

RU

## Женские образы пьесы А. Н. Островского «Гроза» в переводческой рецепции Гэн Цзичжи

Модина Г. И., Шэнь Мэнци

**Аннотация.** Цель исследования – выявить особенности восприятия и воссоздания женских образов пьесы А. Н. Островского «Гроза» в первом ее переводе на китайский язык, выполненном литературоведом и переводчиком Гэн Цзичжи. В сопоставительном анализе определяются переводческие стратегии, рассматриваются особенности восприятия и интерпретации женских образов переводчиком. Особое внимание обращено на трактовку Гэн Цзичжи образа Катерины, оказавшую влияние на восприятие ее образа китайскими литературоведами как сильной личности с «грозовым» характером. Научная новизна исследования заключается в том, что оно впервые посвящено переводческой рецепции пьесы «Гроза» в Китае, в нем впервые рассматриваются особенности восприятия и воссоздания на китайском языке женских образов пьесы. В результате исследования выявлено стремление переводчика сохранить национальный колорит пьесы Островского, воспроизвести особенности речи персонажей и их характеров. Но вместе с тем в переводческом прочтении Гэн Цзичжи характеры Кабановой и Варвары приобрели большую сдержанность, комические черты образа Феклуши стали менее явными. Переводчик тщательно воспроизводит поэтическое звучание монологов Катерины в первых действиях пьесы, но по мере развития конфликта сокращает лирические фрагменты, меняет интонации ее реплик и так формирует характер более решительный и сильный. Восприятие и воссоздание женских образов пьесы Островского китайским переводчиком обусловлены языковыми особенностями оригинала, культурными традициями Китая, необходимостью адаптации текста для постановки на сцене. Интерпретация образа Катерины обусловлена трактовкой ее образа Н. А. Добролюбовым и историко-литературной ситуацией в Китае, требовавшей сильных, способных к активному протесту героев художественных произведений.

EN

## Female characters of A. N. Ostrovsky's play "The Storm" in Geng Jizhi's translation reception

Modina G. I., Shen Mengqi

**Abstract.** The aim of the research is to identify the peculiarities of perception and reconstruction of the female characters of A. N. Ostrovsky's play "The Storm" in the first Chinese translation of the play by Geng Jizhi, a literary scholar and translator. Through the comparative analysis, the translation strategies are determined, taking into account the peculiarities of the translator's perception and interpretation of the female characters. Among them, Geng Jizhi's interpretation of Katerina's image is particularly concerned, which has affected the view of Chinese scholars on Katerina's image, that is, she is a strong character with a "storm" personality. The scientific novelty of this research lies in the fact that it is the first to specifically study the translation reception of the play "The Storm" in China and to consider the peculiarities of the female characters' perception and recreation in Chinese. The research reveals that the translator hopes to retain the national color of Ostrovsky's play and reproduce the characters' speech, behavior and their personality traits. But at the same time, in Geng Jizhi's translation, Kabanova's and Varvara's characters are more introverted and Feklusha's comic features become less obvious. The translator carefully reproduces the poetic and picturesque monologues of Katerina in the first few scenes of the play, but with the development of the conflict, he shortens the lyric fragments, changes the tone of the lines and thus creates a more resolute and strong character. The Chinese translator's understanding and reconstruction of the female characters in Ostrovsky's play are influenced by the linguistic features of the original work, Chinese cultural traditions and the necessity of adapting texts for stage performances. The interpretation of Katerina's image is influenced by N. A. Dobrolyubov's interpretation of her figure and the history and literary situation of China, which needed strong and active protagonists in artistic works.

## Введение

«Гроза» А. Н. Островского – одна из самых известных его пьес не только в России, но и за рубежом. Интерпретация пьесы и образа главной героини в переводах на западноевропейские и восточные языки имеет свои особенности, связанные с историческим контекстом, традициями национального театра, культурными стереотипами. «Гроза» – первая из пьес А. Н. Островского, переведенных на китайский язык, и вместе с тем одна из самых знаменитых и переводимых пьес русского драматурга в Китае. Первый ее перевод, опубликованный в 1921 г., принадлежит Гэн Цзичжи (1899-1947). В 1937 г. появился второй перевод пьесы, выполненный Ши Инюем (1912-1986). Автором третьего перевода, вышедшего в 1940 г., был Фан Синь (настоящее имя – Цай Фансинь, 1902-1963), а через четыре десятилетия, в 1987 г., «Гроза» была опубликована в переводе Цзан Чжунлуна (1931-2014). Китайские литературоведы обратились к творчеству А. Н. Островского после Культурной революции в 1966-1976 гг., и основой литературоведческой рецепции образа Катерины стал перевод Гэн Цзичжи.

Актуальность данного исследования обусловлена значением творчества А. Н. Островского в становлении русского национального театра, центральной ролью женских образов в художественном мире его пьес, вниманием современной науки к проблемам переводческой рецепции и сравнительного литературоведения, значением перевода «Грозы» в формировании китайской реалистической драмы и релевантным в современном литературоведении характером проблемы межкультурного диалога.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: 1) проанализировать основные особенности перевода пьесы А. Н. Островского «Гроза» Гэн Цзичжи; 2) рассмотреть черты характера женских образов в переводе Гэн Цзичжи в сопоставлении с оригиналом; 3) проанализировать причины особенностей восприятия и воссоздания женских образов пьесы первым ее переводчиком.

Материал исследования – пьеса А. Н. Островского «Гроза» в переводе Гэн Цзичжи, опубликованном в 1921 г., и текст пьесы на русском языке:

- 阿史德洛夫斯基. 雷雨 / 耿济之译. 上海: 商务印书馆, 1921年 (Островский А. Н. Гроза / пер. Гэн Цзичжи. Шанхай: Коммерческое издательство, 1921).

- Островский А. Н. Гроза и другие пьесы. М.: АСТ, 2022.

Для выявления особенностей переводческого прочтения Гэн Цзичжи женских образов пьесы применяются методы сопоставительного анализа. Обращение к культурно-историческому методу обусловлено задачей выявить причины, повлиявшие на восприятие и воссоздание женских образов пьесы китайским переводчиком.

Теоретическую базу исследования составляют труды по теории художественного перевода и проблемам переводческой рецепции (Бархударов, 1975; Нестеренко, 2010; Левакин, 2012), статьи, посвященные биографии переводчика Гэн Цзичжи (钱福芝, 1981; 戈宝权, 1982), труды о творчестве А. Н. Островского (耿济之, 1923; 郑永旺, 2011), а также о распространении творчества А. Н. Островского в Китае (Штейн, 1974; Зуев, 1976; 郭蒙蒙, 2023).

Практическая значимость исследования связана с преподаванием курсов по истории русской литературы и культуры XIX века, истории русской драматургии и истории художественного перевода в Китае.

## Обсуждение и результаты

Гэн Цзичжи – известный драматург, литературовед, переводчик произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, М. Горького. Валентин Распутин, посетивший в 2006 г. Китай в составе делегации российских писателей, вспоминая историю культурных обменов между Китаем и Россией, заметил: «Китайцы действительно “читают Россию” с начала XX века. Достаточно вспомнить двух самых первых и выдающихся китайских “читателей России” – Цюй Цюбо и Гэн Цзичжи» (Цит. по: 徐伟志, 2015, с. 2). Известный китайский переводчик и литератор Гэ Баоюань (1913-2000) назвал Гэн Цзичжи «одним из самых первых известных исследователей и распространителей русской литературы в Китае, а также одним из самых увлеченных, продуктивных и серьезных переводчиков русской литературы» (戈宝权, 1982, с. 133). Гэн Цзичжи поступил в Пекинский институт русского языка в 1917 г. и начал свою карьеру переводчика русской литературы в 1918 г. Всю свою жизнь он посвятил любимому делу – переводу русской литературы. Работая в китайских консульствах Читы, Иркутска, Москвы, Владивостока и других городов России, он не оставлял увлечения художественным переводом. Гэн Цзичжи переводил не только прозу и драматургию, но и труды российских литературоведов. По воспоминаниям его жены Цянь Фучжи, «Цзичжи также любил и поддерживал прогрессивный театр» (钱福芝, 1981, с. 120).

Перевод – не механическое преобразование оригинала в переводной текст, но основанный на оригинальном тексте творческий процесс. По замечанию Л. С. Бархударова, «текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника; задача переводчика заключается в том, чтобы сделать эту эквивалентность как можно более полной, то есть добиться сведения потерь до минимума, но требовать “стопроцентного” совпадения значений, выражаемых в тексте подлинника и тексте перевода, было бы абсолютно нереальным» (1975, с. 11-12). Н. Н. Левакин определяет рецепцию как «культуросообразное обращение к признанному классическим наследием с целью культурного освоения, восприятия» (2012, с. 309). Рецепция художественного текста, по замечанию исследователя, «обусловлена объективными социально-историческими предпосылками и субъективными особенностями читателя» (Левакин, 2012, с. 308). Гэн Цзичжи

связывал свою переводческую деятельность и с «наслаждением литературой и искусством» (耿济之, 1921), и с задачей создания пьес для китайского театра, переживающего в большие изменения в 1910-1920-е гг., политики отождествляли преобразование театра с «обновлением самого народа» (Шулунова, 2018, с. 6). В эти годы формируется китайский «разговорный» театр – хуацзюй. Основой репертуара были переводы пьес европейских драматургов. Выбор для перевода пьесы Островского Гэн Цзичжи объяснял ее соответствием двум критериям: «...во-первых, литературное и художественное совершенство, а во-вторых, соответствие содержания современному китайскому обществу» (耿济之, 1921).

Сравнительный анализ композиции пьесы Островского и перевода Гэн Цзичжи обнаруживает стремление переводчика сохранить жанровую форму оригинального произведения, что соответствовало задачам создания китайской реалистической драмы. Гэн Цзичжи оставляет всех персонажей пьесы, в том числе и второстепенных, воспроизводит почти все ремарки, деление пьесы на акты. Заметим, что в переводах пьесы на европейские языки возникали существенные сокращения. Так, например, в первом переводе «Грозы» на немецкий язык А. Маркова и Р. Цейса (1893) были исключены все второстепенные персонажи и связанные с ними диалоги и сцены (Зуев, 1976, с. 252). Во Франции первые переводчики видели в Островском комедиографа, сюжет из купеческой жизни ассоциировался с комедиями Мольера (Штейн, 1974, с. 47). И в 1870-е гг. эстетика французского театра «препятствовала правильному истолкованию Островского», режиссеры, «желая пойти навстречу требованиям публики», приближали ее «к мелодраме», сокращая монологи и сцены, удаляя второстепенных персонажей (Штейн, 1974, с. 68).

В стремлении к точности Гэн Цзичжи выбирает для перевода географических названий и имен собственных транслитерацию – прием, свойственный стратегии форенизации. Транслитерация часто создает эффект остранения, для читателя ситуация и характеры будут выглядеть в той или иной мере экзотическими: «...сам текст оригинала моделирует установку на остранение при переводе культурно маркированных фрагментов» (Нестеренко, 2010, с. 26). Однако при таком переводе культурные коннотации имен остаются неизвестными читателям перевода. Островский – мастер языковой игры, и это часто отражается в именах персонажей. Например, И. Н. Исакова, проанализировав имя «Катерина» в статье «Ономастическое пространство пьесы А. Н. Островского “Гроза” как символическое отражение сюжета и его трагической развязки», отметила: «...в народе Катерину прозвали Женодавицей: она покровительствует в любви, дарует жениха или невесту. Героиня Островского мечтает о любви, которая является одной из главных ценностей для нее» (2015, с. 77). А имя «Варвара», как отмечает И. Н. Исакова (2015, с. 76), имеет значение «варвар», что намекает на примитивную составляющую ее характера. В духовном мире Варвары нет ни догм, ни правил. Она советует Катерине: «Делай, что хочешь», и это один из «ее жизненных кодексов» (Роголев, 2010, с. 18). Этимологическое значение имени «Марфа» – «владычица» и «наставница», а прозвание «Кабаниха» ассоциируется с крупным агрессивным животным – кабаном. Однако выбранный переводчиком метод перевода имен не позволяет видеть в них характеристики персонажей.

Переводчик стремится сохранить стилистические особенности пьесы, но богатство народной речи, множество стилистических регистров, а вместе с тем ясность и простота делают эту задачу особенно сложной. В целом Гэн Цзичжи передает выраженные в речи основные черты характеров Катерины, Варвары, Кабановой и других персонажей. Катерина в переводной пьесе – наивная, ищущая свободы и любви девушка и вместе с тем сильная личность, вступающая в борьбу с патриархальным миром. Кабанова в переводе – тиранична, жестока и воплощает все отрицательные черты старого общества. Гэн Цзичжи сохраняет выразительность монологов Катерины. Сопоставим оригинал и перевод речи героини, в которой звучат ее сомнения, душевная борьба и искреннее стремление к любви: *«Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да может, такого и случая-то еще во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да не умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..»* (Островский, 2022, с. 38). Данный фрагмент переведен на китайский язык следующим образом: *«就是如果我能见他一次, 那也有什么罪呢! .....就是同你说几句话, 那也不要紧啊! 并且我对于我丈夫怎样呢? .....因为他自己不愿意。也许这种机会一世也找不出来。有了机会, 却不会利用; 那就怨着自己罢。我说的话, 是自骗自么? 我就是死, 也要见他一面。我在谁面前装假呢? .....扔开钥匙! 不, 世界上没有这样子的! 他现在于我有用。.....无论发生什么事情, 我已经能见那鲍里司的面了! 唉, 晚上不赶快到来啊! .....»* (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 57-58). / *«Даже если я смогу увидеть его хоть один раз, в чем грех! Да хоть и поговорю-то, так все ничего! А как же мой муж? ...Ведь он сам не хочет. Может быть, такой возможности не представится в течение всей жизни. Если у меня есть возможность и я ею не пользуюсь, мне некого винить, кроме себя. Я себя обманываю? Я хочу его увидеть, даже если умру. Перед кем я притворяюсь? ...Бросить ключ! Нет, такого в мире не существует! Теперь он мне полезен. ...Что бы ни случилось, я Бориса увижу! Увы, ночь не приходит быстро!»* (здесь и далее – перевод дословный авторский. – Шэнь Мэнци). Переводчик воспроизводит все фразы монолога, переходы интонаций: от восклицательной (Катерина словно уговаривает себя) к вопросительной (сомнение) и вновь к восклицательной (решимость).

С образом Катерины в пьесе связан мотив любви. Он возникает в коротком четвертом явлении первого действия, состоящая из монолога Бориса о невозможности любви, и предшествует появлению семьи Кабановых: *«Загнан, забит, а тут еще сдуру-то влюбляться вздумал. Да в кого! В женщину, с которой даже и поговорить-то никогда не удастся»*, – произносит он (Островский, 2022, с. 15). Далее мотив любви звучит в репликах Кабановой, оправдывающей свою «строгость» родительской любовью и упрекающей сына в любви

к жене и нелюбви к матери: «Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить. <...> Я уж давно вижу, что тебе жена милее матери. С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу» (Островский, 2022, с. 16-17). Наконец, слово «любовь» возникает в первой реплике Катерины: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит» (Островский, 2022, с. 17). И вновь в реплике Кабановой этот мотив звучит в вариации поддельной любви: «Что ты выскочила в глазах-то поюлить! Чтобы видели, что ли, как ты мужа любишь? Так знаем, знаем, в глазах-то ты это всем доказываешь» (Островский, 2022, с. 17). Переводчик сохранил эту особенность сцены. Причем в его переводе мотив любви в реплике Бориса звучит не как сомнение в возможности любить, но более определенно: «А кто любит?» (Астхедловский, 1921, с. 16). / «Кого ты любишь?» – спрашивает он себя и отвечает: «А кто даже говорить не могу». Точно переданы слова Кабановой о родительской любви и нелюбви к ней сына: «父母对待你厉害, 是为着爱; 父母骂你, 也是为着爱, 总归一句话: 是教你好» (Астхедловский, 1921, с. 18). / «Родители из любви к тебе относятся жестко, ругают тебя из любви, так они тебя добру учат»; «我早就看见你爱你妻子胜于母亲. 自从你娶亲以后, 你那原先的爱情也早就泯灭殆尽了» (Астхедловский, 1921, с. 19). / «Я давно видела, что ты любишь свою жену больше, чем свою мать. С тех пор, как вы поженились, ваша первоначальная любовь давно угасла». Так же точно передано ее сомнение в искренней любви Катерины к мужу: «为什么那眼睛骨碌碌直转! 要叫人看出你爱你丈夫么?» (Астхедловский, 1921, с. 20). / «Зачем суегишься! Хочешь, чтобы другие видели, как ты мужа любишь?». Точно переданы слова Катерины: «母亲, 在我一方面看来, 自己亲母, 和你老人家那都是一样的, 并且奇虹还很爱你» (Астхедловский, 1921, с. 19-20). / «Мама, для меня вы такая же родная, как моя мама, и Тихон до сих пор вас очень любит».

Однако переводчик не всегда сохраняет особенности речи героини, отражающие их настоящую натуру. Доброй и любящей Катерине свойственно обращаться к близким людям со словами в уменьшительно-ласкательной форме. Но обращение «Тиша» Гэн Цзичжи переводит как «奇虹» (Тихон), а «Варя» – как «瓦尔瓦拉» (Варвара). Катерина просит Тихона не оставлять ее и умоляет: «Тиша, не уезжай! Ради бога, не уезжай! Голубчик, прошу я тебя!» (Островский, 2022, с. 33), что было переведено как «奇虹, 不要走! 求你不要走!» (Астхедловский, 1921, с. 48). / «Тихон, не уезжай! Прошу тебя, не уезжай!». Как видно, в переводе из трех предложений остались только два, изменился ритм речи героини: в первой фразе – «Тиша, не уезжай» – звучат и просьба, и мягкий приказ. Во второй она словно закликает и предупреждает о чем-то страшном: «Ради Бога, не уезжай!», а в третьей умоляет: «Голубчик, прошу я тебя!». Речь Катерины остается выразительной, и в переводе трижды повторен глагол (не уезжай), но градация чувства, отчаяние, звучащее в третьей реплике и предвещающее трагический финал, исчезают.

И хотя Катерина не любит мужа, она постоянно использует ласкательные обращения, словно заставляя себя полюбить его. «Всякий внешний диссонанс она старается согласить с гармонией своей души, всякий недостаток покрывает из полноты своих внутренних сил» (Добролюбов, 1953, с. 88). В то же время в этих словах отражается ее страдание. Она желает, чтобы муж почувствовал ее смятение, она на краю нравственной пропасти и надеется найти в нем защиту. Однако Тихон «освобождается из ее объятий» (Островский, 2022, с. 33) со словами: «Да нельзя!» (Островский, 2022, с. 33). Его реплика контрастирует с выразительной мольбой Катерины о помощи, защите и любви.

Речи Катерины в китайском переводе становятся более сдержанными и в других фрагментах. В сцене свидания она произносит: «Зачем ты пришел, погубитель мой?» (Островский, 2022, с. 50). Катерина называет Бориса погубителем, понимая, что совершает греховный поступок. В этом слове и отчаяние, и чувство вины, и упрек. Катерина находится в состоянии душевного смятения, ведь она нарушает не только патриархальные обычаи, но и свои собственные принципы, воспринимая это как грех – гибель души. Со словом «погубитель» связан мотив смерти – один из ведущих мотивов драмы. Гэн в переводе исключил обращение, оставив только вопрос: «为什么你来?» (Астхедловский, 1921, с. 79). / «Зачем ты пришел?». Отсутствие имеющего оценочный смысл слова «погубитель» лишает реплику Катерины тех оттенков смысла, какие свойственны ей в оригинале.

Прощаясь с Борисом, Катерина говорит ему: «Сначала только разве скучно будет тебе, бедному, а там и позабудешь» (Островский, 2022, с. 70), но в переводе Гэн Цзичжи этого слова нет. Однако в нем выражена искренняя любовь и доброта Катерины: в страшный для нее момент она жалеет не себя, но Бориса.

Стиль произведений Островского отличается особой красотой. Драматург часто использует риторический прием повтора, придавая яркую выразительность и коротким репликам, и монологам героини. Например, Катерина признается: «Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы» (Островский, 2022, с. 23). А получив ключ, она произносит: «Вот погубитель-то! Вот она» (Островский, 2022, с. 37). Так автор показывает ощущение несвободы, которое испытывает героиня, предчувствие смерти, осознание греховности предстоящего поступка. Повторы придают мелодичный ритм речам Катерины, сообщая фразам выразительность, подчеркивая присущее ей особое поэтическое восприятие мира. Но переводчик устраняет повторы в монологе-воспоминании Катерины о жизни до замужества: «...коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много» (Островский, 2022, с. 21). / «Летом умоюсь, я наберу воды и полью цветы у себя дома. У меня в доме много цветов было». Повторы наречий «все, все» и «много, много», уменьшительно-ласкательные формы слов в оригинальном тексте придают немного детской выразительности речи Катерины, выражают ее любовь к родному дому. Гэн Цзичжи передает основной смысл сказанного, но при этом исчезает лирическое начало речи Катерины. Устранены повторы и в следующем фрагменте: «...в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым,

точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. <...> А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху» (Островский, 2022, с. 21–22). Здесь параллелизмы и лексические повторы придают монологу Катерины яркие поэтические черты. Но Гэн Цзичжи оставляет лишь один повтор, и в переводе лирическое начало выражено не так ярко: «在晴天时候那根明亮的柱子被日光照着, 发出仿佛云雾似的烟, 我看见仿佛有许多天神在这个柱上一面飞着, 一面唱着。.....并且我还做许多梦。有时候梦见一座金殿, 或是那奇异的花园, 全唱着平生未曾听过的声音, 那些山和树都不和寻常所见的一样。有时候仿佛我意会在天空里飞起来» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 28–29). / «В солнечный день яркий столб сиял светом солнца и испускал дым, словно облако, и я видела, будто на этом столбе летают и поют многие ангелы. <...> И я видела много снов. Иногда мне снился золотой храм или странные сады, все пели такими голосами, каких я никогда в жизни не слышала, и горы, и деревья были не такими, как я обычно видела. Иногда казалось, что я взлечу в небо».

Заметим, что в последних сценах лирическое начало звучит все сильнее, и речь Катерины приобретает черты стихотворения в прозе или народной песни. Приведем один из ярких по выразительности и поэтичности фрагментов монолога, предшествующего сцене прощания с Борисом: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь я и видела... Что ж: уж все равно, уж душу свою я ведь погубила. Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!» (Островский, 2022, с. 69). Однако Гэн Цзичжи оставил этот фрагмент без перевода и придал иное звучание предшествующим фразам. «Да уж измучилась я! Долго ль еще мне мучиться!.. Для чего мне теперь жить, ну для чего? Ничего мне не надо, ничего мне не мило, и свет божий не мил!» – говорит Катерина (Островский, 2022, с. 69). В повторах «измучилась», «мучиться» звучит ее душевная боль. А в переводе она решительно произносит: «但是我已经受罪受够了! 我为什么现在还活着呢? 我既不能求什么安宁, 又不求什么天恩!» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 109). / «Но я уже достаточно настрадалась! Почему я до сих пор жива? Я не ищущу ни мира, ни небесной милости!».

Столь же яркий лиризм свойствен последнему монологу Катерины, в нем соединяются мотивы жизни, любви, красоты и смерти: «Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу – все равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше... Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (задумывается), всякие... Так тихо! так хорошо! Мне как будто легче! А об жизни и думать не хочется. Опять жить? Нет, нет, не надо... нехорошо! И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Не пойду туда! Нет, нет, не пойду! Придешь к ним, они ходят, говорят, а на что мне это? Ах, темно стало! И опять поют где-то! Что поют? Не разберешь... Умереть бы теперь... Что поют? Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться... Руки крест-накрест складывают... в гробу! Да, так... я вспомнила. А поймут меня, да воротят домой насильно... Ах, скорей, скорей! (Подходит к берегу. Громко.) Друг мой! Радость моя! Прощай!» (Островский, 2022, с. 72).

Ритм монолога организован повторами синтаксических конструкций и лексическими повторами, чередованием медитативной, восклицательной и вопросительной интонаций, движением к последнему восклицанию, отмеченному ремаркой «Громко». Повторы слов «жизнь» и «смерть», а затем возникновение их в одном предложении не создают противопоставления этих категорий, но подчеркивают отчаяние героини, ее одиночество и невозможность остаться в неволе «темного царства». О смерти героиня говорит с нежностью в светлом поэтическом ключе, употребляя уменьшительные формы слов: «Под **деревцом могилушка**... как хорошо!.. **Солнышко** ее греет, **дождичком** ее мочит... весной на ней **травка** вырастет, мягкая такая... **птицы** прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, **цветочки** расцветут: **желтенькие, красненькие, голубенькие**... **Друг мой! Радость моя! Прощай!**» (Островский, 2022, с. 72). Китайский исследователь Чжэн Юнван видит в размышлениях Катерины о смерти и ее поступке эстетическое значение: «...это желание умереть, чтобы жить, действие, превращающее физическую смерть в духовное воскресение» (郑永旺, 2011, с. 236).

В переводе Гэн Цзичжи последний монолог Катерины сокращен: «现在往那里去? 回家去么? 不, 我回家简直和回到坟墓里去一般。回坟墓里去还比这个好得多呢! 我也不想再活于世。为什么再活呢? 众人反对我, 家庭反对我, 连墙壁都反对我! 不回去, 决不回去! 不如一死! 啊, 我记得了! 他们如果捕住我, 一定要强迫拉我回家.....快, 快! (走近岸旁, 大声说) 我的朋友! 我的快乐! 再见罢!» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 114–115). / «Куда сейчас пойду? Домой? Нет, мне что домой, что в могилу – все равно. В могилу – это даже лучше! Я не хочу больше жить. А зачем жить? И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Я не вернусь, я не вернусь! Лучше умереть! Ах, я вспомнила! Если они меня поймут, силой потащат домой ...Скорее! скорее! (Подходит к берегу. Громко.) Мой друг! Моя радость! Прощай!».

В переводе удалены все лирические образы, связанные с мотивами красоты и жизни, исчезли интонации размышления, светлой грусти, слова надежды, притягивания своей судьбы («Кто любит, тот будет молиться...», «Так тихо, так хорошо!»). Из шести вопросительных предложений автор перевода оставил только три, удалив все незаконченные, а из восклицательных сохранил лишь те, что показывают решимость героини покончить с жизнью. И если в первых действиях трансформации образа незначительны, речи Катерины становятся сдержаннее, но не утрачивают лиризма и в них отражена ее нежная и любящая натура, то в финале пьесы эти грани образа уходят на второй план. Переводчик последовательно устраняет лирические по содержанию

фрагменты, уменьшительно-ласкательную лексику, организующие песенный ритм повторы, медитативные интонации, риторические вопросы, в которых звучит смятение героини, и в финале пьесы характер ее отличается большей решительностью и силой.

Образу Катерины в драме противопоставлен образ Марфы Кабановой. Впервые зрители и читатели узнают о ней из диалога других персонажей. Кулигин называет ее *«ханжа»* (Островский, 2022, с. 15), что значит «лицемерный», «притворно благочестивый человек», переводчик ошибочно переводит это слово как «乞食的人» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 115) – «нищая». Заметим, что реплика Кулигина следует за словами Феклуши, благословляющей щедрость Кабановой, и характеристика, данная Кулигиным, остается неясной.

Основные черты характера Кабановой раскрываются в ее репликах и монологах, обращенных к сыну, невестке, другим персонажам. Она называет невестку *«бесстыдницей»* (Островский, 2022, с. 35), *«зельем»* (Островский, 2022, с. 73), обвиняет ее в незнании традиционных правил. Опустив оба обращения, переводчик придает характеру Кабановой больше сдержанности. Российские критики и исследователи, в частности П. И. Мельников-Печерский, В. А. Кошелев, характеризуют Марфу Кабанову как строгую блюстительницу патриархальных нравов. «Для Кабановой всего важнее сохранение формальности бытового предания» (Мельников-Печерский, 2002, с. 128). И «в деле воспитания она неуклонно следовала премудрым правилам “Домостроя”» (Кошелев, 2014, с. 7). В своей семье Марфа Кабанова – глава, с домашними она говорит грубо, властно, с пренебрежением. Например, она велит Тихону: *«Приказывай жене-то, как жить без тебя»* (Островский, 2022, с. 31). В переводе Гэн эта фраза звучит не так резко: «应当命令妻子当你不在家的时候怎样过活» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 46). / «Ты должен объяснить своей жене, как жить, когда тебя нет дома». Повторы возникают и в речи Кабановой, но здесь они подчеркивают ее раздражение, гнев, нелюбовь к Катерине. Когда Тихон задает вопрос: *«Да зачем же ей бояться?»* (Островский, 2022, с. 18), Кабанова, словно с угрозой, восклицает дважды: *«Как зачем бояться! Как зачем бояться!»* (Островский, 2022, с. 18). В переводе повтор исчезает, и фраза звучит так: «怎么, 为什么害怕呢!» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 22). / «Что значит, зачем бояться!». Кабанова не только груба с членами своей семьи, но даже с Диким говорит резко: *«Ну, ты не очень горло-то распускай! Ты найди подешевле меня!»* (Островский, 2022, с. 41) и *«Коли ты за делом, так не ори, а говори толком»* (Островский, 2022, с. 41). А в переводе Гэн она возражает Дикому: «你不要这样提高嗓子! 你去找比我还贱的» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 62). / «Не надо так громко! Пойди найди похужороднее, чем я» и «你如果有事情, 就请你好好儿说» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 62). / «Если тебе есть что сказать, скажи это вежливо». Так в переводе этой сцены образ Кабановой приобретает противоположные оригиналу черты, и она оказывается воплощением разумной строгости.

Независимый, грубоватый характер Варвары, ее доброта отражаются не только в имени, но и в ее репликах, обращенных к брату. Защищая Катерину, она говорит нерешительному Тихону: *«Скучно мне глядеть-то на тебя»* (Островский, 2022, с. 19); *«Что стоишь – переминаешься?»* (Островский, 2022, с. 20). Но в переводе эти фразы звучат так: «真叫我看你发愁呢» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 24). / «Я действительно волнуюсь, когда вижу тебя»; «你站在这里做什么事情?» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 25). / «Что ты здесь делаешь?». В этих сценах китайской «Грозы» Варвара выглядит более вежливой и спокойной. В оригинале ей свойственна смелость и мало свойственно уважение к старшим. Ее первая реплика в пьесе – ответ на слова матери. *«Не очень-то нынче старших уважают»* (Островский, 2022, с. 16), – произносит Кабанова. Варвара тут же тихо замечает: *«Не уважишь тебя, как же!»* (Островский, 2022, с. 16). В переводе реплика Варвары звучит более резко: «不敬重你, 便怎么啦!» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 17). / «А что, если я тебя не уважаю?».

Неуважение Варвары к матери заметно выражено и в другой реплике: *«Маменька замечать это стала, ходит да все на нее косится, так змеей и смотрит»* (Островский, 2022, с. 60). Но в этом случае переводчик смягчил слова Варвары, удалив сравнение со змеей и слова, свидетельствующие о том, что Кабанова следит за Катериной и относится к ней с откровенной ненавистью и подозрением («ходит да все на нее косится»). В переводе ее реплика звучит так: «母亲有点觉会出来, 这两天不住的留心监察着他» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 95). / «Маменька замечать это стала и внимательно наблюдает за ней последние два дня».

В диалоге с Катериной открывается еще одна сторона характера Варвары. Благодаря своей наблюдательности она догадывается: *«А ведь ты, Катя, Тихона не любишь»* (Островский, 2022, с. 28). Переводчик же выбирает следующий вариант: «卡答邻, 你不爱奇虹么?» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 39). / «Катерина, ты не любишь Тихона?». В оригинале интонация утвердительная, а в переводе – вопросительная. Но Варвара понимает чувства Катерины, и у нее нет необходимости задавать вопросы. В сравнении с образами Катерины и Кабановой образ Варвары изменился в меньшей степени, хотя в китайском переводе не так ярко выражена свойственная ей резкость.

Феклуша – второстепенная героиня, но и она играет важную роль в пьесе, воплощая в комической форме ограниченность, суеверие, лицемерие и ханжество, характерные для представителей «темного царства». Она откровенно и грубо льстит Кабановой в надежде на щедрое пожертвование. Эпитеты «матушка» и «милая», обращенные к Кабановой, являются выражением ее лести, однако Гэн устранил их из речи Феклуши. Ее лицемерие проявляется и в диалоге с Глашей. Феклуша утверждает, что у нее (Феклуши) «греха нет» (Островский, 2022, с. 27) и она «жизнь такую праведную ведет» (Островский, 2022, с. 27), но тут же оскорбляет подозрениями девушку-странницу, советуя Глаше: *«А вы, девушка, за убогой-то присматривайте, не стянула б чего»* (Островский, 2022, с. 26). Гэн так перевел ее слова: «姑娘, 你眼睛斜看着, 做什么啊!» (阿史德洛夫斯基, 1921, с. 36). / «Девушка, вы чего так косо смотрите, что задумали?». Искаженный смысл фразы не позволяет точно передать все свойственные образу Феклуши черты и сохранить комический эффект.

Переводческая интерпретация женских образов пьесы отчасти обусловлена особенностями языка оригинала: переводчик не всегда точно передает смысл и стилистические оттенки реплик, характеризующих Марфу

Кабанову, Варвару, Феклушу. Вместе с тем в понимании переводчиком образа Кабановой можно предположить влияние национальной китайской традиции особо почтительного уважения к старшим. Переводчик смягчает ее реплики, исключает одно из самых резких выражений Варвары о ней («так змеей и смотрит»). В переводе Кабанова остается властной и жестокой главой патриархальной семьи, но утрачивает особо грубые, почти гротескные, близкие характеру Дикога черты.

Особый интерес представляет интерпретация образа Катерины. В первых актах пьесы переводчик тщательно воспроизводит реплики и монологи героини, передавая свойственное им лирическое начало, но в последних действиях столь же тщательно исключает все, что связано с ним, меняет интонации речи героини и подчеркивает решительность и силу ее характера. Такое восприятие образа Катерины объясняется влиянием трактовки пьесы и образа героини Н. А. Добролюбовым. Его статьи о пьесах Островского, как и работы других представителей русской литературной революционно-демократической критики, в 20-е гг. XX века были хорошо известны в Китае (Го Сьвэнь, 2021, с. 5). Добролюбов сравнивает характер Катерины с «большой многоводной рекой» (1953, с. 97) и называет его «решительным, цельным русским характером», действующим «в среде Диких и Кабановых» (1953, с. 84). «Истинная сила характера Катерины, – пишет критик, – в том, что он выдержит себя, несмотря ни на какие препятствия; а когда сил не хватит, то погибнет, но не изменит себе» (Добролюбов, 1953, с. 97). Заметим, что Н. А. Добролюбов отмечает и другую сторону образа Катерины: она «вовсе не принадлежит к буйным характерам, никогда не довольным, любящим разрушать во что бы то ни стало. Напротив, это характер по преимуществу созидательный, любящий, идеальный» (1953, с. 88). Гэн выделил сильную сторону характера героини Островского, его переводческое прочтение в значительной мере обусловлено историко-литературной ситуацией: в 1919 г. в Китае возникли революционные события, получившие название «Движения 4 мая». Гэн Цзичжи стал одним из активных участников этого движения, направленного на борьбу с феодальной идеологией за новую демократическую культуру. Составной частью «Движения 4 мая» стала «Литературная революция», с ней связано рождение современной китайской литературы. Гэн Цзичжи был инициатором «Общества изучения литературы» – одного из важнейших объединений, участвовавших в «Литературной революции». Лозунгом этого объединения были слова «Искусство ради жизни», а задачей – создание «литературы крови и слез угнетенных» (Тырлов, 1964). По замечанию китайского исследователя Го Мэнмэна, «изображение темного буржуазного общества в пьесах Островского, ставших знаменитыми в Китае, наряду с произведениями И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, стало движущей силой классовой борьбы, а верность в его творчестве социальным реалиям – примером борьбы с “искусством ради искусства”» (郭蒙蒙, 2023, с. 40-41). И сам Гэн Цзичжи в работе «Биография А. Н. Островского с комментариями» (1923), упоминая о «Грозе», говорит о «страстном бунте и пламенном сопротивлении принуждению и угнетению, воплощенных в образе Катерины» (耿济之, 1923, с. 10). Сам факт существования такой натуры в патриархальном деспотическом обществе он рассматривает как «свет во тьме» и «залог прекрасного будущего», то есть социальных перемен (耿济之, 1923, с. 11).

И в настоящее время статья Добролюбова, посвященная «Грозе», и перевод Гэн Цзичжи остаются одной из важных основ понимания пьесы в Китае. О «сильном», «бунтарском», «грозовом» характере Катерины, восставшей против «патриархального мира», пишут современные литературоведы. Так, Фань Хуэйчжи подчеркивает ее волевою натуру и стремление к свободе. Профессор Чжэн Юнван связывает смерть героини «Грозы» с ее противостоянием «темному царству» и утверждением не только этических, но и эстетических ценностей (郑永旺, 2011, с. 234).

Первый перевод «Грозы» Островского в Китае не только познакомил читателей с пьесой русского драматурга, но оказал существенное влияние на формирование китайского «разговорного» театра. Именно в этом переводе «Гроза» была поставлена на сцене «Народного театра» в Шанхае в 1921-1924 гг., а в 1930-е гг. пьеса вошла в репертуар «Китайской экспериментальной любительской труппы» Тан Хуайцю (Шулунова, 2018, с. 18). Образ «темного царства» и героинь, способных бросить вызов старому миру, возникает в пьесах основателя современного китайского театра Цао Юя «Гроза» (1933) и «Дикое поле» (1937).

## Заключение

В результате исследования авторы пришли к следующим выводам:

1. Сравнительный анализ поэтики пьесы Островского и перевода Гэн Цзичжи обнаруживает сочетание двух переводческих стратегий: форенизации, обусловленной стремлением ввести в китайскую театральную культуру новый драматический жанр, сохранив национальный колорит пьесы, и адаптации, необходимой для сценической постановки и придания ей особой актуальности в период революционных преобразований 1920-х гг.

2. Гэн Цзичжи трансформирует образы героинь, акцентируя сильные стороны характера Катерины и устраняя резкие или гротескные черты образов Варвары, Кабановой, Феклуши.

3. Особенности переводческого прочтения женских образов пьесы обусловлены культурными традициями Китая. В интерпретации образа Катерины обнаруживается влияние концепции Н. А. Добролюбова и исторических обстоятельств, потребовавших создания реалистической драмы и героев, способных к активному протесту.

Дальнейшие перспективы исследования связаны с анализом особенностей рецепции пьесы «Гроза» переводчиками 1940-1980-х гг., изучением влияния творчества А. Н. Островского на формирование китайского «разговорного» театра.

**Источники | References**

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975.
2. Го Сывэнь. Творчество И. С. Тургенева в литературоведении Китая: дисс. ... к. филол. н. М., 2021.
3. Добролюбов Н. А. Литературно-критические статьи. Мн.: Учпедгиз, 1953.
4. Зуев А. Н. Островский в Германии // А. Н. Островский: новые материалы и исследования: в 2-х кн. / гл. ред. В. Р. Щербина. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 1976. Кн. 2.
5. Исакова И. Н. Ономастическое пространство пьесы А. Н. Островского «Гроза» как символическое отражение сюжета и его трагической развязки // Сюжетология и сюжетология. 2015. № 1.
6. Кошелев В. А. «Гроза» А. Н. Островского: контексты и смыслы. «Она-то всему и причина». Марфа Игнатъевна Кабанова // Литература в школе. 2014. № 12.
7. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27.
8. Мельников-Печерский П. И. «Гроза» (Драма в пяти действиях А. Н. Островского) // Русская трагедия: пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / сост., вступ. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2002.
9. Нестеренко О. В. Адаптация и остранение как переводческие стратегии (на примере перевода поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» К. Инглишем) // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 338.
10. Рогалев А. Ф. Имя и образ в драме А. Н. Островского «Гроза» (ономастическое прочтение) // Филологические науки. 2010. № 4.
11. Тырлов М. А. «Движение 4-го мая» // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани.
12. Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // А. Н. Островский: новые материалы и исследования: в 2-х кн. / гл. ред. В. Р. Щербина. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 1974. Кн. 1.
13. Шулунова Е. К. История современного китайского театра. М.: ИПЦ «МАСКА», 2018.
14. 戈宝权. 忆耿济之先生 // 新文学史料. 1982. 第3期 (Гэ Баоцюань. Воспоминания о господине Гэн Цзичжи // Исторические исследования современной литературы. 1982. № 3).
15. 耿济之. 阿史德罗夫斯基评传 // 小说月报. 1923. 第12期 (Гэн Цзичжи. Биография А. Н. Островского с комментариями // Ежемесячник художественной литературы. 1923. № 12).
16. 耿济之. 译黑暗之势力以后 // 戏剧. 1921. 第6期 (Гэн Цзичжи. После перевода «Власти тьмы» // Драма. 1921. № 6).
17. 郭蒙蒙. 20世纪40年代中国戏剧思潮中的奥斯特洛夫斯基 // 俄罗斯文艺. 2023. 第4期 (Го Мэнмэн. А. Н. Островский в китайском театральном веянии 1940-х годов // Русское искусство и литература. 2023. № 4).
18. 钱福芝. 回忆“孤岛”时期的耿济之 // 社会科学. 1981. 第2期 (Цянь Фучжи. Воспоминания о Гэн Цзичжи в «островной» период // Социальные науки. 1981. № 2).
19. 徐伟志. 翻译家耿济之. 北京: 人民文学出版社, 2015年 (Сюй Вэйчжи. Переводчик Гэн Цзичжи. Пекин: Издательство народной литературы, 2015).
20. 郑永旺. 《大雷雨》中卡捷琳娜之死的审美意义分析 // 学习与探索. 2011. 第3期 (Чжэн Юнван. Анализ эстетического значения смерти Катерины в «Грозе» // Изучение и исследование. 2011. № 3).

**Информация об авторах | Author information****RU****Модина Галина Ивановна**<sup>1</sup>, д. филол. н., доц.**Шэнь Мэнци**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток**EN****Modina Galina Ivanovna**<sup>1</sup>, Dr**Shen Mengqi**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Far Eastern Federal University, Vladivostok<sup>1</sup> modina.gi@dvfu.ru, <sup>2</sup> mengqishen705@yandex.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 15.01.2024; опубликовано online (published online): 21.03.2024.

**Ключевые слова (keywords):** А. Н. Островский; пьеса «Гроза»; женские образы; образ Катерины; Гэн Цзичжи; A. N. Ostrovsky; play “The Storm”; female images; image of Katerina; Geng Jizhi.