

Научная статья

УДК 821.581

DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.02

ФУНКЦИЯ РЕМАРОК И ВСПОМОГАТЕЛЬНОЙ АВТОРСКОЙ РЕЧИ: НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ДРАМЫ ЦАО ЮЯ «ГРОЗА»

Кондратова Татьяна Ивановна¹

Салтанова Надежда Юрьевна²

^{1,2} Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия

¹ kondratovatat@rambler.ru,

² saltanovanu@mgpu.ru

Аннотация. В статье рассмотрена проблема трансформации жанров китайской драматургии в первой половине XX в., определены особенности ремарок и вспомогательной авторской речи в создании новой разговорной драмы Китая. На примере анализа пьесы Цао Юя «Гроза» доказаны особые функции побочного текста драматического произведения: расширенные авторские характеристики, предваряющие появление героев, призваны создать глубокие психологические портреты действующих лиц.

Ключевые слова: китайская драма XX в., разговорная драма, Цао Юй, пьеса «Гроза», функция ремарок, вспомогательная авторская речь.

Для цитирования: Кондратова, Т. И., Салтанова, Н. Ю. (2022). Функция ремарок и вспомогательной авторской речи: на примере анализа драмы Цао Юя «Гроза». Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 3 (47), 22–34. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.02

Original article

UDC 821.581

DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.02

**THE FUNCTION OF REMARKS
AND AUXILIARY SPEECH:
ON THE EXAMPLE OF CAO YU'S DRAMA
«THE THUNDERSTORM»**

Tatiana I. Kondratova¹Nadezhda Yu. Saltanova²

^{1,2} Moscow City University,
Moscow, Russia

¹ kondratovatat@rambler.ru,

² saltanovanu@mgpu.ru

Abstract. The article examines the problem of genre transformation in Chinese drama of the first half of the XX century, identifies the features of the remarks and auxiliary author's speech in creating a new conversational drama in China. On the example of the analysis of Cao Yu's play «The Thunderstorm», the special functions of the dramatic work side text are proved: the expanded author's descriptions, preceding the appearance of the heroes, are designed to create deeper psychological portraits of the characters.

Keywords: Chinese drama of the XX century, conversational drama, Cao Yu, play «The Thunderstorm», function of remarks, auxiliary author's speech.

For citation: Kondratova, T. I., Saltanova, N. Yu. (2022). The function of remarks and auxiliary speech: on the example of Cao Yu's drama «The Thunderstorm». *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 3 (47), 22–34. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.02

Путь китайской драматургии — уникальное явление в мировом процессе трансформации жанров, композиционных форм одного из трех родов словесного искусства. Сам процесс появления и функционирования драмы в Китае необычен: он значительно опаздывает по сравнению с лирикой и эпосом, ведь лишь с воцарением на троне Поднебесной инородной династии Юань (XIII в.), по сути, в период монгольского завоевания, драма становится полноправным литературным родом. Причины во многом связаны с ослаблением позиций конфуцианства и, напротив, усилением буддизма.

Китайская традиционная драма и ее основные жанры (цзяцзюй, наньси, куньцюй) имели существенные формальные отличия от европейской драматургии того же периода, в основе которой лежали принципы античного искусства. И хотя китайская драма также соединяла в себе эпическое и лирическое начала, их синтез осуществлялся несколько по-иному. В европейской традиции диалоги героев, как правило, движут действие, что «создает

иллюзию настоящего времени» [1, с. 304]. Чувства героев, их мысли, переживания — все это в европейской драматургии включено в монологи или диалоги действующих лиц. В традиционной китайской драматургии сферы изображения действий и чувств героев были четко разграничены: диалоги, включающие в себя пласты живой разговорной речи, создавали представление о событийном ряде, а значит, обеспечивали движение сюжета, тогда как арии и речитативы (стихотворные вставки, декларируемые актерами), очень объемные, занимающие значительное место в тексте, отражали духовный мир персонажей произведения.

Китайская национальная драматургия, появившаяся в XIII в., вплоть до XX столетия сохраняя традиционную форму, поднимала важнейшие нравственные, социальные, политические проблемы, доносила их до зрителей разных сословий, поскольку благодаря театральным формам воплощения была самой демократичной формой словесного искусства. Однако естественным условием существования любого явления служит его изменение. Настоящей революцией в китайском театре стало появление в первой половине XX в. нового жанра — хуацзюй (разговорной драмы), возникшего, безусловно, под влиянием европейского искусства. «Китайские пьесы 1920-х – 1930-х годов создавались под очевидным влиянием европейской драматургии — Ибсена, О’Нила, Чехова, Горького» [2, с. 6].

Факт появления новой формы отражения жизни в искусстве связан и с переменами в самой жизни. После победы Синхайской революции, уничтожения манчжурского господства, установления республики обновления пришли в разные сферы жизни китайского общества: и в экономику, и в частную жизнь граждан, и в искусство. Особо значимым для обновления жизни общества стал отказ от древнего китайского языка, вэньяня, в сфере нового искусства. Это тоже, несомненно, стало важной основой для развития новой разговорной драмы Китая в первой половине XX в.

Проблемам анализа содержания и формы драматургии Китая XX столетия посвящены многочисленные исследования. Они касаются как творчества отдельных авторов в целом, осмысления художественного мира конкретных произведений [3; 2; 4; 5], так и вопросов компаративного характера: выявления типологических или генетических связей между произведениями китайской и европейской, в частности русской литературы [6; 7]. Наблюдение над спецификой произведений современного европейского театра также важны для нашего исследования [8; 9], поскольку позволяют увидеть общие тенденции процесса развития мировой драматургии, на фоне которого резче проявляется индивидуальность каждого национального театра.

Однако многие моменты трансформации жанров китайской драматургии остаются недостаточно исследованными, требуют детального изучения. К ним можно отнести функцию ремарок в новой китайской драматургии. Исследование одного из элементов поэтики автора «в значительной мере

позволяет проследить специфику развития искомой художественной категории на всех уровнях драмы» [10, с. 8].

Ремарка — авторское замечание, пояснение — важный элемент драматического произведения, поскольку «развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует» [1, с. 303]. В. Е. Хализев относит ремарки к элементам побочного текста, выражающим вспомогательную авторскую речь, к которой принадлежат также списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия, описание сценической обстановки [1, с. 303]. Собственно ремарки указывают на жесты и движения, особенности мимики и интонации. Это отнюдь не означает, что все эти приемы вспомогательной авторской речи имеют чисто прикладной характер и их функции в раскрытии характеров героев и идеи произведения в целом незначительны. В ремарках психологической драматургии попутные замечания автора могут неожиданно обнажить смысл ситуации, выявить в ней совершенно иное содержание. Так, в пьесах А. П. Чехова одна меткая ремарка может создать эффект приема остранения. Например, в «Вишневом саде» Шарлотта Ивановна произносит монолог о своей несчастной судьбе, об умерших родителях и при этом, по замечанию автора, «достаёт из кармана огурец и ест» [11, с. 518]. Мы видим, как одна короткая ремарка способна превратить трагедию в фарс.

Ремарки и вспомогательная авторская речь присутствовали и в традиционных жанрах китайской драмы: цзяцзюй и куньцзюй. Их можно в целом классифицировать следующим образом: они, как правило, сводились к указанию на передвижение персонажей и способ произнесения текста героями («входит и говорит», «входит и поет» «уходит»), а также на название мелодии, положенной в основу арии. Иногда это была фиксация направления взглядов героев: кто на кого смотрит, кто кого видит или не видит. Таким образом, в традиционном театре Китая функция ремарок и вспомогательной авторской речи весьма скромна. Список действующих лиц как композиционный элемент в этих жанрах тоже отсутствовал, поскольку появляющиеся в ходе развития сюжета персонажи сами представляли себя.

Существенные трансформации жанров новой китайской драмы повлекли за собой изменение функций отдельных ее композиционных элементов. Прежде всего, жанр хуацзюй (разговорная драма) освободился от музыкальных арий, которые на протяжении всего повествования глубоко и всесторонне раскрывали духовный мир главных героев. В новой драматургии духовные переживания стали звучать в диалогах героев. Китайские авторы, стремясь к жизнеподобию, в противовес традиционной музыкальной драме, не производили развернутых монологов, не имели по воле автора внутренних монологов. Такие формы весьма условны, поскольку в естественной жизни люди крайне редко произносят длинные монологи сами себе. Но в европейской и, в частности, в русской драматургии это обычное явление.

Китайские же драматурги первой половины века, напротив, пытались уйти от эстетических условностей, которыми изобиловала традиционная китайская драма. Например, в драме Цао Юя «Гроза», которая была создана в 1934 г. и считается первым произведением новой китайской драматургии, мы не нашли ни одного развернутого монолога, тем более внутреннего: весь текст пьесы — это непрерывная диалогическая цепочка, где каждая реплика отчасти мотивирована предыдущей и так же мотивирует последующую. Отказывается автор и от типичного для жанра цзяцзюй манеры самопредставления героев, когда на протяжении всего произведения главные персонажи несколько раз называют себя по имени и рассказывают свои истории. В новой китайской драме, как и в европейской, эту функцию выполняет список действующих лиц. Он в драме Цао Юя «Гроза» лаконичен: названы герои, указаны возраст и социальное положение каждого. Отдельно вынесено указание времени и места действия всех четырех актов. Время действия, как в произведениях европейского классицизма, укладывается в сутки. Место действия меняется: богатый особняк — комната бедняков — богатый особняк. Уже здесь будет обозначен один из главных конфликтов произведения: социальные и нравственные противоречия между героями, принадлежащими к одной семье, кровными родственниками, которые в силу случайных, но исключительных обстоятельств оказались на разных социальных полюсах. Причем, в традиции понимания сути европейской трагедии, автор китайской драмы делает разрешение этого конфликта невозможным. В итоге гибнут самые чистые и невинные — новое поколение двух семей: Чжоу Чун и Сыфэн.

Каждое действие пьесы открывается развернутой авторской характеристикой. Прежде всего, она воспроизводит интерьер: в начале первого действия подробно описывается гостиная в доме Чжоу. Убранство комнаты говорит об образе жизни ее хозяев: это богатая семья, о чем свидетельствует обилие изящных вещиц, различных безделушек. Одна деталь выделяется среди современного комфортного убранства — это старая фотография. Значимая подробность будет несколько раз становиться объектом притяжения героев произведения. С описанием уютного, красивого мира контрастирует авторская характеристика атмосферы в комнате: «Гнетущая жара. В комнате спертый воздух. Небо пасмурное, чувствуется, что пойдет сильный дождь» [12, с. 18]. Ее символический смысл будет раскрываться перед читателями по мере развития сюжета: в особняке Чжоу Пуюаня, председателя правления акционеров угольной компании, за внешним благополучием таятся страшные проявления звериной сущности людей, ставящих превыше всего деньги.

Вслед за интерьером автор дает читателям описание мизансцены, не только представляя ее участников, но и давая им избыточную характеристику. Так, описывая Сыфэн, служанку в доме Чжоу, автор не только создает ее подробный визуальный портрет, что не было типичным для европейской драматургии, но и предлагает детальную психологическую характеристику образа.

Если сравнить этот прием со способами раскрытия характеров в европейском классицизме, то подобная функция была свойственна так называемым говорящим фамилиям, значимым именам героев. Читатели могли понять, к положительным или отрицательным героям принадлежит тот или иной персонаж еще до его появления в произведении. Приведем важнейшие детали образа Сыфэн: «здоровая, хорошо развитая физически девушка семнадцати лет», «одета чисто и аккуратно», «живая и подвижная девушка», «в доме Чжоу она научилась непринужденно говорить, однако взвешивая каждое слово», «у нее крупный рот, полные ярко-красные губы», «ровные зубы», «когда она смеется, появляются ямочки» [12, с. 18]. Итог этой подробной авторской характеристики: «Весь облик Сыфэн говорит об ее искренности» [12, с. 18]. Присутствующий в этой же мизансцене отец девушки, Лу Гуй, будет полностью разоблачен авторской характеристикой: «выражение лица говорит о вялости характера», «ввалившиеся глаза и синяки под ними свидетельствуют о крайней порочности», «пошлая, льстивая улыбка», «застыл в угодливой позе», «в глазах часто вспыхивает волчья жадность», «одет неряшливо». Таким образом, еще до начала диалога между отцом и дочерью характеры их предельно ясны читателям. Последующие ремарки еще более подчеркнут разность жизненных ориентиров отца и дочери. Приведем примеры ремарок, сопутствующих речи Лу Гуя: «возмущенно», «алчно улыбаясь», «самодовольно», «повышая голос», «презрительно улыбаясь», «неожиданно, с алчным смехом», «рассерженно», «угрожающе». Автор в ремарках этой мизансцены фиксирует весь спектр проявления отвратительных черт человеческой природы. Лу Гуй в драме являет тип китайского маленького человека, «сяожэнь», лицемерного и бездушного, ненавидящего всех, ценящего только деньги, которые не задерживаются в его руках. Характер дочери, уже обозначенный в авторской характеристике, будет дополнительно объяснен ремарками: «пренебрежительно», «не слушая его», «удивленно», «покраснев», «с отвращением», «сдерживая гнев», «с пренебрежением глядя на отца», «не сдержавшись», «с отвращением», «подавляя гнев», «презрительно». Образ жизни отца, его доморожденная философия, в основе которой презрение к гордости нищих, вызывают у юной, честной и трудолюбивой девушки отвращение. Таким образом, обилие ремарок, фиксирующих, прежде всего, душевные движения героев, призвано выразить авторское отношение к ним — отношение явное, весьма очевидное.

Автор новой китайской драмы в большинстве случаев не скрывает своей позиции по отношению к созданным им героям: авторские характеристики в начале действий и мизансцен, подкрепленные ремарками, транслируют читателям авторскую позицию. Это касается в первую очередь героев, характеры которых можно назвать однобокими: Лу Гуя, Сыфэн, Чжоу Чуна, Лу Дахая, Лу Шипин. Так, младший сын богача Чжоу Пу, Чун, согласно авторской характеристике, «по-детски наивен, любит фантазировать» [12, с. 28]. Его реплики в начале драмы неизменно сопровождаются ремарками, свидетельствующими

об искренности, открытости миру, любви к людям. Этот юный и самый нравственно чистый герой драмы влюблен, счастлив своей любовью, поэтому говорит «восторженно», «взволнованно», «радостно», «доверительно», «смущенно», позже «неуверенно», «обиженно», «разочарованно» и т. д. Старший брат Сыфэн, Лу Дахай, представляет класс пролетариев, чье сознание пробудили перемены в стране. Появлению этого героя предшествует авторская характеристика, самое важное в которой — указание на его внешнюю несхожесть с сестрой, на политические убеждения (Лу Дахай — инициатор и руководитель забастовки шахтеров), а также на основные черты его характера: «настойчивый и упрямый», «глаза полны силы и огня», «говорит отрывисто, коротко и внешне холодно» [12, с. 25]. Не зная тайны своего рождения, он, сын богача Чжоу, выросший в бедности и презрении общества, питает нескрываемую злобу к тем, кто живет за счет рабочих, безжалостно эксплуатируя их. И если в разговоре с сестрой, которую он любит, его репликам сопутствуют ремарки «говорит просто», «уверенный в своем праве», то в общении со старшим сыном Чжоу, Пинем, являющимся родным братом героя, его речь окрашена другими эмоциями: «мрачно», «сурово», «с ненавистью», «с отвращением», «гневно». Все это служит созданию образа нового социального типа, умного и решительного, который, по мнению автора, борется за справедливую жизнь.

Характер Лу Шипин, матери Сыфэн, в авторской характеристике лишь очерчен, поскольку героиня, о которой неоднократно вспоминают разные персонажи на протяжении первого действия, появляется лишь в конце второго. Читателю уже известно, что это сильная женщина, поскольку смогла пережить страшную несправедливость со стороны Чжоу Пу в молодости, когда тот, чтобы жениться на богатой женщине, выгнал Лу Шипин из дома с новорожденным ребенком, оставив у себя их первого сына. Пройдя через многочисленные испытания, она сохранила и былую красоту, и чувство достоинства. В лаконичной характеристике героини автор отмечает это: былые страдания отражаются в «застывшем ее взгляде», нынешнее положение — в одежде «скромной и опрятной, как у женщины из разорившейся семьи». Автор особо отмечает ее «тихий и спокойный голос», через который проявляется такой же сдержанный характер. Шипин умна: попав в семью Чжоу, которая разрушила ее жизнь и с которой теперь связаны судьбы ее детей Сыфэн и Пина, она старается говорить «приветливо улыбаясь», «уклончиво». Ремарки показывают, как умеет эта героиня сдерживать свои эмоции. Однако встреча с Чжоу Пу, виновником трагедии ее жизни, заставляет героиню дать волю эмоциям. Ее гневные реплики, разоблачающие ханжество человека, который живет, считая себя приличным семьянином, свою семью — образцовой, сопровождаются ремарками: «скорбно», «гневно», «горько смеясь», «с глазами, полными слез».

Таким образом, при раскрытии образов вышеназванных героев ремарки служат дополнением к авторским характеристикам, усиливая проявление той или иной черты характера, доминирующей в персонаже.

К сложным, неоднозначным в действиях, в проявлении чувств можно отнести, с нашей точки зрения, трех героев драмы Цао Юя «Гроза»: это Чжоу Пу — отец семейства, его старший сын от Лу Шитин — Чжоу Пин, а также Чжоу Фаньши — вторая жена Чжоу Пу, мачеха Чжоу Пина, состоящая в любовной связи со своим пасынком.

Чжоу Фаньши в драме является и жертвой, и преступницей одновременно. Она чахнет в семье Чжоу, не чувствуя любви мужа — человека делового, властного. Авторская характеристика перед появлением в пьесе героини объемна. В этой «старомодной китайке» подчеркивается изящная, но пугающая красота, в глазах «светится глубокая печаль». Автор сразу указывает на противоречивость ее образа: «изящная и слабая, любящая поэзию, сдержанная и умная, но в глубине души ее таится какой-то протест, который проявляется в ее чувствах, в смелости, необузданной фантазии, в ее неожиданно проявляющейся непонятной силе» [12, с. 34]. Как в сказовой манере, ориентированной на воспроизведение устной речи рассказчика, свойственной классическим китайским романам, автор драмы напрямую обращается к читателям: «Если она полюбит вас, то любовь охватывает ее как пламя; если возненавидит, то ненависть запылает у нее в сердце огнем, и в обоих случаях этот огонь сожжет вас» [12, с. 34]. Драматург в своей характеристике, предваряющей слова и поступки героини, стремится передать неоднозначность ее образа, раскрывая его черты через яркие метафоры и сравнения, также обращенные к читателю: Фаньши «похожа на осенний лист, что тихо падает у ваших ног осенним вечером» [12, с. 34]. Поэтика умирания чувствуется во всех элементах вспомогательной авторской речи: Фаньши одета «во все черное», она все время, согласно ремаркам, «кашляет».

Образ этой героини в начале драмы вызывает противоречивые чувства, что говорит о его глубине. В присутствии нелюбимого мужа, который запрещает ей покидать комнату, силой принуждает употреблять лекарства, Фаньши выглядит несчастной: говорит «испуганно», «умоляюще», «дрожащим голосом». Эти ремарки создают на время образ хрупкой, слабой и беззащитной женщины, вызывая к ней сострадание. Однако сжигающая любовь к бросившему ее пасынку, ненависть к служанке Сыфэн, в которой она чувствует соперницу, открывает образ Фаньши с совершенно иной стороны: она говорит со служанкой, которая заботится о ней, «неожиданно с ненавистью». В ее разговоре с Чжоу Пинем, который пытается освободиться от позорной для него страсти, которой он поддался в юности, ремарки демонстрируют всю амплитуду постоянно меняющихся чувств героини — от грусти до ярости. Она упрекает Пина в соблазнении и тут же признается, что эта связь лишила ее всех других женских чувств: она уже не считает себя ни матерью, ни женой. Трагедия брошенной женщины звучит и в словах героини: это мольбы, упреки, угрозы любимому человеку. Ремарки подчеркивают накал страстей в данной ситуации: «По лицу ее бегут слезы. Не сдержавшись, она с рыданием падает

на диван» [12, с. 61]. Желая удалить соперницу из дома, Фаньи беседует с матерью Сыфэн «вкрадчиво», боясь потерять лицо перед посторонним человеком. А вот Пину о любви к девушке низкого сословия говорит «угрожающе», «холодно улыбаясь».

Образ этой героини лишен статичности, по мере развития сюжета в Фаньи прогрессирует злоба, которая выливается в бунт, имеющий разрушительную силу. Даже с мужем в финале драмы она говорит уже не испуганно, а, согласно ремаркам, «равнодушно», «мстительно», «с отвращением», «упрямо», «с пренебрежением», «с неприязнью». В драме «Гроза» изображен процесс потери рассудка, и это горе от любви. Фаньи одновременно вызывает и жалость, как больной, теряющий рассудок человек, и осуждение, ведь в своей слепой запретной любви к пасынку она не щадит даже своего младшего сына Чуна: желая препятствовать отъезду Пина, она раскрывает болезненную для юноши тайну — связь Пина и Сыфэн. Ремарки отмечают «странное выражение» ее лица, манеру говорить «холодно», «угрожающе», «горестно», «с бешенством», «умоляюще». В порыве этих безумных чувств она открывает в присутствии родного сына тайну ее связи с его сводным братом. Именно она препятствует отъезду Пина и Сыфэн, запирая двери. Узнав о смерти Чуна, Фаньи только «безумно смеется», что свидетельствует о помутнении ее рассудка. Таким образом, ремарки, характеризующие речевую манеру этой героини, раскрывают процесс трансформации женского самосознания, вызванного роковой запретной страстью. В целом все три главных женских образа драмы по-своему «реализуют идеи эмансипации» [13, с. 19].

Несмотря на то что в общем потоке диалогов реплики Чжоу Пуюаня — хозяина дома, отца семейства — значительно уступают в объеме другим персонажам, они тоже создают далеко не однозначный образ дельца, хозяина жизни, представителя нового социального класса начала XX в. — китайской буржуазии. В авторской характеристике, предшествующей появлению героя, драматург сообщает его возраст, потом следует портрет, с вкраплением психологических комментариев, однако их немного, по сравнению с характеристиками других героев. Указано лишь, что Чжоу Пуюань, «подобно многим разбогатевшим людям, особенно строг со своими детьми» [12, с. 45], что «на лице его лежит печать усталости и многолетних переживаний», «колючий взгляд и неожиданно возникающая на губах холодная улыбка говорят о свойственных ему строптивости, самоуверенности и упрямстве» [12, с. 46]. Все остальные сведения авторской характеристики касаются лишь внешнего вида героя: «полноват», «щеки обвисают», «чистая аккуратная одежда», «наполовину седые волосы» и т. п.

До появления героя на сцене представление о нем уже сложилось из слов других персонажей: его боится и ненавидит жена, которую он насильно заставляет лечиться. Представитель рабочих, Лу Дахай, тоже заявляет о своей ненависти к хозяину шахты, который, пользуясь рабским трудом рабочих,

наживает свои капиталы. Таким образом, из реплик этих персонажей возникает негативное отношение к еще не появившемуся в действии герою, и авторская характеристика открывает другой взгляд на возможную трактовку его образа.

Ремарки, сопутствующие образу Чжоу Пуюаня, раскрывают его неоднозначное отношение к членам семьи. С младшим сыном и его матерью, Фаньи, он говорит «строго», «недовольно», «рассерженно», «холодно», «кричит», что показывает отсутствие добрых чувств героя по отношению к этим, казалось бы, самым близким людям. А вот к старшему сыну, Пину, даже зная о его недостойном поведении: пьянстве, разгулах, — он обращается «ласково». Это свидетельствует не только об особом отношении к Пину, но и о его былых чувствах к его матери. Несколько раз в тексте повторяется попутное авторское замечание — «смотрит на часы», что свидетельствует о постоянном желании Пуюаня прекратить общение с домочадцами, его занятости служебными делами. Этот герой не хочет помнить свое прошлое, его утешает придуманная легенда о смерти первой жены, которая позволяет ему считаться в обществе приличным человеком. Встретив спустя тридцать лет мать своего старшего сына, Лу Шипин, он думает, прежде всего, о том, какой суммой денег заставить ее не поднимать шума, не выдать присутствующим тайну его прошлого. Узнав о том, что его родной сын — Лу Дахай, который возглавляет забастовку на шахте, Пуаньни «холодно смеется». Ремарка «неожиданно» указывает на внезапно пришедшую в голову героя мысль: и она тоже связана с деньгами, ведь в системе ценностей этого человека все покупается и все продается. И все же в финале автор хотел показать некоторое душевное движение героя: хоть он снова говорит о деньгах, однако «гневно» требует от старшего сына признать Лу Шипин своей матерью. Герой не может понять, что ошибки, точнее преступления, совершенные им в молодости, привели к трагедии его любимого старшего сына: кровосмесительной связи со своей сестрой. И, как в античной трагедии, Чжоу Пуюаня в финале ждет возмездие. Известно, что Цао Юй читал в английском переводе Еврипида и Эсхила и «их творчество самым непосредственным образом повлияло на драматурга» [14, с. 289]. Поняв, что его старший сын покончил с собой, герой, прежде спокойный, холодный, всегда управляющий своими чувствами, «с безумным криком выбегает из комнаты» [12, с. 142]. Ремарки, сопровождающие движение этого образа, помогли увидеть не только суть характера героя, но и авторское отношение к нему самому и совершенному им в прошлом преступлению.

Один из самых сложных образов драмы — старший сын Чжоу, Пин. История его жизни, проступающая из реплик персонажей, свидетельствует о наличии в его жизни тайных страстей, которых он теперь стыдится и от которых хочет избавиться. Авторская характеристика перед появлением героя на сцене намекает на тайну его рождения, ведь его мать — простолоудинка. У Пина «большие грубые руки». Портрет отмечает склонность героя к «необузданному пьянству

и диким загулам»: «Он небрит, неопрятен, зевает» [12, с. 44]. Помимо внешних деталей, авторская характеристика содержит глубокий психологический портрет героя. Здесь мы снова видим непосредственное обращение к читателю: «Однако если вы побудете с ним, то почувствуете, что он отнюдь не такой обаятельный и чистый, как вам показалось» [12, с. 43]. Отмечает драматург и глубокие противоречия в характере героя: «непосредственность, сомнение, робость», герой «вечно раскаивается в совершенных им поступках», «часто ненавидит себя и завидует всем решительным людям». Вспомогательная авторская речь содержит и намек на эгоистичность героя: «Он стремится спасти себя, ему нужны новые силы, безразлично какие, лишь бы они могли помочь ему избавиться от противоречий» [12, с. 43].

Пытаясь забыть свое прошлое, которое теперь кажется ему постыдным, Чжоу Пин постоянно находится в страхе, что будет раскрыта тайна его связи с мачехой. Он боится и отца (с ним он говорит «испуганно», «еще более испуганно», «растерянно», «бледнея», он «краснеет», «натянута улыбається»). Ремарки обнажают постоянный душевный надрыв, в котором находится герой. С Фаньи в начале драмы он ведет себя тоже робко и испуганно, боясь ее гнева, разоблачений, говорит «смущенно», «грустно». Пин «боится оставаться с мачехой наедине» [12, с. 58], он не может вести себя естественно, поэтому «деланно смеется». Однако нежелание Фаньи смириться с тем, что его чувства угасли, ее упреки и угрозы пробуждают в герое иные чувства: он говорит «с горечью», «холодно», в последней же сцене обращается к мачехе «враждебно», «с ненавистью», даже «подавляя отвращение». Его потрясает чудовищная сила ревности этой женщины, которая в своих чувствах не щадит никого. Совсем другие эмоции героя отмечают ремарки к репликам Пина, обращенным к Сыфэн. Именно с ней он связывает надежду на возрождение своей души, на перемену в жизни. Он говорит «горячо», «смеясь», «удивленно», «взволнованно». Ремарки дают представление о способности героя изменить свою жизнь: он все же принимает решение немедленно покинуть дом отца и забрать с собой любимую девушку. Однако противостоять роковой неизбежности он не может. Узнав о том, что Сыфэн его сводная сестра, он испытывает потрясение. Смерть любимой толкает его на самоубийство — в данной ситуации это выглядит как поступок сильного человека, что противоречит авторской характеристике в начале драмы, где герой в целом предстает слабым, бессильным.

Таким образом, ремарки и вспомогательная авторская речь в драме Цао Юя «Гроза», представляющей новый тип китайской драматургии, свидетельствуют о полном разрыве с формальной традицией прежнего драматического искусства Китая. Детальные авторские описания места действия, подробные авторские характеристики персонажей, включающие в себя психологические трактовки поступков героев, обилие ремарок, фиксирующих мельчайшие перемены душевного состояния героя, при отсутствии развернутых монологов, а также монологов внутренних — все это призвано заменить

повествовательно-описательное изображение, которое было присуще эпической форме воспроизведения жизни, а также обеспечить глубокое проникновение в душевный мир персонажей, в традиционной китайской драматургии явленный через лирические фрагменты — арии героев.

Список источников

1. Хализев, В. Е. (1999). *Теория литературы*. Высшая школа.
2. Мыльникова, Ю. С. (2018). Предисловие. *Китайская драма XX–XXI вв.* Гиперион.
3. Кондратова, Т. И. (2022). Китайская драматургия: проблемы традиций и новаторства. *Обучение китайскому языку и культуре: прошлое, настоящее и будущее*: сб. науч. ст. Институт иностранных языков ГАОУ ВО г. Москвы «Московский городской педагогический университет», 59–64.
4. Никольская, Л. А. (1984). *Цао Юй. Очерк творчества*. МГУ.
5. Чупрына, О. Г., Баранова, К. М., Меркулова, М. Г. (2018). Судьба как концепт в языке и культуре. Вопросы когнитивной лингвистики, 3 (56), 120–125.
6. Сунь Дамань, Фань Сяо Сяо. (2020). Пересмотр трагедии Катерины и Фаньи в контексте китайской и русской культур. Мир науки, культуры, образования, 3 (82), 441–443.
7. Чжан Исянь. (2019). Пьеса «Гроза»: поэтика русской и китайской драмы. *Новости науки 2019: сборник материалов VIII Международной очно-заочной научно-практической конференции*. Империя, 16–21.
8. Борботько, Л. А. (2015). Типографические особенности авторского метатекста в печатном театральном тексте. *Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования*, 4 (28), 73–81.
9. Викулова, Л. Г., Борботько, Л. А. (2017). Коммуникативное пространство театра в лингвопрагматической парадигме. *Языковой дискурс в социальной практике: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, Тверь, 07–08 апреля 2017 года*. Тверь: Тверской государственный университет, 49–52.
10. Баранова, К. М., Федоренко, О. Я. (2020). Трансформация мотива «невинность» в американской драме XX века (на примере пьесы Т. Уильямса «Предназначение на слом»). Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 3 (39), 8–17.
11. Чехов, А. П. (1984). *Вишневый сад*. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Правда.
12. Цао Юй. (2018). Гроза. *Китайская драма XX–XXI вв.* Гиперион, 17–143.
13. Меркулова, М. Г., Григорьева, М. А. (2019). Положение женщины в обществе: основные этапы эволюции темы в драматургии Г. А. Джонса. Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 2 (34), 19–29.
14. Попов, О. П. (2012). *Китайская литература*. Арткрас.

References

1. Xalizev, V. E. (1999). *Teoriya literatury*. Vy'sshaya shkola. (In Russ.).
2. Myl'nikova, Yu. S. (2018). Predislovie. *Kitajskaya drama XX–XXI vv.* Giperion. (In Russ.).

3. Kondratova, T. I. (2022). Kitajskaya dramaturgiya: problemy` tradicii i novatorstva. *Obuchenie kitajskomu yazy`ku i kul`ture: proshloe, nastoyashhee i budushhee*: sb. Nauch. st. Institut inostranny`x yazy`kov GAOU VO g. Moskvyy` «Moskovskij gorodskoj pedagogicheskij universitet», 59–64. (In Russ.).
4. Nikol'skaya, L. A. (1984). Cao Yu. *Ocherk tvorchestva*. MGU. (In Russ.).
5. Chupry`na, O. G., Baranova, K. M., Merkulova, M. G. (2018). Sud'ba kak koncept v yazy`ke i kul`ture. *Voprosy` kognitivnoj lingvistiki*, 3 (56), 120–125. (In Russ.).
6. Sun` Daman`, Fan` Syao Syao. (2020). Peresmotr tragedii Kateriny` i Fan`i v kontekste kitajskoj i russoj kul'tur. *Mir nauki, kul'tury`, obrazovaniya*, 3 (82), 441–443. (In Russ.).
7. Chzhan Isyan`. (2019). P`esa «Groza»: poe`tika russoj i kitajskoj dramy`. *Novosti nauki 2019: sbornik materialov VIII Mezhdunarodnoj ochno-zaочноj nauchno-prakticheskoy konferencii*. Imperiya, 16–21. (In Russ.).
8. Borbot`ko, L. A. (2015). Tipograficheskie osobennosti avtorskogo metateks-ta v pechatnom teatral`nom tekste. *Nauchny`j vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arxitekturno-stroitel`nogo universiteta. Seriya: Sovremennyye lingvisticheskie i metodiko-didakticheskie issledovaniya*, 4 (28), 73–81. (In Russ.).
9. Vikulova, L. G., Borbot`ko, L. A. (2017). Kommunikativnoe prostranstvo teatra v lingvopragmaticheskoy paradigme. *Yazy`kovoj diskurs v social`noj praktike: sbornik nauchny`x trudov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Tver`, 07–08 Aprelya 2017 goda*. Tverskoj gosudarstvenny`j universitet, 49–52. (In Russ.).
10. Baranova, K. M., Fedorenko, O. Ya. (2020). Transformaciya motiva «nevin-nost`» v amerikanskoj drame XX veka (na primere p`esy` T. Uil`yamsa «Prednaznache-no na slo»»). *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 3(39), 8–17. (In Russ.).
11. Chexov, A. P. (1984). *Vishnevyy`j sad*. Soch.: v 4 t. T. 4. M.: Pravda. (In Russ.).
12. Cao Yu. (2018). Groza. *Kitajskaya drama XX–XXI vv*. Giperion. (In Russ.).
13. Merkulova, M. G., Grigor`eva, M. A. (2019). Polozhenie zhenshhiny` v obshhestve: osnovny`e e`tapy` e`voljucii temy` v dramaturgii G. A. Dzhonsa. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 2 (34), 19–29. (In Russ.).
14. Popov, O. P. (2012). *Kitajskaya literatura*. Artkras. (In Russ.).

Сведения об авторах

Татьяна Ивановна Кондратова — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры китайского языка Института иностранных языков МГПУ.

Надежда Юрьевна Салтанова — кандидат филологических наук, доцент кафедры китайского языка Института иностранных языков МГПУ.

Information about the authors

Tatiana Ivanovna Kondratova — PhD (Philology), docent, associate professor of Chinese language Department, Institute of Foreign Languages MCU.

Nadezhda Yurievna Saltanova — PhD (Philology), associate professor of Chinese language Department, Institute of Foreign Languages MCU.