

УДК 821.161.1

DOI 10.31483/r-106771

Шэнь Мэнци

Модина Г. И.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА» В КИТАЕ

Аннотация: статья посвящена рецепции одной из самых известных пьес А. Н. Островского в Китае – «Бесприданница». Пьеса принадлежит позднему периоду творчества драматурга и отличается сложным жанровым характером. В русском литературоведении ее рассматривают как социально-психологическую драму с ярким лирическим началом. Цель статьи – составить представление о переводческом, литературоведческом и литературном восприятии пьесы в Китае. Анализируются особенности переводческого прочтения пьесы автором четырех версий ее перевода на китайский язык Чэнь Бинъи. В статье выявляются основные аспекты изучения пьесы китайскими литературоведами и рассматриваются особенности восприятия «Бесприданницы» драматургом, автором сценической адаптации и переложения ее на китайский язык Чэнь Байчэнем. Сопоставление сюжета пьесы А. Н. Островского и драмы Чэнь Байчэня «Любовь на отвесной скале» выявляет влияние образа Катерины из знаменитой в Китае пьесы «Гроза» на понимание образа героини «Бесприданницы» и особенностей жанра пьесы А. Н. Островского. Анализ позволяет обнаружить общее для китайских переводчиков, литературоведов и драматургов восприятие психологической пьесы А. Н. Островского в контексте историко-культурной ситуации в Китае 1940 гг. как пьесы социальной.

Ключевые слова: Островский, Бесприданница, Любовь на отвесной скале, переводческая рецепция, литературоведческая рецепция, адаптация, Чэнь Бинъи, Рогов, Чэнь Байчэнь.

Shen Mengqi

Galina I. Modina

**THE LITERARY AND TRANSLATORY PERCEPTION
OF A. N. OSTROVSKY'S PLAY "WITHOUT A DOWRY" IN CHINA**

Abstract: *the article is devoted to the reception of one of the most famous plays of A. N. Ostrovsky in China – “Without a Dowry”. The play belongs to the late period of the playwright's work and is characterised by a complex genre. In Russian literary studies it is considered as a socio-psychological drama with a bright lyrical beginning. The aim of the article is to give an idea of the translation, literary and literary perception of the play in China. The author of four versions of the play's translation into Chinese, Chen Bingyi, analyses the peculiarities of the play's translation. It reveals the main aspects of literary research on the play in China and examines the particular understanding of “Without a Dowry” by the playwright and translator Chen Baichen. By comparing the plots of A.N. Ostrovsky's drama and Chen Baichen's drama “Love on a Steep Cliff”, the article highlights the influence of the character Katerina from the famous play “The Storm” on the interpretation of the female protagonist and the genre characteristics of “Without a Dowry”. The analysis demonstrates that Chinese translators, literary critics, and playwrights collectively perceive this psychological drama by Ostrovsky as a social drama within the historical and cultural context of 1940s China.*

Keywords: *Ostrovsky, Without a Dowry, Love on a Steep Cliff, translation reception, literary reception, Chen Bingyi, Rogov, Chen Baichen.*

Введение

«Бесприданница» – одна из поздних пьес А. Н. Островского (1823–1886). Автор работал над ней четыре года, завершил в 1878 г., и в 1879 г. она была опубликована в первом номере журнала «Отечественные записки».

А. Н. Островский читал «Бесприданницу» друзьям, и первые слушатели восприняли пьесу как лучшее его произведение. Но постановка пьесы на сцене вызвала резкие отзывы критиков. По замечанию Ю. В. Лебедева, «единственным исключением на общем фоне вопиющего непонимания главного пафоса «Бесприданницы» явилась статья В. П. Буренина, который отметил, что в драме

«нарисована простая, но глубоко верная картина того бесстыдного и холодного бессердечия, которое сделалось чуть ли не основной чертой текущего прогресса во всех общественных слоях»¹. И только после смерти А. Н. Островского пьеса приобрела большой успех на театральной сцене и в кинематографе. В современном русском литературоведении ее рассматривают как одну из вершин творчества писателя, психологическую драму с «многогранно сложными» и «психологически многозвучными характерами» [Печерская, 2013, с. 3].

Первый перевод пьесы «Бесприданница» на китайский язык появился в 1943 г. Со временем она стала одним из самых изучаемых произведений русского драматурга, известным не только в переводах, но и в адаптации. Однако особенности литературоведческого и переводческого восприятия пьесы «Бесприданница» в Китае еще не были предметом исследования.

Материал и методы исследования

Материал исследования составили переводы пьесы «Бесприданница» Чэнь Бинъи, работы китайских литературоведов и переложение пьесы А. Н. Островского, выполненное Чэнь Байчэнем, предназначенное для постановки на сцене китайских театров, а также исторические источники.

В исследовании используются историко-культурный и сравнительный методы литературоведческого анализа.

Результаты исследования и их обсуждение

Современный китайский театр – продукт сочетания театральных традиций китайской и западной культур. Он возник в начале XX в. и достиг расцвета в середине 1930 гг. Китайский театр тесно связан с переводами пьес европейских авторов, в том числе пьес А. Н. Островского.

В 1941 г. начался второй период Японо-китайской войны (1937–1945), ставшей частью Второй мировой. Китайским газетам в Шанхайской концессии не разрешалось сообщать о военных событиях. В то же время здесь не было запрещено

¹ Лебедев Ю. В. «Бесприданница» // А. Н. Островский : энциклопедия. Кострома: Костромаиздат ; Шуя : Издательство Шуйского государственного педагогического университета, 2012. С. 55.

издание иностранных газет. С июня 1941 г. СССР получил право на издание периодики в Китае. Редактор журнала «时代» («Эпоха») Цзян Чуньфан (姜椿芳) сотрудничал с советским информационным агентством ТАСС и его представителем в Китае – с журналистом и переводчиком В. Н. Роговым, много сделавшим для того, чтобы русская литература стала известна китайским читателям [Хохлов, 2007].

Цзян Чуньфан создал журнал, полностью посвященный публикации произведений русских писателей в переводах на китайский язык. Многие переводимые произведения отвечали задачам антивоенной пропаганды: «...журнал имел яркую политическую направленность в выборе художественных произведений» [曹辰波, 2016, с. 21]. В то же время, в отличие от публикации откровенно политических статей с острой критикой, публикация переводов не вызывала негативной реакции власти. Первый номер этого журнала под названием «苏联文艺» («Литература и искусство СССР») с В. Н. Роговым в качестве номинального главного редактора был выпущен седьмого ноября 1942 г., в двадцать пятую годовщину Октябрьской революции. В этом журнале в 1943 г. впервые и был опубликован перевод пьесы «Бесприданница».

Настоящая пьеса в Китае известна в четырех переводах, но переводы Цань Ляо (1943), Бай Ханя (1946) и Лян Сяна (1948), опубликованные под названием «没有陪嫁的女人» («Женщина без приданого») принадлежат одному автору – Чэнь Биньи. И только четвертый перевод был опубликован под его настоящим именем в 1987 г. под названием «没有陪嫁的姑娘» («Девушка без приданого»).

Чэнь Биньи (陈冰夷) (1916–2008) – известный китайский переводчик, с 1932 г. занимавшийся изучением русской литературы и переводом произведений русских писателей. Он часто скрывал свое имя под псевдонимами, что было «обусловлено требованиями редактора журнала «Литература и искусство СССР» в связи с политической и культурной обстановкой того времени» [朱佳宁, 2016, с. 38].

Журнал «Литература и искусство СССР» появился в третий период японско-китайской войны, ставшей национально-освободительной. Японские войска про-

водили карательные операции, стремясь подавить активное партизанское движение. Сотрудники журнала сразу же столкнулись с серьезными трудностями. «Преданность делу перевода советской литературы вызывала лютую ненависть врагов, которые относились к переводчикам как к преступникам и стремились их уничтожить» [姜椿芳, 1980, с. 141]. У Чэнь Бинъи было более десятка псевдонимов.

Версии перевода 1943 г., опубликованные под псевдонимом Цань Ляо, и 1946 г., уже изданные под псевдонимом Бай Хань, не отличаются друг от друга. Поэтому с точки зрения содержания переводов на китайский язык можно предположить, что существует только три версии. Чэнь Бинъи и в том, и в другом случае стремился полностью передать содержание оригинального текста, и структурно переводы идентичны оригиналу. В переводе осталось деление на четыре действия, и в каждом из них столько же явлений, сколько в русской пьесе. Переводчик избегал сокращений, он воспроизвел все ремарки, сохранил всех персонажей. Однако трудно сказать, что переводы соответствуют оригиналу во всех отношениях. С одной стороны, в первых двух китайских переводах представлены все действующие лица пьесы в начале текста, в то время как русский драматург представляет действующих лиц перед каждым действием. С другой стороны, переводчик усилил некоторые черты характера персонажей. В наибольшей степени усиление чувствуется в изображении крупного дельца Кнурова. Беседуя с Огудаловой, он так говорит о Карандышеве: «А как вы полагаете, хорошо вы поступили, что отдаете Ларису Дмитриевну за человека бедного?». Чэнь Бинъи перевел эту фразу следующим образом: 您让拉里莎·德米特里耶夫娜嫁给一个穷光蛋, 您觉得这样做好吗? «Как вы думаете, хорошо ли Ларисе Дмитриевне выходить замуж за голодранца?».

В переводе Кнуров называет Карандышева голодранцем, что подчеркивает высокомерный характер говорящего. Вместе с тем усиливается его презрение к Карандышеву с его преклонением к деньгам. Можно утверждать, что таким образом переводчик подчеркивает мотив денег в пьесе.

Подобный пример еще есть в одном явлении. Кнуров произносит: «А теперь весь город заговорит про него, он влезает в лучшее общество, он позволяет себе

приглашать меня на обед, например...». Фраза *он позволяет себе приглашать меня на обед* была переведена как 竟然胆敢请我吃饭 «Он даже посмел меня пригласить на обед». Здесь окраска удивления и гнева у говорящего усиливается, и таким образом, подчеркивается значение мотива денег. В обществе, изображенном в пьесе, деньги, кажется, имеют главенствующее значение. У кого больше богатства, у того больше власти. Это одна из главных идей, которую переводчик хотел подчеркнуть с помощью этих тонких изменений. В результате меняется жанровый характер пьесы, на первый план в ней выходит социальное начало.

Чэнь Биньи, конечно же, постоянно пересматривал свой перевод. Первая переработка появилась в 1948 г., а вторая – в 1987. Сравнивая эти три перевода, мы можем найти некоторые очевидные различия. Первые два перевода были напечатаны и изданы традиционными китайскими иероглифами, и в них использованы архаизмы. И это вполне объяснимо, поскольку всеобъемлющая реформа упрощения китайских иероглифов появилась в первые годы основания Нового Китая, т. е. в 1950 гг. До этого были приняты традиционные символы письма, и даже в разговорном языке часто встречались архаичные выражения. Например, фраза «я человек смирный, знаете ли... семейный...» была переведена как 我是温和的人, 您知道吗, ...是欢喜过家庭生活的 «Я мягкий человек, знаете ли,...счастливый семьянин», а фраза «Теперь чистая публика гуляет» – 现在散步的人很清爽 «Теперь гулять приятно». Но в настоящее время для китайского читателя они тоже требуют перевода на современный китайский язык.

Кроме того, переводчик исправил в третьем издании ряд ошибок, возникших в первых двух изданиях. Например, ранее он неправильно перевел слово *сентябрь* как 十一月 «ноябрь». Фразу «Долго ли с вашими годами влюбиться» он перевел с противоположным смыслом: 凭您这种年纪坠入情网可不容易 «трудно с вашими годами влюбиться».

В издании 1987 г. были исправлены и ошибки в переводе имен и фамилий персонажей. Фамилии в оригинале пьесы имеют значение, характеризующее персонажей, однако переводчик стремился передать не смысл, а звучание, приблизив

его к русскому. Ранее он передал фамилию Вожеватов как 伏哲伐托夫, т. е. Фу Чжэ Фа То Фу, в третьем издании он изменил перевод на 沃热瓦托夫 – Во Жэ Ва То Фу, а перевод фамилии Паратов был изменен с 巴拉托夫 – Ба Ла То Фу на 帕拉托夫 – Па Ла То Фу. Новая версия перевода значительно ближе к звучанию имен персонажей в оригинале.

Вместе с тем, сохраняя тот же смысл, переводчик уточнил перевод некоторых слов и выражений. Например, второй перевод фразы «Что ты, Лариса, зачем от него прятаться? Он не разбойник» был таким: 你怎么了, 为什么要躲开他? 他不是强盗啊 «Что с тобой не так, почему избегаешь его? Он же не разбойник!». Третий вариант: 你怎么啦, 干吗要躲着他! 他又不是强盗 «Ты чего? Зачем от него прятаться? Он же не какой-то разбойник!». Здесь переводчик изменил лексику и интонацию, придал реплике характер, сходный с разговорными выражениями на китайском языке. Такое небольшое изменение делает язык перевода более естественным. То есть были предприняты «лингвистические изменения в переводе, вызванные личным эстетическим уровнем переводчика» [周亚男, 2021, с. 145].

В-четвертых, хорошо известно, что стилю А. Н. Островского свойствен яркий национальный колорит. И переводчик внес коррективы в третье издание, приняв стратегию доместикации, чтобы приблизить текст к китайским читателям. Например, ранее он перевел фразу «Не воздухом же мне питаться?» как 你不给我吃空心汤团吧? «Ты же не дашь мне клёцки без начинки?». Но в третьем варианте перевода изменил ее: 你不会让我喝西北风吧? «Не северо-западным ветром же мне питаться?». Словосочетание 喝西北风 «северо-западным ветром питаться» обозначает «жить впроголодь». Этот перевод не только сохраняет творческий стиль создателя, но и соответствует языковым традициям китайского народа.

Помимо этого, очевидно, что в процессе пересмотра перевода отражаются собственные предпочтения переводчика. Например, перевод фразы «Смелости у

меня с женщинами нет» он изменил на 我可没有玩女人的胆量 «У меня не хватает смелости играть с женщинами». Эта фраза лучше передает психологические особенности персонажа, чем первоначальный перевод. Чэнь Бинъи больше не использует глагол 厮混 «путаться с кем-то», а выбирает 玩 «играть», отражая насмешку Вожеватова над женщинами и его презрительное к ним отношение, низкий статус женщин в обществе.

Примером может быть и перевод слов Ларисы, обращенных к матери и Карандышеву: «Что вы меня не слушаете! Топите вы меня, толкаете в пропасть». В новом переводе Чэнь Бинъи пишет: 你们不听我的话, 你们要害我, 你们要把我推到深渊去! «Вы не слушаете меня, вы хотите меня губить, вы столкнете меня в пропасть!». В раннем переводе был использован глагол 挤 «вытеснить кого-то», но, замена его глаголом 推 отражает уверенность Ларисы, что ее трагедия стала результатом преднамеренного действия Огудаловой и Карандышева. Здесь также очевидно, что Лариса всегда занимает пассивную позицию. Как видно из приведенных примеров, переводчик продолжал пересматривать результаты своего перевода, от изменений в именах персонажей до изменений в языке персонажей, и перевод становился все более точным.

Хотя первоначальный перевод кажется немного уступающим по качеству, и в нем иногда встречаются неправильные выражения и заметные трудности в понимании оригинального текста, настойчивое стремление к совершенствованию перевода достойно восхищения. Вклад Чэнь Бинъи, единственного переводчика «Бесприданницы» в популяризацию творчества А. Н. Островского в Китае сложно переоценить.

Переводы пьесы имели большое значение для ее литературоведческого восприятия в Китае. «Бесприданнице» посвящены основанные на переводах Чэнь Бинъи работы Чан Ин, Гу Цинъюй, Чжан Юэ и других литературоведов.

История Ларисы становится материалом исследования этических проблем драматургии А. Н. Островского в статье Чан Ин «Предварительное исследование

нравственной этики драматургии А. Н. Островского». Автор видит в образе Ларисы христианскую идею прощения. «К Ларисе все относились как к забаве, но перед смертью она сказала всем: «Я ни на кого не жалею <...> я вас всех... всех люблю». В этом воплощается православный морально-этический эталон сдержанности собственных страстей и прощения других» [常颖, 2019, с. 108]. Кроме этого, автор через трагическое испытание Ларисы раскрывает тему власти денег, которая становится основой конфликта в пьесе.

К образу Ларисы обращается Гу Цинъюй в статье «Ритмическая интерпретация женских образов в пьесах А. Н. Островского». Исследователь обращает внимание на значение реплик персонажей в создании образа героини. «Пьеса начинается в кафе разговором между купцами <...>, и разговор идет о Ларисе и ее семье <...>. Судьба Ларисы становится главной интригой всей пьесы» [顾晴宇, 2008, с. 45]. И после того, как Лариса соглашается на предложение Карандышева, она неоднократно уговаривает своего жениха увезти ее из этого городка. Развитие драматического сюжета – это «процесс постепенного разочарования Ларисы в своем женихе, ее внутренней борьбы и ясного видения людей и обстоятельств» [顾晴宇, 2008, с. 46].

Сунь Гэхуань в статье «Рассвет в темном царстве» рассматривает образ героини пьесы «Бесприданница» как жертву «темного царства», обладающую сильным характером. В образе Ларисы она видит «женщину, прекрасную, как муза, жаждущую любви и желающую освободиться от своих оков» [孙革欢, 2017, с. 276]. По мнению автора, Лариса, как и Катерина, героиня пьесы «Гроза», «имеет в своем сердце не меньшее желание свободы и любви, чем мужчина, и восстает даже самым крайним способом – смертью» [孙革欢, 2017, с. 276].

Подробное исследование образа Ларисы дано в статье исследователей Чжан Юэ и Чжан Лиянь «Анализ женских образов XIX в. в пьесах А. Н. Островского». Авторы предпринимают сравнительный анализ образов Катерины и Ларисы. Они обнаруживают такие черты сходств, как стремление к свободе и настоящей любви, активное сопротивление «темному царству», но подчеркивают различие:

«в характере Катерины есть решительность, которой не хватает Ларисе» [张越, 张立岩, 2019, с. 7]. Авторы так характеризуют Ларису: «В ее случае еще больше проявляется сдержанность русских аристократических женщин» [张越, 张立岩, 2019, с. 6]; «Лариса, опутанная лицемерием и обманом, проявляет больше нерешительности и уступчивости» [张越, 张立岩, 2019, с. 6]. Различия между Катериной и Ларисой связаны не только с их личностными особенностями, но с социальной средой и контекстом времени. Для Ларисы, «настоящий конфликт заключается в том, что чистая любовь, к которой она стремится, не может существовать в мире утилитарного капитализма» [张越, 张立岩, 2019, с. 7]. Подчеркнем, что в литературоведческих исследованиях, основанных на переводах пьесы, мотив социального протеста выходит на первый план.

«Переводной текст, – по замечанию Р. Р. Чайковского, – может существовать в иных жанровых формах и в ином виде», и среди этих форм исследователь называет перевод-адаптацию². Адаптация, пишет Н. К. Горбовский, «является крайней формой преобразований, допустимых в переводе, и заключается в подмене предметной ситуации, описанной в переводе, другой. Адаптация нарушает семантическую структуру оригинального речевого произведения и, таким образом, не может рассматриваться как средство достижения эквивалентности переводного текста тексту оригинала. Однако адаптацию можно отнести к средствам достижения адекватности в переводе, т. е. к тому пограничному уровню соответствия, за пределами которого можно говорить о переводе лишь условно»³.

Перевод «Бесприданницы», выполненный Чэнь Бинъи, был адаптирован для китайского театра драматургом Чэнь Байчэнем (陈白尘) (1908–1994) в 1947 г. Пьеса получила название «悬崖之恋» («Любовь на отвесной скале»), но на театральной сцене она появилась под названием «卖油郎» («Делец»). Автор

² Чайковский Р. Р. Основы художественного перевода (вводная часть) : учебное пособие. Магадан : Издательство Северо-Восточного государственного университета, 2008. С. 30.

³ Горбовский Н. К. Теория перевода : учебное пособие. Москва : Издательство Московского университета, 2007. С. 383.

10 <https://phsreda.com>

изменил время и место действия, События происходят в Китае, в 1945 г., накануне капитуляции Японии, близ г. Чунцин. Его окрестности сходны с пейзажем «Бесприданницы» – р. Янцзы и высокий утес над ней. Речь в пьесе идет о любовной связи богатого купца Юй Юнаня и студентки Фань Янь, изучающей искусство музыки. Юй Юнань приехал на южный берег р. Янцзы. Здесь он встречается Фань Янь и ухаживает за нею. Но после капитуляции Японии Юй покидает г. Чунцин, оставив Фань ради финансовой выгоды. Ей приходится стать невестой мелкого чиновника Сунь Кэоу. За день до свадьбы Юй возвращается из Шанхая и соблазняет Фань. Проведя ночь с Фань в Чунцине, Юй снова исчезает, а Фань решает покончить жизнь самоубийством из-за чувства вины. Это единственное несоответствие с сюжетом «Бесприданницы», финал китайской пьесы сходен с финалом «Грозы», что свидетельствует о влиянии, какое имела самая известная в Китае пьеса А. Н. Островского на восприятие других его произведений, и, в частности, на понимание образа героини «Бесприданницы». Заметим, что эта трансформация пьесы может рассматриваться не только как адаптация, обращенная к зрителю китайского театра, но и как адресованный читателю перевод-переложение – особая жанровая форма, «самостоятельная, автономная смысловая конструкция, совмещающая в себе черты перевода и оригинального творчества» [Бекметов, 2022, с. 52].

Хотя в переработанной пьесе, пишет Л. Р. Левина, сохранился сюжет «Бесприданницы» и даже расстановка трех главных действующих лиц, показанная китайскому зрителю пьеса, конечно, очень далека от произведения А. Н. Островского [Левина, 1974, с. 468]. Это справедливо, тем более что «Любовь на отвесной скале» – не перевод, но переложение перевода. Однако такая «национальная адаптация, представляет собой одну из форм межкультурного взаимодействия, проникновения одной литературы в другую» [Шнейдер, 1977, с. 93] и, будучи продуктом «рецепции иноязычной жанровой модели» [Голубцов, 2008, с. 117], позволяет ввести новый жанр в литературу принимающего языка. В данном случае – разговор-

ную драму (хуацзюй). Именно в этой интерпретации «Бесприданницы» стала известна и интересна китайским зрителям. В 1947 г. пьеса была поставлена в шанхайском театре, за месяц было дано 43 спектакля [Левина, 1974, с. 467].

Выводы

Переводам драмы А. Н. Островского «Бесприданница» на китайский язык характерно стремление переводчика к точности в воссоздании всех особенностей пьесы и одновременно желание приблизить ее к китайскому читателю. Но главная особенность пьесы «Бесприданница» в переводах Чэнь Бинъи состоит в том, что на первый план в ней выходит мотив денег, а мотив любви, сохраняя свое значение, уходит на второй план. Перевод Чэнь Бинъи стал основой литературоведческих исследований, и китайские исследователи видят в героине девушку, желающую свободы и любви, но с трагической судьбой. Ее образ ассоциируется с образом Катерины из известной и популярной в Китае пьесы «Гроза»: по аналогии с героиней «Грозы» подчеркивается бунтарский дух Ларисы, а конфликт понимается как противостояние между нею и обществом, в котором деньги имеют первостепенное значение. Перевод Чэнь Бинъи стал основой сценической адаптации Чэнь Байчэня «Любовь на отвесной скале», воспроизводящей все сюжетные особенности пьесы А. Н. Островского, но с акцентом на социальной проблематике. Восприятие психологической пьесы А. Н. Островского как социальной связано с историко-культурной ситуацией в Китае 1940 гг.

Список литературы

1. Бекметов Р. Ф. Литературное переложение как жанровая форма (библейские псалмы в поэтической традиции) // Филология и культура. 2022. №3. С. 52–63. DOI: 10.26907/2074-0239-2022-69-3-52-63. EDN QNZDDH
2. Голубцов С. А. Перевод в контексте жанровой проблематики // Культурная жизнь Юга России. 2008. №3. С. 102–103. EDN KWGUKL
3. Левина Л. Р. Островский на Востоке // Литературное наследство. 1974. №2. С. 465–472. EDN XCOLSB
4. Печерская Т. В. Жанр драмы в творчестве А. Н. Островского // Современные исследования социальных проблем. 2013. №3. С. 3–22. Текст : электронный.

URL : <http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/3201322> (дата обращения : 25.05.2023). DOI 10.12731/2218-7405-2013-3-22 EDN QCLWKD

5. Хохлов А. Н. Журналист-китаист В. Н. Рогов в Китае в период антияпонской войны 1937–1945 гг. // Восточный архив. 2007. №16. С. 56–65. EDN PFTNVB

6. Шнейдер М.Е. Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение. Москва : Наука, 1977. 272 с.

7. 曹辰波. 中国第一份苏俄文学译介专刊 – 《苏联文艺》编译理念概述 // 上海党史与党建. 2016. 期 12. 页 21–23. [Цао Чэнбо. Первый китайский специальный выпуск о переводе советской и русской литературы. Обзор концепции составления журнала «Литература и искусство СССР».]

8. 常颖. 奥斯特罗夫斯基戏剧道德伦理观初探 // 北方工业大学学报. 2019. 期 3. 页 107–110. [Чанг Ёинг. Предварительное исследование нравственной этики драматургии А. Н. Островского.]

9. 顾晴宇. 亚·奥斯特洛夫斯基戏剧女性形象的节奏阐释方式 // 吉林艺术学院学报. 2008. 期 1. 页 45–47. [Гу Цинъюй. Ритмическая интерпретация женских образов в пьесах А. Н. Островского.]

10. 姜椿芳. 《苏联文艺》的始末 // 苏联文学. 1980. 期 2. 页 138–145. [Цзян Чуньфан. Начало и конец «Литературы и искусства СССР».]

11. 孙革欢. 黑暗王国的曙光 // 广东经济. 2017. 期 12. 页 276 [Сунь Гехуан. Рассвет темного царства.]

12. 张越, 张立岩. 19 世纪亚·奥斯特洛夫斯基剧作中的女性形象分析 // 青春岁月. 2019. 期 11. 页 6–7. [Чжан Юэ, Чжан Лиянь. Анализ женских образов XIX века в пьесах А. Н. Островского.]

13. 周亚男. 戏剧《没有陪嫁的女人》的生成过程与在中国的传播 // 名作赏析. 2021. 期 20. 页 142–145. [Чжоу Янань. Процесс постановки пьесы «Бесприданница» и ее восприятие в Китае.]

14. 朱佳宁. 《苏联文艺》译者笔名考述 // 中国现代文学研究丛刊. 2016. 期 09. 页 38–46. [Чжу Цзянининг. Исследование псевдонимов переводчиков в журнале «Литература и Искусство СССР».]

References

1. Bekmetov R. F. (2022). Literary Transcription as A Genre Form (Biblical Psalms in The Poetic Tradition). *Philology and culture*, 3, 52–63. <https://doi.org/10.26907/2074-0239-2022-69-3-52-63>. EDN: QNZDDH
2. Golubtsov S. A. (2008). Translation in The Context of Genre Problems. *Cultural Studies of Russian South*, 3, 102–103. EDN: KWGUKL
3. Levina L. R. (1974). Ostrovskiy na Vostoke. *Literaturnoe nasledstvo*, 2, 465–472. EDN: XCOLSB
4. Pecherskaya T. V. (2013). The Genre of Drama in The Works of A.N. Ostrovsky *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem*, 3, 3–22. Retrieved May 25, 2023, from <http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/3201322> <https://doi.org/10.12731/2218-7405-2013-3-22> EDN: QCLWKD
5. Khokhlov A. N. (2007). Soviet Journalist Vladimir Rogov in China (1937–1945). *Vostochnyy arkhiv*, 16, 56–65. EDN: PFTNVB
6. Shneyder M.E. (1977). *Russkaya klassika v Kitae. Perevody. Otsenki. Tvorcheskoe osvoenie*. Nauka.
7. Cao Chenbo (2016). Zhong guo di yi fen su e wen xue yi jie zhuan kan – “Su lian wen yi” bian yi li nian gai shu. *Shang hai dang shi yu dang jian*, 355(12), 21–23.
8. Chang Ying (2019). A Preliminary Study of the Moral and Ethical Concepts in Ostrovsky's Drama. *Bei fang gong ye da xue xue bao*, 3, 107–110.
9. Gu Qingyu (2008). The Rhythm Expatiation of Women's Images in Alexander Ostrovsky's Drama. *Ji lin yi shu xue yuan xue bao*, 1, 45–47.
10. Jiang Chunfang (1980). “Su lian wen yi” de shi mo. *Su lian wen xue*, 2, 138–145.
11. Sun Gehuan (2017). Hei an wang guo de shu guang. *Guang dong jing ji*. 12. 276.

12. Zhang Yue & Zhang Liyan (2019). 19 shi ji ya ao si te luo fu si ji ju zuo zhong de nv xing xing xiang fen xi. Qing chun sui yue, 11, 6–7.

13. Zhou Ya'nan (2021). Xi ju “Mei you pei jia de nv ren” de sheng cheng guo cheng yu zai zhong guo de chuan bo. Ming zuo shang xi, 20, 142–145.

14. Zhu Jianing (2016). Su lian wen yi yi zhe bi ming kao shu. Zhong guo xian dai wen xue yan jiu cong kan, 09, 38–46.

Шэнь Мэнци – аспирант, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация.

Модина Галина Ивановна – д-р филол. наук, доцент, профессор, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

Shen Mengqi – postgraduate student, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation.

Galina I. Modina – Dr. Sci. (Phil.), associate professor, professor, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation.
