

УДК 821.581

DOI: 10.25688/2076-913X.2021.43.3.03

**Т. И. Кондратова,  
А. В. Попова**

## **Проблема женского сознания в драме Ван Шифу «Западный флигель»**

В работе анализируется один из аспектов китайской драмы «Западный флигель», созданной в эпоху Юань драматургом Ван Шифу: предметом исследования становятся разные типы женского сознания, воплощенные в произведении, а также вербальные и невербальные способы его создания. Показано влияние конфуцианской морали на мысли и поступки героинь, определены мотивы протеста против традиций, лишивших человека свободы проявления чувств, обоснована гуманность авторской позиции.

Ключевые слова: китайская драма; эпоха Юань; «Западный флигель»; Ван Шифу; женская тема.

**К**итайская драматургия эпохи Юань (1279–1368 гг.) — явление уникальное, поскольку именно в этот период драма как род литературы получила свое полное развитие, законченную форму и заняла достойное место среди двух других родов литературы. Китайский эстетический опыт в этом случае сильно отличается от европейского, поскольку иерархия родов словесного искусства здесь была во многом определена господствующей в обществе конфуцианской идеологией. Главенствовала, безусловно, поэзия, целью которой было воспитание духа, нравственности человека. Проза, даже дидактическая, рассматривалась как литература для развлечения, не воспринималась в качестве серьезного чтения, тем более учебника жизни. Опыты народного драматического искусства, по строгим законам конфуцианской морали, тоже приравнивались к развлечению.

Монгольское вторжение и последовавшее за этим правление династии Юань изменили отношение к драме в связи с возросшей ролью буддизма, в котором театральные действия воспринимались как традиционные ритуалы. «Буддизм, ставший официальной религией, изменил отношение к театру, поскольку театрализованное представление о путешествиях в загробный мир, о реинкарнации души были частью буддистской службы» [4, с. 97]. Изменилось и положение образованных людей в Китае, из числа которых и появлялись видные литераторы. «Теперь этот некогда привилегированный слой был поставлен на низшую ступень социальной лестницы. Из высшего сословия они внезапно превратились в париев — ниже их по регламентации монгольских правителей стояли только нищие» [5, с. 6]. Именно поэтому обращение к драматургии

как к самому демократичному роду словесного искусства было естественным. Целая плеяда ярких талантов — драматургов эпохи Юань — оставила произведения, затрагивающие все сферы духовной и материальной жизни общества XIII–XIV вв.: «Обида Доу Э» Гуань Ханьцина, «Западный флигель» Ван Шифу, «Дождь в платанах» Бо Пу, «Осень в Ханьском дворце» Ма Чжюаня и др.

Новаторскими для литературы того времени можно считать и созданные Ван Шифу (1260–1336) в пьесе «Западный флигель» женские образы, каждый из которых раскрывает определенную грань женского характера, коррелируя с официальными представлениями о женщине в средневековом Китае и их ролью в обществе и семье.

Проблема женского сознания, самопознания была поднята уже в «Повести об Ин-ин» танского поэта Юань Чжэня (779–831), которая стала основой всех дальнейших переработок этого произведения, в числе которых находится и «Западный флигель» Ван Шифу, признанный вершинной точкой процесса творческого переосмысления сюжета о любви в монастыре [6, с. 135]. Именно здесь появляется образ Ин-ин с присущими ей индивидуальными чертами, которые в дальнейших переработках будут лишь приобретать нюансы, психологические оттенки. По справедливому замечанию Л. Д. Позднеевой, девушке присущи «скромность и сдержанность, ровный характер вместе с бесконечной любовью» [6, с. 246]. Исследователь также замечает и дает разные варианты объяснения разрыва между замыслом и композиционным единством произведения: студент Чжан, влюбившийся в Ин-ин и не только добившийся ее любви, но и пробудивший в девушке процесс осознания своих чувств посредством их поэтического выражения, вдруг объявляет свою любовь наваждением, осуждая в случившемся именно Ин-ин, доказывая губительность влияния на человека женской красоты. Самым убедительным объяснением этого несоответствия между авторским отношением к героине и морализаторским финалом нам видится следующее: «... предположение заключается в том, что для самого автора еще не было ясно решение вопроса, что он сам колебался между признанием допустимости свободного появления женщин в обществе и вступления в брак по любви и отрицанием этого с поддержанием старого семейного уклада феодальной семьи» [6, с. 247].

Для автора «Западного флигеля» Ван Шифу такого противоречия уже не существовало, его авторская позиция, смелая и поистине демократичная, найдет выражение и в последовательной цепи событий, увенчавшихся счастливым для героев концом, и в развитии и разрешении конфликта между конфуцианским представлением о месте женщины в обществе и семье, и в самом изображении женского сознания представительниц разных социальных и возрастных групп. И в этом заключалась большая смелость, поскольку под сомнения ставились принципы конфуцианской идеологии, господствовавшие в Китае на протяжении двух тысячелетий. Чтобы понять основу конфуцианской морали по отношению к женщине, необходимо, на наш взгляд, обратиться к изречениям

Конфуция, собранным в книге «Лунь юй». Рассуждая о человечности как основе поведения, об отличительных особенностях поведения благородного мужа, думающего об общем благе, а не о выгоде, противопоставленного маленькому человеку, преследующему в своих поступках корыстные цели, Конфуций говорит именно о мужчине. Именно к мужской половине человечества обращены суждения и поучения мыслителя. Иллюстрируя их примерами из жизни, повседневной деятельности, Конфуций создает картину мира, где, по сути, обитают одни мужчины. В трактате «Лунь юй» мы нашли лишь несколько эпизодов, где была упомянута женщина. В одном из них он отказывает женщинам в уме и таланте: «А у царя Воинственного среди его десяти сановников имелась одна женщина, поэтому их у него, по сути, было только девять» [2, с. 56–57]. В следующем эпизоде женщина упомянута как эквивалент награды за правильное поведение: «Нянь Жун неоднократно повторял стихи о скипетре из белой яшмы. Конфуций дал ему за это в жены дочь своего старшего брата» [2, с. 68]. Игнорируя роль женщины в обществе, мыслитель между тем оценивал ее материнские функции, выдвигая требование почтительности и к отцу, и к матери. На ропот одного из собеседников о слишком долгом трауре мыслитель отвечает: «Сын не покидает рук отца и матери три года после своего рождения. И трехлетний траур по родителям — повсеместный обычай в Поднебесной. Разве отец и мать Юя не носили его на руках три года?» [2, с. 114].

Самым известным суждением о женщине Учителя Поднебесной является следующее: «Трудней всего общаться с женщиной и малым человеком. Приблизить их к себе — и станут дерзкими, а удалишь — озлобятся» [2, с. 115]. Оно позволяет увидеть суть отношения Конфуция к той половине человечества, которую мы сегодня именуем прекрасной. Он попросту отказывает женщинам в способности к проявлению высоких чувств, и прежде всего благородства. Поставив женщину на одну ступень с маленьким человеком — *сяожэнь*, — противопоставленным, согласно его учению, *цзюньцзы* — благородному мужу, Конфуций определяет тем самым и последующую гендерную политику, согласно которой женщина однозначно стоит ниже мужчины в своем развитии и, следовательно, не только полностью зависит от него, но служит определенным инструментом в продолжении рода, ведении хозяйства и т. д., руководствуется в своих поступках исключительно чувством долга перед мужем и семьей.

Основанная на учении Конфуция, возникшая в последующие годы и сохранившаяся до начала XX века конфуцианская мораль закрепила все эти положения в правилах своеобразного китайского Домостроя. Традиционный конфуцианский взгляд на женщину отражен, например, в романе Ло Гуаньчжуня (1330 – прим. 1400) «Троецарствие», где каждая ипостась женщины (мать, жена, сестра, дочь) неизменно подчиняет мир своих чувств общему благому делу, умеет жертвовать собой ради великой цели. А вот фольклор, изображая мир женской души с глубокими и противоречивыми переживаниями,

представил своеобразную оппозицию этому официальному взгляду на женщину и ее положение в обществе.

В юаньской драме «Западный флигель» Ван Шифу тема женского сознания становится одной из главных. Специфика драмы как рода литературы заключается в возможности изображения мотивированных чувств, душевных движений. Китайская драма, состоящая из диалогов героев, декламируемых ими стихов и исполняемых арий, имела возможность заглянуть в глубокие и тонкие мысли и чувства, выразить психологизм ситуаций. И изображению женского сознания здесь будет уделено главное место, поскольку, хоть события и происходят в мужском буддистском монастыре, основной конфликт произведения связан с семьей Цюй, состоящей из старой госпожи, ее дочери Ин-ин, малолетнего сына и служанки Хун-нян. В общении со студентом Чжан Гуном и раскроются характеры трех главных женских образов произведения: старой Цюй, юной Ин-ин, ловкой и умной Хун-нян. Образы настоятеля, монахов, разбойника Сунь Фэй-ху, генерала Ду, жениха Чжэн Хэна, бесспорно, важны для развития сюжета, его новых поворотов, но характеры их однобоки и проявляются в выполнении одной-двух функций, они очерчены в рамках проявления какого-то одного чувства: это доблесть генерала Ду, благостное отношение к миру настоятеля, дерзость злодея Сунь Фэй-ху, бесстрашие Хуэй-мина, коварство Чжэн Хэ. Даже образ студента Чжана уступает женским по глубине чувств и неоднозначности их проявления.

Каждый женский образ в «Западном флигеле» являет, прежде всего, черты определенного социального типа и раскрывается вербальными (через реплики в диалогах, арии, стихи) и невербальными (поступки героев, за которыми следуют повороты сюжета) способами. Однако и за словами, и за поступками героинь возникает определенный эмоциональный, психологический тип женского характера, и нам представляется важным изучение «эволюции типа персонажа, в частности на основании изменений в комбинации сюжетных мотивов» [7, с. 8].

Черты социального портрета старой Цюй собираются по крупицам в ходе развернувшихся событий. Вдова первого министра покойного государя, лишившаяся теперь многочисленных слуг и охраны, потерявшая особое положение, она чувствует себя слабой беспомощной: «Помню: когда мой муж был с нами, он не жалел денег на свиту в несколько сот человек, а сегодня со мной осталось только трое-четверо близких» [1, с. 19]. В ее словах звучит неподдельное горе, и выражается оно в единственной арии этой героини на протяжении всей драмы. Выполняя свой долг, старая Цюй везет гроб с телом мужа на его родину, укрывается в монастыре, когда-то благодетельствованном ее мужем. Не родившая мужу наследника, она везет с собой свою дочь Ин-ин и маленького сына наложницы; старая женщина думает исключительно о выполнении долга. Оказавшись в ситуации выбора, она попадает в тупик. Разбойники, окружившие монастырь, требуют отдать их предводителю в жены Ин-ин. В дальнейшем

повествовании автор лишает героиню права исполнения арий, хотя, в отличие от традиционного жанра цзяцзюй, в «Западном флигеле» даже эпизодический, по сути, образ монаха Хуэй-мина этим правом наделен. Чем можно объяснить такую волю автора? Может быть, в раздумьях старой Цюй нет места сильным порывам, лирическим движениям; слова героини во всем подчинены разуму: «У нас в семье не бывало мужчин, преступивших закон, и женщин, вторично вышедших замуж. Как же я могу подарить тебя разбойнику? Ведь от этого весь наш род покроется позором!» [1, с. 60]. Ее слова, обращенные к дочери, готовой пожертвовать своей молодостью ради спасения монастыря, сохранения жизни своего сводного братца, который должен продолжить род, строго подчинены гражданскому долгу вдовы, сохранявшей достоинство и честь семьи после смерти мужа. Выбирая один из планов избавления — отдать дочь в жены тому, кто спасет их от разбойников, — старая госпожа останавливается на более достойном, разумном. При этом судьба дочери ее тоже интересует мало: «Этот план гораздо лучше. Хотя это и не очень подходит для нашего дома, но это все-таки достойнее, чем твоя гибель среди разбойников» [1, с. 62]. Из трех центральных женских образов именно старая Цюй лишена богатства душевного мира, и это проявляется не только в отсутствии у этого образа арий, в которых выражается исповедальное начало, но и в мотивации всех ее дальнейших поступков. Героиня нарушает данное обещание, отказывается от своих слов, когда цель будет достигнута и опасность больше не угрожает ее семье. В глазах всех героев старая Цюй выглядит неблагодарной. Она объявляет студенту Чжану, что ее дочь Ин-ин еще раньше была просватана за другого: «Лучше я отблагодарю вас богатым подарком, золотом, шелками, и вы сударь, сможете выбрать себе девушку из богатого дома, а от руки моей дочери прошу отказаться» [1, с. 89]. Позже, пристыженная служанкой, доказавшей, что все последующие события являются следствием неблагодарности госпожи, она соглашается на брак влюбленных, но не потому, что щадит их чувства.

Сам факт спасения студентом семьи и не последовавшей за этим благодарности нужен драматургу, чтобы убедить в несправедливости решения Цюй. Из кроткой старушки она превращается в жестокую домоправительницу. Ее слова сулят служанке настоящую расправу: «Скажешь всю правду — прощу, а не скажешь — изобью тебя, негодную, до смерти!» [1, с. 146]. Старая госпожа боится осуждения за несоблюдение конфуцианских законов: «Если дело дойдет до суда, я этим опозорю всю семью» [1, с. 149]. Она находит в себе силы признать собственную вину, но отнюдь не в нарушении слова, а в плохом воспитании дочери, решившейся на свободные отношения с молодым человеком: «Кто еще ведет себя так неприлично, как дочь, воспитанная мною?» [1, с. 150]. И тут же ставит пред объявленным женихом новое условие: «...за три поколения в нашей семье не было зятя, не имеющего заслуг. Поэтому вы завтра отправитесь ко двору сдавать экзамены, а я буду для вас воспитывать

жену. Получите должность — приезжайте к нам, если же провалитесь — приезжать не надо» [1, с. 150]. Эта героиня почти полностью лишена в драме индивидуальных черт, обнажая основы официального конфуцианского поведения, предписываемого женщине. Только из страха огласки позора дочери уступившая влюбленным, она с легкостью верит клевете Чжэн Хэна и обрушивается на студента Чжана поток упреков и оскорблений, вновь отказываясь от данного ему слова. И только узнав правду, соглашается на брачный пир. Даже смерть любимого племянника, за которого она собиралась выдать Ин-ин, не вызывает у нее бурных чувств: «Мне совсем не хотелось бы, чтобы он умер, ведь он — мой племянник и сирота. Я похороню его как должно» [1, с. 203]. Таким образом, старая госпожа в драме «Западный флигель» является воплощением долга, олицетворением строгой конфуцианской морали, не оставившей в данном случае героине места для живых чувств по отношению к дочери.

Старой Цюй в пьесе будет противопоставлено молодое поколение: это ее дочь Ин-ин и служанка Хун-нян. Намеченные уже в повести Юань Чжэна характеры девушек (о чем речь шла ранее) в драме получают новое наполнение. Какой же предстает в «Западном флигеле» Ин-ин — девушка-иволга? В ее образе сохранились и «скромность, и сдержанность, и безграничная любовь» [6, с. 246], присущие героине танской новеллы, однако проявление их будет более ярким и индивидуальным.

Для средневековой китайской литературы (и прозы, и драматургии) была характерна статичность характеров, однако проявление одной-двух постоянных ярких черт в образе героя было очень многоликим. Именно это мы и наблюдаем в «Западном флигеле» Ван Шифу. Девушка грустит по быстро промчавшейся весне, по затворничеству в обители. Арии Ин-ин раскрывают трагедию молодой одухотворенной души, обреченной на одиночество: «Это тоска без конца и без краю, Молча сижу, от восточного ветра грустна» [1, с. 20]. Ин-ин благовоспитанна и хорошо знает ритуалы: совершая возжигания свечей при молитве, она молится за покой своего батюшки на небесах, за спокойствие своей матушки. Самые же сокровенные мысли девушка высказать пока не может — их за нее вслух произносит служанка Хун-нян, более естественная и раскованная.

Большую роль в раскрытии характеров влюбленных героев в данном случае играет прием реминисценции. Сравнивая себя с Сыма Сянжу — известным поэтом эпохи Хань, студент Чжан невольно проводит линию связи между Ин-ин и супругой поэта Чжао Вэнь-цзюнь, которая, влюбившись, ушла из дома за любимым без разрешения родителей. Это становится началом пробуждения, воспитания чувств в юной Ин-ин. Она поддается вначале обаянию стихов, которые складывает и читает студент. Ин-ин и сама обладает даром поэтической речи, стихи же, сложенные ею, становятся для героини способом познания собственного чувства:



Раньше было, чужого увижу когда,  
Я сама не своя от стыда...  
Но едва только он повстречался со мной,  
Сразу стал мне он словно родной [1, с. 58].

Но внезапные требования бунтовщиков выдать им Ин-ин дают новый сюжетный поворот, и эти события требуют от уже влюбленной девушки проявления совсем иных чувств: она готова пожертвовать собой для общего блага. Вариантов такой жертвенности несколько — их тоже осмысливает в своих ариях Ин-ин: стать женой злодея Сунь Фэй-ху, покончить жизнь самоубийством, стать женой первого встречного — спасителя монастыря от злодеев. Это свидетельствует, что девушка умна, ведь в данном случае план, предложенный в повести студентом, в драме рождается у самой Ин-ин. В нем, бесспорно, есть надежда, что спасителем ее станет именно Чжан. Девушка горда, что ее возлюбленный с легкостью осуществил задуманный ею план, она живет в предвкушении обещанной студенту свадьбы с ней. Неблагодарность матери вызывает в девушке чувство возмущения: она не желает становиться Чжану сестрицей, если была обещана как жена. Арии Ин-ин, осмысливающей предательство матери, свое безысходное положение, пронизаны мотивами горечи:

В тяжелой печали я потеряла свой разум,  
Я, как товар, скверный, отброшенный сразу... [1, с. 87]

Страдания девушки усугубляются от сознания неблагодарности ее семьи по отношению к студенту. В драме мастерски показана борьба желания соблюдать внешние приличия и страсти, тоски по любимому. Сознание своей неблагодарности, обмана матушки, которую дочь теперь называет хитрой, сначала рождает в девушке мысли о смерти, потом открывает талант хитроумной зашифрованной любовной переписки и наконец толкает ее на сближение со студентом. Прикрываясь игрой в строгость и неприступность, Ин-ин между тем нарушает все конфуцианские нормы и запреты: переписывается с мужчиной, встречается с ним, вступает в добрачные отношения. Чувства девушки глубоки и искренни. Если мать Ин-ин будет согласна отдать дочь в жены студенту только при условии, что он станет первым кандидатом на экзаменах, то сама девушка любит бескорыстно: «Возвращайтесь сразу, господин Чжан, все равно — получите вы должность или нет» [1, с. 157].

Арии Ин-ин, исполняемые после отъезда Чжана, тоже элегичны, но в них появится новый мотив — это предчувствие будущей беды, измены, забвения женихом прежних чувств:

Где будете вы сегодня, покинув меня?  
Настанет пора — другая вам станет роднее [1, с. 157].

Кажется, что появление такого устойчивого мотива вызвано рецепцией: ведь именно так сложилась судьба девушки в танской «Повести об Ин-ин» Юань Чжэня, созданной на несколько столетий ранее. И, бесспорно, стихи, лежащие в основе этих арий, яркие образцы любовной лирики эпохи Юань.

Насыщенные аллюзиями и реминисценциями, они могут быть предметом отдельного исследования.

Еще одной композиционной формой, служащей раскрытию глубокого духовного мира героини, является сон. В нем, раскрепощаясь в самых смелых мыслях, девушка устремляется к своему жениху, называя мать тюремщицей. Это гимн не только духовному слиянию героев, но и телесной, физической любви, что в эпоху конфуцианских семейных правил выглядело дерзким вызовом официальной общественной морали.

Так разрушил ли Ван Шифу статику образа своей героини? Мы видим процесс воспитания чувств, что свидетельствует о наивном реализме средневекового автора, показавшего движение образа, однако в финале произведения перед нами вновь возникает образ почтительной и покорной обстоятельствам конфуцианской женщины, готовой смиренно принять от любимого человека любое решение. В письме к Чжану Ин-ин называет себя его несчастной служанкой, умоляет о снисхождении. Ее упрек в измене, основанный на клевете Чжэн Хэна, звучит мягко и слабо. В финале истории в героине не остается и следа от ироничности, игривости, которые были свойственны ей по мере развития сюжета — любовной коллизии, — все снова сменяется сдержанностью и строгостью, робостью и покорностью. Таким образом, сознание Ин-ин, несмотря на ее поступок, противоречащий конфуцианской морали, все же находится в русле официальных, традиционных представлений о женщине и ее роли в семье.

Образ Хун-нян отличается от двух предыдущих, прежде всего в социальном плане: бесправная служанка, выполняющая поручения и матери, и дочери почтенного семейства. Девушка от обеих нередко слышит в свой адрес грозные или уничижительные окрики: «Подлая! Ты откуда это принесла? <...> Я пожалуюсь матушке, и она с тебя, негодная, шкуру спустит» [1, с. 108], «Почему не встала на колени, подлая девка?» [1, с. 146] и т. д. Несмотря на это, девушка преданно служит своей молодой госпоже, именуя ее сестрицей, не обращая внимания на вспышки гнева, угрозы. В отношениях между Ин-ин и Чжаном умная и проворная служанка сразу принимает сторону влюбленного студента. И отнюдь не потому, что он обещает ей в случае свадьбы с ее барышней щедрые дары, вплоть до свободы. Хун-нян слышит об этом с оскорбленными чувствами, поскольку ее преданность бескорыстна. Она сострадательна: студент Чжан, разыгрывающий тяжелую болезнь из-за отказа старой госпожи отдать ему в жены дочь, вызывает у нее искреннее сочувствие, которая она передает и своей барышне: «Ты лучше подумай, что будет с ним. Он же на волоске от смерти и питается пищей голодных духов» [1, с. 109].

Именно служанка стыдит барышню, думающую о внешних приличиях, подталкивая таким образом Ин-ин к решительному шагу — физической близости героев. Арии Хун-нян, многочисленные и яркие по выразительным средствам, становятся катализатором действий ее барышни Ин-ин. По сути именно бесправная служанка оказывается в драме самым свободным человеком: от нее



требуют меньше всего приличий, поэтому Хун-нян свободно перемещается по дому, становясь почтальоном для влюбленных героев. Но главное проявление свободы этой героини в ее идейном поединке с госпожой. Драматург наделил простую служанку типом очень развитого сознания. Именно служанка дает справедливую оценку действий ее хозяйки: она сама виновата в случившемся. Доказывая вину старой госпожи, оплатившей студенту за добродетель и тем самым подтолкнувшей дочь к близости с ним, Хун-нян свободно цитирует мнение Конфуция о причине потери доверия. Ее речь убедительна, правильна, логична. И такой несвойственный необразованной служанке тип сознания проявляется на страницах «Западного флигеля» неоднократно. В одном из первых диалогов между Хун-нян и студентом девушка приводит поучения Мэнцзы, Конфуция, правила Чжоу-гуна. Однако в общем речевом контексте получается забавная смесь просторечий и высокой лексики, что делает образ служанки Хун-нян живым и непринужденным. Автор также раскрывает в образе героини одну из важных черт национального китайского самосознания — веру во власть справедливого Неба, что дает возможность Хун-нян «интерпретировать происходящее с позиций провиденциальности» [3, с. 8]: «...браки заключаются не людьми, а по воле неба» [1, с. 76]. Однако, объявляя фатальными события, в которых она сама принимает деятельное участие, девушка действует по принципу народного сознания, в русской культуре отраженного в пословице «На Бога надейся, а сам не плошай».

В европейской традиции здесь можно говорить о функции героя-резонера, высказывающего авторскую позицию на изображенные в произведении события. Но в европейском театре роль резонера в основных событиях несколько снижена — Хун-нян же превращается в драме в один из центральных образов.

И еще одну отличительную индивидуальную черту Хун-нян следует отметить — ее прекрасное чувство юмора, умение разрядить драматизм обстановки веселой шуткой. Всей душой сочувствуя влюбленным, она между тем нередко замечает, что их тоска похожа на нытье: «Опять они будут помирать от тоски!» [1, с. 84]. Слова о самоубийстве студента Чжана Хун-нян нейтрализует шуткой в духе черного юмора: «Что ж, на улице много валяется негодного хвороста, сожжем твоё тело, раз ты такой глупый» [1, с. 90].

Смелость и преданность служанки проявится и в заключительной сцене, когда именно она раскроет старой хозяйке клевету Чжен Хэ, этим спасет Чжана, который, сдав экзамен и получив должность, не растратил своего чувства к Ин-ин, оставшись преданным своей любви. Образ Хун-нян стал настоящим художественным открытием автора, затмив своей многогранностью другие женские образы.

Пьеса «Западный флигель» заняла среди созданных в эпоху Юань драматических произведений особое место. Необычайно популярная, ставшая предметом постоянных аллюзий в произведениях последующих эпох, она между тем на протяжении многих лет считалась безнравственной, была под запретом.

Так что же в ней было тем запретным плодом, который, как известно, всегда сладок и притягателен? «Речь здесь идет о зарождении и развитии запретных чувств между молодыми людьми, потому что браки в Китае в то время были договорными. Но если в новелле история любви героев, их добрых отношений показана с точки зрения конфуцианской морали, когда герой сам осуждает то, что с ним случилось, то в драме Ван Шифу эта история превратилась в настоящий гимн любви, красоте человеческих чувств» [4, с. 100–101].

Таким образом, исследовав типы женского сознания, воплощенные в произведении, а также вербальные и невербальные способы их создания, можно не только увидеть влияние конфуцианской морали на мысли и поступки героинь, но и понять мотивы протеста против традиций, лишавших человека свободы выражения чувств. Гуманизм автора проявился в том, что он смог глубоко и неоднозначно раскрыть три разных типа женского сознания, показать женские характеры в сложных социальных и нравственных ситуациях, окрасить их образы живым человеческим сочувствием.

### Библиографический список

#### Источники

1. Ван Ши-фу. Западный флигель / [пер. с кит. Л. Н. Меньшикова] // Юаньская драма. М.: Шанс, 2018. С. 17–206.
2. Конфуций. Уроки мудрости: [Сочинения]: пер. с древнекит. / сост., вступ. ст. и коммент. М. А. Блюменкранца. М.: Эксмо-Пресс; Харьков: ФОЛИО, 2002. 958 с. (Антология мысли).

#### Литература

3. Баранова К. М. Символизм и категория предопределения в американской литературе колониального периода // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2009. № 2 (4). С. 8–13.
4. Кондратова Т. И. Литература Китая: учеб. пособие. М.: МГПУ, 2020. 224 с.
5. Меньшиков Л. Н. «Западный флигель» и его место в истории китайской драмы // Юаньская драма. М.: Шанс, 2018. С. 5–16.
6. Позднеева Л. Д. История сюжета «Любовь в монастыре» в китайской литературе IX–XIII вв. // Позднеева Л. Д. История китайской литературы: собрание трудов. М.: Восточная литература, 2011. С. 135–301.
7. Чернец Л. В. Тип персонажа и его эволюция // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2016. № 4 (24). С. 8–16.

### References

#### Istochniki

1. Van Shi-fu. Zapadny`j fligel` / [per. s kit. L. N. Men`shikova] // Yuan`skaya drama. M.: Shans, 2018. S. 17–206.
2. Konfucij. Uroki mudrosti: [Sochineniya]: per. s drevnekit. / sost., vstup. st. i koment. M. A. Blyumenkrancza. M.: E`ksmo-Press; Xar`kov: FOLIO, 2002. 958 s. (Antologiya my`sli).

**Literatura**

3. Baranova K. M. Simvolizm i kategoriya predopredeleniya v amerikanskoj literature kolonial'nogo perioda // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie. 2009. № 2 (4). S. 8–13.

4. Kondratova T. I. Literatura Kitaya: ucheb. posobie. M.: MGPU, 2020. 224 s.

5. Men'shikov L. N. «Zapadny'j fligel'» i ego mesto v istorii kitajskoj dramy' // Yuan'skaya drama. M.: Mezhdunar. izd. kompaniya «Shans», 2018. S. 5–16.

6. Pozdneeva L. D. Istoriya syuzheta «Lyubov' v monasty're» v kitajskoj literature IX–XIII vv. // Pozdneeva L. D. Istoriya kitajskoj literatury': sobranie trudov. M.: Vostochnaya literatura, 2011. S. 135–301.

7. Chernecz L. V. Tip personazha i ego e'voljuciya // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie. 2016. № 4 (24). S. 8–16.

**T. I. Kondratova,**

**A. V. Popova**

**Women's Consciousness in Wan Shifu's Drama "Romance of the Western Chamber"**

The article tackles one of the aspects of the Chinese drama "Western Wing", created in the Yuan era by the playwright Wang Shifu: the subject of research features different types of female consciousness embodied in the play, as well as verbal and non-verbal ways of creating it. The authors show the influence of Confucian morality on the thoughts and actions of the heroines, define the motives of protest against the traditions that deprived a person of freedom of feelings expression, prove the humanism of the author's position.

Keywords: Chinese drama; Yuan era; "Romance of the Western Chamber"; Wang Shifu; female theme.