

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Рецепция драматургии Чехова в Китае**

основная образовательная программа магистратуры по направлению  
подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса  
образовательной программы  
«Русская литература»  
очной формы обучения  
Чжу Мэнши

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Ляпушкина Е. И.

Рецензент:

к.ф.н., в.н.с. Ларионова Е. О.

Санкт-Петербург  
2018

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Рецепция драматургии Чехова в Китае в литературе</b> .....	11
§1. Отклик на чеховские пьесы .....	11
§2. Влияние творчества Чехова на китайских драматургов .....	27
<b>Глава 2. Рецепция драматургии Чехова в Китае на сцене</b> .....	34
§1. Рецепция драматургии Чехова на фоне эстетики Сицюя .....	34
§2. Постановки чеховских пьес в Китае .....	45
<b>Заключение</b> .....	65
<b>Список использованной и цитируемой литературы</b> .....	67
<b>Приложение</b> .....	78

## Введение

А. П. Чехов (1860–1904) — великий русский прозаик и драматург. Его произведения являются достоянием не только русской национальной, но и мировой литературы. Теперь, с укреплением культурных связей между странами, Чехов и его произведения постепенно становятся неотъемлемой составляющей разных культур во всем мире. Он пользуется большой популярностью и в Китае. Здесь своим талантом и мастерством он обрел многочисленных благодарных читателей и вдохновил немало писателей на художественные и идейные искания.

Исследование творчества Чехова в Китае уже прошло столетний путь, начиная от начала двадцатого века и по сей день. Путь к восприятию и пониманию Чехова тесно связан с судьбой русской литературы в Китае, с историей современного Китая, которая началась с так называемой «первой опиумной войны» (鸦片战争, 1840–1842 гг.)<sup>1</sup>. До «опиумной войны» Китай во время династии Цин (1644–1912 гг.) был почти закрытой страной для внешнего мира, кроме провинции Гуанчжоу. После опиумной войны страна открыла свои двери для международных отношений, и западная культура начала проникать в восточную культуру. Соответственно, перевод иностранных книг с тех пор стал популярным<sup>2</sup>.

Одновременно с этим унижительное поражение в «опиумных войнах» заставило правящий класс понять свою слабость и безысходность и принять

---

<sup>1</sup> Первая опиумная война началась в 1840 г. и закончилась в 1842 г. Она велась Великобританией против Империи Цин с целью расширения международного рынка для торговли в первую очередь опиумом, отсюда и название.

<sup>2</sup> См.: Мэн Чжаои., Ли Цзайдао. Чжунго фаньи вэньсюеши (История переводной зарубежной литературы в Китае). 孟昭毅., 李载道. 中国翻译文学史. Пекин: Изд. Пекинский университет, 2005. С. 21–22.

необходимость учиться у запада современной технике. Так началось «Движение самоусиления» (洋务运动, 1861–1895 гг.). Используя зарубежный опыт в интересах отечества и подражая иностранным современным технологиям, это движение стремилось к развитию современной промышленности для того, чтобы страна стала богатой, а армия могучей. По мере развития Движения самоусиления число переведенных иностранных работ становилось всё больше. В соответствии с целью движения множество книг по естественным и общественным наукам были переведены, а иностранная художественная литература переводилась редко<sup>3</sup>.

Полное поражение в китайско-японской войне в 1894 г. доказало, что армия была слабой. Подражание иностранной современной методике было неудачным и не помогло спасти Китай. Впоследствии реформаторы Лян Цичао<sup>4</sup> и Кан Ювэй во время движения «Сто дней реформ» (百日维新, 06.1898–09.1898) пытались подражать иностранной политической системе и реализовать конституционную монархию в Китае. В это время перевод произведений был представлен прежде всего переводом иностранных политических повестей<sup>5</sup>, содержащих идею «против правительства», в основном русских нигилистических повестей<sup>6</sup>. Можно сказать, что до «Ста дней реформ» иностранная художественная литература не была известна в

---

<sup>3</sup> См.: Там же. С.24.

<sup>4</sup> В воспроизведении китайских имен, состоящих из нескольких иероглифов, на европейских языках существует две традиции: написание слитное и через дефис (например, Лян Цичао и Лян Ци-чао). В настоящей работе используется первый вариант.

<sup>5</sup> См.: Там же. С.41–43.

<sup>6</sup> См. *Ли Яньли*. Ваньцин эго сяошуй ицзе лущин цзи дибэнь као — Цзяньи «сюйудансяошуй». (Восприятие русской беллетристики во второй половине периода династии Цин — Исследование нигилистических рассказов). 李艳丽. 晚清俄国小说译介路径及底本考 — 兼析“虚无党小说” // Вайго вэньсюе пинлунь (Критика зарубежной литературы) 外国文学评论. 2011. № 1. С. 210–222.

Китае, и только после этого движения иностранная литература, в том числе и русская литература, начала попадать в поле зрения китайцев.

После краха «Ста дней реформ», разрушив империю Цин, Синьхайская революция (辛亥革命, 10.10.1911 – 12.02.1912) подражала иностранным политическим устройствам и сделала так, что президент китайской республики Сунь Ятсен вынужден был подать в отставку и уступить место Юань Шикаю.

Передовая часть китайского общества глубоко осознала, что поверхностное подражание обречено на провал, и стала искать новый выход из трудного положения. Так началось Движение за новую культуру (新文化运动, 1915–1919)<sup>7</sup>. Перестав подражать иностранной методике и политической системе, Китайская интеллигенция стала активно перенимать достижения мировой культуры. В те времена в журналах были широко представлены переводы работ зарубежных философов и писателей. Тогда были три основные направления в литературе, которые оказали большое влияние на китайское общество: 1) западная литература, в основном европейская и американская; 2) восточная, т.е. японская, литература; 3) евразийская, т.е. русская, литература. Русская литература вызывала среди китайской интеллигенции большой резонанс своим размышлением о тогдашних русских людях и об обществе, в котором долгое время было крепостное право. Аналогичная ситуация была и в древнем Китае, в котором на протяжении многотысячелетней истории был феодализм. Лу Синь, который считается основоположником современной китайской литературы, в статье «Установление связи между китайской и русской культурами» заметил, что в русской культуре китайский народ видел два типа людей:

---

<sup>7</sup> Существует другое мнение, что Движение за новую культуру началось с 1917 г.

«угнетатели и угнетенные»<sup>8</sup>. Еще русская классическая литература, которая считается высокой, отличается от большинства европейских литератур тем, что в ней всегда присутствует учительный пафос, который соответствует китайской литературной традиции: литература – носитель высоких идей<sup>9</sup>.

Движение за новую культуру принесло не только литературную революцию, но и сценическую революцию. Западный театр постепенно менял облик китайского народного театра. В многолетней истории в Китае к театру принято относиться как к развлечению. Теперь же китайская интеллигенция считает, что театр должен нести на плечах историческую миссию просвещать народ, учить человека, помогать ему осознавать свои пороки и соответственно с ними бороться.

Кроме того, победа Октябрьской революции в России способствует распространению русской литературы в Китае. Цю Циубай, известный китайский теоретик и литературовед, в предисловии к «Сборнику русских рассказов» объясняет причину востребованности переводных русских произведений победой Октябрьской революции<sup>10</sup>. В то время китайская интеллигенция видела надежду будущего Китая в советской победе и обращала большое внимание на ее литературу. Чехов занимает важное место в русской литературе. Разумеется, на него обращали особое внимание.

Под влиянием октябрьской революции возникло Движение 4 Мая 1919 г. (五四运动), которое, в широком смысле, обозначило поворот во взглядах китайской общественности: массовую переориентацию с традиционной

---

<sup>8</sup> Цит. по: Гэ Баоцюань. Чжунвай вэньсюе иньюань (Связь между китайской и иностранной культурой). 戈宝权. 中外文学因缘 // Гэ Баоцюань. Сборник сочинений о сравнительной литературе. 戈宝权比较文学论文集. Пекин: Изд. Пекин, 1992. С. 241.

<sup>9</sup> Это китайское крылатое слово. По-китайски: 文以载道.

<sup>10</sup> Цит. по: Гэ Баоцюань. Чжунвай вэньсюе иньюань (Связь между китайской и иностранной культурой). 戈宝权. 中外文学因缘 // Гэ Баоцюань. Сборник сочинений о сравнительной литературе. 戈宝权比较文学论文集. С. 242.

культуры на вестернизацию. После Движения 4 Мая 1919 г., с одной стороны, темпы перевода русской литературы стали быстрее; с другой стороны, это движение ускорило распространение марксизма в Китае.

Именно такой исторический фон способствовал подъёму перевода русской литературы. И в этой обстановке китайцы начали знакомиться с Чеховом.

Восприятию творчества Чехова в Китае в последние годы посвящены в основном такие серьезные работы, как «Чехов в Китае»<sup>11</sup>, «Влияние Чехова на китайских писателей»<sup>12</sup>, «Проблемы восприятия драматургии А. П. Чехова в Китае»<sup>13</sup>, «Антон Чехов в Китае»<sup>14</sup>, «Особенности рецепции пьес А. П. Чехова в современном Китае»<sup>15</sup>, которые по праву дают нам большую панораму восприятия жизни и творчества Чехова в Китае.

Изучение интерпретации произведений Чехова в статье «Чехов в Китае» носит хронологический последовательный характер, при этом Е. А. Серебряков делит историю распространения чеховских произведений на пять периодов по признакам судьбоносных исторических событий в поднебесной: первый период — 1900–1917 гг. (до начала Движения за новую культуру), второй период — 1917–1937 гг. (начиная с Движения за новую культуру до национально-освободительной войны против японского империализма), третий период — 1937–1949 гг. (с зарождения военных

---

<sup>11</sup> *Серебряков Е. А.* Чехов в Китае // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 5–51.

<sup>12</sup> *Ли Ляньшу.* Влияние Чехова на китайских писателей // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 52–78.

<sup>13</sup> *Шэн Хайтао.* Проблемы восприятия драматургии А.П. Чехова в Китае. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2001.

<sup>14</sup> *Чжан Цзяньхуа.* Антон Чехов в Китае [Электронный ресурс] // День литературы. 2010. № 5 (165). URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Д/денж-литератури-gazeta/gazeta-denj-литератури--165-2010-5/11> (дата обращения: 17.02.2017).

<sup>15</sup> *Сюй Лили.* Особенности рецепции пьес А. П. Чехова в современном Китае // Русский язык в современном мире. 2013. № 1, 889–895.

действий против Японии до образования КНР), четвертый период — 1949–1976 гг. (с образования Китая до эпохи реформы и открытости), пятый период — с 1976 г. до наших дней. Исследователь довольно подробно рассматривает процесс понимания творчества Чехова в соответствии с переводом, критикой и откликами писателей<sup>16</sup>.

Ли Ляньшу по-другому решает вопрос о периодизации истории изучения Чехова в Китае. Исследователь объединяет первые три периода у Е. А. Серебрякова в один, в соответствии с тем, что большинство русских произведений было переведено с других языков и в них отсутствует академический характер повествования. Более того, с помощью сравнительного метода автор исследовал воздействие Чехова на писателей Лу Синя (1881–1936), Ша Тина (1904–1992), Е Шаоцинъ (1894–1988), Ван Мэн (1943–), Цао Юя (1910–1996), Лао Шэ (1899–1966) и др. В итоге Ли Ляньшу сделал вывод о том, что согласно своему образу мысли, духовному складу и художественной индивидуальности, каждый из них по-разному усваивает известные аспекты творчества Чехова<sup>17</sup>.

В отличие от Ли Ляньшу, Чжан Цзяньхуа нашел новый путь изучения восприятия Чехова в Китае и предлагает проследить за изменением образа Чехова в представлении у китайцев. По его мнению, на первом этапе Чехова воспринимают как пессимиста без надежды на будущее или отважного борца, идущего против безумного социального строя, сражающегося за истину и свободу ради широких масс. На следующем этапе в глазах рецензентов Чехов стал аполитичным, надклассовым, затем стал многоликим и вечным<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> См.: *Серебряков Е. А.* Чехов в Китае // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. С. 5–51.

<sup>17</sup> См.: *Ли Ляньшу.* Влияние Чехова на китайских писателей // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. С. 52–78.

<sup>18</sup> См.: *Чжан Цзяньхуа.* Антон Чехов в Китае [Электронный ресурс] // День литературы. 2010. № 5. (165). URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Д/denj-literaturi-gazeta/gazeta-denj-literaturi--165-2010-5/11> (дата обращения: 17.02.2017).



В научных работах почти все внимание исследователей уделялось именно рассказам Чехова, а к его пьесам практически не обращались. Восприятие рассказов Чехова в Китае довольно хорошо исследовано, а вопрос о понимании и интерпретации драматургии остался почти вне внимания. Хотя Шан Хайтао в своей диссертации изучал этот вопрос, однако он сделал акцент в основном на одноактных пьесах Чехова в переводческом аспекте. Кроме того, в вышеперечисленных четырех работах — «Чехов в Китае», «Влияние Чехова на китайских писателей», «Проблемы восприятия драматургии А.П. Чехова в Китае», «Антон Чехов в Китае» — явно не хватает информации о восприятии Чехова в современном Китае.

Драматургия по своей природе относится к двум великим искусствам — литературе и театру. До сих пор статья, посвященная постановке чеховских пьес в Китае, была только одна, а именно «Особенности рецепции пьес А. П. Чехова в современном Китае». Однако в статье акцент был сделан только на упорядочении истории постановок чеховских пьес в современном Китае. **Актуальность** настоящей работы именно этим и обусловлена. **Научная новизна** диссертационного исследования состоит в том, что оно дает возможность выявить ранее не отмеченные исследователями особенности восприятия чеховских пьес в литературе и на сцене в современном Китае.

**Объектом** работы является восприятие драматургии Чехова в Китае в XX и XXI вв. Выбранный период позволяет более систематично изучить представление китайского народа о чеховских пьесах в разных исторических контекстах. В настоящей работе в центре внимания рассматриваются следующие вопросы: как китайские литературоведы и критики интерпретировали драматургию Чехова, какие влияния оказали чеховские пьесы на творчество китайских драматургов, каким образом китайские режиссеры воплощали чеховские произведения. Таким образом, **предметом** исследования служит специфика рецепции драматургии Чехова в Китае в

литературе и на сцене. В качестве методологической основы используется историко-литературное, историко-культурное и сравнительное описание.

**Цель** диссертационной работы состоит в том, чтобы комплексно проанализировать интерпретацию драматургии Чехова в китайской литературе, выявить воплощение чеховских пьес на сцене под руководством китайских режиссеров и охарактеризовать его.

В соответствии с целью определяются следующие **задачи**:

1. выявить отклик китайских писателей на чеховские пьесы в разрезе литературоведения и критики.
2. проанализировать влияние пьес Чехова на китайских драматургов.
3. сопоставить китайскую традиционную оперу и чеховские пьесы.
4. представить детальное описание постановок пьес Чехова на сцене в Китае.

## Глава 1. Рецепция драматургии Чехова в Китае в литературе

### §1. Отклик на чеховские пьесы

Изучение Чехова в Китае продолжается уже более ста лет после выпуска издательством «Шаньбу» в 1907 г. рассказа «Чёрный монах», который был переведён У Тао с японского на китайский язык. В послесловии к рассказу «Черный монах» отразилось популярное в тогдашней Японии мнение: «Автор этого рассказа Антон Чехов, пользующийся одинаковой известностью с Горьким, является видным представителем русской литературы. За прозу, особенно рассказы, его называют русским Мопассаном. Его стиль прост и отточен. Он любит находить и описывать человеческие недостатки. Считает, что мир невозможно спасти или переделать к лучшему, поэтому холодным взором глядит на общество. <...> Он умер в Германии в возрасте 44 лет. Мировая литература утратила еще одного писателя»<sup>19</sup>. Отсюда дано обоснование теоретических подходов к анализу чеховских произведений. В период 1907-1916 гг. немного из произведений Чехова было опубликовано, к их числу можно отнести переводы рассказов «Дом с мезонином», «В ссылке» (1909), «Палата №6» (1910) и др. На этом этапе восприятия характерно то, что чеховские рассказы были переведены не прямо с русского языка, а с других языков: японского, английского и т. д. В связи с этим переводы были не высокого качества и часто сопровождались ошибками<sup>20</sup>. В текстах переводов использовались клише из китайских традиционных романов. При этом переводчики обращали свое внимание только на рассказы Чехова, но не на его пьесы. Так что в Китае Чехов стал известен прежде всего как прозаик, а не драматург.

---

<sup>19</sup> Цит. по: *Серебряков Е. А.* Чехов в Китае // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. С. 5.

<sup>20</sup> См.: Там же.

Изучение драматургии Чехова исторически можно разделить на четыре этапа: 1) 1916–1943 гг., 2) 1943–1949 гг., 3) 1950–1973 гг. и 4) после проведения реформы и открытости в 1978 г.

В связи с начальным этапом восприятия драматургии Чехова в Китае можно упомянуть таких известных лиц, как драматург Сун Чуньфань, переводчики Чжэн Чжэньдо, Гэн Цзинчжн, Цао Цзинхуа. В 1916 г. Сун Чуньфань впервые в статье «Беседы о новой мировой драматургии» упомянул имя Чехова как драматурга. Через два года он опубликовал в журнале «Синь циннянь» («Новая молодёжь») список «Сто известных пьес современного мира», который включал пьесы Чехова: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад».

Небывалый ажиотаж вокруг переводной русской литературы, и в частности, Чехова, наблюдался во время Движения 4 мая 1919 г., он совпал с обширным движением культурного просвещения в Китае, с общей пропагандой идей демократии и науки Европы. При этом переводили на современный доступный для широких читателей разговорный язык. Именно в контексте культурного просвещения выявилось и популяризировалось имя Чехова.

Началом знакомства с текстом пьес Чехова для китайских читателей стали 20-е гг. Первой чеховской пьесой, переведённой Гэн Цзинчжн на китайский язык, стала пьеса «Предложение», опубликованная в 1920 г. Через год издательство «Шаньбу» выпустило «Сборник русских пьес», в котором были размещены пьесы «Чайка» (пер. Чжэн Чжэньдо), «Иванов» (пер. Гэн Цзинчжн), «Дядя Ваня» (пер. Гэн Цзинчжн) и «Вишнёвый сад» (пер. Гэн Цзинчжн). В 1925 г. вышел в свет перевод пьесы «Три сестры» Цао Цзинхуа и переводы других пяти многоактных пьес Чехова. В 1927 г. вышел в свет сборник одноактных пьес под общим названием «Медведь», который включил в себя пьесы «Медведь», «Свадьба», «Юбилей». Стоит сказать, что большинство пьес имеет не одну версию перевода, а часто четыре или пять версий. В этот период качество перевода стало лучше, так как многие из

переводчиков, которые занимались переводом русской литературы, знали русский язык.

Подъем перевода чеховских пьес объясняется популярностью его рассказов. Важнейшая причина увлечения китайцев его рассказами состоит в реалистическом отношении автора к окружающему миру, что соответствует принципу «литература во имя жизни» у интеллигенции, которая во время Движения 4 мая 1919 г. стремилась к уважению личности, утверждению ценности и заботе о судьбе человека.

В своей книге о творчестве Чехова Се Люи утверждал, что в отличие от рассказов Мопассана рассказы Чехова носят «психолого-реалистический характер»<sup>21</sup>. Чэнь Вэймо считал, что Чехов является врачом, способным спасти больного от смерти, который только укажет корень болезни, а рецепт не выпишет<sup>22</sup>. Сюй Чжимо, романтический поэт, в своей статье выразил почтение перед Чеховым в поэтическом ключе: «Чехов – наш близкий учитель, наш близкий друг. Он не небожитель над облаками, как Микеланджело в нашем представлении; он не единорог на вершине гор, как Ницше; он не пророк, сидящий в созерцательной позе в пещере, как Толстой; он не гигантская тень, принесенная ветром, как Андреев. Он нас не пугает, не давит, не смущает. Он идет по дороге, по которой мы идем, он видит тот мир, который мы видим, он слышит то, что мы слышим, он говорит то, что нам понятно. Он простой и великий человек одновременно. Он не изображает жизнь, он дает нам настоящую жизнь. Под его пером простая, мелочная, настоящая жизнь. И в этом его величие»<sup>23</sup>. Его упрекали в том, что он

---

<sup>21</sup> Цит. по: Лю Янь. Ци Хэфу юй Чжунго сяньдай вэньсюе (Чехов и китайская современная литература: дис. ... канд. филол. наук.). 刘研. 契诃夫与中国现代文学. Чанчунь, 2003. С. 44.

<sup>22</sup> См.: Там же.

<sup>23</sup> Сюй Чжимо. Идяньдяньцзы Ци Хэфу шусинь ивэнь сытун. (О переводных письмах Чехова) 徐志摩. 一点点子契诃甫书信译文四通 // Чэньбао фукань (Утренняя газета о литературе) 晨报副刊. 1926. № 1381. С. 45–46.

обращается к мелочности, к серости. Потому что читатели забыли, насколько жизнь мелочная, насколько жизнь серая. Надо помнить, что произведения Чехова являются жизненными<sup>24</sup>.

В интерпретации чеховских рассказов наблюдался небывалый подъем, однако знакомство с чеховскими пьесами ограничилось в основном их переводами. Глубокое истолкование пьес не появлялось вплоть до 40 гг.

Цзяо Цзюйинь, китайский авторитетный драматург и театральный режиссёр, является первым человеком, который внес большой вклад в перевод и истолкование особенностей чеховских пьес. Произведения Чехова давно были переведены, но, к сожалению, из-за различных причин качество перевода было не удовлетворительным. Так что Цзяо Цзюйинь заново перевёл «Чайку», «Дядю Ваню», «Вишнёвый сад» и другие пьесы с учетом сочетания лексических и стиливых тонкостей и изящества изложения. Благодаря большому опыту сценической деятельности, его переводы были достаточно удачны.

В 1943 г., после перевода пьесы «Чайка», он написал послесловие «Чехов и "Чайка"». В статье он впервые обратил внимание на творческий процесс Чехова и заметил «ритм» в чеховских пьесах: «Неужели есть какой-то писатель, который держит ритм жизни лучше, чем Чехов? – течение струи лунного света на землю, унылая песня водяных часов («Чайка»), звук стука топора по дереву («Вишнёвый сад»), молчание стога соломы, крик птиц, сжигание огнем («Три сестры»), безмятежность с горем («Иванов»), всхлипывание виолончели, вздох облегчения, не договоренные слова, грустная музыка, тишина...»<sup>25</sup>. В этих лирических словах Цзяо Цзюйинь уже отмечает, что Чехов немного поэт.

---

<sup>24</sup> См.: Там же.

<sup>25</sup> Цзяо Цзюйинь. Ци Хэфу юй «хайоу» (Чехов и «Чайка»). 焦菊隐. 契诃夫与《海鸥》 // Ци Хэфу иваньнофу хайоу ивань (Чехов А. П. Перевод пьес «Иванов» и «Чайка»). 契诃夫. 《伊万诺夫》《海鸥》译文. Шаньхай.: шаньхайское переводное издательство, 2014. С. 193.

В том же году у Цзяо Цзюйиня вышла в свет другая статья. Это было «Послесловие к переводу "Вишнёвого сада"». В тексте автор утверждал, что «чтобы понять Чехова, надо понять поэзию, понять лирические элементы в творчестве Чехова»<sup>26</sup> и указал на отсутствие сценичности в традиционном смысле в чеховских пьесах. Чтобы понять Чехова, «надо отказаться от фальшивого взгляда на эстрадность сценического искусства, надо найти в пьесе истинную жизнь»<sup>27</sup>. По его мнению, в этом и «заключается истинная ценность Чехова»<sup>28</sup>.

Помимо того, Цзяо Цзюйинь в статье заметил общие особенности пьес и отдельно проанализировал «Вишневый сад» с большим вниманием. Статья начинается такими словами: «"Вишневый сад" представляет собой" лебединую песню" А. П. Чехова и его последнюю лирическую поэму»<sup>29</sup>. Затем автор исследовал историю создания пьесы и сделал акцент на влиянии брака Чехова с О. Книппер. С одной стороны, «любовь оказала на душевное состояние писателя значительное влияние: к нему, страдающему от туберкулеза и приступов тоски, пришла вторая молодость, счастье, и он радостно принялся за активное творчество. Вполне возможно, что не испытай он счастья, "Три сестры", и уж по крайней мере, "Вишневый сад" могли и не появиться. Пьеса "Вишневый сад" является последней вспышкой жизненных сил Чехова»<sup>30</sup>. С другой стороны, разлука с женой принесла новое страдание, потому что Чехов вынужден был прибыть в Крым из-за своей болезни. Несмотря на это, не было ни дня, чтобы он не написал хотя бы одной строки. По мнению Е. А. Серебрякова, Цзяо Цзюйинь уделяет

---

<sup>26</sup> Цзяо Цзюйинь. «Интаюань» ихоуцзи (Послесловие к переводу «Вишнёвого сада»). 焦菊隐. 《櫻桃園译后记》 // Сицзюй ишу (Искусство драматургии). 戏剧艺术. 1980. № 3. С. 135.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 126.

<sup>30</sup> Там же. (перевод: Серебряков Е. А.).

особое внимание упорству Чехова в творчестве потому, что его пример «мог прибавить мужества китайским писателям, работавшим в тяжелейших условиях затяжной войны»<sup>31</sup>.

Цзяо Цзюйинь пишет, что «Чехов разделил пьесу на акты не по сюжету, а по настроению»<sup>32</sup>. В первом акте пьесы «Вишневый сад» — досадная весна, утренник, собрание семьей, и мечты о будущем... Во втором — лень, пустые разговоры, неустойчивость и противоречивость настроения персонажей. В третьем — грусть, непонимание, корыстность, обострение конфликта. В четвертом — крушение надежд, отчаяние, прощание с вишневым садом.

Кроме того, он нашел социально-исторический подход к анализу пьесы. Чтобы выяснить загадку «Вишневого сада», Цзяо Цзюйинь считал необходимым понимать исторический контекст российского общества того времени. По убеждению автора, в конце XIX – начале XX в. назревали огромные общественные перемены. Царизм обречен на гибель: дворянство уже потерпело крах, появился новый класс. Раневская, Гаев, Пищик — представители дворянства, а Лопахин — представитель буржуазии. Образ вишневого сада воспринимается автором как символ прошлого, символ старого общественного уклада. Он назвал пьесу «Вишневый сад» «символической поэмой общества»<sup>33</sup>.

Не менее важно, что исследователь проанализировал речевые особенности персонажей. Известно, что язык Чехова отличается необыкновенной объемностью, у него нет пустых, лишних, банальных слов, каждое его слово предельно насыщено и действенно. Так считает и Цзяо Цзюйинь: «Чехов, руководствуясь тончайшим художественным вкусом,

---

<sup>31</sup> *Серебряков Е. А.* Чехов в Китае // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. С. 26.

<sup>32</sup> *Цзяо Цзюйинь.* «Интаоюань» ихоуцзи (Послесловие к переводу «Вишневого сада»). 焦菊隐. 《樱桃园译后记》 // 曹禺戏剧艺术 (Искусство драматургии). 戏剧艺术. С. 129.

<sup>33</sup> Там же. С. 132.



отбирал наиболее выразительные и точные слова, часто лишь одной фразой, порой несколькими словами обнажал душевное состояние героев, которое подчас и развернутым описанием трудно передать”», «Пропуск слов может отрицательно повлиять на понимание того или иного действующего лица»<sup>34</sup>. Он справедливо заметил «нелогичность»<sup>35</sup> в чеховских пьесах. В словах Гаева часто возникают бильярдные термины, которые мешают пониманию диалога, например, когда все говорят о надвигающихся торгах на имение, он говорит: «кого», или он в глубоком раздумье говорит: «Дуплет в угол... Круазе в середину...»<sup>36</sup>.

Нелогичность языка проявляется и в словах Шарлотты. Когда все говорят о приезде Раневской, она совершенно неожиданно замечает: «Моя собака и орехи кушает!» (Т. XIII, С. 220.). Автор считал, что нелогичность речи персонажей как раз может лучше всего отображать жизнь такой, какой она есть, потому что наша жизнь сама по себе не логична<sup>37</sup>, «Каждый погружен в собственный мирок, задающего вопросы интересуется лишь он сам, а отвечающий говорит о себе»<sup>38</sup>. Кроме того, Цзяо Цзюйинь обнаружил недоговоренность, пустоту и краткость речи персонажей, что, по его мнению, объясняется их психологическим состоянием. По его словам, «Если мы внимательно следим за бытовой жизнью человека, то узнаём, что подавляющее большинство людей, выражая своё тупиковое и печальное состояние души, всегда малословно или прибегает к самым безразличным

---

<sup>34</sup> Там же. С. 134. (перевод: Серебряков Е. А.).

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1974–1983. С. 219. (В дальнейшем сноски на это создание даются сокращенно: в скобках римскими цифрами указывается номер тома, и арабскими — номер страницы).

<sup>37</sup> См.: *Цзяо Цзюйинь.* «Интаюань» ихоуцзи (Послесловие к переводу «Вишнёвого сада»). 焦菊隐. 《櫻桃園译后记》 // 斯цзюй ишу (Искусство драматургии). 戏剧艺术. С. 135.

<sup>38</sup> Там же. (перевод: Серебряков Е. А.)

репликам»<sup>39</sup>, и такое «тупиковое и печальное состояние души»<sup>40</sup> является отражением общественного кризиса в конце XIX века.

Заключая в себе наблюдения о новаторских особенностях Чехова, эта статья рассматривается как фундаментальная работа в исследовании чеховских пьес. Не менее значима была гипотеза китайского романтического писателя Го Можо о замечании важной роли лиризма при восприятии чеховских пьес китайцами. Лиризм в Китае имеет длинную историю. Он зародился в IX-VI вв. до н. э., когда сформировался первый канон лирической традиции — Ши Цзин<sup>41</sup>. На протяжении многих веков лиризм, достигнувший расцвета в танской династии, и продолжавшийся в суньской, юньской и минской династиях, играет доминирующую роль в китайской литературе, что способствует более чуткому восприятию лирических элементов в пьесах китайцами. В 1944 г. Го Можо в своей статье гениально писал, что чеховский «стиль пришёлся по вкусу восточному человеку, которому нравится изящная, не перегруженная лирика, имеющая в то же время глубокий смысл и коннотативное значение. Такое чувство должно быть тонким, сдержанным, изящным как блеск нефрита, а не стекла; оно должно быть свежим ароматным с немного вяжущим вкусом, как зеленый чай. Всё должно иметь внутреннюю красоту, не стремиться к внешней роскоши. <...> Нравится сине-серый цвет, нравится грусть, а не угрюмство. Именно чеховские произведения в таких аспектах отвечают психологическим потребностям восточного человека»<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Там же. С. 134. (перевод: Чжан Цзяньхуа).

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Он представляет собой собрание 305 народных песен и стихотворений различных жанров.

<sup>42</sup> Го Можо. Ци Хэфу цзай дунфан (Чехов на Востоке). 郭沫若. 契诃夫在东方 // Можо вэньцзи (Го Можо Сборник сочинений в 17 т. Т. 13). 沫若文集. Пекин: Народная литература, 1961. С. 167.

В том же году вопрос о жанровой природе пьесы «Вишнёвого сада» был исследован переводчиком Фан Сином. Он трактовал жанр пьесы как трагикомедию. По его мнению, «чеховские пьесы полны безнадёжными тупиковыми коллизиями, но автор называет их комедиями. Смех в пьесах Чехова намного важнее, чем это предполагали, и имеет почти первостепенное значение» и «не смехом смягчает слёзы, а слезами углубляет смех»<sup>43</sup>.

В преддверии образования Китайской Народной Республики в 1949 г. был созван первый Съезд работников литературы и искусства, на котором был установлен курс научной деятельности, направленный на реализм, тему войны против Японии и революционный романтизм в области литературы и искусства нового Китая, согласно духу выступления Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Впоследствии, в начале 50 гг., большое внимание уделялось переводу и изучению международной революционной литературы, в особенности советской литературы, которая должна была популяризировать социалистическую философию и распространять марксистскую литературную критику больше, чем литература других стран. Таким образом, политическая позиция писателей стала единственным критерием определения художественной ценности их произведений. На этом историческом фоне Горький пользовался наибольшей популярностью в Китае. Известно, что произведения Чехова внеполитические, надполитические. Из-за этого он был почти забыт в тот период.

Далее, во время «культурной революции» (1966–1976 гг.), контакт Китая с культурами других стран был практически оборван, в большинстве библиотек было запрещено выдавать читателям иностранную литературу.

---

<sup>43</sup> Цит. по: *Чжан Цзяньхуа*. Антон Чехов в Китае [Электронный ресурс] // День литературы. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Д/denj-literaturi-gazeta/gazeta-denj-literaturi--165-2010-5/11> (дата обращения: 17.02.2017).

Такая ситуация продолжалась вплоть до 1973 г. Чтобы выразить горечь по отношению к происходящему литературному бедствию, известный поэт Лю Шахэ написал стихотворение «Сжигание книг», которое посвящено Чехову.

Вас для себя не оставлю,  
Вас от людей не скрою.  
Ночью вас в печь отдаю,  
Чехов, с вами навеки прощаюсь,  
С пенсне и клином бороною.  
Ты с насмешкою, а я слезы лью.  
Пепел летает, и дым исчезает,  
Света нет.  
Чехов, с вами навеки.  
Прощаюсь<sup>44</sup>.

Новый этап интерпретации драматургии Чехова наступил в 80-е гг. После окончания «культурной революции» в политической, экономической, социальной и культурной жизни страны наступили разительные перемены. Шанхайский издательский дом упорядочил произведения Чехова, переведенные авторитетным переводчиком Жу Луном, и опубликовал в период с 1980 по 1999 год 16 томов под общим названием «Антология Чехова», которая является самым информативным и качественным изданием Чехова. В 1987 году вышел в свет сборник статей «Изучение Чехова», посвященный исследованиям чеховских рассказов, драматургии, эстетических идей и художественного мастерства. Этот сборник имеет значительную научную ценность. Другой крупный исследователь Чехова, Чжу Исэнь, в монографии «Чехов – характер, творчество, искусство» (1994) показал панорамную картину творчества Чехова. Примерно в это время в поле зрения китайцев стали попадать работы по исследованию творчества

---

<sup>44</sup> Сжигание книг (焚书) [Электронный ресурс] // онлайн-словарь: [сайт]. URL: <http://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=4cf7840dc56a9bf8afc8c39f108c08dc&from=kg0&highlight=%E5%A5%91%E8%AF%83%E5%A4%AB> (дата обращения: 07.02.2018).

Чехова в Европе. В 1992 г. издательство Шицзечжиши выпустило биографию Чехова, написанную известным французским биографом. На этом этапе чеховеды начали изучать модернистский характер драматургии Чехова, обратили внимание на значение сценической паузы в его творчестве и на роль системы Станиславского в восприятии драматургии Чехова.

Идея «классовой борьбы», характерная для первой половины XX в., больше не отражала реального положения вещей и навсегда осталась пережитком прошлого. Избегая привязывания идеологии и имея свободу мышления, исследователи относятся к чеховским пьесам более справедливо. Впоследствии в этот период изучения пьес Чехова появилось множество новых идей.

Раньше Цзяо Цзюйинь воспринимает образ вишневого сада как «символическую поэзию общества» с точки зрения социального и исторического контекста. В отличие от него, чеховед Тун Даомин считает, что образ вишневого сада является символом прекрасного прошлого, вынужденно вырубленного сегодня. В образе вишневого сада он видел вечный конфликт старого с новым. В пьесе вишневый сад несет в себе духовную ценность, он является духовным очагом для персонажей<sup>45</sup>. Поэтому помещица Раневская восклицает: «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... *(Плачет.)* И теперь я как маленькая...» (Т. XIII, С. 199), «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. *(Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули

---

<sup>45</sup> См.: Тун Даомин. Сибэ «Интаоюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 《惜别樱桃园》 // Тун Даомин Сборник сочинений: Сибэ «Интаоюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 惜别樱桃园 随笔集. Пекин: Чжуньян бяни чубань шэ (Центральное издательство компиляции и перевода) 中央编译出版社, 1996. С. 126–128.

тебя...», «Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой», «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо» (Т. XIII, С. 210).

Прелесть вишневого сада поддерживается и репликами Вари и Гаева. Варя говорит: «Уже вошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют! (Т. XIII, С. 210) Гаев говорит: «Сад весь белый. <...> Вот эта длинная аллея идет прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи» (Т. XIII, С. 209–210.)». Даже купец Лопухин, который в итоге решит вырубить вишневый сад, восхищается его красотой: «имение, прекрасней которого ничего нет на свете» (Т. XIII, С. 240).

Вишневый сад сам по себе прекрасен, и хозяин мог получить доход от продажи вишни, как говорит Фирс, «в прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили...» (Т. XIII, С. 206), «сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая...» (Т. XIII, С. 206), а теперь этот способ забыт. Можно сказать, вишневый сад оказался практически бесполезным в смысле экономики. По словам исследователя, «красивый “вишневый сад”» проигрывает практическому “дачнику”»<sup>46</sup>. Появление нескольких дачников с материальными выгодами сопровождается разрушением вишневого сада с его духовной ценностью.

Если образ вишневого сада представляет собой воплощение конфликта, то, как заявляет «буревестник» Петя Трофимов, «Вся Россия наш сад» (Т. XIII, С. 227). Значит, «вся Россия неизбежно переживает тот же конфликт»<sup>47</sup>. А Тун Даомин говорит, что этот вечный конфликт актуален для всех, для всего человечества. «Душа России, завернутая в «Вишневый сад», кажется, поднимается к небу. Его зов вызвал резонанс в сердцах людей всех цветов, в

---

<sup>46</sup> Там же. 126.

<sup>47</sup> Кошелев В. А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 42.

том числе и наших черноволосых, желтокожих потомков драконов»<sup>48</sup>. Он процитировал историю, которая случилась с китайской писательницей Лин Шухуа. В 50-е годы она приехала в Японию путешествовать и с удивлением обнаружила, что «японская розовая камелия, которая лежала на берегу пруда, исчезла, алая нандина, которая любовалась собой на краю воды, не найдена, даже хрустальный звук птиц не слышался. А рядом с воротами появилась билетная касса»<sup>49</sup>. Прощаясь с монастырем под названием Серебряный павильон, который стал коммерческой достопримечательностью, она описала свое «духовное замешательство» в произведении «Снова посещать Японию»: «Я растерялась и вышла в настроении Раневской «Вишневого сада». Будет ли однажды этот пруд золотых зеркал заполнен цементом и использоваться в качестве общественного плавательного бассейна? Я не могла не задуматься над этим вопросом»<sup>50</sup>. Автор считает, что люди, которые смогут понять настроение хозяйки «вишневого сада» не обязательно должны представлять себя женщиной и не обязательно должны быть знакомы с пьесой Чехова. «В середине пятидесятих годов прошлого века, когда старые арки и старая городская стена в Пекине продолжали исчезать и сокращаться по мере того, как новые дороги расширялись, разделяли переживания Раневской и жители Пекина»<sup>51</sup>. Среди которых была «китайская Раневская» — Лян Сычэн<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Тун Даомин. Сибэ «Интаюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 《惜别樱桃园》 // Тун Даомин Сборник сочинений: Сибэ «Интаюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 惜别樱桃园 随笔集. С. 126.

<sup>49</sup> Цит. по: Там же. С. 127.

<sup>50</sup> Цит. по: Там же.

<sup>51</sup> См.: Там же.

<sup>52</sup> В 1948 г, перед битвой Пинцзин, Лян Сычэн составил «Национальный каталог древних культурных реликвий и архитектуры» и передал его Народной освободительной армии Китая, чтобы предотвратить бомбардировку памятников Пекина. Это защищало культурные реликвии и древние городские стены Пекина. После образования КНР, предлагая защиту древних зданий и городских стен в Пекине, он советовал построить новый Пекин в западном пригороде, защитить старый город Пекин, а не строить высотные

Далее, Тун Даоин объясняет, в чем состоит такое «духовное замешательство». Оно заключается в «конflikте между эмоциями и разумом», «между новизной и ностальгией», а также в том, что «“вишневый сад”, который предназначен уступить место “дачнику” в соответствии с историческим законом, заслуживает сочувствия», в том, что стук топора по дереву, который обозначает разрушение прекрасного сада, может быть услышан как звук шагов времени к прогрессу»<sup>53</sup>. Конфликт между традицией и современностью заставляет нас задуматься о способах его решения. Мы не можем отменить историческую тенденцию и сберечь «вишневый сад», которому суждено погибнуть. Но мы можем сохранить неизбежно исчезающий «вишневый сад» в нашей памяти, в литературе<sup>54</sup>.

Хотя мнение Тун Даоина не отличается оригинальностью мысли, однако он попытался показать читателям актуальное значение классика Чехова.

В 1992 г. в статье «Чехов и современная драматургия XX в.» Тун Даоин констатировал, что чеховские пьесы, как источник современной драмы, создали новый тип драматического конфликта<sup>55</sup>. Известно, что Чехов специально не писал научные работы, посвященные драматургии. Два письма Чехова Суворину принято рассматривать исследователями как его драматический манифест: «можете себе представить, пишу пьесу, которую кончу тоже, вероятно, не раньше как в конце ноября. Пишу ее не без

---

здания в старом городе, но это предложение не было принято. Впоследствии он много раз писал руководству. В итоге, городок Туань Северного моря в Пекине был спасен.

<sup>53</sup> Тун Даоин. Сибэ «Интаюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 《惜别樱桃园》 // Тун Даоин Сборник сочинений: Сибэ «Интаюань» (Прощание с «Вишневым садом») 童道明. 惜别樱桃园 随笔集. С. 126.

<sup>54</sup> См.: Там же. С. 128.

<sup>55</sup> Тун Даоин. Ци Хэфу юй эрши шицзи дэ сяньдай сицзюй (Чехов и современная драматургия XX в.). 童道明. 契诃夫与 20 世纪的现代戏剧 // Вайго вэньсюе пинлунь (Критика зарубежной литературы) 外国文学评论. 1992. № 4. С. 10–17.



удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (Т. XXIII, С. 85) и «пьесу я уже кончил. Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть» (Т. XXIII, С. 100–101). По мнению исследователя Тун Даомина, новаторство чеховских пьес не ограничивается идеями, присутствующими в так называемом манифесте, но заключается и в особенности типа конфликта. Он согласен с мнением, что можно разделить историю развития европейской драматургии на три периода — драма древнегреческая, драма Ренессанса и драма современная. Древнегреческая драма установила «конфликт между человеком и богом»<sup>56</sup>, драма Ренессанса — «конфликт между людьми»<sup>57</sup>. А в современных пьесах Чехов создал новый тип конфликта — «конфликт между человеком и окружающей его обстановкой»<sup>58</sup>. «В пьесе Чехова нет такого сюжета, где персонажи враждовали бы друг с другом, а существует категория людей, угнетенная окружающей обстановкой и самой жизнью»<sup>59</sup>. Соответственно, путь к разрешению конфликта между человеком и окружающей обстановкой и конфликта между людьми различается. Конфликт между человеком и окружающей средой по своей природе тесно связан с самой жизнью, и его невозможно решить в рамках одной пьесы. Из-за того, что конфликт не разрешен, тема ожидания будущего присутствует почти во всех чеховских пьесах позднего периода. Например, в пьесе «Дядя Ваня» Соня говорит: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы

---

<sup>56</sup> Там же. С. 14

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же.

страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... <...> Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» (Т. XXIII, С. 115–116).

В конце пьесы «Три сестры», Ольга говорит: «Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» (Т. XXIII, С. 188).

В пьесе «Вишневый сад» Лопахин говорит: «...скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» (Т. XXIII, С. 241), «когда мой мак цвел, что это была за картина!» (Т. XXIII, С. 245).

Для чеховских пьес, как и для абсурдных пьес, характерна кольцевая композиция, то есть повторение части сценической ситуации в начале и в конце. Однако интерпретация повторной ситуации происходит по-разному: сцены в абсурдных драмах, таких как «Лысая певица» и «В ожидании Годо», повторяются для того, чтобы показать неразрешимое чувство экзистенциального отчаяния людей, а в драматургии Чехова в кажущемся повторении присутствует надежда на будущее. По мнению Тун Даомина, разницей значения повторяющейся сцены объясняется различие мировоззрения драматургов-создателей абсурдной драматургии и Чехова. Он предполагает, что авторы абсурдных пьес создают свои произведения на основе принципа «Бог умер». А основой мировоззрения Чехова является его «Бог» — «одна мировая душа» (Т. V XIII, С. 49), как в пьесе «Чайка»<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> См.: Там же. С. 17.

## §2. Влияние творчества Чехова на китайских драматургов

Чехов воодушевил художественным талантом и новаторством в пьесах многих своих последователей, среди которых одним из первых был китайский драматург Цао Юй. Он уже в детстве начал читать пьесы Чехова. Когда вырос, он занимался самообразованием: изучал русский язык для того, чтобы читать чеховские пьесы в оригинале.

Для Цао Юя идея приближения к настоящей жизни занимала первостепенное место в восприятии драматургии Чехова. В 30-е годы прошлого века в творчестве драматурга наступил расцвет. В 1934 г. он опубликовал известную пьесу «Гроза», через два года у него вышла в свет пьеса «Восход», в 1937 г. написал «Дикое поле». Именно в это время Цао Юй осознал, что использовал исключительно много традиционных навыков в пьесах.

Цао Юй дебютировал в драматургии трагедией «Гроза»<sup>61</sup>, которая была создана под очевидным влиянием европейской драматургии — Ибсена, О'Нила, Горького. Ключевое место в художественном мире пьесы у драматурга занимают нервный и острый конфликт, сложный драматический сюжет, яркие характеры персонажей, строгая и унифицированная структура. Приведу пример сюжета пьесы «Гроза». Первое действие происходит в приемной дома Чжоу Пуюаня. Он, богач, владеет шахтами. У него есть два сына, старший, Чжоу Пин, влюблен в служанку, Сы Фэн. В нее же влюблен и младший, Чжоу Чун, который был рожден от последней жены Фэнни. Она влюблена в старшего сына своего мужа и мечтает о нем. Он же хочет жениться на Сы Фэн. Однако Сы Фэн и Чжоу Пин узнали, что они — сестра и брат по отцу. До этого она уже была беременна от него. Из-за сильного стыда она ушла из дома и, ее впоследствии убило током. Чжоу Чун хотел спасти её, но не смог и из-за этого умер. Мать Сы Фэн и мать Чжоу Чун не

---

<sup>61</sup> «Гроза» у Цао Юя не имеет прямого отношения к одноименной драме А. Н. Островского.

смогли терпеть такую беду и сошли с ума, Чжоу Пин покончил с собой, а Чжоу Пуюань проживал всю оставшуюся жизнь в самоосуждении.

Отсюда очевидно, что по художественному складу и эстетической природе Цао Юй очень отличается от Чехова. Если мы сравним пьесу с живописью, то «Гроза» может быть картиной, написанной масляными красками в классическом стиле при помощи линейной перспективы, которая увеличивает героев и уменьшает остальных персонажей. То есть, только один или несколько персонажей находятся в центре внимания. А под пером Чехова картина — это как галерея образов, построенная с помощью панорамной перспективы. В ней изображают пёструю толпу, среди которой почти не отличают главного от второстепенного.

Драматург сам был не доволен своей пьесой. В послесловии к пьесе «Восход» он сказал: «После того, как я закончил “Грозу”, у меня постепенно росло чувство пресыщения ею. Мне очень наскучила ее композиция. Я чувствовал, что она как-то “слишком похожа на драму”. В отношении техники я пересолил <...> Мне очень захотелось написать что-нибудь просто, без прикрас, захотелось отбросить ту избранную мной раньше поверхностную технику и переучиться добросовестно чему-нибудь более глубокому. Я вспомнил, как несколько лет тому назад я был очарован и увлечен неповторимым искусством Чехова, как мое усталое сердце было тронуте его пьесами. После чтения “Трех сестер” <...> глаза мои постепенно затуманивались от навернувшихся слез, и я больше уже никак не мог поднять голову. Однако в этой великой пьесе нет ничего гиперболического; те, кто приходят и уходят, — живые люди, живые, имеющие душу люди; тут не видно ни одной ужасающей сцены; композиция весьма простая; сюжет и действующие лица не имеют сложного развития. Тем не менее, эта пьеса так крепко захватила мою душу, что я почти перестал дышать и долго оставался в печальном забытии. Я решил заново поступить на выучку к великому

учителю<sup>62</sup> и покорно и послушно быть его неуклюжим учеником»<sup>63</sup>.

Для этого Цао Юй в дальнейшем творчестве избегал своего первоначального стиля и сделал свои пьесы ближе к жизни по содержанию и структуре. Он сказал: «Я хотел полностью освободиться от ограничений, созданных пьесами вроде *la pièce bien faite*<sup>64</sup> и испробовать новый путь, хотя бы раз в жизни. Поэтому, когда я писал “Восход”, я решил отказаться от структуры “Грозы” и больше не сосредоточивать внимание только на нескольких людях. Я хотел составить “Восход” из отрывков, разъяснить одну идею с помощью многочисленных деталей жизни. <...> В “Восходе” все действующие лица должны иметь одинаковый вес, а вместе они создают единство впечатления»<sup>65</sup>.

Для Цао Юя это был первый шаг приблизиться к Чехову. Вершина познания художественного мастерства Чехова достигнута в пьесе «Синантроп». Действие происходит в обычном старом доме в Пекине. Люди на сцене приходят и уходят, люди говорят и мирно живут, что сильно отличается от стиля пьесы «Гроза». Исследователи драматургии Цао Юя сходятся на том, что самым большим влиянием на творчество Цао Юя являлась дедрамматизация пьес Чехова<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Здесь имеет в виду Чехова.

<sup>63</sup> Цао Юй. Жичу ба (Послесловие к «Восходу») 曹禺 日出·跋 [Электронный ресурс] // Цао Юй цюаньци (Полное собрание сочинений Цао Юя: в 7 т. Т. 5). С. 20–21. URL: <http://vdisk.weibo.com/s/uCYADRjYFqxqKp> (PDF) (дата обращения: 10.02.2018) (перевод: Ли Ляньшу)

<sup>64</sup> Хорошо сделанная пьеса (*франц.*)

<sup>65</sup> Цао Юй. Жичу ба (Послесловие к «Восходу») 曹禺 日出·跋 [Электронный ресурс] // Цао Юй цюаньци (Полное собрание сочинений Цао Юя: в 7 т. Т. 5). С. 21. URL: <http://vdisk.weibo.com/s/uCYADRjYFqxqKp> (PDF) (дата обращения: 10.02.2018) (перевод: Ли Ляньшу)

<sup>66</sup> Ли Ляньшу. Влияние Чехова на китайских писателей // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 70–74.

Надо сказать, что Чехов интересен для той эпохи лишь его художественным мастерством, лишь "как", а не "что". Его "что", которое отражает переживание современных людей в жизни, стало неактуальным и неприемлемым для читателей нового Китая во время войны.

Творчество Чехова оказало влияние и на драматурга-режиссера Лай Шэнчуань. В отличие от Цао Юя, который остался на этапе подражания стилю Чехова, Лай Шэнчуань постиг суть его драматургии еще глубже.

Лай Шэнчуань относится к Чехову как к близкому другу своей души, и в творчестве он сознательно извлекает уроки из театральных идей и творческих методов Чехова. Ему особенно интересна статичность, которая присутствует в чеховских пьесах. По его выражению, Чехов совершил «мирную революцию в театре»<sup>67</sup>.

Понимание и принятие Чехова Лай Шэнчуанем постепенно становится глубже и глубже. В 1986 г., вдохновившись творчеством Чехова, он написал пьесу в четырех действиях «Идиллическая жизнь», в которой представляется повседневная жизнь четырех семей в квартире в городе Тайбэе. Как Чехов, Лай Шэнчуань в пьесе и прибегал к детализации жизни, и применил творческий метод — «скрывая кульминацию сюжета, оставляя слабый след жизни»<sup>68</sup>. Об отсутствии ярких конфликтов в драматургии Чехова у Лай Шэнчуаня было свое собственное понимание. Для того, чтобы объяснить это понимание, он приводил пример «Гамлета». Известно, что Ромео и Джульетта Шекспира в итоге погибли. В течение нескольких минут до их

---

<sup>67</sup> Цит. по: Ху Минхуа. Лунь Ци Хэфу дуй Лай Шэнчуань сицзюй чуанцзо дэ инсян. 胡明华. 论契诃夫对赖声川戏剧创作的影响 (О влиянии творчество Чехова на драматурга Лай Шэнчуань) // Июань 艺苑 (Форум искусства) 2014. № 4. С. 90.

<sup>68</sup> Му Е. Ба шэнмин баньшан утай — Хэ Лай Шэнчуань ляо Ци Хэфу цзи «Хайюу». 木叶. 把生命搬上舞台 — 和赖声川聊契诃夫及《海鸥》 (Поставить жизнь на сцене — Интервью с Лай Шэнчуанем о Чехове и пьесе «Чайка») // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2014. № 3. С. 15.

гибели сюжет в «Гамлете» был яростен и заставлял зрителей дрожать всей душой и телом. «Но, если тот же сюжет попадает под перо Чехова, — он считал, вероятно, что будет так: после того, как Ромео и Джульетта расстались, была прямо показана сцена похорон без кульминации самоубийства и дуэли, которые были изначально в оригинале. Дальше, двое родственников болтают и спрашивают, как умерли люди, которых они увидели в гробу. Ответ — "один самоубийством, другой ядом"»<sup>69</sup>.

Лай Шэнчуань так и сделал в своей пьесе. В «Идиллической жизни» повествуется история о мужчине, убитом в своем доме. Вместо того, чтобы показать кульминацию этого драматического конфликта, Лай Шэнчуань устроил смерть персонажа, не показывая ее на сцене. Читатели и зрители узнают о его смерти по репликам его дочерей, вспоминая своего отца. Таким образом, ужасающее преступление скрывается в добрых воспоминаниях повседневной жизни.

Многим известно, что диалоги в пьесах построены на основе вопросов и ответов. А в чеховских пьесах наблюдается обилие монологов. Например, во втором действии пьесы «Три сестры» каждый ведет свою монотему: Вершинин устал, голоден, хочет чаю, а Маша, как будто его не слышит, настойчиво рассказывает ему о своей жизни, замужестве и т.д. Ирина же говорит о своей усталости, неудовлетворенности, а Тузенбах, вместо того, чтобы утешить ее, говорит в ответ — о себе, о своей любви к ней. Такой художественный прием легко обнаружить в пьесе «Красное небо» Лай Шэнчуаня. Например, в этой пьесе есть акт, в котором Лао Цзинь говорит о том, как он искал свою жену на вокзальной площади, а Ли Тайтай как будто его не слышит и размышляет о своих молодых годах. Они оба погружены в свой мирок, и их темы никогда не пересекаются.

---

<sup>69</sup> Лай Шэнчуань: Трагедия? Режиссеры исказили Чехова (赖声川: 悲剧? 有多少导演在误读契诃夫) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/14/0122/10/9J6HR93500014Q4P.html> (дата обращения: 15.04.2018)

Многие хвалят Лай Шэнчуаня за то, что он хорошо разбирается в отношении мировой тенденции в драмах и особенно хорош в интеграции трагизма и комизма в одном произведении. Лай Шэнчуань говорил, что такому пониманию интеграции во многом он научился у Чехова. Лай Шэнчуань считал: «когда Чехов заставляет вас смеяться, он внезапно достает скальпель и заставляет вас почувствовать боль. В конце концов вам грустно и радостно одновременно», «В Чехове я действительно чувствую момент радости вместе с горечью. Это похоже на мой собственный взгляд на жизнь»<sup>70</sup>.

Лай Шэнчуань — один из немногих режиссеров, которые по-настоящему понимают Чехова. Он говорил, что познание произведений Чехова немного похоже на опыт, который он пережил, когда видел огромные картины Моне в Музее МОМА в Нью-Йорке, США. «Когда вы приближаетесь к картине и стоите на том же расстоянии, на котором был художник, создавая ее, перед вами просто штрихи, мазки разных цветов. Чтобы увидеть картину целиком, необходимо стоять далеко от нее. То же самое с пьесами Чехова. Чтобы понять, насколько они прекрасны, надо смотреть издалека. Таким образом, точки в пьесах Чехова постепенно превращаются в линии, в конце образуя многогранники»<sup>71</sup>. Если умеем видеть произведения Чехова издалека, тогда так называемая трагедия становится человеческой комедией и одновременно в душе у нас возникает милосердие. Лай Шэнчуань изучает буддизм уже более сорока лет и считает, что мировоззрение Чехова имеет сходство с идеями буддизма. По его

---

<sup>70</sup> Вливать чеховское вино в бутылку Лай Шэнчуаня (赖声川的瓶 契诃夫的酒) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018)

<sup>71</sup> Лай Шэнчуань: Я верный слуга Чехова (赖声川: 我是契诃夫忠实的仆人) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/14/0318/04/9NJFNNG00014AED.html> (дата обращения: 15.04.2018)



выражению, «Есть такой человек, может быть, он никогда в своей жизни не слышал о буддизме, но то, что он делал и во что верил, было Буддизмом. Беккет и даже Чехов принадлежат к этой категории»<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Ху Минхуа. Дунси вэньхуа жунхэ шиечжун дэ Лай Шэнчуань сицзюй яньцзю (Исследование драматургии Лай Шэнчуаня в контексте взаимодействия восточной и западной культуры: дис. ... канд. филол. наук.). 胡明华. 东西文化融合视野中的赖声川戏剧研究. Цзинань, 2015.

## Глава 2. Рецепция драматургии Чехова в Китае на сцене

### §1. Рецепция драматургии Чехова на фоне эстетики Сицюя

Эстетика представляет собой науку «об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их созидании, восприятии, оценке и освоении»<sup>73</sup>. «Это философская наука о наиболее общих принципах освоения мира по законам красоты в процессе деятельности человека, и прежде всего в искусстве, где оформляются, закрепляются и достигают высшего совершенства результаты такого освоения мира»<sup>74</sup>. Эстетика в китайском языке именовалась Мэйсюе, что в русском языке должно обозначать «красотология».

Анри Бергсон писал: «Остроумный народ непременно любит театр. Остроумный человек всегда немного поэт»<sup>75</sup>. Эта фраза как бы адресована китайцам. Как известно, Китай – страна с особенными театральными и древнейшими поэтическими традициями. Как отмечает В. Ф. Сорокин, «вряд ли можно найти европейца, побывавшего в Китае – в прошлые ли века или в совсем недавние времена – и оставившего письменный рассказ о слышанном и виденном, который не упомянул бы о поголовном увлечении китайцев театром»<sup>76</sup>. Целесообразно выявить, в чем состоит китайская эстетика драматургии при изучении рецепции драматургии Чехова в Китае. Возможно, традиционная эстетика способствует пониманию чеховских пьес, или

---

<sup>73</sup> Н. А. Спешнев. Китайцы — особенности национальной психология. СПб.: КАРО, 2011. С. 169.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> А. Бергсон. Смех. М.: Издательский дом искусства, 1992. С. 69.

<sup>76</sup> В. Ф. Сорокин. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. М.: Наука. 1979. С. 3.

частично применима к рецепции чеховских пьес, или совершенно не подходит к восприятию этих пьес.

Сегодня в Китае существует два вида театров: традиционный и западный. Традиционный театр называется Сицью (戏曲), а западный театр – хуацзюй (话剧). Хуа (话) – это говорение, Цзюй (剧) – драма. Сицью является коренным китайским театром, а хуацзюй – заимствованным. Возникновение западного театра происходит в соприкосновении западной культуры в конце XIX века и в начале XX века. Именно с этого периода пьесы Чехова начинают попадать в поле зрения китайцев.

Чтобы выяснить проблемы рецепции драматургии Чехова, необходимо прибегнуть к разъяснению искусства Сицюя. Поскольку эстетика Сицюя по прошествии многовекового периода прочно закрепилась в сознании китайцев, она постоянно передается из поколения в поколение. Особенно теперь, с укреплением уверенности Китая в своей традиционной культуре, искусству Сицюя возвращается новая жизнеспособность и энергия.

Сицью – это синкретическое искусство китайского традиционного театра, которое объединяет элементы литературы, музыки, танца, живописи, цирка и ушу. В нем существует четыре основных исполнительских приема: пение, декламация, пантомима и боевое искусство. Эстетика Сицюя в основном заключается в музыкальности, синтетичности, условности, типологии персонажей, распределении по амплуа и др.

В китайском языке иероглиф Си (戏) первоначально был связан с жертвоприношением и церемонией перед боем. Он имеет такие значения, как «игра», «подражание», «высмеивание» и «драматургия». В настоящее время иероглиф Си (戏) представлен уже в упрощенном виде, а в традиционном у него всего девять вариантов:



Хотя начертания иероглифов немного отличаются, однако в основном данный иероглиф состоит из трёх частей: 虍, 豆, 戈. На уровне иероглифическом 虍 обозначает голову тигра, в данном случае – маску,



которая похожа на голову тигра, 豆 – посуду для мяса, 戈 – древнее оружие, копье. На уровне идеографическом иероглиф Си (戏), который состоит из данных трех частей, обозначает, что кто-то, носивший тигровую маску и державший в руках копье, танцевал во время жертвоприношения или обеда.

Поскольку движение танца часто является именно подражанием сражению и охоте, иероглиф Си (戏) получил новое значение: «подражание», «игра», затем «драматургия, включая песню, танец, и цирковое искусство»<sup>77</sup>.

Изначальная форма иероглифа Цюй (曲), подобно угольнику, обладает первичным значением «изгибный, не прямой». Затем со временем складывалось абстрактное значение «переливчатый». В итоге, сам же

---

<sup>77</sup> Происхождение иероглифов. [Электронный ресурс] // Этимологический онлайн-словарь: [сайт]. URL: <http://www.fantizi5.com/ziyuan/> (дата обращения: 07.02.2018)



иероглиф цюй 曲 имеет и значение «песня», «музыка»<sup>78</sup>. Отсюда, как видим, своеобразие китайского традиционного театра состоит, прежде всего, в его музыкальности и особенности арии. Всем известно, что на западе согласно «Поэтике» Аристотеля, литература делится на три рода: эпос, лирика и драма. В драме диалоги должны играть доминирующую роль. А для китайской аудитории Си Цюя, его актеров и его автора главным в пьесе были поэтические арии. До сих пор, как отмечает В. Ф. Сорокин, «взгляд на лучшие арии как на жемчужины»<sup>79</sup> для китайцев остается актуальным. Лучшим примером этому может служить популярность русского певца Витаса в Китае, что вызывает непонимание с точки зрения русских слушателей. Николай Александрович Спешнев, знаменитый знаток Китая, почетный профессор восточного факультета СПбГУ, в своей книге «Китайцы — особенности национальной психологии» объясняет причину востребованности искусства этого певца влиянием Сицюя: «Популярность певца Витаса в Китае объясняется именно тем, что в верхнем диапазоне его голос без тембровых колебаний напоминает голоса исполнителей женских ролей в китайской опере»<sup>80</sup>.

Китайский традиционный театр имеет богатые сценические формы воплощения. Основным средством изображения жизни на сцене является

---

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> В. Ф. Сорокин. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. С. 91.

<sup>80</sup> Н. А. Спешнев. Китайцы — особенности национальной психология. С. 214.

условность. Она выражается в китайской драматургии терминами «чэнши» (程式) — форма выразительности и технические приемы актеров для воплощения сценических образов. «Чэнши» проявляется в основном в особых физических движениях актеров. В гражданских пьесах, чтобы передать женскую красоту, актер складывает свои пальцы в форме цветущей орхидеи. В военных пьесах, чтобы изобразить величественную осанку, употребляются такие условные позы и движения, как «стоять прочно как колокол», «сидеть стройно как сосна», «ходить быстро как ветер»<sup>81</sup>.

Условность в большой степени выполняет декорационную функцию в китайском традиционном театре. Однако это не значит полного отсутствия реалистических предметов. На сцене часто бывает сочетание условного и правдивого. Например, езда верхом. В руках актера — реальная плеть. С помощью особого движения актера зрители понимают, что он едет на лошади. Лошадь условна. Еще в Сицзюе существует принцип: один стол и два стула. Это значит: для того, чтобы изобразить разное пространство в пьесах, достаточно использовать на сцене только один стол и два стула (максимально несколько столов и стульев), которые с помощью воображения зрителей преобразуются во всевозможные образы. Например, стол может представлять собой склоны, холмы, кровать, а стул — дверь, ткацкий станок и т.д., стол вместе со стульями — учебную комнату, ресторан, буддийский храм... Таким образом, условные приемы в театре придают режиссуре огромную свободу в отношении изображении времени и пространства.

Наряду с условностью, отсутствие «четвертой стены» служило полезным опытом для современных китайских театральных режиссеров. В отличие от традиции в реалистическом западном театре, где стоит стена

---

<sup>81</sup> Чжу Тун. Поиски выразительности в русском театре и в китайском театре Сицзюй: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1994.

между актерами и зрителями, в китайском театре совсем иначе. Актер в Сицюе может обращаться непосредственно к зрителю со сцены, делиться своими сокровенными мыслями посредством монолога или арии, что позволяет зрителю глубже погрузиться в вымышленный мир. В свою очередь, чтобы выразить восторг, зрители могут кричать «Браво», что и способствует лучшей игре актеров, а сами могут получить от этого удовольствия. Это существенно отличается от западной публики, которая боится разрушить «четвертую стену» и не смеет шуметь или кашлять<sup>82</sup>.

Становление Сицюя происходило продолжительное время. По мнению Ван Говэй, начало приходится на период династий Цинь и Хан, которые относятся к X–XIII векам, и через много столетий в династии Юань Сицюй достиг зрелости на основе Юаньской драмы цзацзюя<sup>83</sup> и сохранил преемственность традиции, что выражается в соблюдении четкой четырёхчастной композиции, особенном музыкальном сопровождении и обращении к сюжетам предыдущих драм. Как правило, Юань Цзацзюй состоит из четырех актов, иногда с добавлением «се цзы» (добавочная сцена), которое находится чаще всего перед первым актом и порой между актами. По темам все Юаньские драмы делятся на двенадцать групп: «1) о святых небожителях и приобщении к дао; 2) об отшельнической жизни и радости дао (или: о лесах, источниках, холмах и ущельях); 3) о государях и сановниках; 4) о верных сановниках и пожертвовавших собой мужах; 5) о сыновней почтительности, верности долгу и честности; 6) о том, как поносят изменников и бранят клеветников; 7) об изгнанных сановниках и детях-сиротах; 8) о битвах на плечах и палицах; 9) о ветре, цветах, снеге и луне; 10) о горе и радости, расставаниях и встречах; 11) о цветочной дымке, пудре и сурьме; 12) о добрых духах и злых божествах (или: пьесы о духах и буддах)

---

<sup>82</sup> Н. А. Спешнев. Китайцы — особенности национальной психология. С. 190.

<sup>83</sup> Ван Говэй. Сунюань сицюйши (История суньской и юаньской драмы). 王国维. 宋元戏曲史. Пекин: Изд. Туаньцзе, 2005. С. 80.

»<sup>84</sup>. Среди двенадцати тем только девятая и одиннадцатая нуждаются в дополнительном объяснении. Название «о ветре, цветах, снеге и луне» в представлении китайцев воссоздает атмосферу любовной неги, поэтому в данную группу (как и в одиннадцатую «о цветочной дымке, пудре и сурьме») входил любовный сюжет. Различие в том, что героиня в одиннадцатой группе находится в более низком социальном положении и часто является проституткой.

Правда, эта классификация не охватывает все темы в Сицюе, но представляет большинство из них. В соответствии с такими темами для Сицюя характерен драматизм, с помощью которого показан интенсивный конфликт личной и общественной жизни. В качестве примера можно привести одну из четырех существующих трагедий в Сицюе – «Обида Доу Э» (полное название «Тронувшая Небо и Землю обида Доу Э») под пером Гуань Ханьцина.

Пьеса «Обида Доу Э» состоит из четырех актов и сецзы. Во вступлении-сецзы говорится о том, что мать трехлетней Доу Э умерла, а ее бедный отец Доу Тяньчжан из-за долгов вынужден был отдать старухе Цай свою малолетнюю дочь в качестве будущей жены сына Цай и уехать в столицу сдавать государственные экзамены на чиновничью должность. Дальше события развиваются и в первом действии мы видим, что героине приходится жить со своей свекровью после смерти ее мужа. И вот однажды Доу Э приглянулась Ослёнку (говорящее имя, отрицательный персонаж), который требовал её выйти за него замуж, на что Доу Э ответила отказом. Во втором действии Ослёнок собирается присвоить имущество свекрови Доу Э и пытается отравить Цай. Однако суп с ядом выпила не она, а отец Осленка. Осленок решительно обвиняет Доу Э в убийстве своего отца и угрожает ей, говоря, что единственная возможность для неё избежать наказания – это выйти за него замуж. Но Доу Э снова отказывается. В третьем действии

---

<sup>84</sup> В. Ф. Сорокин. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. С. 85.



появляется глупый судья, по приказу которого Доу Э избивают палками и собираются высечь старуху Цай. И Доу Э решается взять всю вину на себя за смерть отца Осленка. Как в подтверждение слов невиновности Доу Э в момент казни, ее кровь не проливается на землю, в самый разгар лета идет снег, и в округе на три года устанавливается засуха. В четвертом действии, через шесть лет после этого события, в округ приезжает важный чиновник, который проводит расследование с опросом узников, проверкой судебных дел, поиском казнокрадов и взяточников. Это Доу Тяньчжан, отец Доу Э. Он во сне у духа собственной дочери узнает об обстоятельствах ее безвинной смерти и доказывает вину Осленка, которого приговаривают к ужасной казни: прибивают к деревянному ослу, а потом рубят на сто двадцать кусков. Наказан и бывший правитель, и его подручный. Честь и доброе имя Доу Э полностью восстановлены.

Видно, что в традиционных китайских драмах кульминация конфликта находится в третьем действии в связи с композиционным построением классических пьес: вступление( 起 ), раскрытие( 承 ), поворот( 转 ), окончание( 合 ). А для западного театра характерно несколько иное разделение действий.

Известно, что в традиционных европейских драмах сначала было принято разделять их на пять актов. Например, большинство пьес у Шекспира состоит из пяти актов, а позже, благодаря упрощению структуры драмы, наиболее распространенная форма в Европе стала трехактной в связи с последовательностью изображения событий: завязка, кульминация, развязка. Число актов все-таки осталось нечетным, что давало возможность поместить кульминацию в центре. А Чехов специально избегал принятой нечетной структуры и написал последние четыре пьесы в четырех действиях, что значит, у него было новое понимание драматургии. Он не стремится к интенсивному конфликту и сильному драматизму, наоборот, он заинтересован в уменьшении внешних действий. Каждое действие в его пьесах показывает простую жизнь обычных людей, огромное место занимает

бытовое описание, при этом перед читателями и зрителями раскрывается сложность их взаимоотношений. Конфликт в его пьесах ослаблен, так как события часто скрыты за пределами сцены. В пьесе «Чайка» драматичные повороты сюжета в традиционном представлении такие, как побег Нины с Тригориным, его уход от нее, смерть ребенка, самоубийство Константина Треплева, произошли за пределами сцены. В «Трех сестрах» только говорится о том, что дуэль состоялась, сама же она не показана зрителям.

Видно, что китайский драматург предпочитает прибегнуть к созданию коллизии, к прямому выражению переживаний персонажей. А. Чехов – совсем по-другому.

Притом, для персонажей в Сицую характерна типология, воплощение которой происходит посредством амплуа. Согласно современной теории Сицую, например, в пекинской опере можно выделить всего четыре вида амплуа: шэн, дань, цзин, чоу. Среди них дань является женской ролью, остальные – мужскими. Актеры выступают на сцене либо в маске, либо в гриме, которые отличаются друг от друга цветом, узором, формой, имеющими определенное значение и позволяющими зрителям узнать пол, возраст, характер, социальное положение, а также изменение психологии персонажей, что иногда дополнительно раскрывается с помощью жестов, движений или костюмов. Например, сам цвет грима или маски обозначает разные характеры персонажей: красный цвет – верность и храбрость, чёрный – грубость и прямота, белый – коварность и хитрость, пурпурный – непоколебимость и степенность, желтый – свирепость и жестокость, синий – непреклонность и отважность, зелёный – раздражительность и настойчивость, розовый – доблесть и старость. А золотой и серебряный цвет используются не для изображения человека, а для изображения Будды, духа, дьявола или божественного.

До начала XX века китайская драматургия остается неизменно верна традиции, которая оказывает огромное влияние на вкус китайских зрителей, что затрудняет понимание чеховской драмы, так как для эстетики Сицую

характерны такие особенности, как музыкальность, синтетичность, типология персонажей и др. Представляется, что распределение по амплуа служит фактором, который сильно мешает китайской публике воспринять чеховские пьесы. Когда актер появляется на сцене, в китайском театре часто случается, что зрители спрашивают шёпотом своего друга, сидящего рядом, этот персонаж добрый или злой? Действительно, в традиционной драматургии действующие лица оказываются носителями какого-то морального качества, либо положительного, либо отрицательного, или являются представителями социального сословия. А в чеховских пьесах морализующая функция у персонажей не столь очевидна, в них нет виноватых, «нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью»<sup>85</sup>. Говоря об особенностях одной из пьес Чехова, И. Н. Сухих заметил, что «первый парадокс “Вишнёвого сада” в том, что практически все персонажи не укладываются в привычные социальные и литературные амплуа, постоянно выпадают из своих социальных ролей»<sup>86</sup>. Приведем пример Лопахина в «Вишневом саду». Чехов настойчиво подчеркивал значение и сложность этого образа и говорил о том, что роль Лопахина в пьесе центральная, что вся пьеса провалится, если его образ не удастся. Ермолай Алексеевич Лопахин, по авторской ремарке в начале пьесы, — это купец. Учитывая исторический фон, он — представитель возникнувшего в России нового класса — буржуазии. Он говорит о себе, что он «болван и идиот» (Т. XIII, С. 220), у него скверный почерк, его никто не обучал. Это видно в его словах «Охмелия, иди в монастырь...» (Т. XIII, С. 226). Он неправильно произносил имя героини из пьесы «Гамлет» Шекспира —

---

<sup>85</sup> А. П. Скафтымо. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 426.

<sup>86</sup> И. Н. Сухих. А. П. Чехов. «Вишнёвый сад» (1903) // Русский литературный канон. СПб.: РХАТ, 2016. С. 234.

Офелии. Но это только составляющая часть его образа. Для Раневской он «хороший человек» (Т. XIII, С. 209), для Гаева — «хам» и «кулак» (Т. XIII, С. 204), для Симеонова-Пищика — «громادнейшего ума человека» (Т. XIII, С. 249), для Пети Трофимова — «хищный зверь» (Т. XIII, С. 222) и человек с тонкой нежной душой. Можно сказать, что образ Лопахина многогранен, и его нельзя определить по социальному амплуа.

Очевидно, что в аспекте создания образов эстетика Сицюя совсем чужда чеховскому стилю, что приводит к затруднению понимания чеховских пьес.

Также стоит отметить, что такую ошибку, как «Охмелия» Лопахина, китайские зрители вряд ли заметят из-за разницы культурного фона. А русской публике, быть может, лучше знакомы персонажи, сюжеты западной классической литературы, русской культурной традиции, достаточно понятна высокая степень абсурдности, и таких элементов в чеховских пьесах большая часть. К тому же зрители в России зачастую не только наслаждаются абсурдностью сюжета, но и получают удовольствие от тоски в пьесах. Но публике, говорящей на китайском языке, насладиться всем этим становится намного сложнее.

Так что при воплощении чеховских пьес на сцене китайским режиссерам необходимо тщательно обдумать следующие вопросы: Как реализовать своеобразную «китаизацию» чеховских пьес? Можно ли создать понятную постановку его пьес с опытом китайского традиционного театра? Если можно, то каким образом? Как сочетаются эстетические предпочтения китайской публики с духом чеховских пьес?

## §2. Постановки чеховских пьес в Китае

Театр – детище своего времени. С развитием общества банальный сюжет в Сицзюе из-за своих ограничений уже отстал от времени и не соответствовал духовным потребностям людей, особенно в тяжелых исторических условиях. Современные зрители ощущали потребность в новой форме искусства. Впоследствии появился заимствованный западный театр, который смог отразить реальную жизнь.

Интерпретацию Чехова в Китае во многом на долгие годы определили традиции Московского Художественного театра и система Станиславского. В 1906 г. в Китае возникла первая театральная труппа Чуньюшэ («весенняя ива»), которая впервые поставила разговорную реалистическую драму на сцене. «Дама с камелиями» Дюма была первой иностранной пьесой, которую в 1907 г. сыграла эта труппа. Первой русской пьесой на китайской сцене в 1921 г. был «Ревизор» Гоголя, а первой чеховской пьесой — «Дядя Ваня»<sup>87</sup>. В 1930 г. в Шанхае состоялась постановка пьесы «Дядя Ваня» театральной труппой Синью<sup>88</sup>, которая возглавила движение за «трудные пьесы». Из-за особой манеры пьесы Чехова, в том числе и «Дядя Ваня», считаются трудными. Для общества Синью в центре внимания находится подлинность изображения, и в постановке пьесы «Дядя Ваня» наблюдается такая же специфика. Так, в статье Ян Синьюя можно найти следующие воспоминания зрителей: «Мне больше всего понравилось первое действие. <...> когда я

---

<sup>87</sup> Лю Пин. Чжун э сицзюй цзяолю цзици сяньху цзоюн. 刘平. 中俄戏剧交流及其相互作用(Театральная связь между китайской и русской драматургии и их взаимодействия) // Сицзюй вэньсюе (Драматургия и литература) 戏剧文学. 2016. № 11. С. 171.

<sup>88</sup> Синью обозначает 1921 г., когда эта театральная группа была создана. Название Синью взято из системы счисления времени в древнем Китае—небесные стволы и земные ветки. Небесные стволы-циклические знаки десятиричного цикла. Земные ветки-циклические знаки двенадцатеричного цикла.

смотрел постановку, даже забыл, что сидел в театре. Чувствовал себя так спокойно и умиротворенно, прямо как в тихой деревне», «совсем не нашли недостатки ни в изображении столовой второго действия, ни в изображении приемной третьего действия, ни в изображении конторы четвертого действия. Это исключительно трудно и исключительно ценно»<sup>89</sup>, «я был очень доволен их гримированием. Если бы я не знал, что исполнитель дяди Вани Юань Мучжи китаец, то я бы думал, что он русский. Его лицо, его одежда удивительно похожи на русское, даже его ботинки — не китайского фасона...»<sup>90</sup>. В 30-е годы театр в Китае уже прямо и косвенно ассоциируется с именем Станиславского и его сценической системой. В 50-60 годы такие книги Станиславского, как «Работа актера над собой», «Моя жизнь в искусстве» были переведены на китайский язык. В 1952 г. известный пекинский народный художественный театр был создан по образцу МХАТа, что в значительной степени определило реалистическую традицию нового театра. Тем более, в связи с политической обстановкой интерпретация «Дяди Вани» укладывалась в рамках политики. В 1954 г. в честь пятидесятой годовщины со дня смерти Чехова, в китайском молодежном театре искусства состоялась постановка пьесы «Дядя Ваня» под руководством советского специалиста и китайского режиссера. По их трактовке, идея пьесы заключается в конфликте между рабочим (дядя Ваня) и сибаритским буржуазным классом. На сцене персонаж дяди Вани воплотил в себе образ революционера, который борется за новую жизнь.

Можно сказать, что в китайском театре Чехов приобрел репутацию классика. Каждый год его пьесы регулярно ставятся в таких университетских

---

<sup>89</sup> Цит. по: Ян Синьюй. Чжу Жанчэн, Юань Мучжи юй Синью цзюйшэ. 杨新宇 朱穰丞, 袁牧之 与辛酉剧社(Чжу Жанчэн, Юань Мучжи и театральная труппа Синью) // Синьвэньсюе шиляо (Исторические материалы новой литературы) 新文学史料. 2012. № 1. С. 27.

<sup>90</sup> Там же. С. 27–28.

театрах, как Центральная академия театра, Шанхайская театральная академия и Пекинская киноакадемия, так же другие университеты с факультетами, связанными со сценическим и исполнительским искусством. В годовщины Чехова к его пьесам обращаются профессиональные театры и экспериментальные театральные труппы. В современном Китае чеховские пьесы интересуют таких знаменитых китайских театральных режиссеров, как Лай Шэнчуань, Ли Люи, Линь Чжаохуа и т.д. В связи с тем, что большинство постановок в университетах не было публичным, существует очень мало записей таких закрытых показов, которые можно посмотреть. Так что в данной работе изучаются только публичные театральные постановки чеховских пьес.

#### «Чайка»

«Чайка» — «комедия в четырех действиях» (Т. XIII, С. 3) А. П. Чехова. В 1921 г. перевод этой пьесы на китайский язык впервые появился в Китае. Спустя ровно 70 лет, в 1991 г. в знаменитом пекинском народном художественном театре «Чайку» в первый раз публично поставил русский режиссер Ефремов О. Н. Причина постановки пьесы иностранным режиссером Ефремовым состоит в том, что в свое время китайская режиссура была не уверена, что в состоянии самостоятельно понять эту пьесу и поставить ее на сцене. Для традиционной китайской драматургии у китайских режиссеров была своя теория и свой метод. Однако они не знают как режиссировать иностранные пьесы. Для того, чтобы премьерный показ был успешным, кроме режиссера Ефремова, в эту постановку были приглашены еще первоклассные актеры: в роли Треплева выступил Пу Цуньсинь, в роли Нины — Сюй Фань, в роли Аркадиной — Люй Чжун, в роли Медведенко — Ян Лисинь.

Известно, что знаменитая постановка пьесы «Чайка» Станиславского принесла настоящую славу как Чехову, так и Станиславскому. С тех пор стиль Станиславского стал мхатовским каноном. В связи с этим манера Ефремова продолжала реалистическую традицию Станиславского. К

сожалению, премьера пьесы «Чайка» в Китае, так же как ее первая постановка в Санкт-Петербурге в 1896 г., вошла в историю как один из самых громких провалов. Причина неудачи объяснялась по-разному. Режиссер считал, дело в том, что китайские актеры не способные. По словам исполнителя Пу Цуньсиня, «В глазах режиссера я видел его неудовольство игрой актеров»<sup>91</sup>. Таким образом, наша «Чайка» прошла на сцене только 19 раз»<sup>92</sup>. Между тем, многие, в том числе и сам актер, обвиняют зрителей в неспособности понять пьесу. Понятно, что вкус зрителей уже давно укладывался в рамки визуальности и драматизма в связи с эстетикой китайской традиционной драматургии, которая была чужда всему чеховскому. Кроме того, еще есть важная причина. Владимир Владимирович Набоков давно заметил, что чеховский «спокойный и тонкий юмор пронизывает серость созданных им жизней. Для русской философской или общественно настроенной критики он стал неповторимым выразителем неповторимого русского типа». Набоков утверждал, что «довольно сложно объяснить, что это за тип, поскольку он тесно связан с психологической и общественной историей России 19 в. <...>. Но по-настоящему привлекало русского читателя то, что в чеховских героях он узнавал тип русского интеллигента, русского идеалиста, причудливое и трогательное существо, малоизвестное за границей и неспособное существовать в Советской России»<sup>93</sup>. В его словах наблюдаются как минимум два важных пункта. Во-

---

<sup>91</sup> Это традиционный китайский алкогольный напиток наиболее распространенного сорта, который близок к русской водке.

<sup>92</sup> Пу Цуньсинь: китайский художественный круг оторван от реальности, эстетический вкус аудитории отстал (濮存昕:中国文艺界闭目塞听 观众鉴赏力很落后) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/06/0615/11/2JLFTLOD00011229.html> (дата обращения: 17.04.2018).

<sup>93</sup> *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе Антон Чехов (1860–1904) [Электронный ресурс] // Сайт посвященный творчеству В. В. Набокова.: [сайт]. URL:



первых, чтобы понять чеховские пьесы, необходимо узнать характер русской психологии и общества того времени. Во-вторых, чеховские персонажи чужды иностранцам. Если зрители его эпохи ощущают все чужое, не чувствуют своего, то успеха в театре не будет. В XIX в. в русском обществе был сильный духовный кризис. Вопросы «Зачем жить», «В чем смысл жизнь» мучил русских людей в это время. Перед китайцами же стоял вопрос о материальной безвыходности и безысходности. Для людей было самое важное — выжить. Сценарист Лю Хэн метко говорил, что для китайцев того времени духовный кризис совсем не существует, существует только материальный кризис<sup>94</sup>. Если выжить — уже проблема, откуда у них сила думать о смысле жизни? Одним словом, большая разница в реальности китайского и русского общества приносила зрителям трудность в понимании чеховских пьес.

Из-за того, что даже русскому аутентичному режиссеру и китайским выдающимся актерам не удалось удачно воплотить в жизнь пьесу «Чайка», больше никто не хотел ее ставить. И так, после провала премьеры «Чайки», ее постановка исчезла приблизительно на 20 лет.

Новая постановка этой пьесы появилась в начале 2009 г., впоследствии была представлена режиссером Ян Шэнем в 2010 г. в честь 150-летней годовщины со дня рождения Чехова.

Ян Шэнь, молодой режиссер, окончивший российский государственный институт сценических искусств, поставил «Чайку» на сцене с ярким

---

<http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/chehov.htm> (дата обращения: 07.02.2018).

<sup>94</sup> См.: Ван Чжэньчжэн., Тан Хао. Ци Хэфу дэ хайоу юй сяньдай Чжунго («Чайка» Чехова и современный Китай). 王真峥., 唐皞. 契诃夫的海鸥与现代中国. // Янцзыцзян пинлунь. (Река Янцзы) 扬子江评论. 2012. № 6. С. 96.

индивидуальным стилем. Он назвал пьесу «Чайка. Чайка», потому что на основе пьесы Чехова он сделал адаптацию и переработку по своему видению.

Его пьеса отражает интерес не столько к чеховским героям, ситуациям, сюжетам, сколько к выразительному воплощению собственных идей. Он заменил беллетриста-Треплева драматургом-Треплевым, писателя-Тригорина рецензентом-Тригориним. Режиссер сам стал и драматургом, и рецензентом. Он лично признается, что высказывал свое неудовольствие профессиональной обстановкой словами Треплева и Тригорина в пьесе. Тем более, пьеса ставилась с купюрами. Десять главных персонажей в оригинале были сокращены до шести. Такие персонажи, как Сорин, Дорн, Полина, Шамраев, были удалены из инсценировки. Таким образом, постановка была сжата до девяноста минут, отношения между лицами в пьесе стали яснее, соответственно конфликт стал виднее. К тому же, чтобы публика смогла найти себя в постановке, в репликах героев поднимались актуальные и острые вопросы, которые тревожили большую часть молодежи в Китае, например, маленькая зарплата, на которую трудно купить себе квартиру и жить, согласно своим желаниям и т.д. Его персонажи испытывают настоящие чувства, сталкиваются с настоящими проблемами и живут настоящей жизнью.

Именно «чеховское» в пьесе казалось режиссеру лишним и мелким. Отсюда характерные купюры режиссера в тексте «Чайки».

Что касается сценографии, то Ян Шэнь сделал немалое открытие, в котором намечается отрыв от реалистического стиля. На самом деле после того, как Чехов сам посмотрел спектакль весной 1899 г., он остался недоволен Станиславским и настаивал на том, что сцене нужна известная условность. Ему не понравилось то, что режиссер стремился к созданию атмосферы подлинности происходящего на сцене.

Для этого Ян Шэнь применил условные приемы на сцене. Сверху театра висят белые тканые ремни в виде английской буквы U, которые то служили качелями, когда Тригорин с Ниной разговаривали, то были крыльями, когда

Нина мечтала о свободе и будущем, то стали веревкой, с помощью которой Треплев совершил самоубийство. Следует отметить, что в этой постановке смерть Треплева случилась на сцене, а не за ее пределами как в оригинале.

Можно сказать, что в этой постановке на первом плане была интерпретация темы свободы творчества, и в ней было слишком много «режиссерского», а «чеховского» явно не хватало.

В 2014 г. в честь 110-летней годовщины со дня смерти Чехова в рамках сезона гастролей состоялась триумфальная в отношении масштабности кассового сбора постановка пьесы «Чайка» режиссера Лай Шэнчуань, который оказался лучшим интерпретатором пьесы «Чайка» в Китае в глазах зрителей. В этой постановке в роли Нины выступила молодая актриса Го Сяотин, в роли Аркадиной — опытная актриса Цзюй Сюе, в роли Треплева — известный актер Сунь Цзян.

Лай Шэнчуань считает, что в художественных театрах Китая образовался определенный культ чеховских пьес и это не обязательно хорошо. Он думает, что «аудитория должна расслабиться при просмотре драмы. Смотреть чеховскую драму лучше не на полном серьезе»<sup>95</sup>. Режиссер говорил: «Я также рекомендую актерам наслаждаться этим, а не просто играть, технически исполнять свою роль. Надо рассматривать сцену как самое высокое наслаждение в мире»<sup>96</sup>. Также он полагал, что как искусству в целом, так и искусству театра в частности противопоказано стремление к абсолютной достоверности и оно требует условности. Он не был согласен с тем, что на сцене надо подлинно показывать, как люди пьют чай, как они разговаривают между собой. Он приводил пример американского театра: В 1960-х годах в Нью-Йорке, США, была труппа, все актеры в которой жили на

---

<sup>95</sup> Вливать чеховское вино в бутылку Лай Шэнчуаня (赖声川的瓶 契诃夫的酒) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018).

<sup>96</sup> Там же.

сцене. Зрители могли купить билеты в любое время, чтобы посмотреть их выступления. Если они придут ночью, то они смогут увидеть, как актеры спят. Если войдут днем — увидят, как актеры просыпаются, и завтракают. «На самом деле, это выглядит нехорошо. Я не против, что хорошая драма должна выглядеть как жизнь, но надо как-нибудь переработать»<sup>97</sup>.

Известно, что Чехов любит скрывать личность каждого персонажа и последовательности действий в некоторых тонких мелочах и случайных словах, которые на первый взгляд могут казаться простыми и несущественными. Верно трактуя многие разбросанные в тексте подсказки, которые Чехов внедрял в свои произведения, Лай Шэнчуань объединяет незаметные и яркие черты характера персонажей, что позволяет им максимально показать себя на сцене и дает им четкое различие между собой. Он в пьесе предпочитает подчеркнуть главное определяющее качество персонажей. Например, писатель Тригорин стал трусливым неверным червем, Треплев — подавленный молодой писатель, который не смог получить признание других.

В его версии история случилась в Шанхае в 30-е гг., когда люди жили в роскоши и распутстве. Главный сюжет пьесы не изменился, только все персонажи носят китайские имена. В пригороде Шанхая учитель начальной школы Мэй Фудэн любит Шашу, которая всегда ходит в черном. Она тайно увлечена неизвестным драматургом Кан Дин, который влюбился в юную актрису Ни На, а Ни На влюбляется в знаменитого писателя Го Линя и живет вместе с ним. А Го Линь — повеса, вскоре отказался от Нины и вернулся к любовнице Су Илин. Два года спустя Кан Дин покончил жизнь самоубийством. Другие люди в поместье, как Мэй Фудэн, Шаша, Су Илин,

---

<sup>97</sup> Чехов в глазах Лай Шэнчуаня (赖声川的契诃夫) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018).

Го Линь, а также владелец и доктор, как всегда болтали и играли в карты, ловили рыбу, как будто ничего не случилось.

Своеобразие этой постановки заключается еще в применении китайских элементов в репликах, костюмах и способе развлечения персонажей. В чеховской пьесе «Чайка» Треплев сказал, что «после Толстого или Золя не захочешь читать Тригорина» (Т. XIII, С. 9.). В этой версии пьесы Лай Шэнчуань заменил знаменитых русского и французского писателей Толстого и Золя китайским Лу Синь. Го Линь (он же Тригорин) сам жалуется на то, что он будет интерпретировать других и получать негативные оценки окружающих: «Ты всегда уступаешь Лу Синю». Также режиссер добавил в текст распространенный в Китае способ развлечения — Мацзян<sup>98</sup>. И актриса в роли Су Илин (то есть Аркадиной) ходит в китайском женском платье — ципао. Все эти знакомые детали способствовали тому, чтобы чеховская пьеса приблизилась к китайским зрителям.

На самом деле перед тем, как пьеса «Чайка» была поставлена, на сцене вначале была пьеса «Позвольте мне держать вас за руку», в которой показано содержание 400 писем Чехова своей жене. «“Позвольте мне держать вас за руку...” больше напоминает десерт перед началом обеда “Чайка”»<sup>99</sup>. Режиссер поставил две пьесы о Чехове подряд для того, чтобы сблизить аудиторию с Чеховым, потому что он был не уверен, насколько чеховские пьесы знакомы зрителям.

Постановка «Позвольте мне держать вас за руку...» внесла свою лепту в успех пьесы «Чайка» на сцене.

«Дядя Ваня»

---

<sup>98</sup> Китайская распространённая азартная игра для четырёх игроков с использованием игральные кости.

<sup>99</sup> Чехов в глазах Лай Шэнчуаня (赖声川的契诃夫) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018).

В январе 2016 г. состоялся спектакль «Дядя Ваня» в Пекинском Народном художественном театре под руководством режиссера Ли Люи. В спектакле задействованы такие актеры, как Пу Цуньсинь, Лу Фан, Кун Вэй, Ли Шилун, Ню Пяо, У Пэн.

Для постановки пьесы «Дядя Ваня» режиссер создал такую сцену: В самом начале три огромные черные стены упали сверху. Все персонажи были фактически заперты в ограниченном пространстве, как в ловушке, из которой невозможно выбраться, что заставило зрителей задуматься над жизненным тупиком. Вначале на сцене почти нет ничего, кроме стульев. Во время антрактов сверху падало несколько огромных стульев с большой спинкой и длинными ножками. Идея со стульями была вдохновлена традицией «один стол и два стула» в китайском народном театре Сицюе. По словам режиссера, «Один стол и два стула в Сицюе обозначают изменение физического пространства. <...> А в этой постановке к этим простым реквизитам присоединилось философское значение»<sup>100</sup>. С одной стороны, эти огромные стулья напоминают аудитории, что они теперь смотрят драму и лучше держать определенное расстояние, с другой стороны, они занимают немалое место на сцене, чем оказывают давление на персонажей и зрителей физически и психологически.

В ходе постановки все актеры во всей пьесе не уходят со сцены. Все персонажи сидят на трех сторонах сцены. Когда наступает реплика актера, он встает и выступает под ярким светом прожектора. Когда персонаж бездействует, актер сидит на стуле на краю сцены в тусклом свете. Это

---

<sup>100</sup> Новая постановка «Дядя Ваня» вызвала полемику и Ли Люи имеет собственную интерпретацию (新作《万尼亚舅舅》上演引发争议 李六乙有自己的解读) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://js.ifeng.com/humanity/cul/detail\\_2015\\_01/28/3489505\\_0.shtml](http://js.ifeng.com/humanity/cul/detail_2015_01/28/3489505_0.shtml) (дата обращения: 18.04.2018)

связано с представлением режиссера о том, что люди в действительности никогда не уходят из нашей жизни.

На сцене режиссер подчёркивает образ Елены, так как считает, что она по-настоящему понимает врача Астрова. Пьеса в оригинальном варианте заканчивается диалогами Сони и дяди Вани, а в постановке Ли Люи не так: после диалога между Соней и дядей Ваней, Елена прыгнула в воду с плавающими цветами в передней части сцены и повторяла реплику Сони, оглядываясь на других людей. После этого гитарист, который все время был в углу на сцене, резко разбил свою гитару. Это потому, что режиссер хочет разбудить зрителей, которые тонут в повседневной жизни.

Заслуга этой пьесы еще заключается в том, что в ней показательно воплощен монологизм персонажей. Они постоянно говорят о своих собственных делах, но слушатели всегда рассеянны. Впоследствии их диалоги часто неуместны. Режиссера упрекали в том, что его постановка как продвинутая декламация<sup>101</sup>. Об этом режиссер говорил в свою защиту: «В то же время на сцене появляется субъективное сознание разных персонажей, что приводит к пространственному потоку и формированию монтажа изображений. Аудитория может воспринимать это как декламацию, но на самом деле это радикальное изменение в концепции исполнительского мастерства»<sup>102</sup>.

В общем эта постановка сохранила чеховскую манеру, а для зрителей она выглядит бездушной.

#### «Три сестры»

В начале прошлого века Чехов создал пьесу «Три сестры», которая считается классической драмой ожидания будущего. Примерно через полвека появилась другая пьеса с такой же темой — «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета. Ещё прошло примерно полвека, и тогда Лин Чжаохуа

---

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> Там же.

решил объединить пьесу «Три сестры» и пьесу «В ожидании Годо» и поставил ее на сцене. В апреле 1998 г. в Пекинском Народном Художественном театре была осуществлена постановка спектакля «Три сестры · В ожидании Годо», в которой в роли Владимира выступил актер Пу Цуньсинь, в роли Эстрагона — Чэнь Цзяньбинь, в роли Ольги — актриса Чэнь Цзинь, в роли Маши — Гун Лицзюянь, в роли Ирины — Линь Цун. Таким образом, по словам режиссера Лин Чжаохуа, «три сестры из России и странствующие из Парижа встречаются в Пекине»<sup>103</sup>.

История создания этой пьесы режиссером Лин Чжаохуа неоднократно упоминалась средствами массовой информации. В 1998 г. он болел и не мог вставать с постели. В то время он как раз читал пьесы «Три сестры» и «В ожидании Годо», обе из которых рассказывали об ожидании завтра. Однажды ему пришла в голову идея объединения этих двух пьес в одну. Хотя тогда Лин Чжаохуа был вице-директором Пекинского Народного Художественного театра, но он не получил разрешение на такую постановку из-за своих нетрадиционных идей. В конце концов, он и театральный декоратор все расходы, связанные с постановкой, взяли на себя. И таким образом, была создана эта эпохальная экспериментальная классика в Китае.

Лин Чжаохуа относится к числу режиссеров, которые никогда не уставали от поиска формы нового театра. До этой пьесы он ставил такие пьесы, как «Сигнал тревоги», «Автобусная остановка», «Дикарь» и т. д., которые называют экспериментальными и авангардистскими. Об этом он говорил: «Мое творчество не относится к авангардизму, порывающему с существующими нормами и традициями. Авангардистская драма — творческая работа, отличающаяся оригинальностью и самобытностью. В работе я придерживаюсь принципа «золотой середины»; с самого начала режиссуры я не порываю с традиционной драмой, потому что у меня нет

---

<sup>103</sup> Цит. по: Юй Хуа. Ци Хэфу дэ дэн дай (Ожидание Чехова) 余华. 契诃夫的等待 // Душу (Чтение) 读书. 1998. № 7. С. 4.



смелости и идей»<sup>104</sup>. Он считает, «Есть три аспекта традиционных опор, которые мы должны серьезно рассмотреть: во-первых, свобода режиссерских методов, во-вторых — бесконечное пространство сцены, а в-третьих — свобода актерских методов. <...> Первые два аспекта развиваются быстро, как грибы после дождя. Теперь пора обратить внимание на развитие актерских методов, а то у драматургии не будет завтра»<sup>105</sup>. Извлекая опыт из традиционного Сиюя, он создал свою теорию об актерских методах — исполнительский принцип марионетки. «Состояние актера должно быть таким: Он является не только марионеткой, но и тем человеком, который держит нити. <...> Актеры и персонажи иногда чередуются, иногда сосуществуют, иногда они не могут различать себя и персонажей на данный момент»<sup>106</sup>. Такое состояние может дать актеру психологическое, физическое и эмоциональное освобождение и позволяет время от времени вместе с аудиторией анализировать, оценивать, регулировать и контролировать свои выступления. «Это настоящее свободное царство исполнения, и знак зрелости исполнительского искусства»<sup>107</sup>.

Известно, что эти две пьесы совпадают по теме, а по структуре нет. Чтобы достичь большего единства, в пьесе «Три сестры» сохраняются только пять главных героев: три сестры, Вершинин, Тузенбах, а в пьесе «В ожидании Годо» — персонажи Владимир и Эстрагон. Остальные персонажи, такие как муж Маши, Андрей, Чебутыкин, посыльный мальчик-пастух не

---

<sup>104</sup> Линь Чжаохуа: у меня нет стиля [Электронный ресурс] // Жэньминь жибао онлайн. URL: <http://russian.people.com.cn/31516/3700993.html> (дата обращения: 03.05.2017).

<sup>105</sup> Линь Чжаохуа. Сицзюй дэ шэнминли (Жизнеспособность драматургии). 林兆华. 戏剧的生命力 // Вэньи яньцзю (Изучение литературы и искусства) 文艺研究. 2001. № 3. С. 79.

<sup>106</sup> Там же. С. 78.

<sup>107</sup> Там же.

присутствовали на сцене, и только звучали голосом У Сяогуана. Одновременно он же играет роль повествователя в постановке. Он, по замыслу режиссера Лин Чжаохуа, сидел на высокой платформе на левой стороне сцены, читая при этом газету. У Сяогуан в постановке выполняет функцию того человека, который держит нити, согласно концепции режиссера Линь Чжаохуа.

Лин Чжаохуа размывал границу двух сценариев, чтобы текст был понятен зрителям. Например, когда Владимир сказал, «Мы ждем Годо», Ирина задавала вопрос: «А ряженые»? Андрей ответил: «Ряженых не будет» (Т. XIII, С. 152). Когда Ирина, младшая сестра в «Трех сестрах», закричала «В Москву! В Москву! В Москву!», Владимир в «В Ожидании Годо» сразу ответил: «Не говорите пустые слова. Это пустая трата времени! Воспользуйтесь этой возможностью, чтобы это сделать».

Помимо этого, режиссер сохранил и подчеркнул их языковые стили. В части пьесы «В ожидании Годо» присутствуют бранные слова, истерия и глупость, а в «Трех сестрах» — более сдержанный стиль.

Декорации для пьес «Три сестры» и «В ожидании Годо» имеют свои особенности. Три сестры живут на уединенном острове, который окружен водой. На острове расставлены три стула. Во всей постановке три сестры никогда не покидали остров ни на один шаг, и они даже не покидали свое место. Можно сказать, что декорация «Остров в воде» чётко и тонко демонстрирует психологическое состояние трех сестёр. А декорация в пьесе «В ожидании Годо» строится по-другому. Владимир и Эстрагон живут вне острова, где разбросаны много камней, стальных листов и сухих веток. Несомненно, что эти знаки символизируют пустоту человеческой жизни и души.

Надо сказать, что вода в декорации, даже в постановке в целом, служит ключом к пониманию интерпретации режиссера и декоратора. В общем функция воды для воплощения идеи режиссера проявляется в трех аспектах. Во-первых, вода как носитель двойственности. С одной стороны, вода

является бесформенной, бестелесной, мягкой, которую легко пройти. Так что, проходя через воду к острову, Владимир превращается в Вершинина, Эстрагон — в Тузенбаха. С другой стороны, вода может быть твердой, которую трудно пройти. Таким образом, вода служит препятствием. Этим частично объясняется, почему три сестры всегда остаются на острове. Во-вторых, вода как зеркало. Три сестры из России и странствующие из Франции являлись как бы мечтателями. Они мечтают о завтрашнем дне, они ожидают будущее. Через зеркало эти герои отражаются друг в друге. А современные зрители могут найти и свое отражение в них. В-третьих, вода как жизнь. Например, в самом начале постановки вода перед тремя сестрами течет так тихо и спокойно, как их спокойная жизнь. Затем приход Вершинина нарушает водную гладь и одновременно прерывает их спокойную жизнь. Кроме того, вода как жизнь хорошо объясняет причину того, почему они оставлены на острове, окруженные водой. Потому что режиссер хочет показать идею, что человек бессилен против жизни. А почему выбрали именно воду для воплощения этой идеи? Это связано с китайским культурным философским контекстом. В «Дао Дэ Цзин» Лао-цзы написал: «Вода — это самое мягкое и самое слабое существо в мире, но в преодолении твёрдого и крепкого она непобедима, и на свете нет ей равного»<sup>108</sup>. Этот знаменитый афоризм объясняет почти всю философию воды, и в Китае принято считать, что природное явление, которое наиболее близко отражает суть жизни, — это вода.

Этот спектакль стал большим событием в театральной жизни страны, и вызвал множество споров. Многие зрители не досматривали спектакль до конца и уходили. Однако есть и много сторонников пьесы «Три сестры. В ожидании Годо», среди которых много людей из культурных и интеллектуальных кругов, в том числе и Юй Хуа. Он дал высокую оценку

---

<sup>108</sup> Лао Цзы. Дао дэ Цзин. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/POECHIN/lao1.txt> (дата обращения: 03.05.2017).

постановке: «Объединить изящество грусти по-чеховски и вульгарность горечи по-беккетовски на одной сцене — это удивительно и восхитительно»<sup>109</sup>.

#### «Вишневый сад»

В 2004 г. в честь 100-летней годовщины со дня смерти Чехова, в Пекинском Народном Художественном театре состоялась постановка пьесы «Вишневый сад» режиссера Линь Чжаохуа. Из пьесы режиссер удалил персонажей Шарлотту и Епиходова. В роли Раневской выступила Цзян Вэньли, в роли Пети — Чжан Луи.

Сценический дизайн постановки «Вишневого сада» довольно изобретателен, и выступление состоялось в узком пространстве на первом этаже. Для этого спектакля отдел по оформлению сцены намеренно реконструировал небольшой театр бэйбинмасы. Они открыли пространство между потолком и зрительными местами на первом этаже в качестве сцены. А места для публики находятся только на втором этаже. По словам режиссера Лин Чжаохуа, он «хотел создать пространство, в котором аудитория, как Чехов, может следить за происходящим на сцене с высоты»<sup>110</sup>. Смотря сверху вниз можно увидеть течение и изменение жизни в пьесе. Сцена постановки была покрыта пеной темно-желтого цвета, низкий потолок был обвешен желтой тканью, левая и правая стороны были отделены белой пластиковой пленкой, с помощью которой формировалась граница сцены под светом. Несколько голых деревьев без зелени и цветов были поставлены в этом низком и узком пространстве сцены. Как говорит режиссер, «тесное

---

<sup>109</sup> Юй Хуа. Ци Хэфу дэ дэн дай (Ожидание Чехова) 余华. 契诃夫的等待 // Душу (Чтение) 读书. С. 4.

<sup>110</sup> Цит. по: Цзян Цзэцзинь. Цзай гован дэ синь ся — бэйбинмасы цзюйчан гуаньшан «Интаоюань» хоуцзи (Под новым платьем короля — Заметки после просмотра «Вишневого сада» в театре бэйбинмасы). 蒋泽金. 在国王的新衣下 — 北兵马司剧场观赏《樱桃园》后记 // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2005. № 2. С. 11.

пространство также давит на персонажей»<sup>111</sup>. На самом деле, эта версия «Вишневого сада» с особенной сценой и принесла зрителям, которые давно уже привыкли к традиционной сцене, духовное потрясение. Это переживание зрителей углубляет понимание духовного состояния Раневской.

Цвет играет важную роль в сценографии «Вишневого сада». Если можно определить атмосферу пьесы одним цветом, то режиссер Ли Чжаохуа выбрал темно-желтый. В китайской культуре такой цвет вместе с несколькими голыми вишневыми деревьями ассоциируется с традиционной желтеющей тушью. Эти деревья похожи на светлые спокойные краски картины, смотря на которую зрители могут представить, что персонажи, как составляющие части, играют на этой импровизированной картине.

Обо этом один из зрителей в статье написал, что «Вишневый сад» режиссера Ли Чжаохуа — это «гробницы под глубокой почвой»<sup>112</sup>. Свет как будто передан снаружи «закрытого слоя почвы», сухая вишня стоит как «образец». Уродливые ноги персонажей напоминают тела, выстроившиеся в гробницах. Мебель, которая была перенесена из-за продажи вишневого сада, обёрнута в ткань цвета земли. Пианино, картины, шкаф, часы, чемоданы, стулья — все похоже на ранние погребальные предметы столетней давности,

---

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Гу Чуньфан. Исянчжимэй мяоцзаоцзыжань — Тань Линь Чжаохуа цзай хуацзюй «Интаюань» чжун дэ даоянь и шу (Красота изображения и создание природы — О искусстве режиссера Линь Чжаохуа в драме «Вишневый Сад») 顾春芳. 意象之美 妙造自然 — 谈林兆华在话剧《樱桃园》中的导演艺术 [Электронный ресурс] // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧 . 2009. № 9. URL: [http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog\\_5e667fb70101f2w0.html?luicode=10000011&lfid=100103ture%3D1%26q%3D%E6%A8%B1%E6%A1%83%E5%9B%AD+%E6%9E%97%E5%85%86%E5%8D%8E&ep=zD5hQar4y%2C1583775671%2CzD5hQar4y%2C1583775671](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_5e667fb70101f2w0.html?luicode=10000011&lfid=100103ture%3D1%26q%3D%E6%A8%B1%E6%A1%83%E5%9B%AD+%E6%9E%97%E5%85%86%E5%8D%8E&ep=zD5hQar4y%2C1583775671%2CzD5hQar4y%2C1583775671) (дата обращения: 17.02.2017)

которые были обнаружены в земле<sup>113</sup>. В глазах Лю Вэйфей, вишневый сад у Лин Чжаохуа как «пустошь»<sup>114</sup>. Таким образом, представление вишневого сада совсем отличается от его воплощения в традиционном смысле.

Бунин в книге «Воспоминания» говорит, что Чехов имеет «весьма малое представление о дворянах-помещиках, о дворянских усадьбах, о их садах», и доказал несостоятельность вишневого сада в России, «Я рос именно в “оскудевшем” дворянском гнезде. Это было глухое степное поместье, но с большим садом, только не вишнёвым, конечно, ибо, вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишнёвых: в помещичьих садах бывали только *части* садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишнёвых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения (вовсе не похожими на то, что так крупно, роскошно цветёт как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре); совсем невероятно к тому же, что Лопахин приказал рубить эти доходные деревья с таким глупым нетерпением, не давши их бывшей владелице даже выехать из дому: рубить так поспешно понадобилось Лопахину, очевидно, лишь затем, что Чехов хотел дать возможность зрителям Художественного театра услышать стук топоров, воочию увидеть гибель дворянской жизни, а Фирсу сказать под занавес: “Человека забыли...”»<sup>115</sup>. А. М. Чудаков давно заметил, что произведения Чехова отличаются субъективностью. Позже все больше и больше людей

---

<sup>113</sup> Там же.

<sup>114</sup> Лю Вэйфей. Лянцзо «Интаоюань» (Два «вишневых сада»). 刘文飞. 两座《樱桃园》 // Душу (Чтение) 读书. 2004. № 12. С. 16.

<sup>115</sup> Цит. по: Кошелев В. А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40.

стали понимать, что вишневый сад – это символ. Символ чего, — у каждого есть свое мнение. Большинство воспринимает образ вишневого сада как символ прошлого, старого, прекрасного. По-другому считает В. А. Кошелев. Исследуя поэтические черты сада в русской литературе, он в статье пишет, что «мифология *сада* приобретает в последней комедии Чехова новые, не свойственные ей в русской поэзии черты. “Недействительной” предстаёт и мифология “вишенника”. Именно это разрушение привычной для русской поэзии мифологии придаёт чеховскому произведению очень своеобразный “литературный подтекст”». Далее он отмечает, что «до сих пор этот “литературный подтекст” не имел адекватного сценического воплощения»<sup>116</sup>. Но, учитывая особенности показа образа вишневого сада под руководством Линь Чжаохуа, можно сказать, он сделал первую попытку воплотить своеобразный вишневый сад на китайской сцене.

Кроме того, в этой постановке интересны способы появления персонажей на сцене. Например, Петя появился с вершины сцены, что означает, что «вечный студент», как мечтатель, отделен от реальности. Только после того, как он получил понимание Ани, он вернулся к земле.

В конце постановки режиссер удалил известный стук топора, вырубавшего дерева и заменил его звуком рояля. Такой прием остранения на первый взгляд ослабляет жестокость разрушения вишневого сада, а фактически ее углубляет.

В 2016 г. в Пекинском Народном Художественном театре состоялась постановка пьесы «Вишневый сад», режиссером спектакля был Ли Люи. В роли Раневской выступала Лу Фан, в роли Лопухина — Пу Цуньсинь. Трофимова играл Лэй Цзя, Фирса — Ли Шилун.

Особенность этой постановки заключается, прежде всего, в цвете. В письме Станиславскому 5 февраля 1903 г. Чехов пишет: «все же после 20-го февраля рассчитываю засесть за пьесу и к 20 марта кончу ее. В голове она у

---

<sup>116</sup> Там же. С. 51.

меня уже готова. Называется «Вишневый сад», четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (Т. 11, С. 142.). Похоже, это письмо вдохновило театрального режиссера Ли Люи. Под его руководством на сцене почти везде белый: вся сцена представляет собой огромный закрытый белый ящик, в правом заднем углу которого — белый склон. На склоне расставили несколько белых стульев. Костюмы всех персонажей в основном белые.

Белый цвет на сцене создает лирическую атмосферу, но не только элегическую, но и поэтическую. Притом одинаковый цвет рассеивает личность всех персонажей. Эта постановка носит психо-реалистический характер<sup>117</sup>. В ней важны не сюжет, не персонажи, а их психологические состояния. Режиссер пытается непосредственно передать это аудитории. «Вместо того, чтобы подчеркивать детали персонажей, Ли Люи сделал акцент на состоянии персонажей, и исполнительская логика актеров на сцене следует потоку внутреннего состояния персонажей»<sup>118</sup>. Психическая реальность у всех ориентирована на один объект — вишневый сад, что приводит к такому ощущению, что настоящим героем в пьесе является не Раневская, не Лопухин, а именно сам вишневый сад<sup>119</sup>.

Эта постановка в основном показала лирическую ноту и поэтическую атмосферу в пьесе, а сюжет и персонажи выглядят схематичными.

---

<sup>117</sup> Ян Даоцюань. Синьли сянъши чжун дэ байсэ «ин тао юань». 杨道全. 心理现实中的白色 «樱桃园» (Белый «Вишневый сад» и психическая реальность) // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2016. № 11. С. 34.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> См.: Там же.



## Заключение

Чехов, как культурный код, свидетельствует об исторических переломах Китая, его переходе от замкнутого к открытому, от старого к современному, от национального к мировому. В связи с историческим и культурным контекстом в течение столетия рецепция драматургии Чехова обнаруживает ряд особенностей.

Уже в 30 гг., когда драматургия Чехова была в опале в мировой литературе, китайский драматург Цао Юй начинал учиться у Чехова. В глазах Цао Юя, Чехов — художник, который изображает жизнь людей без прикрас. Можно сказать, что художественное мастерство Чехова, как новизна для тогдашнего китайского драматургического круга, который давно привык к острому конфликту в пьесе, привлекло внимание Цао Юя. И рассмотренные произведения Цао Юя демонстрируют, что дедраматизация пьес Чехова оказывала самое большое влияние на его творчество.

Вплоть до 40 гг. знакомство китайских читателей с чеховскими пьесами ограничилось в основном их переводами, и специальных работ, посвященных чеховским пьесам, не появилось. В 1944 г. Го Можо в статье заметил важную роль лиризма при восприятии чеховских пьес китайцами. Вместе с ним и Цзяо Цзюйинь считал, что драматург-Чехов немного поэт. Различие в том, что для Го Можо, Чехов — лирический поэт, а для Цзяо Цзюйиня, Чехов — социальный поэт. Хотя в статье, которая посвящена анализу пьесы «Вишневый сад», он порой излишне социологизировал идею пьесы, однако в соответствии с заключением в себе гениальных наблюдений о новаторских особенностях Чехова, его статья рассматривается как фундаментальная работа в исследовании чеховских пьес в Китае.

В 60–70 гг. Чехов почти был забыт в связи с культурной революцией. Новый этап понимания драматургии Чехова начинается в 80 гг. в связи с деидеологизацией духовной атмосферы в Китае. Известный чеховед Тун Даомин предлагал новый тип конфликта в чеховских пьесах — конфликт

между человеком и окружающей обстановкой, который имеет большую научную ценность.

В современном Китае драматургия Чехова продолжает вдохновлять китайских драматургов, в том числе и Лай Шэнчуаня. Его интересует не только чеховское «как», но и его «что». В глазах Лай Шэнчуаня, Чехов не столько художник, сколько философ, который умеет всматриваться в жизнь издали и обладает милосердием, как в буддизме.

В соответствии с тем, что драматургия Чехова во многом сильно отличается от китайской традиционной театральной эстетики, в постановках чеховских пьес на сцене наблюдается тенденция — стремление к «китаизации» чеховских пьес. Эта тенденция ориентирована на два направления: «китаизация» чеховских пьес по содержанию сюжета и по форме выразительности. К первому направлению относятся такие режиссеры, как Ян Шинь, Лай Шэнчуань. При воплощении чеховских пьес они прибегают к добавлению в сюжет пьес китайских элементов, таких как актуальные социальные вопросы, и исторический фон. Ко второму направлению можно отнести режиссеров Линь Чжаохуа и его ученика Ли Люи. Их постановки пьес Чехова характеризуются применением таких форм выражения из китайской художественной традиции, театральных опытов, или китайской философии, как тушь, исполнительский принцип марионетки, условность, принцип «один стол и два стула», философия воды, которые в большой степени способствуют глубокому пониманию зрителей воплощенных чеховских пьес. Хотя порой постановки пьес Чехова упрекали в хаотичном сплетении сценических понятий.

На основе преодоления реалистических тенденций при постановке чеховских пьес современное режиссерское творчество обретает самоценность посредством философских изысканий и своеобразной декорации, которые проникают друг в друга.

Таким образом, была выяснена и раскрыта рецепция драматургии Чехова в Китае.

## Список использованной и цитируемой литературы

### Источники

1. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

### Научная и критическая литература

2. *Бергсон А.* Смех. М.: Издательский дом искусства, 1992.

3. *Бердников Г. П.* Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981.

4. *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд. Московский университет, 1989.

5. *Королькова Г. Л.* Чеховская драматургическая система и драматургическое искусство Л. С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2004.

6. *Кошелев В. А.* Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52.

7. *Кузичева А. П.* А. П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. институт искусствознания. М.: ЧПК, 1999.

8. *Серебряков Е. А.* Чехов в Китае // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 5–51.

9. *Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–435.

10. *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М.: Наука, 1979.

11. *Спешнев Н. А.* Китайцы — особенности национальной психология. СПб.: КАРО, 2011.

12. Лао Цзы. Дао дэ Цзин. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/POECHIN/lao1.txt> (дата обращения: 03.05.2017).
13. *Ли Ляньшу*. Влияние Чехова на китайских писателей // Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 52–78.
14. Линь Чжаохуа: у меня нет стиля [Электронный ресурс] // Жэньминь жибао он-лайн. URL: <http://russian.people.com.cn/31516/3700993.html> (дата обращения: 03.05.2017).
15. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе Антон Чехов (1860–1904) [Электронный ресурс] // Сайт посвященный творчеству В. В. Набокова.: [сайт]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/chehov.htm> (дата обращения: 07.02.2018).
16. *Новикова А. А., Лян Янь*. Россия и Китай (о диалоге двух культур) // Статьи участников международной научной конференции «Литература и культура Дальнего Востока». Уссурийск: УГПИ, 2003. С. 33–36.
17. *Станиславский К. С.* «Чайка» в постановке Московского художественного театра / Режиссерская партитура К. С. Станиславского; Ред. и вступ. ст. С. Д. Балухатого. Л.; М.: Искусство, 1938.
18. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988.
19. *Сухих И. Н.* А. П. Чехов. «Вишнёвый сад» (1903) // русский литературный канон. СПб.: РХАТ, 2016. С. 233–248.
20. *Чжан Цзяньхуа*. Антон Чехов в Китае [Электронный ресурс] // День литературы. 2010. № 5. (165). URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Д/денj-literaturi-gazeta/gazeta-denj-literaturi--165-2010-5/11> (дата обращения: 17.02.2017).
21. *Чжу Исэнь*. Чехов в Китае [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1959. № 8. URL: <http://www.portalus.ru/modules/travelling/print.php?>

subaction&id=1295886731&archive=12958 96498&start\_from= (дата обращения: 07.02.2018).

22. *Чжу Тун.* Поиски выразительности в русском театре и в китайском театре Сицой: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1994.

23. Чехов в Китае. [Электронный ресурс] // Жэньминь жибао онлайн. URL: [russian.people.com.cn/31515/2644207.html#](http://russian.people.com.cn/31515/2644207.html#) (дата обращения: 03.05.2017).

24. *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986.

25. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

26. *Ван Говэй.* Сунюань сицуюши (История суньской и юаньской драмы). 王国维. 宋元戏曲史. Пекин: Изд. Туаньцзе, 2005.

27. *Ван Чжэньчжэн., Тан Хао.* Ци Хэфу дэ хайоу юй сяньдай Чжунго («Чайка» Чехова и современный Китай). 王真峥., 唐皞. 契诃夫的海鸥与现代中国. // Янцзыцзян пинлунь. (Река Янцзы) 扬子江评论. 2012. № 6. С. 91–96.

28. *Ван Юаньцзэ.* Сицзюй гэсиньцзя Ци Хэфу (Новатор-драматург Чехов). 王远泽. 戏剧革新家契诃夫. Чанша: Изд. Хунаньского педагогического университета, 1993.

29. Вливать чеховское вино в бутылку Лай Шэнчуаня (赖声川的瓶 契诃夫的酒) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140913/40305308_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018)

30. *Го Можо.* Ци Хэфу цзай дунфан (Чехов на Востоке). 郭沫若. 契诃夫在东方 // Можо вэньци (Го Можо Сборник сочинений в 17 т. Т.13). 沫若文集. Пекин: Народная литература, 1961.

31. *Гу Чуньфан.* Исянчжимэй мяоцзаоцзыжань — Тань Линь Чжаохуа цзай хуацзюй «Интаюань» чжун дэ даоянь и шу (Красота

изображения и создание природы — Об искусстве режиссера Линь Чжаохуа в постановке пьесы «Вишневый сад») 顾春芳. 意象之美·妙造自然 — 谈林兆华在话剧《樱桃园》中的导演艺术 [Электронный ресурс] // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧 . 2009. № 9. URL: [http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog\\_5e667fb70101f2w0.html?luicode=10000011&lfid=100103type%3D1%26q%3D%E6%A8%B1%E6%A1%83%E5%9B%AD+%E6%9E%97%E5%85%86%E5%8D%8E&ep=zD5hQar4y%2C1583775671%2CzD5hQar4y%2C1583775671](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_5e667fb70101f2w0.html?luicode=10000011&lfid=100103type%3D1%26q%3D%E6%A8%B1%E6%A1%83%E5%9B%AD+%E6%9E%97%E5%85%86%E5%8D%8E&ep=zD5hQar4y%2C1583775671%2CzD5hQar4y%2C1583775671) (дата обращения: 17.02.2018)

32. *Гэ Баоцюань*. Чжунвай вэньсюе иньюань (Связь между китайской и иностранной культурой). 戈宝权. 中外文学因缘 // Гэ Баоцюань. Сборник сочинений о сравнительной литературе. 戈宝权比较文学论文集. Пекин: Изд. Пекин, 1992.

33. *Дун Сяо*. «Интаюань» цзай элосы дэ утай чаньши (Постановки пьесы «Вишневый сад» в России). 董晓. 《樱桃园》在俄罗斯的舞台阐释 // Сицзюй (Драматургия) 戏剧. 2007. № 3. (125). С. 23–32.

34. *Жань Чанцзянь*. Цзинцзюй «Интаюань» даоянь чаньшу. (Об адаптации «Вишневого сада» к пекинской опере). 冉常建. 京剧《樱桃园》导演阐述 // Чжунго сицзюй сюе юань сюебао (Вестник института китайского национального театра) 中国戏曲学院学报. 2008. № 8. С. 79–83.

35. *Жэнь Минян*. «Хайоу» дэ гэшэн. (Песня «Чайки»). 任明扬. 《海鸥的歌声》 // Чжунго сицзюй (Китайская драматургия) 中国戏剧. 2012. № 7. С. 56–57.

36. Лай Шэнчуань: Трагедия? Режиссеры исказили Чехова (赖声川: 悲剧? 有多少导演在误读契诃夫) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/14/0122/10/9J6HR93500014Q4P.html> (дата обращения: 15.04.2018)

37. Лай Шэнчуань: Я верный слуга Чехова (赖声川: 我是契诃夫忠实的仆人) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/14/0318/04/9NJFNNG00014AED.html> (дата обращения: 15.04.2018)

38. Ли Чэньминь. Доюаньюйцзин чжун дэ Аньдун Ци хэфу — «Ци Хэфусюе» байняньхуймоу (Антон Чехов в контексте плюрализма — Развитие чеховедения за последние сто лет). 李辰民. 多元语境中的安东·契诃夫“契诃夫学”百年回眸 // Элосы вэньи (Русская литература и искусство) 俄罗斯文艺. 2004. № 4. С. 32–36.

39. Ли Чэньминь. Бацзюши няндай элосы дэ «Ци Хэфусюе» (Чеховедение в России в 80–90 гг.). 李辰民. 80–90 年代俄罗斯的“契诃夫学” // Элосы вэньи (Русская литература и искусство) 俄罗斯文艺. 1997. № 2. С. 59–62.

40. Ли Яньли. Ваньцин эго сяошуй ицзе луцзин цзи дибэнь као — Цзяньи «сюйудансяошуй». (Восприятие русской беллетристики во второй половине династии Цин — Исследование нигилистических рассказов). 李艳丽. 晚清俄国小说译介路径及底本考 — 兼析“虚无党小说” // Вайго вэньсюе пинлунь (Критика зарубежной литературы) 外国文学评论. 2011. № 1. С. 210–222.

41. Линь Кэхуань. Лиши утай бяоянь — Пин Линь Чжаохуа дэ вэньхуа исян юй бяоянь таньсо (История·Сцена·Выступление — культурное творчество и художественное изыскание режиссера Ли Чжаохуа). 林克欢. 历史·舞台·表演 — 评林兆华的文化意向与表演探索 // Ишу пинлунь (Критика искусства) 艺术评论. 2005. № 7. С. 53–57.

42. Линь Чжаохуа. Сицзюй дэ шэнминли (Жизнеспособность драматургии). 林兆华. 戏剧的生命力 // Вэньи яньцзю (Изучение литературы и искусства) 文艺研究. 2001. № 3. С. 76–84.

43. *Лю Вэйфей*. Лянцзо «Ингаюань» (Два «вишневых сада»). 刘文飞. 两座《樱桃园》 // Душу (Чтение) 读书. 2004. № 12. С. 12–17.
44. *Лю Пин*. Чжун э сицзюй цзяолу цзици сянху цзоюн. 刘平. 中俄戏剧交流及其相互作用 (Театральная связь между китайской и русской драматургии и их взаимодействия) // Сицзюй вэньсюе (Драматургия и литература) 戏剧文学. 2016. № 11. С. 169–177.
45. *Лю Янь*. Ци Хэфу юй Чжунго сяньдай вэньсюе (Чехов и китайская современная литература: автореф. дис. ... канд. филол. наук.). 刘研. 契诃夫与中国现代文学. Чанчунь, 2003.
46. *Ма Вэйхун*. Сяньдайчжуи юйцзин ся дэ Ци Хэфу (Чехов в контексте модернизма: дис. ... канд. филол. наук.). 马卫红. 现代主义语境下的契诃夫. Шанхай, 2006.
47. *Му Е*. Ба шэнмин баньшан утай — Хэ Лай Шэнчуань ляо Ци Хэфу цзи «Хайоу». 木叶. 把生命搬上舞台 — 和赖声川聊契诃夫及《海鸥》 (Поставить жизнь на сцене — Интервью с Лай Шэнчуанем о Чехове и пьесе «Чайка») // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2014. № 3. С. 15–16.
48. *Мэн Чжаою., Ли Цзайдао*. Чжунго фаньи вэньсюеши (История переводной зарубежной литературы в Китае). 孟昭毅., 李载道. 中国翻译文学史. Пекин: Изд. Пекинский университет, 2005.
49. Новая постановка «Дядя Ваня» вызвала полемику и Ли Люи имеет собственную интерпретацию (新作《万尼亚舅舅》上演引发争议 李六乙有自己的解读) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://js.ifeng.com/humanity/cul/detail\\_2015\\_01/28/3489505\\_0.shtml](http://js.ifeng.com/humanity/cul/detail_2015_01/28/3489505_0.shtml) (дата обращения: 18.04.2018)



50. Происхождение иероглифов. [Электронный ресурс] // Этимологический онлайн-словарь: [сайт]. URL: <http://www.fantizi5.com/ziyuan/> (дата обращения: 07.02.2018).

51. Пу Цуньсинь: китайский художественный круг оторван о реальности, эстетический вкус аудитории отстал (濮存昕:中国文艺界闭目塞听 观众鉴赏力很落后) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Ван-и [сайт]. URL: <http://news.163.com/06/0615/11/2JLFTLOD00011229.html> (дата обращения: 17.04.2018).

52. *Пэн Тао*. Тань «Саньцземэй» (О пьесе «Три сестры») 彭涛. 谈《三姐妹》 // Сицзюй (Драматургия) 戏剧. 2005. № 3. С. 66–76.

53. *Пэн Тао*. Цун «гудао» шан дэ «саньцзымэй» дао «дунсюе» чжун дэ «интаоюань» — Тань Линь Чжаохуа дуй Ци Хэфу сицзюй дэ цзеду (От «уединенного острова» в постановке пьесы «Три сестры» к «пещере» в постановке пьесы «Вишневый сад» — Интерпретация режиссера Лин Чжаохуа драматургии Чехова). 彭涛. 从“孤岛”上的《三姐妹》到“洞穴”中的《樱桃园》 — 谈林兆华对契诃夫戏剧的解读 // Сицзюй (Драматургия) 戏剧. 2008. № 1. С. 101–106.

54. Сжигание книг (焚书) [Электронный ресурс] // китайский язык онлайн: [сайт]. URL: <http://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=4cf7840dc56a9bf8afc8c39f108c08dc&from=kg0&highlight=%E5%A5%91%E8%AF%83%E5%A4%AB> (дата обращения: 07.02.2018).

55. *Сюй Сяочжун*. Тецзинь синьшан Ци Хэфу — «Интаоюань даоянь сысо (Ближе к Чехову — Размышления режиссера о постановке «Вишневого сада»). 徐晓钟. 贴近欣赏契诃夫 — 《樱桃园》导演思索 // Чжунго сицзюй (Китайская драматургия) 中国戏剧. 1994, № 10. С. 20–23.

56. *Сюй Чжимо*. Идяньдяньцзы Ци Хэфу шусинь ивэнь сытун. (О переводных письмах Чехова) 徐志摩. 一点点子契诃甫书信译文四通 //

Чэньбао фукань (Утренняя газета о литературе) 晨报副刊. 1926. № 1381. С. 45–46.

57. *Тун Даомин.* Дэндай минтянь — Гуаньюй «Саньцзымэй. Дэндай гэдо» (В ожидании завтра — О постановке пьесы «Три сестры. В ожидании Годо»). 童道明. 等待明天 — 关于《三姊妹.等待戈多》 // Чжунго сицзюй (Китайская драматургия) 中国戏剧. 1998. № 5. С. 14.

58. *Тун Даомин.* Сибэ «Интаоюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 《惜别樱桃园》 // Тун Даомин Сборник сочинений: Сибэ «Интаоюань» (Прощание с «Вишневым садом»). 童道明. 惜别樱桃园 随笔集. Пекин: Чжунян бяни чубань шэ (Центральное издательство компиляции и перевода) 中央编译出版社, 1996. С. 126–128.

59. *Тун Даомин.* Ци Хэфу сицзюй дэ фасянь (Как чеховские драмы стали известными). 童道明. 契诃夫戏剧的发现 // Чжунго сицзюй (Китайская драматургия) 中国戏剧. 2011. № 1. С. 48–49.

60. *Тун Даомин.* Ци Хэфу юй эрши шицзи дэ сяндай сицзюй (Чехов и современная драматургия XX в.). 童道明. 契诃夫与 20 世纪的现代戏剧 // Вайго вэньсюе пинлунь (Критика зарубежной литературы) 外国文学评论. 1992. № 4. С. 10–17.

61. *Тун Даомин.* Цун «Хайоу» кань Ци хэфу дуй сяндайпай дэ шуанчун тайду (Амбивалентность отношения Чехова к современной драматургии в пьесе «Чайка»). 童道明. 从海鸥看契诃夫对现代派的双重态度 // Цзюйи байцзя (Искусство драматургии) 剧艺百家. 1985. № 1. С. 87–89.

62. *У Сяоцзюя.* Ицзо линжэнь шиван дэ «Интаоюань» (Разочаровывающая постановка «Вишневого сада»). 吴小钧. 一座令人失望的《樱桃园》 // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2009. № 7. С. 22–23, 49.

63. *Ху Минхуа.* Дунси вэньхуа жунхэ шиечжун дэ Лай Шэнчуань сицзюй яньцзю (Исследование драматургии Лай Шэнчуаня в контексте

взаимодействия восточной и западной культуры: дис. ... канд. филол. наук.).  
胡明华. 东西文化融合视野中的赖声川戏剧研究. Цзинань, 2015.

64. *Ху Минхуа*. Лунь Ци Хэфу дуй Лай Шэ чуань сицзюй чуанцзо дэ инсян. 胡明华. 论契诃夫对赖声川戏剧创作的影响 (О влиянии творчества Чехова на драматурга Лэй Шэнчуань) // Июань (Форум искусства) 艺苑. 2014. № 4. С. 90–94.

65. *Ху Синлян*. Лунь сытаньни тиси юй Чжунго дандай сицзюй (Система Станиславского и китайский современный театр) 胡星亮. 论斯坦尼体系与中国当代戏剧 // Сицзюй ишу (Искусство драматургии) 戏剧艺术. 2004. № 6. С. 24–34.

66. *Цао Юй*. Жичу ба (Послесловие к «Восходу») 曹禺 日出·跋 [Электронный ресурс] // Цао Юй цюаньцзи (Полное собрание сочинений Цао Юя: в 7 т. Т. 5). С. 17–25. URL: <http://vdisk.weibo.com/s/uCYADRjYFхqКр> (PDF) (дата обращения: 10.02.2018)

67. *Цзяо Цзюйинь*. «Интаюань» ихоуцзи (Послесловие к переводу «Вишневого сада»). 焦菊隐. 《樱桃园译后记》 // Сицзюй ишу (Искусство драматургии). 戏剧艺术. 1980. № 3. С. 126–135.

68. *Цзоу Хун*. Ци Хэфу юй чжунго хуацзюй — бэйцзин гоцзи хуацзюйцзе суй гань (Чехов и китайские пьесы — О международном фестивале драматургии в Пекине). 邹红. 契诃夫与中国话剧 — 北京国际戏剧节随感 // Дандай сицзюй (Современная драматургия) 当代戏剧. 2005. № 1. С. 8–9.

69. *Цзян Цзэцзинь*. Цзай гован дэ синьи ся — бэйбинмасы цзюйчан гуаньшан «Интаюань» хоуцзи (Под новым платьем короля — Заметки после просмотра «Вишневого сада» в театре бэйбинмасы). 蒋泽金. 在国王的新衣下 — 北兵马司剧场观赏《樱桃园》后记 // Шанхай сицзюй (Шанхайский театр) 上海戏剧. 2005. № 2. С. 11–12.

70. *Цзяо Цзюйинь*. Ци Хэфу юй «хайоу» (Чехов и «Чайка»). 焦菊隐. 契诃夫与《海鸥》 // Ци Хэфу иваньнофу хайоу ивань (Чехов А. П. Перевод пьес «Иванов» и «Чайка»). 契诃夫. 《伊万诺夫》《海鸥》译文. Шаньхай.: шаньхайское переводное издательство, 2014. С. 186–213.

71. *Цзяо Цзюйинь*. «Интаоюань» ихоуцзи (Послесловие к переводу «Вишневого сада»). 焦菊隐. 《樱桃园》译后记 // Сицзюй ишу (Искусство драматургии) 戏曲艺术. 1980. № 3. С. 126–135.

72. *Цзяо Ян*. Цаньку суйшу юй чжуан чжи хуа цзюйчан — Чжунси цзяоху инсян ся дэ Линь Чжаохуа даоянь шоуфа яньцзю (Проявление концепции «театра жестокости» и особенности декорации — Исследование искусства режиссера Линь Чжаохуа в контексте взаимодействия Востока и Запада). 焦阳. 残酷叙述与“装置化”剧场 — 中西交互影响下的林兆华导演手法研究 // Сычуань сицзюй (Сычуаньская драматургия) 四川戏剧. 2012. № 6. С. 84–87.

73. *Цюй Пэйхуй*. Линь Чжаохуа дэ «саньцзымэй дэндай гэдо» таньси. (О постановке «Три сестры·В ожидании Годо»). 曲佩慧. 林兆华的《三姊妹·等待戈多》探析 // Сицзюй вэньсюе (Драматургия и литература) 戏剧文学. 2008. № 6. С. 43–45.

74. Чехов в глазах Лай Шэнчуаня (赖声川的契诃夫) [Электронный ресурс] // Китайское агентство новостей Фэнхуан [сайт]. URL: [http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20140515/40065432_0.shtml) (дата обращения: 15.04.2018).

75. *Чжан ланьгэ*. Ци хэфу сицзюйчжун дэ шэнмин чжэсюе (Жизненная философия в драматургии Чехова) 张兰阁. 契诃夫戏剧中的生命哲学 // Сицзюй вэньсюе (Драматургия и литература) 戏剧文学. 2005. № 5. С. 30–35.

76. *Чжоу Цяо*. Юнюань дэ Ци Хэфу — «Юнюань дэ Ци Хэфу» сицзюйцзе гуаньцзюй чжацзи (Вечный Чехов — Заметки о фестивале

драматургии под названием «вечный Чехов»). 周乔. 永远的契诃夫 — “永远的契诃夫” 戏剧节观剧札记 // Сицзюй (Драматургия) 戏剧. 2004. № 4. С. 82–88.

77. Чжунго сяньдай сицзюй шигао (История китайской современной драматургии: учеб. пособие для вузов / гл. ред. Чэнь Байчэнь, Дун цзянь). 中国现代戏剧史稿. 陈白尘, 董健主编. Пекин: Изд. китайская драматургия, 2008.

78. Юй Хуа. Ци Хэфу дэ дэн дай (Ожидание Чехова) 余华. 契诃夫的等待 // Душу (Чтение) 读书. 1998. № 7. С. 3–9.

79. Ян Синьюй. Чжу Жанчэн, Юань Мучжи юй Синью цзюйшэ. 杨新宇 朱穰丞, 袁牧之与辛酉剧社(Чжу Жанчэн, Юань Мучжи и театральная группа Синью) // Синьвэньсюе шилияо (Исторические материалы новой литературы) 新文学史料. 2012. № 1. С. 29–44.

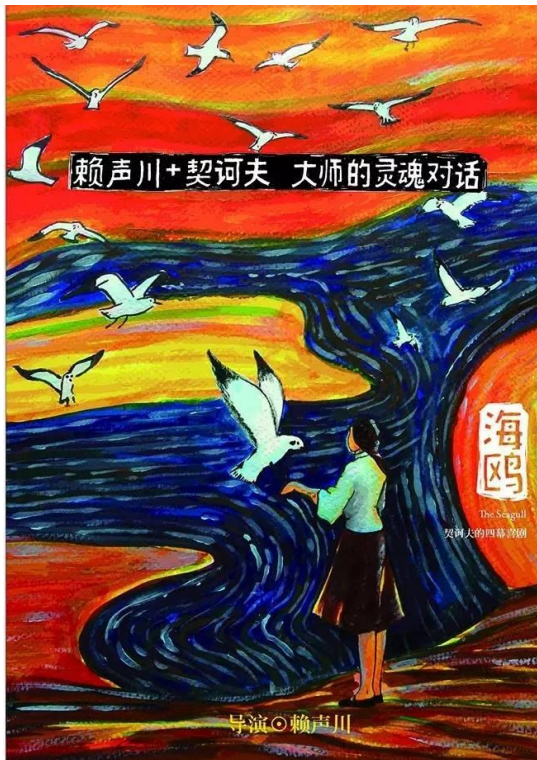
#### Справочная литература

80. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003.

81. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

82. Чжонго байкэ дацзидянь (Большой китайский энциклопедический словарь). 中国百科全书. Пекин: Большая энциклопедия, 2005.

## Приложение



«Чайка»

(режиссер: Лай Шэнчуань)

Источники фотографий: [http://www.sohu.com/a/162905964\\_299906](http://www.sohu.com/a/162905964_299906)

<http://book.sina.com.cn/news/c/2014-09-18/0710666968.shtml>



ДЯДЯ ВАНЯ

*Uncle Vanya*

萬尼亞舅舅

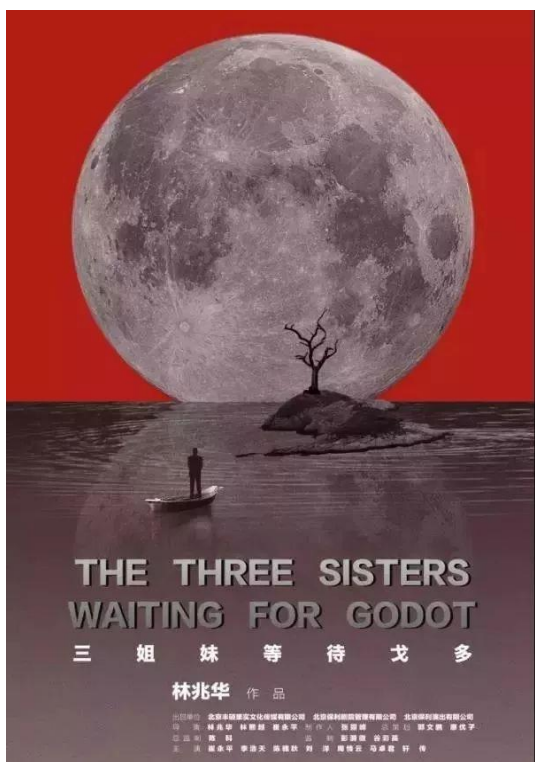


«Дядя Ваня»

(режиссер: Ли Люи)

Источники фотографий: <http://ticket.chncpa.org/product-1034444.html>

<http://ent.sina.com.cn/j/drama/2015-01-22/doc-iawzunex9276491.shtml>



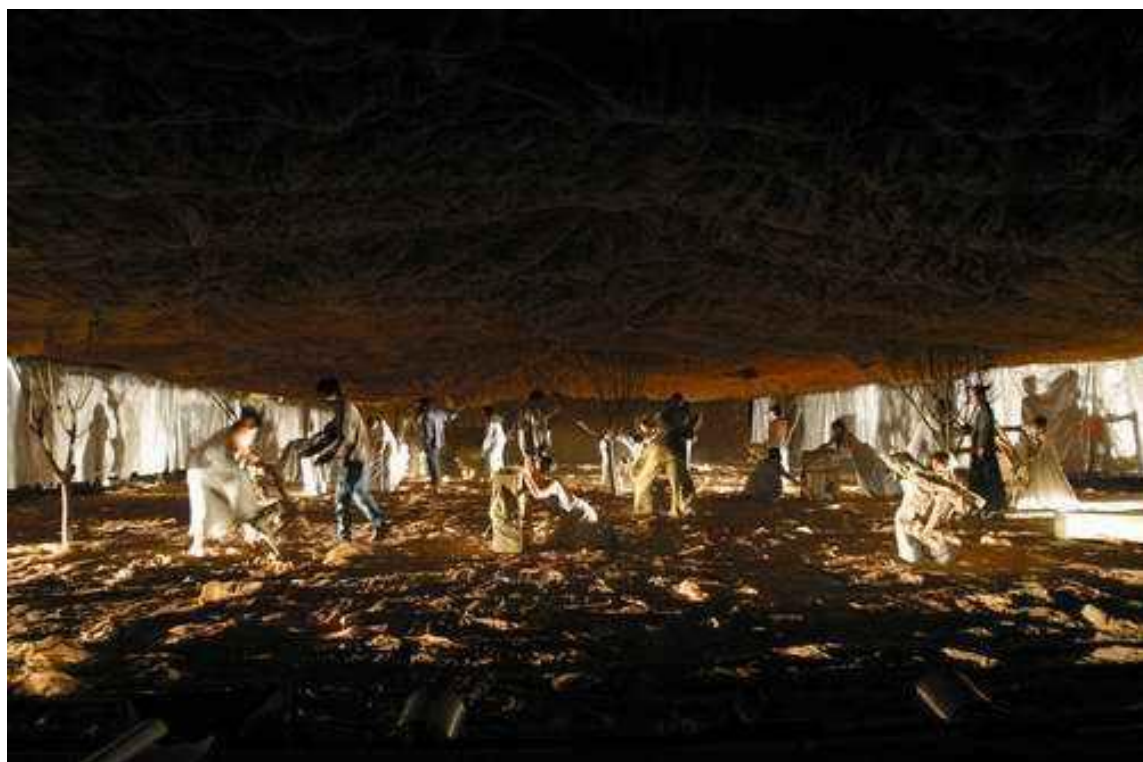
«Три сестры·В ожидании Годо»

(режиссер: Линь Чжаохуа)

Источники фотографий: [www.sohu.com/a/211227378\\_99912495](http://www.sohu.com/a/211227378_99912495)

<http://list.youku.com/albumlist/show?id=2749649&ascending=1&page=1>





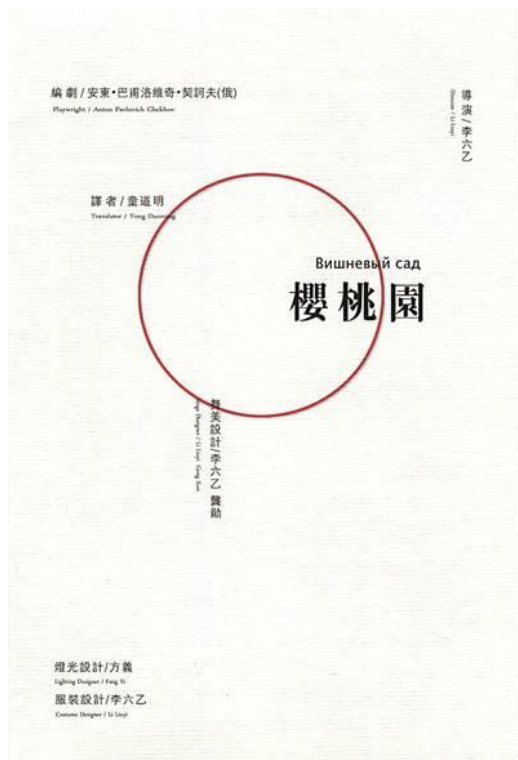
«Вишневый сад»

(режиссер: Линь Чжаохуа)

Источники фотографий:

[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_8935ce3a0102vbkl.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_8935ce3a0102vbkl.html)

[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5e667fb70101f2w0.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5e667fb70101f2w0.html)



«Вишневый сад»

(режиссер: Ли Люи)

Источники фотографий:

[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5e667fb70101f2w0.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5e667fb70101f2w0.html)

[www.sohu.com/a/204094775\\_391344](http://www.sohu.com/a/204094775_391344)