприглядные стороны его характера, «гнилую» сущность, которую автор и хотел показать с помощью этого эпизода.

Другой пример представлен отрывком фразы, сказанной священником Чжу Шэньэнем во время дебатов по поводу вопроса о происхождении человека: 2) «这是那和华结亲口对我说的，你们这些**猢猻精主义者**还有什么可以说的么，呀呀呸！……(鼓掌)” » [21]. («Вот что мне лично сказал Иегова, а вы, **защитники семени макаки**, еще смеете раскрывать рот! Тьфу!...(аплодисменты)»). Такое эмоционально окрашенное высказывание священника использовано автором для высвечивания низости высшего яруса в обществе мира духов и обличения его пороков, где даже главный

представитель христианской веры, который должен быть хорошо осведомлен о грехе сквернословия, бранится не хуже человека из низов. Выразительные средства данного предложения представлены не только использованием сочетания «**猢猻精主义者**» в качестве оскорбления или же слова с контекстуально эмоционально-оценочным значением, но также и «экспрессивными частицами» («**语气词**»), которых в русском языке можно соотнести с междометиями. В вышеприведенном предложении они представлены сочетанием междометий «**呀呀呸**» и конечной частицей «**么**», выражающей восклицание. Здесь также можно заметить, что автор выносит в скобки слово «**аплодисменты**» («**鼓掌**»), чтобы изобразить отклик аудитории слушателей на то, что происходит между участниками спора. Такой приём обычно свойственен драматическим произведениям, которые предназначены для постановки на сцене, что говорит о том, что автор хотел добавить театральности событиям, происходящим в мире духов, чтобы усилить эффект абсурда. Однако резкие высказывания священника Чжу Шэньэня с использованием сниженной лексики не ограничиваются одним лишь эпизодом: 3) «**闭嘴! 现在是平民政治, 什么小的不小的, 可见你还有封建思想, 你还想做贵族的走狗。.....带去押了!**» [21] («**Молчать! У нас сейчас политика простолюдинов, о каком уничтожении может идти речь? Очевидно, что у тебя все еще феодальное мышление, и ты все еще мечтаешь стать прихвостнем аристократии.... Взять его под стражу!**»); 4) «**这狗禽的猢猻精的子孙!**» [21] («**Потомки собаки и семени макаки!**»).

В данных примерах внимание привлекают следующие слова «**走狗**» («цепной пёс», «прихвостень»), «**狗禽**» («собачий молодняк»), являющиеся производными от лексемы «**狗**», которая сама по себе имеет оскорбительное значение, употребляясь в переносном значении по отношению к человеку, поэтому в китайском языке существует множество примеров бранной лексики, включающей в себя данный компонент (舔狗 «прилипала», 狗崽子 «сукин сын», 狗屁 «чушь собачья», 狗屎堆 «дерьмо собачье» и др.). Исходя из этого можно прийти к выводу, что «**走狗**» и «**狗禽**» в данных контекстах помимо того, что относятся к разговорному стилю, также обладают оттенком уничтожения по отношению к адресату высказывания. Во втором примере также можно наблюдать употребление производного от «**猢猻精主义者**» («защитник семени макаки») выражения с контекстуально эмоционально-оценочным значением «**猢猻精的子孙**» («потомок семени макаки»), которое в рамках содержания произведения выступает в качестве нецензурной брани.

Вульгаризмы также встречаются в речи других представителей высшего класса, что также играет обличительную роль в построении художественных образов. В частности грубое обращение Простолюдина Лю Лэлао к «Ненстоящим крошкам» из-за их отказа сделать им скидку за

оказание услуг: 5) «陆乐劳动了火: ”忘八蛋, 你跟老子犟! 不依叫警察厅捉你们去! ”» [21] («Лу Лэлао пришел в ярость: “**Мрази**, будете еще тут упрямиться! Я на вас полицию вызову!”»).

При более подробном рассмотрении *междометий и звукоподражаний* в произведении, можно заметить их большое разнообразие. Во-первых, Чжан Тяньи использует не только наиболее распространенные экспрессивные частицы такие как «啦», «啊», «吧», «呀», но и довольно редкие. Например, «呃», «噯», «哩», «哉» и др. (см. Приложение А п.2) Во-вторых, в произведении можно встретить междометия и звукоподражания, заимствованные из английского языка, которые автор не транслитерирует, а записывает латинскими буквами. В качестве примера приведем следующие отрывки из повести: 1) «**Eh**, 别插嘴罢» [21] («Эй, не перебивай»); 2) «**Ay**, 韩爷不要生气» [21] («Эй, господин Хань, не стоит сердиться»); 3) «**Dang, dang, dang**: 开会» [21] («**Тун, тун, тун**. Начало совещания»); 4) «蹲社啦啦队专家就叫起来: “**Rah! Rah!**” » [21] («Группа поддержки партии корточкистов завопила: “**Ура! Ура!**”»); 5) «“**Hurrah, hurrah, hurrah, rah!** ……” 坐社的啦啦队专家叫着» [21] («“**Ура, ура, ура, ура!**...” закричали болельщики из партии восседающих»). Междометия в произведении являются наиболее часто употребляемым выразительным средством экспрессивного значения, так как большую часть его объема занимают диалоги и реплики персонажей. Экспрессивные частицы «оживляют» речь и приближают ее к реальной. С помощью же заимствованных междометий и звукоподражаний Чжан Тяньи обличает высший класс, стремящийся подражать Западу, а не сохранять свою культуру и язык.

Наряду с заимствованными междометиями, речь героев изобилует большим количеством *заимствованных слов*, в частности англицизмов (см. Приложение А п.3). В диалогах используются транслитерированные слова английского языка, а иногда и целые фразы, причем за фонетической записью слова в скобках обычно следует его оригинал на английском: 1) «这是极其老七哥儿 (Logical) 的» [21] («Это более чем **логично**»); 2) «拉夫斯败 (Love is best), 真有你的» [21] («**Любовь – самое лучшее**, именно так!»). Данных вариантов транслитерации нет в словарях и корпусах китайского языка, что говорит о том, что они являются авторскими.

В предложении 3) «我们的政治以德模克拉西为原则» [21] («**Демократия** – основной принцип нашей политики») использована транслитерация слова «демократия» не принадлежащая авторству Чжан Тяньи. Данная транслитерация считается первым, но уже устаревшим переводом слова «демократия» в Китае, предложенным Чэнь Дусю (陈独秀, 1879 – 1942 гг.).

В остальных случаях писатель добавляет в речь своих героев *слова и фразы на английском языке (англицизмы)*, не сопровождая их ни переводом, ни фонетической записью: 4) «我突然 **inspiration** 来了, 打断了很可惜, 让我先把这篇小说结构一下罢» [21] («Ко мне вдруг пришло **вдохновение**, очень сожалею, но позвольте записать схему рассказа»). Примечательно то, что такими заимствованиями пользуются только жители мира духов, главный герой и «автор дневника», попавший в мир духов, использует в основном нейтральную лексику, не заменяя слова иностранными.

Данный способ употребления иностранных слов во многом схож с приёмом русских писателей XIX века, например, Л.Н. Толстого, которые в своих произведениях отображали одержимость общества того времени Францией и французским языком через добавление в диалоги слов и фраз на французском. Взяв во внимание то, что Чжан Тяньи выступал против европейских веяний в китайском языке, а также и тот факт, что писатель интересовался русской литературой, можно предположить, что использование лексики на иностранном языке включает в себе цель обличения. Автор тем самым вновь обращает внимание на лживую патристичность и любовь к Родине, которую представители верхнего яруса в мире духов считают доказательством своего высокого происхождения, но в то же время отказываются от родного языка, без надобности заменяя самые простые слова иностранными, чем показывают свое раболепие перед чужой культурой.

Наряду с активным использованием нецензурной и бранной лексики в повести происходит *эвфемизация слов*, принадлежащих нейтральной лексике и являющихся общеупотребительными (см. Приложение А п.4). Наиболее ярким примером, вокруг которого строится произведение, можно считать табуирование слова «нос» («鼻子»). В мире духов, в который попадает главный герой Хань Шицян, нос является непристойным органом, который обязательно следует прикрывать специальным чехлом, поэтому и прямо называть его «носом» также считается дурным тоном. Для того чтобы избежать «потери лица», обитатели верхнего яруса мира духов на его замену придумали синоним-эвфемизм и стали называть нос «верхним местом» («上处»): «在这里, 鼻子不许给人看见的, 尤其是男女间。除开医生, 没有人谈到鼻子的事, 否则是下流人, 如果万不得已要说的时候, 用“上处”两字代» [21] («Здесь нельзя показывать нос, особенно противоположному полу. Кроме врача никто не говорит о носе, иначе посчитают нижеярусником. Если уж никак не избежать [этого слова], то используй слово «верхнее место»). Из-за такого табуирования слово «нос» приравнивается к сниженной лексике, поэтому в большинстве случаев оно либо опускается («“快把你的那个遮住!”我茫然了: “那个? 那个什么?”» [21] («“А ну

скорее прикрой свое **это!**» Я был в недоумении: “**Это?** Что «**это**» ”?)» либо заменяется эвфемизмами. Значение слова «нос» расширяется и начинает ассоциироваться с половыми органами, о чем свидетельствует использование в произведении сочетания «上 阴 部» («верхний половой орган») для обозначения носа.

Авторское табуирование открывает дополнительную возможность реализации сатиры, поэтому в произведении встречаются случаи прямого употребления табуированного слова с целью обличения «верхнеярусников». Так, в одном из эпизодов священник Чжу Шэньэнь многократно повторяет слово «нос», что в очередной раз является намёком автора на моральные качества и праведность главного служителя духовенства, а также и на деградацию института религии в мире духов вообще: «呵，小乖乖，多好一个鼻子，鼻子，鼻子！» [21] («Ой! Какой у крошки **нос!** **Нос!** **Нос!**»).

Помимо «носа» и всего с ним связанного в мире духов табуируются и другие физические процессы: «“女士轻松处”和“男士轻松处”他说是厕所，因为厕所两字不十分雅，代以“轻松”» («Он пояснил, что “**место отдохновения женщин**” и “**место отдохновения мужчин**” означает туалет. Из-за того, что “туалет” звучит не особо изящно, было решено заменить его на “**место отдохновения**”»). В данном примере мы наблюдаем замену слова «туалет» («厕所») на «эстетически» правильные сочетания «女士轻松处» / «男士轻松处», что, наряду с другими эвфемизмами, встречаемыми в произведении, добавляет еще больше условности в мир духов и повышает уровень абсурда, витающего в нем.

Используя *диалектизмы* в диалогах, Чжан Тяньи стремится ещё больше приблизиться к настоящей разговорной речи с помощью добавления народного компонента (см. Приложение А п.5). К тому же использование просторечий и входящих в них диалектизмов, также относится к чертам произведений дневникового жанра. Цель диалектных слов в работах данного жанра состоит в том, чтобы передать местный колорит и создать речевой портрет персонажей [3, с. 31]. Так как у писателя в рассматриваемом произведении не так много путей и способов раскрытия психологии и сущности героев, что связано с особенностями жанра и тем, что Чжан Тяньи делает сильный упор именно на диалогическую речь, использование диалектных слов также ставит перед собой цель дополнения и усложнения образов героев повести.

Рассмотрим следующий отрывок: 1) «我和乖乖才在上**礼拜六**认识的哩» [21] «Мы с крошкой только в прошлую **субботу** познакомились». Вместо привычного названия субботы («**周六**» или «**星期六**») автор использует просторечное название, которое народные массы использовали в устном употреблении. Интересно то, что данная фраза принадлежит одному из

главных героев – Сяо Чжунно, который в мире духов является жителем верхнего яруса, относится к классу литераторов, но в то же время является неотъемлемым участником политических вопросов. По-видимому, выбор языковой единицы связан с тем, что Чжан Тяньи в очередной раз хотел продемонстрировать, что духи, называющие себя верхами общества, соответственно и интеллигенцией, в реальности не отличаются ни выдающимся интеллектом, ни высокопарным языком. В отрывке 2) «是的, 支那话, 并且还带点广东口音» [21] («Именно, на **китайском**, к тому же с небольшим кантонским акцентом») внимание привлекает непривычное для современного китаевода название Китая – «支那». Данное слово вошло в языковой состав японского языка в начале IX века в результате проникновения буддизма из Китая на территорию Японии. В период поздней Эдо (1603 – 1868 гг.) слово стало названием, которое японцы использовали для обозначения Китая, однако из-за событий Японо-китайской войны (1894 – 1895 гг.) приобрело негативную и уничижительную смысловую окраску. После создания Китайской республики (中华民国, 1912 – 1949 гг.) японский кабинет министров вместо старых названий «Дацинская империя» («大清国») и «Империя Цин» («清国») в официальных документах стал использовать названия «支那» и «支那共和国» и долгое время игнорировал требования Китая об их отмене [39]. Таким образом, в современном Китае данное название до сих пор воспринимается негативно. В произведении вышеприведённая фраза была произнесена священником Чжу Шэньэнем, когда ему задали вопрос о том, на каком языке с ним говорит Иегова, что так же создает абсурдно комическую ситуацию. Как известно, Чжу Шэньэнь, относится к духам, живущим на верхнем ярусе, где утверждается, что все граждане являются истинными патриотами с врожденным чувством патриотизма. Однако то, что в разговоре он использует название Китая, которое оскорбляет китайский народ, ставит под вопрос патриотичность его истинной натуры.

Стоит заметить, что случаи употребления диалектных слов, найденные нами в ходе анализа, не являются исчерпывающим перечнем, так как в произведениях писателя часто можно встретить примеры употребления диалектизмов, однако определить, к какому диалекту они относятся и относятся ли к диалектизму вообще – довольно сложная задача. Это связано с тем, что, Чжан Тяньи, будучи уроженцем Сянсяня в провинции Хунань, помимо хунаньского диалекта отлично знал ханчжоуский, пекинский, янчжоуский и сычуаньский диалекты и мог свободно на них общаться, так как с самого детства часто менял место своего проживания [28].

Из-за того что в повести фигурируют все те социальные и общественные институты, что и в реальном мире, язык произведения

обладает широким набором **семантических полей**. В произведении можно встретить, например, *политическую, буддийскую, медицинскую, военную* и др. *терминологии*. Их использование в речи персонажей показывает, что мир духов на первый взгляд может показаться совершенно чужим и непохожим на «реальный», на мир живых, однако в нем, тем не менее, по-прежнему существуют те же явления, о которых принято говорить тем же языком, используя все те же слова.

Особым разнообразием стилистических средств обладает **ономастика, в особенности антропонимика и топонимика**. Антропонимика в повести представлена как именами реальных исторических личностей и литературных, мифических героев, так и именами, которые были придуманы самим автором (см. Приложение А п.6.1). В отношении имён героев автор прибегает к приёму «говорящих имён». Одному из персонажей, который является писателем и специалистом по декадентской литературе, Чжан Тяньи даёт имя Сыма Сиду (司马吸毒). Первые два иероглифа (фамилия) могут вызвать у читателя ассоциации с другими великими литературными деятелями и поэтами, такими как Сыма Сянжу (司马相如, 179 – 117 гг. до н.э.), однако следующие два иероглифа («吸毒»), которые можно перевести как «принимать наркотики», разрушают горизонт читательских ожидания и создают контрастный образ. Такой выбор имени в высокой степени характеризует персонажа, и подтверждение этому легко найти в тексте. Сыма Сиду свято верит в то, что для развития «декадентского таланта» и следования современной моде, человеку просто необходимо «одряхление нервов» и слабое здоровье. А чтобы достичь своей цели писатель-декадент непрерывно курит опиум, внутривенно принимает алкоголь и хронически недосыпает. Через этот гиперболизированный и гротескный образ писатель показал всю суть деятелей декадентского течения в Китае начала XX века, которые вызывали неодобрение со стороны прогрессивных литераторов, к коим относился и Чжан Тяньи, так как задачи и цели декадентской литературы шли вразрез со здравым смыслом, подкрепляемым точкой зрения Лу Синя о том, что «литература призвана лечить больное общество, а не усугублять его болезнь» [16].

Имя крупного собственника и политического деятеля Лу Юэлао или Лу Лэлао (陆乐劳) также наглядно иллюстрирует использование данного приёма. Иероглиф «乐» является омографом и имеет два варианта чтения, которые и определяют значение. Чтению «lè» соответствует значение «радостный», «веселый». В этом случае мы можем перевести имя персонажа как «радостный труд» («乐劳»). Данное значение также совпадает с характеристикой героя в повести. Лу Юэлао относится к сверхобеспеченному сословию «простолюдинов», которые благодаря своему капиталу могут

участвовать в решении любых государственных вопросов, так как в мире духов установлено негласное господство денег. Тем не менее, герой всячески старается создать образ «простого трудяги», и его имя в произведении явно отражает этот имидж, направленный на то, чтобы пустить пыль в глаза народу и убедить их в том, что он такой же обычный человек, который трудится на благо своего «политического района» в то время как все, о чем Лу Юэлао и его союзники думают – это заработок и нажива.

Имена некоторых персонажей, вероятно, были придуманы писателем для создания комичного эффекта в произведении. В качестве примера приведём имя врача, специалиста по нервным болезням Цзяна Соевую Подливу [16] (酱油王). При переводе с китайского «酱油» переводится как «соевый соус», а иероглиф «王» имеет такие значения как «король», «князь», «правитель». Соединив значение этих части вместе получается «Король соевого соуса». Однако имя персонажа не находит своего выражения в его образе и действиях, поэтому становится понятно, что, по всей видимости, Чжан Тяньи попросту насмехается над своим персонажем, чтобы таким способом создать антураж абсурда в произведении.

Особенностью *антропонимов* в данном произведении является и то, что у женских персонажей отсутствуют имена. Всех их называют одним и тем же прозвищем – «крошка» («乖乖»). Чтобы различить «крошек» к прозвищу добавляют фамилию того, чьей женой она является: «萧的乖乖» («крошка г-на Сяо»). В китайском языке слово «乖乖» может употребляться в качестве ласкового обращения к ребёнку или же в качестве звукоподражания детскому лепету, однако в «Записках из мира духов» Чжан Тяньи, используя данное слово в отношении зрелых женщин, как бы уподобляя их детям. Отчасти так и есть, ведь после свадьбы каждая «крошка» начинает полностью зависеть от своего мужа и по совместительству покровителя, а единственный факультет «Городского университета», на который им разрешено поступать – это «факультет добродетельных жен» («贤妻养成科»).

Реальные имена, принадлежащие историческим личностям и литературным героям, можно условно поделить на имена личностей китайских и зарубежных. Были упомянуты такие исторические фигуры как известный художник и каллиграф эпохи Мин – Дун Цичан (董其昌, 1555 – 1636 гг.), одна из четырёх великих красавиц Китая – Си Ши (西施, период Вёсен и Осеней, 722 – 479 гг. до н. э.) и др. Из литературных и мифических персонажей были упомянуты персонаж классического романа «Речные заводи» («水浒传», XIV в.) Лу Чжишэнь (鲁智深), героиня известной юаньской драмы (杂剧) и танской новеллы (传奇) Цуй Инин (崔莺莺), которую в произведении к тому же называли «Крошкой Чжана Цзюньжун» («即张君瑞的乖乖»), и мифический создатель мира Паньгу (盘古氏). Имена

реальных западных исторических личностей автор записывает латинскими буквами либо создаёт их авторские транслитерации. Хвастаясь своей коллекцией редкостей, Лу Юэлао упоминает предводителя Английской революции (1639 – 1660 гг.) Оливера Кромвеля (1599 – 1658 гг.) и французского прозаика Вольтера (1694 – 1778 гг.). В свою очередь авторские транслитерации употребляются с указанием имени латиницей в скобках: «鴉片不是在矮冷破 (Edgar Poe) 和不得癩儿 (Baudelaire) 的诗里常见到的么» [19] («Разве опиум не часто встречается в стихах **Эдгара Аллана По** и **Бодлера?**»), «龙圣哲者是和泥菜 (Nietzsche) 一样, 用极其诗的句子写他的学说» [21] («Величайший мудрец Лун как **Ницше** использовал крайне поэтические предложения, чтобы излагать свое учение»). Не совсем ясно, с какой целью Чжан Тяньи использовал транслитерации отличные от общепринятых (埃德加·爱伦·坡 – Эдгар Аллан По, 波德莱尔 - Бодлер, 尼采 - Ницше). Возможно, это связано с тем, что на момент написания произведения имена данных европейских авторов еще не вошли в обиход китайского языка, поэтому существовало множество разночтений. Также можно предположить, что автор намеренно решил изменить иероглифический состав транслитераций, с той же целью обличения интеллигенции мира духов, которая не знает, как правильно произносить имена великих деятелей литературы и философии, частью которых они себя позиционируют.

Топонимика в произведении также имеет свои особенности. В тексте практически отсутствуют названия реальных мест, большинство топонимов относится к фантастическим, что говорит о том, что Чжан Тяньи активно внедряет выдуманные названия местностей для создания условности и ирреальности мира духов (см. Приложение А п.6.2). Автором часто упоминаются названия стран, соседствующих с миром духов. Эти названия также записаны латинскими буквами и являются плодом фантазии писателя (Migo, Gretago, Velo и др.). Переводчик книги на русский язык Н.Т. Федоренко (1912 – 2000 гг.) утверждает, что государство «Migo» является ничем иным как транскрипцией иероглифического обозначения Америки («美国» měiguó) [16]. У нас также есть основания согласиться с этим мнением, так как в одном из эпизодов кандидат в президенты Ба Шаньдоу использует еще один вариант разночтения данного топонима: «阳世的米国, 那几个最重要的平民, 国家的柱石, 多半是下流人爬上的» [21] («Самые важные простолюдины, столпы государства в стране “**Миго**” в мире живых, по большей части являются выходцами из нижнеярусников»). В свою очередь «米国» является ничем иным как вариантом названия Америки, перешедшего в китайский язык из японского [40].

Номера и названия улиц также указывают читателям на абсурдность и ирреальность мира духов, так как являются непонятным набором букв и цифр, которые не соответствуют никакой логике: «其后参观宿舍。我们走到甬道上，两边排列着学生住的房间。偶然看一间房的号码“z996740021”» [21] «Затем нам показали общежития. Мы шли по аллее, вдоль которой стояли дома, где жили студенты. В глаза вдруг бросился номер “z996740021”».

С помощью некоторых топонимов автор также обличает лицемерие властвующих кругов, стремящихся к благозвучию и красоте в попытке создать «красивую картинку» верхнего яруса, чтобы скрыть уродливое лицо правящего общества. В этом ключе публичные дома, в которых «ученые мужи» выбирают себе Крошек, уподобляя их товару («今天要去物色一个» [21] «Сегодня нужно сходить подобрать [Крошку]»), они поэтично именуют «Согласие» («和合»), «Три справедливости» («三义») или же «Доверие» («信义»), а местный театр гордо называют «Театром небесных моральных принципов» («天伦小剧场»).

Наряду с перечисленными лексическими особенностями можно наблюдать *расширение семантического значения некоторых слов (полисемия)*. Так, слово «平民» в своём обычном употреблении может обозначать «простой народ», «гражданское население», «плебс», однако в повести лексема приобретает совершенно противоположное значение, так как ею начинают определять людей богатых, обладающих большой властью, то есть так называемую «элиту» общества духов. Свои особняки, похожие на дворцы и окруженные целыми отрядами охраны, эти «простолюдины» называют «скромным жилищем» («舍下») и «трудовым пристанищем» («劳寓»), что разнится с привычными представлениями о жилище простого труженика. Это естественно отражает иронию и пародийность, направленную на жаждущих власти и денег, одержимых идеей господства государственных деятелей, которые предстают в лице тех самых «простолюдинов».

Стоит также отметить и введение автором новых слов, которые встречаются в речевых оборотах жителей мира духов (см. Приложение А п.7). Использование *авторских неологизмов* в качестве, так называемого, «новояза» в произведениях жанра антиутопии также является довольно распространённым приемом, который применяли как авторы, творившие до Чжан Тяньи, так и после. Например, часто в разговорах между представителями высших кругов общества мира духов фигурирует слово «下流化» («онизение»), морфема «化» в котором означает «изменение», «превращение». Таким образом, получается новый термин, который в произведении используют в качестве существительного, обозначающего

«снижение» нравов и всеобщую деградацию верхов, которая приближает их к представителям нижнего яруса. Вместе с «下流化» частым сочетанием в лексиконе «верхнеярусников» является «下流人混入者» («лазутчик из низов»). Слово «лазутчик» образовано сложением глагола «混入» («перемешаться», «прокрасться») с суффиксом существительных («者»), обозначающим принадлежность к определенной категории лиц.

К лексическим особенностям стоит также отнести и большое разнообразие используемых автором средств *фразеологии*. Так, в произведении были обнаружены чэньюй, к которым относятся как эмоционально окрашенные («心血来潮» «очертя голову»), так и изобразительно-выразительные («烟消云散» «рассеяться как дым») готовые выражения, гуаньюньюй, сехоууй, суюев и яньюй (см. Приложение А п.8). Разнообразие используемых в тексте средств фразеологии говорит о высоком художественном уровне языка произведения. Помимо чисто прагматической функции усиления выразительности и литературности языка, употребляясь в разговорной речи персонажей, тексте газетных статей, публикующихся в мире мёртвых, фразеология играет роль в реализации идейной направленности произведения: таким образом автор ещё больше подчеркивает стремление местных жителей к внешней красоте, к вычурным и красивым оборотам и словам, за которыми на самом деле скрывается душевная грязь и пустота.

Вышеперечисленные лексические особенности повести позволяют утверждать, что в лексическом плане произведение Чжан Тяньи обладает большим разнообразием и новаторством. Писатель умело использует лексические средства языка для создания сатирической и гротескной выразительности и донесения истинного смысла, скрытого под оболочкой абсурда, происходящего в мире мёртвых.

Важной составляющей данного произведения является также и широкое применение *изобразительных стилистических средств*. Остановимся подробно на некоторых из них.

Иносказание, основанное на сравнении, является важным приемом создания образности ведь само произведение представляет собой метафорическую аллегория (иносказательное сравнение), в которой общество мира духов («диюя» 地狱) является карикатурной копией на общество Китая 20-ых – 30-ых годов. При этом в «Записках из мира духов» можно встретить и другие типы «бийюев» (см. Приложение А п.9). В качестве примера рассмотрим следующие иносказания: 1) «十五辆汽车象一条蜈蚣似地走了» [19] «Пятнадцать машин двигались подобно **сколопендре**»; 2) «两个的灵魂象生胶鞋底用该死淋黏着一样» [21] «Души этих двоих, **как резиновые подошвы**, так и липнут друг к другу». Особенностью данных

примеров является то, что Чжан Тяньи использует совершенно неприглядные и даже отталкивающие определители («喻体»), тем самым наделяет сравнения негативной коннотацией. Вереница автомобилей, принадлежащая Лу Юэлао, ассоциируется у автора со сколопендрой, а чувства между Сяо Чжунно и его «крошкой» напоминают ему лишь «резиновые подошвы, которые так и липнут друг к другу». Такие сравнения не могут не вызвать у читателя чувства отвращения или диссонанса, которые будут способствовать выработке негативного отношения к тому, что происходит в мире духов. Таким образом, используя разные виды данного тропа, Чжан Тяньи выражает свои личные оценки и обличает общество духов.

В тексте также можно найти и ряд примеров использования *гиперболы* (см. Приложение А п.10). Н.Т. Федоренко в рецензии на «Записки из мира духов» также подтверждает, что «писатель прибегает в своём произведении к гиперболе, к стилистической фигуре явного преувеличения, имеющего целью усилить выразительность повествования. <...> Он создаёт систему парадоксов – парадоксальны рассуждения героев, их действия, поступки» [21], тем самым представляя повесть как одну большую гиперболу. Можно сказать, что гипербола в произведении «идет рука об руку» с гротеском, который автор использует для того, чтобы подчеркнуть абсурдность изображаемой ситуации, усилить сатирический эффект произведения, ярко и образно показывая, на кого направлено обличение. Таким образом, гиперболизированные и карикатурные образы проникают в каждый уголок произведения: 1) *в описания окружающего мира*: «街上是丈把厚的柏油。仿佛置身于上海马路了» [21] («Улицы покрыты **асфальтом толщиной в чжан**. Прямо как на шанхайских шоссе»). Учитывая то, что один чжан – это длина равная примерно 3,3 м, то в отрывке определенно была использована гипербола. 2) *в портреты персонажей*: «十二岁他便写了博士论文，为我们死去了的伟大的平民领袖东海先生所赏识，便给了他博士衔» [21] («**В возрасте двенадцати лет он написал докторскую диссертацию**, одобренную великим покойным вождём простолюдинов Дун Хаем и принеся ему докторскую степень»). 3) *в механизмы функционирования аллегоричного мира*, в котором господствует страшная бюрократия, выражающаяся, в том числе через использование гиперболы: «第三百九十九条，‘来’高层者须持执照向所辖警区领取规定服饰，服著整齐后方可在高层来往，免得观瞻。**第五百五十五条**，<...>须先事沐浴，由本局派员察看，认为洁净后，方可出入高层» [21] («**Пункт 399**. “Посетители” верхнего яруса должны получить лицензию и предусмотренную дресс-кодом одежду в подведомственном полицейском участке. Только после как “посетитель” примет надлежащий вид, ему разрешается заходить на верхний ярус, не портя при этом общего вида. **Пункт 555**. Необходимо предварительно

помыться, пройти досмотр у инспектора полиции. Войти на верхний ярус можно только в том случае, если “посетитель” будет признан чистым»)

Судя по конкретным примерам преувеличения можно заметить, что все они выполняют главным образом *описательную функцию в произведении*, употребляясь в описаниях чего-либо или кого-либо. Это увеличивает уровень кажущейся неправдоподобности происходящего, где под гиперболическим мороком, абсурдность которого зачастую переходит в гротеск, автор раскрывает скрытый смысл произведения.

Эпитеты в повести также обладают своими особенностями, так как Чжан Тяньи часто использует авторские эпитеты, которые придумывает сам (см. Приложение А п.11). Например: «街上的男人许多穿着所谓燕尾服, 漂亮而光烫» [21] («Мужчины на улице были одеты в так называемые фраки, элегантные и **опрятные**»). Слово «光烫» употреблялось и в других произведениях автора, например в его рассказе «Праздник поминовения усопших» («清明时节», 1936г.): «十四岁的姑娘写得出那么光烫的字来总算不错的了» («Для четырнадцатилетней девочки уметь писать таким **опрятным** почерком – совсем не дурно»). Довольно часто встречается и такой авторский эпитет как «卑恶» («мерзкий и злой», «мерзопаскостный»), который выражает высокую степень отвращения и презрения: «卑恶的理论» («мерзопаскостное учение»), «卑恶的下流人» («Мерзкий нижнеярусник»). Встречаются также и необычные авторские сочетания эпитета и определяемого им слова, которыми в основном оперирует поэт-символист Хэй Линлин (黑灵灵) в своей речи, похожей на «нечто среднее между тарабарщиной и абракадаброй» [16]: «窈窕的牛屎堆» («**Очаровательная** куча коровьего навоза»).

Помимо вышеперечисленных лексико-стилистических приемов в работе автора также можно встретить **примеры олицетворения** (см. Приложение А п.12). Большинство из них не представляет особого научного интереса, так как в их применение автор не вкладывал никакого скрытого смысла, олицетворения применяются здесь как рядовые языковые средства: 1) «一块铜牌子吸引了我» [21] «Одна бронзовая табличка **привлекла** [моё внимание]». Но встречаются и случаи, когда олицетворение добавляет комичности повествованию: 3) «希望他自己能够神经衰弱, 可是它怎么也不肯衰弱» [21] «Он надеялся, что у него самого произойдет одряхление нервов, но они всё никак **не соглашались дряхлеть**».

Касательно **функционально-стилевых особенностей** можно заметить, что в связи с тем, что произведение представляет собой художественный дневник, происходит смешение большого количества различных стилей. Жанр дневника близок к эпистолярному жанру, так как позволяет создать иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений автора-

образом, в «Записках из мира духов» мы наблюдаем необычных синтез всех этих стилей, который часто использовался и у последователей Чжан Тяньи (например, у Лао Шэ в «Записках о кошачьем городе») и у других авторов, пишущих в жанре антиутопии.

Выводы по Второй главе:

В результате рассмотрения лексико-стилистических особенностей «Записок из мира духов» можно прийти к выводу, что писатель внедряет в текст большое количество лексико-стилистических средств, которые отличаются разнообразием и новизной.

Аллегорический характер повествования, соотнесенность с жанром дневника и антиутопии во многом диктует использование определённых языковых средств. Тем не менее, личный стиль автора и идейно-художественное содержание также привносят в текст произведения свои особенности, которые влияют на подбор языковых средств.

Сатира в произведении показывает всю фальшь и лицемерие общества тех времен. Основной «мишенью» становятся персонажи из среды зажиточной интеллигенции, которые подвергаются осмеянию, презрению и беспощадной критике, исходящей из-под авторского пера. «Писатель насмехается над чванством, родовитостью, сословностью, над уродливым воспитанием, своекорыстием этих персонажей» [16]. В частности, «Записки из мира духов» являются аллегоричной и гиперболизированной версией гоминдановского общественно-политического строя, состоявшего из двух комитетов, которые писатель с присущей его стилю насмешкой сравнивает с партиями «корточкистов» и «восседающих», в целом ничем не отличающихся друг от друга. Члены этих партий в произведении ничего не делали во имя реального блага жителей страны, а только лишь тратили деньги народа, принимали фиктивные решения и разбрасывались красивыми речами.

«Записки из мира духов» отличаются высоким уровнем выразительности, которая находит своё отражение в речи персонажей. Привлекая ряд выразительных лексических средств писатель, создаёт живую и экспрессивную разговорную речь. Помимо этого, Чжан Тяньи умело использует тропы и фигуры речи для выражения идейной направленности произведения, сохранения баланса между вымыслом и реальностью. Где одни языковые средства помогают воссоздать на первый взгляд кажущийся нелогичным и полным абсурда мир духов, другие же средства наоборот способствуют тому, чтобы читатель смог разгадать истинный смысл происходящего. В итоге были выделены следующие лексические и стилистические средства, которые расположены в порядке убывания в соответствии с их процентным содержанием в тексте:

1) **Фразеологические единицы** – наиболее частотный способ, увеличивающий как выразительность, так и образность речи, так как писатель включает и образные и эмоционально-окрашенные сочетания (см. Приложение А п.8). Такие языковые единицы составляют **16,4%** от общего количества;

2) **Междометия**, задающие эмоциональный тон высказывания, особенностью которых является также привлечение заимствованных междометий с целью обличения (см. Приложение А п.2) составляют **14,2%** от общего количества;

3) **Иносказания, основанные на сравнении** (биюи), в которые автор добавляет определители с негативным значением, либо же проводит аналогии обличающего характера (см. Приложение А п.9) составляют **10,2%** от общего количество лексико-стилистических средств;

4) **Преувеличения** играют одну из основных ролей, так как само по себе произведение является гиперболизированной версией китайского общества начала XX века. В связи с этим гиперболы наиболее часто употребляются в произведении для создания антуража «неправдоподобности», построения фантастической «надстройки» в структуре повести, а также выполняют функцию обличения общественных пороков (см. Приложение А п.10). Гиперболы в произведении составляют **9,3%**;

5) **Ненастоящие топонимы** представлены, например, выдуманными названиями стран, несуразными названиями улиц и составляют **9,3%** от общего количества всех используемых в произведении лексико-стилистических средств. Их основная функция заключается в создании фантастичности художественного мира (см. Приложение А п.6.2).

6) **Заимствованная лексика (англицизмы)** в речи духов реализует обличительный характер произведения (см. Приложение А п.3). Заимствования составляют **7,1%**;

7) **Вульгаризмы, использующиеся в основном для раскрытия истинных и неприглядных образов персонажей, жителей мира духов**, составляют **6,2%**. За функцией обличения неотрывно следует и функция выражения различного рода эмоций (см. Приложение А п.1), что приближает диалоги к реальному эталону;

8) Использование **реальных и фантастических антропонимов**, которые отсылают к различным историческим личностям и литературным героям, составляет **5,8%** от общего количества. Такого рода антропонимы устанавливают связь с «реальным миром», о котором завуалированно пишет писатель, а также являются частью сюжета (см. Приложение А п.6.1);

9) *Приём «говорящих имён»*, выступающий частью многочисленных «ономастических игр» в произведении, выражается в значениях, скрытых в именах героев произведения, через которые автор не просто дополняет их образы, но и обличает (см. Приложение А п.6.1). Данный приём составляет **4,9%** от общего количества;

10) *Звукоподражания*, среди которых также встречаются заимствованные из английского языка сочетания, исполняют роль стилизации речи, выражения эмоций в диалогах. Звукоподражания составляют **4%** (см. Приложение А п.2);

11) *Авторские эпитеты*, представленные лексемами авторства Чжан Тяньи, абсурдными и комичными сочетаниями эпитета и определяемого им слова составляют **4%** (см. Приложение А п.11);

12) *Диалектизмы* в диалогах персонажей выполняют функцию схожую с вульгаризмами обличительную функцию, составляют **3,1%** (см. Приложение А п.5);

13) *Эвфемизация* в паре с авторским *расширением семантического значения слов* способствуют усилению пародийности и условности мира, в котором слово «простолюдин» («平民») принимает совершенно противоположное значение, а слову «нос» во избежание потери лица придумывают синоним-эвфемизм – «верхнее место» («上处») (см. Приложение А п.4). Эвфемизация составляет **1,8%**;

14) *Авторские неологизмы*, часто употребляемые в диалогах персонажей и представляющих из себя еще одну условность гротескного мира духов, составляют **1,8%** всех выразительных и изобразительных средств (см. Приложение А п.7);

15) *Олицетворения*, несмотря на незначительное количество и выполняемую роль в произведении, добавляют, тем не менее, оттенок комичности в повествование (см. Приложение А п.12) и составляют **1,8%**.

Среди особых языковых черт, которые не были включены в общий подсчёт, было выделено:

1) Использование *языковых средств, вводящих значения степени* (дополнение оценки, наречия степени). Например: 调色板上有一只脏得要命的绿袜子» [21] («На палитре лежали только лишь **страшно грязные** зеленые носки»);

2) Использование *экспрессивных конструкций*, свойственных разговорному языку. Например: 1) «外面晓得了还了得!» [21] («**Не хватало еще**, чтобы все вокруг это поняли!»); 2) «屁关系» [21] («Бессмыслица»);

3) *Неконвенциональное употребление знаков препинания* для стилизации различных речевых явлений: 这是下流人的混入, 下! 流! 人! »

[21] («Господа, внимание, это нижнеярусник прокрался! **Ниж!-не!-я!-рус!-ник!-»**);

4) *Функционально-стилевые смещения*, находящие широкое отражение в чересчур сильной экспрессивности и побудительности публицистического стиля, что создаёт внешнее неправдоподобие мира духов.

Приведённые особенности явно свидетельствуют о существовании оригинального идиостиля Чжан Тяньи, который вобрал в себя большое количество языковых средств и сделал сатиру и гротеск своими главными оружиями. Широкое использование лексико-стилистических средств также объясняется притчевым характером произведения и его связью с жанром дневника.

Таким образом, «Записки из мира духов» представляют собой уничтожающую сатиру, необычная и новая для того времени форма которой, тем не менее, не помешала читателям увидеть зловещие черты современной им действительности [16]. Придерживаясь принципа «ведения беседы о постороннем, дабы сказать о сокровенном» Чжан Тяньи разработал уникальный литературный стиль, не уступающий самому Лу Синю.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗКАХ ЧЖАН ТЯНЬИ

Творчество Чжан Тяньи занимает важное место в одном ряду с великими литературными деятелями первой половины XX века, благодаря своему выдающемуся вкладу в развитие детской литературы и умелому владению как языком сатиры, так и детской сказки, с помощью которых писатель отражал глубокое понимание сути жизни, духа времени, психологии людей самых разных слоёв населения и их универсальной человеческой природы. Автор также внес ценнейший вклад в сопротивление чрезмерной европеизации литературного языка после «Движения 4 мая», а также политической стандартизации языка литературных произведений, которой злоупотребляли представители левого крыла [20].

После литературной революции 4 мая 1919 года *байхуа* начал стремительно перенимать европеизированную структуру предложения, формируя тем самым тенденцию к европеизации китайского языка. В структуру простых повествовательных предложений включались вспомогательные слова и предложения, которые преобразовывали простые предложения в трудные для понимания комбинированные [20]. Это создавало препятствия для чтения и восприятия информации, в особенности трудно приходилось простому народу, у которого не было доступа к образованию высокого уровня. Данное явление подвергалось сильной критике со стороны представителей левой литературы в 30-ые годы XX века. Китайский публицист Цюй Цюбо (瞿秋白, 1899 – 1935 гг.) называл язык того времени «языком мула, который не является ни ослом, ни лошастью» [20], подчеркивая то, что этот новый литературный язык совершенно непонятен широким массам.

Чжан Тяньи же активно внедрял простые повествовательные предложения в свои произведения (в основном в работы, относящиеся к детской литературе), что можно воспринимать как акт противодействия использованию сложных структур заимствованных предложений. С этой точки зрения становится абсолютно ясно, почему в своё время ему дали почётное звание «нового человека в левой литературе» («左翼文学新人») [20].

В литературных сказках писателя, так же как и его сатирических произведениях, большое внимание уделяется диалогической речи, с помощью которой происходит продвижение сюжета и построение структуры повествования. Главенствующая роль диалога особенно заметна в детских произведениях писателя. Одной из главных особенностей идиостиля

писателя является использование современной китайской разговорной речи. Этот точный, тонкий, ненавязчивый, обладающий высоким уровнем характеристики язык диалога изобилует в произведениях Чжан Тяньи. Можно сказать, что каждая фраза, которую произносит персонаж, соответствует его статусу и личности, а каждое произнесённое им слово – характеру [20]. Живые и реальные диалоги, выходящие из-под пера писателя, выделяют Чжан Тяньи в истории развития современной китайской литературы как того, кто «смог передать очарование стиля Лу Синя, наделив его новыми чертами» [28].

Таким образом, Чжан Тяньи является не просто талантливым литератором, зарекомендовавшим себя сразу в двух направлениях литературы, но и тем, кто совершил революцию литературного языка в первой половине XX века и раскрыл потенциал использования диалогической речи в своих произведениях.

3.1 Детская литература в контексте творчества Чжан Тяньи

Первая исследовательница китайской детской литературы, писательница Чжан Сянхай (张香还, 1925) утверждает, что «детская литература начала свое существование ещё задолго до своего самоопределения и выступала составной частью устного народного творчества» [8]. После появления письменности на территории Поднебесной детская литература взяла народные песни, баллады, мифы, легенды и притчи в качестве своей основы. Несмотря на длинную историю, уходящую корнями в древность, китайская детская литература и её определение оставались проблемным полем китайского литературоведения вплоть до конца XIX – начала XX вв. Само же понятие «детская литература» («儿童文学») появилось в жанровой парадигме Поднебесной только в период буржуазной (Синьхайской) революции 1911–1913 гг. [8].

В Древнем Китае наблюдался кризис детской литературы, так как классическая конфуцианская система образования рассматривала ребенка, подвергавшегося образовательно-воспитательному процессу, как будущего чиновника, из-за чего основной целью было вложить в него конфуцианские принципы и правила со строго определённой и незыблемой системой ценностей. Эти каноны ученики должны были заучивать, в большинстве своём совершенно не понимая смысла написанного. Наряду с этим, процесс обучения, понимания и усвоения учебного материала затруднял и язык изложения – «вэньянь», на котором в то время писались все произведения высокохудожественной литературы [8]. В свою очередь светская литература

в конфуцианских школах была под полным запретом, а великие произведения классической китайской литературы были доступны лишь старшим школьникам, чья образовательная подготовка была достаточной для их понимания. Таким образом, в то время как школьники старшего возраста были более свободны в выборе произведений для ознакомления, в которые входили и поэтическими произведениями эпохи Тан, и такие классические романы как «Троецарствие» («三国演义»), «Путешествие на Запад» («西游记»), «Речные заводи» («水浒传»), школьникам младшего возраста приходилось заучивать свои «учебники» в виде «Пятиканония» и «Четверокнижия» [11]. Высокохудожественный литературный язык представлял серьёзную сложность, а адаптированных версий классических китайских романов для детей, великое множество которых сейчас представлено на китайском книжном рынке, попросту не существовало. Классическая система образования была упразднена лишь к началу Синьхайской революции (1911 – 1913 гг.), благодаря которой классические конфуцианские книги были исключены из школьной программы. В связи с этим появилась необходимость создания нового фонда литературы, но уже исключительно для детей.

В период «ста дня реформ» в 1898 году были предприняты первые попытки создания специальной литературы для детей. Прогрессивные культурные деятели, в числе которых были Лян Цичао (梁启超, 1873-1929) и Хуан Цзунсянь (黄遵宪, 1842-1905), заложили фундамент теоретического осмысления литературы для детей, подчеркнув роль художественных произведений в воспитании подрастающего поколения [8]. Лян Цичао также сыграл ключевую роль в развёртывании антиимпериалистического «Движения 4 мая» 1919 года («五四运动»), которое, помимо всего прочего, дало толчок превращению детской литературы в самостоятельный вид. Несмотря на то, что детская литература начала своё существование задолго до этого события, её с трудом можно было считать самостоятельной категорией литературы. К детской литературе промежутка «Движения 4 мая» 1919 года и создания Китайской Народной Республики 1 октября 1949 года применяется термин «современная детская литература Китая» («中国现代儿童文学») [31]. Данный период неразрывно связан с именами прославленных писателей, в числе которых Чжан Тяньи занимает одно из значимых и почётных мест.

Активное участие в создании фонда китайской детской литературы после «литературной революции» 1919 года принимал Лу Синь. Убедённый в том, что «ребёнок – будущее нации» [11], литературный классик выпустил ряд статей, в которых обосновывал важность реалистического изображения действительности [11] и точного изложения истории в произведениях для

детей, аргументируя это тем, что литература должна воспитывать и облагораживать подрастающее поколение.

Лу Синь также всячески поддерживал распространение в Китае детских иностранных произведений. Совместно с другими писателями и переводчиками писатель показал юному китайскому читателю известные детские произведения О. Уайльда, Г.Х. Андерсена, А.С. Пушкина, Братьев Гримм и др. [11]. Именно переводы зарубежных произведений явились отправной точкой дальнейшего развития китайской детской литературы.

Энергичному развитию детской литературы в период после «Движения 4 мая» 1919 г. и до начала антияпонской войны («抗日战争», 1937-1945 гг.) способствовали специализированные периодические издания, размещавшие произведения для детей. Один за другим стали появляться влиятельные журналы для детей и подростков, среди которых были такие иллюстрированные издания и журналы как «Детский мир» («儿童世界», «儿童画报») «Коммерческого издательства» («商务印书馆»), «Дружок» («小朋友», «小朋友画报») «Китайского книгоиздательства» («中华书局») и др. [31]

В это же время, вдохновившись идеями Лу Синя, для подрастающего поколения начали создавать свои произведения и такие будущие корифеи как Е Шэнтао (叶圣陶, 1894–1988 гг.), Мао Дунь (茅盾, 1896–1981 гг.), Бин Синь (冰心, 1900 – 1999), Чжан Тяньи, а различного рода периодические издания, изначально ориентированные на взрослых читателей, всячески способствовали распространению их творчества. Так, например, «Письма маленьким читателям», одно из известнейших произведений китайской детской литературы, принадлежащее авторству Бин Синь, было впервые опубликовано в «Утренней газете» («晨报») в 1926 г., а знаковая литературная сказка «Линь Большой и Линь Маленький», написанная Чжан Тяньи, впервые вышла в свет в ежемесячном литературном журнале «Бэйдоу» («北斗») в 1932 году [31].

Таким образом, распад культа Конфуция, постепенное проникновение переводов произведений иностранной детской литературы, общественные и культурные сдвиги, вызванные «Движением 4 мая» 1919 года и ряд других факторов стали предпосылкой появления в Китае большого количества авторов, пишущих для детей и о детях. У истоков зарождения и плодотворного развития китайской детской литературы стояли такие художники слова как Лу Синь, Бин Синь, Мао Дунь, Чжан Тяньи, Е Шэнтао, внесшие в эти процессы весомый вклад и определившие основные направления, успешно развиваемые до сих пор.

Становление Чжан Тяньи как одного из первых и наиболее влиятельных детских писателей XX века началось только в 1930-ых годах,

что во многом было связано с политической обстановкой Китая. В этот период произошел переход писателя от сатирической литературы к детской. Вступив в Лигу левых писателей Китая, молодой и подающий надежды Чжан Тяньи наконец получил признание за свои сатирические произведения и стал систематически публиковаться. Однако «белый террор» («白色恐怖»), начавшийся в Шанхае в конце 1920-ых, повлёк за собой преследования многих писателей-участников Лиги и наложение массового запрета на их литературу. В данной ситуации Чжан Тяньи решительно отказался занимать наблюдательную позицию и решил пойти другим путём: уйти из взрослого мира литературы, где его главным оружием была сатира, и сфокусироваться на детской литературе. В 1932 году была опубликована первая литературная сказка его авторства – «Линь Большой и Линь Маленький», а уже через год в свет вышла сказка «Лысый король», закрепившая за ним статус детского писателя-сказочника. Однако от своих первоначальных намерений писать о правде жизни Чжан Тяньи не был готов отказаться. Писатель осознал, что в «детском» мире сказок сложные социальные проблемы «взрослых», могут быть намного более ярко и глубоко раскрыты [34]. К тому же форма сказки, которая предполагает использование большого количества вымысла, фантастических и гиперболизированных образов, стала прекрасной почвой для реализации идей писателя в обществе, ставшего жертвой и находящегося под контролем «белого террора».

Ранние детские литературные сказки Чжан Тяньи отличает то, что их идейная направленность во многом соотносится с его чисто сатирическими произведениями, поэтому в литературоведческом мире часто можно встретить определение историй писателя для детей этого периода как «сатирические литературные сказки».

Китайские литературоведы называют сатиру детских произведений Чжан Тяньи «колющей», потому что она не просто насмехается над старыми устоями, уродливыми и лживыми социально-политическими явлениями, фальшивостью и подлостью правящих классов. Сатира в произведениях писателя «бьёт на поражение» и заставляет читателя почувствовать как жалок и позорен тот эксплуататор, тот паразит, который получает всё за страдания тех, кто не получает ничего [36].

Характерными чертами литературных сказок писателя, написанных в 1930-е годы, являются:

- 1) Отражение действительности, завуалированное богатой фантазийностью и образностью мира сказки. С одной стороны, с целью обхода цензуры, а с другой – для того, чтобы вызвать интерес у читателя;
- 2) Крупная форма сказок. В сравнении с другими произведениями детской литературы, ранние сказки Чжан Тяньи отличаются большим

объёмом. Это объясняется тем, что более длинное произведение способствует многостороннему описанию мира и его явлений. Так, Чжан Тяньи, стремившийся писать о реальной жизни, в своих историях выстраивает «панорамную» («全景式») структуру сказочного мира, чтобы донести до маленьких читателей всю сложность и многогранность реального мира. «Можно сказать, что сказочный мир у Чжан Тяньи – это приукрашенный и уменьшенный мир реальный» [36].

3) Обличительный характер произведений. Совершив переход к детской литературе, Чжан Тяньи по-прежнему оставался мастером сатиры, сопереживающим своему народу, страдающему от гнёта недостойных людей, поэтому элементы сатиры и обличения, направленные на жестокость правящих кругов старого Китая, расточительность и нечестность старого общества и людей, преследующих наживу, также явно наблюдаются и в его детских произведениях.

О своих произведениях, написанных в этот период, автор говорил, что цель его творчества в трудные времена заключалась в том, чтобы «выставить напоказ всевозможные противоречия реальной жизни, показать разнообразные человеческие характеры, в особенности те, которые тщательно скрываются под масками фальши, а также отобразить борьбу угнетённого народа в разгар страданий, чтобы помочь читателям, в частности молодому поколению, обрести понимание жизни, узнать, что есть правда, а что – ложь, что следует любить, а что – презирать, чтобы в итоге не ошибиться в выборе жизненного пути» [33]. В связи с бедственным положением китайского населения в 1930-1940-ых годах, такого рода идейная направленность была особо актуальна. Поэтому умение Чжан Тяньи с помощью юмора и сатиры, простого и шутливого языка создавать «реальный» («真现实») сказочный мир, на самом деле живущий по тем же законам и описывающий настоящие проблемы и тяготы жизни, привлекал внимание и читателей, и критиков, выделяя писателя из ряда других детских литераторов.

Чжан Тяньи также считал, что «личность писателя – это стиль его письма» [36]. Способность автора придумывать яркие образы и интересные сюжетные повороты, по словам его современников, объяснялась тем, что на протяжении всей жизни Чжан Тяньи сохранял «детское сердце» и озорной характер [32]. По рассказам сына писателя Чжан Чжан (张章), он был очень непоседливым ребёнком, родители которого не препятствовали его шалостям, поэтому, став взрослым этот, так называемый, «детский дух» навсегда остался с ним. «И хоть писатель уже не мог лазать по деревьям, ловить сверчков и драться как другие мальчишки» [35], тем не менее, это помогало ему раз за разом находить нужный ключ к детским сердцам, через свои

произведения, увлекая их в занимательный водоворот удивительных приключений.

Образы героев детских произведений Чжан Тяньи в большинстве своём основаны на характерах реальных детей, с которыми ему, как детскому писателю, доводилось очень часто иметь дело [34]. В течение всего своего творческого пути, начиная от первых шагов к созданию национальной детской литературы после «Движения 4 мая», Чжан Тяньи стремился приблизиться к реальности детского существования, их внутренним миром, познакомиться с эстетическим сознанием и психологией чтения детей, чтобы детская литература смогла по-настоящему говорить на одном с ними языке. Чжан Тяньи умело общался с маленькими читателями на серьёзные темы и доносил до них настоящие «взрослые» проблемы через свои произведения благодаря уместному юмору, соответствующему детскому кругозору, использованию правильных и простых для детского восприятия слов, внедрению ярких и разноплановых образов, в которых ребёнок мог узнать самого себя. Писатель не скрывал свою точку зрения от маленьких читателей, он был уверен, что сказочная литература должна быть полезной для детей и заставлять их «любить читать, понимать и вникать» [36]. В результате такая короткая дистанция между читателем и содержанием произведения также способствовала эффективному внедрению поучительных смыслов, реализации дидактической функции. Чжан Тяньи, следуя идеям Лу Синя, считал, что основная функция детской литературы – это воспитание и помощь в формировании личности, но чтобы это «поучение» имело какое-либо влияние, оно должно иметь ту форму, которую ребёнок сможет без труда понять и с большим желанием запомнить. Следовательно, произведения с динамичным сюжетом и юмором, детально и правдиво прорисованными образами, богатым и выразительным языком изложения, несомненно, достигают этой цели и находят своего читателя.

Чжан Тяньи же в силу своего таланта, внимательности к деталям, длительному опыту общения с детьми смог в совершенстве овладеть особенностями детского языка, детской психологии. Именно поэтому сказки писателя, его пьесы, детские романы не теряют своей популярности и влияния в литературном мире и по праву считаются классикой современной китайской детской литературы, на которой выросло не одно поколение детей.

Феномен литературных детских сказок Чжан Тяньи и их лексико-стилистические особенности будут рассмотрены в следующих разделах на примере двух наиболее известных литературных сказок писателя периода 30-х годов XX века.

3.2 Лексико-стилистическое своеобразие литературных сказок Чжан Тяньи «Линь Большой и Линь Маленький» и «Лысый Король»

«Линь Большой и Линь Маленький» явилась пробой сил молодого литератора в новом для него жанре. Несмотря на то, что произведение, из-за наложенного цензурой запрета, так и не удалось полностью опубликовать в журнале «Бэйдоу», в шанхайских литературных кругах, в которых концентрировались почти все значимые печатные издания, его ироничность и социальная острота, смешанная с поражающим воображение миром сказки, сразу привлекла внимание публики как старшего, так и младшего поколений. В результате только до 1949 года произведение выдержало четыре переиздания (в том числе издание 1936 года, где оно вместе с ещё одной сказкой писателя – «Лысый король» – вышло отдельной книгой) [9, с. 10]. В СССР, перевод сказки на русский, выполненный А.Г. Гатовым, был впервые опубликован в 1958 году. На белорусском же языке произведение Чжан Тяньи вошло в одноимённый сборник китайских детских сказок «Лінь Вялікі і Лінь Маленькі» в переводе В. Идельсона и И. Волкова, который вышел в свет в 1973 году [8, с. 86]. В свою очередь литературная сказка «Лысый король» была опубликована через год после прогремевшей в литературном сообществе первой детской сказки писателя в 1933 году.

Будучи «новым воином» («新的战士») литературы левого крыла 30-х годов, Чжан Тяньи с самого начала своего творческого пути в мире детской литературы решительно придерживался мнения о том, что литература должна «отражать реальную жизнь» [36]. Данному принципу следуют и его первые литературные сказки («Линь Большой и Линь Маленький», «Лысый Король»), где перед читателем предстаёт панорамный сказочный мир, наполненный буйными красками и детализированными образами, через который разоблачается общественное разложение господствующего класса, утопающего в роскоши и с головой погружившегося в праздность жизни за счёт эксплуатации и угнетения простого народа. В противовес этому автор воспекает великий дух мужества трудового народа в борьбе и сопротивлении и выражает свою уверенность в том, что борьба народа непременно свергнет своих угнетателей и эксплуататоров.

Чжан Тяньи широко использует гротескный прием «двойничества», тем самым противопоставляя персонажей друг другу. Наиболее ярко этот приём реализуется в сказке «Линь Большой и Линь Маленький», где противоположным добродетельному и справедливому Маленькому Линю выступает его брат-близнец, жадный и корыстолюбивый Большой Линь. Взяв за основу сюжета разность судеб двух братьев, писатель умело изображает духовные взгляды высшего и низшего классов, буржуазии и пролетариата,

угнетателей и угнетённых, освещает их конфликты и борьбу и раскрывает действительность страдающего китайского общества [36]. В «Лысом короле» образ правящей элиты, главным образом представленный Лысым Королём, противопоставляется образам крестьян, отчаянно борющихся против режима и гнёта своего эксплуататора. Благодаря таким контрастам, сатира, направленная на антагонистов производит более глубокое впечатление.

Основную роль в формировании картины мира, где реализм выступает фоном повествования, находящимся за завесой красочной фантазии, играет подбор языковых и стилистических средств. Чжан Тяньи тщательно подходит к отбору этих средств, руководствуясь тем, чтобы они были не только доступны для детского восприятия, но и создавали образы, были экспрессивны, были способны сделать намёк на тайный, глубинный смысл.

Из-за того, что оба произведения относятся к одному и тому же жанру и были написаны в один и тот же период творчества писателя, их идейная направленность во многом совпадает, поэтому и средства создания изобразительности и выразительности имеют множество сходств. Однако постепенное развитие и совершенствование стиля писателя привносит свои коррективы в специфику их употребления.

С точки зрения лексических средств нами были выделены следующие особенности:

В сказках крайне редко используется абстрактная лексика, так как в большинстве своём она представляет сложности для детского понимания. Чжан Тяньи стремится использовать наиболее частотные, имеющие практическую значимость слова. Это, в первую очередь, **конкретные существительные**. Например: кровать (床), дом (房子), мотыга (锄头) и т.д.

Более того, в произведениях особое внимание уделяется и **глаголам**. Так, сложные глаголы, состоящие из двух иероглифов (预备 (намереваться), 结婚 (жениться), 鞠躬 (кланяться), 逃跑 (убегать)), встречаются намного реже односложных [20]. Особенностью употребления односложных глаголов в тексте является то, что за глаголом непременно следуют разного рода глагольные дополнения, которые уточняют предшествующее действие. Например: «他更使劲地**拽住**大林。大林**推开了**他» [37] («Он ещё сильнее **вцепился** в Большого Линя. Большой Линь **оттолкнул** его»); «大林和小林都**逃掉了**» [37] (Большому и Маленькому Линю **удалось сбегать**). Наиболее распространёнными являются **составные глагольные дополнения направления**. Например: «所以我要把你们**关起来**, 关一个星期» [37] («Так что я **засажу** вас на неделю»); «后来乔乔拿跳绳的绳子把怪物**绑起来了**» [37] («Потом Цяоцяо взял верёвку от скакалки и **связал** чудище»); «叭哈打着鼾, 把绿胡子吹得**飘起来**» [37] («Бабах храпел и из-за этого его усы **подлетали**»);

«皮皮念完了就坐下去了» [37] («Пипи закончил читать и *сел* на место»); «他们坐的马车停下来了» [37] («Повозка, в которой они ехали, *остановилась*»).

Зачастую глаголы употребляются совместно с описательными компонентами, которые выражаются *звукоподражаниями*, в большинстве случаев присоединяющихся к глаголу с помощью структурной частицы «地». Рассмотрим примеры: «他就在草地上躺下来, 呼噜呼噜地睡着了» [37] («Он лёг на землю и **с сопением** уснул»); «他哇地哭了起来» [37] («Он зарыдал»). Использование звукоподражаний с глаголами, так же как и глагольные дополнения, уточняют глагол и добавляют ему большую выразительность, а также помогают избегать сложных глаголов, которые могут быть еще не известны детям.

На *уровне синтаксиса* Чжан Тяньи продолжает своё движение против сложных предложений и *внедряет простые повествовательные предложения*, с простыми глаголами в качестве сказуемого. В пример приведём следующий отрывок: «秃秃大王起来了, 吃了早饭, 吃了煮冰淇淋, 就到花园里去散步。秃秃大王忘记那个老头子和那个女人了。到了下午三点钟, 秃秃大王走到那间房子里来, 看见那个老头子和那个女人, 才又想起审判的事» [38] («Лысый король *проснулся*, *съев* завтрак и варёное мороженое, *вышел* в сад прогуляться. Он совершенно *забыл* про старика и женщину. К трём часам дня, когда Лысый король вошёл в ту комнату и *увидел* тех старика и женщину, только тогда он вновь вспомнил о суде») ². С такими простыми глаголами как «есть» («吃»), «ходить» («走»), «смотреть» («看»), «думать» («想») дети сталкиваются ежедневно, поэтому они хорошо с ними знакомы, и опознать их в тексте не составляет труда. Повествовательные же предложения являются базовой формой для изложения событий в утвердительном ключе и передаче утвердительных смыслов. Такая форма отвечает всем особенностям детского восприятия, для которого ориентирование во множестве придаточных частей, характерных для сложных предложений европеизированного китайского языка в период после литературной революции, представляло непреодолимое препятствие [20].

Таким образом, данные особенности лексического состава, в первую очередь объясняются стремлением писателя использовать односложные глаголы и конкретные существительные, отражающие простоту действий и предметов, так как они соответствуют детскому уровню развития, их психологическим и поведенческим характеристикам. Эти глаголы и существительные, проходя через процесс детского восприятия, вместе составляют историю и продвигают её сюжет, а также способствуют

² Здесь и далее перевод выполнен автором дипломной работы – Серебро А.

формированию пространства для фантазии у читателей младшего возраста [20].

В детских сказках писателя основной объём текста занимают *диалоги*. Это связано, во-первых, с тем, что диалогическая речь более проста для восприятия детьми, чем сплошной текст, а во-вторых с тем, что диалоги – часть идиостиля Чжан Тяньи.

Диалоги в детских произведениях Чжан Тяньи являются намного более выразительными и способны выражать намного более широкий спектр эмоций. Созданию «живых» и экспрессивных диалогов способствует ряд языковых средств:

В первую очередь это внедрение *«экспрессивных частиц» («语气词»)* и *звукоподражаний*. Экспрессивные частицы употребляются и в речи рассказчика, и в речи персонажей, к тому же отличаются большим разнообразием, что свидетельствует о высоком уровне экспрессивности речи (см. Приложение Б п.1). Звукоподражания не только употребляются в качестве глагольных уточнений, но и способствуют усилению выразительности, несмотря на то, что они встречаются в тексте намного реже междометий (см. Приложение Б п.1).

В «Лысом короле», например, помимо привычных использований междометий и звукоподражаний в восклицательных репликах и в качестве глагольных описаний, автор демонстрирует и довольно оригинальные способы их использования. В качестве примера приведём отрывок, в котором Чжан Тяньи включает данные языковые единицы, чтобы симитировать речь жующего человека: «答道：“哇咿呀，哇哇咿呀咿。哇哇，哦嗯哇咿啊咩啦哇？哇咿！”——因为有两个人肉丸子放在嘴里，所以说起话来就听不明白» [38] («Он ответил: “Уа-и-я, уа-уа-и-я-и. Ва-ва, оуа-а-ва-ва-и? Уа-и!” Однако из-за того, что во рту у него лежало две фрикадельки из человеческого мяса, ничего невозможно было разобрать»).

В связи с внедрением в произведения персонажей, являющихся представителями животного мира с антропоморфными чертами, которые действуют наравне с героями-людьми, автор, тем не менее, сохраняет некоторые их «животные привычки». Так, у подобных героев есть свои индивидуальные звукоподражательные слова, выделяющие их речь на фоне других. Например, у героя, являющегося собакой, это слово «汪» («гав»), что является звукоподражанием собачьему лаю, а у персонажа волка этим словом является «咕» («гу»). Такое разнообразное использование междометий и звукоподражаний повышает характеризующую функцию диалогов и их выразительность, что помогает автору создавать яркие и запоминающиеся образы.

Использование диалогов в тексте произведения неизменно предполагает присутствие черт разговорного стиля. В этом ключе в произведении можно найти примеры лексики и лексических сочетаний, многие из которых обладают эмоционально-оценочным значением. Например: «管他哩! » («Плевать»), «你管不着! » («Не твоё дело!»), «你别多嘴!» («Нечего тебе болтать!»).

Помимо создания выразительности языка, аффективная лексика также способствует реализации задумки автора в обличении определенных явлений и персонажей. Например: « “那么你们就滚出去!” 老和尚说完了这句话, 就把小明和冬哥儿推出去, 把庙门关了起来。» [38] «”Ну и **проваливайте** тогда!” – сказав это, пожилой монах тут же выпроводил Сяомин и Дунгэра и запер двери храма». Использование слова «滚», относящегося к сниженной лексике разговорного стиля в речи буддийского монаха отнюдь не случайно. С помощью этой детали автор подчёркивает меркантильность и неискренность высших сил, тем самым поучает читателей, что в жизни нужно полагаться только на самих себя, а не ждать помощи от других.

Несмотря на соотнесенность произведений с жанром детской литературы, в репликах персонажей находят отражение примеры использования *сниженной лексики (вульгаризмов)*, которую, однако, по эмоциональному тону нельзя отнести к особо грубой бранной лексике, встречающейся, например, в «Записках из мира духов». Основная её функция заключается в повышении выразительности речи. Так, в «Лысом Короле» сниженную лексику использует даже рассказчик: «糟糕, 大狮要打冬哥儿了吧? » [38] («**Плохо** дело, Большой Лев собирается ударить Дунгэра?»). Помимо этого в некоторых случаях с помощью вульгаризмов автор обличает отдельных персонажей, являющихся представителями высшего общества, показывая тем самым вспыльчивость и несдержанность их характеров (см. Приложение Б п.2).

Эмоциональность высказываний также как и в «Записках из мира духов» выражается использованием языковых средств, вводящих значение степени. Например, наречиями «没命» («изо всех сил»), «要命» («невыносимо»), «拚命» («отчаянно»): «少年可**没命地**逃跑了» («Дети бежали, **не щадя сил**»), «痒得**要命**, 难过极了» («**невыносимо** щекотно»).

Главной особенностью диалогов в детских произведениях писателя является то, что разговор друг с другом ведут не только персонажи истории. В произведении также есть неизвестный рассказчик (предположительно сам автор), который время от времени «отвлекается» от повествования и ведёт воображаемую беседу с читателями.

Такой приём, использованный Чжан Тяньи, отличается новаторством, так как в литературе до начала «Движения 4 мая» 1919 года повествователь

выступал всеведущим и всемогущим «создателем», превосходящий над героями, а в литературе современной рассказчик зачастую занимал равное или почти равное положение с героями, что позволяло создавать иллюзию правдивости происходящих событий. Однако у Чжан Тяньи его второе «Я» занимает промежуточное положение между этими двумя типами. Писатель использует рассказчика, который «находится выше детей, но не дистанцируется от них» [20]. Поэтому в сказках писателя всегда есть повествователь, который очень хорошо понимает психологию и поведение детей, их характер и склонность к озорству. Этот повествователь не строгий учитель, наоборот, он очень дружелюбен и точно знает, что хотят знать читатели и на какие вопросы найти ответы [20]. В подтверждение этому приведём следующий отрывок из «Линь Большой и Линь Маленький»: «真的, 大林到底在什么地方呢? —— 听故事的人都想要知道。<...>刚说到这里, 你一定会问: “你为什么不从头说起呢? 大林怎么会跑到这里来的? 大林怎样会有他自己的家呢? 那天怪物要吃大林和小林, 大林和小林分开跑, 我们就没看见大林了。你从那里说起罢。” 对, 我就从那里说起罢» [37] («И правда, где, в конце концов, Линь Большой? – все слушатели хотят знать. <...> Дойдя досюда, вы наверно спросите: “Почему бы вам не начать сначала? Как у Большого Линя появился свой собственный дом? В тот день, когда чудище хотело съесть Большого и Маленького Линя, братья разбежались в разные стороны, и мы больше не видели Большого Линя. Поэтому начните оттуда.” Да, именно с этих событий я и начну рассказ»). Такой повествователь, «ломающий четвертую стену», вызывает отклик в сердцах детей, так как они могут почувствовать, что их понимают и уважают. В сказках рассказчик может ошибаться, выражать свою личную оценку событий, что в какой-то степени его «очеловечивает», поэтому чтобы «оживить» его речь, писатель наполняет ее междометиями, восклицаниями, повторами, добавляющими экспрессию высказываниям. Например: 1) «不对, 我说错了! 原来皮皮先生还没有开口, 小林就抢着说了, 他说得很快» [37] («Не верно, я *ошибся*! На самом деле Господин Пипи еще не успел раскрыть рта, как Маленький Линь его перебил и начал тараторить»); 2) «哈, 当真! 大林马上就站了起来, 对包包说» [37] («*Ха, ну конечно!* Большой Линь тут же встал и обратился к Баобао»); 3) «怎么办呢? 怎么办呢? 老米真着急呀» [38] («**Что же делать? Что же делать?** Лаоми и правда очень волновалась»).

В сказке «Лысый Король» Чжан Тяньи еще больше сокращает дистанцию между читателем и рассказчиком. Если в «Линь Большой и Линь Маленький» его полномочия ограничивались изложением событий и периодическим выражением личных оценок, а также небольшими взаимодействиями с воображаемыми читателями, то в следующей своей работе Чжан Тяньи значительно расширяет возможности рассказчика.

Очевидным подтверждением этому является отдельная «вводная» глава («序» – «Введение»), отведенная специально для развернутого диалога между рассказчиком и читателями и отличающаяся прямыми обращениями, свойственными сказочной традиции: «“各位小朋友，各位大点的小朋友，再大些的朋友，我来讲一个故事：咳哼！从前有一个公主……等一等！我要你们猜猜看！这位公主是怎样一个人？”马上就可以猜到的：“那位公主是一个好人，很美丽。”» [38] («**Малыши, ребята и взрослые ребята**, сейчас я расскажу вам историю: Кхм! Жила-была принцесса... Минуточку! **Давайте-ка вы угадаете!** Какой была эта принцесса?” Немедленной догадкой будет: “Эта принцесса хорошая и очень красивая”»). Во введении рассказчик (иначе, сам автор) рассуждает о негативных эффектах, которые традиционные волшебные сказки оказывают на подрастающее поколение, в частности, делают из него людей не готовых брать ответственность за свою жизнь.

В последующих главах рассказчик сближается и с героями, из-за чего можно наблюдать такого рода взаимодействия, при которых герои (в данном примере это герой с именем «——»), например, перебивают рассказчика: «打什么东西？这山上什么野兽也没有，连飞禽也没有呀！秃秃大王原来是来打……故事说到这里，忽然“——”叫起来了，我的话就被“——”打断了» [38] («С чем сражаться? На этой горе нет ни диких зверей, ни даже пернатых! Лысый король изначально пришёл, чтобы сразиться с... **Не дав мне закончить, вдруг послышался зов “——”, который меня перебил**»).

Стараясь приблизить речь повествователя к детскому восприятию, автор использует упрощённые конструкции, свойственные *детскому языку*. Рассмотрим приём многократного повторения грамматических конструкций, с помощью которых автор подражает речевым паттернам детей: «这仓里堆满了货，什么都有。有猫，有手巾，有糖，有小林，有镜子，有鸡蛋，有铅笔，还有许许多多用的吃的东西» [37] («Этот склад был доверху завален всякой всячиной, там **есть всё: есть кот, есть полотенце, есть конфеты, есть Маленький Линь, есть зеркало, есть яйцо, есть карандаш и ещё много-много съестного**»). В данном примере повторяющаяся конструкция «有...» создаёт впечатление речи ребёнка, который, попав в место, где увидел много интересных для себя вещей, воодушевлённо о них рассказывает.

Данный приём широко используется автором, поэтому в двух сказках можно встретить абсолютно идентичные примеры его употребления:

1) «小明和白胡子老公公和十二个小迷迷和大狮和许许多多人都在那里走着» [38] («Сяомин и Белобородый дедушка и двенадцать котят и Большой Лев и **еще много-много людей** отправились туда»);

2) «唧唧和蔷薇公主和国王和红鼻头王子和鳄鱼小姐和许许多多人，都掉到海里去了» [37] («Цзицзи и Принцесса Роза и Красноносый Принц и Мисс Крокодил и **еще много-много людей** упали в море»).

Подобного рода высказывания и особенности речи писателя, обусловленные тонким пониманием детской психологии и вниманием к деталям, ещё больше приближают рассказчика к читателю, у которого складывается впечатление того, что они с ним на равных. Это соответствует тому, о чём говорил сам писатель: «единственный способ сделать язык повествования произведения привычным для детей – это перевоплотиться в ребенка, думать детским сердцем, смотреть на мир детскими глазами» [20]

Примеры использования «детского языка» находят отражение и в репликах персонажей-детей, что способствует более убедительной демонстрации наивности детских взглядов на мир: 1) «乔乔和小林一面哭，一面吃，一面说：“我们在咕噜公司做工。后来四四格打我们。后来还要变鸡蛋吃。后来打死了四四格。后来第二四四格。后来第三四四格。后来怪物追我们。后来掉了耳朵。后来掉了鼻子。后来上您这儿来。后来您问我们。后来我们说：‘我们在咕噜公司做工。后来四四格打我们。后来还要变鸡蛋吃。后来打死四四格。后来……’” “我知道了，我知道了。” [37] («Цяоцяо и Маленький Линь плакали, ели и говорили одновременно: “Мы работали в фирме. **Потом** Четырежды Четыре бил нас. **Потом** собирался превратить нас в яйца. **Потом** Четырежды Четыре был убит. **Потом** Второй Четырежды Четыре. **Потом** Третий. **Потом** чудище гналось за нами. **Потом** потеряли ухо. **Потом** потеряли нос. **Потом** пришли сюда к вам. **Потом** вы спросили нас. **Потом** мы сказали: ‘Мы работали в фирме. **Потом** Четырежды Четыре бил нас. **Потом** собирался превратить нас в яйца. **Потом** Четырежды Четыре был убит. **Потом**...’ “Я всё понял, всё понял!”»); 2) «小明的爸爸是很爱小明和冬哥儿的。冬哥儿的妈妈和爸爸和姐姐也是很爱小明和冬哥儿的。现在他们都被捉去了，要被秃秃大王吃掉了，他们不能再爱小明和冬哥儿了» [38] («Папа Сяомин **очень любит** Сяомин и Дунгэра. Мама, папа и старшая сестра Дунгэра тоже **очень любят** Сяомин и Дунгэра. Но теперь, когда они все попали в плен и будут съедены Лысым королём, они **больше не могут любить** Сяомин и Дунгэра»). В данных отрывках приведены явные примеры «детского языка», где структура многократного повторения одной и той же конструкции, отображает не только возраст говорящих, но еще и их эмоции в процессе повествования. Благодаря тому, что Чжан Тяньи замечает такие моменты в поведении детей в реальном мире, а потом переносит их на бумагу, язык диалогов наделяется высоким уровнем экспрессивности и способности охарактеризовывать персонажей, что позволяет создавать яркие и «выпуклые» образы героев.

Речь персонажей в детских произведениях колоритна и разнообразна, из-за чего в беседах персонажей могут открываться их особые речевые характеристики, способствующие созданию интересных художественных образов. Рассмотрим следующий отрывок из «Линь Большой и Линь

Маленький»: «小林问: “你带我去做什么?” “做工, 做工。” “做什么工?” “什么工都要, 都要做。” “给钱么?” “不给, 不给。” 过了一会, 小林又问: “你说起话来, 为什么一句话要说两遍?” 四四格摸摸绿胡子, 答道: “因为我的鼻孔太大了, 太大了。说起话来鼻孔里就有回声, 有回声。”» [37] (Маленький Линь спросил: “Куда вы меня везёте? Что я буду делать?” “**Работать-ботать...**” “А какая работа?” “**Любую работу, любую работу** нужно делать.” “А деньги платить будете?” “**Не буду-уду.**” Через какое-то время Маленький Линь вновь спросил: “Почему вы по два раза повторяете всё, что говорите?” Погладив свою зелёную бороду, Господин Четырежды Четыре ответил: “Потому что мой нос очень **большой-ольшой**. Когда я говорю, из ноздрей вырывается **эхо-хо**”»). В данном примере особенности речи персонажа дополняют его внешний образ (большой нос), выделяют реплики персонажа среди других в многочисленных диалогах, к тому же создают карикатурный образ, благодаря гиперболизации (нос настолько большой, что из него выходит эхо, как из пещеры).

Другим персонажем, чья речь сильно выделяется на фоне других, является принцесса Роза (薔薇公主) в сказке «Линь Большой и Линь Маленький». Приведем несколько примеров: 1) «薔薇公主这才知道有人在她跟前向她说话, 她就**和气地**答道: “是的, **谁谁谁**也没我这么**美美美**, **美! 美! 美丽!**” » [37] («Принцесса Роза как только поняла, что кто-то к ней обращается, тут же **мягко ответила**: “Да! Нет никого, **никогоооо красивее меня! Никого Красивее!**”»); 2) «薔薇公主**客气地点**点头, 答道: “**我我我**唱歌也**唱唱唱**, **唱! 唱! 唱得最好!**” » [37] («Принцесса Роза, **вежливо** кивнув головой, ответила: “**Яяя и поююююю! Пою! Тоже! Лучше! Всех!**”»)). Можно заметить, что реплики Принцессы Розы отличаются сильной экспрессивностью благодаря повторениям и восклицаниям. Примечательно и то, что автор создаёт обличительный эффект высказываний героини с помощью нарушения читательских ожиданий. Так, перед самой репликой Чжан Тяньи приводит такие детали как «Принцесса вежливо кивнула», «ответила мягким голосом», «ответила дружелюбно», но следующие за этими деталями высказывания, наполненные повторами и восклицаниями, создают впечатление того, что она срывается на крик, но ни в коем случае не говорит «мягким голосом». Таким образом, автор показывает двойственность личности персонажа, который только производит впечатление классической принцессы. Благодаря такой явной характеризующей функции речи персонажа, писателю даже не обязательно указывать, кто говорит, так как читатель сам сможет это с легкостью понять: «有一个女同学一摆一摆地走过来对唧唧说: “唧唧唧唧唧, 你你你真美, 美! 美! 美! 美呀!” » [37] («Одна из одноклассниц, покачиваясь, подошла к Цзицзи и сказала: “Цзицзицзицзи! Тыыы такой красивый! Красивый! Красииниивый!”»)).

Диалоги персонажей также часто сопровождаются *ритмически организованным текстом*. Это могут быть как отдельные рифмованные реплики персонажей (например: « “我可不信(xìn)! ” 小林嚷。 “你不信(xìn)也不行(xíng)。” » [37] – («”А я не верю!” – прокричал Маленький Линь. “Так не годится, что ты не веришь”»)), так и небольшие стихотворные вставки и песенки, в которых рифмуются последние иероглифы в строфе. Содержание таких стихов зачастую имеет насмешливый или же обличительный характер. Например:

1) «哇哇哇(wā),
秃秃大王真伟大(dà),
脑袋像个老冬瓜(guā),
身上欢迎苍蝇爬(pá),
哇哇哇(wā),
大家都爱他(tā)。」[38]

2) 哥哥姐姐吃糕糕(gāo),
两块糕加三块糕是七块糕(gāo),
七块糕, 八块糕, 一共是十块糕(gāo)。
三个人带了十顶帽(mào)。
一分钟是七十秒(miǎo)。
我的算术真正好(hǎo),
价钱最公道(dào),
上一课只要一斤二两好珠宝(bǎo)。
[37]

1) «Ля-ля-ля,
Лысый король и правда велик,
Голова похожа на старую
зимнюю тыкву,
Он разрешает мухам ползать по
нему.

Ля-ля-ля!
Все любят короля!»

2) «Брат и сестра ели пирожные,
Два пирожных плюс три
пирожных равно семь
пирожных,
Семь пирожных, восемь
пирожных, всего десять
пирожных.
У трёх людей на головах десять
шляп.
В одной минуте семьдесят
секунд.
У меня арифметика самая
правильная,
Плата за урок – самая
справедливая,
Беру пятьсот два грамма
жемчуга».

Включение стихотворных вставок в произведения детской литературы является вовсе не случайным, оно объясняется тем, что, согласно теории детской когнитивной психологии, на раннем этапе развития абстрактное мышление ещё плохо развито. Однако детское сознание уже знакомо с ритмом и рифмой (в форме колыбельных потешек, загадок и т.п.) а потому легче воспринимает информацию именно в таком виде. Кроме того, ритмически организованный текст даёт маленькому читателю целостный,

законченный образ и апеллирует к его синкретическому восприятию мира, характерному для ранних форм мышления. Чжан Тяньи хорошо это понимал. Стихотворные строчки в его произведениях не только служат «развлекательным» и легко воспринимаемым элементом, но и продвигают сюжетную линию, включают в себе характеристики персонажей (см. Приложение Б п.3).

При рассмотрении ономастической части лексического состава произведений были выделены следующие особенности антропонимики и топонимики:

Антропонимика выделяется использованием **приёма упрощения**, при котором семантика иероглифов понятна и доступна для детской аудитории, не усложнена многосоставными компонентами. Это, например, такие имена как: 大林 (Большой Линь), 小林 (Маленький Линь), 皮皮 (Пипи), 平平 (Пинпин), 四四格 (Четырежды Четыре), 乔乔 (Цяоцяо), 包包 (Баобао), 鳄鱼 (Крокодил) и др. Стоит отметить, что большая часть имён образована удвоением существительных. Это создаёт эффект упрощённости языка и производит впечатление детского уменьшительно-ласкательного прозвища. Некоторые антропонимы и вовсе упрощаются вплоть до звукоподражаний: 叭哈 (Бабах – звукоподражание грохоту), 唧唧 (Цзицзи – звукоподражание щебетанию).

Некоторые имена можно также рассматривать в рамках приёма **«говорящего имени»**. Например, имя главного антагониста одноимённой сказки «Лысый Король» (秃秃大王), обладает несколькими значениями и может по-разному трактоваться. Во-первых, имя Лысый король подтверждает тот факт, что у короля и правда нет волос на голове, что также регулярно упоминается в произведении: «脑顶上光溜溜的，一根头发也没有» [36] («На макушке короля не было ни волоска»). Во-вторых, другим значением иероглифа «秃» является «голый», что может отсылать нас к известной сказке датского писателя Г.Х. Андерсена (1805 – 1875 гг.) «Новое платье короля», где король не отличался особым умом и легко поддавался влиянию других, поэтому в конечном итоге остался буквально «голым». Королю в произведении Чжан Тяньи также не хватает способности самостоятельно мыслить, что играет на руку многочисленным советникам, стремящимся всячески его обмануть. Таким образом, имя в определённой степени отражает образ короля.

«Говорящее имя» также может быть направлено и на обличение. Например: «亲王是国王的弟弟，他叫做……他的名字可长哩，一口气很难念完。他的名字叫做：“从前有个国王他有三个儿子后来国王老了就叫三个王子到外面去冒险后来三个王子都冒过了险回来了后来国王快活极了后来这故事就完了” 亲王。」 [37] («Принц был младшим братом короля, его звали...

его имя такое длинное, что за раз и не произнесёшь. Его имя “Давным-давно жил-был король у которого было три сына когда король состарился он велел трём принцам отправляться на поиски приключений три принца вернулись из приключений король был очень счастлив и потом эта история закончилась”»). Ответом принца на вопрос о его имени является следующее: «Я принц, а принц – это аристократ, поэтому наши имена должны быть длинными, очень длинными» («我是亲王，亲王是贵族，贵族的名字总得是很长很长的») [37]. В данном примере автор не только высмеивает, так называемую, «аристократию», которая руководствуется абсурдными правилами, но и показывает своё презрение к традиционным фабулам волшебных сказок, не отличающимся особой оригинальностью. Здесь, в частности приводится популярный сказочный троп о короле и трёх его сыновьях, который встречается и в русских народных сказках (русская народная волшебная сказка «Царевна-лягушка»).

Среди имён персонажей можно выделить и абсолютно абсурдные, такие как имя солдата-волка из сказки «Лысый Король», особенностью которого является то, что у него отсутствует какое-либо звуко-буквенное выражение. В произведении его называют «———». Рассмотрим следующий отрывок: «那个穿金衣的大臣是一只狼，名字叫做“———”。这个名字可真不容易喊。原来他的名字是没有字的，也发不出声音。你只要把嘴闭那么一会儿，就是喊了他的名字了。」 [38] («Министром в золотых одеждах был волк, которого звали “———”. Это имя было не так-то просто произнести. Оказывается, что у его имени нет ни букв ни звуков. Достаточно на мгновение замолчать и закрыть рот, чтобы позвать его»). Такой необычный выбор имени способствует усилению сказочности атмосферы, а также выражению насмешки над отрицательным героем.

Присутствие черт анимализма, связанных с внедрением в круг героев представителей животного мира (собаки, волки, лисы, крокодил и др.), имеющих антропоморфный план содержания, отражается также и в использовании человеческих обращений, присоединяемых к именам собственным. Например, могут добавляться такие обращения как «小姐» (мисс, девушка), «绅士» (джентльмен), «先生» (господин), «大臣» («министр»), указывающие на «человеческий» статус героев-животных.

Топонимы в сказочных мирах Чжан Тяньи в большинстве своем прямо называют местность и дают ясное представление о том, чем она является. Например: «富翁岛» («Остров богачей»), который на самом деле является островом, усеянным всевозможными сокровищами и драгоценностями, на котором проживают богачи, целыми днями наслаждающиеся своим богатством, или же название школы, где отпрыски королевской семьи учатся вместе с детьми богачей – «皇家小学校» («Королевская начальная школа»).

Встречаются также и те, которые оставляют небольшой намёк. Например, название компании Господина Четырежды Четыре – «咕嚕公司» («Фирма ГулУ»), в котором элемент «咕嚕», по своей сути являющийся звукоподражательным словом, полная форма которого «叽哩咕嚕», означающее «нечленораздельную речь», «бормотание». Таким образом, использование звукоподражания с таким значением в названии компании Господина Четырежды Четыре, который в произведении также выступает в роли антагониста, несёт в себе отрицательное значение, являясь намёком на то, что эта компания, скорее всего, ведёт нечестную деятельность.

В «Лысом Короле», в отличие от «Линь Большой и Линь Маленький», топоним всего один, что свидетельствует о большей «камерности» сказочного мира, где повествование строится вокруг дворца Лысого короля, который называется «秃宫» («Лысый дворец»), однако и он участвует в реализации лексического приёма, направленного на выражение смыслового содержания произведения. Так, в ходе развития сюжета топоним меняет свое название на «魔宫» («Дворец демона»), тем самым реализуя сатиру, направленную на Лысого короля и делая намёк на его сверхъестественную природу.

Таким образом, большинство топонимов составляют простые и понятные названия, выполняющие стандартную функцию наименования местности, но присутствуют и единичные случаи, заключающие в себе дополнительный смысловой уровень (см. Приложение Б п.4.2).

Помимо вышеперечисленных лексических особенностей, стоит также упомянуть использование **фразеологизмов**. Фразеологизмы (в частности чэньюи) по своей сути относятся к высокохудожественным лексическим средствам, которые могут быть сложны для понимания детьми младшего возраста из-за того что для них характерна устаревшая грамматика взъянъя. Однако в текст сказок Чжан Тяньи внедряет относительно простые фразеологизмы, которые часто употребляются и в повседневном общении, а поэтому должны быть знакомы даже самым маленьким читателям. Фразеологизмы обогащают речь персонажей, добавляют образности описаниям сказочных миров, поэтому можно найти как примеры употребления сочетаний с эмоционально-оценочным значением, так и сочетаний, вводящих образную характеристику. Например: 1) «“哇哇哇！岂有此理！为什么拿冰冷的东西给我吃！”» [38] «“Ай-ай-ай! Это безобразие! Почему вы кормите меня такими холодными вещами?”»; 2) «島上有五颜六色的东西在太阳下面闪亮» [37] «На острове лежали сверкающие на солнце разноцветные вещи» (см. Приложение Б п.5).

В сказке «Линь Большой и Линь Маленький» также можно найти пример, в котором писатель создаёт своё собственное «подражание»

китайской фразеологии. По форме и содержанию сочетание «人不象人，兽不象兽» напоминает народные речения *яньюи*, которое можно перевести как «человек не похожий на человека, зверь не похожий на зверя», соотносящееся со значением «ни то ни сё» в русском языке.

В детских произведениях писателя также как и в сатирических встречаются случаи *смещения функциональных стилей*. В качестве примера приведем описание Фирмы ГулУ из «Линь Большой и Линь Маленький», написанное на табличке у входа: «本公司专制各种珠宝，珠宝，珠子，玉，金银，还有金刚钻，金刚钻！都好极了，好极了！真好，真好！」 [37] («Данная компания специализируется на производстве всевозможных драгоценностей, драгоценностей, жемчуга, нефрита, золота и серебра, а ещё у нас есть алмазы! Алмазы! Всё очень хорошее, очень хорошее! Правда-правда!»). Описание компании в официальном стиле с использованием книжного варианта «本公司» переходит в разговорный стиль с повторами, восклицаниями и такими экспрессивными наречиями степени как «极了», «真», превращающими его во что-то более похожее на речь зазывал на рынке, что может указывать на её неблагонадёжность.

Похожий приём писатель использует и при описании владений местного богача – Господина Бабаха, где на ограде дома, имелась следующая надпись: «墙上写着许多黑字：“这是叭哈先生的家，不准乱涂乱画。你如果乱涂乱画，我搔你脚板一百二十下！”在这些字旁边，又写着六个斗大的字：“此处不准写字！”» [37] («На стене было множество надписей, написанных чёрным цветом: “Владения Господина Бабаха. Рисовать на стене воспрещается. Если хоть что-нибудь нарисуете, то будете подвергнуты **стодвадцатикратному щекотанию ног!**” Рядом же была огромная надпись: “Писать здесь категорически воспрещается”»). Надпись, которая начинается с сочетания «不准» («запрещено»), относящегося к книжной речи, и заканчивающаяся угрозами о «стодвадцатикратных щекотаниях ног» создают как эффект абсурда, так и делают сатирический намёк на невысокий уровень интеллигентности Господина Бабаха.

Далее следует перейти к рассмотрению изобразительно-выразительных средств произведения, представленных такими приёмами как эпитеты, олицетворения, гиперболы, метафоры-сравнения.

Эпитеты, выраженные, в основном, прилагательными, встречаются в описании фона происходящих действий: 1) «太阳仍旧把那满地的珠宝照得闪亮。碧绿的海水一滚一滚的，卷起一道道白边，哗哗地响着，一碰到岛边的岩石上，就散成一个个的水珠» [37] («Солнце по-прежнему *ярко* освещало землю, усыпанную драгоценностями. Волны *бирюзового* моря катятся одна за другой, *с шумом* скручиваясь в *белый* край, который, касаясь скал на берегу острова, разбивается на капли»); 2) «红艳艳的红宝石，夹着绿莹莹的

绿宝石» [37] («**Ослепительно красные** рубины, смешанные с **бирюзовыми** изумрудами»); 3) «天上的云成了**紫色**，也有**金色**» [38] («Облака на небе стали **фиолетовыми** и **золотистыми**»). Такие детальные, но в то же время использующие простые лексические единицы, описания стремятся подчеркнуть красоту и сказочность мира в произведении для того, чтобы читатели могли явно представить себе разворачивающуюся картину.

Автор уделяет особое внимание описанию окружающего мира и пейзажей, целью которых является создание живого, яркого, веселого и динамичного сказочного мира. Олицетворения являются одним из основных стилистических средств, используемых автором для создания образности, поэтому в произведениях был обнаружен ряд случаев употребления данного тропа (см. Приложение Б п.6).

Главной функцией **олицетворений** в обоих произведениях является описание сказочных природных пейзажей. Например: «月亮带着平平的帽子向西走下去，太阳从东边吐出红光来，红里面带着金色，照着树林美丽极了» [37] («Луна в шляпе Пинпина спускалась в сторону запада, солнце же приближалось, порождая красное свечение, которое, переливаясь золотым, красиво освещало лес»). Природа в сказках Чжан Тяньи не просто «оживает», но и взаимодействует с действующими персонажами: «怪物伸个懒腰，手一举，碰在月亮尖角上，戳破了皮。他狠狠地吐了口唾沫：“呸，今天运气真不好！”» [37] («Вытянув руки и потягиваясь, Чудище столкнулось с острым углом луны и проткнуло кожу. “Тьфу! Совсем не везёт сегодня!” – сплюнув от злости, сказала Чудище»). Пейзаж в таком случае становится фоновым героем, который создаёт атмосферу и условность волшебного мира, время от времени взаимодействуя с другими героями. Встречаются случаи, когда с помощью олицетворений «оживает» не только природа, но и предметы. Так, в «Большом и Маленьком Лине» мы можем встретить, например, «говорящее яйцо», при включении которого в канву произведения, писатель используют глаголы, свойственные описаниям действий людей. Например: «鸡蛋好象要哭了似地说» [37] («Яйцо заговорило так, будто было готово расплакаться»).

Олицетворения в сказках могут также использоваться для большей выразительности. Например: «他们的口袋也吓得发了一阵抖» [37] («Их карманы тоже затряслись от страха»).

В описаниях же обстановки и внешнего вида, быта персонажей в произведении, самым распространённым изобразительно-выразительным приёмом является **гиперболизация** (см. Приложение Б п.7)

Основной функцией гипербола в детских произведениях писателя является разграничение на стилистическом уровне положительных и

отрицательных персонажей, что помогает реализовать приём «двойничества», выражающийся через группы образов.

Так, например, в обоих произведениях характеристики представителей так называемого «высшего класса», выступающих в произведениях писателя в роли антагонистов, содержат в себе сильную гиперболизацию, что способствует созданию гротескных и деформированных образов:

1) «唧唧身体不知道有多么重, 三千个人也拖他不动。唧唧本来住在楼上的, 现在不能住在楼上了, 因为怕唧唧一上楼, 楼就会塌下来» [37] («Неизвестно, насколько тяжелым был Цзицзи, но **три тысячи человек не могли сдвинуть его с места**. Сначала он жил наверху, сейчас его пришлось переселить вниз из-за опасения, что дом может рухнуть»);

2) «叭哈的嘴唇很厚——真厚极了, 有人说曾经有一个臭虫从他上嘴唇走到下嘴唇, 足足走了几个钟头才走到» [37] («Губы Господина Бабаха были пухлые – невообразимо пухлые! Говорят, что однажды букашка хотела спуститься с его верхней губы на нижнюю и *спуск занял у неё, по меньшей мере, несколько часов*»);

3) «王子真高极了。前天王子在街上走过, 有一家人家的楼上晒着一件衣服, 王子手一举, 就把那件衣服偷下来了» [37] («Принц и правда был очень высоким. Позавчера он шагал по улице, где на верхнем этаже одного из домов сушилась одежда, **которую принц украл, всего лишь вытянув руку**»);

Гиперболизация вводится также и в описания устройства быта антагонистов. Например:

1) «四四格早饭要吃五十斤面, 一百个鸡蛋, 一头牛, 小林拿这些东西真拿不动» [37] («Завтрак Господина Четырежды Четыре состоял из **двадцати пяти килограммов лапши, ста яиц, одного быка**. Все это Маленький Линь был не в состоянии даже приподнять»);

2) «究竟他有多少地, 连秃秃大王自己也说不清楚。秃秃大王只会说: “你从秃秃宫往东走, 尽走尽走, 走一个月, 可也走不出我的地。你从秃秃宫往西走, 尽走尽走, 走一个月, 可也走不出我的地...”» [38] («Даже сам король не знал точно, сколько у него земель. Лысый король мог только сказать: “Если вы пойдёте на восток от Лысого дворца и **будете шагать целый месяц, то не сможете выйти за пределы моей земли**. Если вы пойдёте на запад от дворца и **будете идти месяц, то тоже не выйдете из моих владений...**”»).

Критикуя сказочную социальную действительность, в которой разворачиваются сюжеты историй, писатель применяет гиперболы еще и для обличения различных социальных явлений, таких как, например, бюрократия. Такой способ использования гиперболы совпадает также с «Записками из мира духов». Например: «**法律第三万八千八百六十四条: 皮皮如果在地上拾**

得小林，小林即为皮皮所有» [37] («**Закон 38864**: если Пипи подберет Маленького Линя на земле, то Маленький Линь становится собственностью Пипи»). Преувеличенно большой номер пункта закона свидетельствует о бюрократизме правящих кругов, которые выдумывают всевозможные правила и законы, содержание которых к тому же абсурдно и глупо.

В отличие от «Линя Большого и Линя Маленького» в «Лысом Короле» Чжан Тяньи к гиперболе добавляет еще и *гротеск*, который применяет для создания отталкивающего и даже ужасающего образа Лысого Короля. Рассмотрим описание внешности данного персонажа: «可是秃秃大王只有三尺高，脑顶上光溜溜的，一根头发也没有。眼睛是红的，脸上还长着绿毛，原来他脸上发了霉。耳朵附近还生出了几个小菌子。<...> 秃秃大王的牙齿会变长变短的：生气的时候长起来，高兴的时候短下去» [38] («Рост короля был **всего лишь три чи**, а на макушке не было даже волоска. Глаза его были красными, на лице у него были зелёные волосы, но **на самом деле это плесень. Возле его ушей также росли грибы**. <...> Зубы у короля могли становиться то длиннее, то короче: когда он сердился, зубы становились длинными, а когда радовался – короткими»). В данном примере такие описания как «рост всего три чи» относятся к гиперболе, а отталкивающие признаки, такие как «грибы возле ушей» или же «зеленая плесень» выражают гротеск. Ещё больший эффект гротеска наблюдается в описаниях быта Короля. Например, перечисления того, чем он питается: «一盘凉拌臭虫，一盘人肉丸子，一盘蚂蚁炖牛肉，一盘铁钉烧豆腐，还有一碗人血汤» [38] («Постельные клопы, фрикадельки из человеческой плоти, гуляш из муравьёв, железные гвозди с жареным тофу и суп из человеческой крови»).

Судя по конкретным примерам преувеличения, можно заметить, что все они не только выполняют *описательную функцию в произведении*, увеличивая уровень сказочности персонажей и искажённости их мира. Они также направлены на достижение сатирического эффекта. При помощи стилистических средств автор представляет отрицательных героев как созданий, явно отличающихся от людей, т.е. своего рода «чудовищ», что даёт читателям младшего возраста ясное их разграничение на условно «хороших» и «плохих». К тому же гипербола выполняет и сугубо прагматическую функцию, ведь яркие и гиперболизированные образы естественны и просты для детского восприятия, для которого характерно развитое воображение, поэтому они легко запоминаются и поддерживают интерес к чтению.

Образы отрицательных персонажей резко контрастируют с положительными, к которым писатель относит личностей из непривилегированного сословия (крестьян, рабочих). На их стороне находятся симпатии самого автора, так как в их отношении он не применяет каких-либо приемов создания образности, описания внешнего вида и быта

персонажей и вовсе отсутствуют. На фоне персонажей, образы которых были рассмотрены выше, они кажутся совершенно блеклыми. Однако, несмотря на отсутствие ярких и привлекающих внимание характеристик, они, тем не менее, вызывают намного большую симпатию у читателя благодаря своим поступкам. Их действия в отличие от протагонистов рациональны, а решения принимаются в соответствии с моралью и природным альтруизмом, что заставляет читателя сопереживать им и надеяться на финал истории в их пользу. Таким образом, приём «двойничества» и разграничение персонажей на протагонистов и антагонистов раскрываются не только на уровне сюжета, но и на уровне стилистических средств.

Ван Цюаньгэнь (王泉根, 1949 г.р.), директор Исследовательского центра китайской детской литературы также отмечает, что «отчетливые политическая и просветительская направленности детских сказок Чжан Тяньи определяют силу реализма в них. В произведениях положительные персонажи всегда изображаются как обыкновенные люди; для отрицательных же персонажей используется карикатурный тон, чтобы изобразить их уродливые и чудовищные лица, описать их грязные души и злодеяния» [36].

Метафорические сравнений (биюи), встречающиеся в произведениях детской литературы писателя обладают широким набором функций, среди которых можно выделить как те, которые используются в сатирических произведениях, так и совершенно новые способы их употребления (см. Приложение Б п.8).

В первую очередь Чжан Тяньи использует метафоры для повышения выразительности и образности описаний сказочного мира, чтобы разнообразить язык, превратить описания в более «визуальные», которые будут легче для восприятия детьми. Например: 1) «秃秃宫在黑山顶上, 远远地望去像一个大纸盒» [38] («Дворец Лысого Короля находился на вершине чёрной горы и издалека он был **похож на большую картонную коробку**»); 2) «海面上出现了许多水泡, 象大大小小的珠子一样» [37] («На поверхности моря появилось множество пузырьков, **похожих на большие и маленькие жемчужины**»).

Метафоры являются частым приёмом в построении ярких и запоминающихся образов персонажей-антагонистов, которые также содержат в себе элементы обличения и подчеркивают их карикатурный характер. Рассмотрим следующий отрывок из «Линь Большой и Линь Маленький»: «你们瞧! 蔷薇公主走起路来多美: **活象一个鸭子**。脸也**象鸭子的脸**。嗓音也好, 跟鸭子叫唤一个样。鸭子是一种美丽得了不得的鸟儿。依我看来, 国王陛下的祖先, 一定有一位是鸭子变的。» [37] («Вы только посмотрите, как красиво шагает Принцесса Роза – **точь-в-точь как утка!** Лицо тоже **как у**

утки. И кричит она как утка. Утка – прелестнейшая птичка. Мне кажется, что один из предков Его Величества точно был уткой»). В отрывке можно заметить явные элементы сатиры, направленной как на саму Принцессу, которую сравнивают с «домашней уткой», так и на того, кто эту похвалу ей выражает, свидетельствуя о деформированном чувстве эстетики всего привилегированного слоя общества в произведении («Утка – прелестнейшая птичка»). В «Лысый Король» также можно найти примеры похожего характера, где через метафору выражается насмешка над персонажем: «秃秃大王的牙齿像旗旗杆, 身子就像旗帜似的挂在空中了» [38] («Клыки Лысого короля напоминали *древко для флага*, в то время как его тело *как флаг* висело в воздухе»). В этом примере автор использует метафору для сравнения Лысого короля, у которого клыки вытянулись до двадцати чжанов ($\approx 66, 6$ м) и подбросили его в небо, с флаштокком и флагом, что создаёт абсурдную и в то же время вызывающую смех картину, предстающую перед читателем.

Через скрытые сравнения обличаются внутренние характеристики отрицательных персонажей. Рассмотрим следующий пример из «Линь Большой и Линь Маленький»: «这玩意儿究竟是谁发明的?» [37] («Кто всё же придумал это **увеселение**?»). В данном примере метафора скрыта в слове «玩意儿» («развлечение»), под которым подразумевается восстание людей в голодающей деревне. Через такого рода «замену» автор показывает истинные взгляды лицемерного общества богачей, для которых настоящие проблемы, касающиеся жизни множества людей, кажутся всего лишь «игрушкой». Однако в сказке «Лысый Король» примеров таких метафор нет, что связано с тем, что сатирическая направленность произведения в ней слабее, чем в первой сказке Чжан Тяньи.

В результате, все вышеперечисленные приёмы способствуют созданию волшебного и фантастического мира сказки с абсурдными и яркими образами, которые раскрывают качества героев, производя впечатление на детское воображение и вызывая интерес у читателей. Зачастую использование определённых языковых средств объясняется жанром детской сказки, который характеризуется информационной и эмоциональной насыщенностью, занимательностью формы, своеобразным сочетанием дидактического и художественного компонентов, однако и личный стиль автора также привносит в текст произведения свои особенности. Многие из использованных средств создания выразительности и изобразительности в литературных сказках повторяют друг друга, что объясняется тем, что оба произведения были написаны в один и тот же период творчества писателя. Тем не менее, нельзя отрицать наличие ряда уникальных особенностей, характерных как для «Линь Большой и Линь Маленький», так и для сказки

«Лысый Король», что связано с развитием и совершенствованием авторского стиля.

Выводы по третьей главе:

Китайская детская литература прошла длинный путь от устных форм творчества людей древности, до её официального закрепления в жанровой парадигме Китая после «Движения 4 мая» 1919 года, во время которого большим авторитетом пользовались идеи Лу Синя о роли детей в будущем нации. В истории развития современной китайской детской литературы Чжан Тяньи, наряду такими художниками слова как Лу Синь, Е Шэнтао, Мао Дунь, Бин Синь внесли огромный вклад в зарождение и развитие китайской детской литературы и определили основные направления, в которых литература для детей и подростков продолжает своё развитие и сегодня.

В своих произведениях писатель ставил упор на воспитание и формирование личности ребёнка. Его литературные сказки привлекают динамичным сюжетом, понятным юмором, соответствующим детским вкусам, яркостью и богатством художественных образов, с помощью которых он общается с детьми на их языке. Чжан Тяньи всегда стремился открывать глаза читателей на правду жизни и продвигать правильные жизненные ценности. Таким образом, «сильный дух социальной критики и политической дидактики в детских произведениях писателя позволяет впервые ясно увидеть, что китайская современная детская литература, начинавшая свой путь с подражания Западу после многочисленных исканий и трансформаций наконец нашла свой собственный путь» [33, с. 278]. Литературные сказки писателя с их реалистической направленностью пользовались высоким уважением как современников и коллег писателя, так и последующих поколений авторов детской литературы Китая, которые гордо называют писателя своим учителем.

Рассмотрев и проанализировав лексико-стилистические особенности первых двух литературных сказок писателя, принадлежащих периоду 1930-х годов XX века, можно прийти к выводу, что Чжан Тяньи как детский писатель внедряет в текст своих произведений значительное количество лексико-стилистических средств, отличающихся большим разнообразием и новаторскими способами их употребления.

На выбор определённых языковых средств большое влияние оказывают особенности жанра детской литературы, от произведений которого требуется не только информационная и эмоциональная насыщенность, занимательность формы, динамичность сюжета, но и дидактическая направленность. Свои коррективы в состав писательского «инструментария» вносит также и особая идейная направленность произведений, которая своей целью ставит скрытое обличение определенных общественных кругов Китая. Автор выстраивает

так называемую «двухуровневую» систему произведения, где один слой является так называемой «надстройкой», представляющей собой сказку с присущими ей фантастическими чертами, язык которой отличается простотой и наивностью. Второй же является реалистическим повествованием, скрытым под красочностью, условностью и алогичностью сказочного мира, который высветляет пороки общества и показывает трагическую картину реальной жизни. Таким образом, литературные сказки «Линь Большой и Линь Маленький» и «Лысый король» представляют собой исключительные случаи синтеза реалистического стиля, свойственного творчеству Чжан Тяньи данного периода, и сказочности детской литературы.

Все это влияет на подбор языковых средств и формирует уникальность идиостиля писателя. Подобно «Запискам из мира духов» лексико-стилистические средства подразделяются на те, которые помогают воссоздать чарующую атмосферу детства и сказочных миров, в которых проживают герои истории, и те, что раскрывают все тяготы реального мира и общества через образную структуру произведений. Не исключается также и возможность, когда один и тот же тип языкового средства действует в двух направлениях. Были выделены и проанализированы следующие лексико-стилистические средства, расположенные в порядке убывания в соответствии с их процентным содержанием в тексте:

1) **Гиперболизация** (преувеличения), являясь традиционным приёмом народных сказок, широко употребляется и в литературных сказках Чжан Тяньи, зачастую сочетаясь при этом с гротеском, что позволяет создавать более выразительные образы, которые оставляют глубокие впечатления. В произведении гиперболы создают фантастический мир волшебной сказки, а также выстраивают контрастирующие между собой образы, составляющие приём «двойничества». Гиперболы составляют 15% от всех остальных лексико-стилистических приёмов, внедрённых в текст (см, Приложение Б п.7);

2) **Звукоподражания** обогащают речь персонажей, дополняют образы героев. Использование индивидуальных звукоподражаний, свойственных только определённым персонажам наделяют диалоги способностью охарактеризовывать их, выражая особенности их речи. Помимо этого, звукоподражания также могут составлять пару с глаголом, выступая его «определителем», что помогает Чжан Тяньи избегать использования многосложных глаголов. Звукоподражания составляют 15% (см. Приложение Б п.1);

3) **Междометия** являются важным способом выражения эмоций и экспрессивного значения в речи персонажей, так как в произведениях для детей Чжан Тяньи значительно увеличивает объём диалогов. Поэтому

внедряемые междометия отличаются большим разнообразием и составляют **13,9%** (см. Приложение Б п.1).

4) **Олицетворения**, играющие важную роль в усилении и оживлении сказочной атмосферы в произведении, используются в основном в описаниях природных пейзажей, где, соединяясь с *эпитетами*, добавляют красочности повествованию. Стоит отметить, что при подсчёте олицетворений не учитывались случаи, связанные с героями-представителями животного мира, которые функционируют в произведении наравне с персонажами-людьми, так как они выступают художественной условностью, которая превращает их в «норму» художественного мира волшебной сказки, из-за чего «олицетворения» применяемые в их отношении теряют свою образность. Так, олицетворения составляют **11,2%** от общего количества, что также является довольно высоким показателем, несмотря на то, что нами не учитывались случаи, связанные с антропоморфными животными (см. Приложение Б п.6);

5) **Иносказания, основанные на сравнении (биюи)**, выполняющие ряд функций, способствуют усилению образности описаний, соотносясь при этом с другими изобразительно-выразительными средствами, а также раскрывают сатирическую направленность, обличая истинную природу героев-антагонистов. Метафоры составляют **8%**, что также свидетельствует о высокой образности произведения, связанной как с жанровой спецификой («визуальность» и «наглядность» детских произведений), так и личным стилем автора (см. Приложение Б п.8);

6) **Фразеология**, отличающаяся использованием простых фразеологизмов, часто употребляемых в разговорной речи, способствует повышению выразительности описаний и диалогов и составляет **8%**. В произведениях представлена в основном в форме чэньюев (см. Приложение Б п.5).

7) **Внедрение в текст стихотворных отрывков через приём ритмизации**, целью которых является кратко и лаконично донести смысл в простой и запоминающейся форме, понятной для детей любого возраста. В рассмотренных литературных сказках ритмически организованные отрывки используются как в развлекательных целях, так и в целях обличения персонажей и составляют **7%** (см. Приложение Б п.3);

8) **Приём упрощения имён собственных**, связанный с употреблением простых антропонимов персонажей, образованных методом удвоения, составляет **6,4%** (см. Приложение Б п.4.1). Данный приём является одним из способов создания подражательного «детского языка» в произведении, что является одной из главных отличительных черт писателя;

9) **Сниженная лексика**, обычно несвойственная для детских произведений, отражает реалистический характер произведений, создавая диалоги, приближенные к реальному эталону, что является уникальной чертой стиля детских сказок Чжан Тяньи. Вульгаризмы направлены главным образом на выражение эмоций персонажей, а в некоторых случаях и на обличение, составляя при этом **5,9%** (см. Приложение Б п.2);

10) **Авторские топонимы** в детских произведениях отличаются ясностью и прямоот значением, что соответствует «приёму упрощения», однако некоторые из них также способны оставлять намёк на истинное положение вещей. В этом ключе можно говорить и о приёме «говорящих названий». Всего топонимы составляют **4,3%** от общего объёма стилистических средств, что говорит о том, что в детских сказках картина мира более размыта, так как ориентирована, прежде всего, на детскую аудиторию, нагромождение большого количества имён и названий для которой может стать препятствием к пониманию содержания (см. Приложение Б п.4.2);

11) **Приём говорящих имён** направлен на обличение отрицательных персонажей и характеризацию добропорядочных героев, для описаний которых не применяются какие-либо другие стилистические средства создания образности («干干小姐» – «Работящая девушка»), а также дополняют образы некоторых персонажей, в именах которых писатель заключает намёк на их деятельность (см. Приложение Б п.4.1). Приём «говорящих имён» составляет **3,7%**.

Помимо этого были выделенные следующие особенности, которые не были включены в общий подсчёт по причине единичных случаев их употребления:

1) **Функционально-стилевые особенности**, выражающиеся в смешении функциональных стилей, направленные не только на создание шутливой концепции детского произведения, но и на обличение героев-представителей высшего класса;

2) **Приём намеренного упрощения**, помимо использования упрощённых имён собственных, характеризуется также через использование в тексте простых и конкретных *существительных*, лишенных многозначности, *односложных глаголов*, к которым добавляются, однако, различные модификаторы, такие как *глагольные дополнения направления* и *звукоподражания*, усиливающие образность и конкретность действия. На уровне синтаксиса не используются сложные предложения, вместо них вводятся простые повествовательные предложения без придаточных частей. Всё это реализует особый приём автора, которому в работе был присвоен условный термин «детский язык», так как его направленность главным

образом состоит в стилизации текста под принципы образования детской речи. К тому же упрощение предложений и слов направлено на то, чтобы текст был прост и понятен для читателей младшего возраста, особенности восприятия которых необходимо учитывать;

3) **Использование языковых средств, вводящих значение степени**, для повышения экспрессивной силы высказывания. Например, с помощью наречий «没命» («изо всех сил»), «要命» («невыносимо»), «拚命» («отчаянно»): «少年可没命地逃跑了» [37] («Дети бежали, не щадя сил»), «痒得要命, 难过极了» [38] («невыносимо щекотно»);

4) **Употребление лексики и лексических сочетаний, обладающих эмоционально-оценочным значением**. Например: «管他哩!» («Плевать»), «你管不着!» («Не твоё дело!»), «你别多嘴!» («Нечего тебе болтать!»).

Приведённые особенности явно свидетельствуют о реализации в детских произведениях писателя собственного идиостиля Чжан Тяньи, который значительно влияет на воспроизведение идейно-художественного содержания произведения, заключающегося в реалистическом описании жизни народа Китая 1930-ых годов. Писатель переплетает реальную жизнь со сказочной фантазией, где, наряду с богатой образностью, произведения обращают внимание на правду жизни и пороки общества, не избегая при этом элементов сатиры. Такой необычный синтез, осуществлённый высоким мастерством Чжан Тяньи и его умелым владением как языком сказки, так и языком сатиры, оказал непосредственное влияние на реалистическое направление детской литературы XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В отношении статуса стилистики китайского языка существует плюрализм мнений по поводу места данной дисциплины в лингвистической системе, её предмета и методологии исследования. По этой причине с понятием «стилистика» соотносятся четыре различных термина («修辞学», «文体学», «风格学», «词章学»), каждый из которых имеет свои особенности и сферу употребления. В данной работе за основу был взят именно термин «修辞学», так как, во-первых, данный термин является наиболее распространенным и общепринятым, а, во-вторых, объединяет в себе понятия выразительно-изобразительных средств языка и функционально-стилевых особенностей речи, которые и были рассмотрены в данном исследовании.

В ходе исследования особенностей и видов лексико-стилистических приёмов китайского языка рассмотрены черты основных средств создания выразительности, которые представлены фразеологизмами, словами с эмоционально-оценочным значением и «фигурами речи», а также средства создания образности и изобразительности, к которым относятся биюи, метонимия, эпитеты, олицетворения и преувеличения.

Данная работа посвящена исследованию с лингвистической точки зрения прозаических произведений выдающегося китайского писателя Чжан Тяньи, относящихся к периоду 1930-ых годов XX века. Подробно рассмотрены и проанализированы первая сатирическая повесть крупной формы «Записки из мира духов» (1930 г.) и две первые литературные сказки писателя «Линь Большой и Линь Маленький» (1932 г.) и «Лысый Король» (1933 г.).

Непростой исторический период и сложная политическая и экономическая ситуация Китая 1930-х годов, оказали непосредственное влияние на деятельность мастеров слова той эпохи. Во времена «белого террора» процветала «литературная инквизиция», направленная против литераторов, придерживавшихся левосторонних взглядов, к которым тяготел и Чжан Тяньи. В связи с этим, произведения писателя, выпущенные в данный период, характеризуются фантастическими мотивами, которые, однако, не являются самоцелью, а выступают в роли особого литературного приёма. С помощью фантастики в аллегоричной форме автор выражает свои взгляды на окружающую действительность и высветляет важнейшие проблемы и насущные проблемы общества. Поэтому рассмотренные литературные сказки и фантастическая повесть, на первый взгляд наполненные удивительными, волшебными и неправдоподобными чертами, на самом деле являются ничем иным, как остросоциальной сатирой. Именно данный синтез фантазийности и

обличения определяет основные лексико-стилистические средства, которые выстраивают уникальный стиль писателя.

Основной чертой идиостиля Чжан Тяньи является упор на диалогическую речь, которая выполняет множество функций. Через диалоги Чжан Тяньи раскрывает характеры героев, их психологические портреты и поступки, а в детских произведениях писателя к диалогической речи прибегает даже рассказчик. Все это свидетельствует о сюжетообразующей функции диалогов в произведении. Поэтому языковому составу диалогической речи уделено особое внимание. Одним из главных принципов творчества Чжан Тяньи было «писать о реальной жизни», живые и насыщенные диалоги выступают важным методом усиления «духа реализма» в произведениях. Стремясь отражать реальную человеческую речь со всеми её несовершенствами, язык персонажей Чжан Тяньи отличается живостью и экспрессией, так как в диалогах автор широко использует средства, свойственные разговорному языку, такие как, например, нецензурная и бранная лексика (вульгаризмы), разговорно-экспрессивные синтаксические построения, при этом присутствует большое разнообразие фразеологии, междометий, звукоподражаний и т.д.

Связанные общностью периода и общей идейной направленностью, многие из выделенных нами лексико-стилистических особенностей встречаются в двух рассмотренных типах произведений писателя. К таким лексико-стилистическим особенностям относятся следующие средства, которые приведены в порядке убывания в соответствии с их общим процентным соотношением:

1. **Междометия** в произведениях обоих направлений играют главенствующую роль в выражении экспрессии и эмоций, поэтому они отличаются большим разнообразием и составляют **14%** от общего количества лексико-стилистических средств (см. Приложение А п.2, Приложение Б п.1). Особенностью междометий, употребляемых в «Записках из мира духов» является то, что наравне с китайскими эмоциональными частицами, писатель включает также и заимствованные языковые единицы (см. Приложение А п.2).

2. **Фразеология** встречается в лексическом составе всех рассмотренных произведений писателя. Однако в «Записках из мира духов» она составляет более высокий процент (см. Приложение В) и отличается более широким разнообразием (см. Приложение А п.8) по сравнению со сказками писателя. Это объясняется тем, что фразеология является специфическим разделом языка, содержащим в себе культурный компонент, который может быть неизвестен детям младшего возраста, поэтому в произведениях, целевой аудиторией которых являются дети, писатель

старается избегать использования фразеологии других типов кроме чэньюев. Среди чэньюев Чжан Тяньи также выбирает те, что чаще употребляются в разговорной речи (см. Приложение Б п.5) и являются общеупотребительными. В общей сложности фразеологические сочетания составляют **12,6%**;

3. **Гиперболы** в образной структуре произведений участвуют в создании вычурных и деформированных образов окружающей действительности, которые в детских сказках зачастую превращаются в *абсолютную гиперболу* [4, с. 57], «сливаясь» с гротеском. Выступая в качестве наиболее распространённого изобразительно-выразительного средства, гиперболы составляют **11,9 %** (см. Приложение А п.10, Приложение Б п. 7);

4. И в детских и в сатирических произведениях автор использует **метафоры** для создания сатирического эффекта, выражения насмешки над персонажами, подвергающимися жесткой критике со стороны автора (см. Приложение А п.9). В литературных сказках метафоры также играют роль в создании образности и сказочности описаний различных явлений и предметов волшебного мира (см. Приложение Б п.8). Метафоры также относятся к излюбленным приёмам создания изобразительности у автора и составляют **9,2%**;

5. **Звукоподражания** встречаются в текстах произведений двух направлений, однако в каждом из них они имеют свою специфику. Так, в «Записках из мира духов» вместе с общепринятыми в китайском языке звукоподражаниями, автор употребляет заимствованные из английского языка, тем самым создавая эффект обличения (см. Приложение А п.2). В свою очередь звукоподражания в детских литературных сказках наделяются высоким уровнем *индивидуализации*, так как автор включает в речь определённых персонажей звукоподражания, свойственные только им. Например, звукоподражания лаю, мяуканью, вою, которые принадлежат только отдельным героям-животным с антропоморфными чертами (см. Приложение Б п.1). Всего в системе лексико-стилистических приёмов писателя данного периода звукоподражания составляют **9%**, к тому же звукоподражания в литературных сказках значительно превышают данные лексические единицы в сатирическом произведении (см. Приложение В);

6. **Топонимы** в произведении становятся частью «ономастических игр», так как большинство из них является плодом воображения самого Чжан Тяньи и не имеет отношения к реальному миру. Данная тактика «избегания» реальных названий мест связана с притчевым характером произведений данного периода, соответственно, чтобы избежать наказания и обойти строгую цензуру за критику действующей власти, называть какие-либо

конкретные даты или места действий было недопустимо. Топонимы составляют 7% (см. Приложение А п.6.2, Приложение Б п.4.2);

7. **Вульгаризмы** в произведениях писателя не только вносят разнообразие в речь персонажей, выступая одним из способов передачи эмоционального значения, но и заключают в себе элемент обличения, направленный на условно «отрицательных» персонажей. Данный приём составляет 6% от общего количества (см. Приложение А п.2, Приложение Б п.2);

8. **Олицетворения** находят отражения в обоих рассмотренных нами направлениях творческой мысли писателя, тем не менее, специфика их употребления разительно отличается. В детских произведениях их можно отнести к группе средств, создающих образность описаний различных предметов и явлений, которые создают художественную условность волшебного мира, в котором даже природные объекты наделяются человеческими чертами (см. Приложение Б п.6). В то же время в сатирических произведениях, в большинстве своём, олицетворения не создают образности и выразительности, что связано с тем, что «Записки из мира духов» претендуют на чуть более реалистическое повествование, нежели сказочные произведения писателя (см. Приложение А. п.12). Разница употреблений выражается и в количественных характеристиках: в литературных сказках олицетворения занимают 11,1% от общего количества используемых стилистических средств, в то время как в «Записках из мира духов» это количество составляет всего 1,7%. Таким образом, общее количество олицетворений составляет 6%;

9. **Приём «говорящих имён»** является также одной из составляющих «ономастических игр» как в детских, так и в сатирических произведениях. Через использование имён со скрытым подтекстом, вложить который помогает иероглифическая система китайского языка, Чжан Тяньи обличает героев, выставляя их двуличие, либо дополняет их образы, используя имена, значения которых соотносятся с занимаемыми ими должностями (см. Приложение А п.6.1, Приложение Б п.4.1). Всего данный приём составляет 4,3%;

10. **Эпитеты** являются наименее распространённым приёмом создания образности в литературных произведениях писателя данного периода. В детских произведениях они зачастую включаются в структуру создания метафор или олицетворений, из-за чего их различие становится довольно проблематичным, однако, судя по немногочисленным примерам их употребления, обнаруженным нами в тексте, их роль состоит в описательной функции, которая повышает «визуальность» и красочность окружающего мира сказки. Авторские эпитеты в «Записках из мира духов» отличаются

определенным новаторством, так как помимо необычных сочетаний эпитетов и определяемых ими слов, автор использует слова, созданные им самим (см. Приложение А п.11). Эпитеты в структуре произведений занимают **2,9%**.

Среди общих черт также был обнаружен прием **смещения функциональных стилей**, который наиболее ярко проявляется в сатирическом произведении писателя, отражаясь в публицистическом стиле. В детских произведениях также были обнаружены единичные случаи употребления данного приема.

Для обоих произведений также характерно **использование языковых средств, вводящих значения степени** (дополнения оценки, наречия степени) для повышения экспрессивной силы высказываний. В связи с широким использованием диалога в произведении, автор включает **экспрессивные конструкции**, свойственные разговорному языку.

В результате анализа были обнаружены и уникальные черты каждого из направлений. Так, особыми приёмами «Записок из мира духов», которые Чжан Тяньи применяет с целью реализации идейно-художественного содержания произведения, являются:

1. **Заимствованная лексика (англицизмы)**, употребляемая в диалогах с целью обличения «раболепия» общества перед западной культурой, составляет **3,9%** от общего объёма средств (см. Приложение А п.3);

2. Использование **реальных антропонимов**, отсылающих к различным историческим личностям и литературным героям, составляет **3,2%**. В произведении, где все представляется «вымыслом», происходящим в совершенно ином мире такого рода антропонимы устанавливают связь с миром «реальным», о котором завуалированно пишет писатель, а также являются частью сюжета (см. Приложение А п.6.1);

3. **Диалектизмы** в диалогах персонажей выполняют схожую с вульгаризмами обличительную функцию, раскрывая истинную природу персонажей (см. Приложение А п.5). Данное лексическое средство составляет **1,7%**;

4. **Эвфемизация** совместно с авторским **расширением семантического значения слов** способствуют усилению пародийности и условности фантастического мира, в котором слово «простолюдин» («平民») принимает совершенно противоположное значение, а слову «нос» во избежание потери лица придумывают синоним-эвфемизм – «верхнее место» («上处») (см. Приложение А п.4). Эвфемизация составляет **1,2%** в общем подсчёте средств;

5. **Авторские неологизмы**, употребляемые в диалогах персонажей и представляющие из себя еще одну условность гротескного мира духов,

выступают уникальной чертой стиля писателя, которая в будущем также станет одним из важных приёмов жанра антиутопии. Неологизмы составляют **1%** всех выразительных и изобразительных средств (см. Приложение А п.7).

Отличительной чертой стиля писателя в «Записках из мира духов» является также *неконвенциональное использование знаков препинания* как в письменной речи.

Среди специфических приёмов детских литературных сказок Чжан Тяньи можно выделить следующие:

1. *Приём ритмизации*, заключающийся во включении стихотворных вставок в диалогическую речь, которые используются как в развлекательных целях, так и в целях обличения персонажей, и составляет **3,1%** (см. Приложение Б п.3);

2. *Приём упрощения* имён собственных связан с употреблением простых антропонимов персонажей, образованных методом удвоения, и составляет **2,9%** (см. Приложение Б п.4.1).

Приём упрощения проявляется также и в речевых конструкциях, в которых употребляются простые слова (в частности, конкретные существительные и односложные глаголы), которые формируют так называемый «детский язык», широко употребляемый как персонажами, так и рассказчиком, от лица которого ведется повествование.

Полная диаграмма процентных соотношений каждого из стилистических приёмов, употребляемых в рассмотренных нами произведениях, представлена в Приложении В.

Можно заключить, что лексико-стилистические особенности играют важную роль в произведениях писателя 1930-ых годов, для которых была характерна сильные иносказательность и аллегоричность, связанные с тем, что автор не мог прямо и открыто высказываться о проблемах Китая того времени. Поэтому обращение к фантастическим и в какой-то мере «сверхъестественным» мотивам помогло Чжан Тяньи выйти из разряда «наблюдателей» и стать активным общественным «голосом», который в завуалированной форме стремился раскрыть глаза народу на мрачную действительность. В такой ситуации язык произведения становится важнейшим инструментом выражения идейного содержания, о чём свидетельствует широкое разнообразие лексико-стилистических приёмов, включаемых автором в повествовательную канву произведений. Так, лексико-стилистические приёмы выполняют две основные функции:

1. Обогащают диалогическую речь персонажей, повышая её выразительность и образность, индивидуализируют её, что делает диалоги способом раскрытия характеров действующих лиц. Такое использование

средств выразительности и изобразительности также позволяет Чжан Тяньи придерживаться одного из главных принципов его творчества – использование реального языка со всеми изъятиями и неточностями;

2. Выстраивают одновременную абсурдность и правдивость выдуманных миров, будь то «Мир духов» («鬼土») [21] или же «Лысое королевство» («秃秃国») [38], которые на самом деле являются гиперболизированной и абсурдной версией мира реального. Такой алогизм, заключающийся в том, что автор с целью раскрытия правды прибегает к её завуалированию, создаёт особый эффект, намного ярче и сильнее раскрывая пороки общества того времени.

Таким образом, стиль писателя, основу которого составляет, так называемая, «колющая» сатира [36], представлял собой необычную и новую форму для того времени, которая комбинировала реализм, скрытый под яркой и условной фантазийностью. Идиостиль Чжан Тяньи в 1930-е годы оказал непосредственное влияние на развитие реалистического направления детской литературы XX века, а также стал основой формирования нового для китайской литературы жанра антиутопии, который позже был перенят и развит последователями творчества писателя. Несмотря на то, что Чжан Тяньи не получил столь широкого признания как великий Лу Синь или всемирно известный Лао Шэ, его авторитет и вклад в зарождение нового литературного языка, несомненно, ценен.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшевская, А.С. Разновидности антропоморфных образов-персонажей в художественной литературе / А.С. Альшевская // Вестник ПГУ. Серия А. – 2020. – № 10. – С. 67-75.
2. Барчукова, К.В. Фразеология в китайском языке / К. В. Барчукова, А. В. Пескова, Е. И. Подкидышева, В. Э. Скромных // Молодой ученый [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/98/22035/#google_vignette. – Дата доступа: 02.03.2024
3. Богданова, Е.В. Языковые особенности жанра дневника / Е. В. Богданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008. – № 1. – С. 28-33.
4. Борисенко, Ю.И. Гипербола и гротеск: проблема соотношения понятий / Ю.И. Борисенко // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – №5. – С. 56-58.
5. Горелов, В.И. Лексикология китайского языка / И. В. Горелов, В. И. Горелов. – М. : Просвещение, 1984. – 216 с.
6. Горелов, В.И. Стилистика современного китайского языка / И. В. Горелов, В. И. Горелов. – М. : Просвещение, 1979. – 192 с.
7. Епишкин, Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка / Н.И. Епишкин // Интернет-сервис для поиска информации по базе словарей, энциклопедий, книжных магазинов и фильмов «Академик» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gallicismes.academic.ru/36451/стилистика>. – Дата доступа: 03.03.2024.
8. Жуковец, В.В. Китайская литература в Беларуси: пособие / В.В. Жуковец // Электронная библиотека БГУ [Электронный ресурс] – Минск, 2019. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/230601>. – Дата доступа: 10.10.2023.
9. Захарова, Н.В. Сатирические произведения Лао Шэ и Чжан Тяньи для детей / Н.В. Богданова // Вестник МГЛУ. – 2005. – № 487. – С. 11-15
10. Никитенко, В.В. Конспект лекций. Стилистика первого иностранного языка (китайский язык) / В.В. Никитенко, А. С. Медведева, Минбо Ян // Социальная сеть для сотрудничества учёных Academia.edu [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.academia.edu/8075069/Стилистика_первого_иностранного_языка_китайский_язык . – Дата доступа: 04.03.2024.
11. Новаш, С.В. Особенности китайской детской литературы (на примере произведений Цао Вэньсюаня): дипломная работа / В.С. Новаш // Электронная библиотека БГУ [Электронный ресурс] – Минск, 2019. –

- Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/224487>. – Дата доступа: 10.10.2023.
12. Петрова, Н.Э. Функционально-стилистические особенности русского и китайского языков / Н. Э. Петрова // Балтийский гуманитарный журнал. – 2019. – №3. – С. 327-330
13. Прохоров, А.М. Большой Энциклопедический словарь / А.М. Прохоров // Интернет-сервис для поиска информации по базе словарей, энциклопедий, книжных магазинов и фильмов «Академик» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/281914>. – Дата доступа: 03.03.2024.
14. Соколовский, Я.В. К вопросу о стилистических средствах китайских художественных текстов / Я. В. Соколовский, Ян Минбо // Вестник ИГЛУ. – 2009. – № 4. – С. 113-116
15. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь Ушакова / Д.Н. Ушаков // Толковый словарь Ушакова онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=74442>. – Дата доступа: 03.03.2024.
16. Чжан Тяньи. Записки из мира духов / Чжан Тяньи; пер. с кит. Н. Федоренко // Электронная библиотека RoyalLib.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/tyani_chgan/zapiski_iz_mira_duhov.html#0. – Дата доступа: 03.02.2024.
17. Чжао Сяобин. К вопросу о значимости китайского канона поэзии «Шицзин» / Сяобин Чжао, Вэньцин Чжао // Гуманитарный вектор. – 2021. – №1. – С. 25-34
18. Чжэн Тиу. Как мы в Китае переводим стихи: стихотворный аспект / Тиу Чжэн // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2016. – № 4. – С. 142-161
19. McDougall, S. Bonnie. The Literature of China in the Twentieth Century / S. B. Mc Dougall, Kam Louie. – London : C. Hurst & Co. Publishers, 1997. – 504 с. (С.Б. Макдугалл. Литература Китая в двадцатом веке / Макдугалл С.Б. К. Луи. – Лондон: C. Hurst & Co. Publishers, 1997. – 504 с.)
20. 刘东方. 张天翼的童话语言与讽刺语言 // 中国作家网 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2015/2015-01-14/230901.html>. – Дата доступа: 03.03.2023. (Лю Дунфан. Язык сказок и сатиры Чжан Тяньи // Сеть писателей Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2015/2015-01-14/230901.html>. – Дата доступа: 03.03.2024.)
21. 张天翼. 鬼土日记 // 中华典藏 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zhonghuadiancang.com/wenxueyishu/13079/>. – Дата доступа:

- 01.02.2024. (Чжан Тяньи. Записки из мира духов // Онлайн-библиотека китайской классики «Чжунхуадяньцзан» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zhonghuadiancang.com/wenxueyishu/13079/>. – Дата доступа: 01.02.2024.)
22. 张天翼 (中国作家) // 百度百科 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/张天翼/1256859>. – Дата доступа: 02.02.2024. (Чжан Тяньи (Китайский писатель) // Китайская онлайн-энциклопедия «Байдубайкэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/张天翼/1256859>. – Дата доступа: 02.02.2024.)
23. 修辞学 // 百度百科 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/修辞学/8544424>. – Дата доступа: 03.03.2024. (Стилистика // Китайская онлайн-энциклопедия «Байдубайкэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/修辞学/8544424>. – Дата доступа: 03.03.2024.)
24. 文体学 // 百度百科 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/文体学/4932754>. – Дата доступа: 03.03.2024. (Стилистика // Китайская онлайн-энциклопедия «Байдубайкэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/文体学/4932754>. – Дата доступа: 03.03.2024.)
25. 风格学 // 百度百科 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/风格学/8544466>. – Дата доступа: 03.03.2023. (Стилистика // Китайская онлайн-энциклопедия «Байдубайкэ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/风格学/8544466>. – Дата доступа: 03.03.2024.)
26. 摘自《易传·文言传·乾文言》// 古诗文网 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_b4aa26a72122.aspx. – Дата доступа: 03.03.2023. (Цитата из классического комментария «Вэньянь-чжуань» к «Книге перемен»: триграмма «Цянь» // Классическое наследие древней поэзии «Гушивэньван» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_b4aa26a72122.aspx. – Дата доступа: 03.03.2024.)
27. 瞿秋白. “笑声”与“写实”: 重探鲁迅《故事新编》和张天翼《鬼土日记》、《洋泾滨奇侠》// 人文社会科学研究. – 2019. – № 4. – С. 67-87 (Цю Тинцзе. “Смех” и “реализм”: обзор «Старых легенд в новой редакции» Лу Синя и «Записок из мира духов», «Воин-пиджин» Чжан Тяньи // Исследования в области гуманитарных и социальных наук. – 2019. – № 4. – С. 67-87)
28. 汪青梅. 张天翼小说语言特色漫谈 // 中国作家网 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2015/2015-01-14/230900.html>. – Дата доступа: 03.04.2023. (Ван Цинмэй. Заметки о

- языковых особенностях произведений Чжан Тяньи // Сеть писателей Китая «Чжунгоцзоцзяван» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2015/2015-01-14/230900.html>. – Дата доступа: 03.04.2024.)
29. 王希杰. 汉语修辞学 (修订本) // 王希杰. – 北京: 商务印书馆, 2004. – С. 382 (Ван Сицзе. Стилистика китайского языка (пересмотренная редакция) // Ван Сицзе. – Пекин: Коммерческое издательство, 2004. – С. 382)
30. 陈望道. 修辞学发凡 // 陈望道. – 上海: 复旦大学出版社, 2008. – С. 238 (Чэнь Вандао. Основы стилистики // Чэнь Вандао. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2008. – С. 238)
31. 樊发稼. 中国儿童文学发展史概述 // 教师之友网 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jszywz.com/forum.php?mod=viewthread&tid=72141>. – Дата доступа: 11.10.2023. (Фань Фацзя. Краткий обзор истории развития китайской детской литературы // Сеть друзей-преподавателей «Цзяошичжюван» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://jszywz.com/forum.php?mod=viewthread&tid=72141>. – Дата доступа: 11.10.2023.)
32. 陈家基. 名人赠书荟萃 8: 张天翼《给孩子们》 // 今日头条 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.toutiao.com/article/7144525046638215721/?wid=1697823554212>. – Дата доступа: 12.10.2023. (Чэнь Цзяцзи. Книжные подарки знаменитых людей 8: «Для детей» Чжан Тяньи // Новостной сайт «Цзиньжитоутяо» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.toutiao.com/article/7144525046638215721/?wid=1697823554212>. – Дата доступа: 12.10.2023.)
33. 张天翼论 / 吴福辉 [等等]; 黄侯兴, 张大明, 沈承宽 [主编]. – 长沙: 湖南文艺出版社, 1987. – С. 337 (К вопросу о Чжан Тяньи / У Фухуэй [и др.]; под ред. Хуан Хоусин, Чжан Дамин, Шэнь Чэнкуань. – Чанша: Хунаньское литературное издательство, 1987. – С. 337)
34. 伍婷婷. 童话大王张天翼笔下的熊孩子 // 数字报“潇湘晨报” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://epaper.xxcb.cn/xxcba/html/2017-06/03/content_2930274.htm. – Дата доступа: 12.10.2023. (У Тинтин. Дети-медвежата сказочного короля Чжан Тяньи // Цифровая газета «Сяосянчэньбао» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://epaper.xxcb.cn/xxcba/html/2017-06/03/content_2930274.htm. – Дата доступа: 12.10.2023.)
35. 陈言昆. 张天翼的讽刺天才比鲁迅还高 // 今日头条 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.toutiao.com/article/6357327856434938370/>. – Дата доступа: 12.10.2023. (Чэнь Янькунь. Сатирический гений Чжан Тяньи выше, чем у Лу Синя // Новостной сайт «Цзиньжитоутяо» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- <https://www.toutiao.com/article/6357327856434938370/>. – Дата доступа: 12.10.2023.)
36. 王泉根. 叶圣陶、张天翼童话之比较 // 百度文库 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wenku.baidu.com/view/e4ef5020b04e852458fb770bf78a6529657d3560?pcf=2&fr=xueshu&wks=1694420796606&bfetype=new&wks=1701774197426&bfetype=new>. – Дата доступа: 15.10.2023. (Ван Цюаньгэнь. Сравнение детской литературы Е Шэнтао и Чжан Тяньи // Электронная платформа для онлайн-обмена документами «Байдувэньку» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wenku.baidu.com/view/e4ef5020b04e852458fb770bf78a6529657d3560?pcf=2&fr=xueshu&wks=1694420796606&bfetype=new&wks=1701774197426&bfetype=new>. – Дата доступа: 15.10.2023.)
37. 张天翼. 大林和小林 // Marxists Internet Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/dalinxiaolin.htm>. – Дата доступа: 17.10.2023. (Чжан Тяньи. Линь Большой и Линь Маленький // Marxists Internet Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/dalinxiaolin.htm>. – Дата доступа: 17.10.2023.)
38. 张天翼. 秃秃大王 // Marxists Internet Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/tutu/King-TuTu.htm>. – Дата доступа: 20.10.2023. (Чжан Тяньи. Лысый король // Marxists Internet Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/tutu/King-TuTu.htm>. – Дата доступа: 20.10.2023.)
39. 支那 // 维基百科, 自由的百科全书 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/支那>. – Дата доступа: 06.04.2023. (Китай // Википедия, независимое энциклопедическое собрание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/支那>. – Дата доступа: 06.04.2024.)
40. 千葉 謙悟. 言語文化交流と翻訳語 – 近代中国語を軸として // Waseda Institute for Advanced Study (WIAS) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.waseda.jp/inst/wias/news/2009/03/06/3452/>. – Дата доступа: 06.04.2024. (Кенго Чиба. Лингвистический и культурный обмен и переводы - с упором на современный китайский язык // Waseda Institute for Advanced Study (WIAS) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.waseda.jp/inst/wias/news/2009/03/06/3452/>. – Дата доступа: 06.04.2024.)

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Лексико-стилистические средства, используемые в повести «Записки из мира духов»

П.1 Вульгаризмы, сниженная лексика

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 夏娃和亚当，他们是人类，不是 狒狒精 ，也不是 狗禽 的。	Ева и Адам – люди, а не макакино семя или собачьи выродки!
2. 这是那和华结亲口对我说的，你们这些 狒狒精主义者 还有什么可以说的么，呀呀呸！	Вот что мне лично сказал Иегова, а вы, защитники семени макаки , еще смеее раскрывать рот! Тьфу!...
3. 今天蹲社那批 狗禽 的要正式提出不信任坐社政府案。	Сегодня партия «корточкистов», эти собачьи отродки , собираются выдвинуть официальный вотум недоверия правительству «восседающих».
4.诸位爷爷，议员不是什么要戒备的 歹人 呀。	Уважаемые господа! Член парламента это не какой-то негодяй , которого нужно остерегаться!
5. 总之这桩事是有点 糟糕 的。 (производное от 糟糕)	Короче говоря, дело дрянь .
6. 司马爷你以为怎样？..... 糟糕 。	А ты как думал, Господин Сыма? Дело дрянь!
7. 他们是没有爱国本能的，他们是 低能 的野蛮人，他们是 禽兽 ，我操他.....	У них нет врождённого инстинкта к патриотизму, они слабоумные дикари , скот , плевал я на них... .
8. 闭嘴！现在是平民政治，什么小的不小的，可见你还有封建思想，你还想做 贵族 的走狗。.....带去押了！	Закрой пасть! У нас сейчас политика простолюдинов, о каком уничтожении может идти речь? Очевидно, что у тебя все еще феодальное мышление и ты все еще мечтаешь стать собачкой на побегушках у аристократов.... Взять его под стражу!
9. 那打人的坐社的黑汉子，是严俊的 七等走狗 。	Тот черный детина из партии «восседающих», который бил, оказался прихвостнем Янь Цзюня седьмого разряда .
10. 并且叫全世界的卖力者联合起来，叫上流人醒悟，别做 钱奴 的走狗。	Призывали тружеников всего мира объединиться, призывали верхнеярусников опомниться и прекратить раболепие перед

	деньгами.
11. 这狗禽的猢猻精的子孙。	Потомки собаки и семени макаки.
12. 糟透了，完全中了严俊的诡计！	Дело дрянь! Полностью попались на удочку Янь Цзюня!
13. 忘八蛋，你跟老子犟！不依叫警察厅捉你们去！	Мрази, будете еще тут упрямиться! Я на вас полицию вызову!
14. 嗳呀该死，我连今天这追悼会都忘了。	Ох, черт! Я забыл о сегодняшней гражданской панихиде.

II.2 Междометия и звукоподражания

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
Междометия (экспрессивные частицы «语气词»). В приложении представлены все используемые автором междометия и функции, выполняемые ими в речи, без повторений, с целью демонстрации их разнообразия	
1. 鬼土里也有婚事么？	В мире духов тоже есть свадьбы? (выражает сомнение)
2. 我么，我是文学专家，管不着这些。	А мы, мы всего лишь литераторы, не обращаем на это внимания (акцентирует внимание)
3. 不同是人身一部分么！	Отличается только часть тела! (выражает восклицание)
4. 韩爷你收了罢，陆平民是个爽快人。	Господин Хань, прими подарок! Простолудин Лу прямодушный человек. (выражает побуждение)
5. 啊啊，你是世间上唯一的美人了吧。	Ах, ты единственная красавица на всем белом свете! (выражает восклицание)
6. 如今呢，如今是连火酒都受得住了。	А сейчас...сейчас даже спирт нормально идет. (акцентирует внимание, ставит логическое ударение)
7. 这怎么回事呢。	Что же случилось? (выражает риторический вопрос)
8. 我是个文学专家啊，因为。	Литератор ведь я. (восклицание)
9. 啊，我亲爱的灰孙子，圣经上没一句假话。	О, мои дорогие дальние родственники, в Библии нет ни слова лжи. (добавляет эмоциональности высказыванию)
10. 不过我好象没有一点文学上的修养哩。	Но у меня же, похоже, нет никаких литературных способностей. (выражает уверенность)

11. 呃，是的。	Э, точно. (выражает удивление)
12. 我是过惯平民生活的呀，是不是。	Привык я к жизни простолюдина, не так ли? (выражает восклицание)
13. 喂呀该死，我连今天这追悼会都忘了。	Ох, черт! Я забыл о сегодняшней гражданской панихиде. (выражает досаду)
14. 喂，别拗性子，打个折头罢。	Ну не упрямытесь, сделайте скидочку. (выражает недовольство)
15. 别傻啦，亲爱的韩爷。	Не глупи, дорогой Господин Хань. (подчеркивает мягкость)
16. 好吃吧，唔？味很厚吧？	Вкусно, м? Вкус очень плотный, да? (выражает вопрос)
17. 喂，黄厅长，萧爷来了，你招呼一下。	Эй, Начальник Хуан, Господин Сяо прибыл, поприветствуйте его. (выражает значение привлечения внимания)
18. 只有一星期矣！！！！！！	Осталась всего неделя!!!! (подчеркивает восклицательный оттенок)
19. 韩爷，陆平民真信得过我们哪。	Господин Хань, Простолюдин Лу очень доверяет нам. (ставит логическое ударение на слово, стоящее впереди)
20. 拍手哇，拍手哇。	Хлопай-ка, хлопай-ка! (выражает мягкость)
21. 呵，小乖乖，多好一个鼻子，鼻子，鼻子！	Ой! Какой у крошки нос! Нос! Нос!
22. 喳！	Так точно! (выражает почтение)
23. 谁谓道德不能服人哉。	Кто говорит, что добродетельность не может подчинять людей? (выражает риторический вопрос)
24. 而且，哼，也未见得肯再来了。	К тому же, гм, и навряд ли согласится приехать снова. (выражает недовольство)
25. 呜呼又呜呼。第三个呜呼！	Увы и ах и увy и ах! И третий раз увy и ах!
26. 你们这些猢猻精主义者还有什么可以说的么，呀呀呸！	Вы, защитники семени макаки, еще смеее раскрывать рот! Тьфу! (выражение отвращения)
27. Eh，别插嘴罢，这事我们下次再说。	Эй, не перебивай
28. Ay，韩爷不要发气。	Ай, не стоит вам злиться, Господин Хань.
29. 和平，Ai.....	Мир, ай... (выражает разочарование)
30. Hey，我用虔诚的基督徒的名义叫你们静一静！	Хэй! От имени всех набожных христиан велю вам успокоиться! (используется для

	привлечения внимания)
31. Hurrah, hurrah, hurrah, rah!	Ура, ура, ура, ура!..
32. 蹲社啦啦队专家就叫起来: “ Rah! Rah! ”	Группа поддержки партии коротышек завопила: “ Ура! Ура! ”
Звукоподражания	
1. 他乖乖格格地说: “外行……外行……”	Его Крошка сказала, хихикая : «Простофиля...». (звукоподражание легкому смеху)
2. 不必这样说罢, 哈哈。	Не надо так говорить, ха-ха-ха . (звукоподражание смеху)
3. 门外刚到了十五辆汽车, 呼呼地。	К выходу с гудением подъехало пятнадцать машин.
4. “荷荷,”有人私语。	« Шушушу », – кто-то шепотом заговорил. (звукоподражание гневному бормотанию)
5. 啊啊, 呵! 啊!	Звукоподражание плачу
6. 啊啊呜呜呜呜。	Звукоподражание плачу
7. 那黑汉子汹汹地走到这议员跟前。	Этот черный детина с шумом подошел вплотную к говорившему депутату. (звукоподражание шуму)
8. Bon , 一拳。	Бам , удар! (звукоподражание удару)
9. Dang, dang, dang : 开会。	Тун, тун, тун . Начало совещания. (звукоподражание удару)

П.3 Иностранные заимствования

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 我们合为一体了: ”啊啊, Love is best! ”	Мы едины: «Ах, Любовь – самое лучшее! »
2. Gentlemen .	Джентльмены .
3. 我们的政治以德模克拉西为原则。	Демократия – основной принцип нашей политики.
4. Father , 对不起, 我可不可以问, 他是什么样子的?	Отец , извини, могу ли я спросить, какой он?
Father , 我再可不可以问, 他说话是用什么方言?	Отец , могу я еще раз спросить, на каком диалекте он говорит?
5. 头上有个 Halo 。	На голове у него Нимб .
6. Men , 我用虔诚的基督信徒的名义向你们说话。	Господа , от лица преданного последователя Христа говорю вам.
Men , 我用虔诚的基督信徒的名义唤	Господа , от лица преданного последователя

起你们的注意。	Христа взываю к вашему вниманию.
Men , 注意, 这是下流人的混入。	Господа , внимание, это нижнеярусник прокрался!
7. 我因为替 Lord 宣播福音。	Ведь я проповедую Евангелие вместо Господа .
8. 生下地来只十一个月, 便害 Infantile paralysis 的病。	Через одиннадцать месяцев после рождения он начал страдать от младенческого паралича .
9. 要求不遂则预备来个 Sabotage 。	Требовали, что в случае невыполнения условий, они начнут готовить саботаж .
10. 据我的考证盘古爱抽 Tobacco 。	Согласно моим исследованиям Паньгу любил курить табак .
11. 我突然 Inspiration 来了。	Ко мне вдруг пришло вдохновение .
12. 手里拿根 Baton 。	В руке была дубинка .
手里也有根 Baton 。	В руке тоже была дубинка .
举起 Baton 叫他们预备。	Поднял дубинку , приказывая готовиться.
Baton 一挥。	Взмах дубинкой .
13. Encore! Encore!	На бис! На бис!
14. 他的老七 (Logic) 是...	Его логика состояла в том, что <...>
15. 拉夫斯败 (Love is best), 真有你的!	Любовь – самое лучшее , именно так!
16. 这是极其老七哥儿 (Logical) 。	Это более чем логично .

П.4 Авторские эвфемизмы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 如果万不得已要说的 时候, 用“上处”两字代。	Если уж никак не избежать [этого слова], то используй слово « верхнее место ».	Слово «нос» наделяется сильной эмоциональной «нагрузкой», из-за чего становится «денотатом» эвфемизма и заменяется на нейтральное по смыслу «верхнее место».
好! 好……好一个上 处!	Хорошее! Хорош...хорошее верхнее место!	
哈哈, 请细看葡议 员的庄严的上处!	Ха-ха-ха, вы только присмотритесь к величественному верхнему месту парламентария Пу!	
蹲社社员那位丢了套 子, 露出了上处的, 定得拘 起来。	Член партии корточкистов, потерявший чехол и обнаживший верхнее место , будет задержан.	

2. “快把你的那个遮住！”我茫然了：“那个？那个什么？”	«А ну скорее прикрой свое это! » Я был в недоумении: « Это? Что “ это ”?»	Из-за табуирования слова «нос» происходит опущение данного слова в речи.
3. 多美丽的上阴部！	Какой прелестный верхний половой орган.	Слово «нос» не только получает негативное значение, из-за чего заменяется эвфемизмом, его значение также сближается с понятием половых органов.
4. “女士轻松处”和“男士轻松处”他说是厕所。	Он пояснил, что “ место отдохновения женщин ” и “ место отдохновения мужчин ” означает туалет.	Лексема «туалет» табуируется, становясь денотатом эвфемизма «место отдохновения» («轻松处»).
连厨房，连卫生处轻松处，一起二十四间。	Включая кухни, санитарные отделы, места отдохновения , всего двадцать четыре комнаты.	
第一步自然是把全国的轻松处改为坐式。	Первым делом, естественно, места отдохновения по всей стране будут переоборудованы в сидячие.	

П.5 Диалектизмы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 我和乖乖才在上礼拜六认识的哩。	Мы с крошкой только в прошлую субботу познакомились.	Народное название «субботы».
2. 是的，支那话，并且还带点广东口音。	Именно, на китайском , к тому же с небольшим кантонским акцентом.	Неуважительное название, используемое в Японии по отношению к Китаю.
3. 阳世的支那通行着的《十八摸》。	Широко известная китайская песня в мире живых «Восемнадцать прикосновений».	
4. 店家门口都是五花八门的广告。	У входа в магазин висят всевозможные объявления.	«店家» обычно употребляется в значении «человека, принимающего

		гостей», однако в данном примере используется его диалектное значение «магазин».
5. 渠与平民陆乐劳有戚谊。	У него есть родственные связи с Лу Лэлао.	« 渠 » (qú) является диалектным обозначением «他».
6. 走进一个小胡同。	Вошли в небольшой проулок.	«胡同» – название проулка в северных диалектах.
7. 大统领任期将满，要改选的问题。	Вопрос о переизбрании президента, срок полномочий которого истекает.	«大统领» – название, которое используется в Японии и Корее в значении «президент» («总统»). Корейский: 대통령 Daetongnyeong Японский: だいてうりょう Daitōryō

П.6 Ономастика

П.6.1 Антропонимы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
«Говорящие имена»		
1. “二百二十米低栏赛专家” 吴自强	«Специалист по прыжкам через барьер низиной 220 метров» У Цзытян.	Иероглиф 吴 (wú) созвучен с иероглифом 无 (wú), имеющим отрицательное значение «не иметь, не обладать чем-либо». Поэтому буквальным вариантом перевода имени может быть «не имеющий стремлений», что создает иронию в образе персонажа.
2. 历史学专家魏三山博士	Доктор исторических наук Вэй Саньшань	魏 – одно из названий древних государств в эпоху Воюющих Царств (V – III вв. до н.э.) 三山 – может указывать на три священные горы (Пэнлай, Фанчжан, Инчжоу), либо на «三座大山» (обр. в значении империализм, феодализм, бюрократический капитализм). Значения отдельных слов заключают в себе намёк на профессиональную деятельность

		персонажа.
3. 朱神恩先生	Господин Чжу Шэньэнь	神恩 – божья благодать. Значение имени включает намёк на деятельность персонажа.
4. 他叫巴访，是新闻访探专家。	Специалиста по новостным интервью звали Бафан.	巴 – приставать, 访 – расспрашивать. Буквальный перевод имени – «Пристающий с расспросами», что явно указывает на профессиональную деятельность героя и создает комический эффект.
5. 巴巴雄先生	Господин Бабасюн	雄 – сильный, могучий Заключает в себе намёк на деятельность героя, так как Бабасюн является личным телохранителем президента.
6. 都会大学附中教员陆傅麟	Сотрудник Городского университета Лу Фулинь	傅 – наставлять, воспитывать, 麟 – цилинь. Буквальный перевод имени – «Наставляющий цилиня», что явно указывает на профессиональную деятельность героя, создавая при этом комический эффект.
7. 幸福之男人万幸先生。	Самый счастливый человек – Господин Вань Син.	万幸 – великое счастье. Таким образом, имя персонажа полностью соответствует его званию «самого счастливого человека».
8. 龙圣哲生前并没写什么论文。	При жизни Лун Шэнчжэ не писал никаких трактатов.	圣哲 – величайший мудрец. Одним из вариантов буквального перевода может быть «Величайший мудрец Лун», что соответствует роли персонажа в произведении, так как он считался почти мифическим философом, подобным Лао-цзы.
9. 颓废派文学专家司马吸毒	Специалист по декадентской литературе Сыма Сиду	Фамилия и имя персонажа имеют созвучие с известным китайским поэтом Сыма Сянжу (司马相如, 179 – 117 гг. до н.э.). 吸毒 – принимать наркотики. Таким образом, значение имени «Принимающий наркотики Сыма» включает в себе стереотип, касающийся поэтов декадентского направления, и отличается обличительным характером.
10. 陆乐劳平民	Простолюдин	Иероглиф «乐» является омографом и имеет

	Лу Лэлао (Лу Юэлао)	два варианта чтения, которые и предопределяют значение. Чтению «lè» соответствует значение «радостный», «веселый». В этом случае мы можем перевести имя персонажа как «радостный труд», что создаёт иронию образа персонажа.
11. 极度象征派文学专家黑灵灵	В высшей степени специалист по символистской литературе Хэй Линлин	Буквально имя персонажа можно перевести как «Чёрная душа». Значение имени обладает поэтичностью свойственной литераторам символистам, что и соотносится с деятельностью самого героя.
Отсылки к вымышленным персонажам		
1. 崔莺莺 (即张君瑞的乖乖)	Цуй Инин (Крошка Чжана Цзюньжуй)	Герои известной юаньской драмы (杂剧) «Западный флигель» («西厢记») и танской новеллы (传奇) «Жизнеописание Ин-ин» («莺莺传»).
2. 张君瑞	Чжан Цзюньжуй	
3. 鲁智深的禅杖	Посох Лу Чжишэня	Персонаж классического романа «Речные заводи» («水浒传», XIV в.).
4. 盘古氏开天辟地之斧。	Топор Паньгу, которым он разделил небо и землю.	Мифический создатель мира.
Реальные антропони́мы		
1. 矮冷破 (Edgar Poe)	Эдгар Аллан По	1809 – 1849 гг. Американский писатель, поэт, представитель американского романтизма.
2. 不得癡儿 (Baudelaire)	Шарль Бодлер	1821 – 1867 гг. Французский поэт, основоположник декаданса и символизма.
3. 龙圣哲者是和泥菜 (Nietzsche) 一样, 用极其诗的句子写他的学说。	Величайший мудрец Лун как Ницше использовал крайне поэтические предложения, чтобы излагать	1844 – 1900 гг. немецкий философ, представитель главный представитель философии иррационализма.

	свое учение.	
4. Cromwell 吃剩的纸烟	Окурок Оливера Кромвеля	1599 – 1658 гг. предводитель Английской революции (1639 – 1660 гг.).
5. Voltaire 写《Canaide》时所用的笔	Перо Вольтера, которым он написал «Оптимизм»	1694 – 1778 гг. французский прозаик и философ.
6. 董其昌	Дун Цичан	1555 – 1636 гг Известный художник и каллиграф эпохи Мин.
7. 王献之写《洛神赋》的笔	Кисть, которой Ван Сяньчжи написал «Лошэньфу»	344 - 388 гг. Известный каллиграф.
8. 西施浣纱用的竹篮。	Бамбуковая корзинка для промывки пряжи Си Ши.	Период Вёсен и Осеней, 722 – 479 гг. до н. э. Одна из четырёх великих красавиц Китая.
9. 这酒是大禹酿制的。	Это вино, изготовленное самим Да Юем.	Легендарный китайский правитель, основатель государства Ся.

П.6.2 Топонимы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. V 字三六五街	Улица V365
2. 偶然看一间房的号码“z996740021”。	В глаза вдруг бросился номер “z996740021”.
3. 那号码是“甲字2”	С номером “Цзя-2”
4. 再隔壁，“R5642”	Соседний с ним “R5642”
5. 宙字11	Чжоу-11
6. 天伦小剧场	Театр небесных моральных принципов
7. “和合”介绍处	Дом знакомств «Согласие»
8. “信义”介绍处	Дом знакомств «Три справедливости»
9. “三义”介绍处	Дом знакомств «Доверие»
10. 绿阴城	Город Люйинь
11. 芒城	Город Ман
12. 婚礼在 Puk-duk Hotel 举行。	Свадьба проводилась в отеле Пук-Дук。
13. Lampi 国	Государство Лампи
14. Brologue 国	Государство Бролоуг

15. Velo 国	Государство Вело
16. Mammon 国	Государство Мамон (может быть аллюзией к имени демона, олицетворяющего богатство, алчность и стяжательство в христианстве)
17. Makette 国	Государство Макетт
18. Veb 国	Государство Веб
19. Gretago 国	Государство Гретаго
20. 阳世拉国	Под «拉 国» возможно подразумевается Латвия
21. 阳世的米国	«米国» – японское название Америки («美国»)

II.7 Неологизмы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 下流化	Онизение	«下流» («непристойный», «грязный») + морфема «化» («изменение», «превращение»).
2. 下流人混入	Лазутчик из низов	«混入» («перемешаться», «прокрасться») + суффикс существительных «者».
3. 卑恶	Мерзкий	«卑» («подлый») + «恶» («отвратительный»).
4. 假乖乖	Ненстоящая крошка	«假» («ложный») + «乖乖» («Крошка») используется для обозначения гетер.

II.8 Фразеология

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
Чэньюи (готовые выражения)	
1. 门外汉	Дилетант, профан, невежда
2. 破天荒	Небывалый, неслыханный
3. 万不得已	В самом крайнем случае
4. 由来已久	Давно существующий
5. 温文儒雅	Вежливый и утонченный

6.	有意无意	Случайно, непредумышленно
7.	五花八门	Разнообразный
8.	压卷之作	Вершина творчества
9.	毁家纾难	Пожертвовать всем ради спасения родины
10.	煞费苦心	Стараться изо всех сил
11.	举世闻名	Всемирно известный
12.	千篇一律	Стереотипный
13.	体贴入微	Окружить заботой
14.	痰迷心窍	Одержимость
15.	不置可否	Промолчать
16.	合而为一	Сливаться воедино
17.	打成一片	Слиться воедино
18.	融洽无间	Слиться в одно целое
19.	肃然起敬	Испытывать благоговение
20.	便宜行事	Действовать по своему усмотрению
21.	放浪形骸	Вольный
22.	一蹶不振	Пасть духом
23.	生死存亡	Вопрос жизни или смерти
24.	烟消云散	Развеяться как дым
25.	自言自语	Разговаривать с самим собой
26.	世道人心	Моральные установки и отношения между людьми
27.	赤手空拳	Голыми руками, безоружный
28.	心血来潮	Очертя голову
29.	双管齐下	Одновременно действовать двумя способами
30.	寝食不安	Жить в вечной тревоге
31.	卑鄙龌龊	Подлый, низкий
Гуаньюньюи (привычные выражения)		
1.	偷汉	«Тайный мужчина» в значении «завести любовника»
2.	吃醋	«Пить уксус» в значении «ревновать»
3.	卖关子	«продавать интригу» в значении «заинтриговать»
Сехоуюи (Речения с усекаемой концовкой)		
1.	猪八戒吃人参果	猪八戒吃人参果——全不知滋味 Чжу Бацзе съел плод женьшеневого дерева – не почувствовал никакого вкуса
Яньюи (народные речения)		

1. 此一时也，彼一时也	Раньше было одно, а теперь другое; времена меняются
Суюи (поговорок)	
1. 避避风头	Укрыться от опасности; переждать опасность

II.9 Метафоры

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 两个的灵魂象生胶鞋底用该死淋黏着一样，贴在一块了。	Души этих двоих, как резиновые подошвы , так и липнут друг к другу.	Метафоры использующие определители («喻体») с негативным значением, с целью обличения.
2. 大家送他上汽车，于是十五辆汽车象一条蜈蚣似地走了。	Пятнадцать машин двигались подобно сколопендре .	
3. 脸子搽着粉，白得糯米团一样。	Лицо было набелено как колобки из клейкого риса .	Метафора сравнивает цвет лица с колобками риса, что создаёт насмешливый тон описания.
4. 视本区域内住民如手足。	Отношение к жителям региона как к братьям .	Метафора используется в тексте официально-делового стиля, что повышает её выразительность.
5. 我的热情象火山般爆发着。	Моя страсть извергается как вулкан .	Выразительность речи.
6. 门外门里都是卫队，墙是钢板，厚得象城墙。	Снаружи ворот и за ними стоят стражники, стены из стали, толщиной с городские стены .	Выразительность описаний мира духов.
7. 陆平民虔敬得象天主教神甫似的脸孔。	Благоговение на лице Простолюдина Лу походило на лицо католического священника .	Выразительные описания с насмешливым тоном.
8. 这样又到了堡垒似的陆乐劳的住宅。	Так мы снова подъехали к похожему на крепость жилищу Простолюдина Лу.	Через метафору раскрывается реальный вид дома Простолюдина Лу, который он сам называет «трудовым пристанищем» «

		劳 寓 » благодаря чему писатель обличает героя.
9. 忽然广场的人大雷似地欢呼了。	Внезапно люди на площади разразились громоподобными овациями.	Усиление выразительности описаний действий.
10. 已经垄断全世界，只有石油事业还幼稚。	Уже монополизировали весь мир, только нефтяная отрасль ещё незрелая .	Слово « 幼稚 » («молодой», «незрелый») употребляется при описании человека/ребёнка. Метафора состоит в том, что отрасль промышленности уподобляют ребёнку, что увеличивает выразительность.
11. 脸子苍白得象月色。	Лицо белое как луна .	Выразительность описаний.
12. 头歪着，象垂死的人。	Голова наклонена как у умирающего.	Выразительность описаний.
13. 看看热闹不好么？	Разве не интересно поглазеть на веселье ?	Слово «веселье» (« 热闹 ») метафорически употребляется вместо слова «война», что включает в себе обличение.
14. 他身穿黑衣，胸前挂了个金的十字架，面部表情庄严而慈祥，令人联想到最后与门徒聚餐时的基督。	Он был одет в чёрное, на груди висел золотой крест, величественное и ласковое выражение лица напоминало Иисуса во время его последнего обеда с учениками .	Выразительность описаний персонажей с насмешливым тоном.
15. 都中各大礼拜堂的钟也响了，回声似地，远远地什么地方放礼炮。	По городу раздался звон церковных колоколов, эхо которого напоминал где-то вдалеке запусченные фейерверки .	Выразительность описаний мира духов.
16. 这似乎和乐队一样，有高音，中音，次中音，低音，有很严格的节奏。	Это был как будто оркестр , в котором было сопрано, альт, тенор, бас, отличавшиеся строгим	Метафора заключается в уподоблении плача оркестровой музыке для создания комического

	ритмом.	эффекта.
17. 最后，象刀子斩断似的一声“啊！”——完了。	Последний, как ножом полоснувший , звук «А!» – и все закончилось.	Метафора использована для увеличения выразительности описаний.
18. 但这被我们伟大的放犬领袖波士发见，象从石头里发现了玉。	Это, как нефрит в камне , обнаружил наш великий Президент Бо Ши.	Метафора использована для повышения выразительности высказывания.
19. 也陪我看这幕剧。	Вместе со мной наблюдал за этим «спектаклем» .	Метафора заключается в уподоблении вышедших из под контроля дебатов театральному представлению, что выражает насмешку автора над героями.
20. 一出议院门，就绑猪似地把他们绑住带走。	Как только они выйдут, свяжите их как свиней и уведите.	Метафора используется для усиления выразительности.
21. 一朵灰黯的云飞上他们的脸。	На их лица налетела тёмная серая туча .	Метафора используется для образного описания эмоций
22. 自己当然也不带鼻套了，对镜子一照，处女似地害起羞来。	Сам я тоже больше не надевал чехол на нос, поэтому, смотря в зеркало, смущался как девственница .	Метафора использована для увеличения выразительности речи.
23. 你平平气，我替你去办，包你明天报上的空气就不同了。	Успокойся, я решу все вместо тебя, гарантирую, что завтра атмосфера завтрашних газет будет уже совсем другой.	Настроения и мнения газетных изданий уподобляются «воздуху» (空气), что создаёт образность высказыванию.

II.10 Гиперболы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 第三百九十九条，‘来’高层者须持执照向所辖警区领取规定服饰，服著整齐后方可在高层来往，免碍观瞻。第五百五十五条，	Пункт 399. “Посетители” верхнего яруса должны получить лицензию и предусмотренную дресс-кодом одежду в	Обличение бюрократии мира духов через использование преувеличенно больших порядковых номеров

<...>。	подведомственном полицейском участке. Только после как “посетитель” примет надлежащий вид, ему разрешается заходить на верхний ярус, не портя при этом общего вида. Пункт 555.	пунктов свода законов.
2.今天的会不幸又是没有结果，而且闹了创世以来的笑话。	К сожалению, сегодняшняя встреча была безрезультатна и стала шуткой, невиданной со времён сотворения мира.	Гипербола создаёт выразительность высказывания.
3.街上是丈把厚的柏油。仿佛置身于上海马路了。	Улицы покрыты асфальтом толщиной в чжан. Прямо как на шанхайских шоссе.	Гипербола помогает создать образные описания абсурдного мира духов.
4.据他说，他是有颓废的天才的，他自五岁起就立志做一个颓废派文学专家。	По его словам, у него талант декаданса, в пять лет он точно решил, что хочет стать специалистом декадентской литературы.	Гипербола в образах персонажей.
5.并且他于出版界也是绝大权威，书的畅销不畅销他一句话便可以转移的。	К тому же он имеет большой авторитет в издательском мире: одно его слово может решить будет книга хорошо продаваться или не будет.	Гипербола в образе персонажа обличающего характера.
6.十二岁他便写了博士论文。	В двенадцать лет он написал докторскую диссертацию.	Гипербола в образе персонажа.
7.他一个本家嫂嫂的妹夫的干娘的结拜妹妹，是嫁给陆平民的姨夫的姑表兄弟做填房的。	Младшая сестра приёмной матери мужа сестры его невестки вторая жена двоюродного брата дяди Простолюдина Лу.	Через гиперболу в данном примере обличается «кумовство» в мире духов.
8.约定结婚后每月给海女士用费一千八百六十七元九角六分四。	Обязуется после свадьбы каждый месяц выплачивать Госпоже Хай 1867 юаней 9	Гипербола заключается в точности чисел, которая обличает скряжничество

	цзяо и 6,4 фэня.	жителей мира духов.
9. 入口时缴移民费七万八千五百六十九元二角一分。	При въезде внести иммиграционный сбор в размере 78569 юаней 2 цзяо и 1 фэня.	
10. 汽车一万五千余辆，军乐二万余队，都会里各机关职员，各学校，各法团，都去送殡。	Более 15000 автомобилей, 20000 марширующих оркестров, все городские сотрудники властей, все учебные заведения, все корпорации следовали за похоронной процессией.	
11. 各法团设祭坛六千余所。	Каждая корпорация установила больше 6000 тысяч алтарей.	
12. 弔客平日的伙食是十八道菜的西餐，每餐要开十七万三千五百余客。	Подаваемая посетителям похорон пища состояла из 18 блюд европейской кухни, каждого блюда нужно было подать 173500 гостям.	Гипербола создаёт выразительность описаний и обличает расточительство жителей мира духов.
13. 潘洛怕家人不够用，向各机关调用九千三百五十个职员去办事，计分五部。	Пань Ло, боясь, что прислуги будет недостаточно, дал поручение 9350 сотрудникам каждой организации заниматься организацией, разделив их по пяти отделам.	
14. 都会的车站起，沿铁路搭了八百丈高的彩牌楼。	От городской станции вдоль железной дороге установили праздничную арку высотой 800 чжанов.	Гипербола используется для создания неправдоподобной картины мира.
15. 我告诉你们，我在上星期日下午二时四十三分钟时，用我虔诚的基督信徒之名义去见上帝耶和華。	Я говорю вам, что в прошлом воскресенье после полудня в два часа сорок три минуты я, от имени всех ревностных последователей Христа,	Гипербола заключается в указании точного времени, что создаёт комический эффект.

	встречался с Иегова.	
16. 口才尤其好，能把死的说得活过来。	Настолько красноречив, что может уговорить мёртвого ожить.	Гипербола в описании персонажа для усиления выразительного эффекта.
17. 人类学专家 Tamaati 博士谓，彼确信今日之人类已较前两月之人类进步。	Доктор антропологии Тамаати убеждён, что человечество сегодня более развито, чем два месяца назад.	Гипербола создаёт абсурд и ломает логику.
18. 前面点上十二支五尺高的大蜡烛。	Впереди стояло 12 свечей, высотой в 5 чжанов.	Гипербола создаёт образную картину мира.
19. 非常伤心地哭着，眼泪不绝地流，有几个还带着半尺长的鼻涕。	Плакали навзрыд, слезы непрерывно текли из глаз, у некоторых висели сопли длиной в половину чи.	Гипербола создаёт выразительность описаний.
20. 附汇贤妻奖金大洋一元二角九分七厘。（打七五折，用四舍五入法，实汇九角七分二厘八。）	Премия, присужденная «Лучшей супруге» составляет 1 юань 2 цзяо и 9,7 фэней серебром (с учётом двадцатипятипроцентного налога на двадцатипятипроцентную скидку, округленного до 9 цзяо 7,28 фэней).	Гипербола состоит как в точности цифр «до последней копейки», так и в сильном их преуменьшении, что обличает отношение к женщинам в мире духов, премия которых очень маленькая.
21. 如果银行团高兴，一签字，陆潘两位平民在两秒钟内就能够恢复一切的，也许能够比以前还阔。	Если банк будет доволен, то одной подписи будет достаточно, чтобы Простолюдины Лу и Пань за две секунды вернули все свое состояние обратно и даже получили больше, чем раньше.	Через гиперболу автор обличает преклонение мира духов (капиталистического общества) перед деньгами, а, соответственно, и перед банками.

П.11 Авторские эпитеты

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 本能的爱国心的驱使	Понуждение врожденного патриотизма
2. 窈窕的牛屎堆	Прелестная куча коровьего навоза

3. 摄人灵魂的耳朵	Проникающие в душу уши
4. 分开夜莺的精密	Разделяющая соловья точность
5. 爱的压迫	Любовное угнетение
6. 性烈的威士忌	Пылкий виски
7. 庄严的上处	Величественное верхнее место
8. 街上的男人许多穿着所谓燕尾服，漂亮而光烫。	Мужчины на улице были одеты в так называемые фраки, элегантные и опрятные.
9. 卑恶的理论	Мерзопакостное учение

П.12 Олицетворения

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 他身体太强壮了，他想努力做个现代人，希望他自己能够神经衰弱，可是它怎么也不肯衰弱。	Его тело очень здоровое, но он стремился стать современным человеком, поэтому надеялся, что у него самого произойдет одряхление нервов, но они всё никак не соглашались дряхлеть .
2. 黑灵灵的名片落到我们的眼前。	Визитка Хэй Линлина упала перед нашими глазами.
3. 一块铜牌子吸引了我。	Одна бронзовая табличка привлекла [моё внимание].
4. 要控告我的几家报纸上表示歉意，说他们以前是没有清楚。	Несколько газет, которые хотели подать на меня иск, извинились, заявив , что ранее у них не было четкости.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Лексико-стилистические средства, используемые в литературных сказках «Линь Большой и Линь Маленький» и «Лысый Король»

П.1 Междометия и звукоподражания

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
Звукоподражания В приложении представлены все используемые автором звукоподражания без повторений, с целью демонстрации их разнообразия	
1. 呼噜呼噜地睡着了。	С сопением уснул. (звукоподражание свисту, храпу)
2. 他哇地哭了起来。	Он зарыдал. (звукоподражание плачу)
3. 四四格手里的鞭子呼呼地响。	Хлыст в руке Четырежды четыре со свистом хлопнул. (звукоподражание свисту)
4. 汪汪地笑着	Лающе смеялся (звукоподражание лаю)
5. 有一个蜜蜂嗡嗡地说	Пчела, жужжа, сказала (звукоподражание жужжанию)
6. 簌落簌落地掉下了好几个。	Несколько упало. (звукоподражание падению)
7. 大狮吧嗒吧嗒跑掉了。	Большой лев с шумом убежал. (звукоподражание ударам)
8. 买东西的人就哇啦哇啦叫起来。	Покупатели плача закричали. (звукоподражание плачу)
9. 他还高兴得哈哈大笑。	От радости он рассмеялся. (звукоподражание смеху)
10. 站长嘟噜着	Начальник станции бурчит (звукоподражание бормотанию)
11. 这一列车子空隆空隆一阵响。	Поезд издал звук «чучух-чучух». (звукоподражание поезду)
12. 飞跑着——哗啦!	На лету подбежал – хдыщ! (звукоподражание грохоту, треску)
13. 平平市长叽里咕噜了一阵。	Градоначальник Пинпин пробормотал. (звукоподражание бормотанию)
14. 听那沙沙的声音。	Услышал шуршащий звук. (звукоподражание шипению, шуршанию)
15. 咚的一声	Звук грохота (звукоподражание стуку)
16. 乔乔的鼻子就“各笃!”掉下来了。	Нос Цяоцяо “тудух!” и отваливается.

	(звукоподражание удару)
17. 四四格的鞭子就“拍！”打到背脊上。	Хлыст Четырежды Четыре хлопает по спине. (звукоподражание хлопку)
18. 大狮就打了一个大喷嚏：“啊啾！”	Большой Лев чихнул: «Апчхи!» (звукоподражание чиху)
19. 咪咪咪，妈妈回来好欢喜。	Миу, миу, миу , когда мама вернётся, ей понравится. (звукоподражание мяуканью)
20. 嘻嘻地对小明点点头。	Хихикая кивнул головой Сяомин.
21. 大狮的脚绊住了绳子，就“扑通！”跌了一跤。	Лапа льва зацепилась за верёвку и он « плюх! » – упал.
22. 厨子拿刀子在石头上磨两下，“锵锵”两声。	Повар взял нож и дважды провел им по камню, металл завенел . (звукоподражание звону металла)
23. 咕咕咕，咕咕咕咕咕！”——原来狼是这么笑的。	“ Гугугу, гугугугу! ” – оказывается так волк смеялся.
24. 魔鬼住在秃秃宫。这个坏东……. 嗡嗡。	Злой дух живет в Лысом дворце. Этот гад... гrrrr . (звукоподражание оскалу)
25. 大狮笑了起来。“汪汪汪汪汪！”——大狮是这样笑的。	Большой Лев рассмеялся. “ Гав! Гав! Гав! ” – именно такой смех был у Большого Льва.
26. 刚一到那光头上，就“吱”的一声滑下来了。	Добравшись до сверкающей макушки, со свистом соскользнула и упала. (звукоподражание скрипу, пisku)
27. 呜呜呜，我真可怜呀！	Хнык-хнык , я такой жалкий! (звукоподражание плачу)
28. 答道：«哇咿呀，哇哇咿呀咿。哇哇，哦嗯哇咿啊啞啦哇？哇咿！»	Он ответил: « Уа-и-я, уа-уа-и-я-и. Ва-ва, оуа-а-ва-ва-и? Уа-и! » (звукоподражание жеванию)
Междометия (экспрессивные частицы «语气词») В приложении представлены все используемые автором междометия и функции, выполняемые ими в речи, без повторений, с целью демонстрации их разнообразия	
1. 啊呀真怪，那个死四四格分明躺在那里！	Ой! Странно, этот умерший Четырежды Четыре только что лежал здесь! (выражает удивление)
2. 你们还没吃饭哩吧？	Вы ещё не кушали? (выражает мягкость)
3. 噢，看出来了！	О , увидел! (выражает удивление)
4. 哎哟你这个人！	Ах ты ж! (выражает досаду)
5. 啧啧！你这个国王。	Ох уж этот король! (выражает насмешку)
6. 放了我呀。	Отпустите меня! (выражает восклицание)
7. 啊哟，可真疼！	Ай-ой , и правда больно! (выражает

	огорчение)
8. 哈 , 猜不着!	Ха! Не угадал! (выражает удовлетворение)
9. 哈呀 , 怪不得公主这么美。	Хах , не удивительно, что принцесса такая красивая. (выражение уверенности)
10. 呃 , 你不是愿意做个富翁么?	Эм , разве ты не хочешь стать богачом? (выражает удивление)
11. 小林..... 呃呀 , 这个名字好熟!	Маленький Линь... хмм , это имя кажется знакомым! (выражает задумчивость)
12. 咦 , 你不知道么?	Ха , ты что не знаешь? (выражает насмешку)
13. 呸 , 你笑我跳不上么?	Тьфу , ты смеёшься надо мной, что я не могу прыгнуть?
14. 啊 , 是的是的。	А! Точно, точно. (выражает осознание)
15. 唉 , 真是没有办法。	Ах , ничего не поделаешь. (выражает досаду)
16. 唉呀 , 这可怎么办呢?	Ай , что же делать? (выражает огорчение)
17. 吓 , 是四四格!	Ой , это же Четырежды Четыре! (выражает испуг)
18. 吓呀 , 那可是个凶恶的敌人!	Ай-я! Это в самом деле злобный враг! (выражает испуг и досаду)
19. 怪物为什么不去抓人呢!	Почему же Чудище не хватает людей? (выражает риторический вопрос)
20. 有什么法子 呢 , 国王的法律书上规定的。	Любой закон есть в своде законов Короля. (ставит логическую паузу, акцентирует внимание)
21. 哼 , 非处罚你不可!	Хм , вы должны быть наказаны! (выражает недовольство)
22. 喂 , 你们快上这儿来。	Эй! Быстрее поднимайтесь сюда! (выражает призыв)
23. 哦 , 我知道了!	О , я понял! (выражает удивление)
24. 比如说, 三里 吧 , 他也能一手抓到你。	Например, три ли , он все равно сможет одной рукой тебя поймать. (ставит логическую паузу)
25. 一定得吃我们么?	Точно съешь нас? (выражает вопрос, сомнение)
26. 咳哼咳哼 , 小明别生气。	Эй-эй , Сяомин не злись. (выражает укор)

П.2 Вульгаризмы, сниженная лексика

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
----------------	----------------------

1. 你们这批 小气鬼 !	Вы такие жмоты !
2. 你们都是些 穷鬼	Вы все нищерброды !
3. 你们这批 小鬼 是不是咕噜公司里的?	Вы, чертяга , случайно не из Фирмы ГулУ?
4. 你这 傻瓜 !	Ты дурак !
5. 打死你这 野兽 !	Убьём тебя, животное !
6. 真 糟糕 !	Как ужасно !
你看 糟糕不糟糕 !	Вы посмотрите ужасно или нет ?
真是 糟糕 得很!	И правда все очень плохо !
7. 要刚刚落在他身上, 他才会 完蛋 。	Приложив к его телу сталь, только тогда ему будет крышка .
8. 四四格是个坏极了的 坏蛋 。	Четырежды Четыре ужаснейший мерзавец !
9. 我们要打死那个 魔鬼 !	Мы убьём эту нечистую силу !
10. 你这 死赖皮 。	Ты нахал !
11. 你你你..... 放狗屁 。	Ты ты ты... Чушь собачья !

II.3 Стихотворные вставки

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 不怕 羞 。/ 一个 红鼻头 。/ 一条 牛 。/ 一条 狗 。/ 一缸 油 。	Не стесняешься. / Красный нос. / Корова. / Собака. / Чан масла.
2. 三七 四十八 。/ 四七 五十八 。/ 爸爸头上种 菊花 。/ 地板上有 虫子爬 。/ 蔷薇公主吃了十个大 南瓜 。	Трижды семь — сорок восемь. / Четырежды семь — пятьдесят восемь. / Хризантемы растут у папы на голове. / Клопы гуляют по паркету во дворе. / Принцесса Роза в один присест съела десять тыкв.
3. 哥哥姐姐吃 糕糕 , / 两块糕加三块糕是七块 糕 , / 七块糕, 八块糕, 一共是十块 糕 。/ 三个人带了十顶 帽 。/ 一分钟是七十 秒 。/ 我的算术真正 好 , / 价钱最 公道 , / 上一课只要一 斤二两好珠宝 。	Брат и сестра ели пирожные, / Два пирожных плюс три пирожных равно семь пирожных / Семь пирожных, восемь пирожных, всего десять пирожных. / У трёх людей на головах десять шляп. / В одной минуте семьдесят секунд. / У меня арифметика самая правильная, / Плата за урок – самая справедливая, / Беру пятьсот два грамма жемчуга.
4. 一分钟有八十 秒 , / 同老师说只有七十 秒 。/ 你看 糟糕不糟糕 ! / 我姓 猫 , / 只有猫老师的算术刮刮 叫 , / 上一课只要一块 鸡蛋糕 , / 一块 鸡蛋糕 , / 一块 鸡蛋糕 。	В одной минуте восемьдесят секунд, / А у учителя Тун всего семьдесят. / Плохо это или нет? / Фамилия моя Мао, / Только у учителя Мао мастерство счёта блестящее, / А плата за урок всего лишь кусочек яичного

	пирога, / Кусочек яичного пирога, / Кусочек яичного пирога.
5. 胖子 胖 , / 走起路来晃一 晃 , / 下巴上的肥肉五寸 长 : / 谁寻着了—— / 赏他珠宝一万 两 。	Толстый толстяк, / Ходит шатаясь, / Жир на подбородке длиной пять цуней: / Кто найдёт – / Того наградим двенадцатью тысячами жемчужин.
6. 冬瓜儿开 刀 , / 冬瓜儿开 刀 , / 石头一大 包 , / 烫了一个 泡 。	Зимнюю тыкву разрезали, / Зимнюю тыкву порезали, / Большой мешок камней, / Обжёгся и получил волдырь.
7. 二月三月荷花开, / 秃秃大王真正 坏 , / 老米决计不下 来 , / 打死你这个坏东西!	В феврале и марте распускаются лотосы, / Лысый Король очень плохой, / Лаоми ни за что не спускается, / Убьём тебя, такого подлеца!
8. 你看好笑不好笑, / 捉来捉去捉不 到 , / 还把额头撞个 包 。	Ты посмотри, смешно или нет, / Ловишь, ловишь, но никак не словишь, / Ещё и шишку набил на лбу.
9. 大狮 大 , / 画图画, / 赶着秃秃叫爸 爸 。 / 大狮大嘴 巴 , / 大狮长头 发 , / 五月生出腊梅 花 , / 哇啦哇啦 哇 !	Большой Лев большой, / Рисует картину, / И называет Лысого Короля отцом. / У Большого Льва большая пасть, / У Большого Льва длинные волосы, / В мае распускаются цветы вишни, / Ля-ля-ля!
10. 大家救了妈妈和爸 爸 , / 救了妈妈爸爸走回 家 。 / 四七二十八, / 吃了大南 瓜 。 / 树上有个老乌 鸦 , / 小迷迷在床上 爬 。	Все спасают маму и папу, / Спасая маму и папу, возвращаются домой. / Четырежды семь – двадцать восемь, / Съел большую тыкву. / На дереве сидит старая ворона, / Котятки ползают по кровати.
11. 你是一只 狼 , / 你不会爬 墙 , / 夏天梅花香, / 叫人来打死你!	Ты волк, / Ты не можешь карабкаться по стенам, / Летом цветы вишни ароматны, / Созываем людей убить тебя!
12. 真难 过 , 真难 过 ! / 肚子会胀 破 , / 肚子大得像一口 锅 。	Как же грустно, как же грустно! Живот может лопнуть, / Живот большой как кастрюля.
13. 呼呼 呼 , 真享 福 , / 把欠钱的人数一 数 , / 好拿来作酒吃下 肚 , / 吃得肚子像面 鼓 。	Ху-ху-ху, какое блаженство, / Пересчитывать должников, / Чтобы сделать из них вино и выпить, / От этого живот похож на барабан.

П.4 Ономастика

П.4.1 Антропонимы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
Приём упрощения	
1. 大林	Большой Линь
2. 小林	Маленький Линь
3. 乔乔	Цяоцяо
4. 木木	Муму
5. 皮皮	Пипи
6. 平平	Пинпин
7. 包包	Баобао
8. 唧唧	Цзицзи
9. 叭哈	Бабах
10. 四四格	Четырежды Четыре
11. 鳄鱼	Крокодил
12. 老米	Лаоми
Прием «говорящего имени»	
13. 中麦	Чжунмай. «中麦» также может относиться к обозначению сорта пшеницы, из-за чего имя персонажа может намекать на его происхождение и работающий характер.
14. 吉士	Цзиши. «吉士» также обозначает «прекрасный человек», что создаёт иронию в образе персонажа.
15. 二七十四	Дважды семь – четырнадцать. Имя министра-счетовода, которое указывает на связь его работы с числами.
16. 干干	Ганьгань. Имя, которое на первый взгляд можно отнести к «приёму упрощения», однако смысловое содержание морфем указывает на скрытый смысл, так как «干干» может являться удвоением морфемы «干», одно из значений которой «работающий». То есть, через имя автор показывает положительную природу героини.
17. 由君	Ю Цзюнь. «由» («следовать») и «君» («государь», «отец»), т.е. один из вариантов перевода – «Следующий за государём», что подразумевает добропорядочность и верность персонажа.

18. 秃秃大王	Лысый Король. Иероглиф «秃» в значении «лысый» является указанием на внешность персонажа, а в значении «голый» создаёт ссылку на известную сказку датского писателя Г.Х. Андерсена (1805 – 1875 гг.) «Новое платье короля»
19. «从前有个国王他有三个儿子后来国王老了就叫三个王子到外面去冒险后来三个王子都冒过了险回来了后来国王快活极了后来这故事就完了»亲王。	Принц “Давным-давно жил-был король у которого было три сына когда король состарился он велел трём принцам отправляться на поиски приключений три принца вернулись из приключений король был очень счастлив и потом эта история закончилась”». Сатира на аристократию и их устои.

П.4.2 Топонимы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 玻璃宫	Стеклянный замок
2. 皇家小学校	Королевская начальная школа
3. 御花园	Императорский сад (также может обозначать реальное место, которое находится в Запретном городе в Пекине)
4. 大槐国	Государство большой софоры
5. 富翁岛	Остров богачей
6. 咕噜公司	Фирма Гулу
7. 秃秃宫	Лысый дворец
8. 魔宫	Дворец демона

П.5 Фразеология

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
Чэньюи (готовые выражения)	
1. 神圣不可侵犯的	Священный и неприкосновенный
2. 乱七八糟	Путаница
3. 一不留神	Неаккуратно
4. 一不留心	Неосторожно, того и гляди
5. 七嘴八舌地	Наперебой, перебивая друг друга
6. 糊里糊涂	Путаный, смутный, сумбурный
7. 有头有脑	Разумный, логичный

8.	五颜六色	Разноцветный, пёстрый
9.	一五一十	Подробно
10.	价廉物美	Хорошее качество и цена
11.	自言自语	Говорить самому себе
12.	耳闻不如目见	Лучше увидеть своими глазами, чем узнать понаслышке
13.	岂有此理	Безобразие, где это видано
14.	总而言之	Одним словом
Яньюи (народные речения)		
1.	人不象人，兽不象兽	Человек не похожий на человека, зверь не похожий на зверя

II.6 Олицетворения

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)
1. 帽子就朝天飞去，一直飞到天上，挂在月亮的角尖上了。	Шляпа взлетела в небо, летела-летела и повисла на острой части луны.
2. 月亮带着平平的帽子向西走下去，太阳从东边吐出红光来，红里面带着金色，照着树林美丽极了。	Луна в шляпе Пинпина спускалась в сторону запада, солнце же приближалось, порождая красное свечение, которое, переливаясь золотым, красиво освещало лес.
3. 月亮带着星星出来向他们霎眼。	Луны со звездами вышла и подмигнула им.
4. 天上的月亮也跟着小林跑。	Луна на небе тоже бежала вслед за Маленьким Линем.
5. 那个挂着银色帽子的月亮也跟了回来。	Луна в серебряной шляпе тоже вернулась следом .
6. 张大了红眼看月亮角上的帽子。	Вытаращенные красные глаза смотрели на шляпу, висящую на луне.
7. 等到月亮圆起来，就挂不住帽子了。	Подожди, пока луна покруглеет и больше не сможет удерживать шляпу.
8. 只有月亮站在窗子外面望着小林。	Только луна стояла за окном и наблюдала за Маленьким Линем.
9. 后来月亮出来了。月亮对我们笑，我们也对月亮笑。	Потом появилась луна. Луна улыбнулась нам, мы улыбнулись луне.
10. 后来月亮请我们吃饭，我们忽然就把火车开到月亮家里去了。	Потом луна угостила нас, и мы вдруг добрались до дома луны на поезде.
11. 哭呀哭的太阳睡了一觉醒来了，又从	Плачущее солнце проснулось и с

东边笑咪咪地爬出来。	искрящейся улыбкой снова взобралось с востока.
12. 他们的口袋也吓得发了一阵抖。	Их карманы тоже затряслись от страха.
13. 忽然有一个东西滚到了他面前。一看，是个鸡蛋。	Вдруг что-то выкатилось прямо перед ними. Оказалось, что это куриное яйцо.
14. 鸡蛋好象要哭了似地说。	Яйцо на грани слёз сказало .
15. 鸡蛋先生，你先请坐罢。	Господин Яйцо, присядьте для начала.
16. 有一个小星星正在那里和太阳捉迷藏，一看见秃秃大王，这小星星就笑了起来，说道：“这么光的一个光头呀，真好玩儿呀。我要到那个光头上面去玩儿。”说着就走到秃秃大王的头上来了。刚一到那光头上，就“吱”的一声滑下来了，不知道滑到什么地方去了。	Маленькая звёздочка играла в прятки с солнцем, но как только она увидела Лысого короля, то сразу же рассмеялась и сказала : “Как же сильно сверкает эта лысая голова! Как забавно! Я хочу забраться на эту лысую голову и поиграть ”. Сказав это, она направилась к макушке короля. Но добравшись , звёздочка со свистом соскользнула и упала в неизвестном направлении.
17. 天要晚了，听见秃秃宫里的乌鸦音乐队在那里唱歌。太阳在天上做了一天工作，已经很疲倦，就打了一个呵欠，慢慢走回家去休息。	Вечерело. В Лысом дворце было слышно пение музыкальной группы воронов . Целый день работавшее на небе солнце утомилось и зевнуло , медленно возвращаясь на покой .
18. 太阳睡觉，天上是黑的。	Солнце спало , а небо было тёмным.
19. 要是您脖子上安上了三个脑袋，那他们就得一天到晚吵嘴打架，三个脑袋你啃我，我啃你，那可麻烦哩。	Если бы на вашей шее было бы три головы, то тогда бы они день и ночь ссорились и дрались . Три кусающие друг друга головы – та ещё забота.
20. 太阳高高地站在天上，看着地下。	Солнце стоит высоко-высоко в небе, смотрит на землю.
21. 这时候太阳拿一根针戳进大狮的鼻孔里。	В это время солнце достало иглу и воткнуло её в нос Большого Льва.

П.7 Гиперболы

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 老得连他们自己都说不上有多大岁数了。有一天，他们忽然生了两个儿	Настолько старые, что даже сами не могли сказать, сколько им лет. Однажды, они вдруг	Реализация классического мотива волшебной сказки,

子。	родили двоих детей.	связанного с «волшебным рождением» через гиперболу.
2. 有一个医生是全国第一的，已经一百二十五岁了。	Первый доктор страны, которому было 125 лет .	Создание неправдоподобных образов.
3. 国王于是从口袋里拿出一本法律书来，放到蜡烛下翻着，翻了老半天翻出来了。	Король достал из кармана свод законов, положил его перед свечой и начал листать. Листал очень долго и, наконец, долистал.	Обличение бюрократии, царящей в сказочном мире через гиперболу.
4. 法律第三万八千八百六十四条：皮皮如果在地上拾得小林，小林即为皮皮所有。	Закон 38864: если Пипи подберет Маленького Линя на земле, то Маленький Линь становится собственностью Пипи.	
5. 法律第三千六百八十七条：鳄鱼小姐如果追红鼻头王子，即须把鳄鱼小姐赶出去。	Закон 3687: если Мисс Крокодил погналась за Красноносым Принцем, тогда её следует прогнать.	
6. 她每天要在脸上拍四百八十次粉，烫两回头发。	Она должна была каждый день 480 раз припудриваться и дважды завивать волосы.	Создание выразительных и абсурдных образов отрицательных героев.
7. 叭哈先生是世界上顶富顶富的大富翁，美国的煤油大王还问叭哈先生借过钱哩。	Господин Бабах – самый богатый богач в мире, американский нефтяной король просил Господина Бабаха одолжить ему денег.	Создание выразительности образа, чтобы показать богатство персонажа.
8. 叭哈的床是金的。叭哈盖的被窝是一张张的钞票缀成的。	Кровать Господина Бабаха была золотой. Одеяло, которым он накрывался, было сшито из банкнот.	Создание образности быта персонажей для их обличения.
9. 这座墙是银的，有一丈多高。	Эта стена стальная, высотой больше чжана.	
10. 大门口站着二十四个狐狸，都穿着大礼服。	У главного входа стояло двадцать четыре лиса, одетых в мундиры.	

11. 桌子是 寇寇糖 做的。椅子是 胡桃糖 做的，上面铺上一层 奶酪 做垫子。地板是 玻璃 的，亮得象镜子一样，再仔细一看，原来不是玻璃，是 冰糖 。	Стол был сделан из прессованного сахара , а стул – из сахара грецкого ореха с мягкой подушкой из сыра . Пол был стеклянный , и свет отражался от него, как от зеркала, однако, внимательно приглядевшись, пол на самом деле был не из стекла, а сделанным из леденцов .	
12. 秃秃宫一共有 五百个 门，大门有一千个 狼兵 守着。	Во дворце Лысого Короля всего пятьсот дверей , за главным входом наблюдает тысяча волков-воинов .	
13. 唧唧跑了过去，好容易 爬 上叭哈的肚子，和叭哈亲了一个嘴。	Цзицзи подбежал, с лёгкостью вскарабкался на живот Бабаха и поцеловал его в губы.	Использование глагола « 爬 » в данных случае подчеркивает то, что живот господина Бабаха и правда был настолько большим, что на него нужно было карабкаться как на гору.
14. 唧唧就用了全身的力气，爬上叭哈的肚子，去亲了一下。爬下来的时候出了一身大汗。	Цзицзи, собрав все свои силы, вскарабкался на живот Бабаха и поцеловал его. До того как спустился вниз, с него сошло семь потов.	
15. 现在让病人好好睡一觉，不准有一点声音吵他。睡到 六点四十七分五十八秒钟 ，你们就叫醒他。	Сейчас больному надо хорошенько выспаться , запрещено издавать какие-либо звуки. Разбудите его в 6 часов 17 минут 58 секунд .	Гипербола заключается в использовании точного времени вплоть до секунд, что создаёт абсурдную картину, где богачи в сказочном мире оказывают такую сильную заботу заболевшей букашке, но не обращают внимания на голодающий народ.
16. 蔷薇公主后面跟着 二百个 女卫队——她们每个人手里都拿着一些东西。	Вслед за Принцессой Розой следовали 200 служанок , в руках каждая из них что-то несла.	Через гиперболу обличается расточительность отрицательных персонажей.
17. 那尾巴上 四节 车里，全是蔷薇公主的胭脂和香水	Четыре вагона в хвосте были полны румян, духов и пудры	

和香粉，耽误了可不行！	Принцессы Розы, задерживать их было нельзя!	
18. 桌子有二十里路长，桌子两旁都坐满了客人。	По обеим сторонам стола длиною в 20 ли сидели гости.	
19. 有二十位医生挤在蔷薇公主身边，把她救醒。	Вокруг Принцессы Розы столпилось 20 врачей, пытаясь её спасти.	
20. 那二百个听差就跟着唧唧进学校，出学校。	Двести слуг сопровождали Цзицзи в школу и из школы.	
21. 秃秃宫一共有五百个门，大门有一千个狼兵守着。	Во дворце Лысого Короля всего пятьсот дверей , за главным входом наблюдает тысяча волков-воинов .	
22. 秃秃大王有三千七百六十七个妻子，但是都没有干干那么美丽。	У Лысого короля было три тысячи семьсот шестьдесят семь жен , но ни одна из них не была так же красива как Ганьгань.	
23. 王子真高极了。前天王子在街上走过，有一家人家的楼上晒着一件衣服，王子手一举，就把那件衣服偷下来了。	Принц и правда был очень высоким. Позавчера он шагал по улице, где на верхнем этаже одного из домов сушилась одежда, которую принц украл, всего лишь вытянув руку .	Гипербола используется для создания выразительности образа отрицательного персонажа.
24. 四四格一共吃了七十二头牛，一百只猪，六只象，一千二百个鸡蛋，三万只公鸡。	Господин Четырежды Четыре в общей сложности съел 70 коров, 100 свиней, 6 слонов, 1200 яиц, 30000 петухов .	Гипербола в описании быта отрицательного персонажа создаёт эффект обличения.
25. 这个学校很大很大，从大门走到后门有五十里路。这个学校里有一万二千个教室，有六千位教师。学生一共有十二个。现在唧唧进了这个学校，就一共有十三个学生了。	Эта школа была настолько большая, что от главного входа до задней двери нужно было шагать 50 ли . В этой школе было 12000 кабинетов, 6000 преподавателей . Учеников в общей сложности было 12. Когда Цзицзи поступил в школу, учеников стало 13.	Через гиперболу автор обличает систему образования элиты сказочного мира, где огромное количество учителей обучает ничтожное количество учеников, что также показывает расточительность отрицательных героев.

26. 忽然地震了，那个人不象人兽不象兽的怪物跑来了。	Вдруг началось землетрясение, оказывается, что это чудище, не похожее на зверя и на человека, подпрыгнуло.	Гипербола используется для повышения выразительности в описании образа отрицательного персонажа.
27. 唧唧身体不知道有多么重，三千个人也拖他不动。唧唧本来住在楼上的，现在不能住在楼上了，因为怕唧唧一上楼，楼就会塌下来。	Неизвестно, насколько тяжёлым был Цзицзи, но три тысячи человек не могли сдвинуть его с места. Сначала он жил наверху, сейчас его пришлось переселить вниз из-за опасения, что дом может рухнуть.	
28. 大家手里拿着的弓都是小弓，是用一根筷子做的。	Луки, которые были у них в руках – маленькие луки, сделанными из палочек для еды.	Гипербола добавляет образности описаний, создавая неправдоподобность сказочного мира.

II.8 Метафоры

Язык оригинала	Перевод (Серебро А.)	Примечание
1. 这玩意儿究竟是谁发明的?	Кто всё же придумал это увеселение?	Метафора заключается в том, что восстание жителей уподобляется «развлечению» («玩意儿»), что создаёт обличительный эффект.
2. 海面上出现了许多水泡，象大大小小的珠子一样。	На поверхности моря появилось множество пузырьков, похожих на большие и маленькие жемчужины.	Метафора в данном примере создаёт образность волшебного мира.
3. 小林出世的时候，就好像一条野狗似的。	Когда Маленький Линь родился, он был похож на дикую собаку.	Метафора создаёт выразительность, так как в реплике подразумевается, что Маленький Линь непоседлив.
4. 就赶快拿出一面象月	Быстро взяла в руки круглое	Создание образности

亮那么大小的圆镜子。	зеркало, большое, как луна	окружающего мира и предметов.
5. 就发见一个黑腾腾的大东西，象一座大山崩倒了似地往这边滚来。	Увидел что-то большое, черное как смоль, как будто слетевшее с большой горы , которое катилось в его сторону.	
6. 从一个漆黑的地洞拿出一些象泥土一样的东西来。	Из черного отверстия он достал что-то похожее на глину .	
7. 月亮象眉毛似的弯弯的。	Луна изогнулась словно бровь .	
8. 秃秃宫在黑山顶上，远远地望去像一个大纸盒。	Дворец Лысого Короля находился на вершине чёрной горы и издалека он был похож на большую картонную коробку .	
9. 脸上的汗淌得象下雨似的。	Пот стекал по лицу как дождь .	Метафора повышает выразительность описания для того, чтобы показать сильную усталость.
10. 一动不动地站着，象石头一样。	Стояли неподвижно, как камни .	Повышение выразительности.
11. 吃得绿胡子上都是油，一滴一滴地流下来，一直流到蔷薇公主的脚边，把她的右脚都弄油了，象蒸好了的火腿一样。	Во время еды зелёная борода пропиталась маслом, которое капля за каплей стекало к ногам Принцессы Розы и пропитывало её правую ногу, из-за чего она была похожа на сваренную ветчину .	Метафора используется для создания выразительного и смешного образа отрицательного персонажа.
12. 我给您介绍我的儿子——新到的货色。	Я представлю вам своего сына – недавно прибывший товар .	Метафора заключается в уподоблении ребёнка товару, что показывает Господина Бабаха как бесчувственного богача, для которого даже собственный сын – это товар.
13. 冬哥儿的眼泪象流水一样。	Слёзы Дунгэра были как струящаяся вода .	Метафора повышает выразительность,

		подразумева сильный плач.
14. 现在天上多了一个月亮。这一个月亮像一个光头。	Сейчас на небе стало на одну луну больше. Эта луна была похожа на лысую голову.	В данном примере под «луной» подразумевается голова Лысого Короля, который в конце истории взмыл в небо, что выражает насмешку над ним.
15. 大狮真的哭起来了，大狮的鼻涕也淌了下来，像两条绳子一样。	Большой Лев и правда расплакался, из носа у него потекли сопли, которые были похожи на две верёвки.	Метафора повышает выразительность описания образа персонажа.

Лексико-стилистические особенности прозы Чжан Тяньи

