

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Сун Бицзюнь

**В. ШУКШИН В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
«ПОИСКА КОРНЕЙ»**

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской филологии
Бурдина Светлана Викторовна

Пермь 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ФЕНОМЕН РУССКОЙ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» И «ПРОЗА О РОДНОЙ ЗЕМЛЕ» В КИТАЕ	15
1.1. «Деревенская проза» в исследованиях российского литературоведения конца XX – начала XXI веков	15
1.2. Восприятие и изучение творчества русских писателей- «деревенщиков» в Китае	21
1.3. Русская «деревенская проза» и китайская «проза о родной земле»	29
1.4. Выводы	33
ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО В. ШУКШИНА В РОССИИ И КИТАЕ	36
2.1. Личность и творчество В. Шукшина в исследованиях русских литературоведов	36
2.2. Киноповесть В. Шукшина «Калина красная» в Китае: перевод и восприятие	48
2.3. Рассказы В. Шукшина в Китае	62
2.4. Этапы восприятия и изучения творчества В. Шукшина в Китае	72
2.5. Выводы	89
ГЛАВА III. В. ШУКШИН В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ПОИСКА КОРНЕЙ»: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ	92
3.1. Литературно-художественная рецепция В. Шукшина в Китае	92
3.2. В. Шукшин в творческом сознании Чэнь Чжунши: «Калина красная» и «Дарю вам букет цветов боярышника»	108

3.3. «Страх перед городской цивилизацией»: нравственные проблемы в произведениях В. Шукшина и Чэнь Чжунши	119
3.4. «Путь к родной земле»: природа в изображении В. Шукшина и Чэнь Чжунши	137
3.5. Выводы	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	162
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	166

ВВЕДЕНИЕ

Деревня, как противоположность городу, всегда была излюбленным объектом изображения писателей, особенно в период трансформации общества от аграрного к индустриальному укладу.

Во второй половине XX века, в советский период, в России появилась проза, изображающая реальную деревенскую жизнь и нацеленная на возрождение традиционных нравственных ценностей. Поэтизирующая деревенскую мораль и традиционный быт, проникнутая элегическим пафосом, эта проза была обращена к патриархальному укладу жизни. Произведения таких представителей «деревенской прозы», как В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Шукшин, сразу же вызвали живой отклик не только в СССР, но и в Китае.

Китай, подобно России, пережил процесс урбанизации, сопровождавшийся трансформацией традиционного уклада. В связи с этим возникает вопрос: существовала ли в китайской литературе проза, сопоставимая с русской «деревенской прозой» по тематике и идейным установкам? Рассмотрение этого вопроса предполагает обращение, во-первых, к анализу деревенской тематики в китайской литературе; во-вторых – к выявлению ценностных ориентаций, связанных с традиционной моралью. Такой подход даёт основание выделить в китайской литературе два родственных направления – *«прозу о родной земле»* и литературу *«поиска корней»*, которые, несмотря на общие типологические черты, имеют собственную специфику и историю развития.

Китайская «проза о родной земле» зародилась в середине 1920-х годов под влиянием Лу Синя. Её основная цель – «служение жизни» и её «улучшение» через реалистическое изображение сельского быта в духе культурной критики и просвещения. Временные рамки ограничены современной или недавней реальностью, хорошо знакомой автору. Пространством действия оказывалась реальная деревня, родные места писателя, с акцентом на местный колорит и этнографическую достоверность.

Центральными персонажами становились крестьяне, ремесленники, сельские интеллигенты, представленные авторами произведений как ярко выраженные социальные типы. Быт и обычаи служили для представителей «прозы о родной земле» средством раскрытия характеров и тематики, оставаясь органичной частью реалистической поэтики. Согласно определению китайского исследователя, главным содержанием китайской «прозы о родной земле» является «изображение обычаев и местных особенностей» деревни [Дин Фань 2007: 2]. Под это определение подходит практически вся проза, посвящённая деревне. В том числе и литература «поиска корней», которая ищет свои корни именно в деревне.

Литература «поиска корней» возникает в Китае в середине 1980-х годов как реакция на кризис современной словесности и под влиянием мировых тенденций «корневой» литературы. В центре ее внимания – обращение к культурным истокам нации, понимаемым как совокупность материальных и духовных достижений. Произведения авторов этого направления тяготеют к историческому прошлому, мифологии и архаике, пространственно – к культурно-символическим локусам. Персонажи нередко носят архетипический характер, а быт и обычаи осмысляются как культурные символы, раскрывающие коллективное бессознательное и национальную ментальность. Данное направление отличается философской глубиной и метафизической направленностью.

Нельзя не обнаружить определённые параллели между прозой В. Шукшина, заметно отличающегося от других представителей русской деревенской прозы, и китайской литературой «поиска корней». В отличие от В. Распутина и В. Астафьева, в творчестве которых природа и традиционные крестьянские занятия занимают важное место, В. Шукшин основное внимание уделяет сельскому социуму и показывает земледелие как механизированный процесс. Более того, он активно вводит в свои рассказы тему города и городского опыта глазами деревенского человека – тема, которая оказывается

созвучной проблематике китайской литературы «поиска корней», исследующей культурные сдвиги в процессе модернизации.

Путь восприятия творчества В. Шукшина в Китае начался в 1974 году с перевода киноповести «Калина красная». В этот период и киноповесть, и фильм рассматривались как закрытые материалы, предназначенные для ознакомления с политической и культурной ситуацией в Советском Союзе. В последующие годы исследовательский акцент сместился на гуманистические и «деревенские» аспекты творчества этого автора. Подлинную общенациональную известность в Китае В. Шукшину принесли переводы его коротких рассказов, особенно издание в 1983 году сборника «Избранные рассказы В. Шукшина». Популярность малой прозы В. Шукшина объясняется её лаконичностью, драматической напряжённостью и изобразительной силой – качествами, вызывающими неизменный интерес у китайских читателей, критиков, исследователей творчества русского писателя.

В XXI веке шукшиноведение в Китае достигает своего расцвета и характеризуется расширением исследовательских горизонтов. Особое внимание уделяется творческому методу В. Шукшина – своеобразному сочетанию реалистической традиции и народной смеховой культуры. Писатель начинает рассматриваться не только как прозаик и киносценарист, но и как явление культуры в целом: его творчество изучается в философском, культурологическом, лингвистическом и киноведческом аспектах.

Степень изученности проблемы. Внимание российских исследователей было направлено на все аспекты творчества В. Шукшина. Изучению нравственной проблематики его произведений посвящены работы В.А. Апухтиной [Апухтина 1986], С.М. Козловой [Козлова 1992], И.Н. Дубиной [Дубина 2023] и многих других исследователей. Особенно в этой связи следует отметить монографии Н.П. Толченовой [Толченова 1982] и В.И. Коробова [Коробов 1984]. Проблеме героя в рассказах В. Шукшина посвящены работы В.Ф. Горна [Горн 1981], О.В. Левашовой [Левашова 2001]. Проблема читательского восприятия произведений В. Шукшина

рассматривается в трудах таких исследователей, как О.В. Илюшина [Илюшина 2002] и Э.П. Леонтьев [Леонтьев 2004]. Сопоставлению В. Шукшина с другими писателями уделено особое внимание в работах Н.В. Ершовой [Ершова 2002] и С.А. Кабаковой [Кабакова 2013]. Говоря об изучении художественных особенностей и стиля произведений В. Шукшина, необходимо упомянуть такие имена, как И.Н. Сухих [Сухих 1973] и С.С. Беляков [Беляков 2011].

Исследования о В. Шукшине в Китае охватывают широкий круг проблем. Значительное число работ посвящено типологии персонажей ([Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982], [Чжан Цзяньхуа 1983]). Изучаются также стилистические особенности малой прозы писателя ([Цзоу Лицюань 1984], [Лу Синцзюй 1985], [Бай Юньчао 1988], [Ци Гуанчунь 1990], [Лю Гуюй 1996]); анализируются причины необычности его «чудиков» ([Ци Гуанчунь 1990], [Ши Госюн 1994], [Хэ Хуньин 1997]); исследуется внутренняя преемственность тем и характерных черт персонажей ([Ци Гуанчунь 1990], [Хэ Хуньин 1997]), устанавливается место В. Шукшина в русской литературе – как в историческом контексте, так и в сопоставлении с современниками писателя [Лю Гуюй 1996]. Отдельные исследователи подвергают сомнению статус Шукшина как писателя-«деревенщика» [Хэ Хуньин 1997].

В последние десятилетия тематический и методологический диапазон исследований значительно расширился. Произведения В. Шукшина анализируются с позиций религиоведения ([Чжу Шиянь 2003], [Чжан Цянь 2013], [Яо Е 2015], [Би Синьюй 2022]), прагматики ([Чэнь Хуэйминь 2004] [Линь Кэ 2021]), стилистики ([Ши Хуншэн 2005], [Пань Юэ 2022], [Тао Е 2017]) и философии ([Бао Гохун 2001], [Цзинь Тефэн 2004], [Гуй Сяо 2010]). Взаимосвязи литературного творчества Шукшина с другими видами искусства посвящены работы Гуй Сяо [Гуй Сяо 2010] и У Тун и [У Тун 2023]. Помимо традиционных подходов, предпринимаются попытки интерпретировать творчество писателя с привлечением новых концепций и методов – в

частности, теории литературной гетеротопии [Сунь Тин 2019] и теории имплицатур Г.П. Грайса [Чжан Цзиньчжун 2020].

Актуальность настоящего исследования определяется недостаточной изученностью в современном литературоведении вопроса о типологическом сходстве творчества В. Шукшина и китайской литературы «поиска корней» (Ван Цзэнцы, Чэнь Чжунши, Мо Янь, Чжан Вэй, Цзя Пинва и др.), на которую творчество В. Шукшина оказало глубокое влияние.

Обращение к данной теме не в меньшей степени продиктовано современным социокультурным контекстом Китая, переживающего интенсивную урбанизацию. В этих условиях русская «деревенская проза» приобретает особую рецептивную значимость: она позволяет китайскому читателю не только осмыслить собственный путь развития, но и увидеть в «другом» (российском) опыте универсальные закономерности взаимодействия литературы и социальной среды. Наконец, изучение механизмов влияния шукшинской традиции на китайский литературный процесс способствует выявлению общих закономерностей культурного взаимодействия и обогащает теоретические представления о трансформации национальных литератур в условиях глобализации.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. В новом ракурсе рассмотрены пути воздействия русской литературы на литературный процесс Китая, а также определен уникальный характер этого влияния, обусловленный рецепцией творческого наследия В. Шукшина.
2. Впервые осуществлён комплексный анализ творческого взаимодействия прозы В. Шукшина с китайской литературой «поиска корней».
3. Выявлены механизмы адаптации поэтики В. Шукшина в китайской культурной среде, что позволяет по-новому осмыслить закономерности современных междокультурных связей.

4. Исследована специфика переводов произведений В. Шукшина на китайский язык и выявлены основные переводческие стратегии.

Объектом исследования является восприятие и интерпретация творчества В. Шукшина в китайском литературном процессе конца XX – начала XXI века.

Предметом исследования выступают типологические схождения и механизмы межлитературного диалога между прозой В. Шукшина и китайской литературой «поиска корней» в хронологических границах конца XX – начала XXI века.

Материалом для сопоставительного анализа послужили: с одной стороны, киноповесть «Калина красная» и малая проза В. Шукшина (в оригинальной и переводной версиях), с другой – художественные тексты китайских прозаиков – представителей направления «поиска корней».

Целью диссертации является комплексный анализ взаимодействия творчества В. Шукшина с китайскими культурными и литературными традициями в конце XX – начале XXI века.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

1. реконструировать исторический контекст вхождения произведений В. Шукшина в Китай, выявить основные этапы их исследования;
2. осуществить сравнительный анализ творчества В. Шукшина с произведениями таких ведущих китайских писателей, как Хань Шаогун, Ван Аньи, Цзя Пинва, Ван Цзэнци, Чжань Вэй и Чжан Чэнчжи;
3. провести типологическое сопоставление русской «деревенской прозы» и китайской литературы «поиска корней» как двух ответвлений общемирового движения поиска национально-культурной идентичности;
4. провести анализ творческого диалога В. Шукшина с Чэнь Чжунши.

Методологическая база исследования представляет собой синтез нескольких взаимодополняющих подходов. Сравнительно-исторический метод позволяет рассмотреть творчество В. Шукшина в контексте

литературных взаимодействий и выявить типологические схождения с китайской литературой «поиска корней». Рецептивная эстетика даёт ключ к пониманию механизмов восприятия его произведений китайской аудиторией. Интертекстуальный анализ служит инструментом для обнаружения скрытых перекличек между текстами. Элементы культурологического анализа привлекаются для объяснения трансформации художественных образов при их функционировании в иной культурной среде. Объединение этих подходов обеспечивает многоаспектность исследования и позволяет рассматривать изучаемый материал с разных теоретических позиций.

Теоретико-методологическую основу настоящей работы составляют труды таких русских литературоведов, как М.М. Бахтин [Бахтин 1979], А.Ю. Большакова [Большакова 2002], В.В. Виноградов [Виноградов 1963], В.Ф. Горн [Горн 1981; 2024], В.Ф. Гришаев [Гришаев 1994], О.В. Зубова [Зубова 2016], И.Н. Иванова [Иванова 2013], С.М. Козлова [Козлова 1992; 2024], В.И. Коробов [Коробов 1984; 1999] А.И. Куляпин [Куляпин 2016], [Толченова 1982] и др. Вместе с тем мы активно опираемся и на труды ведущих китайских литературоведов, специалистов по теории литературы (компаративистов и славистов), таких как Лэ Дайюнь [Лэ Дайюнь 2006], Ян Сумэй [Ян Сумэй 2006], Чжао Ян [Чжао Ян 2014], Чжан Цзяньхуа [Чжан Цзяньхуа 2004], Чжан Шумин [Чжан Шумин 2018]. В работах этих ученых глубоко исследована русская литература, в том числе творчество В. Шукшина, и раскрыто значение произведений русских писателей для китайской культуры.

Теоретическая значимость исследования связана с установлением системных связей между творчеством В. Шукшина и китайской литературой «поиска корней», что расширяет существующие представления о характере взаимодействия китайской и русской литературы.

Практическая ценность работы состоит в возможности использования результатов исследования: в академических курсах по истории русской литературы XX века; при разработке учебных программ по сравнительному

литературоведению; в практике художественного перевода; в дальнейших исследованиях русско-китайских литературных связей.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русская «деревенская проза» и китайская «проза о родной земле» («сянту») принципиально различны по своей мировоззренческой основе: первая построена на трагическом переживании «утраченного рая» и философском противостоянии города и деревни как цивилизационном конфликте, вторая тяготеет к пасторальной идеализации деревни и не ставит под сомнение неизбежность модернизации; за этим расхождением стоят глубинно разные типы национального самосознания.

2. Русская «деревенская проза» типологически сопоставима с китайской литературой «поиска корней», но генетически это независимые литературные явления, возникшие как реакция на кризис традиционной аграрной культуры. При общем стремлении к архаическим пластам народного сознания, природному началу, настороженному отношению к урбанизации, существуют и принципиальные различия между ними. Китайская литература «поиска корней» обращена к культурному многообразию (этническому, региональному, сословному), тогда как русская «деревенская проза» сосредоточена на народном духе и социально-бытовом укладе. Китайские авторы чаще используют магический реализм и эстетику остранения, тогда как у русских писателей преобладает психологический реализм с элементами мифопоэтики.

3. На литературу «поиска корней» 1980-х годов, с ее основными идейными установками, оказало глубокое типологическое влияние творчество В. Шукшина. Китайские писатели Цзя Пинва, Ван Цзэнци, Чжан Вэй, Чэнь Чжунши органично впитали в своё творчество социальные проблемы, содержащиеся в произведениях русского автора, восприняли его лаконизм и своеобразный юмор. У Чэнь Чжунши сложился с творчеством В. Шукшина многоуровневый диалог: тематический (судьба крестьянина в условиях социальных реформ), философский (поиск нравственных ориентиров),

стилистический (использование народной речи). Чэнь Чжунши не копировал, а творчески перерабатывал идеи В. Шукшина, адаптируя их к китайскому контексту.

4. Восприятие В. Шукшина в Китае прошло путь от идеологически обусловленной критики к признанию его гуманистической ценности и художественного своеобразия. Первый этап (1974–1983) связан с рецепцией В. Шукшина как кинорежиссёра и с политически ангажированной интерпретацией киноповести «Калина красная». Основным содержанием второго этапа (1983–1999) стало систематическое изучение поэтики малой прозы писателя. Третий этап (1999–2025) характеризуется комплексным междисциплинарным подходом к анализу произведений В. Шукшина в аспекте религиоведения, прагматики, стилистики, нарратологии.

5. На адекватность рецепции творчества В. Шукшина в Китае существенно влияют переводы произведений писателя на китайский язык. Специфика языка В. Шукшина – диалектизмы, разговорная стихия, уменьшительно-ласкательные формы, стилистически маркированные варианты слов – создаёт барьер для китайского перевода, эквивалентного оригиналу. Обоedнение художественного мира В. Шукшина в китайских переводах часто проявляется в нейтрализации диалектных особенностей алтайской речи, нивелировании эмоционально-оценочных коннотаций, утрате стилистических контрастов в диалогах.

Личный вклад автора в разработку темы заключается в следующем:

1. В работе обобщены и систематизированы материалы, отражающие историю влияния русской «деревенской прозы» (на примере творчества В. Шукшина) на китайский литературный процесс с 1980-х годов по настоящее время.

3. Определено влияние шукшинской прозы на творчество китайских писателей – представителей литературы «поиска корней».

4. Предложена периодизация изучения В. Шукшина в Китае, в основу которой положены этапы общественно-исторического развития страны, и проанализированы основные тенденции китайского шукшиноведения.

5. Выявлено типологическое сходство идейно-эстетических парадигм русской деревенской прозы и китайской литературы «поиска корней», а также намечены перспективные направления дальнейших исследований.

Структура работы определена ее целями и задачами. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Первая глава посвящена русской «деревенской прозе» и её рецепции в Китае. В ней также проводится сравнительный анализ русской деревенской прозы и китайской «прозы о родной земле».

Во *второй главе* творчество В. Шукшина рассматривается в сопоставлении с китайской литературой «поиска корней»; выделяются основные этапы и тенденции изучения В. Шукшина в китайской критике.

В *третьей главе* анализируется влияние шукшинской прозы на творчество китайских писателей – представителей литературы «поиска корней», в том числе Цзя Пинвы, Ван Цзэнцы, Чжан Вэя и Чэнь Чжунши. Особое внимание уделяется воздействию В. Шукшина на Чэнь Чжунши – автора романа «Белая равнина» («Белый олень»).

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования были представлены в виде четырех научных докладов на конференциях:

1) Всероссийская научная конференция «Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи» (май 2022, г. Пермь); 2) Всероссийская научная конференция «Филология в XXI веке» (20 мая 2023, г. Пермь); 3) Международная молодежная научно-практическая конференция «Я и другой в языке и в культуре» (2 ноября 2023, г. Пермь); 4) VII Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Диалог культур: Россия и Китай на новом Шелковом пути» (27–28 марта 2026, г. Пермь)

Автор диссертации имеет **5 публикации** по теме настоящего исследования, в том числе **4 статьи** в изданиях из перечня ВАК РФ:

1. Сун Бицзюнь. Феномен «деревенской прозы» в России и в Китае // Казанская наука, 2022 (10). С. 18–21 (в соавторстве с С.В. Бурдиной).
2. Сун Бицзюнь. «Светлое прошлое» в русской «деревенской прозе» // Казанская наука, 2023 (9). С. 131–134.
3. Сун Бицзюнь. Рецепция русской «деревенской прозы» в Китае в 1980-е годы // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2024. Том 17. Выпуск 3. С. 994–998.
4. Сун Бицзюнь. Русская «деревенская проза» и китайская «проза почвенничества» («проза родной земли») // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия гуманитарные науки. 2026. № 5. С. 183–188 (в соавторстве с С.В. Бурдиной).
5. Сун Бицзюнь. Влияние и новаторство: повесть «Царь-рыба» В. Астафьева и рассказ «Рыба» А Лая // Я и другой в языке и культуре: Международная молодежная научно-практическая конференция. Пермь: ПГНИУ, 2023. С. 163–167.

Диссертация соответствует Паспорту научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки) по направлениям исследований, изложенным в пунктах 5 («История советской литературы»), 10 («Биография и творческий путь писателя»), 11 («Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и её преломлений в художественном творчестве»), 12 («Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии»), 14 («Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов»), 19 (Литература и политика), 20 (Литература и социология. Институциональные аспекты литературного процесса), 24 (Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой).

ГЛАВА I. ФЕНОМЕН РУССКОЙ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» И «ПРОЗА О РОДНОЙ ЗЕМЛЕ» В КИТАЕ

1.1. «Деревенская проза» в исследованиях российского литературоведения конца XX – начала XXI веков

В 1950-е – 1960-е годы в Советском Союзе (в России) возникла так называемая «деревенская проза», существенно отличающаяся от бытовавшей ранее литературы, посвященной воспеванию «колхозной нови». Она была связана «с вопросом о наиболее прямом выражении духовного мира современного человека, характера его умственных интересов и душевных волнений» [Старикова 1972]. Так писала автор одной из первых статей о «деревенской прозе» в «Вопросах литературы», размышляя над поднятыми «Литературной газетой» и центральными журналами «Новый мир» и «Октябрь» дискуссионными проблемами, которые обернулись мыслями «об общей роли крестьянства в судьбах нации» [Старикова 1972: 20]. «Деревенщичество» в основном объединились вокруг журнала «Наш современник». Достаточно назвать имена таких талантливых писателей, как В. Шукшин, В. Распутин, В. Астафьев, Б. Можаев, Б. Екимов, В. Белов.

Несмотря на то что до сих пор еще существуют разногласия по поводу того, как более точно называть этот уникальный пласт литературы, почти все критики согласны с тем, что «деревенская проза» не является только лишь прозой о деревне, она имеет «многостороннее соотношение с национальным сознанием» [Большакова 2002а: 17]. С этой мыслью согласны и сами писатели, убежденные в том, что суть «деревенской прозы» – «возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью» [Солженицын 2000].

Согласно исследованиям и наблюдениям А.Ю. Большаковой, «деревенская проза» прошла три этапа развития. Первый этап (1950 – начало 1960-х гг.) ограничен отдельными именами и произведениями. Второй этап

(1963 – 1976 гг.) является «стадией формирования канонического фонда деревенской прозы» [Большакова 2002а: 19]. На этом этапе формируются основные черты «деревенской прозы». Начало и конец данного периода связаны с публикацией знаковых для всего литературного направления произведений – «Матренин двор» А. Солженицына (1963) и «Прощание с Матерой» В. Распутина (1976). Последний период отличается появлением в середине 1980-х годов трех произведений ведущих «деревенщиков»: повестей «Печальный детектив» В. Астафьева, «Пожар» В. Распутина и «Всё впереди» В. Белова.

В своей докторской диссертации А.Ю. Большакова рассматривает «деревенскую прозу» именно как своеобразный философский и социокультурный феномен, не исключаяющий его собственно литературную природу. Это исследование можно считать подведением итогов литературного процесса XX века. А.Ю. Большакова констатирует тот факт, что явление «деревенской прозы» не только сформировалось «в полемике с соцреалистическим изображением колхозной жизни», но и продолжило в своем развитии «традиционную линию русской классики» [Большакова 2002: 4]. «Деревенская проза» не определяется тематическим признаком, это не синоним прозы о деревне – в своем становлении она испытала на себе эстетическую «программу воздействия» (Л.В. Чернец) на «народного читателя» (В.Ф. Хализев).

А.Ю. Большакова называет и работы своих предшественников – литературоведов и литературных критиков, в основном определяющих «деревенскую прозу» термином «социально-историческое течение» или «литературно-философское направление». Среди них – статьи в центральном журнале «Вопросы литературы» Е. Стариковой «Социологический аспект современной “деревенской прозы”» [Старикова 1972] и Л. Вильчек «Вниз по течению деревенской прозы» [Вильчек 1985], рассматривающей это направление в прозе тематически – как литературу села; монографии Г. Белой «Художественный мир современной прозы» [Белая 1983] и Г. Цветова «Тема

деревни в современной советской прозе» [Цветов 1985]; книга В. Недзвецкого и В. Филиппова «Русская “деревенская” проза» [Недзвецкий, Филиппов 1999], устанавливающая традиции с классической литературой XVIII–XIX вв.; соответствующие главы учебников русской литературы XX века, написанные Л. Трубиной [Трубина 1999] и М. Голубковым [Голубков 2001].

На первый план авторского исследования выходит «задача формирования общей концепции «деревенской прозы» как самобытного феномена в русской литературе второй половины XX века» [Большакова 2002: 17]. Во второй главе диссертации литературовед останавливается на поэтике направления: на типологии героев, образе автора и образе читателя у писателей-деревенщиков, а также, изучая национальное сознание, заостряет внимание на этическом и эстетическом идеале (глава третья). В концепции автора образ Деревни трактуется как архетип, в структурной организации которого исследователем выделяются архетипические составляющие: мудрый старец (или старуха), дитя и мать-земля. На символическом уровне данный образ репрезентирует национальное целое, аккумулируя в себе семантику всей России. На основе проведённого анализа исследователь предлагает обобщающую характеристику феномена «деревенской прозы» как целостного литературного явления: «По сути, данное направление выполнило свою историко-литературную задачу, сохранив в “программе воздействия” канонические образцы национального сознания и сформировав на этой основе возможную модель будущего развития» [Большакова 2002: 383].

То, что эта тема не была случайной для А.Ю. Большаковой, показывают ее статьи о деревенской прозе в таких авторитетных центральных изданиях, как «Литературная энциклопедия терминов и понятий» под ред. А.Н. Николюкина [Большакова 2001: 219-220] и «Русские писатели 20 века. Биографический словарь» под ред. П.А. Николаева – автору принадлежат портреты Астафьева [Большакова 2000: 46-49], Белова [Большакова 2000: 80-82], Носова [Большакова 2000: 504-505], Распутина [Большакова 2000: 582-584].

В современных работах XXI века, посвященных «деревенской прозе», освещается целый ряд проблем: генезис направления и его эволюция, особенности социально-психологической и нравственно-философской проблематики центральных произведений, изображение русского национального характера, тематическое многообразие произведений «деревенской прозы» (тема войны, экологическая направленность и тема природы), трансформации и модификации, которые претерпела «деревенская проза» на рубеже эпох.

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий утверждают, что «поэтика “деревенской прозы” в целом была ориентирована на поиск глубинных основ народной жизни, которые должны были заменить дискредитировавшую себя государственную идеологию» [Лейдерман, Липовецкий 2001: 43].

Изучению художественного мифологизма как одной из сторон поэтики прозы о деревне 1970-90-х годов посвящена кандидатская диссертация С.Ю. Королевой. Обратившись к аналитическому прочтению произведений, исследователь доказывает, что в ряде повестей В. Распутин и В. Личутин выступают как новаторы: из всех «деревенщиков» они наиболее явно вводят в реалистическую художественную систему различные мифопоэтические элементы. Автор рассматривает также художественную семантику фольклорно-мифологических образов, сюжетов, мотивов в региональной прозе о деревне 1990-х годов [Королева 2006].

В кандидатской диссертации И.В. Новожеевой «Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов» автор обращается к произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина. В работе идентифицируются концептуальные доминанты художественной картины мира, присущей «деревенской прозе», причём ведущее место среди них занимает архетип Деревни. Данный архетип полифункционален: он выступает сакральным топосом героя, средой его естественного обитания, антропологическим первоначалом и, на символическом уровне, — репрезентантом национального целого. Значимым результатом исследования

становится типология героев, дезадаптированных по отношению к народной почве. В частности, персонажи В. Распутина классифицируются как «архаровцы», для которых конститутивны следующие черты: утрата экзистенциального ощущения дома, разрыв с родовой традицией и маргинальность по отношению к христианскому мировосприятию [Новожеева 2007].

В кандидатской диссертации Т.Е. Аркатовой «Национальный образ мира в прозе В.И. Белова» утверждается, что ключевым в формировании художественного мира писателя является этнопоэтический компонент. Исследователь считает, что национальная картина мира в прозе В. Белова конструируется на пересечении двух групп факторов: с одной стороны, инвариантных элементов русской культурной традиции (патриархальный быт, идиллический хронотоп, литературная традиция), с другой – локально-специфических составляющих, отражающих северорусский культурный код (интерьер крестьянского жилища, календарно-праздничные обряды). Этнокультурная составляющая текста эксплицируется прежде всего в повести «Привычное дело», где деревенский топос, семантически эквивалентный малой родине и моделируемый в параметрах идиллического хронотопа, приобретает статус онтологического основания национального мира. Этот хронотоп становится тем пространством, в котором – и только в нём – герои обретают лад и экзистенциальный покой, восстанавливают связь с православной традицией [Аркатова 2008].

Особого внимания заслуживает и статья И.Н. Ивановой «“Деревенская проза” в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка?», посвященная поиску ответа на вопросы: «насколько правомерно говорить сегодня о традициях “деревенской прозы”, есть ли она только локальный феномен советской литературы второй половины XX века или же ее следует рассматривать в более широком культурно-историческом контексте» [Иванова 2013: 88]. Полемически звучит в статье вопрос: конец мифа или перезагрузка? Отвечая на него, автор статьи детально анализирует

романы современных писателей Т. Кибирова «Лада, или Радость» (2010), Р. Сенчина «Елтышевы» (2011), А. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» (2012) и приходит к выводу: «хотя “деревенская проза” как таковая была фактом литературного процесса второй половины XX века, основные ее проблемы, конфликты, образы, характеры, сюжетные ходы не исчезли, а лишь трансформировались в соответствии с новыми реалиями современной российской литературы и культуры начала XXI века» [Иванова 2013: 96].

Манифест «Новой волны деревенской прозы» появился на сайте газеты «День литературы» 11 июня 2023 г. Он представляет собой точку зрения региональных писателей XXI века на литературное направление XX столетия, хорошо известное в России. Авторы – современные писатели А. Астафьева, Н. Мелёхина, М. Васюнов, А. Попов – называют прежние стереотипы, от которых сегодня они отказываются, и манифестируют свои взгляды: вместо критического отношения сельских персонажей к урбанистическому укладу в произведениях «новой волны» изображаются горожане, устремляющиеся к земле как «к истокам», но их привычки оказываются чуждыми крестьянскому быту и труду, что порождает конфликты; вместо традиционных для деревни стариков и старух представлены персонажи всех возрастных категорий; молодые герои «новой волны» сознательно ориентированы на сохранение социальных связей с «малой родиной», с природной средой и стремятся воспитывать своих детей в традициях деревенского уклада жизни. Вследствие этого тема покинутого села утрачивает статус центральной проблематики «деревенской прозы» и смещается на периферию художественного дискурса [Астафьева URL].

Авторы Манифеста эксплицитно фиксируют две концептуальные позиции. Во-первых, социальные вопросы – нужды, беды и повседневные заботы «маленького человека» – квалифицируются в качестве инвариантной основы тематического репертуара «деревенской прозы». Во-вторых, в качестве наиболее перспективного направления дальнейшей эволюции

данного литературного течения обозначается экологическая проблематика во всём спектре её проявлений [Астафьева URL].

Таким образом, становится понятно, что «деревенская проза» не является только лишь прозой о деревне, она соотносится с национальным сознанием: топос «малой родины» приобретает в произведениях авторов этого направления статус онтологического основания национального мира. Исследователи убеждены в том, что суть «деревенской прозы» – возрождение традиционной нравственности, способной выступить фактором социокультурной консолидации. В произведениях «деревенской прозы» особенно значимы философско-экзистенциальные размышления авторов и духовные искания героев, лирические мотивы любви к природе, взаимосвязи человека и природы.

1.2. Восприятие и изучение творчества русских писателей-«деревенщиков» в Китае

В начале 1980-х годов в Китае, в связи с окончанием «культурной революции» и улучшением дипломатических отношений двух стран после двадцатилетней конфронтации, активно возобновилась работа по переводу и исследованию советской литературы. В отличие от 1950-х годов, когда китайская литературная мысль находилась под значительным влиянием советской, начавшаяся в 1978 году политика реформ и открытости дала Китаю возможность познакомиться с литературой других стран. Подобные изменения коснулись и деятельности переводчиков. «В 1980-е годы был переведен большой объем произведений. В количественном отношении 1980-е значительно превосходили любые другие десятилетия XX века. Однако русско-советская литература в общем объеме переведенной литературы составляла лишь 20-30%» [Чэнь Цзяньхуа 2004: 210].

Другая особенность китайской литературы того времени заключается в том, что «в Новую эпоху (1980-е годы) ученые могли свободно выбирать

произведения и авторов для перевода» [Ван Сяомин, 2018]. В предыдущие десятилетия перевод, издание и публикация литературы, а также писательская деятельность жестко контролировались государством посредством издательств.

Таковы условия начала распространения русской «деревенской прозы» в Китае. Помимо повести «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына и сборника его рассказов, включающего повесть «Матренин двор», в 1963–1964 годы (по другим сведениям, в 1955 году) были переведены на китайский язык «Районные будни» В. Овечкина. Практически все остальные произведения данного направления начали активно переводиться в 1980-е годы, что говорит о повышенном интересе китайских ученых и читателей к русской «деревенской прозе» в тот период. Литературовед Инь Цзецзе объясняет это тем, что «проблемы экологии и этики, поднятые в их («деревенщиков») произведениях, оказались созвучны проблемам китайского общества, возникшим после проведения Китаем политики реформ и открытости в 1978 году с утверждением системы рыночной экономики и ускорением темпов урбанизации» [Инь Цзецзе 2019: 16]. Китайских читателей беспокоили возможные проблемы эпохи урбанизации и поиски их решений.

Интерес китайских критиков к русской «деревенской прозе», особенно к этической проблематике этой прозы, подтверждают данные, полученные от CNKI (Chinese National Knowledge Infrastructure – Китайская национальная база научных статей). В целом в 1980-е годы число статей о «деревенщиках» и их произведениях насчитывало 45 работ (большинство из них было написано во второй половине десятилетия). Из них 24 статьи были посвящены анализу творческого пути и произведений В. Распутина, 15 – анализу деятельности В. Шукшина как режиссёра и писателя, 6 – исследованию работ В. Астафьева. Более половины работ рассматривали в этих произведениях этическую проблематику, исследование которой охватывало 1980-е годы. Другие проблемы, такие как экологическая, философская и проблема «поиска корней», были затронуты лишь в конце 1980-х годов.

В первую очередь в произведениях «деревенщиков» китайских критиков интересовала этическая проблематика [Гань Юйчжэ 1984], её виды [Ши Вэйчэн, Лю Чжуо 1987], темы нравственного воспитания [Линь Минху 1985], художественные особенности произведений [Ши Вэйчэн, Лю Чжуо 1987]. Авторы статей предлагали рассматривать работы Распутина, Астафьева и Шукшина в качестве «произведений на морально-нравственную тему» («道德题材作品»). Аналогичное мнение можно найти в статье Мэн Циншу «Обзор современной советской литературы» («苏联当代文学述评») (1985). В ней используется термин «деревенская литература» («农村文学») [Мэн Циншу 1985: 91], часто имеющий узкое значение и применявшийся ранее главным образом по отношению к произведениям Ф. Абрамова («Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом»). В статье произведения В. Распутина, В. Астафьева, В. Шукшина названы «литературой на этическую тему». Подобное мнение разделяли и сами представители русской «деревенской прозы». В. Распутин в одном из первых интервью выразил несогласие с формулировкой термина «деревенская проза» и заметил, что свою работу «скорее охарактеризовал бы как нравственное исследование личности» [Петелин 2013: 84].

В начале 1980-х годов произведения представителей «деревенской прозы» исследователи предлагали относить к «литературе разоблачения» («暴露文学») [Янь Юнсин 1981]. Однако в связи с появлением новой литературной теории и с развитием китайской экономики и изменением окружающей среды китайские исследователи начали обращать внимание на другие аспекты данной литературы и стали относить ее к «литературе поиска корней» («寻根文学») [Хэ Юньбо, Чжан Тифу 1989: 51] и «экологической литературе» («生态文学») [Сюй Сяньсюй 1987].

Сближение китайской и русской терминологии по данному вопросу произошло в 1987 году. Автор статьи «Взгляд на современную советскую деревенскую литературу» («苏联当代农村文学一瞥») Линь Минху

представляет хронологическую панораму литературы о деревне советского периода. Он относит произведения В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева, В. Шукшина и Е. Носова, созданные в 70-е годы, к отдельной категории. В них «с целью сохранения нравственных и культурных традиций отражаются актуальные социальные и этические проблемы, возникающие в сельской местности в новых условиях» [Линь Минху 1987: 114]. В этих произведениях автор тонко подмечает особенности изображения крестьян и их жизни, но так и не решается присвоить данному феномену особое название, полагая, что он был лишь одной из характерных страниц советской деревенской литературы.

Термин «деревенская проза» в китайское литературоведение был введен в 1987 году исследователями Ши Вейчэн и Лю Чжуо. В статье «Современная советская деревенская проза» («苏联当代乡村散文») ученые исследуют особенности произведений таких писателей, как В. Белов, В. Шукшин, В. Распутин, В. Астафьев, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов и др., выясняя причины возникновения взаимосвязи происхождения «деревенщиков» с направлением их творчества, изучают особенности героев и затрагиваемые проблемы. Можно сказать, что именно в этот период «деревенская проза» со своей особой эстетикой и проблематикой официально стала частью литературной жизни Китая [Ши Вейчэн, Лю Чжуо 1987].

Оценивая эстетические достоинства «деревенской прозы», китайские критики называли «Оду русскому огороду», «Царь-рыбу» и, в частности, «Уху на Боганиде» В. Астафьева «кислородной литературой» [Сюй Сяньсуй 1987: 57], признавая рациональность появления произведений «деревенской прозы», ее роль в просвещении народа и разоблачении недостатков общества.

При этом китайские литературоведы выступали против консервативности «деревенщиков». В соответствии с теорией материализма, они считали, что с развитием общества (материи) изменяются нравы и строй (сознание). Сложившиеся же в патриархальной деревне нравственные стандарты «перед лицом быстро меняющейся жизни кажутся несколько старомодными и несовременными» [Хэ Юньбо, Чжан Тифу 1989: 56].

Поэтому, признавая необходимость общественного развития, исследователи полагали, что, «выступая против технического прогресса во имя защиты природы, Распутин ничем не отличается от тех, кто рассердится на блох, да и шубу в печь бросит» [Сюй Сяньсуй 1987: 58]. Кроме того, китайские критики выражали сомнение в необходимости оценки персонажей с моральной точки зрения, полагая, что это упростит сложность человеческой природы и «не будет способствовать развитию литературы» [Хэ Юньбо, Чжан Тифу 1989: 56]. По мнению исследователей, нельзя «подменять историческую оценку моральной» [Хэ Юньбо, Чжан Тифу 1989: 56].

Возникновение таких противоположных точек зрения по отношению к «деревенской прозе» в китайской литературной среде обусловлено многими факторами. После «культурной революции», которая препятствовала развитию страны как в культурной, так и в экономической сферах, китайский народ нуждался в обновлении, поэтому с сомнением относился ко всем возможным преградам в развитии общества. Вместе с тем, как отмечают авторы статьи «Феномен “деревенской прозы” в России и в Китае», китайские исследователи полагали, что именно «отсталость аграрной цивилизации» [Бурдина, Сун Бицзюнь 2022: 19] и ее старомодный принцип организации стали одной из причин катастрофы, пережитой китайским народом в начале XX века. К тому же, последней и не менее важной причиной такой оценки русской «деревенской прозы» стало то, что в 1980-е годы экологические и нравственные проблемы в Китае еще не были так велики и не находились в фокусе внимания общества.

Из всех произведений «деревенской прозы» книга очерков В. Овечкина «Районные будни» была переведена на китайский язык первой и оказала большое влияние на литературную жизнь КНР. Как вспоминал известный литературовед Цинь Чжаоян, «в 1955 году в журнале “Перевод” были опубликованы произведения советских писателей: “Районные будни” В. Овечкина и “Повесть о директоре МТС и главном агрономе” Г. Николаевой – что вызвало большой резонанс в китайском литературном мире» [Цинь

Чжаоян 2011: 7]. Под их влиянием постепенно «...идея вмешательства <литературы> в жизнь укоренялась в сердцах людей» [Цинь Чжаоян 2011: 7].

В Китае принято считать, что на развитие литературных тенденций 1980-х годов большое влияние оказала советская литература 1950-х. Китайская литература «переоценки» («反思文学») и литература «воспоминаний о прошлом и пережитом» («伤痕文学») в конце 1970-х – начале 1980-х годов соответствовали литературе «оттепели» в СССР.

«Неприкрытое копирование» [Ни Жуйцин 1986: 116] российских произведений вызывало беспокойство у некоторых критиков и писателей. Чтобы сохранить национальное своеобразие китайской литературы, Ни Жуйцин выступила против того тезиса, чтобы «литература нового времени» следовала за «иностранной (русской) по тем же стопам» [Ни Жуйцин 1986: 116]. Исследователь выразила мнение, что изучение мирового опыта должно проходить не через «поверхностное подражание», а «заимствование при помощи изучения и сравнения» [Ни Жуйцин 1986: 116]. Критики и писатели КНР старались избавить китайскую литературу от чрезмерного влияния русской, и, как замечает Сюй Ди, следование такому пути привело к ощутимым результатам. В своей статье критик пишет, что китайские авторы уже не подражали русским произведениям, а «впитывали их опыт и применяли его инновационно на основе интернализации» [Сюй Ди 2020: 26]. Такая тенденция особенно ярко проявила себя после 1985 года.

В 1990-е годы исследование русской «деревенской прозы» немного затихло. Новая волна изучения творчества писателей этого направления поднялась уже в XXI веке. В отличие от 1980-х годов, на современном этапе развития литературоведения КНР главной проблемой научных исследований можно назвать проблему «Человек и Природа». Известный китайский литературовед Лю Вэньфэй утверждает в этой связи: «Русские писатели рассматривают любую проблему об отношениях с природой прежде всего как нравственную проблему» [Лю Вэньфэй 2006: 117]. Развивая эту мысль, автор статьи отмечает, что в русской «деревенской прозе» господствует критика

нравственной деградации тех, кто оторвался от «почвы», так как «отношение к природе часто является критерием нравственности человека» [Лю Вэньфэй 2006: 117], его духовного мира. Китайский литературовед считает, что именно на пересечении нравственной и природной тематики рождается русская экологическая литература, которая проникает в другие области культуры, такие как философия, религия, этика, социология.

Экологическая мысль В. Распутина, отношения между человеком и природой стали главным предметом диссертации Лян Хунцзюнь «Экологическое мировоззрение Распутина в произведениях “Прощание с Матёрой” и “Байкал”» («从《告别马焦拉》和《贝加尔湖》看拉斯普京的生态意识») [Лян Хунцзюнь 2013]. Чжоу Вэйвэй в диссертации «Экологическое сознание в творчестве Распутина» («论拉斯普京创作中的生态意识») анализирует в произведениях писателя отношения между человеком и природой и результат отчуждения человечества от экологической среды; подчёркивает беспокойство русского автора, вызванное экологическим кризисом [Чжоу Вэйвэй 2014]. Ван Юйцзе в статье «Экологическая этика Распутина и её корни» («拉斯普京作品中的生态伦理观及其根源») (2015) исследует экологическое сознание и его источники в таких произведениях, как «Прощание с Матёрой» и «Пожар». Ван Юйцзе считает, что экологические произведения Распутина всегда демонстрируют любовь к природе, беспокойство по поводу экологической среды и призыв к гармоничному сосуществованию человека и природы. Это тесно связано с национальными культурными традициями России и высокой социальной ответственностью Распутина как сибирского писателя [Ван Юйцзе 2015]. Чжан Гося и Чжан Ян в статье «Этика в экологической литературе Распутина» («论拉斯普京生态文学创作中的伦理观») (2019) интерпретируют экологическую этику в произведениях Распутина с точки зрения отношений между человеком и землей, человеком и природой, человеком и религией, и указывают, что экологическое литературное творчество Распутина воплощает в себе боль

человечества и представляет собой сочетание религиозной мысли и рационального мышления. Писатель всегда опирался на культурные корни нации, сохраняя связь между народом, традициями и землей [Чжан Гося, Чжан Ян 2019]. Китайский критик Ван Шудун пишет о том, что на формирование экологического сознания китайских писателей огромное влияние оказали произведения русских авторов, связанные с экологической литературой [Ван Шудун 2021].

Особенно велика была в этом процессе роль таких произведений, как «Прощание с Матерой» и «Пожар» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева.

В XXI веке также были изданы две монографии о русской «деревенской прозе». В одной из них, «Исследование творчества Распутина» («拉斯普京创作研究»), авторы рассматривают самого известного русского писателя-деревенщика в аспекте нравственного реализма [Сунь Юйхуа, Ван Лидань, Лю Хун 2009]. Авторы другой монографии, «Исследование современной русской деревенской прозы» («俄罗斯当代乡土小说研究»), обращают внимание на творческую эволюцию современной «деревенской прозы» в культурном пространстве, систему персонажей, экологическую проблематику, деревенский мир, а также знакомит с экранизациями русской «деревенской прозы» [Чэнь Синью 2017].

В обобщающем труде «Русская литература XX века: направления и школы (теория)» (2012) литературовед Чжан Цзяньхуа рассматривает «деревенскую прозу» в широком историческом контексте. Он пишет, что «Поднятая целина» Шолохова и «Прощание с Матёрой» Распутина в своё время анализировались в качестве важных исторических свидетельств времени в процессе развития русской национальной культуры и даже признавались историко-культурным образцом. Чжан Цзяньхуа размышляет о том, что в эпоху социальных потрясений и преобразований «история всегда рассматривалась как культурное достояние, способное спасти нацию от гибели, <...> а историческая память нации – как непобедимый культурный миф» [Чжан Цзяньхуа 2012: 263]. Являясь теоретиком литературы, автор

рассуждает о структуре подобных произведений, когда «вымысел» литературного письма встраивается в «реальный» нарратив истории и культуры [Чжан Цзяньхуа 2012: 265] и приходит к выводу о том, что такая композиция значительно усиливает воздействующую функцию литературы.

Итак, русская «деревенская проза» стала активно переводиться в КНР в 1980-е годы, поскольку она оказалась созвучна социальным проблемам китайского общества после периода культурной революции. В центре внимания китайских критиков оказались этические вопросы, связанные с взаимоотношениями человека и природы, причем особый интерес в этой связи вызвало творчество В. Астафьева, В. Распутина и В. Шукшина. В современном литературоведении КНР этот пласт текстов исследуется в рамках концепции экологической литературы, объединяющей в себе вопросы экологии и морали.

1.3. Русская «деревенская проза» и китайская «проза о родной земле» («сянту»)

В Китае термин «деревенская проза» отсутствует; предпочтение отдается термину «сянту». Данное понятие предложил Чжоу Цзожэнь, младший брат Лу Синя. В китаистике на сегодняшний день не существует единого устойчивого варианта перевода термина «сянту». Автор данной диссертации, отталкиваясь от специфики китайского словосочетания, предлагает следующие варианты перевода этого термина: на уровне целостной лексической единицы – «проза почвенничества», на уровне составляющих его морфем – «проза о родной земле», отдавая предпочтение второму. Китайская «проза о родной земле» («сянту») подробно была исследована в монографии «История китайской прозы о родной земле», автор которой Дин Фань прослеживает развитие этого литературного феномена в Китае, начиная с движения «Четвертое мая» (1919 г.) до литературы конца XX века. В качестве важной характеристики «прозы о родной земле» автор называет «“изображение обычаев” и “местных особенностей” деревни по отношению к

индустриальной цивилизации» [Дин Фань 2007: 2]. Автор монографии считает, что истоки этой литературы можно найти во многих произведениях таких русских классиков, как Тургенев, Чехов и Толстой; также, по мнению автора, к «литературе о родной земле» мирового уровня принадлежат и произведения Горького» [Дин Фань 2007: 3].

Русские и китайские критики по-разному определяют сущность прозы о деревне. Китайские ученые специфику этой прозы связывают с описанием деревни на пороге перехода аграрной цивилизации в индустриальную. Вопрос же о том, в пользу какой цивилизации решится это противостояние, является для них второстепенным. Русские же критики, озабоченные результатом противостояния города и деревни в современном мире, более внимательно относятся как раз к этому вопросу.

Тенденция возвращения к своим корням и поиска в деревне душевного покоя ярко проявилась в литературе Пекинской группы (1920-1940 гг.), представителями которой являются Фэй Мин (废名), Шэнь Цунвэнь (沈从文), Ван Цзэнци (汪曾祺). По словам Шэнь Цунвэня, «...жизнь в городе слишком тороплива и суматошна... Хотя горожане и чрезвычайно чувствительны и неравнодушны, на самом деле, кроме похоти и личных интересов, их ничего не интересует...» [Шэнь Цунвэнь 1983: 230]. По мнению этого автора, жизнь в городе – это падение. Писатели Пекинского направления посвятили свои произведения идеализации деревенской жизни, воспеванию доброты простых людей, крестьян. Не случайно в современной критике КНР закрепилось сравнение Шэнь Цунвэня со знаменитым русским прозаиком В. Распутиным.

Важно отметить, что литература Пекинского направления – и в этом ее отличие от русской «деревенской прозы» – возникла не вследствие исчезновения деревень или кризиса национальной самоидентичности, а в результате самостоятельного выбора писателей.

В 1940-е гг. внимание многих китайских читателей привлекло движение «Земельная реформа», обращенное к воспеванию «деревенской нови». Этой теме были посвящены произведения «Солнце светит на реке Санган» («太阳照

在桑干河上») Дин Лина (丁玲), «Штормовой ветер и дождь» («暴风骤雨») и «Великие перемены в горном селе» («山乡巨变») Чжоу Либо (周立波).

Но были писатели, которые стремились отразить явления, игнорируемые официальной литературой. В романе Чжан Айлин (张爱玲) «Любовь на Красной земле» («赤地之恋») показана нечестность представителей компартии в период раскулачивания, проявляющаяся в преследовании «середняков». В романе «Песня рисовых побегов» («秧歌») этого же автора рассказывается о бедности деревни на юге Китая после Земельной реформы.

По мнению некоторых критиков, творчество Чжан Айлин, раскрывающее правду о деревне в период Земной реформы, можно отнести к литературе «правды факта». Как отмечает Дин Фань, «то, о чем рассказывают романы Чжан Айлин, происходит в деревне <китайской> и поэтому имеет определенную подлинность» [Дин Фань 2007: 224].

В период острой полемики о феномене «деревенской прозы» в России некоторые критики, например Г. Цветов, предлагали целый спектр вариативных замен этого термина: «литература прощания», «памятливая», «совестливая», «традиционная» проза [Цветов 1985: 32]. Был среди этих определений и термин «экологическая проза».

И действительно, некоторые произведения китайских «экологов» очень похожи на произведения русских «деревенщиков». Царь-дерево из одноименной повести А Чэна напоминает «царский лиственень» из «Прощании с Матерой» В. Распутина. Нетрудно заметить сходство в названиях романов «Большая рыба» Дэн Гана и «Царь-рыба» Астафьева. Велико было влияние русской «деревенской прозы» в 1980-е годы и на творчество Чжан Вэя. Писатель неоднократно называл своим любимым автором В. Астафьева. В своей книге «Мои любимые иностранные писатели: портреты и краткие обзоры» («心仪——域外作家：肖像与简评») Чжан Вэй выражает свое восхищение творчеством Астафьева и Абрамова. Как они, в своих

произведениях Чжан Вэй затрагивает темы деревенской жизни и единения человека и природы.

В новом веке русская «деревенская проза» еще активнее влияет на творчество китайских писателей. Особенно часто с русскими писателями, в частности с В. Распутиным, сравнивают современного китайского прозаика А Лая (阿来). В центре внимания А Лая (повести «Грибные кольца» – «蘑菇圈», «Тень кипариса на реке» – «河上柏影» и др.) находятся проблемы экологии, жизни китайских крестьян и пастухов. Произведения этого самобытного автора посвящены стойкости тибетского народа в ситуации экспансии городов. Символическое значение его романа «Грибной круг» очевидно. В отличие от русской «деревенской прозы», в произведениях А Лая линейно-хронологическое время преобладает над родовым и природно-циклическим, а художественное пространство выходит за пределы некоего охранного круга. А Лай изображает своих героев в историческом течении времени и в более широком пространстве.

Конфликт деревенской и городской цивилизации является центральным и в прозе другого известного китайского прозаика – Е Мэя (叶梅). Примечательно, что сюжет его повести «Темные одеяния», связанный с угрозой исчезновения родной земли, заставляет читателя вспомнить повесть В. Распутина «Прощание с Матерой». Как и герои Распутина, герои Е Мэя страдают. Но чувство «последнего срока» в повести китайского писателя выражено не так явно, как у Распутина. Герой Е Мэя находит смысл жизни в самопожертвовании. В повести этого же автора «7 ночей на улице Роз» глазами крестьянина увидена жизнь богатых горожан; показана их настоящая жизнь, скрытая под внешней счастливой оболочкой. В повести «Свадьба Ли Юйся – крестьянской девушки» Е Мэй рассказывает о сельских жителях, которые после переезда в город становятся безответственными. В романе «Пропавшая палочка» повествуется о крайней неприспособленности деревенского парня к городской жизни. Важно отметить, что, по сравнению с российскими авторами, произведения Е Мэя менее тенденциозны. Наблюдая

изменение внутреннего состояния крестьян, их психологии под воздействием городской цивилизации, китайский автор скорее выступает здесь в роли объективного повествователя.

Важной темой на новом витке стало сравнительное изучение творчества писателей русской «деревенской прозы» и современных китайских писателей. По мнению Ли Цинъюя, проблема «город-деревня» является общей темой в творчестве современного китайского писателя Лу Яо и таких русских писателей, как В. Распутин и В. Шукшин. Однако принципы реализации этой темы интерпретируются исследователями по-разному. Если Распутин, как правило, беспокоится о том, что русская деревня с её традициями находится на грани исчезновения в современном мире, то Лу Яо стремится к скорейшей интеграции китайской деревни в процесс модернизации и выступает с критикой деревни. Если в рассказах В. Шукшина ярко выражены душевная тяжесть бывшего жителя деревни, оказавшегося в городе и чувствующего себя чужим, то герой у Лу Яо, напротив, сочетая в себе традиционную культуру и современный дух, сумел укорениться в городе и завоевать признание современного общества благодаря традиционным добродетелям [Ли Цинъюй 2016]. Сюй Боян в своей диссертации размышляет над нравственными проблемами в период социальных преобразований, сравнивает нравственные тенденции и эстетические идеалы двух групп писателей – сибирских (В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин) и китайских писателей провинции Шэньси (Лу Яо, Цзя Пинва, Чэнь Чжунш) [Сюй Боян 2018]. Данной теме посвящена и диссертация Инь Цзецзе [Инь Цзецзе 2019].

1.4. Выводы

В первой главе диссертации проведён комплексный анализ русской «деревенской прозы» как самобытного литературного явления второй половины XX века, рассмотрены этапы и направления её изучения в российском литературоведении, воссоздана история восприятия и

интерпретации данного феномена в китайской научной и переводческой традиции. На основе сопоставительного анализа русской «деревенской прозы» и китайской «прозы о родной земле» («сянту») выявлены их типологические схождения и сущностные различия.

Формируясь в полемике с соцреалистической традицией изображения колхозной жизни, «деревенская проза» наследует философско-нравственные традиции русской классической литературы. В этом качестве «деревенская проза» выполнила свою историко-литературную задачу, сохранив в литературном процессе канонические образцы национального сознания.

В российском литературоведении сложились различные подходы к изучению «деревенской прозы»: от проблемно-тематического и социально-нравственного до семиотического, культурологического и мифопоэтического. Исследователи разработали типологию героев, концепцию образа автора и читателя, изучили этнокультурные составляющие и пространственные категории художественного мира. В XXI веке актуальные исследования фиксируют трансформацию проблематики «деревенской прозы» в современном литературном процессе.

Рецепция русской «деревенской прозы» в Китае отражает эволюцию китайского литературоведческого дискурса в контексте динамики межгосударственных отношений. Переводческая и исследовательская деятельность активизировалась в начале 1980-х годов на фоне политики реформ и открытости и улучшения советско-китайских отношений. В 1980-е годы китайские критики преимущественно акцентировали этическую проблематику произведений, классифицируя их как «литературу на морально-нравственную тему». В 1987 году в литературоведение Китая был официально введён термин «деревенская проза». В 1990-е годы интерес к направлению ослабевает, однако в XXI веке возобновляется с акцентом на экологическую проблематику. Восприятие русской «деревенской прозы» в Китае эволюционировало от идеологически обусловленной критики и подражания к интернализации и творческому переосмыслению русского опыта.

Сопоставительный анализ русской «деревенской прозы» и китайской «прозы о родной земле» («сянту») показывает, что, несмотря на типологическое сходство, между ними существуют принципиальные различия на мировоззренческой основе. Первая построена на трагическом переживании «утраченного рая» и философском противостоянии города и деревни как цивилизационном конфликте, вторая тяготеет к пасторальной идеализации деревни и не ставит под сомнение неизбежность модернизации; за этим расхождением стоят разные типы национального самосознания.

Таким образом, в первой главе установлено, что русская «деревенская проза» представляет собой многогранный и исторически значимый феномен, который не только сыграл важную роль в русском литературном процессе, но и оказал заметное влияние на китайскую литературу, обогатив её тематический и проблемный репертуар и стимулировав развитие собственных национальных форм осмысления взаимодействия человека с землёй, традицией и современностью.

ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО В. ШУКШИНА В РОССИИ И КИТАЕ

2.1. Личность и творчество В. Шукшина в исследованиях российских литературоведов

Исследования творчества В. Шукшина 1970–1980-х носили в основном традиционный характер – проблемно-тематический и разрабатывали социально-нравственные вопросы, сформулированные критиком Л. Аннинским. В своих статьях он ставил вопросы единства и целостности художественного мира В. Шукшина, типологии шукшинских характеров, конфликта города и деревни [Аннинский 1976; 1978; 1979; 1981]. С писателями-деревенщиками В. Шукшина объединяли проблемы народности, национального характера, нравственности. «Особенное значение получила идея Л. Аннинского о социальном статусе шукшинского героя» [Козлова 2024:17], – размышляет алтайский ученый С.М. Козлова, цитируя далее слова критика о герое писателя, который «из деревни подался, к городу не привык, с корня съехал, других корней не пустил» [Аннинский 1976]. Критические работы Л. Аннинского, С. Залыгина [Залыгин 1989], А. Королькова [Корольков 1987], И. Золотусского [Золотусский 1975], В. Чалмаева [Чалмаев 1974] и др. заложили базу для шукшиноведения как научной дисциплины.

В.И. Фомин обращается в своей статье к истории постановки фильма «Калина красная», очевидцем которой он оказался. В мае 1973 года фильм запустили в производство на киностудии. Критик рассказывает, что по ходу съемок В. Шукшин «уточнял многие сцены и диалоги, всё время искал возможности еще большего обострения сюжета и характеров, а заодно и радикального уплотнения повествования» [Фомин 2024: 456]. По мнению критика, актеры играют столь «грандиозно» потому, что их всех переигрывает «само авторское слово»: «Это слово уже строило, создавало яркий и осязаемый образ героя <...> К тому же диалоги и реплики героев были написаны так живо, так смачно, так колоритно <...> Это был праздник,

вулканический триумф настоящего русского слова. А через него – и самой русской жизни» [Фомин 2024: 459].

В СССР киноповесть и кинофильм обсуждались в журнале «Вопросы литературы» (1974 г., № 7).

Критик Б. Рунин убежден, что повесть и фильм – это две «Калины красные», и нужно сопоставлять ту и другую версию жизни и смерти Егора Прокудина, потому что они «написаны, поставлены и сыграны одним человеком – В. Шукшиным». Критик рассматривает это как проявление «авторского кинематографа». Фильм всколыхнул «общественное и эстетическое самосознание зрителя», который почувствовал в главном герое драматизм, непривычную остроту, облагораживающую силу любви, показанные автором «с такой очевидной человечностью». Б. Рунин убежден, что Егор Прокудин – «человек на переломе, один из тех десятков миллионов людей, которые волею истории в разное время покинули родную деревню и перестали быть крестьянами. <...> Процесс этот <...> психологически сопряжен со многими острыми противоречиями» [Обсуждаем... 1974: 28-37].

Писателя Г. Бакланова, прошедшего Великую Отечественную войну, волнуют обстоятельства детства Егора, в связи с которыми он становится преступником и получает воровскую кличку – Горе. Для Г. Бакланова несомненно: «если человек преступает закон, человечность, моральные нормы общества, это обстоятельствами не оправдаешь». Он видит одну из основных задач искусства – исследование жизни [Обсуждаем... 1974: 55].

Писатель и критик С. Залыгин считает, что в «Калине красной» «затронута мировая проблема и тема мирового искусства, выраженная однажды в таком заглавии: “Преступление и наказание”» [Обсуждаем... 1974: 60].

Известный литературовед Г.А. Белая в главе «Парадоксы и открытия Василия Шукшина» монографии «Художественный мир современной прозы» (1988) приводит пример диалога между родителями Любы и Егором и рассуждает о принципах поэтики писателя: «Роль Егора – это смена словесных

масок, созданных при помощи тех слов, которые характерны для речи бухгалтера, вора, оперуполномоченного, комиссара, как их представляют себе старик, старуха и Егор Прокудин. Эта шукшинская игра словесными клише сродни скоморошьему балагурству» [Белая 2024: 243]. Опираясь на наблюдение Д.С. Лихачева, заметившего, что герой становится как бы актером в театре, где играют или подыгрывают сами зрители, Г.А. Белая размышляет о шукшинской эксцентрике, в основе которой традиции народного смехового искусства, буффонады: «В сцене его <Егора> актерства сюжет как бы ломается, и перед нами выстраиваются две действительности: одна – истинная (душевный мир Егора Прокудина), другая – якобы правильная, якобы упорядоченная, стабильная; <...> каждая из его ролей возникает как реакция на предполагаемое мнение о Егоре, каждая – выражение его душевного неуют, проба себя в том образе, в котором он, Егор, был бы защищен от постороннего, чужого взгляда, и его истинное душевное состояние было бы глубоко скрыто» [Белая 2024: 244].

В статье старейшего шукшиноведа В.Ф. Горна «“Материк” Василия Шукшина» (первая публикация – 1979) нашлось место и замечаниям о «Калине красной». Говоря о возвращении шукшинских персонажей к своим деревенским корням, автор статьи цитирует киноповесть: «В трудную минуту жизни герои, которые в разное время по тем или иным причинам покинули свою “малую родину”, всегда вспоминают “далекую свою деревеньку, березовый лес на берегу реки, саму реку...”» [Горн 2024: 223].

Размышляя о личности Степана Разина в творчестве В. Шукшина, В.Ф. Горн, наряду с другими примерами, приводит пример, когда родители Любы Байкаловой насмешливо говорят о Егоре: «Стенька Разин нашелся» [Горн 2024: 220]. Рассуждая о подобных характерах, исследователь приводит слова самого В. Шукшина о Прокудине: «Как раз особенность такого характера: ходить по краю» [Горн 2024: 228]. Интересным в этом контексте нам кажется замечание В.Ф. Горна о трех вариантах существования «Калины красной»: киноповесть, фильм и многочисленные выступления самого

В. Шукшина – как «...третье осмысление жизни и характера Егора Прокудина...» [Горн 2024: 230].

В.Ф. Горн, в 1977 г. защитив кандидатскую диссертацию «Концепция личности в прозе В.М. Шукшина», открыл новую тему литературоведческих исследований о писателе. В основе монографии В.Ф. Горна «Характеры В.М. Шукшина» (1981) лежит утверждение критика Л. Аннинского о том, что «пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров В. Шукшина – это не множество разных типов, а один психологический тип, вернее, одна судьба, та самая, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: “шукшинская жизнь”» [Аннинский 1976]. Отталкиваясь от основных положений критика, В.Ф. Горн сделал выводы о том, что созданный В. Шукшиным «собственный “материк” представляет собой развертывающуюся динамическую целостность», единство которой обусловлено его «неповторимо цельной личностью» [Горн 1981: 219, 9]. Ценность этой монографии В.Ф. Горна установила литературовед С.М. Козлова, констатируя, что автор сформулировал закон «развертывающейся динамической целостности», выражающейся в «стремлении к “циклизации”», к синтезу «разных героев различных рассказов в одном персонаже», к «полифоничности» «диалогических отношений» между героями [Козлова 2024:17].

В 1990-е годы выходит первое собрание сочинений В. Шукшина, составителем которого стал В.Ф. Горн. В 1992 г. ученый защищает докторскую диссертацию «В. Шукшин и философско-этические проблемы русской прозы о деревне», где утверждает, что прозу В. Шукшина необходимо рассматривать как качественно новое, эстетически целостное повествование, а о писателе необходимо говорить не как об авторе отдельных рассказов и повестей, а как о писателе, создавшем внутренне целостный художественный мир.

С 1970-х – 1980-х годов творчество В. Шукшина стало включаться в историко-философский контекст, а в 1990-е годы наметились новые

тенденции в изучении прозы В. Шукшина в этом аспекте. Центром художественного мира писателя считается народный характер. В. Шукшиным не раз отмечалось, что «постановка проблемы народного характера является центральной задачей, только ее разрешение способно раскрыть главное в художественном мире» [Шукшин 1981: 147]. В.К. Сигов в своей диссертации «Русская идея В.М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе» объяснял интерес писателя к изучению народного характера волновавшими его вопросами о национальной судьбе, сущности национальной идеи. В. Шукшин отразил момент социально-духовных изменений, трансформирующих картину национального бытия, суть народного характера. Исследователь отмечает, что основным героем творчества В. Шукшина становится «сопротивляющийся переменам и всё-таки меняющийся человек, сохраняющий и теряющий важное» [Сигов 1999: 297].

В последнее десятилетие XX века актуализировалось исследование малых жанров в творчестве В. Шукшина, особенно поэтики его рассказов. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий приходят к следующему выводу: «Хронотоп шукшинского рассказа представляет собой образную модель “мироздания” <...> Функция его двояка: он возбуждает мысль о бытии и сам же представляет собой воплощенный смысл бытия» [Лейдерман, Липовецкий 1991]. В рассказах исследователи видят философскую символику времени и вечности, жизни и смерти, утра и вечера, огня и воды; выделяют архетипические пары старика и ребенка, бабушки и внука, свадьбы и похорон; «Эти пары и есть образы пределов» [Лейдерман, Липовецкий 1991]. Проявление общей тенденции литературы последнего десятилетия к мироустройству исследователи видят в новом типе рассказа, созданном В. Шукшиным: «драма в ореоле эпоса», где простой человек «не может найти ответа» [Лейдерман, Липовецкий 1991].

В 1992 г. вышла монография С.М. Козловой «Поэтика рассказов В.М. Шукшина».

Большой вклад в изучение В. Шукшина внесли ученые Алтая, наметившие комплексный филологический подход к творчеству писателя. Некоторые особенности такого подхода сформулировал А.А. Чувакин: «В. Шукшин – явление не только русской литературы и культуры, но и мировой. Для зарубежного читателя он открывает тайны русской души» [Чувакин 2015: 102]). В. Шукшин со своей гуманистической направленностью к вечным общечеловеческим проблемам бытия определяет духовные поиски нации. Вопрос: не утрачиваем ли мы своей духовности? – оказался созвучен нашему времени.

Оценивая идеологическую позицию В. Шукшина, критики сравнивают писателя с Ю. Трифоновым и отмечают, что оба художника «остановились на той черте, которая отделяет честного советского писателя от писателя антисоветского» [Елисеев 1998: 191].

В. Шукшин соединил в себе несколько самобытных дарований и актуализировал в своем творчестве новые художественные тенденции.

Алтайский ученый констатировал и фундаментальные концептуальные особенности творчества В. Шукшина, выделенные литературоведами ранее – это незавершенность (В. Горн), сложность (Г. Горышкин), неоднозначность (С. Козлова), которые определяются «логикой бытия творчества В. Шукшина в культуре» [Чувакин 2015: 104].

Филологи отмечают, что проза В. Шукшина отличается диалогичностью. В. Шукшин предстает в постоянном поиске диалога «во имя рассмотрения смятения души и поиска выхода из этих смятений, этих сомнений» [Шукшин 1991: 445]. «Ведущее место диалога во многом детерминируется ситуациями “сшибки” духовно-нравственных позиций “душа болит” и “на душе легко”, что, в свою очередь обуславливает приближение эпической прозы к кино-и театральной прозе, делает шукшинский текст лаконичным и плотным» [Чувакин 2015: 106].

Интересна в контексте последней фразы лингвиста А.А. Чувакина точка зрения литературоведа А.Ю. Большаковой на рассказы В. Шукшина. Она

отмечает: «здесь перед нами продуктивный в деревенской прозе тип режиссирующего “авторского” сознания, предполагающего максимальную драматизацию (театрализацию) повествования и наделение героев (персонажей) функциональными амплуа актерских ликов “автора”, скрывающихся за ними как за собственными вербальными, поведенческими, ментальными и пр. масками» [Большакова 2002-а: 26].

В современных исследованиях творчества В. Шукшина появляются новые интерпретации его произведений и новые подходы к ним.

В монографии А.И. Куляпина исследовательская методология базируется на синтезе семиотического, культурологического и мифопоэтического подходов к анализу литературы. В работе осуществляется семантическая интерпретация символов художественного пространства – дома, бани, магазина, церкви, через которые эксплицируются этико-эстетические доминанты творчества В. Шукшина [Куляпин 2016]. Коллективная монография «Геопозтика В.М. Шукшина» (2017) развивает проблематику пространственных категорий художественного мира писателя, однако с иных методологических позиций – геопозтической и антропологической.

Перспективность интегративных исследований на границе филологии и искусствоведения продемонстрировала в своей диссертации «Проза В.М. Шукшина: текст и его кинематографическая интерпретация» О.В. Зубова. Автор приходит к выводу о возможности признания работ В. Шукшина в кинематографии в качестве опыта «авторской экранной адаптации собственной прозы, что обусловлено литературоцентричностью художественного сознания писателя» [Зубова 2016: 4, 11, 17]. Исследователь доказывает, что кинематографичность прозы В. Шукшина является специфической чертой поэтики писателя, в том числе присутствуют монтаж и крупный план как особенности композиции.

В современной российской филологической науке много внимания уделяется и киноповести В. Шукшина «Калина красная» и ее кинематографическому «прочтению».

В 1973 году, сразу после окончания съемок фильма «Калина красная», критик В.И. Фомин записал свой разговор с В. Шукшиным. Писатель говорил о постоянстве привязанностей в литературе и кинематографе, о своем герое Егоре Прокудине и своей собственной судьбе: «Я исследую крестьянский слой. А точнее говоря, судьбы людей, вышедших из крестьян. Что меня волнует? Деревня разбредается, деревня уходит. <...> В этом уходе я вижу только потерю. <...> Но куда она приходит и к чему придет в конце концов? Вот вопрос. И эта сторона проблемы теперь-то и волнует меня более всего. <...> Мой Егор, уйдя из деревни, потерял всё. Его понесло по жизни, как ветром сломанную ветку. Выпавшего из родного гнезда, его прибрали к рукам нечистоплотные люди. Приласкали, приголубили в трудную минуту – зло-то, оно всегда хитрее, активнее воюет за человеческую душу. И вот Егор стал вором. Мне кажется, что в таком повороте событий никакого особого “сочинительства” с моей стороны нет. В годы войны и потом, когда нас в деревне хватанула голодуха, я тоже вынужден был уйти из дома и вдоволь насмотреться на то, что случалось с нашим братом, оказавшимся за пределами родной деревни» [Фомин 2024: 460–461].

О роли песен в фильме написана статья И.В. Шестаковой. Автор приходит к выводу, что «интерпретация текста песен способствует постижению внутренней душевной работы героев, раскрытию идейного содержания картины»; в фильмах В. Шукшина песня «не только озвучивает тему героя, но нередко сосредоточивает в себе основные концепты картины» [Шестакова 2015: 357]. Исполнение «Письма матери» (на стихи С. Есенина) выступает как символ истины, открывшейся Егору Прокудину.

Еще одна статья И.В. Шестаковой 2024 г. посвящена изобразительной системе в фильме В. Шукшина «Калина красная».

В статье Е.В. Крикливец речь идет о мифопоэтике «Калины красной» (в сопоставлении с повестью белорусского писателя), прежде всего о соотношении сюжета повести В. Шукшина с евангельской притчей о блудном сыне. Автор рассуждает: «Егору Прокудину сорок лет. Число “сорок” обладает сакральным смыслом: в Библии не единожды обозначает подготовительный период, предшествующий какому-либо важному событию. В повести герой обретает волю, постепенно крепнет надежда на возможность обретения новой жизни, на духовное перерождение» [Крикливец 2020: 16]. Образ коровы также имеет мифопоэтическое значение у славянских народов: она – великая мать, прародительница. Для Егора корова Манька – детское воспоминание, связанное с матерью, и потеря коровы символизирует утрату кровной связи с самым близким человеком. С очистительным ритуалом соотносится символика бани, с пограничным пространством своего / чужого мира – образы двери, порога [Крикливец 2020: 18-19]. Такое обилие мифопоэтических образов свидетельствует, по мнению автора статьи, «о наличии в повести В. Шукшина имплицитно содержащихся смыслов, которые должны быть декодированы читателем» [Крикливец 2020: 21].

В рамках интегративных стратегий, сближающих литературоведческий и лингвистический анализ, художественная картина мира писателя изучается через его языковую личность, которая рассматривается как субъект диалогического взаимодействия с читателем. Это открывает возможность для моделирования бинарных отношений «автор – персонажи» и «автор – читатель». Выбор прозы В. Шукшина в качестве материала монографии Г.Г. Хисамовой «Диалог как компонент художественного текста» не случаен: писатель совмещает статус яркой русской языковой личности и виртуозного диалогиста. Анализ способов речевой организации коммуникативных ситуаций, функциональных разновидностей диалога (спора, беседы, ссоры) позволяет исследовательнице выявить сюжетообразующую роль диалога в рассказах Шукшина, через который вербализуются ценностные установки персонажей. Характеризуя художественный мир писателя как

антропоцентричный по своей природе, Г.Г. Хисамова подчёркивает его «антиномичность» [Хисамова 2007: 275], которая реализуется в системе контрастных пар персонажей – от «униженных и оскорблённых» до «энергичных людей», от «чудиков» до «демагогов». Речевая дифференциация образов становится для автора монографии основой для вывода о том, что Шукшин выработал «собственную систему воздействия на читателя – собственную эстетику, специфическим содержанием которой стала концепция личности» [Хисамова 2007: 315]. Таким образом, антропоцентрический ракурс анализа художественной картины мира открывает новые перспективы в осмыслении русской литературы и языковой личности национального писателя.

Отметим и некоторые новые аспекты, появившиеся в шукшиноведении в последние годы. Исследователи обращаются к углубленному изучению жизни В. Шукшина как фактору его творчества. В этом плане интересны многочисленные статьи Д.В. Марьина, посвященные анализу текстологии, поэтики и стилистики дискурсивных жанров в творчестве В. Шукшина – его эпистолярная, автобиографическая, публицистическая, рабочие записки. «Несомненная научная ценность этой работы заключается в том, что в ней намечены новые перспективы в изучении шукшинского наследия. <...> Сверхзадача работы заключается в том, чтобы в ходе филологического анализа нехудожественных жанров <...> выявить их влияние на художественное творчество В. Шукшина. И задача эта была решена Д.В. Марьиным в полной мере» [Куляпин 2024: 89], – оценивает один ученый появление монографии («Несобственно-художественное творчество В. Шукшина: системное описание», 2015) другого ученого, позже защитившего по данной теме докторскую диссертацию.

Отметим, что этот факт позволил пересмотреть традиционную периодизацию творчества В. Шукшина, приведенную в его биографиях [Коробов 1984; Гришаев 1994] и во втором томе Энциклопедического словаря-справочника под редакцией А.А. Чувакина. Если ранее творчество писателя делилось на три этапа (первый: 1958–1965; второй: 1966–1968; третий: 1969–

1974), то благодаря проведенному исследованию Д.В. Марьина стало принято выделять в периодизации еще один этап (первый: 1953–1958; второй: 1960–1965; третий: 1966–1968; четвертый: 1969–1974). «Назовем его сверххранним, так как термин ранний уже традиционно закреплен за периодом литературного творчества В. Шукшина, определяемого в границах 1958-1965 гг.» [Марьин 2012: 161] – предлагает автор монографии. На сверххранном этапе происходит «предварительная постановка тем и вопросов, характерных для творчества В. Шукшина в целом; зарождение и становление художественных средств и приемов, свойственных зрелому творчеству писателя» [Марьин 2012: 168]. Автор предлагает завершить «сверххранний» этап публикацией рассказа «Двое на телеге» (1958), с которого в традиционной периодизации начинался ранний этап, потому что «и по уровню мастерства, и по набору художественных средств, и по тематике рассказ близок произведениям “сверххранного” периода» [Марьин 2012: 167].

Среди биографических исследований личности В. Шукшина традиционно выделяется книга В.И. Коробова «Василий Шукшин» [Коробов 1977; 1984; 2009]. Однако в 2015 году появилась альтернативная биография, написанная А. Варламовым [Варламов 2015], которая также привлекла внимание читательской аудитории. В интервью с А. Сегенем А. Варламов связывает возрождение интереса к биографическому жанру с «тоской по большому стилю», с ощущением нехватки социально и философски насыщенных тем и масштабных характеров в современном литературном процессе [Сегень 2015].

Полемически переосмысляя устоявшийся образ Шукшина, закреплённый в книге В. Коробова «Василий Шукшин. Вещье слово» [Коробов 1999], А. Варламов предлагает альтернативную концепцию личности писателя. Иной расстановкой акцентов он выходит за рамки хрестоматийного канона и создаёт образ трагического масштаба: бунтаря, интеллигента в первом поколении, наследника крестьянской культуры, пережившей катастрофу в XX столетии. Воссоздавая биографию Шукшина и

траекторию его восхождения, А. Варламов фокусирует внимание на неизбежной конфликтности его отношений с миром. Однако, согласно авторской интерпретации, Шукшин не становится диссидентом, будучи укоренённым в крестьянской традиции. Эта укоренённость выступает для него опорой в многоуровневом – социальном, мировоззренческом и этическом – противостоянии; её питательной средой служат вековой уклад, религиозная вера и память о деревне как «об утраченном, пусть даже мифологизированном, светлом мире детства» [Варламов 2015: 26].

Литературоведы не обошли роман-биографию «Шукшин» своим вниманием. Так, исследователь И.А. Костылева отмечает мотивную структуру главного героя, образующую его концепцию личности: «Создавая образ “усомнившегося Макарыча” (А. Варламов), писатель акцентирует внимание на важнейших мотивах жизни В. Шукшина: мотиве тяжбы с судьбой “новоявленного” Степана Разина, мотиве блудного сына русской деревни, мотиве русского Гамлета. Этот мотивный ряд позволяет сконцентрировать черты личности и творчества художника и создать целостный литературный образ» [Костылева 2019: 172]. Безусловным достоинством новой биографии писателя является то, что «роман о В. Шукшине – это роман не столько ответов, сколько вопросов и предположений» [Костылева 2019: 173].

Таким образом, творчество В. Шукшина живет в культуре в той мере, в какой оно стало ее фактом. Творчество В. Шукшина вошло в духовный мир человека, где оно функционирует как факт ментальной культуры: это и сама творческая деятельность, и вся совокупность первичных текстов творчества в соотношении со всей совокупностью вторичных текстов, под которыми в культуре понимают биографии, театральные спектакли, кинофильмы.

Интерес к творчеству В. Шукшина растет, что можно установить по фактам публикаций. Если в библиографическом указателе 1994 года было описано 1910 источников, то в библиографии, изданной в 2018 году, их уже 6125.

2.2. Киноповесть В. Шукшина «Калина красная» в Китае: перевод и восприятие

В. Шукшин стал известен в Китае как кинорежиссер, актер и автор сценария после того, как в 1974 году фильм «Калина красная» получил главный приз на VII Всесоюзном кинофестивале в Баку. Впоследствии в Китае были переведены одноименные повесть и сценарий фильма; киноповесть переводилась три раза – в 1974, 1980 и 1990 годах. «Калина Красная» была одним из немногих фильмов, переведенных и дублированных для внутреннего просмотра во время культурной революции, а создатели фильма должны были предоставить руководству Китая материал для понимания текущего положения дел в СССР. Фильм также позволил китайским художникам узнать советский стиль игры актеров и даже послужил эталоном для создания «театра социальной модели» китайского общества того времени. Повесть о заключенных вызвала эмоциональный шок в сердцах китайских читателей и в определенной степени расширила кругозор китайских кинозрителей и ученых. Однако следует отметить, в то время КНР и СССР находились в напряженных социально-политических отношениях, между двумя государствами существовали большие разногласия. Чтобы не встать на путь «советского ревизионизма», киноповесть и фильм «Калина Красная» рассматривались в Китае с яркой политической оценкой, под лозунгом «мы выступали против всего, что поддерживал советский ревизионизм», а переведенная Шанхайским педагогическим университетом версия киноповести сопровождалась критическими статьями, размещенными в конце опубликованной книги. Та же участь постигла и повесть В. Шукшина «Энергичные люди». Переведенная Фань Цюйянем в 1975 году, эта повесть оказала не меньшее влияние на тогдашний Китай, чем «Калина красная».

Повесть В. Шукшина «Калина красная» впервые была опубликована в журнале «Наш современник» в 1973 году. По ней в 1974 году В. Шукшин написал сценарий и снял одноименный фильм, в котором режиссер выступает

и как актер, играя главную роль. В 1974 году фильм получил главный приз на Всесоюзном кинофестивале, был признан лучшим фильмом, а В. Шукшин, исполнитель главной роли Егора – лучшим актером. Можно с уверенностью сказать, что этот фильм вызвал большой резонанс в советское время. По воспоминаниям Сергея Изгальшева, «по разным статистическим данным, фильм посмотрело около 60 миллионов зрителей!» (Цитируется по [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 87]). За этот фильм В. Шукшин получил высочайшее почтение. Когда он умер, люди, провожающие его, заполнили улицу Пироговскую, ведущую к кладбищу. Они стояли «с маленькими красными флажками в руках, а на самом деле верные поклонники Василия Шукшина держали букетики “Красной калины”» (Цитируется по [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 87]).

Хотя киноповесть «Калина красная» вышла в свет в 1973 году, её встреча с китайскими читателями произошла позже. Это обусловлено тем, что публикация не вызвала большого количества откликов. Только после того, как одноименный фильм получил главный приз на Всесоюзном кинофестивале в 1974 году, в Китае началась работа по переводу киноповести и дублированию фильма. Нужно отметить, что время перевода «Калины красной» было особенным для Китая: «культурная революция», начавшаяся в мае 1966 года, постепенно пошла на спад и закончилась в октябре 1976 года. В это время из-за разногласий в политической и экономической сферах были разорваны китайско-советские дипломатические отношения.

Для знакомства с мировой обстановкой в 1950-60 годы по приказу руководства КНР были переведены несколько книг и дублировали некоторые зарубежные фильмы. Начиная с 1960-х годов советские фильмы стали объектом критики – в свете движения «против Советского Союза и предотвращения ревизионизма»; в ходе культурной революции такая тенденция лишь усиливалась. Киноповесть и фильм «Калина красная» появились в Китае именно в этот период.

В 1974 году группа переводчиков факультета иностранных языков Шанхайского педагогического университета перевела киноповесть В. Шукшина «Калина красная», которая была опубликована в журнале «Наш современник» в 1973 году. К основному тексту перевода была приложена критическая статья, написанная в духе того времени. Используя метод позитивизма, китайский критик проанализировал цель творчества писателя и социальные причины преступлений, совершенных в фильме. В статье утверждалось, что с помощью этого фильма руководство СССР хотело донести до людей следующую идею: «тот, кто не соблюдает законы и правила общества СССР, должен за это заплатить большую цену»; фильм же был снят для того, чтобы «решить растущую проблему социальной преступности в СССР»¹. Переводчики также отмечали, что в произведениях В. Шукшина магия любви бесконечна, но широкая публика в СССР не могла «поллюбить» грабителей так сильно, как этого хотел В. Шукшин, поскольку «обычным людям ничего хорошего не приносят грабители, убийцы и поджигатели. Они приносят людям только большие беды». Переводчики отмечали, что причиной роста социальной преступности является «реальность социальной жизни и общественного строя Советского Союза»². Чтобы доказать эту мысль, приводились примеры из жизни Егора после выхода из тюрьмы. Ведь он может устраивать за деньги веселье. Поэтому «именно социальная система СССР и его ревизионистская линия развратили его (Егора)», и единственным выходом из такой ситуации является «свержение власти существующей бюрократической монополистической буржуазии и установление диктатуры пролетариата»³.

Осторожность в отношении к повести «Калина красная» и ее экранизации проявлялась по-разному. Су Сю, известная актриса по озвучиванию, дублировала Любу. Когда «Калина красная» была отправлена

¹ <https://movie.douban.com/review/13160937/>.

² Там же.

³ <https://movie.douban.com/review/13160937/>.

на просмотр после дублирования, Е Цюн, один из рецензентов, дала такую оценку: «Этот персонаж, после того как вы ее озвучили, кажется мне довольно милым» [Су Сю 2014: 165]. Это было обычное замечание, но Су Сю до сих пор не понимает, «хвалила ли она меня или критиковала» [Су Сю 2014: 165]. Поскольку фильм считали в КНР ревизионистским, все персонажи должны были быть отрицательными.

Хотя обстановка в Китае была достаточно сложной, все работники, независимо от того, переводчики они или актеры дубляжа, придерживались нейтральной позиции и всегда были верны оригиналам. В своей книге «Моя жизнь в озвучивании» Су Сю вспоминает: «Люба расплакалась от боли, держа на руках тело Егора. Из-за неисправности студии не были записаны два душераздирающих плача. Записали только наименее эмоциональный плач. Мне очень жаль» [Су Сю 2014: 165].

Китайским читателям трудно было скрыть свои эмоции и отчасти некоторое недоумение по отношению к повести «Калина красная». Чжан Вэй, известный писатель, отмечает: «В социалистической же стране (СССР), удивительно, появился такой писатель <В. Шукшин> с новым стилем творения, каких нет у нас» [Чжан Вэй 2020: 5]. Китайцы удивлены и тем, что «в повести “Калина красная” В. Шукшин оставил традиционную тему “герой времени”, а также не показал характерный для того времени “путь воскрешения человека с помощью Компартии и народа”» [Чжан Янь 2012: 143]. Одним словом, этот фильм, где главный герой является преступником, оказался «неожиданным для китайского народа» [Су Сю 2014: 306].

В 1980-е годы в советско-китайских отношениях наблюдается смягчение. В этом же году повесть «Калина красная» была заново переведена Вэй Фаньсю. Оригиналом послужил текст «Калина красная» из книги «Сборник киноповестей В. Шукшина». При сравнении этой версии с журнальным вариантом оригинала можно заметить, что автор добавил несколько новых эпизодов. Возможно, в этом и состоит причина повторного перевода. Перевод Вэй Фаньсю считается самым успешным и самым

распространенным, он был включен в книгу «Калина красная / Романс о влюбленных («红莓 恋人曲»)), изданную в 1980 году, и в книгу «Сборник современных советских повестей («当代苏联中篇小说选集»)), опубликованную в 1987 году.

В отличие от перевода периода культурной революции, в этой версии все имена переведены согласно их значению. Эти говорящие имена делают образы героев повести живыми. Название притона «малина» переводилось как название ягоды 马林果, что смягчает виновность персонажей и вызывает идиллическую эмоцию у читателей. В этом отражается изменение отношения переводчика к повести. Повесть больше рассматривают как произведение о деревне, а не о преступлении. Учитывая различие в этнокультуре, к этой версии добавили необходимые объяснения, комментарии. Возьмем, к примеру, разговор между Егором и Петром в бане.

«Ну-ну, – сказал Петро. – Давай еще целоваться. Георгий, значит, Георгий. Значит, Жора...

– Джордж. – Егор остался с протянутой рукой. Перестал улыбаться» [Шукшин 2012: 31].

В примечании внизу страницы Вэй Фаньсю написал комментарий к имени Джордж: «Жора – это имя уменьшительное к Георгию. А Джордж является европейской версией этого имени» [Вэй Фаньсю 1980: 40]. С помощью этого объяснения китайские читатели могут узнать, что, по-видимому, разные для них имена на самом деле являются разными формами одного имени собственного. И тем самым подчеркивают психологию Егора, который хочет выглядеть модным и не очень серьезным.

Эта версия отличается еще и тем, что переводчик, учитывая особенности говора той местности, где живут родители Любы, обработал их в соответствии с китайским северо-восточным диалектом. Возьмем, например, высказывание отца Любы, произнесенное в тот момент, когда Егор ждал Любу и хотел с ней навестить свою мать: «Скоро должна придти. Счас уж сдают молоко. Счас сдадут – и придет. Ты ее, Егор, не обижай: она у нас – последыш, а последышка

жальчее всех. Вот пойдут детишки у самого – спомнишь мои слова» [Вэй Фаньсю 1980: 82]. При переводе слова «последыш» выбрали китайские слова “老闺女”, которые являются обращением к любимой последней дочке в диалекте на Северо-востоке Китая. В обработке деталей проявляется добросовестность переводчика, который вносил свой вклад в правильное понимание повести китайскими читателями.

Последний раз перевод «Калины красной» был осуществлен в 1990 году, но последняя попытка перевода была не очень успешной, так как в тексте на китайском языке можно наблюдать несколько явных ошибок.

Например, в одном из эпизодов повести Егор читает стихи Есенина: «Город, город! Ты в схватке жестокой /Окрестил нас как падаль и мразь // Стынет поле в тоске одинокой...» [Шукшин 2012: 8]. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова слово окрестить имеет два значения: 1) крестить; 2) дать кому-чему-нибудь какое-нибудь прозвище, название (разговорное). Как известно, Есенин ощущал себя как «последний поэт деревни», противостоящий городу, поэтому в контексте стихотворения подходит второе значение глагола. А переводчик Чжу Шаухуа выбрал первое значение, считая, что «город очистил (спас) нас».

Другая явная ошибка была в переводе разговора Егора и Петра на полях:

« – Да что-то стрелять начала. Правда, наверное, жиклёр.

Они посмеялись, имея в виду тот “жиклёр”, который они вместе “продували” прошлый раз в бане.

– У меня дома есть один, всё берег его.

– Может, посмотреть – чего стреляет-то?»

В предложении «Да что-то стрелять начала» нет подлежащего. Чжу считает, что подлежащим здесь должна быть Люба. Это предложение понимается переводчиком в смысле «Люба начала требовать что-то». Но на самом деле здесь речь идет о машине: «Машина начала стрелять», то есть в этом контексте слово стрелять употребляется в значении “неполадки”.

В новой версии перевода есть и свои достоинства: указано, что на воровском жаргоне слово «малина» обозначает притон, тайное место, где собирались криминальные элементы общества. Разумеется, такой жаргон появляется, скорее всего, именно благодаря популярности фильма.

Перевод текста и уровень его адекватности оригиналу в определенной степени повлиял на рецепцию повести «Калина красная» в Китае.

В 1980 году были переведены на китайский язык и российские исследования творчества В. Шукшина; это положило начало изучению писателя в Китае. Самой известной является статья Л. Беловой «О творчестве В. Шукшина (《论舒克申的创作》)», переведенная Фу Лань.

С периода культурной революции до последних лет наблюдается ослабление внимания китайской критики к социально-политическим вопросам в повести «Калина красная»; наоборот, количество статей, посвященных самому тексту, его поэтике, растет. В 1980 году в предисловии к повести критик Вэй Фансю пишет, что эта повесть «обличает темную сторону общества СССР посредством традиционного реализма. В повести выражается глубокое сочувствие к герою, в чем проявляется явная тенденция гуманизма» [Вэй Фансю 1980: 1]. Эта оценка отличалась от негативной оценки повести в период культурной революции, в ней одновременно и сохранилась критика в адрес общества, и актуализировалась гуманистическая направленность повести.

Мнение Вэй Фансю было широко распространено в 1980-е годы. В своей статье «Герои под пером В. Шукшина (《舒克申的笔下人》)» Ян Шэн и Чжао Шичжан также отметили, что причиной не нравственного поведения Егора стал этот мир, точнее реальное общество СССР. «Этот мир заставляет его стать вором» [Ян Шэн, Чжао Шичжан 1982: 91]. Критики считают, что «в этой повести В. Шукшин выдвинул важную проблему в обществе СССР, которую не высказывал ни один из современных писателей» [Ян Шэн, Чжао Шичжан 1982: 91]. По их мнению, самым большим подвигом писателя является всестороннее изображение тех людей: В. Шукшин «не только

описывает темную сторону характера, но и раскрывает светлую сторону, которая существует на самом деле. Он изображает своего героя в конфликтах добра и зла в нем» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 91].

Шанхайским издательством перевода в 1987 году был издан «Сборник современных советских повестей («当代苏联中篇小说选集»)). В предисловии к сборнику литературовед Вэй Фаньсю не ограничился только социальной критикой, он подчеркнул «любовь к земле и людям» [Вэй Фаньсю 1987: 377]. Здесь уже появляются мысли о В. Шукшине как об авторе «деревенской прозы», отмечаются пути нравственного совершенствования личности с точки зрения писателя.

В предисловии к серии книг «Белый медведь» редактор утверждает, что в повести «Калина красная» уделяется внимание «жизни крестьян в городе» [Чжу Шаохуа 1997: 5]. Критики уже заметили влияние, которое оказывает город на сельских жителей, и тем самым подошли к сути понимания «деревенской прозы».

Особенно много работ посвящено образу главного героя «Калины красной» – Егору Прокудину.

В предисловии к самой повести «Калина красная» Чжу Шаохуа обобщал достижения В. Шукшина. Критик считает, что Егор является человеком, «который мечтает о светлом и прекрасном и у которого в душе скрывается огромная сила» [Чжу Шаохуа 1997: 7]. Хэ Хуньин предпочитает рассматривать «Калину красную» как эксперимент на человечность. Егор, грешный человек с противоречиями в душе, стал центром этого эксперимента. «Мерой данного эксперимента являются человечность и совесть» [Хэ Хуньин 1997: 148]. Люди в деревне «показали типичный для русских характер – стремление к нравственному совершенству в неидеальных условиях жизни» [Хэ Хуньин 1997: 149]. По мнению критика, произведение В. Шукшина имеет продолжительную жизненную силу, потому что автор отошел от абстракций политических догм и ограничений времени и рассматривает самую высокую

нравственную ответственность как ответственность перед человеком, обществом, землей, которые дали человеку условия проживания.

Чжоу Цзянь в своей статье вписывает Егора в архетип «блудного сына» в русской литературе. Исследователь, анализируя народное происхождение Егора, считает, что в его жизни повторился путь блудного сына: уход – падение – сожаление – спасение – воскрешение [Чжоу Цзянь 2015: 15].

Гуй Сяо рассматривает в повести философскую тему настоящей радости и свободы. Стремясь к ним, Егор переживает в душе диалектический процесс. Раньше герой считал, что радость и свобода приходят, когда он танцует с Люсьен и развлекается в незнакомой компании. После того как Егор вернулся к Любе и увидел свою мать, он осознал, что настоящая радость заключается в «невиновности перед матерью и покоем на душе» [Гуй Сяо 2010: 22].

Дин Фанлу в статье, опубликованной в 2021 году, пытается найти осознание спасения, которое характерно для православия. Воскрешение Егора совершается под руководством ряда женщин: «Мать-земля, родная мать и Люба» [Дин Фанлу 2021: 59]. Он считает, что у Егора «обострённое чувство справедливости», которое свидетельствует о том, что «он хочет быть спасен» [Дин Фанлу 2021: 59]. Это и послужило главной причиной окончательного его воскрешения.

Из вышесказанного следует, что восприятие киноповести «Калина красная» в литературных (интеллектуальных) кругах в Китае прошло длительный путь, в процессе которого появилось немало исследований.

Надо отметить, что, кроме повести, интерес для изучения представляет и одноименная экранизация «Калины красной». По данным, размещенным на российском сайте⁴ и на китайском сайте⁵ (до 19 января 2024) составлена таблица, приведенная ниже.

⁴ https://otzovik.com/reviews/film_kalina_krasnaya_1973.

⁵ https://movie.douban.com/subject/1781657/comments?start=140&limit=20&status=P&sort=new_score.

Страна	Дата размещения комментариев	Количество комментариев	Хорошая оценка (пятерка, четверка)	Средняя оценка (тройка)	Плохая оценка (двойка, единица)	Общая оценка
РФ	2011.4-2023.9	71	97.18% (пятерка - 90.14%, четверка - 7.04%)	2.81%	0%	4.9
КНР	2009.11-2024.1 (Оценка с комментариями)	165	51.33% (пятерка - 11.33%, четверка - 40%)	43.33%	4% (двойка-4.67%, единица-0.67%)	
	Оценка с комментариями и без)	520	66.3% (пятерка - 23.4%, четверка - 42.9%)	30.2%	3.6%	4

Из таблицы видно, что отношение к этому фильму у русских и у китайских зрителей сильно отличается. Почти все русские зрители поставили хорошую оценку, а из китайских зрителей дали соответствующую оценку немногим более половины, из них большинство оценили на «четверку».

Различие также проявляется в комментариях. Комментарий русских зрителей в среднем составляет от 100 до 400 слов. Они выражали свое мнение и в отношении актеров, и языка, и музыки. Читая комментарии, можно почувствовать любовь русских к фильму и их желание поделиться эмоциями с потенциальными зрителями. А комментарий китайских зрителей состоит всего лишь из десятка слов.

Непопулярность «Калины красной» в Китае была обусловлена многими факторами, среди которых нельзя не упомянуть лакуны в национальной культуре и различие в эстетике.

Оригинальный текст не может полностью совпадать с его переводом. При переводе некоторая часть информации теряется. Возьмем, к примеру, перевод названия повести «Калина красная». Во всех трех вариантах заглавие переводится как “红莓”, что означает в китайском языке – «красная ягода». Для словосочетания нет в китайской культуре эквивалентного растения. В этом контексте показательное рассуждение переводчика: «Кто-нибудь знает, что такое цветок красной ягоды? Вы не найдёте этот цветок ни в одном

ботаническом справочнике, потому что такого растения в мире вообще не существует» [Ли Шэнцюань 2011: 68]. «Калина» переводится как “红莓” уже давно. Такой перевод встречается впервые в песне «Цветет калина» на китайском языке. Что касается происхождения этой ошибки, переводчик текста песни, Мэн Гуанцзюнь, откровенно сказал, что в конце 1940-х – начале 1950-х годов в нашей стране не было русско-китайского словаря. Поэтому он выдумал такое название в соответствии с традицией наименования ягоды в родной земле [Мэн Гуанцзюнь 2001: 23]. Эта песня настолько популярна в Китае, что такой перевод укрепился и передаётся из поколения в поколение. Но на самом деле правильный перевод слова «калина» должен быть “荚蒾”.

По воспоминанию жены В. Шукшина, над повестью писатель работал в больнице. В качестве заглавия он выбрал название песни, которую В. Шукшину часто пела его жена и которая звучит в повести. Заглавие в художественном произведении – это ключ к тексту, имеющий глубокое, символическое значение. Калина – растение с белыми цветами и алыми плодами. Красные плоды символизируют красоту и верность. В народе калина – символ тоски и печали по умершим, дерево обычно сажают у могилы, особенно погибших юношей и девушек. Плоды калины хотя и красные, но горькие. Егор, как калина, носит красную рубашку, но судьба его горькая. Не зря прозвище у него в повести – Горе.

Неправильный перевод иногда приводит к искажённому смыслу произведения. Но в данном случае правильный перевод тоже не способствует верному и глубокому пониманию текста, потому что калина в китайской литературе не так популярна. Многие китайцы вообще никогда не видели калину, тем более не знали ее вкус. В китайской культуре калина не обладает таким культурным подтекстом, ассоциативным полем, как в русской литературе и культуре.

Таких «белых пятен» в повести много, что создает для китайских читателей немало трудностей. Например, в тексте есть фраза: «Губошлеп махал платком, как Пугачев» [Шукшин 2012: 14]. Китайские читатели не

знают, как Пугачев машет платком. Когда Егор на почте посылал деньги Губошлепу, «он помнил, что он в шляпе» [Шукшин 2012: 41], но вдруг «он забыл про это» [Шукшин 2012: 41]. Его идентичность в шляпе и без нее изменяется, что тоже не очень понятно для китайских читателей. Когда Егору пришлось надевать после бани белье бывшего мужа Любы, он был недоволен этим и сказал, что «я еще вам спою песню “во саду ли в огороде?”» [Шукшин 2012: 30]. Что значит эта песня? Когда Люба привела Егора домой, ее отец сказал, что она нашла себе Степана Разина. Массовый китайский читатель не в курсе того, кто такой Степан Разин. Поэтому в переводе нужны комментарии исторических антропонимов.

Что касается предпочтения в эстетике кино, китайские зрители больше всего не довольны сюжетом. 24 человека из русских зрителей считает, что хороший сюжет является одним из достоинств фильма. С этим мнением не согласились только два русских зрителя. Среди китайских зрителей 9 человек упомянули сюжет в своих комментариях. Они единодушно считают, что сюжет банальный. Как говорит Л. Белова, «сюжетная основа этого фильма, на самом деле, является притчей о воскрешении блудного сына, в которой нет ничего нового...» [Белова 1980: 148]. Такой простой сюжет могут оценить русские зрители.

Кроме того, китайские зрители придерживаются мнения, что сюжет неровный. С этим согласен только один русский зритель. По мнению Б. Рунина, при сравнении с фильмом, «повесть, вернее, киноповесть, повторяю, куда строже, куда последовательнее, куда собраннее» [Обсуждаем... 1974: 28-37].

Впечатление от картины у русских и китайских зрителей тоже отличается. 19 русских зрителей в своих комментариях пишут, что им грустно, когда они смотрят фильм. Особенно это касается сцен, когда Егор встречается с матерью и когда сильно плачет перед церковью. О своих впечатлениях пишут только 4 китайских зрителя. Один из них высказывает схожее с русскими зрителями мнение. Три человека полагают, что наиболее сильное

впечатление оставляет встреча Егора с родителями Любы. Такое отношение китайских зрителей можно объяснить словами Б. Рунина, который считает поведение Егора перед церковью чересчур эмоциональным: «Ведь люди типа Егора как раз норовят расчесать себя до истерики по пустякам, а не тогда, когда они действительно несчастны» [Обсуждаем... 1974: 28-37]. В Китае больше ценят именно сдержанное горе.

Мнение у русских и китайских зрителей совпадает относительно грустной интонации и поэтичности фильма. Как отмечает Л. Белова, «именно этому фильму В. Шукшин придал лиричность и трагичность» [Белова 1980: 156].

Китайские зрители разделяют мнение русских в отношении юмора. Различие лишь в том, что для русских зрителей юмор вытекает главным образом из речи персонажей (словесный юмор, например: «Люди для бордельеро собрались?»). А китайские зрители считают юмористическим поведение героя.

Один и тот же фильм вызывает у китайских и русских зрителей разные чувства. Это обусловлено многими факторами. В том числе и временем показа фильма. Много русских зрителей смотрели этот фильм в детстве. В 1974 году почти не было фильмов о ворах, поэтому фильм шокировал их. А чувство, испытанное в детстве, сохраняется на всю жизнь. Вот почему, хотя комментарии были написаны в последние годы, все они позитивные. На экраны Китая фильм вышел тоже в 1974 году. Но в то время он был доступен только малому кругу зрителей. Большинство же китайских зрителей имело возможность его посмотреть уже гораздо позднее. Это факт подтверждается тем, что половина комментариев была написана в мае 2013 года, когда в Шанхае прошел Фестиваль фильмов мастеров. А в XXI веке у китайских зрителей уже накопился большой опыт в сфере киноискусства. В результате чего фильм «Калина красная», снятый в прошлом веке, выглядел в глазах китайских зрителей уже не столь привлекательным.

Исторический фон и возраст зрителей – факторы, которые также играют большую роль. В комментариях русские зрители писали, что этот фильм для измученных душ, а молодые могут его не понимать. В истории СССР был период, когда люди плохо жили, им приходилось делать то, что им не хотелось. Поэтому для тех людей, которые пережили этот период, Егор не просто герой фильма. Он их брат или они сами. Поэтому горе Егора вызывает в их душе резонанс, а каждое слово главного героя для них наполнено философским смыслом. В Китае тоже было непростое время, но нужно отметить, что те, кто пережили трудный период в Китае, не так уж часто ходят в кино. В кино ходит молодое поколение, которое выросло в быстро развивающемся и свободном Китае. Вот почему им трудно испытать те же чувства, какие испытывают русские зрители.

Для китайских зрителей поведение актера В. Шукшина могло выглядеть иногда чересчур эмоциональным, а русские зрители считают его игру идеальной. В. Шукшин до этого фильма уже снимался в таких фильмах, как «Золотой эшелон» (1959), «Простая история» (1960), «Когда деревья были большими» (1961), «Аленка» (1961), «Мишка, Серега и я» (1961), «Мы, двое мужчин» (1962), «Журналист» (1967), «Комиссар» (1967), «У озера» (1969), «Освобождение» (1970-1971). Последним фильмом В. Шукшина-актера стал фильм «Они сражались за Родину» (1974). К его стилю игры русские зрители уже привыкли. А такой известный в СССР человек для китайских зрителей был просто актером с высокими скулами и крестьянским лицом. Они не привыкли к такой манере игры.

Русские зрители относятся к Егору с глубоким сочувствием, но у китайских зрителей герой особенного сочувствия не вызывает. Как пишет один из китайских зрителей, «в фильме рассказывается о пути воскрешения одного заблудшего человека, который всегда бунтует»⁶. У Егора противоречивый характер: он сильный и может защитить свою женщину, но у него нет решительности, и он часто меняет свое мнение. Б. Рунин рассуждает:

⁶ <https://movie.douban.com/subject/1781657/reviews>.

«Когда же весь этот спектр пестрых душевных тяготений проявляется в самой структуре фильма, возникает досадная смесь разнородных тенденций» [Обсуждаем... 1974: 28-37]. Такой противоречивый образ человека не был принят в Китае. Китайским зрителям легче принять тех людей, которые хотят стать хорошими и реализуют это всеми силами, а не тех людей, которые сами себе воздвигают камень преткновения на пути стать хорошими.

Таким образом, в Китае на восприятие киноповести «Калина красная» и одноименного фильма в определенной степени повлиял перевод текста и уровень его адекватности оригиналу. В период культурной революции фильм, где главный герой является преступником, оказался «неожиданным для китайского народа» [Су Сю 2014: 165], так как не показал характерный для того времени «путь воскрешения человека с помощью Компартии и народа» [Чжан Янь 2012: 143]. Начиная с эпохи Культурной революции и по настоящее время, в китайской рецепции повести «Калина красная» социально-политический подход постепенно уступает место гуманистическому осмыслению. Также на современном этапе отмечается тенденция к увеличению числа исследований, сосредоточенных непосредственно на поэтике и текстовых особенностях произведения.

2.3. Рассказы В. Шукшина в Китае

В начале 1980-х годов в разных изданиях появились переводы рассказов В. Шукшина. В частности, рассказ «Степка», переведенный Тун Синьгуаном (童宪刚), был включен в «Сборник современных советских повестей и рассказов» («当代苏联中短篇小说集»), изданный Шанхайским издательством переводов в 1982 году. Централизованное составление сборника рассказов В. Шукшина было осуществлено Лю Цзунцзи (刘宗次), который в 1983 году отобрал и отредактировал «Избранные рассказы В. Шукшина» («舒克申短篇小说选») при участии многих переводчиков. В дальнейшем рассказы

В. Шукшина постоянно включались в различные антологии. Например, рассказ В. Шукшина «Гринька Малюгин», переведенный Гао Чунинь, был включен в сборник «Не отставьте» («永不掉队»), опубликованный Издательством народной литературы в 1987 году. Также были изданы переводы «малой прозы» В. Шукшина, в частности рассказа «Микроскоп», киносценария «Иван Степанович» и «Брат мой».

Перевод произведений В. Шукшина появляется в китайских учебниках. В программу четвертого класса средней школы в 2003 году был включен рассказ «Солнце, старик и девушка». В книгу избранных рассказов для средней школы, опубликованную Цянсуским образовательным издательством, вошёл рассказ В. Шукшина «Осень». Рассказ «Экзамен» предлагался университетским специализированным учебником русского языка «Восток» для второкурсников [Ши Тецянь 2011: 89], а «Верую!» – для четверокурсников [Ши Тецянь 2012: 3].

Остановимся подробнее на одном из таких сборников переводов. В 1983 году в издательстве «Иностранная литература» вышел сборник «Избранные рассказы В. Шукшина» под редакцией Лю Цзунцзи (刘宗次).

Рассказы, вошедшие в сборник, были созданы в разные годы: «Степкина любовь» (1961), «Светлые души» (1959), «Экзамен» (1962), «Сельские жители» (1961), «Артист Федор Грай» (1962), «Гринька Малюгин» (1962), «Классный водитель» (1962), «Солнце, старик и девушка» (1960), «Критики» (1964), «Змеиный яд» (1964), «Ваня, ты как здесь?!» (1966), «Чудик» (1967), «Волки» (1967), «Материнское сердце» (1969), «Бессовестные» (1970), «Сураз» (1970), «Крепкий мужик» (1970), «Срезал» (1970), «Залетный» (1970), «Жена мужа в Париж провожала» (1971), «Обида» (1970), «Ноль-ноль целых» (1971), «Капроновая елочка» (1966), «Ораторский прием» (1971), «Мой зять украл машину дров» (1971), «Чередниченко и цирк» (1969), «Мнение» (1972), «Осенью» (1972), «Штрихи к портрету» (1973), «Мужик Дерябин» (1974), «Други игрищ и забав» (1974).

В переводе этого сборника рассказов на китайский язык приняли участие такие переводчики, как Ай Цзинь (艾今) (перевод 6-и рассказов), Чжан Цзяньхуа (张建华) (5 рассказов), Пэй Цзяцин (裴家勤) (3 рассказа); по два рассказа перевели Бай Сихун (白嗣宏), Гао Чжуньинь (高中音), Гао Лимин (高利敏), Фу Вэнь (傅文); по одному рассказу для данной антологии перевели Гу Синь (顾昕), Лю Цзюнь (流坤), Хань Чжэин (韩哲英), Су Чжоусюн (栗周熊), Дэн Шупин (邓蜀平), Лю Хайянь (刘海燕), Ли Ша (黎少), Хуан Чжуйюй (黄柱宇), Шэнь Чжихун (沈志宏). Чжан Цзяньхуа (张建华) не только был лучшим переводчиком, но и самым внимательным исследователем В. Шукшина.

На обложке сборника рассказов, выполненной в терракотовом цвете, изображено в стиле гравюры лицо В. Шукшина на фоне трубы, из которой идет дым, ограды и сельской церкви. Писатель нахмурился и прикрывает рот рукой, как будто задумался или плачет.

Некоторые исследователи отмечают, что рассказы антологии охватывают различные аспекты жизни персонажей. Пятнадцать рассказов в основном посвящены городской жизни и психологическим ощущениям «деревенских людей, переезжающих в город» [Ян Цянь 2021: 21], шесть из них показывают жизнь в деревне и в колхозе на фоне такого переезда. В 1983 году, на пятый год после начала реформ и открытости, в Китае также возникло широкомасштабное движение крестьян, переезжающих в города. Перевод и публикация русской литературы подобной тематики, несомненно, послужили толчком для создания в Китае художественных произведений о крестьянах, покидающих свои родные деревни.

Рассказы В. Шукшина понимать нелегко. Как отметил Чжан Цзяньхуа, “некоторые произведения В. Шукшина отличаются сложностью и малодоступностью” [Чжан Цзяньхуа 1983: 28]. Трудности понимания возникают не только у китайских читателей – даже у русскоязычной аудитории. Доказательством этого является тот факт, что в 2002 году в России вышел «Словарь языка Василия Шукшина».

Сложность понимания и перевода В. Шукшина обусловлена несколькими причинами. Во-первых, в его произведениях активно используются алтайские диалектизмы, которые не фиксируются в стандартных словарях русского языка, что создаёт барьер для восприятия. Кроме того, возникает проблема передачи особенностей этих диалектов в переводе. В китайском языке отсутствуют прямые аналоги алтайских диалектов, поэтому переводчики стоят перед дилеммой: передавать ли такие выражения стандартным разговорным языком или попытаться найти соответствие в каком-либо китайском диалекте. Оба подхода имеют недостатки: использование нейтральной речи лишает текст местного колорита, а применение, например, сычуаньского или северо-восточного диалекта способствует созданию комического эффекта, так как кажется, что русские персонажи внезапно заговорили на региональном китайском наречии.

Чжао Шилин (赵世玲) в своей диссертации «Употребление алтайских диалектов в произведениях В. Шукшина» систематизировала характерные черты этих диалектов. Во-первых, исследовательница указала на то, что алтайский диалект отличается особыми грамматическими формами, например, окончание -ов/-ев в форме родительного падежа множественного числа существительных [Чжао Шилин 2012: 17]. Приведем один пример из рассказа «Волки»: «Таких взбудителей-то знаешь куда девают?». В этом предложении вместо «возбудителей» В. Шукшин использовал «взбудителей», подчеркивая акцентные особенности местных жителей. А в книге «Избранные рассказы В. Шукшина» предложение переводится как «你这样的煽动者知道都送到哪里去吗?» (Таких возбудителей-то знаешь куда девают? – Перевод на русский язык наш. Сун Бицзюнь) [Шукшин 1985: 172]. Перевод выполнен в нейтральном стиле и утратил диалектную окраску оригинала. Другой пример приведем из рассказа «Солнце, старик и девушка»: «Вы здешний, дедушка? – Здешний». «Здешний» переводится как «本地人 (здесьний – Сун Бицзюнь)» [Шукшин 1985: 103]. Здесь также не переданы особенности диалекта. В

результате китайскому читателю сложно осознать художественную глубину и специфику использования диалектов в произведениях В. Шукшина.

Во-вторых, произведения В. Шукшина строятся на живой русской разговорной речи. Помимо уже упомянутой проблемы региональных особенностей, устная речь приобретает свои отличительные черты в зависимости от уровня образования человека, его характера и профессии. В произведениях В. Шукшина устные выражения самых разных персонажей добросовестно зафиксированы, включая и речевые ошибки, вызванные низким уровнем образования. Возьмём в пример фразу «Согласен, говорю! Пирамидон» из рассказа «Классный водитель» и слово «тагазинчик» из рассказа «Обида». Все эти «ошибки» нелегко точно передавать в переводе.

Как отмечает Дай Шань (戴珊), в рассказе «Солнце, старик, девушка» речь персонажей соответствует их социальному статусу и передает индивидуальность человека [Дай Шань 1995: 38]. В нескольких репликах диалога между девушкой и сыном старика стилистические факторы создают яркий контраст. Обращаясь к молодому человеку, девушка использует нейтральное слово «Здравствуйте», а сын старика в ответ употребляет просторечное «Здорово». Девушка спрашивает: «Он умер, да?». Глагол «умереть» является нейтральным. Герой же в ответ использует разговорный вариант – «помер». Сочетание лексики с разной стилистической окраской призвано показать резкий контраст между речевыми манерами двух людей, выросших в разных условиях и имеющих разный уровень культуры. И здесь вполне правомерен вопрос: как точно перевести эти глаголы на китайский язык, сохранив и передав этот культурный «разрыв»?

В существующем в книге «Избранные рассказы В. Шукшина» переводе: «“您好 (Здравствуйте)”. “你好 (Здравствуй)”. “他死了是吗? (Он умер, да?)” “死啦 (умер)”» – переводчик пожертвовал этим стилистическим различием в разговорной речи. Способность передать такие детали – настоящий критерий мастерства переводчика. Перевод, опускающий подобные нюансы, хотя и не влияет на общее понимание текста, все же вносит некоторый эстетический

недостаток в точную передачу смысла шукшинских произведений. Конечно, в китайском языке также существует множество изысканных, книжных и просторечных выражений, обозначающих смерть. В данном случае, если перевести глагол как «去世» (скончался) и «死了» (умер), можно достаточно хорошо передать контраст уровней культуры.

В-третьих, в русской разговорной речи существует множество вариантов разговорных слов. Русские существительные могут изменять свои окончания для выражения эмоций говорящего – симпатии или неприязни. В современном стандартном китайском языке (путунхуа) нет полностью аналогичной и продуктивной грамматической формы «уменьшительно-ласкательных» существительных. И передать эту особую грамматическую форму очень непросто. В. Шукшин же мастерски использовал уникальные возможности русского языка, чтобы выразить свою симпатию или неодобрение в отношении главных персонажей.

Например, в первой фразе рассказа «Обида» («Сашку Ермолаева обидели») использование формы «Сашка» выражает авторскую симпатию к главному герою. А в первой фразе рассказа «Мнение» («Некто Кондрашин, Геннадий Сергеевич...») использование полного имени демонстрирует отстраненность и неодобрительное отношение к персонажу. «Сашка» – это уменьшительно-ласкательная форма имени «Александр», другая его краткая форма – «Саша». В. Шукшин выбрал не «Саша», а более ласковый, фамильярный вариант. В китайском языке соответствующие способы передачи – либо добавление слова «小» (маленький), либо добавление суффикса «儿», либо использование формы удвоения (AA). Однако все три варианта неприменимы для перевода этой формы. «小» подразумевает маленький размер или возраст, а Сашка уже взрослый; суффикс «儿» и форма удвоения также кажутся здесь неуместными. Поэтому в переводе был использован полный транслитерированный вариант: «萨什卡·叶尔莫拉耶夫受了委屈» [Шукшин 1985: 280]. Такой способ перевода не позволяет передать

ту особую симпатию В. Шукшина к персонажу Саше и то братское чувство, с которым он к нему относится.

В тексте рассказа «Чудик» есть такой фрагмент: «Он дома так разрисовал печь, что все дивились. Нашел ребячьи краски, кисточку и принялся за дело. Через час все было кончено; коляску не узнать. По верху колясочки Чудик пустил журавликов – стайку уголкем, по низу – цветочки разные, травку-муравку, пару петушков, цыпляток... Осмотрел коляску со всех сторон – загляденье. Не колясочка, а игрушка. Представил, как будет приятно изумлена сноха, усмехнулся» [Шукшин 1988: 426]. В этом отрывке также много уменьшительно-ласкательных форм («кисточка», «колясочки», «журавликов», «стайку», «уголкем», «цветочки», «травку-муравку», «петушков», «цыпляток»), которые указывают на позицию персонажа и предпочтения автора. Однако перевод передаёт это нейтрально, не сохраняя эмоциональной окраски: «他找到儿童用的颜料画笔(кисть)画了起来。一个小时,大功告成,坚持看不出是一辆童车(коляска)了。怪人在童车上画了聚在一角的仙鹤(журавли)。下面画了各种各样的鲜花(цветы),茂密的青草(трав),还有两只公鸡(петух),一些小鸡(цыплята)。他把童车前后看了个遍—太好看了,简直不像个童车,倒像个玩具了» [Шукшин 1985: 161] Таким образом, китайский перевод нивелирует эти оттенки и не передаёт эмоционального отношения.

В произведениях В. Шукшина перевод слов «село» и «деревня» также представляет собой сложную задачу. В разных рассказах В. Шукшин использует оба этих слова: иногда «село» и его производные (например, «сельский»), иногда «деревня». Однако по частоте употребления «деревня» встречается чаще. В некоторых произведениях «село» и «деревня» появляются одновременно.

Деревня – тип населённого пункта, одна из низовых административно-территориальных единиц в Российской Федерации и ряде других стран. В большинстве районов России «деревней считался сельский населённый пункт,

не имеющий церкви (в отличие от села, где церковь стоит)»⁷. Деревня – один из самых маленьких населенных пунктов, который состоит из нескольких домов и одной большой улицы. Само слово раньше означало «двор», «пахотное поле»⁸.

А что такое село? В XVIII–XIX веках в Российской империи понятие «село» окончательно закрепилось за поселением, имеющим церковь. После Октябрьской революции 1917 года терминологические различия между селом и деревней были упразднены. Однако в быту продолжали использовать слово «село» по отношению к тем поселениям, где «до революции существовали церкви, даже если они впоследствии были разрушены»⁹.

Различие между словами «село» и «деревня» проявляется и в рассказе В. Шукшина «Крепкий мужик»: «И осталась она пустая, церковь, вовсе теперь никому не нужная. Она хоть небольшая, церковка, а оживляла деревню (некогда сельцо), собирала ее вокруг себя, далеко выставляла напоказ» [Шукшин 1988: 441].

В Китае же в ранний период существования КНР в системе сельской власти существовали две различные модели на севере и юге. На севере ниже уровня уезда действовала двухуровневая система районной и деревенской власти. А деревенская власть соответствует тому же административному уровню, что и волость (乡) или посёлок (镇) на юге. В то время как на юге Китая под уровнем волости (посёлка) существует ещё и деревня.

В произведениях В. Шукшина в селе есть не только такси, но и заводы, не только магазины, но и кинотеатр. Такое экономическое состояние соответствует северной «деревне» и южному «посёлку». Поэтому, если переводчик В. Шукшина на китайский язык родом с юга, он, вероятно, будет склонен переводить «село» как «乡镇» (волость / посёлок), а *деревню* – как

⁷ <https://znanierussia.ru/articles/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D1%8F>.

⁸ https://www.gazeta.ru/social/21665018/selo-i-derevnya-v-chem-raznica.shtml?ysclid=mjdoyfbnkb912519807&utm_auth=false.

⁹ https://www.gazeta.ru/social/21665018/selo-i-derevnya-v-chem-raznica.shtml?utm_auth=false.

«村» (деревня). Если же переводчик В. Шукшина родом с севера Китая, то он, скорее всего, будет склонен переводить *село* как «村» (деревня), а для *деревни* у него не найдётся соответствующего отдельного слова, и её также придётся переводить как «村庄».

Эта нестрогая корреляция между административным делением и уровнем жизни людей создаёт определённые трудности для перевода. В сборнике рассказов В. Шукшина переводчик перевёл встречающиеся в текстах слова «село» и «деревня» одинаково – как «деревня» (村庄). Например: «А рано утром Чудик шагнул с чемоданом по селу» – «一大早，怪人提着箱子在村里走过» [Шукшин 1985: 150]. «Деревня Новая – небольшая деревня...» («Выверт») – «诺瓦村是个不大的村庄...» [Шукшин 1985: 245]. Слово «村» (деревня) явно не способно передать различие в уровне и статусе, которое существует между понятиями в русском языке. Деревня – это более мелкая, более тёплая, человеческая единица жизни. А село – это, очевидно, более крупное, более удобное, но и более безликое жизненное пространство.

В литературных кругах Китая рассказы В. Шукшина вызвали значительный резонанс. В. Шукшин сразу же получил единодушное одобрение со стороны многих писателей, поскольку он изображал экстремальные характеры, редко встречающиеся в китайской литературе. Однако, по мнению других китайских исследователей, крайняя увлечённость такими образами имеет и свои недостатки.

Ученый Чжан Цзяньхуа отмечает особенности малой прозы В. Шукшина: «С точки зрения идейного содержания, писатель питает нездоровую привязанность к безрассудным, безоглядным и радикальным поступкам, а его одобрение людей, совершивших ошибки и даже преступления, иногда чрезмерно. Например, побег одноимённого героя рассказа «Стёпка» В. Шукшин описывает с явным восхищением» [Чжан Цзяньхуа 1983: 28]. Кроме того, исследователь считает, что «некоторые произведения В. Шукшина излишне усложнены и трудны для понимания, а

некоторые “чудики” являются чересчур странными, как, например, герои в рассказах “На кладбище” или “Танцующий Шива”» [Чжан Цзяньхуа 1983: 28].

Можно сказать, что В. Шукшин является писателем со своей спецификой, и китайские критики не отрицают статуса В. Шукшина как выдающегося деятеля культуры. Показательно воспоминание Чэнь Мэя: «Осенью 1986 года, возвращаясь на родину через Москву, я специально посетил Новодевичье кладбище, чтобы почтить память героев, павших в Великой Отечественной войне, и ушедших из жизни знаменитостей культурного мира. К моей радости, на могиле В. Шукшина оказалось гораздо больше цветов, чем на любой другой. На чёрном мраморном надгробии с его большой фотографией свисали ветви, усыпанные ярко-алыми ягодами калины... Я постоял несколько мгновений в молчании и возложил свой букет. 25 июля этого года исполняется 59 лет со дня рождения В. Шукшина. Этой небольшой статьёй и моими скромными переводами я вновь хочу выразить своё глубокое уважение и любовь к нему» [Чэнь Мэй 1988: 165].

Рассказы В. Шукшина вызвали большой интерес в китайских литературных кругах. Писатель Чжан Вэй вспоминает: «В то время, помню, в издательстве “Народная литература” вышел сборник рассказов В. Шукшина, который пользовался большой популярностью... В такой же социалистической стране, но там были писатели не такие, как мы. Все у него новое» [Чжан Вэй 2020: 5]. Китайский писатель Лю Чжаолинь говорил: «Рассказы В. Шукшина слишком хороши» [Лю Чжаолинь 1998: 58]. При этом он высоко оценил шукшинский принцип творчества – «на первое место надо ставить жизнь, а не технику» [Лю Чжаолинь 1998: 59].

Известный писатель Ван Цзэнци неоднократно публично выражал свою симпатию к В. Шукшину. В 1982 году на вопрос: «Творческим тенденциям каких писателей вы следуете? Есть ли у вас время читать зарубежную литературу, какую вы читали в последние годы и каковы ваши впечатления?» – он ответил: «...Иногда я читаю В. Шукшина... Я считаю, что это очень

особенный писатель... В. Шукшина я считаю очень талантливым, поэтичным и философским» [Ван Цзэнци 2019: 271].

Влияние В. Шукшина на таких писателей, как Чэнь Чжунши и Лу Яо, несомненно. По воспоминаниям Чэнь Чжунши, в начале 1980-х годов «во дворе Провинциальной ассоциации писателей царил лихорадка советской литературы» [Чэнь Чжунши 2019: 353]. Благодаря «оттепели» в китайско-советских отношениях, советская литература хлынула в страну, два института иностранных языков в Пекине редактировали и издавали два журнала, специализирующихся на переводах произведений советских писателей – «Советская литература» и «Русско-советская литература», они были первыми в своем роде. В то время Чэнь Чжунши жил в своем родном селе. Когда он отправлялся в Ассоциацию писателей по делам, он часто разговаривал с Лу Яо. «Наши разговоры всегда сводились к советским писателям и впечатлениям от чтения их произведений. Айтматов, В. Шукшин, Васильев, загадочный Солженицын и многие другие» [Чэнь Чжунши 2019: 353].

Таким образом, ряд рассказов В. Шукшина был переведён на китайский язык. Несмотря на отдельные неточности и потери, неизбежные при переводе, его произведения вызвали значительный интерес у китайских писателей, что свидетельствует о рецептивной ценности шукшинского наследия и его влиянии на литературный процесс Китая.

2.4. Этапы восприятия и изучения творчества В. Шукшина в Китае

Произведения В. Шукшина оказались непростыми для восприятия и понимания в Китае. В 1974 г. киноповесть «Калина красная» и одноименный фильм были тайно переведены в Китае как материал для понимания внешнего мира Центральным народным правительством. Фильм просматривался и подвергался критике в узких кругах. В этом же году скончался В. Шукшин, а образ В. Шукшина в Китае начал формироваться и становиться всё более заметным. Ван Цзэнци как-то сказал: «Я считаю, что советские произведения

не были такими, как о них говорили в период “банды четырёх”. Они всё же исследовали новые темы, и их путь был довольно здоровым <...> Мне кажется, В. Шукшин очень талантлив, полон поэзии и философии» [Ван Цзэнци 1992: 87].

Нельзя не признать, что В. Шукшин одним из первых советских писателей-«деревенщиков» был переведен на китайский язык. В это же время первый перевод на китайский язык произведения В. Распутина «Живи и помни» (1974) был совершен в 1979 году, а «Царь-рыбы» В. Астафьева – в 1982 году.

Известный исследователь русской литературы Чэнь Цзяньхуа отмечает: «интерес к переводам начал постепенно возрождаться только в 1980-х годах»¹⁰ после спада из-за охлаждения политических отношений между Китаем и СССР. Председатель Китайской ассоциации по изучению русской литературы Лю Вэньфэй считал, что «в современном Китае русская литература лишь сейчас (1980-е годы) возвращается к своей литературной сути, и её восприятие становится нормальным»¹¹, потому что при выборе произведений для перевода «...больше всего внимания уделялось художественной и идейной ценности произведений. Что касается идеологии, она уже не была критерием для перевода»¹². Именно в этом контексте переводчики захотели заново познакомиться с творчеством В. Шукшина через повторный перевод.

Относительно перевода 1990 года Чэнь Цзяньхуа поясняет: «Под влиянием рыночной экономики в Китае в начале 1990-х годов» и из-за «ограничения, связанного с вступлением Китая во Всемирную конвенцию об авторском праве» количество переводов современных советских и новейших русских литературных произведений резко сократилось. Публикация русской классической литературы в этот период снова пережила расцвет, и множество известных произведений были переведены заново»¹³.

¹⁰ <https://www.bjnews.com.cn/detail/155581497714981.html>.

¹¹ <https://www.bjnews.com.cn/detail/155581497714981.html>.

¹² <https://www.bjnews.com.cn/detail/155581497714981.html>.

¹³ <https://www.bjnews.com.cn/detail/155581497714981.html>.

Есть основания полагать, что повторный перевод «Калины красной» в 1980 году стал отправной точкой в изучении творчества В. Шукшина в Китае. Однако начало изучения творчества В. Шукшина в Китае было положено переводом и публикацией исследований российских ученых. В 1980 и в 1981 году в журнале «Переводы по искусству кино» были опубликованы статьи: Л. Беловой «О творчестве В. Шукшина» (перевод Фу Лань (富澜) [Белова, Фу Лань 1980] и В. Грегора «Советское кино с 1960-х годов» (перевод Фэн Юйли 冯由礼) [Грегор, Фэн Юйли 1981]. Таким образом, В. Шукшин вошёл в сферу научных исследований в Китае прежде всего как кинорежиссёр – его рассказы ещё не были знакомы китайской аудитории.

Тогда же короткие рассказы В. Шукшина впервые попали в поле зрения китайских читателей. Ян Шэнь писал: «Произведения Василия Макаровича Шукшина начали отдельно появляться в китайских изданиях с начала 1970-х годов. К настоящему времени (1982) на китайский язык переведено около тридцати его повестей, рассказов и киносценариев» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 87].

Академическое изучение китайскими учёными рассказов В. Шукшина началось лишь в 1982 году. Первая статья, посвящённая исследованию рассказов В. Шукшина, была написана Ян Шэнем и Чжао Шичжаном. Авторы статьи «Современный советский писатель В. Шукшин и его персонажи» указывали на то, что «...за двадцать лет в нашей стране было представлено ограниченное количество современных советских произведений, однако работы В. Шукшина оказались среди наиболее переводимых. Его читательская аудитория постоянно растёт, а влияние усиливается. Но критических материалов о нём в Китае встречается немного» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 87]. Авторы считали, что персонажи В. Шукшина – это «образы деревенских мужиков» [Там же] и делили их на такие категории, как «пожилые люди, всю жизнь тяжко трудившиеся; обиженные честные люди; чудаки, вызывающие смех сквозь слёзы; и молодые люди, сбившиеся с пути» [Там же]. В статье неоднократно подчеркивалось, что все эти персонажи –

обычные люди, включая «хулиганов, стилиг, воров, даже проституток и молодёжь, свернувшую на преступный путь» [Там же]. Нельзя не сказать, что классификация персонажей у Ян Шэня и Чжао Шичжана была несколько поверхностной и не затрагивала сущностных различий героев, однако она задавала направление для размышлений исследователям и читателям В. Шукшина.

Важно учитывать и тот факт, что оценка Ян Шэня и Чжао Шичжана была ограничена социально-культурным контекстом того времени. Авторы считали, что В. Шукшин, «писатель простых людей, всегда следовал ленинским принципам партийной литературы, исходил из социальной реальности, основывался на жизни, исторически и диалектически познавал мир и объяснял его» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 89]. Писатель не только изображал тёмные стороны жизни людей, сбившихся с пути, но и смело раскрывал светлые стороны, объективно присутствующие в их жизни, показывая их характеры в противостоянии зла и добра. Стоит отметить мысли Ян Шэня и Чжао Шичжана и о героине «Калины красной». Ученые считали, что мышление героини Любы в «Калине красной» было несколько выходящим за рамки морали. Они писали: «Справедливости ради надо сказать, душа Любы прекрасна, достойна уважения. Она добрая и смелая русская сельская женщина. Проблема в том, что старый хозяин (муж Любы, безнадёжный алкоголик, который хотя и был изгнан, но юридически не разведён) и новый хозяин (Егор, мужик со справкой об освобождении, который хотя и появился, но ещё не заключил с ней официальный брак) сосуществуют в одном доме» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 92]. «Поведение Любы заслуживает морального осуждения» [Там же]. Такое мнение во многом отражало взгляд на Любу части китайских читателей, воспитанных в консервативной культуре; В конце концов Ян Шэнь попытался убедить себя и читателей принять возвышенность Любы: «Дать несчастье пьянице и счастье Любе – такова мораль В. Шукшина» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 92].

Типологии персонажей В. Шукшина посвящено и исследование Чжан Цзяньхуа. В 1983 году Чжан Цзяньхуа, один из основных переводчиков коротких рассказов В. Шукшина, опубликовал в журнале «Советская литература» статью «О “чудиках” и “чужих” в творчестве В. Шукшина». Чжан Цзяньхуа, ссылаясь на рассказы В. Шукшина «Чудик» (1967) и «Чужие» (1972), разделил персонажей В. Шукшина на «чудиков» и «чужих». Ученый считает, что, изображая чудиков, В. Шукшин стремится не просто показать их странность и эксцентричность, «но, что важнее, раскрыть через их уникальные характеры духовную красоту, превосходящую окружающих, давая людям морально-философское просвещение» [Чжан Цзяньхуа 1983: 88]. Таким образом, «чудики» здесь – это хорошие люди с несколько необычным поведением. А «посторонние» представляют собой воплощение дурных тенденций в обществе.

Данная классификация показывает, что основным критерием Чжан Цзяньхуа для разделения персонажей В. Шукшина является мораль. Ученый считает, что В. Шукшин был верным защитником глубоких моральных традиций и обычаев русского народа, передававшихся в деревне из поколения в поколение. В то же время Чжан Цзяньхуа указал на особенность творчества В. Шукшина как писателя-моралиста: «Подавляющее большинство “чудиков” и “чужих” – это самые обыкновенные, ничем не примечательные маленькие люди, живущие и работающие на низших уровнях общества. Отражённая в произведениях социальная жизнь также состоит из самых простых, повседневных мелочей. Это показывает, что В. Шукшин отличается от некоторых других современных советских писателей-моралистов своим уникальным эстетическим мышлением и художественным вкусом» [Чжан Цзяньхуа 1983: 93].

Период с 1974 по 1983 год можно считать *первым этапом* восприятия В. Шукшина в Китае. На этом этапе «Калина красная» В. Шукшина была переведена трижды, была переведена и его повесть «Энергичные люди». Кроме того, были переведены и опубликованы в журналах некоторые рассказы

писателя. Из-за ограниченного влияния журналов в этот период, В. Шукшин был известен в Китае в основном как кинорежиссёр. В это время китайские исследователи еще только начинали изучать творчество этого уникального автора и пытались наладить связь с российскими учёными, изучающими В. Шукшина, чтобы совместно осваивать эту литературную сокровищницу.

В 1983 году в Китае вышел сборник «Избранные рассказы В. Шукшина». С этого момента начался *второй этап* исследования В. Шукшина в Китае. Публикация данного сборника дала китайской аудитории возможность познакомиться с рассказами В. Шукшина, а китайским исследователям – возможность изучать рассказы этого автора. Чжан Вэй писал по этому поводу: «Я помню, что тогда Издательство народной литературы выпустило сборник рассказов В. Шукшина, который вызвал невероятный ажиотаж» [Чжан Вэй 2020: 5]. Почему же возник такой ажиотаж? «Обе страны (КНР и СССР) были социалистическими странами, но именно в СССР смог появиться такой писатель, непохожий на нас, с таким свежим дыханием» [Чжан Вэй 2020: 5]. Ян Шэнь и Чжао Шичжан ответили на этот вопрос следующим образом: потому что «в советской литературе 1950–1980-х годов никто не осмеливался так, как В. Шукшин, прорывать определённые шаблоны творческого метода» [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 91]. Писатель поднимал фундаментальные вопросы современного общества, затрагивать которые не решались другие авторы того времени. Кроме того, в рассказах В. Шукшина находим галерею персонажей, склонных к крайностям. Ван Цзэнци называл их «лишними людьми». В предисловии к сборнику рассказов Вэй Чжиюаня (魏志远) «Я думал, тебе всё равно» («我以为你不在乎») Ван Цзэнци так написал о Фане (方) из «Прошлых дел» (往事) – молодом интеллигенте, отправленном в деревню, который жил, как хотел, следуя зову сердца, не подчиняясь внешним правилам: «Это тип, не раз появлявшийся в истории западной литературы. От Тургенева до В. Шукшина – все писали о таком типе. Его называют “лишним человеком” или же “отщепенцем”, “саморазрушителем”. Такой тип пока ещё редко встречается в китайской

литературе» [Ван Цзэнци 1991: 78]. Именно эта особенность и дала рассказам В. Шукшина жизненную силу в Китае.

С этого времени рассказы В. Шукшина стали важным объектом изучения для китайских исследователей. Как сказал Бай Юньчао (白超韵), «рассказы В. Шукшина наиболее полно воплощают его художественную жизнь, концентрируя основные черты его творческих принципов и стиля» [Бай Юньчао 1988: 52]. Цзоу Лицюань (邹立泉) изложил принципы писательской техники и особенности стиля В. Шукшина следующим образом: прямолинейное начало, резкий обрыв в конце, обилие диалогов, использование языка различных социальных слоёв и т.д. [Цзоу Лицюань 1984: 64]. Бай Юньчао (白超韵) характеризовал особенность стиля рассказов В. Шукшина так: простота и доступность, лаконичность и сжатость, остроумие и юмор. Исследователь считал, что юмор В. Шукшина особенный: «В произведениях В. Шукшина мы не видим чисто комического юмора, не видим едкой, резкой сатиры. Его работы выделяются сочетанием юмора и лиризма» [Бай Юньчао 1988: 59]. Лу Синцзюй (卢兴举) обнаружил проблему несоответствия стиля раннего и позднего творчества В. Шукшина. Он указал, что в ранних произведениях В. Шукшина «преобладает воспевание, сопровождаемое мягкой иронией» [Лу Синцзюй 1985: 60], тогда как в поздних – «тональность сурова, с оттенками разоблачения и критики, строки пронизаны циничной страстью» [Лу Синцзюй 1985: 60]. Ци Гуанчунь (齐广春) считал, что недосказанность также является художественной особенностью произведений В. Шукшина [Ци Гуанчунь 1990: 57]. Его мнение разделяют Лю Гуй и Лу Синцзюй: рассказы В. Шукшина «можно понимать с разных точек зрения, то есть произведения содержат больше элементов «чистой литературы» [Лю Гуй 1996:11]. Лу Синцзюй указывал на то, что многие короткие рассказы В. Шукшина «зачастую содержат не один, а несколько смыслов. Например, «Срезал»... Так, некоторые советские критики полагали, что цель рассказа “Срезал” – “высмеять” и “осудить” Глеба Капустина,

который добивается популярности дешёвыми эффектами», с чем критик Лу Синцзюй не может согласиться [Лу Синцзюй 1985: 62]. Бай Юньчао считал, что в строках В. Шукшина сквозит «явная насмешка» над Глебом [Бай Юньчао 1988: 11]. Возможно, именно из-за недосказанности один и тот же рассказ В. Шукшина может вызывать довольно разные реакции у различных читателей. Поскольку у каждого своё восприятие и понимание жизни, интерпретация и оценка произведений также будут отличаться.

Если на начальном этапе восприятия В. Шукшина фокус внимания был сосредоточен на типологии персонажей его творчества, то во второй период исследователи обратились к вопросу, зачем создавать таких типичных персонажей, и в первую очередь – зачем изображать чудиков такими странными. Ци Гуанчуньна на этот вопрос отвечал так: изображение чудиков столь эксцентричными направлено на то, чтобы «оставить у читателя сильное, глубокое впечатление, позволить читателю в их уникальных, причудливых характерах увидеть внутренние духовные факторы и потребности» [Ци Гуанчунь 1990: 59]. Заставляя поступки героев выходить за рамки обычной логики, В. Шукшин таким образом утверждает ценность их идей и духа. Ши Госюн полагал, что хотя эти чудики и странные, но «их странность носит милый, правдивый и достоверный характер» [Ши Госюн 1994: 44]. Но Ши Госюн также указал, что некоторые их действия «в жизни, возможно, и не заслуживают одобрения» [Ши Госюн 1994: 44]. А по мнению Хэ Хуньин (贺红英) это страсть персонажей В. Шукшина к жизни, «это порыв жизненной силы, не отравленной современной жизнью, где смешано и хорошее, и плохое» [Хэ Хуньин 1997: 148]. Эта страсть также проявляется в неудовлетворённости обыденным существованием и поиске смысла жизни, в осуждении людей и явлений, лишённых любви, сострадания и чувства справедливости.

Исследователи также пытались найти ответ на вопрос, почему произведения В. Шукшина выделялись среди современников и даже преодолевали свое время. По словам Хэ Хуньин, «...писатели и кинематографисты того периода ставили социальное значение злободневных

событий намного выше художественной ценности образов персонажей. Они в большей степени оценивали сформулированные в произведении социальные идеи (например, критику общественных отношений), чем эстетическую выразительность художественного текста. В результате в таких произведениях, если отбросить характерные для эпохи “проблемы”, от индивидуальности персонажей оставалось мало – всего лишь простое противопоставление качеств: честность или подлость, гуманизм или бюрократизм, реализм или хвастовство и лицемерие» [Хэ Хуньин 1997: 147]. Художественное открытие В. Шукшина заключалось в создании уникальной галереи персонажей... Его герои не являются сложными социальными образами, демонстрирующими распространённые идеологические тенденции конкретной эпохи, а представляют собой индивидуальности, взятые из жизни. В. Шукшин воспринимал высшую моральную ответственность как ответственность перед человеком, обществом и землёй, взрастившей людей. Такая позиция способна вызвать отклик у любого человека в любую эпоху. Творчество В. Шукшина начинается с внимания к морали и очарованию внутренним миром простых людей, постепенно переходит к исследованию моральных дилемм и, наконец, возвышается до трагического призыва к человечности и совести. Кроме того, в его произведениях присутствует философское осмысление жизни, он всегда искал ответ на вопрос: в чём смысл жизни. Повесть «Калина красная» утверждает, что «смысл жизни – в стремлении вперёд, в движении вверх, в надежде, в том, чтобы быть настоящим Человеком с большой буквы», а в рассказе «Солнце, старик, девушка» – в труде, в служении» [Ци Гуанчунь 1990: 59].

В второй период исследователи также уделяли внимание изучению внутренних связей в произведениях В. Шукшина и его взаимосвязи с другими писателями. Ци Гуанчунь отметил связь между героем Иваном из сказки-притчи «До третьих петухов» и многими предыдущими героями В. Шукшина: «Многие персонажи, созданные В. Шукшиным ранее, обладают определёнными чертами Ивана» [Ци Гуанчунь 1990:61]. А Хэ Хуньин

прослеживает связь «Калины красной» с темами прежнего творчества автора: «Свойственная В. Шукшину тематика – чуткость и глухота души, пламенные чувства и глупое самодовольство, тюрьма и свобода – в этом фильме <«Калина красная»> получила обобщённое философское воплощение» [Хэ Хуньин 1997: 151]. Что касается внешних связей, то основная тональность рассказов В. Шукшина – это юмор, сквозь который просвечивает грусть. Эта особенность указывает на влияние традиций русского короткого рассказа, «в особенности творчества Чехова, которое было глубоким и значительным» [Лю Гуюй 1996: 12].

Интересно, что в китайских исследованиях второго периода появились упоминания о восприятии В. Шукшина в СССР. Китайские ученые как бы дискутировали со своими российскими коллегами на расстоянии. Так, некоторые российские литературоведы обвиняли главного героя фильма «Живет такой парень» в нарушении трудовой дисциплины. Они также были недовольны речью и поведением героя. С этим был не согласен Хэ Хуньин, считая, что такая психология была «как порождением эпохи, так и фактором, углублявшим её перекосы» [Хэ Хуньин 1997: 150].

Что касается творческих тем и жанров, то во второй период В. Шукшин как писатель, обращающийся к крестьянской теме, уже прочно утвердился в сознании людей. Ян Шэнь писал, что персонажи В. Шукшина – это почти обычные люди, в основном образы деревенских мужиков [Ян Шэнь, Чжао Шичжан 1982: 87]. Чэнь Мэй отмечала, что наряду с такими влиятельными современными советскими писателями, как В. Белов, Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев и другими, В. Шукшина называли прозаиком, работавшим в деревенской тематике в 1960–70-е годы [Чэнь Мэй 1988: 162]. Бай Юньчао писал, что в 1960-е и начале 1970-х годов в советской литературе возникла мощная волна изображения «деревенской темы», и изменения языковой формы как раз соответствовали этой тенденции. В. Шукшин был одним из представителей этого направления. Его язык не только «отражал

общие тенденции развития того периода, но и сохранял свою уникальность» [Бай Юньчао 1988: 52].

В второй период на фоне всеобщего восприятия В. Шукшина как писателя-«деревенщика», пишущего о сельских жителях, некоторые исследователи высказывали иную точку зрения. Хэ Хуньин считал, что «относить В. Шукшина к “деревенским прозаикам” весьма натянуто», ссылаясь на то, что «его произведения не отражали общих характеристик и важных проблем советской деревенской жизни 1960–70-х годов» [Хэ Хуньин 1997: 151]. Исследователь также был убежден в том, что временная принадлежность «деревенских» героев его рассказов и фильмов размыта: герои В. Шукшина «значительно отличаются от образов современных крестьян, созданных другими писателями в их масштабных произведениях» [Хэ Хуньин 1997: 151].

В. Шукшин также широко известен в Китае как писатель-моралист. Чжан Цзяньхуа указывает, что В. Шукшин был верным защитником глубоких моральных традиций русского народа и обычаев, передававшихся из поколения в поколение в деревне [Чжан Цзяньхуа 1983: 92]. Чэнь Мэй считает, что В. Шукшин больше всего интересовался вопросами человеческой морали и души [Чэнь Мэй 1988: 162].

В 1990-е годы появились диссертации, посвященные исследованию В. Шукшина. В 1994 году Ван Хунци, ныне профессор Сямэньского университета, будучи магистрантом Цзилиньского университета, написал диссертацию «Беспокоиться о том, о чём беспокоятся люди, радоваться тому, чему радуются люди – об особенностях творчества В. Шукшина» (《忧人民之所忧, 乐人民之所乐—论瓦·舒克申的创作特色》) [Ван Хунци 1994]. В 1995 году Чэнь Синьюй, ныне профессор Чжэцзянского университета, написал диссертацию «Чем проще, тем истиннее – исследование эстетической мысли в рассказах В. Шукшина» (《平平淡淡愈见真—舒克申短篇小说创作审美思想

探微》) [Чэнь Синьюй 1995]. Можно сказать, что в 1990-е годы изучение В. Шукшина в основном было сосредоточено в Цзилиньском университете.

Необходимо отметить, что исследования китайских учёных также были неразрывно связаны с активным культурным обменом между Китаем и Россией, что и позволило китайским исследователям узнать о тенденциях в изучении В. Шукшина в России, открыв для них новые перспективы. В 1984 году журнал «Материалы по вопросам СССР» (《苏联问题参考资料》) опубликовал статью «Лучшие фильмы и актёры по версии журнала “Советский экран” с 1958 по 1982 год» (《1958—1982年《苏联银幕》评选出的最佳影片和最佳演员》) [Чжу Фуянь 1984], в которой отмечалось, что В. Шукшин дважды получал награды – в 1974 и 1975 годах за фильмы «Калина красная» и «Они сражались за Родину». В 1986 году журнал «Мир кино» перепечатал статью «Творческий стиль В. Шукшина», написанную С. Фрейлихом и переведённую Чжан Каем [Фрейлих, Чжан Кай 1986]. В 1989 году журнал «Мировое кино» опубликовал перевод статьи «Мораль есть истина», содержащей размышления В. Шукшина о положительном герое [В. Шукшин, Чжан 1989]. В 1987 году Чжоу Жунгуан перевёл статью о В. Шукшине из учебника по устной речи «Писатель, актёр, режиссёр В. Шукшин», рассказывающую о его характере и биографии, которая была опубликована в журнале «Переводы по культуре» (《文化译丛》) [Чжоу Жунгуан 1987]. Появление этих работ показывает, что переводчики разными способами собирали материалы о В. Шукшине. Перевод и введение этих материалов способствовали развитию исследований В. Шукшина в Китае.

Период с 1983 по 1999 год стал вторым этапом в изучении В. Шукшина. С публикацией сборника «Избранные рассказы В. Шукшина» основное внимание в этот период привлекли именно его рассказы. Были изучены особенности и творческий стиль рассказов В. Шукшина, даны ответы на вопрос, почему его «чудики» такие странные, раскрыта философская глубина его произведений, а также исследована преемственность внутренних тем и

характерных черт персонажей в творчестве В. Шукшина, а также его место в советской литературе как в историческом разрезе, так и среди современников. С одной стороны, его считали наследником Чехова, с другой – одним из писателей-моралистов. Некоторые исследователи поставили под сомнение статус В. Шукшина как писателя-«деревенщика». Важно отметить, что в этот период уже появились систематические научные работы, посвящённые творчеству В. Шукшина, однако их количество было невелико, и исследования в основном сосредоточились в Цзилиньском университете.

В 1999 году начинается *третий этап* изучения творчества В. Шукшина. Исследования нового века, опираясь на предыдущие изыскания, породили новые направления. Бао Гохун, основываясь на собственных высказываниях В. Шукшина о творчестве и образах творческих личностей в его рассказах, в своей статье попытался исследовать размышления В. Шукшина о творчестве: «Каково социальное положение творчества, каковы мотивы, какова роль творчества в жизни человека и его сущность, что есть подлинное творчество, а что – ложное» [Бао Гохун 2001: 31]. Автор считает, что «творческая деятельность в определённой степени идеализирована В. Шукшиным. Люди с творческим энтузиазмом вызывали у него восхищение и одобрение» [Там же].

На третьем этапе интерес исследователей к «шукшинским персонажам» не ослабевает. Чжу Шиянь изучила прототипы «шукшинских персонажей» с исторической и культурной точек зрения. Она утверждает, что «чудики» В. Шукшина во многом схожи с русскими юродивыми как по внешним поведенческим моделям, так и по внутренним духовным качествам и состоянию бытия [Чжу Шиянь 2003: 52]. Гуй Сяо полагает, что среди созданных Шукшиным персонажей, помимо «чудиков» и «чужих», есть также образы «вернувшихся на путь истинный блудных сыновей» и идеального персонажа Степана Разина. Примечательно, что в этот период китайские исследователи начали серьёзно изучать образы крестьян в творчестве В. Шукшина, рассматривая их идентичность за пределами просто группы

сельских жителей с разными характерами: «Его интересовали “урбанизированные” сельские жители», уже не «персонажи традиционной деревенской темы – крестьяне, а молодёжь новой эпохи, идущая в ногу с изменениями в деревне» [Чэнь Хуэйминь 2004: 112]. Гэ Уян классифицировал персонажей В. Шукшина как чудиков, посторонних, возродившихся к новой жизни и невежественных людей [Гэ Уян 2014: 4]. Чжоу Цзянь, исходя из фольклорных элементов в образах персонажей, разделил их на Иванушек-дурачков, блудных сыновей и богатырей [Чжоу Цзянь 2015: 5].

Что касается тематики прозы В. Шукшина, Цзинь Тефэн считал, что одна из тем – это противопоставление горожан и сельских жителей, где первые угнетают вторых. Важным аспектом произведений В. Шукшина оказывается и тема смерти [Цзинь Тефэн 2004: 21]. В своей диссертации Гуй Сяо указала, что среди тем творчества В. Шукшина присутствуют также темы счастья и свободы, экзистенциальные темы. Она пишет: «В тогдашнем СССР массовая культура и коллективное поведение чрезмерно подчёркивались, личность теряла свободу, поэтому поднятие В. Шукшиным вопроса о личной свободе в экзистенциальном ключе имело особое значение» [Гуй Сяо 2010: 5]. Гэ Уян считал, что темами В. Шукшина были взаимоотношения города и деревни, моральные искания «маленького человека» и поиск конечной истины жизни [Гэ Уян 2014: 5].

Многие исследователи увидели общность между произведениями В. Шукшина и Чехова; при этом очевидными были и различия между ними. Чэнь Хуэйминь отметила, что основная тональность рассказов В. Шукшина – это юмор, сквозь который просвечивает грусть, и в этом он близок к Чехову; но жизненная сила, наполняющая его рассказы, явно отличается от чеховской [Чэнь Хуэйминь 2004: 112]. Ши Хуншэн, в свою очередь, считал, что чеховские рассказы носят разоблачительный характер, и их персонажи часто связаны с «самодержавным строем», тогда как рассказы В. Шукшина лиричны, и его герои в основном связаны с «деревней» [Ши Хуншэн 2005: 34].

Что касается взаимосвязи литературы с другими формами искусства, в частности, взаимоотношений между кинематографическим и литературным творчеством В. Шукшина, Гуй Сяо в своей диссертации «Сравнительное исследование прозы В. Шукшина и его кинематографического творчества» указала, что между фильмами и рассказами В. Шукшина существует тесная связь. Она считает, что в аспекте литературности фильмов В. Шукшина, его кинематограф, черпая питательную среду из литературы в сюжетах и идеях, одновременно был ограничен в исследовании и использовании собственно кинематографического языка и средств, поэтому некоторые критики полагают, что литературные достижения В. Шукшина значительно превосходят его же кинематографические. При этом рассказы В. Шукшина кинематографичны, кино придало его прозе своеобразный колорит, но в то же время в некоторой степени уменьшило глубину психологического анализа в его прозе, что, возможно, является одной из причин, почему «короткие рассказы В. Шукшина обладают большим очарованием, чем его повести» [Гуй Сяо 2010: 4]. Взаимосвязь произведений В. Шукшина с драматургией раскрыта в работе У Тун, в своей диссертации она рассматривает проблему драматизации рассказов В. Шукшина. По ее словам, драма отличается от кино: «Если в кино акцент делается на звук и изображение, то в драме – на постановку и действие» [У Тун 2023: 3].

Чжан Цянь опубликовала на русском языке диссертацию «Апостольская традиция в творчестве В. Шукшина». По ее мнению, «существует шукшинский биографический миф в аспекте агиографической традиции» [Чжан Цянь 2013: 4]. Яо Е считает, что герои В. Шукшина сталкиваются с тремя духовными дилеммами: погружение в материальный мир и глубокое порабощение мирским; взаимная враждебность и мучительное одиночество; сомнения и мучения, связанные с проблемой существования: «В. Шукшин в конечном счёте указывает путь к духовному спасению в религиозной вере» [Яо Е 2015: 4]. С точки зрения религиоведения, Би Синьюй исследовала

происхождение, развитие и воплощение темы блудного сына в произведениях В. Шукшина [Би Синьюй 2022: 52].

Ян Цянь исследует традиционное воплощение и временные особенности темы «сельский житель в город» в рассказах В. Шукшина в аспекте культурологии. В своей работе она прослеживает эволюцию темы сельского жителя в городе в русской литературе. В соответствии с отношениями сельского жителя и города, чтобы выделить особенности эпохи в раскрытии этой темы в рассказах В. Шукшина, она делит анализ на три аспекта: приезд в город, пребывание в городе и уход из города [Ян Цянь 2021: 5]. Одновременно социологическое исследование произведений провёл и Линь Кэ, который в своей работе анализирует отклонение героев поздних рассказов В. Шукшина от подлинного «я» под влиянием внешних соблазнов, отчуждение в супружеских отношениях, в отношениях между городом и деревней, а также отчуждение человека от политики и от властных структур [Линь Кэ 2021: 4].

Пань Юэ в своей диссертации исследовал с лингвистической точки зрения средства языкового выражения оценки в творчестве В. Шукшина. Писатель использует большое количество разговорных слов и высказываний с оценочным значением в диалогах и монологах персонажей, «эти слова и высказывания усиливают выразительность языка в произведениях, позволяют читателям понять характер и духовный мир персонажей, показывают повседневную жизнь россиян» [Пань Юэ 2022: 7].

Чжан Цзиньчжун использовал теорию имплицатуры, предложенную американским философом языка Г.П. Грайсом для интерпретации диалогов персонажей в рассказе В. Шукшина «Экзамен». Он считает, что в целом в этом рассказе В. Шукшина две линии – временная и пространственная – тесно переплетены и взаимно отражаются. В пространственном плане экзаменационная аудитория в классе перекликается с полем боя в «Слове о полку Игореве»; во временном плане время проведения экзамена перекликается со временем событий в сюжете «Слова о полку Игореве» [Чжан Цзиньчжун 2020: 107].

Ши Хуншэн, исходя из особенностей сюжета, проанализировал пролог, завязку, развитие, кульминацию, развязку и эпилог рассказа «Суд» в аспекте нарратологии. Примечательно, что он считает, что в «Суде» существуют два суда: один – суд в юридическом смысле, другой – суд человечности. Он полагает, что «когда судья грубо отвергает доброе намерение Ефима, задуманный автором суд человечности завершает своё разбирательство» [Ши Хуншэн 2005: 8].

Тао Е, сочетая лингвистические и литературоведческие исследования и взяв за основу произведения В. Шукшина, выбирает объектом изучения русские фразеологизмы. Целью исследования ученый делает изучение стилистики русской фразеологии и структурного использования фразеологизмов. Используя метод статистического анализа, он классифицировал 143 фразеологизма из 14 произведений В. Шукшина, а с помощью методов графического анализа провёл всестороннее и детальное исследование стилистики и структурного использования фразеологизмов в произведениях В. Шукшина [Тао Е 2017: 5].

Кроме того, Сунь Тин в своей статье «Гетеротопичное пространство Сибири в советской «деревенской прозе» – на примере произведений В. Астафьева, В. Распутина и В. Шукшина» использует концепцию «гетеротопии», предложенную Мишелем Фуко в 1960-е годы и подчёркивающую различия, гетерогенность и критический подход. Она анализирует особое географическое положение, историческую культуру и экономический статус Сибири, которые делают её гетеротопичным пространством в российском культурном пространстве. По её мнению, писатели-«деревенщики» Распутин, Астафьев и В. Шукшин, как жители этого региона, «описывают сибирскую городскую и сельскую жизнь, конструируя сибирскую “литературную гетеротопию” в российском культурном пространстве» [Сунь Тин 2019: 33].

На третьем этапе междисциплинарный характер изучения В. Шукшина стал особенно заметен: исследователи пытаются анализировать его

произведения с точки зрения религиоведения, прагматики, стилистики. Учёные также стремятся интерпретировать творчество русского писателя с помощью новых методов и концепций. Эти попытки расширили глубину и широту исследований В. Шукшина. Особого внимания в этот период заслуживает появление большого количества диссертаций, посвящённых В. Шукшину.

В результате исследования установлено, что восприятие творчества В. Шукшина в Китае прошло три этапа, каждый из которых имеет свою специфику, обусловленную динамикой политической и культурной среды. Выявлена устойчивая тенденция к возрастанию исследовательского интереса, что свидетельствует о постепенной институционализации шукшиноведения в китайском литературоведении.

2.5. Выводы

Во второй главе диссертации предпринят комплексный анализ изучения творчества В. Шукшина в российском и китайском литературоведении, рассмотрены этапы развития шукшиноведения в обеих странах, выявлены особенности восприятия ключевых произведений писателя – киноповести «Калина красная» и ряда рассказов – в китайской переводческой и исследовательской традиции, а также проанализированы факторы, влияющие на адекватность рецепции творчества В. Шукшина в Китае.

В российском литературоведении изучение творчества В. Шукшина прошло путь от работ проблемно-тематического и социально-нравственного характера 1970–1980-х годов (Л. Аннинский, В.Ф. Горн, Г.А. Белая) до системных филологических исследований, в которых разрабатывались вопросы поэтики, типологии характеров и диалогической природы прозы писателя.

Критические работы Л. Аннинского, С. Залыгина, И. Золотусского и др. заложили основу шукшиноведения в России. В российском

литературоведении изучение творчества В. Шукшина прошло путь от работ проблемно-тематического и социально-нравственного характера 1970–1980-х (В.Ф. Горн, Г.А. Белая) до системных филологических исследований в XXI веке, в которых разрабатывались вопросы поэтики жанра рассказа (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий), типологии персонажей и диалогической природы прозы писателя (Г.Г. Хисамова). Значительный вклад в изучение В. Шукшина внесли учёные Алтая, разработавшие комплексный филологический подход к его творчеству (А.А. Чувакин, А.И. Куляпин, С.М. Козлова и др.). Новые перспективы в изучении шукшинского наследия открыли работы Д.В. Марьина, посвящённые анализу нехудожественных жанров (эпистолярный, автобиография, публицистика), что позволило пересмотреть традиционную периодизацию творчества писателя и выделить в нем «сверххранний» этап (1953–1958).

Восприятия творчества В. Шукшина в Китае прошло несколько этапов, отражающих эволюцию китайского литературоведческого дискурса и динамику межгосударственных отношений. Первый этап (1974–1983) связан преимущественно с рецепцией В. Шукшина как кинорежиссёра и с политически ангажированной интерпретацией киноповести «Калина красная». В центре второго этапа (1983–1999), начавшегося публикацией сборника переводов «Избранные рассказы В. Шукшина», находится систематическое изучение поэтики малой прозы писателя, типологии персонажей («чудики» и «чужие», по классификации Чжан Цзяньхуа). Третий этап (1999 – настоящее время) характеризуется интегративным междисциплинарным подходом к анализу произведений В. Шукшина в аспекте религиоведения, прагматики, стилистики, нарратологии, а также значительным ростом числа диссертаций, посвящённых творчеству писателя. Восприятие В. Шукшина в Китае прошло путь от идеологически обусловленной критики к признанию его гуманистической ценности и художественного своеобразия.

На адекватность рецепции творчества В. Шукшина в Китае существенно повлияли переводы произведений писателя на китайский язык. Специфика

языка В. Шукшина – диалектизмы, разговорная стихия, уменьшительно-ласкательные формы, стилистически маркированные варианты слов – создаёт барьер для китайского перевода, эквивалентного оригиналу. Обеднение художественного мира В. Шукшина в китайских переводах часто проявляется в нейтрализации диалектных особенностей алтайской речи, нивелировании эмоционально-оценочных коннотаций, утрате стилистических контрастов в диалогах. В переводах неизбежны сложности, обусловленные лингвокультурными различиями этносов.

Таким образом, во второй главе установлено, что творчество В. Шукшина представляет собой многогранный объект научного изучения как в России, так и в Китае. В российском литературоведении сформировались различные методологические подходы к анализу прозы писателя, китайская же рецепция прошла путь от политически обусловленного восприятия к академическому изучению творчества В. Шукшина. Особенности языка и культурного контекста создают значительные трудности при переводе В. Шукшина, что влияет на адекватность восприятия его произведений в Китае. Тем не менее, интерес к творчеству этого уникального автора в Китае не ослабевает, что свидетельствует о его непреходящей художественной ценности и типологической близости к литературным исканиям китайской прозы «поиска корней».

ГЛАВА III. В. ШУКШИН В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ПОИСКА КОРНЕЙ»: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ

3.1. Литературно-художественная рецепция В. Шукшина в Китае

Китайская литература «поиска корней» и русская «деревенская проза» являются ответвлениями общемирового течения поиска национальной культурной идентичности, возникшего во второй половине XX века. В 1985 году Хань Шаогун в своей программной статье «Корни литературы» заявил: «У литературы есть корни, и эти корни должны быть глубоко укоренены в культурной почве национальных традиций»¹⁴. Так литература «поиска корней» официально заявила о себе. По мнению Чжан Хоупина, Дин Циншаня, литература «поиска корней» берет свое начало с творчества Ван Цзэнци: «Литература «поиска корней» восходит к повестям и рассказам начала 80-х годов, создававшим местный колорит, к таким писателям, как Ван Цзэнци (汪曾祺), Дэн Юмэй (邓友梅), Гу Хуа (古华), Лю Шаотан (刘绍棠) и Е Вэйлинь (叶蔚林)» [Чжан Хоупин, Дин Циншань 2021: 181]. В 1984 году в Ханчжоу состоялось собрание, ознаменовавшее формирование литературы «поиска корней» как отдельного литературного течения. Участвовавшие в нем писатели, такие как Хань Шаогун (韩少功) и Ван Аньи (王安忆), опубликовали ряд программных статей, посвященных этому направлению. Однако после провозглашения манифестов течение постепенно пошло на спад, и к 1990-м годам его основные представители практически прекратили творческую деятельность. Тем не менее, влияние литературы «поиска корней» оказалось глубоким, во многих произведениях китайских авторов оно чувствуется до сих пор. К числу основных представителей этого течения относятся: Хань Шаогун (韩少功) («Возвращение» 《归去来》 (1985), «Папа, папа» 《爸爸爸》 (1985),

¹⁴https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU0NTY4Njg5MQ==&mid=2247511447&idx=3&sn=d612359c904a4462c31da2742e756ea3&chksm=fb6bf993cc1c708579938ad9aed07546d48ee227d333d6e793f6f19e5c2649a97cef22409d8c&scene=27&poc_token=HNQkNmjq39PU12vuuaiXmIsbj9lgaK-8PIy9a0P.

«Женщины, женщины, женщины» 《女女女》 (1986)); Ван Аньи (王安忆) («Маленькая деревня Бао» 《小鲍庄》 (1985)); Цзя Пинва (贾平凹) («Старая крепость» 《古堡》 (1985), «Страсти далёких гор» 《远山野情》 (1980), «Записки о Шанчжоу» 《简州三录》 (1983–1984)); Мо Янь (莫言) («Красный гаолян» 《红高粱》 (1985)); Ли Ханьюй (李杭育) («Последний рыбак» 《最后一个渔佬儿》 (1982), «Обычаи деревни Шачжоу» 《沙灶遗风》 (1983), «Земля и божества» 《土地与神》 (1985)); А Чэн (阿城) («Король шахмат» 《棋王》 (1985), «Король деревьев» 《树王》 (1985), «Король детей» 《孩子王》 (1985)); Чжан Чэнчжи (张承志) («Чёрный скакун» 《黑骏马》 (1982), «Реки севера» 《北方的河》 (1984)); Чжан Вэй (张玮) («Песнь дикобраза» 《刺猬歌》 (2007), «Сентябрьская притча» 《九月寓言》 (1992)) и другие.

Русская «деревенская проза» XX века развивалась с 1960-х по 1990-е годы. Китайская литература «поиска корней» возникла позднее русской «деревенской прозы». В 1980-е годы основные произведения русской «деревенской прозы» были переведены на китайский язык и оказали определённое вдохновляющее влияние на творчество писателей направления «поиска корней». Ключевые представители китайской прозы «поиска корней», такие как Цзя Пинва, Чэнь Чжунши и Чжан Вэй, были внимательными читателями русской «деревенской прозы». Однако китайская литература «поиска корней» ни в коей мере не является копией этого явления в России. Её глубина, широта охвата и сложность несопоставимы с русской «деревенской прозой».

Глобальный контекст возникновения волны поиска культурных корней связан с приходом гомогенизирующей и материалистической индустриальной цивилизации, которая бросила беспрецедентный вызов национальной культуре и духу аграрных обществ. Однако из-за различий в национальных условиях литература корней в разных странах обладает своей спецификой. В Китае литература «поиска корней» возникла после движения 4 мая, проповедовавшего полную вестернизацию, и последовавшего за ним более

чем десятилетнего периода обезличенной пролетарской литературы, который привел к истощению китайской литературы. Особенно после того, как латиноамериканская литература, представленная таким автором, как Габриэль Гарсиа Маркес, добилась международного признания благодаря произведениям национальной тематики, китайские писатели увидели мощную силу **именно** национальной культуры. Часть китайских литераторов осознала, что сила литературы укоренена в национальной почве. И в результате в Китае сформировалась собственная литература этого направления. Поскольку Китай в тот период находился на доиндустриальной стадии развития, китайская литература «поиска корней» была сосредоточена не столько на противостоянии индустриальной и аграрной цивилизаций, сколько «на конфликте между просвещением и невежеством» [Сюн Сююй 2020: 130]. В то же время русская «деревенская проза» возникла главным образом на фоне развития индустриальной цивилизации, расширения городов и постепенного упадка сельской местности, что побудило российских писателей задуматься о последствиях индустриализации и ностальгировать по сельской родовой общине. Ключевыми темами их произведений стали: экологический ущерб, нанесенный индустриальной цивилизацией, и изменения в характере и нравственных качествах человека. Писатели стремились ответить на вопрос: что именно теряет человечество с приходом индустриальной эпохи? Благодаря правдивому изображению социальной жизни писатели русской «деревенской прозы» дистанцировались от социалистического реализма.

Как отметил Сюн Сююй, «из-за нигилизма в отношении национальной культуры в 1950–1970-е годы, после окончания культурной революции во всем обществе возник кризис национальной культуры. Люди повсеместно ощущали давление и чувство утраты, особенно перед лицом мощного наплыва западной культуры» [Сюн Сююй 2020: 141]. Таким образом, причина возникновения китайской литературы «поиска корней» лежит в кризисе китайской культуры и творческом кризисе писателей. В то время как причины возникновения русской «деревенской прозы» кроются в наступлении

индустриальной цивилизации, которая нарушила традиционный патриархальный уклад, поставив национальный дух перед угрозой выживания. Русские писатели, отбросив лакировку действительности, смело обратились к реальности упадка деревни и отчуждения народного характера. В Китае 1980-х годов, на фоне осознания недостатков западной индустриальной цивилизации, также возникли произведения об опасении перед индустриальным прогрессом. Однако в то время индустриальное развитие Китая ещё не вступило в полномасштабную фазу. Возникновение подобных умонастроений было не столько отражением экономической жизни, сколько результатом влияния иностранной литературы и зарубежного опыта на творческое сознание китайских писателей.

Осторожное отношение к индустриальной цивилизации привело к смещению фокуса внимания в китайской литературе «поиска корней» и русской «деревенской прозе». В их произведениях проявляется стремление к духу дикой природы и естественной культуре. Ярким представителем этого направления в Китае является Чжан Вэй, чьи произведения «Древняя лодка («古船»))» (1986), «Сентябрьская притча («九月寓言»))» (1992) и «Песнь дикобраза («刺猬歌»))» (2007) направлены на раскрытие этой темы. В русской «деревенской прозе» подобные мотивы воплотил Виктор Астафьев в произведении «Царь-рыба». Творчество этих авторов не только воспекает величие, мощь и первобытную силу природы, призывая к пробуждению изначальной жизненной энергии, но и выражает тоску человека и его тягу к естественному миру. Индустриальная цивилизация не только нанесла урон природе, но и породила ряд социальных проблем, связанных с человеческим существованием и развитием философско-этических последствий, таких как отчуждение личности от природы и утрата нравственности. Поэтому, как реакция на модернизацию, тема возврата к природе стала темой общемировой. За этим импульсом к естественности скрывается современная духовная цель — поиск душевного пристанища для человека в условиях современности.

Китайская литература «поиска корней» и русская «деревенская проза» обращены в прошлое. Но что именно они ищут в качестве «корней» и где эти корни скрыты? У китайских писателей нет единого ответа на эти вопросы. Конечно, в первую очередь в качестве «корней» нужно рассматривать традиционную национальную культуру. Это культурное сознание, которое формирует и определяет всю национальную психологию и характер, доминируя в общественной жизни. Конкретно это относится к конфуцианской и даосской культурным традициям, а также связанной с ними мейнстримной культуре. «Корни» – это и народная литература. Культура делится на официальную, интеллектуальную и народную, то есть культуру «храма», «площади» и «простонародья». Народная культура занимает наиболее уязвимое положение, но при этом она наиболее живая и свободная. Нельзя в этой связи не сказать и о региональной культуре. Хань Шаогун (韩少功) исследует чускую культуру Сянси в Хунани, Цзя Пинва (贾平凹) отражает культуру Шанчжоу в Шэньси, Мо Янь (莫言) представляет культуру уезда Гаоми в Шаньдуне, Чжэн Ваньлун (郑万隆) укоренён в культуре первобытных лесов Северо-востока Китая, а Чжаси Дава (扎西达娃) раскрывает таинственную культуру Тибета. В целом корни китайской литературы «поиска корней» кроются в культуре различных обществ, сословий и регионов с аграрной цивилизацией. Именно из-за различий в объектах поиска и отношении к этим «корням» неодинаково. К народной литературе и региональной культуре чаще проявляется одобрительное отношение, тогда как к традиционной национальной культуре – преимущественно критическое. Русская же «деревенская проза» ищет свои корни в народе, реже обращается к региональному описанию и менее акцентирует культурную специфику. С культурной и географической точки зрения, писатели «деревенской прозы» в основном принадлежат к сибирской школе. Изображаемая ими культура включает в себя культуру выживания в тайге (как в «Бойе») и древние верования Сибири. Их культурное и географическое описание относительно

однородно. В то время как китайская литература «поиска корней» более чувствительна к культурным и региональным различиям, что и приводит к поразительному разнообразию её произведений.

Китайская литература «поиска корней», как и русская «деревенская проза», широко используют символизм. Например, в повести А Чэна «Король шахмат» отношение Вана к еде и одержимость шахматами символизируют даосскую культуру Китая, а персонаж Лаочжа в «Маленькой деревне Бао» Ван Аньи воплощает конфуцианские добродетели «гуманности и справедливости» (仁义). В русской «деревенской прозе» «Матрёнин двор» А. Солженицына символизирует духовный дом России, а берёза в произведениях В. Шукшина становится символом родного края и традиций.

Однако между китайской литературой «поиска корней» и русской «деревенской прозой» существуют принципиальные различия. Китайская литература «поиска корней» чаще прибегает к магическому реализму. Например, в «Папа, папа» Хань Шаогуна через вымышленный замкнутый мир деревни Цзитоу (鸡头) и бессмертного персонажа Бинця (丙崽) раскрываются черты косности и изоляционизма в китайской культуре. В «Песне дикобраза» Чжан Вэя обильно используются образы антропоморфных животных, создавая сильный магический эффект. В русской «деревенской прозе» подобные приёмы встречаются реже. Также китайская литература «поиска корней» уделяет больше внимания эстетике отчуждения. Например, в «Сентябрьской притче» Чжан Вэя жизнь маленькой деревни показана в увеличенном масштабе, изменяя бытовую историю до неузнаваемости, особенно в эпизодах «История деревенских жителей», «Воспоминания о страданиях» и истории о долгом пути за сковородой-аодзы, что создаёт эстетическую свежесть восприятия. В то время как русская «деревенская проза» чаще описывает реалистичные жизненные сцены — достаточно вспомнить «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Пастух и пастушка» В. Астафьева или циклы рассказов В. Шукшина, наполненные ощущением узнаваемой повседневности.

Также надо учитывать и еще один факт. Китайскую литературу «поиска корней» создавали в основном «образованные молодые люди» (чжицины) – те, кто был отправлен из городов в деревни. Поэтому они привыкли смотреть на сельскую жизнь и прошлую культуру глазами горожанина, сквозь призму цивилизации. Писатели часто погружались в глубины истории, чтобы деконструировать её и заново осмыслить. Например, в романах «Белый олень («白鹿原»)) и «Красный гаолян («红高粱»)) писатели переоценивают и переосмысливают прошлое с позиции современного человека. В изображении современности позиция китайских писателей-«корневиков» обусловила двойственное отношение в их творчестве к индустриальной цивилизации. За исключением таких радикальных противников индустриализации, как Чжан Вэй, большинство писателей этого направления испытывают противоречивые чувства по отношению к городу. Например, в рассказе Ли Ханьюя «Последний рыбак («最后一个渔佬儿»))» главный герой Фу Куй, хотя и сталкивается с безработицей из-за развития города и промышленности, «с интересом смотрит на уличные фонари», а «нынешнее величие западного берега и впрямь завораживает» [Ли Ханьюй 1983: 45]. В то время как русские «деревенские» писатели являются коренными выходцами из села: они родились и выросли в этой среде, испытывая глубокую эмоциональную привязанность к ней и отождествляя себя с изображаемым краем. Их реалистичное перо описывает, как уклад жизни, унаследованный от аграрной цивилизации, разрушается под натиском современного индустриального общества. Их «корни» – это производственные отношения аграрного строя (как в рассказе «Уха на Боганиде» В. Астафьева) и прекрасные человеческие качества, сохранившиеся с тех времён (как в рассказе В. Шукшина «Солнце, старик и девушка»). Русские деревенские писатели в основном занимают негативную позицию по отношению к индустриальной и городской цивилизации. В «Прощании с Матёрой» пожилым женщинам сложно принять идею о воде, которая сама приходит в дом, и крошечном огороде.

Интересно сравнить отношение к морали в китайской литературе «поиска корней» и русской «деревенской прозе». Согласно точке зрения Сюн Сююя, эстетика китайской литературы «поиска корней» «сместилась из социальной, политической и моральной сфер литературы шрамов, рефлексии и реформ в область истории, культуры, природы, искусства и самого человека» [Сюн Сююй 2020: 141]. Здесь упоминается переход эстетики от морали к человеческому измерению. Иначе говоря, в китайской литературе «поиска корней» мораль является второстепенной. В то же время в русской «деревенской прозе» такие авторы, как Распутин, считают себя скорее моралистами, чем деревенскими писателями. В их творчестве этический аспект является важнейшим. Означает ли это, что китайская литература «поиска корней» занимает антиморальную позицию? Здесь необходимо уточнить, что понимается под моралью в китайском культурном контексте: мораль (даодэ) часто означает нормирование, компромисс с общепринятыми правилами эпохи и подавление человеческой природы. Например, женщина должна хранить верность, подчиняться воле родителей и свахе. С этой точки зрения, Дай Фэнлянь в романе Мо Яня «Красный гаолян» безнравственна, потому что, выйдя замуж за Шань Бяньлана, она в итоге сошлась с Юй Чжаньбао. В рассказе Ван Цзэнци «Роса» двое несчастных героев становятся временными супругами, что также осуждается моралью. Однако в китайском контексте их «безнравственное» поведение становится объектом авторского восхищения или одобрения, поскольку оно соответствует человеческой природе и удовлетворяет базовые потребности человека. Таким образом, в текстах китайской литературы «поиска корней» чётко видно противоречие между соблюдением морали и уважением к человеческой природе. Писатели этого направления в большинстве своём отстаивают человеческую природу, отвергая традиционную китайскую мораль. А что такое мораль в русской «деревенской прозе»? Здесь речь идёт о нравственности, проявляемой в обычных жизненных обстоятельствах, по отношению к земле и предкам. У В. Шукшина это смелость и доброта. В текстах русских деревенских

писателей мы не видим, чтобы соблюдение морали подавляло человеческую природу. Наоборот, мораль становится проявлением и гарантией человечности. Например, в «Калине красной» героиня, не разведясь с первым мужем, приводит Егора в дом. Этот сюжет не показывает её безнравственность, а, напротив, демонстрирует высшую мораль – воплощение доброты. В рассказе В. Шукшина «Даёшь сердце!» Козулин стреляет в воздух, празднуя первую в мире пересадку сердца умершего человека – живому. Безусловно, беспорядочная стрельба нарушает нормы, но это нарушение как раз является высшим проявлением доброй натуры персонажа. Поскольку толкование морали в Китае и России различно, возникает парадоксальный феномен: то, что в китайской литературе «поиска корней» является отходом от этической нормы, в русской литературе оказывается возвращением к ней.

Таким образом, наблюдается существенное различие между китайской литературой «поиска корней» и русской «деревенской прозой» как в решении поставленных задач, так и в понимании самих «корней». Китайский «поиск корней» – это культурный поиск. Культура охватывает множество аспектов: материальную и духовную культуру, культуру ханьцев и этнических меньшинств, официальную и народную культуру. Поэтому китайская литература «поиска корней» демонстрирует невероятное разнообразие форм существования – здесь есть и ностальгия по прошлому, и критика прежнего образа жизни, и настороженное, хотя часто неоднозначное отношение к надвигающейся индустриальной цивилизации. Русская «деревенская проза» больше сосредоточена на описании духа и способов производства. Она воспекает фундаментальные человеческие ценности – правду, добро и красоту, а также традиционные земледельческие устои, являясь элегией аграрной цивилизации. Если сравнить китайскую литературу «поиска корней» с целой песней, то русская «деревенская проза» похожа на отдельную музыкальную фразу в ней. Однако, если рассматривать истоки, именно эта фраза послужила одним из источников вдохновения для создания всей песни.

В русской «деревенской прозе» В. Шукшин занимает особое, уникальное место. Его произведения по своему характеру ближе к изучению национального характера и психологии в китайской литературе «поиска корней», а в плане жизненных сцен – к китайским повествованиям о городской обывательской культуре. Что касается авторской позиции, он тяготеет к консервативному крылу китайской «корневой» прозы.

Произведения В. Шукшина не имеют ярко выраженной региональной специфики. Культурный фон, в котором живут его герои, размыт. Эта особенность расходится с принципом культурной идентичности, продвигаемым китайской литературой «поиска корней». Произведения китайских «корневигов» насыщены сильным местным колоритом – будь то описание народных обычаев Гаою в Цзянсу у Ван Цзэнци или изображение нравов Шаньдуна в «Красном гаоляне» Мо Яня, все они несут на себе отпечаток глубокой региональной специфики.

Кроме того, в коротких рассказах В. Шукшина нет пространных описаний типичных картин сельского труда и быта, и конфликты в них сосредоточены не на производственных проблемах. Речь чаще идёт о событиях вне сферы сельскохозяйственного производства. То есть В. Шукшина волнуют не проблемы выживания, а вопросы духовного порядка (вспомним рассказ «Верую!»). Даже в бытовых историях – обида в магазине, спор с гостем из-за просмотра телевизора, поездка в город с приглашением сыграть в спектакле или выступление в сельском клубе – везде проявляются конфликты и противоречия во внутреннем мире людей. В то время как китайская литература «поиска корней» обращается к двойной проблеме – выживания и духа. Даже в повести «Король шахмат» А Чэна, выражающей даосский дух, автор уделяет много внимания описанию проблемы еды. Китайская литература «поиска корней» представлена в основном романами и повестями, что даёт достаточно пространства для детального изображения культурной среды и вопросов существования. В. Шукшин же работал преимущественно в

малой форме – рассказе, что позволяло ему разворачивать действие преимущественно на духовном уровне.

В изображении национального характера творчество В. Шукшина и повесть А Чэна, конечно, имеют определённое сходство. Оба раскрывают национальные черты в современных жизненных ситуациях. Однако национальный характер в «Короле шахмат» отчётливо несёт глубокий культурный колорит и отличается сложностью. В эпоху, когда, казалось, выхода нет, Ван Ишэн благодаря своему мастерству смог подняться до уровня эстетического и духовного наслаждения. В нем жив древний дух даосизма и дзэн-буддизма, сохраняющий невозмутимость посреди хаоса. Акцент делается на создании потенциала, претворении слабости в силу, на действии через надеяние – таков путь Ван Ишэна в шахматах и такова суть даосской философии. У В. Шукшина же характер человека нередко предстает наполненным сказочной двойственностью: либо смелость, либо трусость («Волки»); либо доброта и трудолюбие («Калина красная»), либо хитрость и позёрство («Срезал!»); либо эгоизм («Дядя Челябин»), либо безудержная жадность («Мой зять украл машину дров»). Такая сказочная поляризация характеров – это скорее не национальные черты, а универсальные человеческие свойства, поэтому мы часто видим в персонажах В. Шукшина собственное отражение. Даже «праздники души» – это общие для всех людей моменты эмоционального подъёма: купить подходящие сапоги, выстрелить в воздух в честь успешной пересадки сердца... Это похоже на первобытные, общие для человечества порывы, которые под гнётом так называемой «цивилизации» постепенно угасают. В произведениях В. Шукшина мы вновь видим эти изначальные импульсы. А китайская литература «поиска корней» изображает национальный характер и психологию, сформированные под многовековым культурным влиянием, – специфически китайские черты, такие как стремление к покою и освобождению от светских дел, гуманность (жэнь) и справедливость (и). Иначе говоря, создавая национальный характер, В. Шукшин описывает изначальные, базовые представления людей о добре и

зле. Обладание такими чертами нужно не для того, чтобы просто выжить, а чтобы утвердить вечное торжество справедливости, что несёт в себе сказочную красоту и стойкость. Китайский же национальный характер в большей степени представляет собой философию жизни о том, как умело существовать в этом сложном обществе.

Что касается способа изображения, китайские писатели подходят к национальному характеру и психологии с двойственной позиции. Например, за гуманностью и справедливостью (жэньи) в повести Ван Аньи «Маленькая деревня Бао» (《小鲍庄》) может скрываться точный расчёт выгоды. Усыновление Сяоцуй Бао Яньшанем продиктовано в большей степени соображениями пользы: через несколько лет она станет рабочей силой для семьи, не потребует расходов на образование и позволит сэкономить на свадьбе. Но та же гуманность может быть проявлением исконной доброты в человеке, самопожертвованием без оглядки на последствия – как, например, когда во время наводнения в деревне Лаочжа отдаёт жизнь, спасая старика Бао Уе из бушующей воды. В другом примере, в «Тяньгоу» (《天狗》) Цзя Пинва, муж Шаньюэ, мастер колодцев Ли Чжэн, после увольнения подмастерья Тяньгоу становится инвалидом. Чтобы избавить семью от трудностей и не быть обузой для Шаньюэ, Ли Чжэн сам устраивает брак между холостяком Тяньгоу и Шаньюэ. Однако после свадьбы все трое оказываются в духовных оковах. Из чувства долга (жэньи) Тяньгоу соглашается на брак, но по той же причине не может реализовать супружескую жизнь с Шаньюэ, пока жив её бывший муж. В итоге Ли Чжэн, терзаемый чувством вины, кончает жизнь самоубийством.

Культура может формировать человека, но может и ограничивать его. Когда человек перестаёт быть хозяином культуры, он становится её рабом. В этом проявляется дисциплинирующая роль традиционной культуры в отношении национальной психологии, где моральные противоречия представляют собой сложную дилемму, из которой китайской культуре трудно вырваться. В то время как изображение национального характера у

В. Шукшина носит односторонний, унилатеральный характер: он безоговорочно воспекает смелость, доброту, отвагу в отстаивании своих прав и борьбе с несправедливостью. Даже если в итоге герои прибегают к крайним мерам, это не умаляет авторской симпатии к ним. В. Шукшин испытывает глубокую привязанность к своим персонажам – порывистым и смелым, первобытно-импульсивным или амбициозно-упертым. Персонажи, которых ценит В. Шукшин, обладают одной общей чертой: у них есть качество, почитаемое человечеством, – смелость, доброта; нередко они оказываются оскорблённой, обделённой стороной, что высоко поднимает их в нравственном отношении. Однако другая сторона их характера – импульсивность – лишает персонажей этого преимущества. Импульсивность, первобытный порыв являются основным свойством героев В. Шукшина. Они используют своё моральное превосходство, чтобы действовать по своему усмотрению. Но В. Шукшин принимает эти черты характера – и хорошие, и плохие, не анализируя, к каким негативным последствиям может привести импульсивность.

Кроме того, хотя действие произведений В. Шукшина происходит в деревне или в поселке, изображённый образ жизни сейчас уже мало отличается от городского. Поэтому некоторые китайские критики считают несколько натянутым зачисление творчества В. Шукшина по ведомству «деревенской прозы». Однако именно такая картина отражала реалии советской деревни того периода. Именно такое изображение В. Шукшиным образа жизни, почти не отличимого от городского, вызывает затруднения у китайских исследователей. Большинство китайских сельских реалий схожи с теми, что описывали В. Распутин и В. Астафьев, – они неотделимы от непосредственной, глубинной связи человека с природой. Творчество В. Шукшина больше напоминает китайскую литературу «поиска корней» в её обращении к городской (шицзин) культуре. В более широкой исторической перспективе аграрная цивилизация предшествовала урбанистической, однако городская культура отнюдь не является абсолютно новым феноменом.

Поэтому для некоторых писателей-«корневи́ков» истоки также кроются в прошлых городских формах и укладе жизни. К этому направлению относятся, например, «пекинские» культурные повести Дэн Юмэя («Табакерка», «На У») и цикл повестей Фэн Цзицзя о культуре Тяньцзиня («Волшебная коса», «Трёхцуньмовые лотосы»). В этих произведениях через призму культурных феноменов, существовавших в китайской бытовой повседневной среде, рассказывается о судьбах людей в эпоху перемен. Например, в повести Дэн Юмэя «На У» показана судьба потомков маньчжурских «восьми знамён» накануне китайской революции, раскрываются их черты: тщеславие, склонность к праздности, но одновременно определённая культура и тонкость восприятия. Однако китайская бытовая (шицзин) литература и произведения В. Шукшина существенно отличаются друг от друга. Шицзин-литература представлена в основном повестями, охватывающими большой временной промежуток, а её фоном служит переходный период от феодального общества к современному. Она концентрируется на описании культурной специфики и способов выживания, редко ставя духовные искания в качестве первоочередной цели «поиска корней». В то время как произведения В. Шукшина – это преимущественно рассказы с малым временным охватом, написанные на фоне наступления индустриальной революции и негативного влияния городской экспансии на людей. В его прозе приглушена специфика среды, этноса и условий существования, а перо точно следует за изображением характеров и отдельных драматизированных житейских сцен.

В произведениях В. Шукшина и в литературе «поиска корней» проявляется определённый консерватизм. Он проявляется, во-первых, в изображении первобытных инстинктов, в уходе от культуры современной цивилизации. В повести «Чёрный скакун» Чжан Чэнчжи показана первозданность монгольской степной культуры, представленной старшим поколением во главе с бабушкой Эджи, – культуры, почти не затронутой современной цивилизацией, хаотичной и невежественной. Герой рассказа В. Шукшина «Даёшь сердце!», услышав об успешной операции на сердце,

поддаётся первобытному порыву и, вопреки правилам цивилизованного общества, стреляет в воздух. Герой рассказа «Волки» в столкновении со злом также хочет решить проблему самым примитивным способом – убить тестя. Подобные действия явно противоречат нормам и установкам цивилизованного общества. Во-вторых, консерватизм проявляется также и в привязанности к традиционной культуре и её носителям. Повесть «Реки севера» Чжан Чэнчжи – это практически сплошное воспевание национальной традиционной культуры и скрытое отторжение современной городской цивилизации. Герой полон сил, исследуя реки в дикой природе, но, возвращаясь в город, он чувствует себя обессиленным – особенно когда ему приходится обивать пороги, чтобы получить допуск к экзаменам в аспирантуру. Даже тело персонажа слабеет: в городе у него ноет рука. Схожую ситуацию мы видим в рассказе В. Шукшина «Чудик»: Чудика в городе преследуют неудачи, но, ступив на деревенскую землю, он чувствует душевное расслабление и эмоциональный подъём. В-третьих, консерватизм проявляется в осторожном или даже негативном отношении к городской и индустриальной цивилизации. Сельские жители у В. Шукшина, попадая в город, либо сталкиваются с непреодолимыми препятствиями («Змеиный яд»), либо терпят унижения («Чудик»), либо вовсе опускаются морально («Калина красная»). Эта тема также является важной в китайской литературе «поиска корней», представленной произведениями Чжан Вэя и ранними рассказами Чэнь Чжунши.

Что касается лаконичного стиля и юмористической интонации, то наиболее близок В. Шукшину Ван Цзэнци – писатель литературы «поиска корней». Творчество Ван Цзэнци также стремится к прямым зачинам и решительным, ёмким финалам. Его юмор сочетает добрую иронию и сатиру. Однако по сравнению с В. Шукшиным, проза Ван Цзэнци более лирична, насыщена культурологическими описаниями и лишена кинематографического ритма, присущего В. Шукшину.

Юмор В. Шукшина условно можно разделить на три вида. Представление о первом дает рассказ «Гринька Малюгин», чисто комический, почти буффонадный. Малюгин, попав в больницу после того, как спас завод от пожара, хвастается, что упал с ракеты. А парни приняли это за правду, слушая затаив дыхание. Еще один вариант шукшинского юмора – смех сквозь слёзы. В рассказе «Чудик» герой из-за своей наивности и нестандартного поведения постоянно попадает впросак, встречая презрение «цивилизованных» людей, что вызывает у читателя сердечную боль. И еще одна особенность юмора В. Шукшина – его близость к сатире. Такой вариант юмора находим в рассказе «Мнение» и повести «Энергичные люди».

В творчестве Ван Цзэнци также встречаем эти три типа юмора: тёплый юмор; грустный юмор и сатиру. Вспомним хотя бы нелепые истории Ху Шаобана в рассказе «Абстрактный закон рычага». Герой воображает, что все девушки в него влюблены, заигрывает с ними, а для популярности среди девушек даже играет пекинского синантропа, но кто же любит синантропа? Рассказы, окрашенные сочувственной насмешкой, также нередко встречаются в творчестве Ван Цзэнци. Например, рассказ «Профессия» (который он переписывал и публиковал дважды) – о мальчишке, который, пока другие дети в школе, ходит с коробом продавать конфеты. Его крики «Конфеты!» другие дети передразнивают. Герой по-детски отвлекается, чтобы посмотреть на бой быков, но даже тогда автоматически выкрикивает свой призыв. А кому он это кричит? Быкам? Образ наивного ребёнка, вынужденного кормить семью, вызывает и улыбку, и сострадание. Третий тип юмора Ван Цзэнци считал совершенно необходимым. Он даже признавал, что его ранние произведения были полны сатиры, за что его критиковал учитель Шэнь Цунвэнь. В его произведениях любые социальные пороки и человеческие слабости могли стать объектом сатиры. Яркий пример – притча «Хвост, или Плачущая жаба», где рассказывается, как морской царь в гневе решил истребить все водные существа, а лягушка плачет от страха, что царь узнает о её прошлом (когда она была головастиком) и тоже убьёт её. Таким образом Ван Цзэнци сатирически

изображает бюрократическую практику выискивания никому не нужной информации во время различных проверок и оценок.

В литературе «поиска корней» такие авторы, как В. Шукшин и Ван Цзэнци, через призму юмора изображали повседневные радости и горести «маленьких людей». Это позволяло читателям испытывать духовное сопереживание и внутреннее очищение (катарсис).

Итак, русская «деревенская проза» типологически сопоставима с китайской литературой «поиска корней», но генетически это независимые литературные явления, возникшие как реакция на кризис традиционной аграрной культуры. При общем стремлении к архаическим пластам народного сознания, природному началу, настороженному отношению к урбанизации, существуют и принципиальные различия между ними. Китайская литература «поиска корней» обращена к культурному многообразию (этническому, региональному, сословному), тогда как русская «деревенская проза» сосредоточена на народном духе и социально-бытовом укладе. Китайские авторы чаще используют магический реализм и эстетику остранения, тогда как у русских писателей преобладает психологический реализм с элементами мифопоэтики.

На литературу «поиска корней» 1980-х годов, с ее основными идейными установками, оказало глубокое типологическое влияние творчество В. Шукшина. Китайские писатели Цзя Пинва, Ван Цзэнци, Чжан Вэй, Чэнь Чжунши органично впитали в своё творчество социальные проблемы, содержащиеся в произведениях русского автора, восприняли его лаконизм и своеобразный юмор.

3.2. В. Шукшин в творческом сознании Чэнь Чжунши: «Калина красная» и «Дарю вам букет цветов боярышника»

В 1980-х годах, когда сборник «Избранные рассказы В. Шукшина» «пользовался невероятной популярностью» [Чжан Вэй 2020: 5], творчество

многих китайских писателей, включая шаньдунского писателя Чжан Вэя, пекинского писателя Ван Цзэнци и писательницу Те Нин, в той или иной степени находилось под влиянием В. Шукшина. Чжан Вэй считал, что у В. Шукшина «свежее и ясное литературное дыхание» [Чжан Вэй 2020: 5], в произведениях Ван Цзэнци можно увидеть шукшинский юмор, а о Те Нин Ван Мэн как-то сказал, что ее «Ах, Сюэсян» и «Врата роз» напоминают ему В. Шукшина. Особенно глубоким было влияние В. Шукшина на писателей из провинции Шэньси, таких как Чжэнь Чжунши, Лу Яо и Цзя Пинва. Цзя Пинва, при поддержке писателей северо-западного региона, основал «Литературное общество “Группа деревьев” (群木文学社)», где он был председателем, а Чжэнь Чжунши – заместителем председателя. Базой общества была комната в общежитии Ван Гуаньшэна, где Чжэнь Чжунши и Лу Яо часто обсуждали «Айтматова, В. Шукшина, Васильева и весьма загадочного Солженицына» [Чэнь Чжунши 2019: 187]. В произведениях Цзя Пинва «Небесная собака» и «У Куй» наблюдается столь свойственный героям В. Шукшина моральный тупик («Бессовестные», «Штрихи к портрету»). Но наиболее глубокое влияние В. Шукшина ощущается в творчестве Чжэнь Чжунши. Обратимся к анализу шукшинских элементов в произведениях этого автора.

В литературных произведениях существуют две системы изображения человека: система изображения персонажей и система изображения автора. Система персонажей находится в центре повествования и должна быть выражена внешне очевидным образом (эксплицировано), то есть в непосредственно видимых деталях, таких как действие (поступок), описание (портрет, пейзаж, интерьер) и язык (речь). Образ автора, напротив, находится в скрытом, глубинном слое повествования (композиция, стиль) и выражается имплицировано. Более того, читатель видит не внешний образ общего характера автора, а внутренний, «ментальный образ» его сознания – темперамента, мыслей, интересов и мировоззрения. Если образ персонажа – это то, что читатель «видит», то образ автора – это скорее то, что читатель «чувствует».

Образ автора отличен от биографического автора. Как отмечалось В.В. Виноградовым в размышлениях об «авторе» в художественной литературе, «...это – не лицо реального, житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный “актерский” лик писателя...» [Виноградов 1980: 331]. Или, как утверждает М.М. Бахтин, «...творца мы видим только в его творении, но никак не вне его» [Бахтин 1979: 363].

Образ автора живет в его произведении. «Автор как бы включается в событийный план повествования на равных с героем, на правах незримого участника происходящего» [Большакова 2002: 25]. В этом отношении важны бахтинские положения о диалектике «автора» и «героя»: «Автора нельзя отделять от образов персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но образ автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также двуедин» [Бахтин 1996: 323]. «Автор» иногда сопровождает своих героев, иногда возвышается над ними, высказывает мнения как авторитетный руководитель для читателей.

В киноповести В. Шукшина «Калина красная» образ автора «смешанного» вида, соединяющий бытийно-философский и бытовой пласты, построенные на диалектике образов автора и героя-персонажа. Автор максимально скрывается за характерным героем, предоставляя ему возможности для самовыражения. В «Калине красной» формируется «автор-философ», который излагает свои взгляды на жизнь устами Егора: «...если бы я жил три жизни, я бы одну просидел в тюрьме, другую – отдал тебе, а третью – прожил бы сам, как хочу. Но так как она у меня всего одна, то сейчас я, конечно, рад» [Шукшин 2012: 7]. Но устроена жизнь так: когда есть свобода, ее всегда не ценят, как тот таксист, который задает вопрос «А чего радоваться-то?» [Шукшин 2012: 7]. Философский подтекст повести наиболее ярко проявляется в идее о том, что смерть оборачивается возрождением. Китайский критик Цзинь Тефэн верно заметил: «Хотя Егор погиб, борьба за его душу увенчалась победой» [Цзинь Тефэн 2004: 22]. Егор Прокудин решительно

порвал с контролем бывших приятелей, позволив тем, кто его любил, увидеть непреклонную решимость к нравственному преображению.

В киноповести «Калина красная» сильно авторское ощущение крестьянства. Как справедливо отметила А.Ю. Большакова, «образ автора, сложившийся в творчестве “деревенщиков” в целом, несет в себе приметы крестьянского мироощущения» [Большакова 2002: 185]. И действительно, все положительные герои В. Шукшина обладают «крестьянскими» чертами. Егор Прокудин, по словам Любы Байкаловой, «круглой крестьянской головой» [Шукшин 2012: 3] «не похож на жулика. Нормальный мужик... Даже вроде наш, деревенский» [Шукшин 2012: 21]. Егор с нежностью встречается с березами. Только вернувшись в деревню и работая ближе к земле, он спасается. В описании Любы привлекает внимание сочетание «крепкая крестьянская рука». Брат Любы, Петр, так же, как и их родители, крестьянин. Чтобы отразить общечеловеческую ценность происходящих событий, автор изображает Егора и Любу, всю семью Байкаловых как персонажей, выражающих коллективную, общенародную точку зрения на мир и человека; персонажей, обращающихся к разговорному пласту народной речи.

Как отмечалось российским литературоведением (Г. Белая, А. Большакова, А. Варламов и др.), в качестве сюжетной линии В. Шукшин взял классический библейский сюжет о возвращении блудного сына и реконструировал его в контексте обстановки СССР, изобразив «человека, ищущего свободы в открытой схватке с обществом» [Большакова 2002а: 24].

Но в «Калине красной» трагедия судьбы человека представлена В. Шукшиным и в более глубоком, символическом измерении: время – вечность. Особенную роль в произведении играет образ весны. Весна – время надежд, но весной Егор потерял родителей, весной попал в тюрьму, весной был убит. Весна – это не столько время года, сколько вечная вселенная, вечное время и пространство. В этом смысле трагедия Егора – трагедия не отдельного человека, а эпохи, или даже вечная трагедия человечества. Это вечный вопрос человека о грехе и наказании, о возвращении блудного сына. В результате

автор, используя образы весеннего простора земли, вечного времени и краткой жизни Егора, создает философскую картину вечной вселенной и временного бытия человека.

В «деревенской прозе», как отмечает А.Ю. Большакова, «автор обретает статус учителя жизни и нравственного судии, высокого ритора, взирающего на жизнь с высоты вековых ценностей народной культуры и истории» [Большакова 2002:199]. Эта «авторская» функция восходит к традициям русской литературной классики XIX–XX вв., ориентированной на «восприятие литературного труда как высокой общественной миссии», формирование «особого типа литературной личности» [Голубков 2001: 17]. Такой образ автора совпадает с точкой зрения китайского исследователя. По мнению Ли Цзяньцзюня, «образ автора в романе – это, безусловно, художественный образ, но это также морально-этический образ... В творчестве важно не просто быть летописцем, но и обращать внимание на образ автора, иметь чувство добра и зла» [Ли Цзяньцзюнь 2017: 160].

«Автор» в киноповести «Калина красная» – гуманист. В. Шукшин показывает нравственную сторону человека во всей его сложности, пытается ответить на вопрос, как время воздействует на мораль, общественное сознание. Писатель неоднозначно относится к такому негативному социальному явлению, как преступность, ищет его истоки, корни в жизни общества и отдельного человека. Он глубоко анализирует психологическое состояние Егора, видит его внутреннюю нравственную борьбу с самим собой и порядочность. Такой способ автор использует для изображения не только Егора, но и других воров, совершающих преступления, но ненавидящих такую жизнь в «малине»: Люсьен «...вколачивала каблучками в гроб свою калеку-жизнь, а сама, как птица, била крыльями – чтоб отлететь» [Шукшин 2012: 14]; другие «...с какой-то тревогой смотрели, жадно, как будто заколачивалась в гроб некая отвратительная часть их жизни тоже – можно потом выйти на белый свет, а там – весна» [Шукшин 2012: 14].

Конечно, гуманизм В. Шукшина передается в основном через образ Любы. Люба непредвзято относится к Егору, видя в нем не преступника, а в первую очередь человека. Она чувствует его доброту, Люба окрыляет Егора своей заботой и любовью. Именно с ее помощью, а также с помощью исцеляющей природы, побеждено зло, которое существует в сердце Егора.

В. Шукшин – автор реалистический. Он фиксирует нравственные отклонения, происходящие в сознании людей по мере того, как общество переходит от аграрного к индустриальному, а люди постепенно отрываются от земли. Жизнь Егора типичная, его испытания – из разряда тех, что могли выпасть на долю любого человека того времени. Он спасается только добротой и прямым прикосновением к земле.

Китайский писатель Чэнь Чжунши относится к более молодому поколению. Он родился 3 августа 1942 года в деревне Сицзян, провинция Шэньси, в семье фермеров. После окончания средней школы в 1962 году он работал учителем в сельской начальной школе, а затем – в сельскохозяйственной гимназии. Писать он начал в 1965 году. Повесть «Господин Синий Халат» («藍袍先生») появилась на свет в 1985 году; с этого произведения начинается зрелый период творчества китайского писателя. Роман Чэнь Чжунши «Равнина белых оленей» («白鹿原») был опубликован в 1992 году, в 6-м номере журнала «Современность». Это произведение, названное «тайной историей нации», не только получило в 1997 году престижную литературную премию Мао Дуня, но и было включено в список литературы «для обязательного чтения студентов». Знаменитый китайский писатель Цзинь Юн назвал роман «Равнина белых оленей» одним из лучших современных китайских романов. С 2001 по 2016 год Чэнь Чжунши был заместителем председателя Союза писателей КНР.

До того как Чэнь Чжунши добился побед в творчестве, он искал свой собственный путь в литературе. У истоков творчества Чэнь Чжунши стояли русские писатели: например, в Китае в 1983 году был опубликован перевод сборника рассказов В. Шукшина, а до этого, во время культурной революции,

была издана киноповесть «Калина красная», которую, очевидно, Чэнь Чжунши читал. В своих воспоминаниях он говорил, что совместно с китайским писателем Лу Яо они часто обсуждали прозу В. Шукшина. В 1984 году Чэнь Чжунши написал рассказ «Дарю вам букет цветов боярышника». Судя по содержанию рассказа, это во многом дань уважения русскому писателю.

В. Шукшин плотно вошел в творческое сознание Чэнь Чжунши. Китайский писатель не только унаследовал его реалистический стиль, но и вступил с ним в своеобразный диалог. Он сосредоточил своё внимание на образе крестьянина, который во время культурной революции был заключён в тюрьму за свою страсть к чтению. Как и в повести В. Шукшина «Калина красная», главный герой повествования Чэнь Чжунши, Хуанцяо, освободился из тюрьмы. Тюремное заключение – это трагедия времени: не только трагедия одного человека, но и трагедия целого общества. Если шукшинский Егор потерялся в городе на вокзале, его подобрали воры, и в результате он встал на путь преступлений, то «китайского Егора», Хуанцяо, тоже поймали и посадили в тюрьму за воровство. Когда людям нечего есть, они вынуждены становиться на путь преступлений. У героя Чэнь Чжунши не доставало еды, но его посадили в тюрьму все-таки из-за «пищи духовной»: в период культурной революции чтение было строго ограничено, чтение иностранной литературы запрещено. У дальнего родственника Хуанцяо было около сотни знаменитых книг – отечественных и зарубежных, древних и современных, но в особом историческом контексте культурной революции они были объявлены вне закона. Хуанцяо хочет прочитать эти издания и предлагает продать их ему за деньги. Позже, когда героя задержали за похищение удобрения у производственной бригады, случайно обнаружили коробку с запрещенными книгами о «феодализме» и два дневника с «реакционным» содержанием. Таким образом, характер проблемы сразу же трансформировался. Если из-за незначительного воровства героя следовало только задержать и провести воспитательную работу, то хранение и чтение книг внезапно переводит дело

Хуанцяо в «идеологически реакционное» [Чэнь Чжунши 2016: 380], политическое, потому его приговорили к семи годам тюрьмы. Герои В. Шукшина и Чэнь Чжунши не желают становиться преступниками, но обстоятельства сильнее их.

Повесть «Калина красная» пронизана гуманистическим пафосом. С позиций гуманизма автор рассматривает «преступника», создавая героиню, которая отвергает предвзятое отношение к Егору. Писатель выстраивает образ почти идеального персонажа для духовного спасения падшего. Этот творческий метод оказал влияние на Чэнь Чжунши. Китайский писатель с сочувствием изображает бывшего «вора» Хуанцяо и, в эпоху господства стереотипов в отношении вора, отправляет к нему на помощь необыкновенно добродетельную героиню.

Спасительница, которую встречает Хуанцяо, – библиотекарь Шаньчжа (значение имени – Боярышник). В противоположность всем остальным, она не только не испытывает неприязни к герою, но и с удовольствием ему помогает, даже предлагая ему, в отличие от остальных читателей, лучшие условия: «По правилам можно взять только одну книгу за раз, но ты особый человек, и тебе надо в горы... могу сделать исключение» [Чэнь Чжунши 2016: 386]. Преодолевая большие расстояния, девушка привозит книги Хуанцяо на строительство водохранилища, вызывая у того изумлённый вопрос: «Разве существуют на свете такие благородные люди?!» [Чэнь Чжунши 2016: 382]. Шаньчжа утешала и ободряла Хуанцяо, когда его рукописи отказали в публикации, а он пал духом и хотел бросить писать.

Как и Егор, Хуанцяо столкнулся с чудовищной разницей между страданием и счастьем. Переизбыток внезапного доверия и благодарности становится для героев В. Шукшина и Чэнь Чжунши такой редкостью, что помогает им преодолевать препятствия на пути к искуплению.

В повести «Калина красная» В. Шукшин создает сложный и противоречивый образ Егора. Он одновременно жесток и нежен, стремится измениться, но постоянно возвращается к прежнему. Его душа болит и устает

от постоянного бегства. Но когда он живет спокойной жизнью в деревне, он отказывается от духовного возрождения из-за недоверия окружающих и пытается найти свое счастье в городе.

Хуанцяо, как и Егор, – персонаж парадоксальный и непостоянный. Хуанцяо так же отвергнут людьми, как и герой «Калины красной». Выйдя из здания вокзала, он грубо ведёт себя с кассиром. «“Билет?” – кричит женщина-кондуктор из окна автобуса: “С одеялами – ваш билет?” <...> “Билета нет” <...> “Денег нет”. Его голос становится все тише и тише, и Хуанцяо продолжает немного мрачно: “Хотите этот сверток с одеялами?”» [Чэнь Чжунши 2016: 378]. Герой Чэнь Чжунши, выйдя из тюрьмы, приехал в город, увидел рынок, пёстрый от многочисленных товаров, увидел клуб поселка Саншу (значение названия – Тутовник), где была библиотека. Хуанцяо хочет зайти туда, чтобы взять книгу на дом, но молодые люди узнают в нем бывшего заключенного и унижают без всякой причины: «Ты можешь читать книги, но тебе не разрешается их красть!» [Чэнь Чжунши 2016: 382]. Хуанцяо мечтает о писательстве, хочет увидеть свои слова напечатанными, но, сталкиваясь с неудачами, готов всё бросить.

Подобно В. Шукшину, которого Чэнь Чжунши называет своим учителем, китайский писатель дает героям говорящие имена. У шукшинского Егора есть прозвище «Горе», которому он соответствует, так как в целом проживает злосчастную жизнь (здесь можно увидеть аллюзию на древнерусскую «Повесть о Горе-злосчастии»). Но герой, когда представляется впервые другим людям, называет себя другим вариантом имени – Георгий. Это новое имя имеет древнегреческую этимологию в своей семантике: ‘земледелец’; форма имени Егорий / Егор подчеркивает народное, крестьянское происхождение героя, его тягу к сельскому труду. В имени Георгий есть и отсылка к Георгию Победоносцу – христианскому святому, победившему дракона / змея; в контексте повести В. Шукшина – это трагическая победа Егора над самим собой, за его право называться Человеком. Самосознание Егора – Георгия начинается благодаря любви к

Любе; полное имя героини – Любовь – тождественно своей семантике. Героя рассказа Чэнь Чжунши зовут Хуанцяо, значение его имени – Желтая трава: герой и жил так же, как затоптанная и увядшая трава. Семантика имени Шаньчжа – Боярышник: героиня жила, как цветы боярышника, горячая и активная.

В повести «Калина красная» автор демонстрирует глубокую нравственную позицию. В финале повести он сознательно приносит жизнь Егора в жертву его моральным исканиям. В рассказе Чэнь Чжунши «Дарю вам цветы боярышника» неоднозначный финал служит возвышению духовного благородства и красоты человеческой природы. Люба в повести «Калина красная» проявляет безграничное терпение и абсолютное доверие к Егору, движимая любовью. Хуанцяо любит Шаньчжа, однако он не уверен в себе из-за своего неустойчивого социального положения и решает сделать предложение Шаньчжа только после того, как его рукопись уйдет в типографию, в набор. Когда наконец опубликована статья Хуанцяо и он радостно говорит девушке, что она его любимая, то Шаньчжа признается ему, что уже выходит замуж за другого. А особое отношение Шаньчжа к Хуанцяо рождается из чистой человеческой доброты, а не из любви к Хуанцяо, что подчёркивает бескорыстность натуры девушки.

Любовь авторов к определённым растениям прослеживается в обоих произведениях. Посредством символического значения самих растений достигается углубление философского подтекста и художественной атмосферы повествования. В повести В. Шукшина калина становится символом горькой, полной страданий жизни Егора. В рассказе Чэнь Чжунши боярышник олицетворяет несчастную, терпкую любовь Хуанцяо.

Обратим внимание и на поэтику заглавия в рассказе Чэнь Чжунши. Символ цветов боярышника не очень характерен для китайской литературы. Причина, по которой Чэнь Чжунши выбрал именно это растение, может быть связана с такой исторической деталью. В 1950-х годах песня «Уральская рябинушка» попала в Китай вместе со многими русскими песнями.

«Рябинушку» перевели как «Боярышник». Созданная в 1953 году, эта советская песня быстро завоевала широкую популярность, вызвала глубокий резонанс, особенно среди молодежи того времени. По популярности в Китае эта песня о любви ничуть не уступала песням «Подмосковные вечера» и «Катюша». Эта песня вызвала и соответствующие чувства у Чэнь Чжунши. Содержание песни и содержание рассказа перекликаются. Чэнь Чжунши писал, что в конце повествования, когда Хуанцяо увидел приехавшего жениха Шаньчжа, «ему пришла в голову светлая мысль, он протянул им букет из ярко-красных цветов боярышника и со всей искренностью сказал: “Я желаю вам ... счастья!”» [Чэнь Чжунши 2016: 397].

Глубокое влияние на литературное становление Чэнь Чжунши оказал творческий подход В. Шукшина к своему читателю, доверие писателя к нему: «Ведь нельзя, наверное, писать, если не иметь в виду, что читатель сам “досочинит” многое» [Шукшин 1991: 365]. В своем рассказе «Дарю вам цветы боярышника» китайский автор решил вписать трагическую историю русского вора в социально-политический контекст Китая времени культурной революции. По сути, Чэнь Чжунши написал китайскую версию «Егора». Его попытка – авторский пример удачной локализации повести В. Шукшина. Но, на наш взгляд, общей у двух произведений является только канва, по которой Чэнь Чжунши вышил свои собственные авторские узоры. На всю жизнь китайский автор запомнит высказывания русского писателя о доверии к своим читателям: «...Художник и тот, к кому он приходит со своим произведением, говорят ... на равных. Не надо только учить. Надо помогать исследовать жизнь» [Шукшин 1991: 379].

Если киноповесть «Калина красная» оказалась творческим завещанием В. Шукшина, то рассказ «Дарю вам букет цветов боярышника» ознаменовал начало творческого пути Чэнь Чжунши.

3.3. «Страх перед городской цивилизацией»: нравственные проблемы в произведениях В. Шукшина и Чэнь Чжунши

Китай – страна, где чтут нравственность. Тысячи лет назад Лаоцзы написал «Дао дэ цзин (Книга пути и достоинства)». В более поздние времена великие конфуцианцы во главе с Мэн-цзы выступали за управление страной с помощью добродетели. Можно сказать, что предпочтение добродетелей имеет глубокие корни в Китае. Добродетель вошла в кровь и дух китайского народа. Но нормы нравственных стандартов не стоят на месте. Некоторые из них, служившие эталоном в традиционном Китае, в новую эпоху становятся устаревшими, а то и вовсе отбрасываются как не соответствующие этическим нормам. К примеру, в феодальном Китае от женщин требовалось обладать тремя добродетелями. Это «три подчинения»: подчинение отцу до замужества, подчинение мужу после замужества и подчинение сыну после смерти мужа. То есть женщины должны следовать приказам отца, желаниям мужа и сына. Такие моральные ограничения были отражением патриархального общества древнего Китая и не одобряются в современном обществе. Но бывают и «благородные» моральные нормы, которые становятся неприменимыми в прагматичном социуме, однако все равно являются проявлением лучших чувств человека.

В. Шукшин жил в эпоху больших перемен, когда модернизировалось советское общество. Все больше людей перебирались в города, оставляя за спиной сельскую местность. Как писатель, родившийся и выросший в селе на Алтае, он понимал, с какими духовными и нравственными проблемами приходится сталкиваться бывшим сельским жителям. Переезжая в города, они оставляли не только свои дома в деревне, но и традиционный образ жизни. В 1974 г., беседуя с корреспондентом газеты итальянских коммунистов «Унита», В. Шукшин указывает на социально-нравственные проблемы современной деревни, отраженные в фильме «Калина красная»: «Больше интересует меня история крестьянина. Крестьянина, который вышел из

деревни. Ладно, если ты уходишь – то уходи, но не надо терять себя как человека, личность, характер... Когда происходит утрата – происходит гибель человека, нравственная. <...> В деревне, наверно, оставаясь там, где он родился, он был бы, наверно, хороший человек. Но так случилось, что он ушел от корней, ушел от истоков, ушел от матери... И, таким образом, уйдя – предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен бы поплатиться...» [Шукшин 1979: 232–233].

Китайские исследователи творчества В. Шукшина подчеркивают авторскую нравственную позицию. Писатель, «раскрывая духовный мир сельских жителей, делает акцент на движениях их души: они воспевают истину, добро и красоту, но в то же время обличают ложь, зло и безобразие» [Ли Чжэнжун, Ван Лидань 2019: 276].

В рассказах В. Шукшин нередко изображает героев, которые добровольно уезжают и добровольно вливаются в городскую жизнь. В них проявляется нравственная деградация. Для В. Шукшина тоска по деревне означала «не только тоску по лесной и степной благодати, но и по душевной непосредственности» [Коробов 1999: 226]. Писатель не хочет, чтобы считали, будто она, «эта душевная непосредственность, открытость, сохранилась в деревне, а в городе ее не сыщешь. Душевная открытость есть в городе, но рядом с землей она просто заметнее. Ведь в деревне весь человек на виду» [Коробов 1999: 227].

Софья Ивановна из рассказа «Чудик» (1967), сноха Василия, приехала «сама из деревни». Она устраивается работать «буфетчицей в управлении». После приезда в город внутренний мир Софьи меняется под влиянием городской «цивилизации».

Она упивается материальной, вещественной стороной городской жизни, стремится подражать стилю жизни ответственных руководителей. Отказавшись от простоты и доброты крестьян, Софья быстро заражается эгоизмом и пошлостью городских жителей. В погоне за денежной выгодой Софья расплачивается за моральную деградацию, и «эгоизм» становится ее

кодексом поведения. Прожив в городе несколько лет, Софья стала считать себя «городской жительницей». Она не только не любит своего мужа Дмитрия, который не является «ответственным руководителем», но и презирует деверя Василия, который приехал к ним в гости из деревни. Василий чувствовал непонятную, непостижимую для него неприязнь Софьи. В деревне визиты родственников и друзей были радостным событием. Люди свободно разговаривали друг с другом и получали удовольствие и от общения, и от застолья. А Василия встречают по-другому – негостеприимно: вместо ответа на его сердечные приветствия раздаются злобные крики и агрессивные вопросы Софьи. Только поговорив об этом с братом Дмитрием, Василий понял причину.

« – А вот за то, што ты – никакой не ответственный, не руководитель. Знаю я ее, дуру. Помешалась на своих ответственных. А сама-то кто! Буфетчица в управлении, шишка на ровном месте. Насмотрится там и начинает... Она и меня-то тоже ненавидит – что я не ответственный, из деревни» [Шукшин 1984: 85].

Когда Василий и Дмитрий сидели на ступеньках и вспоминали старые времена в деревне, Софья спросила сердитым голосом: «Кому нужно слушать эти ваши разные сопли да поцелуи? Туда же – разговорились» [Шукшин 1984: 85]. То, что должно было стать теплым воспоминанием о прошлом, Софья считает позорным скандалом.

Василий не ушел в гневе из дома Софьи. Он увидел во дворе коляску и решил «такое приятное сделать снохе». «По верху колясочки Чудик пустил журавликов – стайку уголкум, по низу – цветочки разные, травку-муравку, пару петушков, цыпляток...» [Шукшин 1984: 88]. Он думал, что Софья удивится и обрадуется, увидев яркие картины на коляске. Вместо этого он получает проклятия и ненависть: «Чтоб завтра же этого дурака не было здесь! – кричала Софья Ивановна. – Завтра же пусть уезжает!» «Не ладно! Не ладно! Пусть не дожидается – выкину его чемодан к чертовой матери, и все!» [Шукшин 1984: 88].

По принципу «выгода превыше всего» Софья относится не только к мужу Дмитрию и его брату Василию, но и к воспитанию своих детей. Когда речь заходит об образовании, она игнорирует интересы детей и следует веяниям города. «Детей замучила, дура, одного на пианинах замучила, другую в фигурное катание записала» [Шукшин 1984: 87]. Сердце Дмитрия болит за детей, и он пытается заставить жену не просто гнаться за модными вещами, но и быть внимательной к близким, сопереживающей семье. Однако разговор между супругами всегда заканчивался ссорой.

Приехав из сельской местности в город, Софья быстро восприняла образ жизни и привычки горожан. Многие сложные эмоции в современной городской жизни выражаются посредством денег. Городская жизнь сорвала покров гармонии деревенского общества, а родственные узы стали тонкими. В отношении к деревенскому Василию у Софьи нет тепла, только презрение и злость. Но в сердце женщины нет должного тепла и к мужу, нет должной заботы о членах семьи, а есть только желание преследовать собственные интересы, искать во всём денежную выгоду. В основе сюжетной ситуации лежит супружеский конфликт, в рамках которого жена систематически упрекает мужа в профессиональной несостоятельности, недостаточной ответственности и его деревенском происхождении [Шукшин 1984: 85]. Дмитрий, напротив, актуализирует ценностную оппозицию, утверждая, что «в деревне люди лучше, незаносистые» [Шукшин 1984: 87]; эта позиция, однако, не находит понимания у супруги, которая относится к нему с пренебрежением. Герой представлен как выходец из деревни, для которого характерна двойственная установка: вера в превосходство сельского бытия при одновременной неспособности отказаться от укоренившихся городских связей. Экзистенциальный конфликт Дмитрия разворачивается между осознанием утомительности жизни в перенаселённом мегаполисе и невозможностью покинуть его. Длительное проживание в городе привело к внешней аккомодации к урбанистическому образу жизни, однако внутреннее напряжение сохраняется в качестве постоянной психологической доминанты.

В этом контексте нельзя не обратить внимание на высказывание о В. Шукшине критиков Ли Чжэнжун и Ван Лидань. По их мнению, писатель «резко обозначил две основные травмы современности – потребительство и “закон джунглей”» [Ли Чжэнжун, Ван Лидань 2019: 278]. И только среди сельских жителей В. Шукшин находит такие достоинства, как доверие, щедрость и простодушие.

В рассказе «Чередниченко и цирк» (1969) герой говорит: «Я сам из деревни, люблю в земле копаться» [Шукшин 1981: 194]. Чередниченко покидает деревню, в которой жили несколько поколений его родственников, и уезжает в город, где полно мечтаний и соблазнов. Прожив в городе несколько лет, он познакомился с законами городской жизни и стал ее частью. На пятом десятке он устроился плановиком на мебельную фабрику, но хочет стать заместителем директора этой фабрики или хотя бы директором совхоза. Получив работу, социальный статус, общественное положение и дом, он начинает рассматривать варианты женитьбы. В соответствии со своим социальным статусом он стремится найти себе подходящую жену.

Когда он отдыхал в южном курортном городке, то смотрел представление в цирке. Первая же циркачка привлекла его внимание и заставила трепетать сердце. Чередниченко был уверен, что сможет без труда завоевать сердце циркачки Евы. Поэтому он попросил адрес Евы и взял с собой бутылку вина, чтобы заявить о своих намерениях: «Ева Игнатьевна, я буду с вами напрямик – такой характер. Я человек одинокий, положение в обществе занимаю хорошее, оклад, я вам уже сказал, до двухсот в целом. Вы тоже одиноки... Я второй день наблюдаю за вами – вам надо уходить из цирка. Знаете, сколько вы будете получать по инвалидности? Могу прикинуть...» [Шукшин 1981: 194].

Чередниченко уговаривал Еву, заманивая своей высокой зарплатой и красивым домом. Однако по дороге назад он приходит в себя и понимает, что у циркачки низкий социальный статус, дурная репутация и грубый характер. Затем он сравнивает её с овдовевшей школьной учительницей в своем городе

и мысленно взвешивает все «за» и «против». Чередниченко считает, что циркачка недостойна его общественного положения, и ему еще придется скрывать от окружающих профессию Евы. Поэтому герой придумывает всевозможные доказательства, чтобы убедить себя в том, что Ева – женщина легкого поведения. Чередниченко начинает жалеть о своем предложении Еве и бояться, что на следующий день получит её согласие: «Как же быть завтра? Не ходить совсем к цирку? Неудобно. Явился, наговорил сорок бочек – и нету. Нет, схожу увижусь... Скажу, что срочно отзывают на работу, телеграмму получил. Уеду – споемся, мол. И всё. И постараться не попасть ей на глаза в эти дни на улице. Они скоро уедут» [Шукшин 1981: 198].

Чередниченко всю ночь боялся, однако Ева и сама не согласилась на его предложение. Кажется, что это смешная пьеса, которую герой сам написал и сам поставил. Чередниченко воспринимает брак не как выражение личных чувств, а, скорее, как соответствие своему социальному статусу. После осознания того, что профессия Евы как циркачки может вызвать насмешки окружающих, весы его сердца начинают склоняться в пользу благовоспитанной и скромной школьной учительницы.

Встречи и разговоры с Евой вызывают ряд изменений в психике Чередниченко: одержимость, волнение, раскаяние, страх. То, что проступает в поступках и в психологии героя, – совсем не похоже на желание жениться по любви. Чередниченко давно ассимилировался в городском обществе, стал более расчетлив в своих приобретениях и потерях, и брак служит для него инструментом в стремлении к славе и достижению определенного социального статуса.

Социолог Макс Вебер выдвинул концепцию «инструментальной рациональности» [Ян Цянь 2021: 31], которая относится к действиям, направленным только на максимальную выгоду от приобретения вещей, при этом игнорируются эмоциональные и духовные ценности человека. Инструментальная рациональность – чрезвычайно важное проявление современного общества, сосредоточенного на техническом прогрессе, идущем

за счет подавления духовных и нравственных ценностей и подавления человеческой природы в бюрократической машине современного общества. Человек не задумывается об эмоциях, он просто воспринимает других людей и вещи вокруг себя как инструменты и способы самореализации.

Этим обусловлены и неприязнь Софьи к мужу Дмитрию и зятю Василию, ее отношение к образованию детей, этим обусловлен и тщательный выбор Чередниченко жены, подходящей ему по социальному статусу.

Фактически В. Шукшин выделяет три категории людей, возникших в процессе урбанизации: «Одна часть крестьянства без боли и сожаления уходит из деревни, оставляют землю и пытаются судьбу в городе..., в большинстве случаев они пополняют армию дремучего мещанства. Вторая часть крестьянства раскорячилась: не знает, как быть. Уехать уехал, а что-то томит, что-то тянет назад в деревню, снится она ночами. Тоскливо. Причем это большая часть. Подтолкнуть бы ее каким-нибудь образом опять в деревню! Но уж они «хватали» города, уже скоро и квартира будет, и санузел, и даже телефон... И третья часть. Самая дорогая и любимая. Осталась в деревне» (Цитируется по [Горн 1993: 45]).

Итак, исходя из слов самого В. Шукшина, наибольший интерес для писателя вызывает рассмотрение социального конфликта представителей второй группы крестьянства, которые «одной ногой» уже в городе, но душой никак не могут ни принять, ни до конца осознать происходящие перемены. Эти герои, хотя и живут в городе, не полностью принимают городские ценности. Под внешним подчинением скрываются глубокие сомнения и внутренний крик. К героям «полугорода-полудеревни» можно отнести не только живущего в уральском городе брата «чудика» Дмитрия из рассказа «Чудик», но и Кольку Паратова из рассказа «Жена мужа в Париж провожала», и Максима Волокитина из рассказа «Змеиный яд».

Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала» (1971) родом из Сибири. Он любит музыку и танцы, стремится к знаниям. Герой планирует после того, как демобилизуется, «во-первых, закончить

десятилетку в вечерней школе (у него было девять классов), во-вторых... И в-третьих, и в-четвертых – всё накрылось» [Шукшин 1984: 272]. Колька женился на городской девушке Вале, которая интересуется только зарабатыванием денег. Она «имела до трехсот чистыми. Она работала телеграфисткой: сутки работает, двое дома – шьет» [Шукшин 1984: 272]. Это скоро заметил Колька и сказал: «У нас в деревне и то бабы не такие жадные...» [Шукшин 1984: 272]. Валя требует многого не только от себя, но и от мужа. Первый год Колька искал работу, которая подходила бы не ему самому, а жене, любившей не только зарабатывать, но и копить деньги. Жена, хотя сама все время занята шитьем на заказчиков, «не наняла старушку, которая хоть гуляла бы с девочкой» [Шукшин 1984: 273]. Поэтому Кольке пришлось отказаться от своей мечты учиться и каждый день после работы проводить время с дочерью. Он понял, что это неправильно: «то, как он живет, – это не жизнь, это что-то очень нелепое, постыдное, мерзкое...» [Шукшин 1984: 276]. Потому что «душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства» [Шукшин 1984: 276]. Герой «и уехал бы в деревню, но как подумает, что тогда он лишится дочери, так... Нет... Всё, что угодно, только не это» [Шукшин 1984: 273].

Нравственный конфликт в рассказе сопряжен с трагическим финалом. Колька Паратов на себе ощутил неразрешимость противоречий. Истоки случившегося с ним – результат ошибки, заочного знакомства, когда герой влюбляется в фото сестры армейского друга, то есть в отражение красоты внешней. А внутренней красоты жена Валя лишена совершенно, и до Кольки быстро «стало доходить, что они напрочь чужие друг другу люди» [Шукшин 1984: 272]. Лишенный возможности учиться и найти работу по душе, герой вымещает свою боль в субботнем представлении во дворе, когда, пьяный, играет на гармонии, пляшет и поет: «А жена мужа в Париж провожала...». Соседи «молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаенную горькую боль» [Шукшин 1984: 271]. Чтобы вырваться из сложившейся ситуации и ненароком не убить жену, герой убивает себя.

Можно задать вопрос: почему герой не возвратился в деревню, если не сумел приспособиться к жизни в городе? На этот вопрос отвечает российский литературовед Н.В. Ковтун: «деревенский мир, скрепленный родовой памятью, вряд ли простит разрушение семьи, сиротство дочери <...>, крестьянский мир во главе с матерью выставит свой счет, связанный с почитанием традиций» [Ковтун 2024: 346].

Рассказ «Змеиный яд» (1964) содержит изначальную социально-этическую проблему, связанную с тотальным дефицитом в СССР. В результате стало невозможным купить не только мебель, одежду, продукты, но и лекарства. А они необходимы для нормального поддержания человеческой жизни. Дефицит в стране – это объективная причина ситуации рассказа, но В. Шукшин художественными средствами рисует и последствия дефицита для людей, перестающих понимать чужие беды и унижающих других людей своей причастностью к дефицитным товарам, своей властью над их распределением. Змеиный яд из названия рассказа перешел в метафору, характеризующую отношения людей в эпоху дефицита.

Сюжет рассказа строится на ситуации, когда главный герой, получив письмо из деревни от больной матери, решил зайти в аптеку и купить рекомендованный ей змеиный яд. Сын не думал, что просьба матери о помощи обернется такими нравственными испытаниями для него самого. В одной аптеке на него просто не обращают внимания, в другой отказывают, и Максим подумал, что женщине-продавцу доставляет какое-то странное удовольствие отвечать «нет», «не знаю» на его вопросы о лекарстве. В следующей аптеке спросили рецепт и посоветовали заменить змеиный яд пчелиным, но и его не оказалось. «Весь город переверну – добуду» [Шукшин 1987: 50], – такое решение принял Максим. Наутро, отпросившись с работы, герой рассказа продолжает свои поиски змеиного яда и встречается не только с новыми унижениями в отказе, но и с пониманием, сочувствием, когда речь заходит о больной матери – в лице доктора поликлиники, выписывающего рецепт; заведующего аптекой, посылающего Максима к вышестоящему начальнику, у

которого это лекарство есть. В финале рассказа герой успевает передать змеиный яд своему земляку, уезжающему в отпуск в родную деревню, и долго смотрит в ту сторону, куда уехал поезд.

Такой конец небольшого рассказа заставляет читателя заглянуть в его начало и увидеть субъективную причину в отчуждении героя от деревни, от матери: «Он подумал, что зря он так редко писал матери, вообще почувствовал свою вину перед ней. Всё реже и реже думалось о матери в последнее время, она перестала сниться ночами...» [Шукшин 1987: 49]. Таким образом, в рассказе наметился не только объективный дефицит лекарств, но и субъективный дефицит чувств сына к матери. И только экстремальная ситуация между жизнью и смертью («замаячила черная беда») возвращает Максима Волокитина к своим внутренним нравственным ценностям.

Урбанизация в Китае началась позже, чем в Советском Союзе. Она началась с реформ и открытости в 1978 году. Этот процесс совпал с творческим взлётом Чэнь Чжунши. Будучи свидетелем столь значительных исторических перемен, Чэнь Чжунши остро ощущал роль времени в формировании людей. В своих произведениях Чэнь Чжунши фиксирует покорность одних людей, душевную борьбу других и стойкость третьих. Он стремится изучить, какие изменения произошли в сердцах людей под влиянием рыночной экономики, что переносят простые люди. Он пытается понять их дилемму – каким человеком быть – хорошим или плохим. Такая внутренняя борьба происходит не только в душе тех, кто попал в город, но и тех, кто остался в сельских районах, где люди испытывают сильное влияние города.

Городские пороки и интересы, порожденные рыночной экономикой, не только заставляют людей отвернуться от изначальной доброты, человечности в их характерах, но и ставят порядочных людей перед выбором, иногда даже заставляют нацию отворачиваться от своих самых фундаментальных убеждений.

Примером служит образ Шаньмина в рассказе «Старик Кролик»¹⁵ (1986). Имя Старика – Шаньмин – означает «хороший мужик». Шаньмин верит в Бога земли. Причина его веры очень проста: после того как Шаньмина отправили на фронт и он избежал смерти, его отец решил, что всё это из-за того, что он, отец, обычно был набожным буддистом и каждый день молился о возвращении сына. По этой причине и Шаньмин начал верить в Бога земли. Он специально восстановил зал для совершения ритуалов в честь Бога земли и вылепил скульптурное изображение Бога земли. Он верит в теорию причинно-следственных связей в китайской традиционной религии и всегда творит добро. Старик Шаньмин, в свои преклонные годы, от нечего делать разводил кроликов, но стриг с кроликов только мех на продажу и никогда не ел крольчатины, считая, что есть мясо грешно.

Однажды кроликов украли. «Совсем обнаглели! Раньше деньги, моторы и провода воровали, а теперь и кроликов!» – подумал Старик [Чэнь Чжунши 2021: 72]. Шаньмин не злился. Он решил, что вор просто бедный и в отчаянии от своей нищеты захотел украсть что-нибудь для новогоднего праздника. Он также был готов вернуть вору кошелек с 500 юанями, который он поднял на пороге своего дома. Он испытывал к вору чувство сострадания, не отдал деньги полиции: «Воры прячутся от полицейских участков, как крысы от кошек. Как бы они посмели прийти в волостное правление или полицейский участок, чтобы забрать свои кошельки» [Чэнь Чжунши 2021: 80]. Старики готовы простить вора и вернуть ему кошелек с деньгами: «Если он придет, скажет нам несколько хороших слов, чтобы извиниться, признает свою ошибку, то тогда мы сможем вернуть ему деньги!» [Чэнь Чжунши 2021: 80]. Шаньмин верит в то, что кошелек вора «оттяпал» Бог земли, чтобы преподать вору маленький урок и восстановить справедливость за украденных кроликов.

¹⁵ Перевод всех рассказов Чэнь Чжунши выполнен автором диссертации по изданию: Чэнь Чжунши. Собрание сочинений. В 10 т. Пекин: Издательство «Народная литература». 2021. (陈忠实 陈忠实文集 全十卷 北京 人民文学出版社 2021).

На следующую ночь воры действительно пришли. Но вместо того чтобы извиниться, они оскорбили старика и его жену: «ударили его по заднице и заставили сделать прыжок кролика...» [Чэнь Чжунши 2021: 87]. Они забрали свои деньги, да в придачу нашли у старика сберкнижку в 1000 юаней и 300 юаней наличными.

Преступники полностью разрушили систему ценностей Старика. Его доброта не была встречена с такой же добротой и пониманием. И тогда Шаньмин сообщил в полицию о случившемся. На пятый день ожидания результатов расследования старик не выдержал: разорвал портрет Бога земли и разбил его сидящую статую. Всю жизнь он совершал добрые дела, но в случае с ним зло гуляет по земле, а добро обижается. От разочарования Старик решил перестать быть добрым, убил двух кроликов и закричал, что будет есть их.

Старик Кролик в условиях рыночной экономики, которая усиливает человеческую жадность, мучительно решает, не отказаться ли ему от своей веры. Он не понимает, как изменились сердца людей. Старик озадачен проблемой: почему, будучи сытым и хорошо одетым, человек стал вором и грабителем? Не ошибочно ли уже в современном обществе традиционное утверждение, что голод и холод рожают преступников, а при хорошей жизни люди воспитываются хорошо?

Если в рассказе «Старик Кролик» разрушены нравственные установки в пределах только одной семьи, то в рассказе «Мостик» (1986) ситуация, сложившаяся в период товарно-денежных отношений, затрагивает уже всё большое село. Почти каждый его житель стоит перед выбором – осудить поступок Ван Лина или принять его. Автор делает финал своего рассказа открытым.

В экспозиции дано нехитрое описание мостика через небольшую реку: «Всего один деревянный козел, две длинные и одна короткая доска – и вот уже через реку перекинут мостик, восстановив сообщение между южным и северным берегами, разделёнными водой» [Чэнь Чжунши 2021: 32]. Однако

описание заканчивается авторской оценкой, намечающей дальнейшую двойственную перспективу рассказа: «Для людей по обеим сторонам речки этот скромный мосток был куда важнее и практичнее, чем величественный Нанкинский мост через Янцзы» [Чэнь Чжунши 2021: 32].

Главный герой рассказа – местный фермер Ван Лин. Он вместе с женой вырастил трех дочерей и сына. Обычно он работает дома, в деревне, а в свободное время собирает камни в реке, чтобы укрепить небольшой мост, который он построил собственными руками. Ему нравится это занятие, потому что он может заботиться о семье как ее хозяин. Можно сказать, что в нем есть простота и трудолюбие традиционного китайского крестьянина.

Но время бросило и его в волну погони за деньгами. И герой постепенно меняется. Заметив, что в деревне появилось всё больше новых домов, он начал подозревать, что его собственный способ зарабатывать деньги слишком неуклюж и медлителен. Особенно после того, как до него дошли слухи о бесчестных средствах обогащения владельцев новых домов. Ван Лин захотел найти способ зарабатывать больше денег с меньшими усилиями. Так ему пришла в голову идея требовать плату за проход или проезд по возведенному им мосту. Поведение Ван Лина вызывает недовольство, ведь с древних времен никто не брал плату за проход или проезд по мосту.

Проследим встречи героя с другими персонажами в течение дня.

Первым вступил на мост человек в меховой шапке, одетый в серое шерстяное пальто – невиданная для деревни роскошь. «Вид важный, наверное, какую-то должность занимает» – это взгляд Ван Лина. На предложение героя заплатить мелкую монету, чужак возмутился:

«Век мост стоял – никто не брал!»

«Верно, века не брали, а нынче берём!» – невозмутимо ответил Ван Лин. – «Старые порядки отменили!» [Чэнь Чжунши 2021: 36]

На лице незнакомца появилось *презрительное* выражение – будто он счел дальнейший спор недостойным себя. Но деньги молча заплатил.

Вторыми были торговцы, отец с сыном, они шли со своей тележкой на южный рынок – заводскую окраину города. На предложение заплатить за проезд по мосту сын бросился на Ван Лина с ножом для разделки свиных туш, но герой «расстегнул шинель и выхватил из-за пояса сверкающий клинок» – привык себя защищать в подобных ситуациях. *Злобная* оценка сына: «Хуже бандитов!» [Чэнь Чжунши 2021: 37].

Следующим подошел к мосту тесть Ван Лина, «всё его лицо было искривлено от омерзения»: “*Бандиты! Воры! Весь род до восьмого колена позорят!*” – Рука старика с трубкой дрожала, пока он излагал молодым: на северном берегу все, кого его зять *обира*л на мосту, теперь *прокли*нают их на чём свет стоит! “*Деньги дороже чести!*” Его самого затравили односельчане – слюной чуть не захлебнулся от позора» [Чэнь Чжунши 2021: 37].

Между родственниками происходит своего рода *дискуссия по нравственным вопросам* (чем не шукшинская *сшибка?*), где каждый отстаивает свое видение ситуации.

«– Как вам вообще не стыдно?

– Какое ещё стыдно! – огрызнулась дочь. – Мы мост ставили, мёрзли, доски свои тратили – а другим честь, что ли, даром ходить? Кто платить не хочет – пусть вброд идёт, мы же не тащим!

Ван Лин тоже вставил своё слово в защиту:

– Батя! Даже государство берёт дорожный сбор с владельцев машин и тракторов!

Дочь и зять сыпали железными аргументами, оставив старика на время без ответа. Тот, игнорируя их оправдательную риторику, продолжал гнуть своё: «Испокон веков *мосты строили во благо, для добрых дел*. Сможем – хорошо, нет – и ладно. *Но взимать плату... это ж грех, сокращающий жизнь!*» [Чэнь Чжунши 2021: 39] Видно, специально пришёл уговаривать их – уж слишком досталось ему от пересудов.

Ван Лину казалось, что все жители по обеим сторонам реки стали его врагами. С приходом Ван Вэньтао, земляка и ровесника героя рассказа,

конфликт обостряется и переходит в иной план, социально-нравственный. Когда Ван Лин только построил этот дощатый мостик через речку перед деревней, Ван Вэньтао написал статью для городской газеты под названием «Мост единения сердец». Она быстро была опубликована. В том репортаже он красочно описал, как Ван Линь «бросался в ледяную воду», чтобы построить мост; восторженно восхвалял его «самоотверженность и благородство»; а в конце подвёл итог «духовным устремлениям разбогатевшего крестьянина» [Чэнь Чжунши 2021: 40] помочь обществу. А теперь редакция требует опровержения, если не удастся уговорить Ван Лина прекратить взимать плату.

Противоречия раскрываются в диалоге – любимом средстве коммуникации у В. Шукшина, где каждый из участников выкладывает свои аргументы в споре.

«Ван Вэньтао вспыхнул и забормотал:

– Писать статьи – значит отражать реальность для партийной газеты... быть агитатором...

– Ладно, хватит! – резко оборвал его Ван Лин, размахивая руками. – Хватит трубить о себе! Хватит втирать очки! Хочешь гонорар – так признайся, не кисни!

Он вдруг выпрямился:

– Я построил мост, чтобы зарабатывать <...> Я деньги люблю честные. Табличка стоит, цена известна: хочешь – плати, жалко – разувайся да вброд иди... Я не то что ты – деньги любишь, а рот боишься открыть, чтобы лицо не потерять!

– Не надо так уверенно, будто все, как ты, только о деньгах и думают, – покраснев до ушей, но не сдаваясь, парировал Ван Вэньтао. – Нельзя же сказать, что все готовы продать честь за деньги! Многие ведь...

– А кто «не готов»? – язвительно перебил Ван Лин. – Я таких не видел! Ты ради гонорара налгал, нахвастал – теперь попался. Сам-то «честь за деньги не продаёшь»? [Чэнь Чжунши 2021: 40].

Этот ответный удар пришелся прямо в сердце Ван Вэньтао. Тот не смог парировать, лицо его побелело от стыда. Он беспомощно открывал и закрывал рот, но так и не нашёлся, что ответить.

Ван Лин, казалось, совсем распалился. Он резко шагнул к Ван Вэньтао вплотную и, глядя ему прямо в лицо, прорычал злобным тоном:

– Возьмём, к примеру, нашу деревню! Трое, что построили особняки, – они «честь берегут»? Разве с честью можно было бы возвести такие дома?

– Вот западный конец деревни – хозяин работает в уездном управлении материальных ресурсов, ведает распределением леса, стали и цемента. И что? Все материалы для его двухэтажки – доски, кирпичи, двери-окна – бесплатно доставили прямо во двор.

А центральный дом? Муж – начальник строительного отдела на заводе в Сиане. Обещал два жилых корпуса отдать строительной бригаде из Дата. И что? Та бригада построила ему двухэтажный особняк – и материалы, и работа даром!

– Ну и что, скажешь, эти люди «честь за деньги не продают»? А ведь они партийные кадры... <...>» [Чэнь Чжунши 2021: 40].

Когда Ван Лин услышал от Ван Вэньтао о распоряжении старосты деревни прекратить поборы, он сказал: «Я не нарушаю закон» [Чэнь Чжунши 2021: 40].

После острого диалога, разоблачающего недостатки общества, открытый финал кажется читателю достаточно спокойным по тональности. В этом особенности композиционного мастерства Чэнь Чжунши. Автор прямо не подсказывает герою выход, ничего не решает за него, но символы – женщина *с ребёнком* на руках, *свет* сквозь щели между досками – дают надежду читателю на исцеление героя, которому «захотелось рыдать – без видимой причины, выпустить из горла долгие, исцеляющие всхлипы...» [Чэнь Чжунши 2021: 42].

Ван Лин – верный и честный мужчина. Он построил мост, чистил и чинил его и хотел, чтобы люди, переходящие его, испытывали чувство

комфорта. Герой всё еще хочет убедить себя в необходимости брать деньги за проезд, но не может, так как это противоречит обычаям деревни и заставляет его чувствовать себя неловко. Однако он хочет заработать быстрые деньги, как другие, и построить новый дом как можно скорее. На пути отступления от морали герой сталкивается со многими трудностями. Он постоянно борется со своим некогда честным и верным «я». Социальная тенденция такова, что все стремятся к деньгам и все эгоистичны. Но когда он действительно делает так, как все, то его сердце разрывается на части от противоречий. Это внутренняя борьба простого фермера с собственной доброй натурой.

В произведениях Чэн Чжунши помимо тех, кто вливается в городскую жизнь без промедления и становится нацеленным на прибыль в рыночной экономике, есть и те, кто в процессе интеграции обнаруживает отклонения и начинает колебаться.

В рассказе Чэнь Чжунши «История под Новый год» («腊月的故事») (2002) нравственный конфликт расходится по многим направлениям: семья и друзья, народно-религиозные обычаи и традиции, общество.

Старик-крестьянин Го Чжэньмоу под Новый год посещает в городе лавку с традиционными товарами, чтобы сменить изображение Бога Кухни на новое. «Содержание красных бумажных двустий, размещенных слева и справа от Кухонного Бога, передавалось из поколения в поколение: “Говорите добрые слова Небесам и приносите благословение людям и земле”» [Чэнь Чжунши 2021: 30]. Однако на новой гравюре было изменено несколько слов в двустии: «Небесам докладывайте правду, на земле — внимательно наблюдайте» [Чэнь Чжунши 2021: 30].

Старик Го Чжэньмоу спросил продавца картин: как он посмел произвольно изменить стихи, завещанные древними? Продавец ответил, что владелец магазина, печатающего гравюры, сказал ему, что это называется «лечением болезни правильным лекарством» [Чэнь Чжунши 2021: 30] и привёл в пример выступление мэра, в своем годовом отчете заявившего премьер-министру, что доход на душу населения во всем городе составил

2000 юаней, хотя на самом деле он был только 990 юаней; в результате лжи, искажающей факты, мэр выиграл приз и получил повышение.

«Слушая, старик Го Чжэньмоу подсчитывал в уме свой общий годовой доход. Для семьи из шести человек, состоящей из трех поколений, общий доход составлял около 8000 юаней, или более 1300 юаней на человека, что считалось доходом семьи, принадлежащей к высшему среднему классу в деревне» [Чэнь Чжунши 2021: 30]. Он в шутку сказал продавцу картин: «Давайте завтра сядем на поезд в Пекин, чтобы встретиться с премьером Чжу и попросить вернуть недостающие до 2000 юаней деньги...» [Чэнь Чжунши 2021: 30].

Так нравственный конфликт добра и зла, нарушения древних традиций перерастает в нравственно-социальный – ложь в искажении информации ради получения своей собственной выгоды в карьерном росте.

Сюжет рассказа – кража коровы у семьи Го Чжэньмоу под Новый год – выходит за рамки случая в одной семье и вырастает до масштабов города и даже страны. Сын старика, Чэнто¹⁶, уже во многом не понимает своего отца, его приверженности обычаям. Его друзья, переехавшие в город, изменяют его традиционное мировоззрение. Один друг вынужденно нарушает традицию проводить новогодние праздники в кругу семьи, так как служит полицейским и не может приостановить на период праздничных дней расследование ограбления банка. Другой друг работал на фабрике до ее банкротства и своего увольнения. Он рассказывает: «Директор фабрики – образцовый работник. Он директор нашей фабрики, но также управляет фабрикой для себя за ее пределами. Все заказы с высокой прибылью передаются для производства на его маленькую фабрику. Наша фабрика уже много лет терпит убытки, но его личная фабрика становится все более и более процветающей. <...> Машина, на которой он ездит, более продвинутая, чем у губернатора. <...> Нынешний директор фабрики готовится продать землю. Земля сейчас в цене. Когда этот

¹⁶ Значение имени – «весы».

директор фабрики продаст всю землю, фабрика будет полностью разрушена» [Чэнь Чжунши 2021: 45]. Однако этот друг Чэнта, который презирует руководителей завода за воровство, сам неосознанно заразился этим нравственным пороком.

Таким образом, нравственная проблематика занимает центральное место в творчестве как В. Шукшина, так и Чэнь Чжунши. Оба прозаика сходятся во мнении, что стремительная урбанизация и становление рыночных отношений провоцируют глубокий духовный кризис общества. Городская среда с её материальными благами и комфортом формирует пространство, где во главу угла встают деньги и личная выгода. Включаясь в эту систему, многие сознательно перенимают прагматичные стратегии выживания, ориентированные исключительно на прибыль. Капитализация отношений приводит к деформации традиционных ценностей: люди мыслят расчетливо, пренебрегают родственными узами и дружбой, а порой и вовсе предаются близким ради материального успеха. В то же время авторы выделяют и другой тип героев – тех, кто остро ощущает противоестественность происходящего, но не имеет сил изменить реальность, оставаясь наедине со своими внутренними нравственными муками.

3.4 «Путь к родной земле»:

природа в изображении В. Шукшина и Чэнь Чжунши

3.4.1. Человек и природа

В последней трети XX века возникла антропоцентрическая система взгляда на мир. По словам Е.С. Кубряковой, антропоцентризм как особый принцип исследования заключается в том, что «научные объекты изучаются прежде всего по их роли для человека, по их назначению в его жизнедеятельности, по их функциям для развития человеческой личности и ее усовершенствования. Он обнаруживается в том, что точкой отсчета в анализе тех или иных явлений выступает человек, что он вовлечен в этот анализ,

определяя его перспективы и конечные цели» [Кубрякова 1995: 212]. Антропологический подход в изучении литературы предполагает обращение к человеку как личности, несущей в себе национальные особенности культуры и ментальности. Не забудем и то, что, художественная литература – это, по словам М. Горького, «человековедение». То есть в центре внимания науки о литературе, в отличие от других наук, изначально находился человек, «антропос» – автор, повествователь, персонаж / герой. Если структурно-семантический принцип направлен на анализ единиц текста с целью выяснить, *что* и *как* говорит человек, то с помощью антропоцентрического подхода решаются вопросы, *зачем* и *почему* автор и его персонажи это делают.

С человеком в литературе связаны категории художественного образа, характера и такие основные способы их создания, как портрет, пейзаж, интерьер, речевая характеристика.

Пейзаж в литературе – это описание природы, которое создается человеком – автором или его персонажем. Пейзаж занимает большое место в «деревенской прозе». В произведениях писателей-деревенщиков природа играет важную роль: например, лирический образ природы мы находим в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», описание дедушкиного сада запоминается у В. Астафьева.

В рассказах В. Шукшина описание природы уже не такое масштабное, но оно всё равно производит впечатление на читателя. Современные российские исследователи останавливаются на разных аспектах шукшинского пейзажа. Это может быть образ реки (Катунь и Волга) в мифогеографии В. Шукшина [Куляпин 2016], или роль детали («кроваво-красный пылающий букетик») в отношениях человека и природы [Стрыгина, Гончаров 2017], или антропоморфная метафора в автобиографических рассказах В. Шукшина [Бурмакова, Маругина 2015], или художественные функции описаний природы в рассказах писателя [Бакалова, Краснова, Денисова 2019]. Изучают пейзаж В. Шукшина и китайские исследователи. Особое внимание уделяется

здесь образу березы в повести «Калина красная» [Ши Хуэйчжоу 2010] и экологическим элементам в рассказах В. Шукшина [Го Фэй 2022].

Пейзаж в произведениях В. Шукшина выполняет специфическую функцию: он создает особую атмосферу авторского повествования, на его фоне укрупняется образ человека. В таком контексте проанализированы многие рассказы В. Шукшина: «Двое на телеге», «Земляки», «Село родное», «Нечаянный выстрел», «Охота жить», «Раскас», «Степка», «Далекие зимние вечера» и другие.

Актуализируем антропоцентрический подход к пейзажу, который высвечивается в прозе В. Шукшина. У писателя природа не существует сама по себе – природа в его рассказах всегда вокруг человека, наравне с ним и акцентирует образ автора или героя.

В рассказе «Алеша Бесконвойный» между природой и человеком наблюдается психологический параллелизм: состояние души героя соответствует состоянию природы (и наоборот).

Созерцание природы вносит в душу шукшинского героя гармоническое равновесие: «Но вот бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет *солнышко*, *загорится* какой-нибудь куст *тихим огнем* сверху... И так вдруг *обогреет* тебя *нежданная радость*, так *хорошо* сделается, что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и *улыбаешься*» [Шукшин 1984: 414]. В значении слов, выделенных нами курсивом, прослеживается два образных ряда: в природе – это *солнце*, *огонь*, *загорится*; в человеке – *обогреет*, *радость*, *хорошо*, *улыбаешься*; происходит метафорический перенос с природы на человека: тепло, идущее от солнца, греет душу героя.

Алеша – деревенский философ, он много размышляет по субботам в бане, где остается наедине с собой, со своим внутренним миром, и приходит к выводу о том, «что он вполне осознанно любит. Любит *степь за селом*, *зарю*, *летний день*. <...> Стал случаться *покой* в душе – стал любить» [Шукшин 1984: 415]. Здесь герой от состояния душевного покоя переходит к мыслям о

любви к природе. Испытывает он и любовь к детям, потому что дети, особенно маленькие, – это часть природного мира. Беспомощных младенцев он сравнивает со стебельком растения: «давай цепляйся теперь изо всех силенок, карабкайся <...> И они растут, карабкаются» [Шукшин 1984: 414]. Вспоминает Алеша, как его маленькая дочка «стишок сочинила: *Белая березка / Стоит под дождем, / Зеленый лопух ее накроет, / Будет там березке тепло и хорошо*» [Шукшин 1984: 417]. Он понимает, что в детском сознании отразилась символическая модель семьи: отец должен защищать своего ребенка, как это положено в природе. Алеша и Маня живут в согласии с природой, бытием, а жена Таисия, не понимающая мужа, и сын Борис, стесняющийся своего отца, знают только бытовую, повседневную сторону жизни.

Герой рассказа – деревенский пастух и скотник. По роду своей деятельности он близок к природе, животным: летом пас колхозных коров, случалось, принимал у них рожденных телят. Но больше всего он любил париться в русской бане, у него это был целый субботний ритуал: «И сразу у него *распускалась* в душе тихая радость. Он даже лицом *светлел*» [Шукшин 1984: 400]. В этих предложениях речь идет о человеке, но использованы образы природы: радость *распускается*, как распускается цветок; светлый день – светлое лицо (метафора как скрытое сравнение). Дрова в баню шли только березовые, потому что от них жар держится много времени, и Алеша с удовольствием выбирает «березовые кругляши», «чурки потолще» чтобы их расколоть и протопить баню. Герой долго смотрит на заготовленные дрова: «Белизна, и сочность, и чистота сокровенная поленьев, и дух от них свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...» [Шукшин 1984: 401]. От березовых поленьев идет запах – тонкий, еле уловимый – «это предвестье скорого праздника» [Шукшин 1984: 402]. Другие деревья, используемые в бане, – это сосны. Алеша кидает на пол сосновые лапы и представляет себе, какой пойдет от них лесной воздух, «такой аромат от этих веток, такой вольный дух» [Шукшин 1984: 403]. Герой не пытается скрыть ни от себя, ни от семьи свою

радость субботнюю – баню. Автор поддерживает героя в своих раздумьях о нем: «Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной» [Шукшин 1984: 412].

Созвучность природы состоянию человека ярко проявляется в рассказе В. Шукшина «Солнце, старик и девушка». О гармонии и единстве старика и окружающего пейзажа свидетельствует согласованность старика и солнца: старик много переживает, как и солнце. Последние дни жизни старика напоминают солнце, медленно заходящее.

Антропоцентрический подход к природе не чужд и китайским художникам. Известный китайский поэт династии Тан, Ду Фу написал стихотворение «Весной окинул взором даль («春望»)). Предыстория этого произведения тесно связана с восстанием Аньши. Это внутренняя война, продолжавшаяся восемь лет, нанесла огромный социальный и экономический ущерб. В этот период Ду Фу наблюдал опустошение города Чанъань, столицы тогдашнего государства, испытывая тревогу за судьбу своей страны и тоску по близким. На китайском языке стихотворение состоит из четырёх строк:

Столица пала, но земля весенняя жива,
И на руинах городских теперь растёт трава.
Смотрю в раздумье на цветы, а слёзы всё текут,
И птицы, надо мной паря, тревожат и зовут.
Огонь войны горит уже три месяца лихих...
И гору золота б отдал за вести о родных!
В разлуке седину свою я стал быстрее терять,
И скоро шпилька для волос не сможет их держать...¹⁷

Перевод Г.В. Стручалина

В стихах описывается весенняя природа, которая полна жизнью. Но цветы вызывают у автора только раздумья о трудной судьбе в огне войны. Потому что место, где растут травы, раньше было столицей – символом

¹⁷ <https://stihi.ru/2010/12/15/2227?ysclid=mgvmmnmjy8f397907484>.

цивилизации, а теперь превратилось в руины. Взгляд, устремленный на птиц, вызывает у поэта тревогу и печаль: он беспокоится о своих родных, от которых давно не получал вестей. Антропоцентрическое описание природы созвучно чувствам автора.

В рассказе Чэнь Чжунши «Утро с яркой зарей»¹⁸ наблюдается похожий подход к созданию пейзажа. Хэн Лаоба – животновод деревенского коллектива, где внедрили практику «установления квот на производство сельскохозяйственной продукции для каждого домохозяйства» [Чэнь Чжунши 2016: 344] и по жребии распределили коллективное имущество – скот – между жителями. Хэн Лаоба, который всю жизнь занимался животноводством, не получил ни одного животного. На следующий день после раздела скота он, как обычно, проснулся в сарае, где хранился корм для скота. Он был расстроен, потому что посвятил всё этим животным. Он девятнадцать лет «спал в сарае, а летом – на поле за оградой» [Чэнь Чжунши 2016: 346], лишь для того, чтобы охранять животных от волков и лисиц. Благодаря ему, первые семь голов скота дали прирост поголовья до двадцати, а «количество проданных жеребят и телят мулов уже и не запомнилось» [Чэнь Чжунши 2016: 346]. У Хэн Лаоба сжималось сердце, его знобило; состояние природы созвучно чувствам человека: «Холодный ветер ранней зимы ударил прямо в лицо, что вызвало у него дрожь. На траве, которая стояла на поле стогами, лежал слой инея. Вязы на пригорке также покрылись толстым слоем белого инея на ветвях, сбросивших все свои листья» [Чэнь Чжунши 2016: 347]. Суровая атмосфера царит над землей так же, как в сердце героя царит холод.

Хэн Лаоба не знал, как будет жить дальше: он всю жизнь занимался животноводством и накопил за свою жизнь немалый опыт разведения скота, но для него больше не было места, где он мог бы проявить свои способности. Он чувствовал себя потерянным. «Серый туман наполнял воздух над склонами

¹⁸ Здесь и далее перевод наш по изданию: Чэнь Чжунши. Собрание сочинений. В 10 т. Пекин: Издательство «Народная литература». 2021. (陈忠实. 陈忠实文集. 全十卷. 北京: 人民文学出版社. 2021).

и канавами, и невозможно было разглядеть верхушки деревьев, которые были выше крыши» [Чэнь Чжунши 2016: 347]. Между землей и небом простирался туман, ничего не было видно. Как и дорога впереди для Хэн Лаоба: невозможно различить ни фигуру, ни направление.

Рыжая лошадь вернулась в сарай: она еще не привыкла к своему новому дому и прокралась обратно. Она «встала перед Хэн Лаоба, опустила свою мохнатую голову к его плечу, толкала руку Лаоба своим теплым ртом, лягалась и била копытами землю, словно играла» [Чэнь Чжунши 2016: 348]. Хэн Лаоба «не мог пошевелить ногами»; «Тихонько вытер слезы, которые уже наворачивались на глаза» [Чэнь Чжунши 2016: 348]. Ведь он ухаживал за этой лошастью как за своим ребенком. «Когда родился этот рыжий жеребенок, старая кобыла умерла. Именно он выкормил его козьим молоком» [Чэнь Чжунши 2016: 348]. Старик был очень привязан к рыжей лошади, но новый ее хозяин, плотник, пришел и забрал животное. Плотник работал в городе круглый год, а в доме была только одна женщина, которая еле справлялась с кормлением коровы, а с «высоким животным» – лошадью – ей еще труднее было справиться. Неизвестно не только будущее Хэн Лаоба, но и будущее его любимых животных, в том числе и рыжей лошади. Всё меняется и в природе: «Рассветало, и серый туман, который часто бывает ранним зимним утром, казался гуще» [Чэнь Чжунши 2016: 349].

С другой стороны, жители деревни подбодрились, получив скот, даже отцы и сыновья, которые раньше считались врагами, помирились и вместе работали, чтобы строить свое будущее. Это тронуло Хэн Лаоба. Знания и привязанность к животным Хэн Лаоба были замечены секретарем деревенского комитета. Он предложил Хэн Лаоба пойти на деревенскую радиостанцию и читать лекции по животноводству, «два юаня в час, оплата на уровне профессора» [Чэнь Чжунши 2016: 354]. Таким образом, судьба Хэн Лаоба была решена. Его настроение подобно погоде: «Солнце поднялось в голубое небо, туман рассеялся, зимнее солнце, теплое и блестящее, на улице груды дров, заборы из земли для каждой семьи, у каждого из дворов красная

или синяя черепица, голые ветви деревьев – всё купается в ярком утреннем свете» [Чэнь Чжунши 2016: 354].

Итак, пейзаж в художественном пространстве рассказов В. Шукшина и Чэнь Чжунши редко выступает просто фоном, на котором разворачивается сюжетное повествование. Описание природы связано с человеком – с автором или его героями. Картины природы созвучны по настроению состоянию души человека или эмоционально контрастируют с ним. Пейзаж у В. Шукшина и Чэнь Чжунши выполняет разнообразные функции: изобразительно-выразительную, эмоционально-экспрессивную, служит характеристикой героев, их внутреннего мира.

3.4.2 Дерево родной деревни

Слово *дерево* и слово *деревня* имеют один корень, все дома раньше в русской деревне были *деревянные*, то есть построенные из дерева.

Привязанность к отдельным видам деревьев находит глубокое отражение в творчестве В. Шукшина и Чэнь Чжунши.

Для русского народа береза – это символ России. Березу можно встретить почти во всех уголках страны. Она имела особое значение у славян.

В Этнолингвистическом словаре «Славянские древности» под редакцией Н.И. Толстого березе посвящена обстоятельная статья, из которой человек, принадлежащий к другой этнической культуре, может узнать мифопоэтическую сущность березы как одного из наиболее почитаемых деревьев. Береза – дерево «счастливое», оберегающее от зла, березу специально сажали рядом с домом для благополучия семьи, по случаю рождения ребенка, для защиты от молнии, отпугивания зла.

Во многих восточнославянских обрядах береза символизирует женское начало, в фольклоре «кудрявая березка» – символ девушки, в свадебных песнях срубленная береза означает замужество или смерть девушки. Известна легенда о происхождении березы: в наказание за грехи Бог превратил

женщину в березу («иди в поле и стань березой, да и плачь, спустивши руки, ибо ты – береза») [Виноградова, Усачева 1995: 156–158].

Обряды с березой были широко распространены в центральных русских областях, в Поволжье, на Урале, в Сибири. При детских заболеваниях ходили лечить, «передавать» болезни девочек березе. Березовыми прутьями дотрагивались до плачущего по ночам ребенка – для выздоровления. Также березовыми прутьями погоняли скот при первом выгоне на пастбище, били по углам дома, чтобы не заводились мыши [Виноградова, Усачева 1995: 156–158].

Существует даже такая русская загадка: «Есть дерево: крик унимает, свет наставляет, больных исцеляет» [Виноградова, Усачева 1995: 156–158]. Образ берёзы часто встречается в литературных произведениях. Сергей Есенин посвятил ей свое стихотворение «Белая берёза», которое известно на весь мир и переведено на многие языки. Береза также является любимым предметом изображения таких художников, как И. Шишкин, И. Левитан, А. Куинджи.

Именно из-за любви русского народа к берёзе В. Шукшин часто обращался к образу этого дерева в своих произведениях. В киноповести «Калина красная» образ березы появляется несколько раз, что играет важную роль в раскрытии характера главного героя. В тексте слово с корнем *берез-* встречается 15 раз.

Когда Егор выпустили из тюрьмы, то на пути к своим товарищам он увидел березовую рощу. Выйдя из машины, Егор оказался в сплошном березовом лесу: «такой это был чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!» [Шукшин 2012: 9]. Чистый белый мир символизирует невиновность Егора после того, как он отсидел свой срок. Из тюрьмы его встречали березы, которых Егор называл своими подружками, а они его ждали как своего жениха. «Егор прислонился к березке, огляделся кругом» [Шукшин 2012: 9], и березы, со своей женской силой, успокоили его душу. Хотя Егор не

нужен и не важен всему миру, но для него достаточно знать, что его ждет на свете чистая хорошая девушка.

На вопрос собравшейся толпы на вечере, «чего это мы празднуем-то! Случай какой... или чего?» Егор раскрывает незнакомым для него людям свое сердце: «у меня только что от нежности содрогнулась душа» [Шукшин 2012: 46]. Герой описывает прекрасную картину весны: «Скоро зацветут цветочки. Березы станут зеленые...», «Можно идти и идти. Будет полянка, потом лесок, потом в ложок спустился – там ручеек журчит...» [Шукшин 2012: 46]. Когда он это говорит, он всё еще слышит родной голос Любы. Люба помогает ему душевно избавиться от пошлых замыслов и обрести новый смысл жизни. Береза символизирует весну, которая всегда напоминает человеку о жизни и новой надежде.

Егор действительно хочет жить новой жизнью, но он пока ещё не самостоятельный человек, у которого есть нормальная работа и который может содержать свою семью. Но герой сейчас к такой жизни стремится. И в это время он увидел березу, подошел к ней, потрогал ее: «Что? Начинаешь слегка зеленеть? Скоро уж, скоро... Оденешься. Надоело голой-то стоять? Ишь ты какая... Скоро нарядная будешь...» [Шукшин 2012: 57]. На самом деле, «голый», не защищенный перед новой жизнью стоял сам Егор. Но он полон надежды на будущее и верит, что скоро они с Любой будут жить достойно.

Егор объясняет директору, почему он не хочет больше работать у него личным водителем: «У меня такое ощущение, что я вроде все время вам улыбаюсь. Я лучше буду на самосвале» [Шукшин 2012: 59]. Он не умеет жить с маской на лице. Он хочет жить по своей воле и по сердцу. Когда он принял это решение, то «взошел на пригорок... А там открылась глазам березовая рощица, целая большая семья выбежала навстречу и остановилась» [Шукшин 2012: 59]. Он походил среди березок... Снял с себя галстук, надел одной – особенно красивой, особенно белой и стройной. Потом увидел рядом высокий пенек, надел на него свою шляпу. Отошел и любовался со стороны. Егор

«пошел дальше. И долго еще оглядывался на эту нарядную парочку. И улыбался. На душе сделалось легче» [Шукшин 2012: 59]. Когда герой покидал нелюбимую работу, то березовая рощица, как большая семья, выбежала ему навстречу, как будто тоже радовалась его решению. Егор ведет себя среди березок как давний знакомый, он над ними подшучивает. Березы ему родные, у берез даже есть семья, в этом и проявляется ценная шукшинская мысль о прямой связи человека с землей и природой. До этого он осознал, что он не создан для городской жизни, которая оторвалась от своих деревенских корней. Он сбросил свою городскую, фальшивую маску, неестественную для него личину. И тогда в нем вызревает решение найти свою мать.

«Первую борозду в своей жизни проложил Егор» [Шукшин 2012: 68] – и вспомнил свои прошедшие годы: как они «с матерью носили на себе березки, чтобы истопить печь», как выглядит своя далекая деревенька, «березовый лес на берегу реки, саму реку...» [Шукшин 2012: 68]. Береза концентрирует в себе тоску по прошлой жизни, по своему дому, по своей малой родине, «когда от пашни веяло таким покоем, когда голову грело солнышко, и можно остановить свой постоянный бег по земле». Он жил своей мечтой, своим прошлым. И в этот момент он теперь только увидел на краю поля березовый колок и пошел к нему, говоря: «Ну что, дождались? Зазеленели... – Он ласково потрогал березку. – Ох, ох, нарядились-то! Ах, невестушки вы мои, нарядились» [Шукшин 2012: 69]. И Люба, «невестушка», наконец-то дождалась своего жениха – настоящего, спокойного, искреннего.

Березовый лес также стал свидетелем смерти Егора. В него стреляли бывшие приятели. Он погиб весной, когда только начал жить полной жизнью. Он погиб со своей мечтой. Он бегал по этой земле более 40 лет. Он наконец-то нашел покой. Но его жизнь также подходит к концу. Береза свидетельствует о том, как он, мужественно расставшись со своим прошлым, стал настоящим человеком и как его убили. Ярко-красные пятна крови от смертельного ранения Егора остались на белых березах.

В повести «Калина красная» береза олицетворяет часть жизни героя, выступает свидетелем каждого поворота в мыслях Егора, отражает его подлинные чувства. Береза в этой повести многозначна, она символизирует и настоящую любовь, и родную деревню, и русскую природу.

Если в творчестве В. Шукшина важное место занимает береза, то в творчестве Чэнь Чжунши – ива.

Ива – вестник весны. С древних времен китайцы любят иву, формируя множество народных обычаев, связанных с этим деревом, интересную ивовую культуру. Посадка ивы около своего дома – это древняя китайская традиция праздника Холодной еды и праздника поминовения усопших Цинмин. В эпоху династии Сун этот обычай стал более распространенным. Люди не только втыкали ветви ивы в землю, но и носили на голове венок из ивовых молодых ветвей.

Во времена династии Хань у китайцев появился обычай срывать иву и дарить ее на прощание. С тех пор «сложенная ива» используется как этикетное слово для прощания в стихах и письмах. Древние китайцы дарили иву, символ которой двоякий. Во-первых, ива легко и быстро растет. Китайская поговорка гласит: «Вы сажаете цветы и за ними хорошо ухаживаете, но они вряд ли выживут, а случайно посаженная ветка ивы успешно превратилась в тень» [Чжоу Ситао 2013: 300]. Даря ветки ивы, желают другу преуспевать во всем на новом месте. Во-вторых, мягкая и нежная ивовая ветка является символом любви и привязанности. По произношению на китайском языке Ива похожа на иероглиф, который обозначает «остаться». Тем самым, срывая ветку ивы, китайцы передают желание оставить своих близких или друзей.

В литературе ива является синонимом расставания, что давно укоренилось в китайской этнокультуре. Вместе с тем, в древних стихотворениях также появилась изобразительная символика «сорванной ивы, чтобы отослать ее далекому другу» [Чжоу Ситао 2013: 384].

Ивовое дерево является символом красоты. Ивовые листья рождаются, словно просыпаются так называемые «ивовые глаза». Если женские брови

красивые и тонкие, то это «ивовые брови» (метафора); еще такие брови сравниваются с «ивовыми листьями». Если талия женского тела гибкая, это так называемая «ивовая талия».

Самое раннее «ивовое стихотворение» из древней книги поэзии: «Раньше я уходил – ветки ивы расправляются на ветру; теперь я прихожу – дождь и снег падают» [Конфуций 2017: 208]. Но самым удачным можно считать «Стихотворение о иве» поэта Хэ Чжижана (династия Тан):

Из яшмы зелёное платье скрывает фигуру до пят,
И тысячи веток упругих, как ленты из шёлка, висят.
Кто выкроил тонко из листьев узоры умелой рукой?
Похоже, что ветер весенний
Был этот искусный портной!¹⁹

Перевод Г.В. Стручалина.

Здесь видна любовь древних людей к иве. Поэт Тао Юаньмин (династия Восточная Цзин) намеренно посадил пять ив перед домом, и его самого стали называть «господин пяти ив».

Когда Чэнь Чжунши пытался найти образ природного растения Центральных равнин, который был бы так же важен для китайской нации, как береза для русских, он, естественно, выбрал иву. Чэнь Чжунши описывал иву в таких произведениях, как «Ива» (一株柳), «Ива в разные годы» (年年柳色) и «Родная земля». Бацзао (灞桥), родная земля Чэнь Чжунши, славится своими ивами. Вполне логично, что он выбрал иву в качестве своего любимого вида дерева. У него был прекрасный пример в древней китайской поэзии: Ли Бо (династия Тан) написал стихотворение «Думы красавицы из Цинь» (《忆秦娥 • 箫声咽》) об иве в этом месте.

Флейты печальные звуки
Сон оборвали счастливый.
Циньской деве не спится

¹⁹ https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=6093.

В башне, луной озаренной.
В башне, луной озаренной...
Год за годом проходит,
Вновь распускается ива,
И расставанье в Балине
Сердце томит влюбленной.
Ясная в Ляююане
Осень теперь воцарилась.
А на дороге к Сяньяну
Пыль под конем не клубится.
Пыль под конем не клубится...
Дует западный ветер,
Только что солнце скрылось
Там, где могил и храмов
Грустная вереница²⁰

Перевод М.И. Басманова

В очерке «Ива» Чэнь Чжунши описывает иву на плато Цинхай, которая преодолевает всевозможные трудности в пустыне. С точки зрения Чэня, ива, как человек, не боится трудностей, не жалуется на свою судьбу. Эта аналогия / персонификация дала Чэнь Чжунши, который в то время переживал невзгоды, сильную мотивацию в жизни: «Он собрал все свои физические и душевные силы, чтобы бороться с условиями выживания, и выжил, проявив невообразимое упорство и стойкость, развился и вырос»; «Судьба предоставила ему почти девяносто девять дорог смерти, но он добился кусочка зелени в луче надежды» [Чэнь Чжунши 2016: 46].

В очерке «Ива в разные годы» ивы стали свидетелями и участниками почти всех исторических изменений нового Китая. В 1950–1960-е годы страна планомерно развивалась. Ивы видят, как молодой Чэнь Чжунши и его «одноклассники читают в тени прибрежных ив или бегают по берегу реки при

²⁰ https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=5772.

слабом свете утренней зарядки» [Чэнь Чжунши 2016: 134]. Когда автор очерка учился здесь в высшей школе, Китай переживал «Три года трудностей». Это самый тяжелый период в истории КНР. Для людей той эпохи голод был обычным явлением. Чтобы утолить голод, они замачивали листья ивы в теплой воде на ночь, а утром их заваривали. «Когда я лазил по веткам, собирал ивовые листья и жевал почерневшие листья, поэтическая романтика полностью отсутствовала, и только желудок и кишечник были наполнены удовлетворением» [Чэнь Чжунши 2016: 135]. В 1980-х годах Китай вступил в период реформ и открытости и приложил немало усилий для развития своей промышленности. Листья ивы «претерпели мутацию: один за другим листья ивы менялись от насыщенного зеленого до какого-то выжженного желтого, и листья опадали сразу после осени, а на следующий год они уже не могли выплеснуть привлекательный гусиный желтый цвет» [Чэнь Чжунши 2016: 135]. Ивы умерли. Мертвые деревья были вырваны с корнем. В современном Китае всё быстро меняется. Меняется и мост Ба, который раньше славился своими ивами. Он превратился в парк, где высажено множество экзотических цветов и растений. Он стал лучше, но уже потерял прежнее очарование поэтической династии Тан. К счастью, на внутреннем пляже и в камышах по обе стороны реки есть участки с ивами. Ива вернулась в жизнь китайцев, но то идиллическое чувство уже не так сильно, как в династии Тан.

«Родная земля» (田园) – рассказ, написанный Чэнь Чжунши в 1990-х годах. В 1999 году за это произведение писатель получил литературную премию Мао Дуня. В этом рассказе Чэнь описывает героя, Сун Тао, который развелся с женой и поселился в городе. Однажды зимой он возвращается в деревню, где когда-то вырос и женился, чтобы присутствовать на свадьбе сына. По дороге к дому он видит деревья, которые связывают его с прошлым и рождают воспоминания. Одной из самых запоминающихся сцен стало прощание с женой под ивой у реки. «Тополь и ива на реке были покрыты слоем инея» [Чэнь Чжунши 2016: 371]. Хотя Сун Тао видел и тополь, и иву, но в его сердце была только ива. «Большая ива, толщиной в два-три обхвата, середина

как будто пустая, а ветви все еще толстые, возле воды жизнь ивы очень долгая...» [Чэнь Чжунши 2016: 371]. Ива олицетворяет бывшую жену героя, которая сильно любит Сун Тао. Женщина может стать старой, изменившей свою внешность, но ее любовь к мужчине остается неизменной, такой же горячей и нежной (в оригинале – «пушистой»), как ветви ивы.

Именно под этой величественной ивой герой прощался со своей женой и уходил на войну. И сейчас он вспоминал это прощание. До разлуки оставалось всего три дня, и Сун Тао хотел, чтобы его жена вместе с ним «сидела дома и ничего не делала» [Чэнь Чжунши 2016: 371]. Но жена, думая, что муж «не может уйти в грязной одежде» [Чэнь Чжунши 2016: 371], пришла к реке, где росла ива, чтобы постирать его одежду. Под ивой муж и жена разговаривают и жалеют друг друга – так, как поют в камышах птицы, «гоняющиеся, резвящиеся и страстно влюбленные» [Чэнь Чжунши 2016: 371]; эту картину развернутого сравнения автор рисует для читателя. Свидетелем привязанности и любви к друг другу мужа и жены выступает ива. Жена обещает мужу: «ты в моем сердце день и ночь» [Чэнь Чжунши 2016: 372]. Ива с древних времен была символом прощания, и выбор писателем этого места имеет глубокий смысл. Год за годом ива становится то вновь зеленой, то опять желтой, но дерево так и не дождалось возвращения Сун Тао. Только жена одна охраняла иву, одна сохраняла дом.

Много лет спустя Сун Тао вернулся в родной город, чтобы принять участие в свадьбе сына. Он вновь увидел родную землю, увидел родных и близких, добродетельную и внимательную бывшую жену, свою собственную горячую любовь. Сколько лет прошло с тех пор! Хотя они и развелись, но жена до сих пор помнит, что Сун Тао не может есть холодную пищу, даже когда он сам уже забыл об этом. «Он глядел на бурлящую в миске горячую лапшу, не в силах больше подавлять боль в сердце, из глаз его вырвались две струйки горячих слез» [Чэнь Чжунши 2016: 377]. На сердце у героя повествования тяжело. Он задал вопрос, который хотел задать давно: почему жена не вышла

замуж за другого. И получил ответ: «Мое ... сердце ... больше не может поместить в себе ... другого мужчину ...» [Чэнь Чжунши 2016: 378].

Сун Тао подумал: «Если не уезжать от Сюй Фэн <его бывшей жены. – С.Б.>, то сейчас в родной земле имел бы сад и дом во дворе» [Чэнь Чжунши 2016: 375]. Герой чем старше становился, тем сильнее ощущал близость сельской местности. Хотя тело сегодняшнего Сун Тао в городе, но сердце его осталось в деревне.

Ива появляется в рассказе нечасто, но она, безусловно, является центральным образом. Дерево символизирует жену героя, которая в молодости была прекрасна, как ива, терпелива и нежна. Хотя Сун Тао хочет расстаться с женой из-за другой женщины, Сюй Фэн не кричала и не винила его. Она просто продолжала жить с их общим сыном и родителями героя, которые нуждались в ее доброте, заботе и привязанности. Чувствами Сюй Фэн движет любовь. И, как ветвь ивы, любовь жены к одному-единственному человеку тронула сердце Сун Тао.

Тема этого рассказа – решение вопроса об уходе. Сун Тао стоит перед выбором как минимум три раза: идти в армию или оставаться, уходить к другой девушке или остаться с Сюй Фэн, жить в городе или оставаться в деревне. Сюй Фэн остается в деревне, а Сун Тао выбрал уход. Сюй Фэн пришлось прощаться с ним и со своей бывшей счастливой жизнью, но зато она сохранила в себе чисто деревенские качества – доброту, честность, порядочность. Несмотря на то что Сун Тао нашел для сына хорошую работу в городе, сын сказал, что «... ему хорошо живется в деревне, дедушка и бабушка уже старые, мать тоже близка к старости, в сельской производственной бригаде нет мужчины-рабочего. Им без него не выжить...» [Чэнь Чжунши 2016: 374]. Это выбор сына, достойного своей матери.

В этом параграфе были рассмотрены образы деревьев в различных этнокультурах. Любимые растения у В. Шукшина и Чэнь Чжунши разные, но они все так или иначе связаны с национальной традицией и выполняют функцию культурного символа.

3.4.3 Человек и животные

В произведениях В. Шукшина неоднократно встречается упоминание животных: коня, коровы, барана, козла, собаки, змеи, рыб и т. д. Наиболее часто на страницах произведений писателя появляется конь (лошадь), и это не случайно: в творчестве В. Шукшина образ коня приобретает символическое значение.

В рассказе «И разыгрались же кони в поле» (1964) образ коня вынесен в заглавие – сильную позицию текста. С этой фразы, собственно, и начинается сам рассказ: ключевой образ *коня* появляется в эпиграфе, представляющем авторское стихотворение, связанное с народно-мифологической символикой человеческой *судьбы, доли*: «Что они делают? / Чью они долю / Мыкают по полю? / Уж не мою ль?» [Шукшин 1984: 168].

В основу сюжета положена встреча отца и сына: сын учится в столице; отец, председатель крупного колхоза на Алтае, оказался в Москве проездом с курорта. Отец и сын идут на ВДНХ, чтобы посмотреть выставочный экземпляр *жеребца* орловской породы. Оказалось, что этот конь уступает по всем параметрам их колхозному Буяну, которого забраковала комиссия, отбирающая образцы для Выставки достижений народного хозяйства. На этом противопоставлении строится конфликт рассказа. Сын «представил Буяна, *гордого вороного жеребца*, и как-то тревожно, тихонько, сладко заныло сердце. Увидел он, как далеко-далеко, в степи, растрепав по ветру *косматую гриву*, носится в косяке *полудикий красавец конь*» [Шукшин 1984: 171]. Дальнейшее описание перекликается с эпиграфом общими мотивами тишины, красной зари, усталых коней. Финал рассказа открытый: отец надеется, что в следующем году его выносливый Буян будет на ВДНХ, а сын, в тоске по дому, «опять, в который раз увидел: степь, и *табун лошадей* несется по степи...» [Шукшин 1984: 175].

Конфликт рассказа «Племянник главбуха» (1961 / 62) строится на нежелании подростка Витьки учиться в школе: он любит лошадей и хочет

быть конюхом, а его не понимают ни мать, ни ее брат; для них конюх – последний человек в селе. «Ты думаешь, конюхом – хитрое дело? Это ведь кому уж деваться некуда, тот в конюхи-то идет» [Шукшин 1987: 30], – возмущается дядя и определяет его учеником счетовода к себе в контору, где слово *конюх* звучит как ругательство. А «Витьке нравилась жизнь вольная, <...> перегонять косяки лошадей на дальние пастбища, в горы, спать в степи...» [Шукшин 1987: 32]. И он возвращается домой, к матери – повзрослевшим, возмужавшим, готовым нести ответственность за нее.

Во многих произведениях В. Шукшина человек сравнивается с конем. В рассказе «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969) герой имеет фамилию, происходящую от существительного *жеребец*; в тексте произведения упоминается «*кониная*» сила воли у одного молодого парня; другой парень выгнал Макара из своего дома, подравшись с ним, а Макар растирал ушиб и говорил: «Нога у дьявола – *конская*» [Шукшин 1981: 72], т. е. *копыто*. В рассказе «Алеша Бесконвойный» (1972/1973) окружающие героя односельчане не устают удивляться его любви к бане: «Парился как ненормальный, как паровоз, <...> это же какой надо иметь организм! *Конский?*» [Шукшин 1984: 400]. (В этом контексте выделенное курсивом слово означает ‘сильный’).

В рассказе «Бессовестные» (1970) секретарь сельского совета Малышева сравнивает с «*жеребцом*» вдовца Глухова, собирающегося жениться в семьдесят лет: «И буду сравнивать! Потому что один человек живет – горит, а другой – тлеет. У одного – каждая порочка содержанием пропитана, а другие... делают только свое дело, и всё. *Жеребцы*» [Шукшин 2012: 247]. Малышева пропагандировала великий смысл жизни, игнорируя экзистенциальную сущность и ценность повседневной жизни «маленького человека». В тексте рассказа использован фразеологический оборот «*Не гони коней*» в значении “не торопись”, “не спеши”.

В рассказе «Двое на телеге» (1958) В. Шукшин описывает дождь, темноту и уставшую рослую гнедую лошадь, которая «время от времени еще

трусила рысью». Проводится параллель между лошастью и девушкой-фельдшером, которая в непогоду едет за лекарством, потому что оно нужно людям. В рассказе «Два письма» (1967) «табун лошадей», скачущих в ночное, – символ воспоминаний о малой родине.

Интересно, что, несмотря на то что чаще всего в рассказах В. Шукшина о сельской жизни встречаются лошади, единственным животным, которое писатель использовал для названия своего рассказа, становится волк.

В рассказе В. Шукшина «Волки» (1966/1967) волк свиреп, жесток и находчив. «Раньше он <Иван> волков так близко не видел и считал, что это что-то вроде овчарки, только крупнее. Сейчас понял, что волк – это волк, зверь. Самую лютую собаку еще может в последний миг что-то остановить: страх, ласка, неожиданный властный окрик человека. Этого, с паленой мордой, могла остановить только смерть» [Шукшин 2012: 169]. С помощью художественного образа волка автор создает крайне опасную ситуацию – между жизнью и смертью. В такой пограничной ситуации с человека срывается любая маска. Человеку легко совершать добро, когда на карту не поставлена его собственная жизнь или интересы. Но трудно творить добро в безвыходной ситуации. Тесть Ивана в начале рассказа представляется человеком, который обладает достойным восхищения качеством – трудолюбием. Он не отдыхал даже по выходным и уговаривал зятя отправиться с ним в лес на заготовку дров для своей семьи. Но, столкнувшись с голодными волками, Наум бросает зятя на растерзание зверям, а сам спасается бегством. Герой знает, что его зять безоружен (оба топора были в саних Наума), и по существу предаёт Ивана, думая только о себе, спасая собственную жизнь. По неоднократно настоянию зятя, тесть бросил ему топор, но не в сани, а на обочину дороги. Иван, которого всегда тесть и жена винили в лени, в экстремальной ситуации проявляет находчивость и отвагу: он обходит волков и даже готов сразиться с ними за жизнь лошади. Но когда Иван глянул на растерзанного коня, его «сердце сжалось от жалости, и злость великая взяла на тестя» [Шукшин 2012: 171]. Он ругает его *змеем ползучим*,

шкуркой. Иван уверен, что вместе отбились бы от волков – «и конь был бы целый». В этом рассказе ситуация нападения волка является пробным камнем человеческой натуры. Помогает раскрыть характеры героев также поэтика имени. Значение имени Наум – ‘себе на уме’, фамилия Кречетов произошла от слова ‘кречет’ – *хищной птицы*; такое значение приведено в Толковом словаре С.И. Ожегова. Иван – так в русском фольклоре зовут героя, в котором воплощены основные черты национального характера. Перед лицом опасности – испытание волками – сразу же различаются те, у кого есть совесть, и предатели. *Сам погибай, а товарища выручай* – так гласит русская пословица. По ней живет Иван. А Наум в рассказе В. Шукшина живет по принципу: *Человек человеку – волк*.

Животные как пробный камень человеческой совести изображаются в рассказе Чэнь Чжунши «История под Новый год» (腊月里的故事). В качестве такого пробного камня выступает кража коровы, ставшая центром сюжета.

В начале периода освобождения корова была самым ценным домашним животным в сельских домах Китая. Старик Го Чжэньмоу, отец Чэнто, сетует на то, как всё изменилось, и сердца людей стали не такими, как прежде. Раньше из-за кражи курицы людей критиковали на деревенских собраниях и даже могли избить. В то время по улицам лежали в лужах свиньи, бегали куры, а коровы производственной бригады не прикручивались на ночь к загонам и ночевали под деревьями, так как никому не придет в голову украсть даже волосок с головы коровы. А теперь кража мелкого скота и овец не считается за воровство. Чэнто возражает отцу: вор же оставил тебе овец на праздник, угнал только корову. «Воры тоже хотят праздновать Новый год!» [Чэнь Чжунши 2021: 36] – сказал сын отцу, уговаривая его прекратить поиски, потому что корова уже давно на скотобойне. Старик возразил сыну, что ему нанесен экономический ущерб в 2000 юаней, и он потребует возмещения от вора. Чэнто только рассмеялся: «С пистолетом в кармане грабят банки, деньги воруют целыми пачками и коробками, губернатору и мэру дают десятки миллионов на взятки» [Чэнь Чжунши 2021: 36], а тут какая-то стоимость

коровы, да полицейский участок больше денег потратит на бензин, разыскивая ее.

Но не знал тогда Чэнтто, что на корову – семейную ценность – претендовал его друг, Сяовэй. Он сейчас живет в городе, но родом из этой деревни, поэтому представлял, где что находится. Ночью Сяовэй осторожно снес стену сарая Го Чжэньмоу и бесшумно увел корову. Как оказалось, это была не первая кража Сяовэя; вместе с двумя приятелями он ограбил еще три-четыре семьи в деревне (об этом факте сказал Чэнтто другой его друг – полицейский Тинто). Еще не зная этого, Чэнтто преподнес Сяовэю по новогоднему обычаю баранью ногу, друг радостно принял ее и радушно пригласил Чэнтто на обед. Если бы не корова, Чэнтто, вероятно, решил бы, что его друг – достойный человек и на него можно положиться. Именно кража коровы раскрывает перед Чэнтто не только жадность Сяовэя, его стремление обогатиться за чужой счет, но и его предательство друга и дружбы.

В рассказе «Старик Кролик» животные также являются отражением человеческой природы. Старик Кролик разводит кроликов и никогда их не ест, потому что верит в Бога земли и совершает добрые дела. Его кроликов украли, чтобы быстро продать и получить деньги. И совершил эту кражу сын честного человека из семьи продавца тофу, не испытывавшей недостатка в деньгах. По мнению героя рассказа, у честного продавца тофу должен быть честный сын. Человек, который не испытывает недостатка в одежде и еде, должен быть добродетелен. Но так ли это на самом деле? Этим инцидентом Старик Кролик обнажает тот факт, что в условиях рыночной экономики роль опеки «сверху вниз» ограничена, а в условиях стимулирования изобилия материальных благ человеческая жадность беспредельна.

В произведениях В. Шукшина и Чэнь Чжунши животные играют роль судьи. Авторы описывают реакцию людей на поведение животных, чтобы показать, что такое настоящее добро. С помощью изображения отношения к животным можно получить полное представление о человеке, обнажить

недостатки общества и позволить людям заранее принять меры предосторожности против этих недостатков.

3.5. Выводы

В третьей главе диссертации проведён сопоставительный анализ русской «деревенской прозы» и китайской литературы «поиска корней» как типологически сходных, но генетически независимых явлений, возникших во второй половине XX века в ответ на кризис традиционной аграрной культуры в условиях модернизации. Особое внимание уделено исследованию творческих связей В. Шукшина с китайской литературой «поиска корней», а также типологическому анализу его диалога с такими авторами, как Чэнь Чжунши, Чжан Вэй, Ван Цзэнци, Лу Яо и Цзя Пинва.

Китайская литература «поиска корней», заявившая о себе в середине 1980-х годов, возникла как реакция на кризис национальной идентичности и творческий кризис писателей после культурной революции, в то время как русская «деревенская проза» формировалась под влиянием индустриальной экспансии, разрушавшей традиционный патриархальный уклад. Оба направления обращены к архаическим пластам народного сознания и настороженно относятся к урбанизации, однако их идейно-эстетические установки различаются: китайская литература ориентирована на культурное многообразие, русская – на народный дух и производственно-бытовой уклад; китайские авторы чаще используют магический реализм и остранение, русские – психологический реализм с элементами мифопоэтики. Различается и понимание морали: в китайской традиции она нередко воспринимается как подавление человеческой природы, в русской – как гарантия человечности.

Творчество В. Шукшина обнаруживает глубокое типологическое сходство с идейно-художественными исканиями китайской литературы «поиска корней». Его проза тяготеет к исследованию национального характера, что сближает её с произведениями Хань Шаогуна, Ван Аньи, А

Чэна и Цзя Пинва. При этом, в отличие от В. Шукшина, который раскрывает особенности народного характера через четкое противопоставление добра и зла, китайские прозаики демонстрируют более амбивалентный и диалектический подход к осмыслению менталитета своего народа. По характеру юмора В. Шукшин сопоставим с Ван Цзэнци, но отличается от этого автора большей драматичностью и кинематографичностью. По идейной позиции Шукшин близок к консервативному крылу китайской литературы «поиска корней» (Чжан Вэй, Чжан Чэнчжи).

С Чэнь Чжунши у В. Шукшина складывается многоуровневый диалог: тематический (судьба крестьянина в условиях реформ), философский (поиск нравственных ориентиров), стилистический (народная речь). В рассказе «Дарю вам букет цветов боярышника» адаптируется сюжетная модель «Калины красной»: история «блудного сына», духовное перерождение, конфликт личности и общества. Однако, в отличие от финала «Калины красной», где конфликт разрешается трагически, финал рассказа Чэнь Чжунши воспекает духовное благородство и раскрывает красоту человеческой души. Нравственный конфликт, порождаемый урбанизацией и развитием рыночной экономики, является центральным как в прозе В. Шукшина, так и в произведениях Чэнь Чжунши. В. Шукшин выделяет три категории крестьянства в процессе урбанизации: безболезненно адаптирующихся (пополняющих «армию мещанства»); мучительно раздвоенных (с тоской по деревне, но неспособных вернуться); оставшихся в деревне. Наибольший интерес для писателя представляет вторая группа, чьи психологические метания раскрываются во многих рассказах писателя. Чэнь Чжунши фиксирует аналогичный процесс расслоения крестьянства в китайской деревне 1980–1990-х годов, акцентируя внимание на деформации традиционной морали. В отличие от героев Шукшина, страдающих от внутреннего разлада, герои Чэнь Чжунши сталкиваются с системной коррупцией и социальным неравенством, что придаёт их исканиям более выраженный социальный характер.

Природа в прозе В. Шукшина и Чэнь Чжунши рассматривается как антропоцентрическая категория. Пейзаж в произведениях обоих авторов не является декоративным фоном, а выполняет изобразительно-выразительную, эмоционально-экспрессивную и характерологическую функции. Символика деревьев аккумулирует этнокультурные коды: берёза у Шукшина становится символом России, родной земли, любви и тоски по дому; ива у Чэнь Чжунши выступает символом разлуки, верности и неизменной любви. Оба автора наделяют любимые растения глубоким философским смыслом, вписывая их в национальную традицию. Образы животных у В. Шукшина и Чэнь Чжунши также выполняют символическую функцию, отношение к ним позволяют обнажить подлинную сущность персонажей в пограничных ситуациях – перед лицом опасности, искушения или морального выбора.

Таким образом, творчество В. Шукшина обнаруживает типологическое сходство с китайской литературой «поиска корней» в постановке вопросов о судьбе человека в эпоху модернизации, взаимодействии традиции и современности, нравственном выборе личности. Однако различия в культурном контексте, в творческих методах, в понимании «корней» и морали делают эти явления не тождественными, а сопоставимыми, что открывает новые возможности для исследования русско-китайского литературного диалога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование посвящено системному анализу взаимодействия творчества Василия Шукшина с китайским культурным пространством. В работе рассмотрены ключевые вехи перевода и осмысления произведений писателя в Китае, выявлены особенности интерпретации его прозы и киноповестей, а также осуществлён сопоставительный анализ русской «деревенской прозы» и китайской литературы «поиска корней» как типологически сходных литературных явлений.

Русская «деревенская проза» середины XX века представляет собой значительный этап в развитии национального самосознания, зафиксировавший духовные искания эпохи. Обращаясь к глубинным основам народного мировосприятия, это направление не только воссоздало картину сельской жизни, но и поставило вопросы о судьбе России, её культурных корнях и нравственных ориентирах. Тем самым оно выполнило роль культурного моста между прошлым и настоящим, сохранив для последующих поколений понимание тех основ, на которых держится национальная идентичность.

Освоение русской «деревенской прозы» в Китае стало частью более широкого процесса знакомства с зарубежной литературой в условиях меняющейся культурной политики. Наибольший всплеск интереса пришёлся на 1980-е годы, когда вслед за ослаблением идеологических барьеров открылись новые возможности для перевода и осмысления иноязычных текстов. На ранних этапах внимание китайской критики было сосредоточено на этической составляющей произведений, что соответствовало традиционному для китайской культуры восприятию литературы как средства нравственного воспитания. Со временем фокус сместился в сторону философских и экологических аспектов, отражая эволюцию самого литературного сознания. В конечном счёте взаимодействие с русской традицией прошло путь от внешнего заимствования к глубинному

осмыслению, результатом которого стало не просто усвоение чужого опыта, а его органичное вплетение в контекст отечественной словесности.

Сопоставление русской «деревенской прозы» и китайской «прозы о родной земле» (сянту) обнаруживает их типологическое родство: оба направления рождаются на переломе эпох, когда модернизация ставит под сомнение традиционный уклад. Однако за внешним сходством скрывается разное понимание самого объекта изображения. Китайская «сянту» охватывает не только сельскую жизнь, но и провинциальную культуру, язык и обычаи, становясь способом сохранения культурной идентичности. Русская же проза сосредоточена на духовном опыте деревни, видя в ней последний оплот национального сознания и нравственных ориентиров. Обе традиции, при всём их различии, ищут ответы на вызовы времени, опираясь на собственные культурные коды.

Иной характер носит сопоставление русской литературы с китайской литературой «поиска корней» 1980-х годов. Задача направления «поиска корней» – не зафиксировать уходящий уклад, а реконструировать национальную мифологию. Китайские авторы, по преимуществу горожане, воспринимают деревню как иной мир, тогда как русские писатели, вышедшие из села, пишут о своей собственной судьбе. Различия сказываются и в трактовке нравственности: в китайской традиции мораль часто выступает как внешняя норма, в русской – как внутренний голос личности. Обе традиции, при всём их расхождении, ищут ответ на один и тот же вопрос, но каждая находит свой путь.

Особое место в исследовании отведено В. Шукшину – фигуре, в которой русская «деревенская проза» обрела своего наиболее самобытного представителя. Эволюция его изучения в России отражает общую логику развития гуманитарной мысли: от первоначальных тематических и социально-нравственных оценок к углублённому анализу поэтики и философского содержания. В китайской науке освоение наследия писателя также прошло последовательные стадии – от политически обусловленного восприятия к

академическому осмыслению его творчества в широком культурном контексте. С течением времени интерес к В. Шукшину не ослабевает, напротив, он приобретает междисциплинарный характер, вовлекая ресурсы различных областей знания, что свидетельствует о непреходящей значимости его художественного мира для современной культуры.

Взаимодействие наследия В. Шукшина с китайской аудиторией высветило глубинный парадокс межкультурной коммуникации: чем органичнее произведение укоренено в родной почве, тем сложнее оно для перевода и восприятия за её пределами. Языковые и культурные расхождения – диалекты, стилистическая многогранность, непередаваемые смысловые оттенки – становятся не просто техническими препятствиями, а свидетельством фундаментальных различий в миропонимании. Разрыв между читательскими ожиданиями и художественным языком писателя указывает на то, что подлинное освоение иной литературы требует не только перевода слов, но и перевода культурных кодов, что всегда сопряжено с неизбежными потерями и открытиями одновременно.

В контексте китайской литературы «поиска корней» проза В. Шукшина оказалась созвучной общим ее устремлениям – исследованию национального характера через обращение к глубинным слоям народного сознания. Оба явления сходятся в главном – в стремлении удержать ускользающие духовные ориентиры, противостоять размыванию традиционных ценностей под напором урбанизации. Проза В. Шукшина, лишённая резко выраженного локального колорита, оказывается в этом смысле универсальным художественным опытом, который находит отклик в совершенно иной культурной среде, подтверждая мысль о том, что подлинное искусство всегда говорит на языке общечеловеческих смыслов.

Наиболее содержательный диалог прослеживается между прозой В. Шукшина и произведениями китайского писателя Чэнь Чжунши, обратившегося к архетипу «блудного сына» – сквозной для обеих литератур теме нравственного падения и духовного возрождения. Творческое

переосмысление шукшинской традиции в китайской словесности не сводится к заимствованию: исходные модели трансформируются, акценты смещаются с трагического исхода к утверждению духовной силы человека. Нравственная коллизия, вызванная урбанизацией и вторжением рыночных отношений, оказывается общей для обеих литератур, однако китайская проза придаёт этому конфликту более отчётливую социальную окраску, тогда как русская сосредоточена на внутренней драме личности. Природа в творчестве обоих писателей предстаёт не как декорация, а как нравственный камертон: пейзаж, деревья, животные – всё это аккумулирует этнокультурные смыслы и служит проявлением национального миропонимания.

Проведённое исследование позволяет говорить о значительном влиянии творчества В. Шукшина на китайский литературный процесс. Наиболее перспективным направлением дальнейших исследований представляется междисциплинарный подход, интегрирующий ресурсы различных гуманитарных дисциплин, что позволит выявлять общие закономерности развития словесного искусства в эпоху глобальных культурных трансформаций. Это особенно важно для развития современного диалога между Россией и Китаем, имеющего глубокое культурное и общественно-политическое значение, отвечающее изменяющимся социальным реалиям обеих стран. Наследие В. Шукшина, вобравшее лучшие достижения предшествующей литературы и кинематографа, остаётся живым источником нравственных ориентиров и эстетических открытий для читателей разных поколений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

1. *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение / М.А. Алексеев. М.: Наука, 1983. 448 с.
2. *Анисимов К.В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – нач. XX веков: Особенности становления и развития региональной литературной традиции / К.В. Анисимов. Томск: Изд-во ТГУ, 2005. 304 с.
3. *Аннинский Л.А.* Творческий и жизненный путь В.М. Шукшина / Л.А. Аннинский // Шукшин В. До третьих петухов. М., 1976. С. 638–666.
4. *Аннинский Л.А.* Тридцатые – семидесятые / Л.А. Аннинский. М: Современник, 1977. 269 с.
5. *Аннинский Л.А.* Путь писателя / Л.А. Аннинский // О Шукшине. Экран и жизнь. Сб. М: Искусство, 1979. С. 120 –126.
6. *Аннинский Л.А.* В поисках ответов / Л.А. Аннинский // Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М.: Мол. гвардия, 1981. С. 87 – 94.
7. *Апухтина В.А.* Проза Шукшина: Учеб. пособ. для пед. ин-тов / В.А. Апухтина. М.: Высшая школа, 1981. 80 с.
8. *Аркатова Т.Е.* Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Т.Е. Аркатова. Владивосток: ДВГУ, 2008. 24 с.
9. *Астафьева А.* Манифест «Новой волны деревенской прозы» / А. Астафьева, Н. Мелёхина, М. Васюнов, А. Попов // День литературы [Электронный ресурс]. URL: <https://denliteraturi.ru/article/7461> (дата обращения: 11.06.2023).
10. *Бакланов Г.* Он был и останется / Г. Бакланов // Искусство кино. 1975. №1. С. 146–152.
11. *Бакалова З.Н.* Художественные функции описаний природы в рассказах В.М. Шукшина / З.Н. Бакалова, Е.А. Краснова, В.С. Денисова // Поволжский педагогический вестник. 2019. Т. 7. № 2 (23). С. 52–58.

12. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества* / М.М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. 423 с.
13. *Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960 годов* / М.М. Бахтин. М.: Русские словари, 1996. 731 с.
14. *Белая Г.А. Художественный мир современной прозы* / Г.А. Белая. М.: Наука, 1983. 191 с.
15. *Белая Г.А. Парадоксы и открытия Василия Шукшина (первая публикация – 1988)* / Г.А. Белая // *Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина*. Барнаул, 2024. С. 236 – 252.
16. *Беляков С.С. Барнаульский Шукшин: многое впервые* / С.С. Беляков // *Вопросы литературы*, 2011. №5. С. 428–438.
17. *Бодрова Л.Т. Малая проза Шукшина в контексте современности* / Л.Т. Бодрова. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. педагог. ун-та, 2011. 369 с.
18. *Большакова А.Ю. Деревня как архетип: От Пушкина до Солженицына* / А.Ю. Большакова. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российский гуманитарный научный фонд», 1998. 49 с.
19. *Большакова А.Ю. Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века* / А.Ю. Большакова. М.: Комитет по телекоммуникациям и средствам масс. информ. Правительства Москвы, 2000. 132 с.
20. *Большакова А.Ю. Астафьев* / А.Ю. Большакова // *Русские писатели 20 века. Биографический словарь* под ред. П.А. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 46–49.
21. *Большакова А.Ю. Белов* / А.Ю. Большакова // *Русские писатели 20 века. Биографический словарь* под ред. П.А. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 80–82.
22. *Большакова А.Ю. Носов* / А.Ю. Большакова // *Русские писатели 20 века. Биографический словарь* под ред. П.А. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 504-505.

23. *Большакова А.Ю.* Распутин / А.Ю. Большакова // Русские писатели 20 века. Биографический словарь под ред. П.А. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 582–584.
24. *Большакова А.Ю.* Деревенская проза / А.Ю. Большакова // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 219–220.
25. *Большакова А.Ю.* Крестьянство в русской литературе XVIII–XX вв. пособие для педагогов / А.Ю. Большакова. М.: Ин-т соц.-пед. проблем сел. шк., 2004. 415 с.
26. *Большакова А.Ю.* Феномен «деревенской прозы» (вторая половина XX века): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / А. Ю. Большакова. М.: МГУ, 2002. 403 с.
27. *Большакова А.Ю.* Феномен «деревенской прозы» (вторая половина XX века): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.Ю. Большакова. М.: МГУ, 2002-а. 43 с.
28. *Бурдина С.В.* Феномен «деревенской прозы» в России и в Китае / С.В. Бурдина, Б. Сун // Казанская наука. 2022. № 10. С. 18–20.
29. *Бурмакова Е.А.* Антропоморфная метафора в художественном дискурсе (на материале автобиографических рассказов В. М. Шукшина) / Е.А. Бурмакова, Н.И. Маругина // Лингвистика и литературоведение. 2015. № 3. С. 29 – 45.
30. *Варламов А. Шукшин.* / А. Варламов. М.: Молодая гвардия, 2015. 339 с.
31. *Василий Макарович Шукшин.* Библиографический указатель. Барнаул: АО Полиграфист, 1994. 160 с.
32. *В.М. Шукшин:* биобиблиографический указатель. Барнаул, 2018. 640 с.
33. *Вильчек Л.* Вниз по течению «деревенской прозы» / Л. Вильчек // Вопросы литературы. 1985. № 6. С. 34–72.
34. *Вильчек Л.* Большаки и проселки «деревенской прозы» / Л. Вильчек. М: «Знание» РСФСР, 1985. 40 с.

35. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. Избр. труды / В.В. Виноградов. М.: Наука, 1980. 360 с.
36. *Виноградова Л.И.* Береза / Л.И. Виноградова, В.В. Усачева // Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 томах. Т. 1. М: «Международные отношения», 1995. С. 156 –160.
37. *Гайденко В.П.* Природа в религиозном мировосприятии / В.П. Гайденко // Вопросы философии. 1995. № 3. С. 43–52.
38. *Голубков М.* Русская литература XX века. После раскола / М. Голубков. М.: Аспект-Пресс, 2001. 267 с.
39. *Голубков М.М.* Русский литературный процесс 1920–1930-х годов как феномен национального сознания: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / М.М. Голубков. М.: МГУ, 1995. 284 с.
40. *Горн В.Ф.* Характеры В.М. Шукшина / В.Ф. Горн. Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1981. 247 с.
41. *Горн В.Ф.* Василий Шукшин: Штрихи к портрету / В.Ф. Горн. М.: Просвещение, 1993. 127 с.
42. *Горн В.Ф.* «Материк» Василия Шукшина (первая публикация – 1979) / В.Ф. Горн // Творчество В. М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Барнаул, 2024. С. 219–235.
43. *Горышкин Г.А.* По тропинкам поля своего / Г.А. Горышкин. Л.: Советский писатель, 1984. 336 с.
44. *Гришаев В.Ф.* Шукшин. Сростки. Пикет / В.Ф. Гришаев. Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1994. 149 с.
45. *Елисеев Н.* Гамбургский счет и партийная литература / Н. Елисеев // Новый мир. 1998. №1. С. 191–199.
46. *Ершова Н.В.* Трагический герой в творчестве М.А. Шолохова и В.М. Шукшина: По романам «Тихий Дон» и «Я пришел дать вам волю»: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Н.В. Ершова. Липецк, 2002. 179 с.

47. *Дубина И.Н.* Проблема творчества в произведениях В.М. Шукшина / И.Н. Дубина. Барнаул, 1997. [Электронный ресурс]. URL: <https://philosophy1.narod.ru/www/html/library/dubina/shukshin.html?ysclid=mqhrcw6uko224476442> (дата обращения: 15.07.2023).
48. *Залыгин С.П.* Герой в кирзовых сапогах / С.П. Залыгин // Шукшинские чтения. Барнаул, 1989. С. 13–21.
49. *Золотусский И.* Познание настоящего / И. Золотусский // Вопросы литературы. 1975. № 10. С. 3–37.
50. *Зубова О.В.* Проза Шукшина: текст и его кинематографическая интерпретация: автореф. дис. ... канд. филол. н. / О.В. Зубова. М.: МГУ, 2016. 26 с.
51. *Иванова И.Н.* Деревенская проза в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка? / И.Н. Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013. № 6 (24). Часть 1. С. 88–96.
52. *Илюшина О.В.* Динамика художественных форм в творчестве В.М. Шукшина: От журнальной подборки к сборнику: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / О.В. Илюшина. Барнаул, 2002. 22 с.
53. *Инь Цзецзе.* Рецепция творчества В.П. Астафьева и В.Г. Распутина в Китае: этическое пространство: дис. ... д-ра филол. н. / Инь Цзецзе. Пермь, 2019. 160 с.
54. *Кабакова С.А.* В.М. Шукшин и М.А. Булгаков. Творческий диалог в русской литературе конца 1960-х – первой половины 1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / С.А. Кабакова. Тюмень, 2013. 26 с.
55. *Ковтун Н.В.* Город как зеркало для чудака: к вопросу о статусе героя в поздней прозе В.М. Шукшина / Н.В. Ковтун // Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Барнаул, 2024. С. 336–355.

56. *Ковтун Н.В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н.В. Ковтун. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. 494 с.
57. *Козлова С.М.* Исследование творчества В.М. Шукшина в России / С.М. Козлова // Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Отв. ред. Шестакова. Барнаул, 2024. С. 16–25.
58. *Козлова С.М.* Поэтика рассказов В.М. Шукшина / С.М. Козлова. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1992. 181 с.
59. *Коробов В.И.* Василий Шукшин / В.И. Коробов. М.: Современник, 1984. 286 с.
60. *Коробов В.И.* Василий Шукшин. Вещее слово / В.И. Коробов. М.: Молодая гвардия, 1999. 405 с.
61. *Королева С.Ю.* Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970–90-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / С.Ю. Королева. Пермь, 2006. 23 с.
62. *Корольков А.А.* Правда есть истина в действии. Публицистика В.М. Шукшина / А.А. Корольков // Наш современник. 1987. № 2. С. 149–157.
63. *Крикливец Е.В.* Мифопоэтика повестей В.М. Шукшина «Калина красная» и А. Кудравца «Раданица» / Е.В. Крикливец // Сибирский филологический форум: Творчество В.М. Шукшина и современный неотрадиционализм. К 90-летию со дня рождения писателя. 2020. № 2 (10). С. 16–25.
64. *Кубрякова Е.С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (Опыт парадигмального анализа) / Е.С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века. М., 1995. С. 144–234.
65. *Куляпин А.И.* О состоянии и перспективах современного шукшиноведения / А.И. Куляпин // Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Барнаул, 2024. С. 89–92.

66. *Куляпин А.И.* Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина / А.И. Куляпин. Барнаул: Алтайский гос. пед. ун-т, 2016. 160 с.
67. *Куляпин А.И.* Катунь и Волга в мифогеографии В.М. Шукшина / А.И. Куляпин // Геопозитика писателей Сибири и Алтая: сборник науч. статей. Барнаул: Алтайский гос. пед. ун-т, 2016. С. 127–135.
68. *Левашова О.Г.* Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX века (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой): автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 / О.Г. Левашова. Тамбов, 2003. 38 с.
69. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир, 1991. № 7. С. 240–257.
70. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. В 3 кн. – М.: Academia, 2001. Кн. 2.
71. *Леонтьев Э.П.* Проблема автора и читателя в прозе и публицистике В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Э.П. Леонтьев. Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2004. 22 с.
72. *Ли Чжэнжун* Творчество Шукшина в Китае / Ли Чжэнжун, Ван Лидань // Наш современник, 2019. № 7. С. 275–278.
73. *Линь Кэ.* Проблема отчуждения в поздних рассказах В. Шукшина: дис. ... магистра филологии / Линь Кэ. Ухань: Уханьский университет, 2021. 55 с.
74. *Лихачев Д.С.* Смеховой мир Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко. М.: Наука, 1976. 213 с.
75. *Марьин Д.В.* Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание: монография / Д.В. Марьин. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2015. 389 с.
76. *Марьин Д.В.* К вопросу о периодизации творчества В.М. Шукшина / Д.В. Марьин // Известия АлтГУ, 2012. № 2-2 (74). С. 161–168.
77. *Недзвецкий В.* Русская «деревенская проза» / В. Недзвецкий, В. Филиппов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. 141 с.

78. *Новожеева И.В.* Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов (по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина): автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. / И.В. Новожеева. Орел, 2007. 22 с.
79. Обсуждаем «Калину красную» // Вопросы литературы, 1974. № 7. С. 28–90.
80. *Пань Юэ.* Исследование функций оценочных средств выражения в произведениях В. Шукшина: дис. ... магистра филологии /Пань Юэ. Цзилиньский университет, 2022. 102 с.
81. *Петелин В.В.* История русской литературы второй половины XX века. Том II. 1953–1993 /В.В. Петелин. М.: Центрполиграф, 2013. 1671 с.
82. *Плохотнюк Т.Г.* Мифопоэтика рассказа В. Шукшина «Стенька Разин» / Т.Г. Плохотнюк // Творчество В.М. Шукшина. Метод. Поэтический стиль. Барнаул, 1997. С. 50–81.
83. *Распутин В.* «Твой сын, Россия, горячий брат наш» / В. Распутин // Сибирь, 1984. № 4. С. 87–99.
84. *Разувалова А.И.* Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов / А.И. Разувалова / Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). М.: НЛЮ, 2015. 612 с.
85. *Сегень А.* Беседа с писателем Алексеем Варламовым. «Показать восхождение русского человека во всей его полноте» / А. Сегень [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/79574.html> (дата обращения: 10. 04. 2025).
86. *Сенчин Р.* Василий Шукшин в «Литературной России» / Р. Сенчин // Литературная Россия. № 43 от 23 февраля 2014.
87. *Сигов В.К.* Русская идея В.М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе / В.К. Сигов. М.: Интеллектуальный центр, 1999. 302 с.
88. *Солженицын А.* Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину. 4 мая 2000 года // Новый мир [Электронный ресурс]. URL:

https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/5/slovo-pri-vruchenii-premii-solzheniczyna-valentinu-rasputinu-4-maya-2000.html (дата обращения: 04.10.2022).

89. *Старикова Е.* Социологический аспект современной «деревенской прозы» / Е. Старикова // Вопросы литературы. 1972. № 7. С. 11–35.
90. *Стрыгина Е.Л., Гончаров П.А.* «Кроваво-красный пылающий букетик»: человек и природа в прозе В.М. Шукшина / Е.Л.Стрыгина, П.А. Гончаров // Экологическая педагогика: проблемы и перспективы в свете развития технологий Индустрии 4.0.: сб. матер. межд. науч. школы. Мичуринск, 2017. С. 295–301.
91. *Сун Бицзюнь.* «Светлое прошлое» в русской «деревенской прозе» / Сун Бицзюнь // Казанская наука, 2023. № 9. С. 131–134.
92. *Сун Бицзюнь.* Рецепция русской «деревенской прозы» в Китае в 1980-е годы / Сун Бицзюнь // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2024. Том 17. Выпуск 3. С. 994–998.
93. *Сун Бицзюнь.* Влияние и новаторство: повесть «Царь-рыба» В. Астафьева и рассказ «Рыба» А Лай / Сун Бицзюнь // Я и другой в языке и культуре: Международная молодежная научно-практическая конференция. Пермь: ПГНИУ, 2023. С. 163–167.
94. *Сухих И.Н.* «Душа болит»: «Характеры» В. Шукшина, 1973 / И.Н. Сухих // Звезда. 2001. №10. С. 223–232.
95. *Творчество В.М. Шукшина:* энциклопедический словарь-справочник. В 3 томах. Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2004. Т. 1; 2006. Т. 2; 2007. Т.3.
96. *Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом.* Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина / науч. ред. С.М. Козлова; отв. ред. И.В. Шестакова. Министерство культуры Алтайского края. Барнаул, 2024. 504 с.
97. *Толченова Н.П.* Слово о Шукшине / Н.П. Толченова М.: Современник, 1982. 160 с.

98. *Трубина Л.* Русская литература XX века / Л. Трубина. М.: Флинта: Наука, 1999. 333 с.
99. *У Тун.* Исследование драматургических особенностей коротких рассказов В. Шукшина: дис. ... магистра филологии / У Тун. Сианьский университет иностранных языков, 2023. 60 с.
100. *Фомин В.И.* «Калина красная»: к истории постановки фильма / В.И. Фомин // Творчество В. М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Барнаул, 2024. С. 454–472.
101. *Хисамова Г.Г.* Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина) / Г.Г. Хисамова. М.: МПГУ, 2007. 352 с.
102. *Цветов Г.А.* Русская деревенская проза: эволюция, жанры, герои: учеб. Пособие / Г.Г. Цветов. СПб.: СПбГУ, 1992. 92 с.
103. *Цветов Г. А.* Тема деревни в современной советской прозе / Г.Г. Цветов. Л.: Знание, 1985. 32 с.
104. *Чалмаев В.* Насущные заботы прозы / В. Чалмаев // Литературная Россия. №17 от 26 апреля 1974.
105. *Чжан Цянь.* Традиция апостольских деяний в творчестве В. Шукшина: дис. ... магистра филологии / Чжан Цянь. Ляонинский университет, 2013. 99 с.
106. *Чувакин А.А.* Творчество В.М. Шукшина в пространстве коммуникации: монография / А.А. Чувакин. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2015. 132 с.
107. *Шестакова И.В.* О роли песен в фильме В.М. Шукшина «Калина красная» / И.В. Шестакова // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 3 (52). С. 357–359.
108. *Шестакова И.В.* Изобразительная система в фильме В.М. Шукшина «Калина красная» / И.В. Шестакова // Творчество В. М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Барнаул, 2024. С. 473–482.

109. *Шукиин В.М.* Нравственность есть правда / В.М. Шукшин. М.: Советская Россия, 1979. 351 с.
110. *Шукиин В.М.* Вопросы самому себе / В.М. Шукшин. Алма-Ата: Онер, 1981. 253 с.
111. *Шукиин В.М.* Брат мой. Рассказы, киноповесть, сказка / В.М. Шукшин. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1981. 416 с.
112. *Шукиин В.М.* Рассказы / В.М. Шукшин. М.: Худож. Лит., 1984. 495 с.
113. *Шукиин В.М.* Там, вдали: Повести и рассказы / В.М. Шукшин. Ашхабад: Туркменистан, 1984. 288 с.
114. *Шукиин В.М.* Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга первая. Охота жить. Рассказы / В.М. Шукшин. М.: Изд-во «Надежда», 1988. 512 с.
115. *Шукиин В.М.* Я пришел дать вам волю. Роман. Публицистика / В.М. Шукшин. Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1991. 509 с.
116. *Шукиин В.М.* Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2. Комментарии Л. Аннинского, Л. Федосеевой-Шукшиной / В.М. Шукшин. М.: Молодая гвардия, 1992. 558 с.
117. *Шукиин В.М.* Калина красная / В.М. Шукшин. М.: Вече, 2012. 320 с.
118. *Шукиинская энциклопедия* / Гл. ред. и сост. С.М. Козлова. Барнаул, 2011. 518 с.

Литература на китайском языке

1. *А Лай.* Грибные кольца. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2016. 184 с. = 阿来. 蘑菇圈. 北京: 人民文学出版社, 2016. 184.
2. *А Лай.* Тень кипариса на реке. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2016. 225 с. = 阿来. 河上柏影. 北京: 人民文学出版社, 2016. 225.
3. *А Чэн.* Король шахмат. Король деревьев. Король детей. Нанкин: Цзянсуская литература и искусство, 2016. 179 с. = 阿成. 棋王、树王、孩子王. 南京: 江苏文艺, 2016. 179.

4. *Бай Юньчао*. Особенности языкового стиля в рассказах В.М. Шукшина // Исследования иностранных языков. 1988. № 3. С. 52–57. = 白韵超. 舒克申短篇小说语言风格浅析[J]. 外语研究, 1988(3): 52–57.
5. *Бао Гохун*. Проблемы творчества в произведениях В. Шукшина // Вестник Тайваньского педагогического института (Дайцзунский научный журнал). 2001. № 2. С. 31–34. = 包国红. 舒克申作品中的创作问题[J]. 泰安教育学院学报岱宗学刊, 2001(2): 31–34.
6. *Белова Л., Фу Лань*. О творчестве Шукшина // Переводы по искусству кино. 1980. № 5. С. 146–166. = Л • 别洛娃, 富澜. 论舒克申的创作[J]. 电影艺术译丛, 1980(5): 146–166.
7. *Би Синьюй*. Тема блудного сына в творчестве В. Шукшина // Новое документальное кино. 2022. № 6. С. 52–55. = 毕心雨. 舒克申笔下的浪子回头主题[J]. 新纪实, 2022(6): 52–55.
8. *В. Шукшин, Чжан. В. Шукшин о положительном герое* // Мировое кино. 1989. № 1. С. 65. = 瓦 • 舒克申, 张. 瓦 • 舒克申谈正面主人公[J]. 世界电影, 1989(1): 65.
9. *Ван Сяомин*. Политика перевода – взгляд со стороны на переводческое движение в 1980-е годы. (王小明 翻译的政治—从一个侧面看80年代的翻译运动) [Электронный ресурс]. URL: https://www.guancha.cn/WangXiaoMing/2018_06_23_461091_s.shtml (дата обращения: 19.07.2023).
10. *Ван Хунци*. Он обрабатывал землю на границе города и деревни: эстетические ориентиры прозы В. Шукшина // Вестник Института иностранных языков НОАК. 1999. № 1. С. 120–123. = 王宏起. 他在城乡交叉地带耕耘—舒克申小说的审美指向[J]. 解放军外国语学院学报, 1999(1): 120–123.

11. *Ван Цзэнци*. Полное собрание эссе Ван Цзэнци: в 6 т. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2019. = 汪曾祺. 汪曾祺散文全编(全6卷). 北京: 人民文学出版社, 2019.
12. *Ван Цзэнци*. Полное собрание сочинений Ван Цзэнци: в 12 т. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2019. = 汪曾祺. 汪曾祺全集. 全12卷. 北京: 人民文学出版社, 2019.
13. *Ван Цзэнци*. Посвящение в монахи. Пекин: Изд-во «Октябрьская литература и искусство», 2012. 358 с. = 汪曾祺. 受戒. 北京: 北京十月文艺, 2012. 358.
14. *Ван Шудун*. Исторический обзор и перспективы современной экологической литературы: интервью с профессором Ван Дуншу. (汪树东当代生态文学的历史回顾与前景展望——汪东树教授访谈) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0111/c405057-31995847.html> (дата обращения: 04.10.2022).
15. *Ван Юйцзе*. Экологическая этика Распутина и её корни // Сибирские исследования. 2015. № 1. С. 59–62. = 王玉洁. 拉斯普京作品中的生态伦理观及其根源[J]. 西伯利亚研究, 2015(1): 59–62.
16. *Гань Юйчжэ*. Современные советские писатели и нравственные темы // Литературное обозрение. 1984. № 1. С. 85-90. = 甘雨泽. 当代苏联作家与道德题材[J]. 文艺评论, 1984(1): 85–90.
17. *Го Фэй*. Любовь к родной земле и возвращение к вере – краткое исследование элементов экологизма в рассказах Шукшина // Синь Цзиши, 2022. №18. С. 80–83. = 郭斐. 乡土之爱与信仰回归——浅论舒克申短篇小说的生态主义元素[J]. 新纪实, 2022(18): 80–83.
18. *Грегор В., Фэн Юйли*. «Советское кино шестидесятых годов» // Переводные материалы киноискусства. 1981. № 3. С. 198–219. = 乌·格雷戈尔, 冯由礼. 六十年代以来的苏联电影[J]. 电影艺术译丛, 1981(03): 198–219.

19. *Гуй Сяо* [2010Б]. Сравнительное исследование прозы и кинематографа В.М. Шукшина: магистерская диссертация. Шанхайский университет иностранных языков (Китай), 2010. 68 с. = 桂晓. 舒克申小说创作与其电影创作的比较研究. 上海外国语大学硕士学位论文, 2010: 68.
20. *Гэ Уян* [2014Б]. Тематика, персонажи, стиль: исследование малой и средней прозы В.М. Шукшина: магистерская диссертация. Северо-восточный педагогический университет (Китай), 2014. 41 с. = 葛午杨. 主题·人物·风格——舒克申中短篇小说研究. 东北师范大学硕士学位论文, 2014: 41.
21. *Дай Шань*. Особенности сочетания стилистических ресурсов в рассказах Шукшина // Преподавание русского языка в Китае. 1995. № 2. С. 37–40. = 戴姗. 舒克申短篇小说中修辞资源的组合特点[J]. 中国俄语教学, 1995(2): 37–40.
22. *Дин Лин*. Солнце над рекой Санганьхэ. Пекин: Изд-во народной литературы, 1980. 304 с. = 丁玲. 太阳照在桑干河上. 北京: 人民文学出版社, 1980. 304.
23. *Дин Фанлу*. Проявление мессианского сознания в повести «Калина красная» // Молодые литераторы. 2021. № 15. С. 59–60. = 丁方鲁. 弥赛亚意识在《红莓》中的体现研究[J]. 青年文学家, 2021(15): 59–60.
24. *Дин Фань*. История китайской «деревенской прозы». Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2007. 376 с. = 丁帆. 中国乡土小说史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007: 376.
25. *Конфуций*. Шицзин. Пекин: Издательство «Бэйцзин лянхэ чубаньшэ», 2014. 403 с. = (先秦)孔子. 诗经. 北京: 北京联合出版社, 2014. 403.
26. *Ли Ханьюй*. Последний рыбак // Ежемесячник художественной литературы. 1983. № 6. С. 23–25. = 李杭育. 最后一个渔佬儿[J]. 小说月报, 1983(6): 23–25.

27. *Ли Цзянь*. Раскрытие тайн души: сравнительный анализ рассказов В.М. Шукшина и Л. Толстого // Вестник Чжаньеского педагогического колледжа (комплексное издание). 1989. № 2. С. 59–64. = 李健. 揭开心灵深处的奥秘——舒克申和托尔斯泰短篇小说之比较[J]. 张掖师专学报(综合版), 1989(2): 59–64.
28. *Ли Цинъюй* [2016Б]. Лу Яо и проблема «деревни и города» в русской советской литературе: магистерская диссертация. Восточно-Китайский педагогический университет (Китай), 2016. 74 с. = 李勤余. 路遥与俄苏文学中的“乡村—城市”问题. 华东师范大学硕士学位论文, 2016: 74.
29. *Ли Шэнцюань*. К вопросу о неверном переводе цветов калины как «красной ягоды» // Восточный перевод. 2011. № 2. С. 68–70. = 李声权. 从荚蒾花误译为红莓花说起[J]. 东方翻译, 2011(2): 68–70.
30. *Лин Минху*. Взгляд на современную советскую деревенскую литературу (Часть II) // Литературное обозрение. 1987. № 2. С. 111–116. = 林明虎. 苏联当代农村文学一瞥(下)[J]. 文艺评论, 1987(2): 111–116.
31. *Линь Минху*. Эмоциональное воспитание и художественный стиль в творчестве Распутина // Фронт социальных наук. 1985. № 4. С. 115–121. = 林明虎. 拉斯普京创作中的情感教育和艺术风格[J]. 社会科学战线, 1985(4): 115–121.
32. *Лу Синцзюй*. Краткий анализ рассказов В.М. Шукшина // Вестник Цишоуского университета (Социальные науки). 1985. № 3. С. 60–65. = 卢兴举. 简论舒克申的短篇小说[J]. 吉首大学学报(社会科学版), 1985(3): 60–65.
33. *Лю Вэньфэй*. «Моральная» экологическая литература – предисловие монографии «Русская экологическая литература» // Русская литература и искусство. 2006. № 3. С. 116–118. = 刘文飞. “道德的”生态文学——序《俄罗斯生态文学论》[J]. 俄罗斯文艺, 2006(3): 116–118.

34. Лю Гуюй. Краткий анализ творчества В. Шукшина // Исследование зарубежных проблем. 1996. № 1. С. 11–13. = 刘贵友. 舒克申创作浅谈[J]. 外国问题研究, 1996(1): 11–13.
35. Лю Чжаолин. Снег за высоким окном. Пекин: Изд-во «Чуньфэн вэнь», 1998. 330 с. = 刘兆林 高窗听雪 北京: 春风文艺出版社, 1998. 330.
36. Лян Хунцзюнь [2013Б]. Экологическое мировоззрение Распутина в произведениях “Прощание с Матёрой” и “Байкал”: магистерская диссертация. Столичный педагогический университет (Китай), 2013. 53 с. = 梁鸿君. 《从告别马焦拉》和《贝加尔湖》看拉斯普京的生态意识. 首都师范大学硕士学位论文, 2013: 53.
37. Мэн Гуанцзюнь. Ошибка с калиной // Массовое кино. 2001. № 3. С. 25–26. = 孟广钧. 错把茱萸做红莓[J]. 大众电影, 2001(3): 25–26.
38. Мэн Циншу. Обзор современной советской литературы // Фронт социальных наук. 1985. № 4. С. 84–93. = 孟庆枢. 苏联当代文学述评[J]. 社会科学战线, 1985(4): 84–93.
39. Ни Жуйцин. Углубление нравственной тематики в современной советской литературе и развитие толстовской традиции // Литературное обозрение. 1986. № 6. С. 112–116. = 倪蕊琴. 当代苏联文学道德主题的深化和托尔斯泰传统的发展[J]. 文艺评论, 1986(6): 112–116.
40. Пань Юэцин. Мастерство в миниатюре: анализ рассказа В.М. Шукшина «Осень» // Русская литература и искусство. 1996. № 5. С. 58–60. = 潘月琴. 方寸之间见匠心——舒克申短篇小说《秋天》赏析[J]. 俄罗斯文艺, 1996(5): 58–60.
41. Су Сю. Моя карьера дублёра. Шанхай: Издательство «Шанхайские переводы», 2014. 376 с. = 苏秀. 我的配音生涯. 上海: 上海译文出版社, 2014. 376.
42. Сунь Тин. Сибирское гетеротопное пространство в советской деревенской прозе – на примере произведений В. Астафьева,

- В. Распутина и В. Шукшина // Русская литература и искусство. 2019. № 1. С. 24–34. = 孙婷. 苏联乡村小说中的西伯利亚异质空间——以阿斯塔菲耶夫、拉斯普京和舒克申作品为例[J]. 俄罗斯文艺, 2019(1): 24–34.
43. *Сунь Юйхуа, Ван Лидань, Лю Хун. Исследования творчества В. Распутина. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2009. 227 с.* = 孙玉华, 王丽丹, 刘宏. 拉斯普京创作研究[M]. 北京: 人民文学出版社, 2009: 227.
44. *Сюй Боян [2018Б]. Морально-этическая проблематика в современной китайской и советской «деревенской прозе»: димагистерская диссертация. Сианьский университет иностранных языков (Китай), 2018. 63 с.* = 许勃阳. 从道德主题看当代中苏农村小说. 西安外国语大学硕士学位论文, 2018: 63.
45. *Сюй Ди. Влияние русской литературы на современное литературное творчество Китая // Литературное творчество в древности и сегодняшние дни. 2020. № 38. С. 25–26.* = 徐迪. 俄国文学对我国当代文学创作的影响[J]. 今古文创, 2020(38): 25–26.
46. *Сюй Сяньсюй. Современная советская экологическая литература // Преподавание русского языка в Китае. 1987. № 1. С. 55–58.* = 许贤绪. 当代苏联生态文学[J]. 中国俄语教学, 1987(1): 55–58.
47. *Сюн Сююй. Течения современной китайской литературы «поиска корней». Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2020. 285 с.* = 熊修雨. 中国当代寻根文学思潮论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2020: 285.
48. *Тао Е [2017Б]. Исследование употребления фразеологизмов в произведениях В. Шукшина: магистерская диссертация. Харбинский политехнический институт, 2017. 65 с.* = 陶冶. 舒克申作品中的成语运用研究. 哈尔滨工业大学硕士学位论文, 2017: 65.

49. *Фэй Мин.* «История в бамбуковой роще». Цзинань: Изд-во «Тайшань», 2024. 200 с. = 废名. 竹林的故事. 济南: 泰山出版社, 2024. 200.
50. *Фрейлих С., Чжан Кай.* Творческий стиль Шукшина // Мировое кино. 1986. № 6. С. 69–87. = С. 弗雷里赫, 张开. 舒克申的创作风格[J]. 世界电影, 1986(6): 69–87.
51. *Хэ Хуньин.* Морально-этические искания вне времени: кинематографическое творчество В.М. Шукшина // Вестник Пекинской киноакадемии. 1997. №2. С. 146–157. = 贺红英. 超越时代的道德探索=舒克申的电影创作[J]. 北京电影学院学报, 1997(2): 146–157.
52. *Хэ Юньбо, Чжан Тифу.* В поисках корней возвращение к человеку: размышления о навязчивой идее «поиска корней» в современной советской литературе // Исследование зарубежной литературы. 1989. № 3. С. 50–56. = 何云波, 张铁夫. 寻根, 回到人本身——对当代苏联文学“寻根热”的思考[J]. 外国文学研究, 1989(3): 50–56.
53. *Цзоу Лицюань.* Техника письма и языковой стиль коротких рассказов В. Шукшина // Научный журнал иностранных языков. 1984. № 3. С. 63–67. = 邹立泉. 舒克申短篇小说的写作技巧及其语言风格[J]. 外语学报, 1984(3): 63–67.
54. *Ци Гуанчунь.* Художественное обаяние произведений В.М. Шукшина // Вестник Цицикарского педагогического университета (Философия и социальные науки). 1990. № 3. С. 57–61. = 齐广春. 刍议舒克申作品的艺术魅力[J]. 齐齐哈尔师范学院学报(哲学社会科学版), 1990(3): 57–61.
55. *Цзинь Тэфэн.* Талантливый писатель, вышедший из черноземья – анализ рассказов современного русского писателя В. М. Шукшина // Вестник Шэньянского педагогического университета (Социальные науки). 2004. № 1. С. 20–23. = 金铁峰. 从黑土地上走出的文坛奇才——俄罗斯当代

- 作家舒克申的短篇小说解读[J]. 沈阳师范大学学报(社会科学版), 2004(1): 20-23.
56. *Цинь Чжаоян*. Истоки моей статьи «Реализму – широкая дорога» // Новая литература и исторический контекст. 2011. № 4. С. 4-11. = 秦兆阳. 我写《现实主义——广阔的道路》的由来[J]. 新文学史料, 2011(4): 4-11.
 57. *Цяо Шуансинь*. Диалогическая речь в рассказах В.М. Шукшина. Вестник Института иностранных языков НОАК. 1991. № 4. С. 74-80. = 乔双信. 舒克申短篇小说中的对白语[J]. 解放军外语学院学报, 1991(4): 74-80.
 58. *Чжан Айлин*. Песня рисовых побегов. Тайбэй: Изд-во «Хуангуань», 2020. 208 с. = 张爱玲. 秧歌. 台北: 皇冠出版社出版社, 2020. 208.
 59. *Чжан Вэй*. Басня сентября. Пекин: Народная литература, 2005. 326 с. = 张炜. 九月寓言. 北京: 人民文学出版社, 2005. 326.
 60. *Чжан Вэй*. Мои любимые иностранные писатели: портреты и краткие обзоры. Цзинань: Шаньдунское пикториальное издательство, 1996. 190 с. = 张玮. 域外作家: 肖像与简评. 济南: 山东画报出版社, 1996: 190.
 61. *Чжан Вэй*. Острые мысли. Гуйлинь: Изд-во Гуансийского педагогического университета, 2020. 328 с. = 张炜. 思维的锋刃. 桂林: 广西师范大学出版社, 2020: 328.
 62. *Чжан Гося, Чжан Ян*. Этика в экологической литературе Распутина // Вестник Дацинского педагогического университета. 2019. № 4. С. 74-80. = 张国侠, 张杨. 论拉斯普京生态文学创作的伦理观[J]. 大庆师范学院学报, 2019(4): 74-80.
 63. *Чжан Хоупин, Дин Циншань*. История современной и новейшей китайской литературы. Нанкин: Изд-во Нанкинского университета, 2021. 232 с. = 张厚萍, 丁青山. 中国现当代文学史[M]. 南京: 南京大学出版社, 2021: 232.

64. Чжан Цзиньчжун. Интерпретация диалогов персонажей в рассказе В. Шукшина «Экзамен» через теорию имплицатуры // Вестник Цзилиньского педагогического университета (гуманитарные и общественные науки). 2020. № 2. С. 106–111. = 张金忠. 会话含义理论对舒克申短篇小说《考试》中人物对白的解读[J]. 吉林师范大学学报(人文社会科学版), 2020(2): 106–111.
65. Чжан Цзяньхуа, Ван Цзунхун. Русская литература XX века: направления и школы (Теория). Пекин: Изд-во по преподаванию и исследованию иностранных языков, 2012. 312 с. = 张建华, 王宗琥. 20世纪俄罗斯文学: 思潮与流派 理论篇[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2012: 312.
66. Чжан Цзяньхуа. О «чудаках» и «чужих» в прозе В.М. Шукшина // Советская литература. 1983. № 2. С. 87–92. = 张建华. 谈谈舒克申笔下的“怪人”和“外人”[J]. 苏联文学, 1983(2): 87–92.
67. Чжан Юйэ. В. Шукшин, В. Распутин и их творчество // Вестник Суйхуаского педагогического института. 1995. № 3. С. 48–52. = 张玉娥. 舒克申、拉斯普京和他们的创作[J]. 绥化师专学报, 1995(3): 48–52.
68. Чжан Янь. Классика морально-философской мысли: кинематографическое творчество Василия Шукшина и его шедевр «Калина красная» // Шедевры и их интерпретации. 2012. № 18. С. 142–144. = 张焰. 探索道德哲理的经典之作——瓦西里·舒克申的电影创作及其经典之作《红莓》[J]. 名作欣赏, 2012(18): 142–144.
69. Чжао Шилин [2016Б]. Использование алтайского диалекта в произведениях Шукшина: магистерская диссертация. Педагогический университет Внутренней Монголии (Китай), 2012. 40 с. = 赵世玲. 阿尔泰方言在舒克申作品中的运用. 内蒙古师范大学硕士学位论文, 2012: 40.

70. Чжоу Жунгуан. Шукшин – писатель, актёр, режиссёр // Культурологический переводной сборник. 1987. № 4. С. 21–22. = 周荣广. 作家、演员、导演舒克申[J]. 文化译丛, 1987(4): 21–22.
71. Чжоу Вэйвэй [2014Б]. Экологическое сознание в творчестве Распутина: магистерская диссертация. Шаньдунский педагогический университет (Китай), 2014. 62 с. = 周卫卫. 论拉斯普京创作中的生态意识. 山东师范大学硕士学位论文, 2014: 62.
72. Чжоу Либо. Штормовой ветер и дождь. Пекин: Из-во народной литературы, 2018. 423 с. = 周立波. 暴风骤雨. 北京: 人民文学出版社, 2018. 423.
73. Чжоу Либо. Великие перемены в горном селе. Пекин: Изд-во народной литературы, 2004. 543 с. = 周立波. 山乡巨变. 北京: 人民文学出版社, 2004. 543.
74. Чжоу Ситао. Цзэнгуан сяньвэнь. Цзянсу: художественное изд-во «Феникс», 2013. 384 с. = 周希陶. 增广贤文. 江苏: 江苏凤凰美术出版社, 2013. 384.
75. Чжоу Цзянь [2015Б]. Особенности творчества В.М. Шукшина в жанре малой и средней прозы: магистерская диссертация. Хэйлунцзянский университет (Китай), 2015. 70 с. = 周健. 论舒克申中短篇小说创作特色. 黑龙江大学硕士学位论文, 2015: 70.
76. Чжу Фуюань. Лучшие фильмы и лучшие актёры по версии журнала «Советский экран» (1958–1982) // Справочные материалы по советским вопросам. 1984. № 1. С. 64–65, 17. = 朱福源. 1958——1982年《苏联银幕》评选出的最佳影片和最佳演员[J]. 苏联问题参考资料, 1984(1): 64–65+17.
77. Чжу Шиянь. Образы «юродивых чудаков» в прозе В.М. Шукшина // Русская литература и искусство. 2003. №6. С. 52–54. = 朱诗艳. 浅谈舒克申笔下圣愚式的“怪人”形象[J]. 俄罗斯文艺, 2003(6): 52–54.

78. Чэнь Мэй. В. Шукшин и его короткие рассказы // Зарубежная литература. 1988. № 3. С. 165–169. = 陈玫. 舒克申和他的短篇小说[J]. 国外文学, 1988(3): 165–169.
79. Чэнь Синью. Исследование современной русской «деревенской прозы». Ханчжоу: Изд-во Чжэцзянского университета, 2017. 224 с. = 陈新宇. 俄罗斯当代乡土小说研究[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2017: 224.
80. Чэнь Хуэйминь. Художественный стиль в творчестве коротких рассказов В. Шукшина // Вестник Ляонинского института образовательного администрирования. 2004. № 11. С. 112–113. = 陈慧敏. 舒克申短篇小说创作中的艺术风格[J]. 辽宁教育行政学院学报, 2004(11): 112–113.
81. Чэнь Цзяньхуа. Китайско-российские литературные связи в XX веке. Пекин: Изд-во высшего образования, 2004. 356 с. = 陈建华. 二十世纪中俄文学关系[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004: 356.
82. Чэнь Чжунши. Собрание сочинений: в 10 т. Пекин: Изд-во «Народная литература», 2021. = 陈忠实. 陈忠实文集. 全十卷. 北京: 人民文学出版社, 2021.
83. Чэнь Чжунши. Странствия в белом свете. Чунцин: Чунцинское изд-во, 2019. 288 с. = 陈忠实. 行走人间. 重庆: 重庆出版社, 2019. 288.
84. Ши Вэйчэн, Лю Чжуо. Современная советская деревенская проза // Вестник Цзянсийского педагогического университета. 1987. № 3. С. 44–49. = 施渭澄, 刘灼. 苏联当代乡村散文[J]. 江西师范大学学报, 1987(3): 44–49.
85. Ши Госюн. Мастер, преследующий душу: рассказы В.М. Шукшина // Русская литература и искусство. 1994. № 3. С. 43–47. = 石国雄. 追踪心灵的大师——瓦·舒克申短篇小说[J]. 俄罗斯文艺, 1994(3): 43–47.
86. Ши Хуэйчжоу. О символике берёзы в романе «Калина красная» // Вестник филологии. 2010. № 24. 62–63, 87. = 史会洲. 论小说《红莓》中白桦树的意象[J]. 语文学刊, 2010(24): 62–63+87.

87. *Ши Хуншэн.* Особенности нарратива в рассказе В.М. Шукшина «Мастер» // Русская литература и искусство. 2006. № 4. С. 8–12. = 石洪生. 舒克申短篇小说《师傅》的叙事特征[J]. 俄罗斯文艺, 2006(4): 8–12.
88. *Ши Тецянь.* Русский язык для вузов (4). Пекин: Изд-во преподавания иностранных языков, 2021. 280 с. = 史铁强. 大学俄语(4). 北京: 外语教学与研究出版社, 2021. 280.
89. *Ши Тецянь.* Русский язык для вузов (7). Пекин: Изд-во преподавания иностранных языков, 2021. 160 с. = 史铁强. 大学俄语(7). 北京: 外语教学与研究出版社, 2021. 160.
90. *Шукишин В.М. и др.* Сборник современных советских повестей и рассказов: в 2 т. Шанхай: Изд-во «Шанхайский перевод», 1982. 890 с. = 舒克申等. 当代苏联中短篇小说集(全两册). 上海: 上海译文出版社, 1982. 890.
91. *Шукишин В.М. и Гао Чжунъин др.* Никогда не отставать. Пекин: Изд-во народной литературы, 1987. 102 с. = 舒克申等. 高中音等译. 永不掉队. 北京: 人民文学出版社, 1987. 102.
92. *Шукишин В.М., Е. Григорьев.* Калина красная / Романс о влюбленных. Пер. Вэй Фаньсюй, Ся Цзинь. Хэфэй: Аньхойское народное изд-во, 1980. 235 с. = 瓦·舒克申, 叶·格里高利耶夫. 韦范序, 夏金译. 红莓/恋人曲. 合肥: 安徽人民出版社出版, 1980. 235.
93. *Шукишин В.М.* Калина красная. Пер. Чжу Шаохуа. Гуйлинь: Издательство «Лицзян», 1997. 173 с. = 瓦·舒克申. 朱少华译. 红莓. 桂林: 漓江出版社, 1997. 173.
94. *Шукишин В.М.* Калина красная / Пер. Вэй Фаньсюй. Сборник современных советских повестей. Шанхай: Изд-во Шанхайские переводы, 1987. 379 с. = 瓦·舒克申. 韦范序译. 红莓. 当代苏联中篇小说选集. 上海: 上海译文出版社. 1987. 379.

95. *Шукишин В.М.* Избранные рассказы В. Шукшина. Пекин: Изд-во иностранной литературы, 1983. 483 с. = 瓦西里. 舒克申短篇小说选. 北京: 外国文学出版社, 1983. 483.
96. *Шэнь Цунвэнь.* Пограничный городок. Чэнду: Изд-во «Тяньди», 2023. 148 с. = 沈从文. 边城. 成都: 天地出版社, 2023. 148.
97. *Шэнь Цунвэнь.* Избранные произведения Шэнь Цунвэня (Т. 5). Сычуань: Изд-во «Сычуаньская народная литература», 1983. 406 с. = 沈从文. 沈从文选集(第5卷). 四川: 四川人民出版社, 1983. 406.
98. *Ян Фан.* Образное использование языковых средств в рассказе В.М. Шукшина «Обида» // Вестник Ляонинского профессионального института коммерции (Социальные науки). 2004. № 1. С. 154–155. = 杨芳. 舒克申小说《委屈》中语言手段的形象运用[J]. 辽宁商务职业学院学报(社会科学版), 2004(1): 154–155.
99. *Ян Цянь* [2021Б]. Традиционное и современное в теме «сельский житель в городе» в рассказах В.М. Шукшина: магистерская диссертация. Юньнаньский университет (Китай), 2021. 59 с. = 杨倩. 舒克申短篇小说中“乡下人进城”主题的传统与现代. 云南大学硕士学位论文, 2021: 59.
100. *Янь Цзицин.* Истинная красота в простоте: анализ рассказа В.М. Шукшина «Солнце. Старик. Девушка» // Русская литература и искусство. 2002. №5. С. 62–64. = 闫吉青. 平淡之中见真美——舒克申的《太阳·老人·少女》赏析[J]. 俄罗斯文艺, 2002(5): 62–64.
101. *Ян Шэнь, Чжао Шичжан.* Современный советский писатель – герои прозы В.М. Шукшина // Исследования зарубежных проблем. 1982. № 3. С. 87–92. = 杨申, 赵世章. 苏联当代作家——舒克申的笔下人[J]. 外国问题研究, 1982(3): 87–92.

102. Янь Юнсин. Литература обличения в Советском Союзе в семидесятые годы // Исследования зарубежной литературы. 1981. №1. С.95–99. = 严永兴. 苏联七十年代的暴露文学[J]. 外国文学研究, 1981(1): 95–99.
103. Яо Е [2016Б]. Духовные искания в коротких рассказах В. Шукшина: магистерская диссертация. Пекинский университет международных исследований №2 (Китай), 2015. 40 с. = 姚晔. 舒克申短篇小说中的精神探索: 硕士学位论文. 北京第二外国语学院, 2015: 40.