

RU

Рецепция пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1883)
в адаптации Чэнь Цзяпина «Невиновные» (1952)

Ян Сюээр

Аннотация. Цель исследования – выявление специфики переводческого прочтения пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1883) в китайской адаптации Чэнь Цзяпина «Невиновные» (1952). Научная новизна исследования связана с особенностями изучаемого материала и отсутствием в современном литературоведении системных работ, основанных на рецептивном и сравнительно-сопоставительном анализе восприятия пьесы «Без вины виноватые» в Китае. В статье впервые раскрыта трансформация образной системы, поэтики и идейно-эстетических акцентов пьесы в процессе ее доместикации с учетом исторического, культурного и литературного контекста. В статье рассматривается интерпретация системы персонажей в китайском культурном контексте, в первую очередь ключевых образов Незнамова и Мурова, а также второстепенных фигур, специфика раскрытия темы власти денег и принципиальные идейно-эстетические различия финалов оригинала и адаптации. Полученные результаты показали, что Чэнь Цзяпин стремится приблизить текст к национальному читателю, смещая акцент с нравственно-психологических переживаний оригинала на острую критику социального неравенства и колониального давления. Пьеса приобретает обличительный пафос и становится инструментом революционной агитации, отражая актуальные проблемы китайского общества середины XX века.

EN

Reception of A. N. Ostrovsky's play "Guilty Without Guilt" (1883)
in Chen Jiaping's adaptation "The Innocent" (1952)

Xueer Yang

Abstract. The research aims to identify the specific nature of the translatorial interpretation of A. N. Ostrovsky's play "Guilty Without Guilt" (1883) in Chen Jiaping's Chinese adaptation "The Innocent" (1952). The scientific novelty of the study is determined by the specific characteristics of the material and the absence of systemic works in modern literary studies based on a receptive and comparative-contrastive analysis of the perception of "Guilty Without Guilt" in China. For the first time, the article reveals the transformation of the play's system of images, poetics, and ideological and aesthetic emphases during its domestication, taking into account the historical, cultural, and literary context. The paper examines the interpretation of the character system within the Chinese cultural context – focusing primarily on the key figures of Neznamov and Murov, as well as secondary characters – the specific treatment of the "power of money" theme, and the fundamental ideological and aesthetic differences between the finales of the original and the adaptation. The results show that Chen Jiaping sought to bring the text closer to the national reader by shifting the focus from the moral and psychological experiences of the original to a sharp critique of social inequality and colonial pressure. The play acquires an accusatory pathos and becomes an instrument of revolutionary agitation, reflecting the pressing issues of mid-20th-century Chinese society.

Введение

Актуальность исследования обусловлена ростом интереса современного литературоведения к межкультурной рецепции и адаптации классической русской литературы в странах Востока, прежде всего в Китае. Анализ театральных адаптаций позволяет выявить механизмы культурного трансфера и специфику локализации универсальных смыслов в национальном контексте. Пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1883), обладающая ярко выраженным социально-этическим потенциалом, является показательным материалом для исследования трансформации образов, акцентов и ценностной системы в иной исторической и идеологической

реальности. В Китае отдельные фрагменты и сцены из пьес А. Н. Островского традиционно включаются в учебные материалы Центральной академии драмы (中央戏剧学院) – одного из ведущих театральных вузов страны, – где они используются для изучения реалистической драматургии, психологии персонажей и социально-этических конфликтов в контексте мировой классики. Кроме того, за последние пять лет в Китае вышли новые монографии, посвященные драматургии А. Н. Островского. В частности, в 2021 году в Народном издательстве Шэньси была опубликована работа Ма Цзяцзюня (马家骏) «Исследование драматургии А. Н. Островского», в которой подчеркивается важное значение пьесы «Без вины виноватые». Это свидетельствует о продолжающемся внимании к данному произведению Островского и делает актуальным анализ специфики его рецепции в различные исторические периоды.

Задачи исследования заключаются в следующем:

1. Рассмотреть историко-культурный контекст и социально-политические предпосылки, обусловившие выбор стратегии доместикации и обращение Чэнь Цзяпина к жанру адаптации для актуализации проблематики пьесы А. Н. Островского.

2. Проанализировать трансформацию системы персонажей – как ключевых (Незнамов, Муров), так и второстепенных (Мухобоев) – в процессе их социальной и национальной перекодировки под реалии Китая середины XX века.

3. Определить специфику раскрытия темы власти денег в адаптации через реплики второстепенных персонажей (Аннушка, мать Мурова), выявив способы усиления социально-критического пафоса произведения.

4. Сопоставить художественные функции финала в оригинале и адаптации для выявления идейно-эстетических различий между гуманистическим кредо Островского и революционным пафосом Чэнь Цзяпина.

Ключевыми методами стали: сравнительно-сопоставительный метод для анализа поэтики оригинала и китайской адаптации Чэнь Цзяпина; сравнительно-исторический и культурно-исторический подходы для изучения историко-культурного контекста, обусловившего выбор доместикации; социологический метод для раскрытия идеологической функции адаптации в условиях «старого Китая» и эпохи японской оккупации.

Материалы исследования составляют пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1883 г.) и ее китайская адаптация Чэнь Цзяпина «Невиновные» (1952 г.), а также документальные и публицистические источники, отражающие социально-исторические реалии Китая первой половины XX века.

Теоретическую базу исследования составили научные труды по творчеству А. Н. Островского (Гродская, 1974; Медведева, 2020; Мирзахалова, Якубжанова, 2024; Рыбакова, 2016; Овчинина, 2012; Таиров, 1970; Ландабасо, 2025); работы по теории театральной адаптации и межкультурной рецепции русской литературы в Китае (何成洲 [Хэ Чэнчжоу], 2009; 傅谨 [Фу Цзинь], 2017); исследования китайской литературы и социальной критики периода Китайской Республики (于昊燕 [Ю Хаоян], 2009).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов и выводов в преподавании курсов по русской литературе XIX века, сравнительному литературоведению, теории межкультурной коммуникации, а также при разработке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных рецепции русской классики в Китае.

Обсуждение и результаты

Пьеса «Без вины виноватые» (1883) относится к числу поздних произведений А. Н. Островского. Сам драматург называл это произведение «очень дорогим» для себя и отмечал, что на ее отделку было потрачено много труда и энергии (Островский, 1941, с. 138). Как отмечает Н. А. Медведева, в этой пьесе проявился «характерный для середины XIX в. процесс жанровой деканонизации» (2020, с. 95), который выражается во взаимодействии элементов комедии, трагедии, мелодрамы и эпических жанров. Н. С. Гродская (1974, с. 512) подчеркивает, что пьеса создавалась как реалистическая социально-психологическая драма, основной задачей которой было расширение социального контекста и углубление психологического анализа героев. Произведение охватывает многообразие социальных и психологических проблем: обличение жестоких законов капитала, страдания невинных, переживания обманутой матери, унижение незаконнорожденных, роль искусства в жизни общества и положение актеров. Основные лейтмотивы пьесы, по мнению А. Я. Таирова, отражают этическое и эстетическое кредо Островского, а целостный драматургический образ формирует то, что Бальзак называл «человеческой комедией» (1970, с. 403).

В Китае пьеса «Без вины виноватые» стала известна в середине 1940-х годов. Гэн Цзичжи (耿济之), переводчик, драматург, перевел и адаптировал ее под названием «Материнское сердце». В 1945 году она была напечатана в журнале «Вэньи чунцю» (文艺春秋), но на сцене не ставилась. В том же году появилась вторая адаптация пьесы под названием «Царица сцены» (舞台艳后). Накануне победы в антияпонской войне спектакль «Царица сцены» был впервые показан зрителям в 1945 году, и все последующие постановки пользовались значительным успехом. После основания Китайской Народной Республики в 1949 году Чэнь Цзяпин (陈嘉平) внес в пьесу лишь незначительные изменения и издал ее под названием «Невиновные» (无罪的人) в 1951 году. Китайский исследователь Хэ Чэнчжоу полагает, что адаптация должна обладать современным значением и быть способной актуализировать идеи исходного произведения для выявления современных социальных проблем (何成洲, 2009, с. 150). По мнению заместителя председателя Китайской ассоциации литературных критиков Фу Цзиня (傅谨, 2017), примером успешной практики является адаптация Чэнь Цзяпина

классической пьесы русского драматурга Островского «Невиновные». Созданная на китайском языке, ориентированная на интересы китайской аудитории, пьеса, где действие разворачивается в Китае, завоевала признание зрителей и способствовала дальнейшему развитию китайского драматического искусства.

В адаптации Чэнь Цзяпина хронотоп перенесен из провинциальной России второй половины XIX века в Тяньцзинь эпохи японской оккупации. Персонажи получили речевые особенности, соответствующие их социальному статусу и эпохе; широко использованы северный диалект, разговорная лексика, китайские идиомы, пословицы и поговорки. В действие внедрены элементы народной культуры (гадание по руке, предсказание судьбы), что усиливает национальный стиль и придает драме яркий китайский бытовой колорит. Социальная среда, семейные отношения и поведение персонажей близки к повседневной жизни китайцев того времени, что создает типичную картину «старого Китая». За исключением первого действия, остальные части пьесы переработаны Чэнь Цзяпином на основе ключевых сюжетных линий оригинала; Чэнь Цзяпин (陈嘉平, 1952, с. 4) стремился донести до китайских читателей, что в старом китайском обществе существовали те же пороки и социальные болезни, которые показал Островский, и вызвать у читателей гнев и возмущение по отношению к этому обществу.

Замысел Чэнь Цзяпина прежде всего проявляется в трансформации образа Незнамова. В пьесе А. Н. Островского биография героя как незаконнорожденного ребенка включает ключевой эпизод: после смерти приемного отца его мать выходит замуж за «отставного землемера», что становится причиной трагического поворота в жизни героя. В семье начинаются пьянство, ссоры и насилие, из-за чего Незнамов оказывается в положении изгоя: его прогоняют из дома, он ночует на улице, вынужден скитаться и общаться с бедняками и бродягами, что постепенно формирует его озлобленный и циничный характер. В адаптации Чэнь Цзяпина «отставной землемер» становится полицейским – «巡官» / «сюньгуань» (полицейский чин во времена поздней Цин; по рангу соответствует околоточному надзирателю), изменение профессии персонажа не случайно. Полицейская система в Китае начала формироваться в конце XIX – начале XX века в условиях колониальной эксплуатации. С 1920-х годов «сюньгуань» постепенно превратились в важный образ в китайской современной литературе: Лу Синь (鲁迅), Маодун (茅盾), Лао Шэ (老舍), Го Можо (郭沫若) и другие писатели часто обращались к этому образу для критики социальной реальности. Как отмечает исследователь Ю Хаоян, «полицейские в литературе Китая изображались как тираны, притесняющие слабых, унижающие бедных, соединяющие в себе низменные качества и рабскую натуру. Часто эта группа рассматривалась как вооруженные силы империализма, инструмент подавления народа и помощники правящего класса в осуществлении насильственного господства» (于昊燕 [Ю Хаоян], 2009, с. 37). Даже тогдашние газеты часто фиксировали случаи насилия со стороны полицейских. В этом контексте в адаптации Чэнь Цзяпина образ полицейского надзирателя приобретает символическое значение, олицетворяя колониальную эксплуатацию и угнетение низших слоев общества. Особо стоит подчеркнуть, что в адаптации автор через рассказ Сюй Чжихуна (Дудукина) дополняет реалистичными, подлинными штрихами одну из трагических сцен жизни Го Чжэна (Незнамова): «有一次, 在码头上, 我看见他挨打, 为了抢地上的一块面包, 叫几个瘪三打得头破血出, 怪可怜的» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 45). / «Однажды на пристани я увидел, как его избивают из-за куса хлеба. Негодяи разбили ему голову до крови. Жаль его» (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – С. Я.). Документальные свидетельства эпохи подтверждают, что эта литературная сцена не является вымыслом, а отражает типичную реальность того времени. В 1935 году молодой коммунист Лю Юньшэн (刘云生) в своем исследовательском отчете описал тяжелые жизненные обстоятельства грузчиков, отмечая, что эти люди «не имеют одежды ни зимой, ни летом и прикрываются лишь куском рваной мешковины», что голод заставляет их «тайком пробираться к мусорным кучам в переулках и подбирать выброшенную гнилую рыбу и тухлое мясо». Их жизнь, по словам Лю Юньшэна, была «хуже, чем у скота», а их страдания представляли собой «самое невыносимое из всего, что существует в человеческой жизни» (刘云生, 1935, с. 121). Эпизод на пристани в адаптации усиливает социальную значимость образа Го Чжэна, личное горе героя становится типичной судьбой миллионов обездоленных детей и рабочих старого Китая. Если Незнамов в оригинале – жертва социальных предрассудков, то Го Чжэн – жертва всей порочной системы: колониального гнета, коррупции власти и классовой эксплуатации.

После вступления в провинциальную театральную труппу главный герой продолжал сталкиваться с дискриминацией и насмешками из-за своего незаконного происхождения. Драматургическая реализация этого конфликта в двух пьесах принципиально различается. В пьесе А. Н. Островского столкновение Незнамова с «почтенным обывателем» Мухобоевым происходит вне сцены и раскрывается ретроспективно через рассказ персонажей: Мухобоев, пьяный от игры героини, приставал к Незнамову в буфете. Герой, чтобы отстоять честь, ударил обидчика, после чего возникла угроза изгнания, но благодаря ходатайству героини он смог остаться в труппе. Внесценический прием подчеркивает гордый, вспыльчивый характер Незнамова и служит развитию сюжета. В адаптации Чэнь Цзяпина конфликт разворачивается непосредственно на сцене. Мухобоев в переводе становится местным хулиганом Ван Лю (王六), который врывается за кулисы, угрожает и оскорбляет Го Чжэна, а затем возвращается с шайкой вооруженных ножами бандитов. Е Лумин (Кручинина) защищает героя, апеллируя к своему статусу, и убеждает бандитов отступить. Сценическое действие с грубой лексикой, агрессивными действиями и реакциями окружающих создает хаотичную и напряженную атмосферу. Характер Ван Лю как зловещего и грубого бандита контрастирует с мужеством и добротой Е Лумин (叶露明), а различное отношение к слабому сироте и знаменитой актрисе отражает свойственные социальной атмосфере того времени угодничество перед влиятельными людьми и унижение бедных.

В пьесе Островского Муров предстает человеком, лишенным представлений о долге и духовных ценностях, целиком руководствующимся личной выгодой. Он живет по законам общества, где господствует сила денег, что определяет его поступки: он соблазняет героиню, но, стремясь к более выгодному браку, бесчестно бросает ее и жлет о судьбе сына. Унаследовав крупное состояние после смерти богатой жены, Муров становится «крупным землевладельцем». Спустя семнадцать лет, когда героиня возвращается на гастроли, он прибегает к лжи и угрозам, желая скрыть правду: «Вам это будет невыгодно: я человек сильный, у меня большая партия» (Островский, 1975, с. 414). В китайском варианте Муров становится Го Личэном (郭立成). Это образ еще более сложный и отвратительный. О нем в пьесе говорится так: «要是您从前认识,现在不一定会认识了.这几年敌伪时期,他囤积倒把,钻营取利,直到现在成了天津的豪绅巨贾,百万富翁,头等大亨,属一属二的闻人了» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 51). / «Если бы вы знали его раньше, то теперь, пожалуй, и не узнали бы. За эти годы, во время оккупации, он наживался на спекуляции и махинациях, выгадывал прибыль на всем, на чем можно, и к настоящему времени превратился в тяньцзиньского богача-магната, миллионера, первостатейного дельца, одного из самых заметных людей города». Он открыто заявляет о своей власти: «我是这儿有势力的人,王老六都得听我使唤,我还有很多手下人» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 101). / «Я здесь влиятельный человек, даже Ван Лю слушается меня, и у меня много подчиненных». Е Лумин (Кручинина) охарактеризовала его как настоящего главаря бандитов, подлого и бесстыдного, наживающегося на других и готового на любую подлость, даже на предательство родины (一个流氓头子,损人利己卑鄙无耻,什么汉奸事都干的出来 (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 101)).

Изменение образа глубоко связано с исторической реальностью Китая в эпоху Китайской Республики. Реплика Го Личжэна «даже Ван Лю слушается меня» подтверждает связь Го Личэна с бандитской шайкой – створ местных сил и банд был обычным явлением, формируя запутанную сеть взаимных выгод и угнетения, что глубоко влияло на социально-экономическое и политическое устройство того времени. Особое значение имеет связь образа Го Личэна с феноменом «обогащения за счет национальных бедствий», который получил широкое распространение в период Войны сопротивления японским захватчикам. Как отмечал Мао Цзэдун (毛泽东): «С момента начала антияпонской войны находились те, кто наживался на бедствиях страны, зарабатывая десятки тысяч юаней. Будь то воинская повинность, государственные облигации, контроль над экономикой, помощь пострадавшим от стихийных бедствий и беженцам – все это становилось возможностью для коррумпированных чиновников и недобросовестных торговцев разбогатеть. Когда в государстве есть такая стая тигров и волков, неудивительно, что дела страны пришли в упадок» (耿来意 [Гэн Лайи], 2022a). Го Личэн был типичным представителем таких людей: он занимался спекуляцией и скупкой, искал любые лазейки для наживы и использовал общенациональную трагедию в целях личного обогащения. Как сказал Мао Цзэдун, такие люди – враги нации, вызывающие всеобщее отвращение. Хотя они и живут на китайской земле, их интересы не совпадают с интересами народа: ради собственной выгоды они пренебрегают национальными нуждами» (耿来意 [Гэн Лайи], 2022b).

В пьесе Островского тему власти денег усиливает также пронизательная Аннушка, в ее репликах возникает социально-бытовой фон произведения, подчеркивается всепроникающее влияние материального расчета. Весьма показательные слова: «Нынче народ-то какой? Только денег и ищут; а не хотят того понимать, что коли у вас приданого нет, так вы зато из хорошего роду; образование имеете, всякое дело знаете. <...> На что им ученье! Они с капиталами при всем своем полном невежестве прожить могут» (Островский, 1975, с. 356). В китайской адаптации реплика Аннушки преобразована следующим образом: «这会儿的人,男女一样,自己没钱,就得找一个有钱的;学问人品都在其次,有钱有势是真的» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 7). / «Сейчас люди, и мужчины, и женщины, если сами без денег, то ищут себе богатого; образование и личные качества – это уже потом, главное – чтобы деньги и связи были». Сохраняя тему денег, автор адаптации усиливает критический пафос и заостряет сатиру на принцип верховенства денег.

Г. У. Мирзахалова указывает, что А. Н. Островский наделяет женские образы такими идеализированными чертами, как «благодарность, искренность, преданность и самопожертвование» (Мирзахалова, Якубжанова, 2024, с. 132). В свою очередь, Д. А. Рыбакова, отмечая альтруизм Кручининой, называет ее «идеальной героиней», подчеркивая, что в ее характере и поведении «нет ни одной отрицательной черты» (2016, с. 42). В разговоре с Незнамовым Кручинина пытается убедить его в том, что в людях есть «много благородства, любви, самоотвержения, особенно в женщинах», приводя пример «сестер милосердия». Это связано с христианской идеей жертвенного служения и демонстрирует действенность присущего героине добра, ее неистребимую веру в человека и в самоотверженную женскую любовь, способную нравственно возрождать человеческую душу (Гродская, 1974, с. 523). Ожесточенный собственным опытом, Незнамов сомневается в этом – «Сомневаюсь», – но в финале все же признает: «Да, бывают» такие люди.

В китайской адаптации образ православной «сестры милосердия» заменен образом «медсестры», вследствие чего религиозно-этический аспект утрачивается, а диалог приобретает социально-критическое звучание. Го Чжэн (Незнамов) говорит: «有的看护,看见有钱的病人和和气气;对待穷人,就一脸丧气样儿» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 56). / «Некоторые медсестры, видя богатых больных, ведут себя любезно, а к бедным относятся с явным недовольством». Через слова Е Лумин (Кручининой) – «这或许有.这样一个社会,很容易使一些人变得唯利是图» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 56) / «Такое, возможно, бывает. В таком обществе некоторым людям легко стать корыстными» – автор критикует распространенное в обществе стремление к деньгам и прямо указывает на то, что социальная среда способна исказить и разъесть человеческую природу.

Тема денег вновь усиливается в связи с образом матери Мурова. В пьесе Островского образ матери Мурова представлен словами Мурова: «Маменька не согласится; <...> а я без ее воли шага шагнуть не смею... Ей нужно,

чтоб я женился на девушке богатой и с сильной родней» (Островский, 1975, с. 358). Появление этого образа необходимо, чтобы подчеркнуть слабость характера Мурова, его лживость. В китайской адаптации Чэнь Цзяпина этот образ матери Мурова получает дополнительное развитие: подруга героини, Тан Сюфэнь (Шелавина), дает матери Мурова более сатирическую характеристику: «*你没有见他妈妈的势利眼: 遇着穷的就板脸; 听说有钱, 就把眼睛眯成头发丝儿似的一条缝, 哄你, 捧你, 迎合你, 甜言蜜语地招呼你, 那股子劲儿!*» (陈嘉平, 1952, с. 20). / «Ты просто не видела, какая его мать снобка! Встречая бедных, она хмурится; услышав, что кто-то богат, она щурится до тонкой, как волос, щелочки, льстит тебе, превозносит тебя, подстраивается под тебя, приветствует сладкими речами – вот это ее манера!». Живой, ритмичный язык и яркая метафорика позволяют автору безжалостно высмеять человека-хамелеона; при этом комическое и разоблачительное начала формируются за счет резкой антитезы.

И. А. Овчинина (2012, с. 52) отмечает, что все в пьесе подчинено изображению сложных человеческих отношений и утверждению семьи и любви как основы жизни. Творческий труд, творческое отношение к жизни, доброта и любовь, соединенные с умением страдать и терпеливо переносить испытания, вознаграждаются обретением утраченной семьи. В финале мы видим не только воссоединение матери и сына, но и возрождение лучших человеческих качеств (От радости не умирают, 2023).

В пьесе Островского конфликт между Кручининой и Муровым разрешается победой нравственного превосходства героини. Кручинина не мстит, она оберегает сына и их общий «мир радости», просто исключая Мурова из своей новой жизни и лишая его права участвовать в их счастье: «Твой отец не стоит того, чтобы его искать... а нашим счастьем мы с ним не поделимся. Зачем тебе отец? Ты будешь хорошим актером, у нас есть состояние... А фамилия... Ты возьмешь мою фамилию и можешь носить ее с гордостью» (Островский, 1975, с. 424). А. А. Ландабасо (2025) полагал, что «Без вины виноватые» – это манифест русского духа, призывающий русских к возрождению и осознанию себя как самоценных, самодостаточных носителей великой русской культуры. По мнению А. Я. Таирова (1970, с. 408), финал Островского утверждает стремление человека к радости и счастью, что выражено замечательной финальной фразой: «От радости не умирают». Это, по его мнению, является одним из основных лейтмотивов пьесы, отражающих своеобразное этическое и эстетическое кредо и гуманистическую концепцию Островского.

В финале адаптации Чэнь Цзяпина автор устами Е Лумин (Кручининой) выражает обвинение всему обществу: «*从多少年来痛苦的生活, 使我认识到咱们社会上的事, 常常是黑白颠倒是非不清, 常常是这么不公平! 种粮食的成了贼, 干活儿的成了强盗, 受侮辱, 受损害的到处被人嘲笑, 好像这世界就从来没有过公道! <...> 你的爸爸不值得问, 害你害我的, 都是他! 他是我们的仇人! 世界上有着一群这类的人, 卑鄙无耻自私自利, 专为自己打算, 就像是毒疮一样, 在社会上, 造下许多罪恶. 他跟我们走的是两条路. 让我们独立自主, 做个自由人. 以后从舞台上, 我们要向千千万万的观众说出我们心里要说的话: 被污辱被损害的人们, 他们要站起来! 为着幸福, 为着理想, 他们要永远地站起来, 谁也阻挡不住他们!*» (陈嘉平 [Чэнь Цзяпин], 1952, с. 116). / «Столько лет мучительной жизни заставили меня понять: в нашем обществе все перевернуто с ног на голову, черное называют белым, и повсюду царит чудовищная несправедливость! Те, кто растит хлеб, стали ворами; те, кто честно трудится – разбойниками! Над униженными и оскорбленными всюду глумятся, будто справедливости на этом свете отродясь не бывало! <...> Твой отец не стоит того, чтобы о нем спрашивать. Это он погубил и тебя, и меня! Он – наш враг! В мире есть целая свора таких людей – подлых, бесстыдных, корыстных. Они думают только о собственной шкуре. Они, как гнойная язва на теле общества, творят неисчислимое зло. Нам с ним не по пути. Давай станем независимыми, станем свободными людьми! И впредь со сцены мы будем бросать в лицо тысячам зрителей то, что накопело у нас на сердце: “Униженные и оскорбленные – они должны подняться! Ради счастья, ради идеалов они должны встать в полный рост – раз и навсегда! И никто не в силах их остановить!”». Когда Го Чжэн спрашивает мать: «Где же наши идеалы?», Е Лумин, всматриваясь вдаль, отвечает: «Стоит только искать – и однажды мы обязательно их найдем...».

В репликах Е Лумин использование параллелизма, восклицательных конструкций и иной «ораторской» манеры речи создает сильный призывный и мобилизующий эффект, направленный на вовлечение читателей в борьбу за идеалы; ее язык вдохновенный, с ярко выраженной агитационной окраской. Финал пьесы устремлен в будущее, полное борьбы: мотив личной радости уступает место поиску общественного идеала. Если у Островского звучит тема нравственного возрождения и прощения, то Чэнь Цзяпин настаивает на суде над пороками старого общества и призывает к активным действиям во имя «униженных и оскорбленных». Он требует переустройства самого мира, в котором становится возможной подобная несправедливость. Лейтмотив пьесы Островского – искусство как духовный элемент жизни – трансформируется у Чэнь Цзяпина в инструмент революционной агитации: искусство для него – средство пробудить массы и призвать их к действию. Пьеса заканчивается ремаркой «Яркая луна высоко в небе», которая наделена символическим смыслом и окрашена чертами революционного романтизма. Луна не только символизирует воссоединение матери и сына, но и олицетворяет надежду на будущую справедливость, постоянный поиск идеалов, а также единство униженных и оскорбленных.

Заключение

В ходе исследования были получены следующие выводы.

Чэнь Цзяпин, опираясь на стратегию доместикизации, переосмысливает пьесу А. Н. Островского в контексте конкретной социальной реальности Китая 1940-х годов, превращая ее в действенный инструмент социальной критики.

Система персонажей в адаптации претерпевает глубокую социальную переработку: Незнамов (Го Чжэн) трансформируется из жертвы личных обстоятельств в символ угнетенного народа, тогда как Муров (Го Личэн) предстает как одиозный спекулянт и предатель национальных интересов. Образ Мухобоева, преобразованный в бандита Ван Лю, выводит конфликт в плоскость сценического действия и наглядно визуализирует атмосферу насилия и бесправия, характерную для изображаемой эпохи.

Специфика раскрытия темы власти денег, реализованная прежде всего через сатирически заостренные реплики Аннушки и матери Мурова, свидетельствует о существенном усилении обличительного пафоса в китайской адаптации.

Сопоставительный анализ финалов показал, что гуманистическая идея нравственного возрождения и прощения, лежащая в основе пьесы Островского, у Чэнь Цзяпина трансформируется в призыв к активному сопротивлению социальной несправедливости и переустройству общества.

Перспективы дальнейшего изучения данной темы связаны с расширением исследовательского поля и проведением комплексного анализа обширного корпуса интерпретаций пьесы А. Н. Островского в Китае. Научный интерес представляет изучение особенностей других адаптаций (Гэн Цзичжи (耿济之), «Материнское сердце», 1941) и переводов пьесы (Цю Цзиншань (邱静山), 1953; Чжоу Сяньпу (周宪浦), 1957), направленное на выявление причин перехода переводческих стратегий от доместикации и свободной локализации к более точному следованию оригиналу. Важным направлением работы может стать изучение интермедийных трансформаций сюжета, включая экранизацию Ли Пинцзяня (李萍倩) «Мать и сын» (1947), постановки в жанре традиционной шанхайской оперы «Мать и сын» (1952) и графические адаптации «Невиновные» (1982). Указанные направления работы позволят всесторонне раскрыть механизмы распространения пьесы «Без вины виноватые» в китайском художественном контексте.

Материалы исследования | Research materials

1. Ландабасо А. А. От радости не умирают! // Официальный сайт Малого театра. 2025. <https://www.maly.ru/news/11864>
2. Островский А. Н. Без вины виноватые // Островский А. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. М.: Искусство, 1975. Т. 5. Пьесы. 1878-1884.
3. Островский А. Н. О театре: записки, речи и письма. М.: Искусство, 1941.
4. 陈嘉平. 无罪的人. 上海: 上杂出版社, 1952 (Чэнь Цзяпин. Невиновные. Шанхай: Издательство Шанцза, 1952).
5. 耿来意. 毛主席对《发国难财》者的态度和治理之法. 2022a (Гэн Лайи. Отношение Мао Цзэдуна к тем, кто «наживается на бедствиях страны», и методы регулирования. 2022a). <https://m.mzfxw.com/articles/160313.html>
6. 耿来意. 毛主席痛斥, 痛击《买办阶级》. 2022b (Гэн Лайи. Мао Цзэдун резко осуждает и наносит удар по «компрадорскому классу». 2022b). <https://m.szhgh.com/Article/red-china/mzd/xuexi/2022-01-02/289184.html>
7. 刘云生. 汉口苦力状况 // 新青年. 1935. 第8卷. 第1期 (Лю Юньшэн. Положение портовых рабочих в Ханькоу // Новая молодежь. 1935. Т. 8. № 1).

Источники | References

1. Гродская Н. С. Из творческой истории пьесы «Без вины виноватые» // Литературное наследство / ред.: В. Г. Базанов, Д. Д. Благой, А. Н. Дубовиков и др. М.: Наука, 1974. Т. 88. А. Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кн. 1.
2. Медведева Н. А. Жанровые особенности пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26. № 4.
3. Мирзахалова Г. У., Якубжанова Н. Женские образы в пьесах Островского // Oriental Renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences. 2024. Т. 4. № 4.
4. Овчинина И. А. Без вины виноватые // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. И. А. Овчинина. Кострома – Шуя: Костромаиздат; Изд-во ШГПУ, 2012.
5. От радости не умирают // Дзен. 2023. <https://dzen.ru/a/ZB8M6OGIXwpiJMS->
6. Рыбакова Д. А. Кручинина как героиня русского театрального мифа // Временник Зубовского института. 2016. № 1-2 (16-17).
7. Таиров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970.
8. 傅瑾. 贴近人民 接通地脉 – 中国话剧发展的启示 // 人民周刊. 2017 (Фу Цзинь. Близость к народу, связь с национальной почвой – уроки развития китайской разговорной драмы // Народный еженедельник. 2017). https://paper.people.com.cn/rmzk/html/2017-09/30/content_1810150.htm
9. 何成洲. «戏剧改编» 教授沙龙 // 艺术百家. 2009. 第2期 (Хэ Чэнчжоу. Профессорский салон по вопросам театральной адаптации // Искусство Байцзя. 2009. № 2).
10. 于昊燕. 老舍作品中的巡警形象解析 // 大理学院学报. 2009. 第5期 (Ю Хаоян. Анализ образа полицейского в произведениях Лао Шэ // Вестник Далийского университета. 2009. № 5).

Информация об авторах | Author information**Ян Сюэр¹**¹ Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток**Xueer Yang¹**¹ Far Eastern Federal University, Vladivostok¹ yan.syu@dvfu.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 25.12.2025; опубликовано online (published online): 26.01.2026.

Ключевые слова (keywords): пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые»; пьеса Чэнь Цзяпина «Невиновные»; адаптация пьесы; историко-культурный контекст; социальная критика; A. N. Ostrovsky's play "Guilty Without Guilt"; Chen Jiaping's play "The Innocent"; play adaptation; historical and cultural context; social criticism.