

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

石山山

Ши Шаньшань

**«НОВЫЕ ЛЮДИ» А.П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ
КОНТЕКСТАХ РОССИИ И КИТАЯ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор кафедры
русской литературы
Борис Вадимович Кондаков

Пермь 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. «НОВЫЕ ЛЮДИ» А.П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ РОССИИ	23
1.1. Русская критика о «новых людях»	24
1.2. «Старый» и «новый» мир: цветовая гамма	38
1.3. Типология «новых людей» в прозе	60
1.4. «Новые люди» в драматургии	91
1.5. Выводы: культурно-исторический контекст «новых людей» в России	120
ГЛАВА II. «НОВЫЕ ЛЮДИ» А.П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ КИТАЯ	125
2.1. Интерпретация повести «Палата № 6» в китайской культуре	131
2.2. Лу Синь как интерпретатор творчества А.П. Чехова	137
2.3. Обновление жизни: интерпретации творчества А.П. Чехова в 1930–1940-е гг.	150
2.4. Нравственное начало в человеке: интерпретации творчества А.П. Чехова в 1950–1990-е гг.	163
2.5. Выводы: культурно-исторический контекст «новых людей» в Китае	177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	183
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	196

ВВЕДЕНИЕ

Для русской культуры XIX–XX вв. была характерна особенность: осмысление действительности через систему «типов» (образов), сформированных русской классической литературой XIX в. В числе таких «типов» может быть назван, например, «лишний человек», «идеальная героиня» (в нескольких классических вариантах: от пушкинской Татьяны Лариной до «тургеневских девушек»), «маленький человек» и «большой человек» («Наполеон»), «русский скиталец», «человек из народа», «святой» (или «праведник»), «нигилист», интеллигент, совершающий добровольное «хождение в народ» и некоторые другие.

Эти «типы» формировались как результат осмысления существенных проблем российской действительности. Они раскрывали связь между человеком — носителем идей своего времени — и социальной «средой», в которой он существует и с которой он связан множеством разнообразных отношений.

Для обозначения этого явления мы в дальнейшем будем использовать понятие «культурно-исторический тип».

В принципе понятие «культурно-исторический тип» органично вытекает из понимания *реализма*, которое сложилось во второй половине XIX в. «Писатели, обладающие в какой-то мере историзмом своего идеологического мирозерцания, осознавая и эмоционально оценивая социальные характеристики человеческой жизни и интуитивно проникая творческой мыслью в их глубины, могли приходить к постижению их национально-исторической конкретности и внутренней противоречивости» [Поспелов 1978: 155 ¹]. Реализм предполагает воспроизведение действительности через систему *типов*, каждый из которых *объясняется* существующими в современной действительности «типическими» (то есть

¹ Здесь и далее в квадратных скобках указываются фамилия автора (или первые слова названия сборника), год публикации работы и (после двоеточия) — страница (страницы) цитаты.

выражающими существенные закономерности своего времени) обстоятельствами, в том числе, в первую очередь, *социальными* отношениями (в отличие от *романтизма*, который не стремился к *объяснению* поступков человека воздействием общества).

Каждый «культурно-исторический тип», сложившийся в рамках той или иной национальной культуры, формирует вокруг себя определённый «ореол» *художественных образов*, рассматриваемых читателями и критиками сквозь призму данного историко-культурного типа. В дальнейшем, имея в виду это явление, мы будем говорить об определённых «*типах образов*» («типах художественных образов»).

Под «образом», вслед за литературоведом советской эпохи Л.И. Тимофеевым, мы будем иметь в виду «обобщённую, но в то же время индивидуализированную картину человеческой жизни, созданную при помощи вымысла и имеющую эстетическое значение» [Тимофеев 1976: 60]. Роль такого «обобщения» в данном случае играет *идея*, вокруг которой объединяются представления о «новом человеке», «новой жизни», «новом обществе» («новом социальном укладе») и т. п.

Культурно-исторические типы, символически представленные в героях русской литературы (Чацком, Онегине или Печорине, Татьяне Лариной, Акакии Акакиевиче, Бельтове, Обломове, Базарове, Платоне Каратаеве, «Очарованном Страннике» и ряде других персонажей), становились своеобразной «категориальной сеткой», накладываемой представителями русской интеллигенции, писателями и критиками на меняющуюся современную действительность, при помощи которой окружающая их жизнь интерпретировалась.

Каждый из этих типов образов представлен в русской литературе в нескольких разновидностях. В образе какого-либо конкретного персонажа литературы одновременно могут пересекаться черты нескольких культурно-исторических типов (так, например, в образе Раскольникова

можно увидеть совмещение как «маленького», так и «большого» человека — носителя «идеи Наполеона»).

В XX в. ряд культурно-исторических типов обогатился новыми вариантами: «революционер», «вождь», «вредитель», «человек идеи» (некоторые использованные нами названия условные) и другими, каждый из которых во множестве вариантов был представлен в культуре советской эпохи и разрабатывался литературой «социалистического реализма» и «социалистического романтизма».

Характерный пример анализа явлений русской действительности сквозь призму культурно-исторических типов демонстрирует фундаментальная книга «История русской интеллигенции. Итоги художественной литературы XIX века», созданная Д.Н. Овсяннико-Куликовским в 1903–1914 гг., то есть в «чеховскую» эпоху.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский понимал художественную литературу как важнейшую форму общественной мысли — «документ общественной психологии» [Овсяннико-Куликовский 1911: 13].

В «Истории русской интеллигенции» национальная духовная культура XIX в. рассматривалась сквозь призму «ключевых» — наиболее типичных на каждом из этапов её развития — представителей общества (по терминологии Д.Н. Овсяннико-Куликовского — «общественно-психологических типов»), среди которых в одном ряду оказывались как *литературные герои* (Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин, Обломов, Штольц, Тентетников и др.), так и *реальные деятели культуры* — писатели (Гоголь, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Гл. Успенский, Достоевский, Боборыкин), критики (Белинский) интеллигенты-народники (Лавров и Михайловский) и т. п. (как правило, когда речь касалась более близких к современности «типов», автор обращался к характеристике не литературных героев, а реальных людей).

Нетрудно увидеть, что употреблённое Д.Н. Овсяннико-Куликовским понятие «общественно-психологический тип» близко предложенному нами поднятию «культурно-исторический тип» [Овсяннико-Куликовский 1911].

Использованный Д.Н. Овсяннико-Куликовским методологический подход органично вытекал из сложившегося в России XIX в. «литературоцентричного» типа культуры и связанного с ним сближения литературы с реальной действительностью, а также из традиций революционно-демократической критики, согласно принципам которой произведение литературы обычно становилось «поводом» для рассмотрения на его примере актуальных социальных проблем.

Система «культурно-исторических типов» не представляется однозначной и завершённой: на практике она постоянно изменялась и совершенствовалась, как бы «подстраиваясь» к потребностям общества на том или ином этапе его развития.

Один из важнейших для понимания русской действительности культурно-исторических типов — тип *новых людей (нового человека)*.

Само по себе выражение «новые люди» не указывает своим содержанием на какие-либо определённые хронологические *границы* данного явления. В широком понимании «новым» является любой культурно-исторический тип, который соотнесён с современностью, выражает актуальное содержание и может быть в каком-либо аспекте противопоставлен другому «типу», который интерпретируется современниками как «старый», традиционный.

В этом смысле «новыми людьми» своего времени могут считаться и «лишний человек» Онегин, и «маленький человек» Самсон Вырин, и «нигилист» Базаров, и многие другие персонажи русской литературы, которые воспринимались читателями и критиками как выразители того нового, актуального, что увидел в окружающей действительности писатель.

В настоящей диссертации мы будем следовать более «узкому» пониманию культурно-исторического типа «новые люди», исходя из

представления о том, что главным качеством таких людей является наличие сознательной (осознанной) установки на *активные самостоятельные действия*, направленные на изменение жизни и противоречащие традиционным нормам (принципам) поведения.

Нужно иметь в виду, что истоки этого культурно-исторического типа коренятся в русской литературе начала XIX в., и его отдельные черты можно обнаружить у ряда персонажей русской литературы 1820–1840-х гг.

«Классическими» представителями типа «новых людей» могут быть названы герои романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»: Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов, — люди чрезвычайно активные, которые располагают продуманной программой действий, направленных на преобразование общества. «Новыми людьми» в данном понимании могут быть названы некоторые персонажи «поздних» романов И.С. Тургенева, персонажи рассказов и пьес А.М. Горького, а также многие другие герои произведений конца XIX — начала XX вв.

Иной вариант «нового человека» был представлен в популярных романах писателя П.Д. Боборыкина, создававшихся в 1870–1890-е гг. — «Дельцы» (1872–1873), «Китай-город» (1882), «Василий Тёркин» (1892), «Тяга» (1898) и некоторых других, — в которых появился тип активного просвещённого героя, «человека дела», способного на самостоятельные *практические* действия, направленные на преобразование современного общества (не только в интеллектуальной, но и в социальной и экономической сферах).

«Человек дела», изображённый в романах П.Д. Боборыкина, был достаточно новым для русской культуры героем (в отличие от западноевропейской литературы), поскольку ранее в литературе такого рода персонажи показывались преимущественно либо сатирически (Чичиков), либо абстрактно, без конкретизации самих «дел» (Штольц).

Дискуссия о том, каким должен быть «новый человек» («человек будущего») велась в российском обществе на протяжении продолжительного времени, и участие в ней принимали многие известные русские писатели и критики. Особенно остро проблема «нового человека» становилась в переходные (переломные) эпохи, когда общество обсуждало пути дальнейшего переустройства и размышляло над тем, какие качества нужны человеку, чтобы подготовить будущее и войти в него.

При этом точные определения понятий и явлений, о которых вёлся спор, естественно, не давались. Каждый участник дискуссий, как правило, понимал обсуждаемые явления по-своему, расставляя индивидуальные акценты — в зависимости от своих взглядов и общественной ситуации. Так, например, в русской литературе и критике отсутствовала развёрнутая характеристика «новых людей», поскольку в ней не сформировались однозначные критерии принадлежности к последним. Отсюда, на наш взгляд, проистекает ограниченность понимания этого типа образа, которая была характерна для многих исследователей.

Нам представляется, что сегодня на проблему «новых людей» необходимо взглянуть шире, несколько раздвинув её хронологические рамки, и попытаться выйти на уровень обобщений. В качестве «признаков» принадлежности героя к «новым людям» мы предлагаем считать:

— наличие внутренней установки на *активные самостоятельные практические действия*, направленные на изменение собственной жизни и / или жизни социума;

— наличие более-менее целостной *системы взглядов* (программы социальных преобразований), определяющих характер деятельности;

— повышенная восприимчивость к «новым» (интерпретируемым как «прогрессивные») идеям, устремлённость в будущее;

— стремление последовательно отстаивать свои жизненные принципы;

- выступление против общественных традиций (нередко приводящее к конфликту с обществом), нонконформизм;
- отсутствие склонности к компромиссам.

Нетрудно понять, что применительно к конкретным литературным персонажам состав таких признаков может изменяться, а степень «новизны» того или иного персонажа — явление достаточно субъективное, «переменное», зависящее от *ценностно-смысловой позиции* интерпретатора. Поэтому в художественной системе произведения с образом «нового человека» всегда соотнесён *образ читателя*, который обычно не представлен *субъектно* (в качестве *персонажа* художественного произведения), а его *позиция* выражается через *подтекст* и *систему деталей художественной выразительности*. Позиция предполагаемого читателя воссоздаётся в сознании реального читателя-адресата, который вступает в диалог с точкой зрения *автора*, с *ценностно-смысловой позицией* которого *читатель* находится в постоянном *диалоге*.

В настоящей диссертации мы ставим вопрос о «новых людях» в произведениях одного из важнейших для понимания культуры рубежа XIX–XX вв. писателей — А.П. Чехова, который отличался точным пониманием проблем современной действительности, глубоким проникновением во внутренний мир человека и одновременно был писателем-новатором, который сумел реформировать художественный язык своего времени.

В то же время творчество А.П. Чехова, как отмечают исследователи, до сих пор остаётся «недопонятым» и «недопрочитанным». Причина этого — «обманчивость простоты чеховского повествования, создающего эффект “чистой воды”, когда близость “дна” оказывается иллюзорной» [Кубасов 1998: 3]. Одна из таких «иллюзий» связана с тем, что писатель долгое время рассматривался как «критик» действительности.

А.П. Чехов обычно исследовался как создатель образов русских интеллигентов и как писатель, сформировавший в русской культуре особое «этическое пространство». Гораздо меньше внимания в российском

литературоведении и критике уделялось художественным функциям образов «новых людей» в его произведениях — героев, которые «заняты делом» и активно воздействуют на окружающую их действительность, а также на других персонажей.

Следует особо отметить, что именно этот тип героя оказал наибольшее воздействие на *китайскую* культуру и общественную жизнь в XX в. На протяжении XX века русская и китайская культура и литература находились в постоянном взаимодействии (диалоге). А.П. Чехов стал писателем, оказавшим наибольшее воздействие на китайскую литературу XX в.

Для китайской литературы и культуры в творчестве А.П. Чехова был особенно важен тип интеллектуального и *активно действующего* человека, *преобразующего окружающую действительность*. Это позволяет сделать вывод, что творчество русского писателя рассматривалось в ракурсе, близком тому, который был избран в нашем исследовании.

«Новые люди» в российской критике и литературоведении.

«Новые люди» стали предметом специальных размышлений в русской критике второй половины XIX в.

Русский писатель М.Е. Салтыков-Щедрин, необычайно тонко и точно ощущавший своё время, считал, что герой современной литературы должен быть духовно свободным человеком и заниматься трудом. Характеризуя представления современников, он писал: «Идея о своём пути, о *свободном и самостоятельном труде* [курсив наш. — Ш.Ш.], о сознательном отношении к природе и жизни, делается достоянием не одних избранных натур, но общим, мирским. Она становится в ряды обыденных жизненных задач, не говорящих ни о подвиге, ни о заслуге, ни даже о порывах энтузиазма» [Салтыков-Щедрин 1966, 13: 442²].

² При ссылках на собрания сочинений в квадратных скобках после фамилии автора указывается год издания, том (после запятой), страницы (после двоеточия).

Тип «нового человека» противопоставляется М.Е. Салтыковым-Щедриным доминировавшему в предшествующей литературе типу «лишнего человека». «...Сделалось не менее ясно, — отмечал писатель в статье “Напрасные опасения”, опубликованной в журнале “Отечественные записки” (1868), — что следует уже искать типов положительных и деятельных, и отнести к ним с тою же правдивостью, с которою литература предшествующего периода относилась к типу человека, страдающего излишним досугом. Весь вопрос в том, где искать «этих деятельных и положительных типов» [Салтыков-Щедрин 1966, 9: 22].

С точки зрения М.Е. Салтыкова-Щедрина, «новый герой» должен быть *человеком дела* [курсив наш. — Ш.Ш.], и для создания убедительного образа, помимо талантливости, от писателя требуется определённая теоретическая и практическая подготовка: «...Художник сам должен быть революционером, знать хорошо “внутреннюю сложность нового типа”» [Салтыков-Щедрин 1966, 9: 23].

Писатели-народники, стремившиеся, с одной стороны, сохранять традиции Н.Г. Чернышевского, а с другой — следовать заветам М.Е. Салтыкова-Щедрина, мнение которого большинство из них ставило достаточно высоко, раскрывали образы «новых людей» по-разному, сохраняя в них прежде всего стремление бороться за идеалы будущего [Новикова 1985: 25].

Наблюдения М.Е. Салтыкова-Щедрина, обобщавшие взгляды и художественную практику писателей 1870–1890-х гг., в свою очередь воздействовали как на писателей его круга, так и на критиков, — особенно придерживавшихся революционно-демократического направления, в также на писателей и критиков Серебряного века.

В 1920–1930-е и в 1950–1960-е гг. проблема «новых людей» обычно рассматривалась в контексте изучения образа «положительного героя» литературы, применительно к творчеству писателей 1860–1870-х гг., —

например, Н.Г. Чернышевского или народников. Такой «положительный герой» часто интерпретировался как «революционер» — сторонник преобразования общества на основе социалистических принципов.

А.В. Карякина в статье «К вопросу о создании образов “новых людей” в демократической литературе второй половины 1860-х годов» отмечала, что «положительный герой передовой демократической литературы должен быть революционером, борцом за дело народа, способным ответить на вопрос “что делать?” в новых условиях общественной жизни» [Карякина 1957: 181].

В 1970–1980-е гг. интерпретация «новых людей» несколько расширилась: они стали рассматриваться не столько как герои-«революционеры», сколько как выразители новой социальной психологии, связанной со средой разночинцев.

С.М. Пинаев, например, писал по этому поводу: «“Генетически” писатели-демократы были близки к школе Чернышевского и “стремились в своей художественной практике проверить и подкрепить те типологические тенденции в жизни и социальной психологии “новых людей” из разночинной среды, которые открыл Чернышевский-романист» [Пинаев 1984: 170]. С точки зрения другого исследователя, идеология и мораль «новых людей»-семидесятников вобрали в себя “базаровское разрушительное отрицание” и “рахметовское революционное созидание”» [Диарова 1975: 3] и повлияли на решение проблемы «нового человека», общественного деятеля и пропагандиста-просветителя. При этом необходимо отметить и наличие в поведении “новых людей” качеств “обыкновенного” человека со всеми присущими ему радостями и огорчениями, столь характерными для революционера-демократа Волгина в романе Чернышевского «Пролог» [Новикова 1985: 24].

Аналогичные мысли высказывались в исследованиях В.В. Блохиной, К.В. Зенковой, Л.М. Лотман, Т.П. Маевской, посвящённых изучению положительного героя в произведениях писателей-народников.

В 1990–2000-е гг. подход к исследованию образов «новых людей» принципиально изменился. В этот период история русской литературы XIX–XX вв. стала пересматриваться. Исследователей интересовали не столько образы героев и связанное с ними социальное содержание, сколько общие закономерности развития русской культуры, взаимодействие литературы с разными пластами культуры, проблемы национального менталитета. Изменяется понимание литературоведами «новых людей» и их оценка.

С.А. Никольский в статье «“Новые люди” в их нацеленности на крестьянство как идея русской классической литературы» отметил: «Тема «новых людей» — одна из магистральных тем отечественной классической литературы, художественной по форме и философской по содержанию. В своей нацеленности на крестьянство “новые люди” обнаруживают одно из наиболее интересных своих проявлений. При этом их взгляд на крестьянство имеет историческую природу — русское литературное философствование начинается с идеи именно “новых людей”, представленной как утопия русской жизни и крестьянского мира, её части. С И.С. Тургенева — его “Записок охотника» и романной прозы, в особенности с романа “Новь”, — эта тема становится одной из центральных. Она глубоко исследуется Львом Толстым и Николаем Лесковым, Иваном Гончаровым и Антоном Чеховым» [Никольский 2016: 52].

С точки зрения исследователя идея «нового человека» в русской культуре постоянно претерпевала изменения — в зависимости от преобладавших на том или ином этапе развития общества взглядов: «...В дальнейшем развитии наблюдается отход от идей государственного патернализма и понуждений к революционному бунтарству, к новой идее: взгляду на народ как на “материал” для эпохи революционных преобразований, из которого должен возникнуть человек «коммунистической эпохи» [Никольский 2016: 52].

В связи с этим в обществе изменяются представления о «лишнем» и «новом» человеке. «...Пушкинский “новый человек” Евгений Онегин в отечественной гуманитарной традиции оказывается человеком не столько “новым”, сколько “лишним”. Столь же “лишний” для жизни, не вписывающийся в её логику и диссонирующий с господствующими общественными ценностями и нравами, заботящийся о крепостных молодой помещик Владимир Дубровский (одноимённая пушкинская повесть). Не может найти своё собственное место мечущийся между народом и властью Пётр Гринёв (повесть “Капитанская дочка”). Галерею “лишних людей” пополняют Александр Андреевич Чацкий (комедия А.С. Грибоедова “Горе от ума”), Григорий Александрович Печорин (роман М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”), да и гоголевский Павел Иванович Чичиков хоть и с противоположным знаком, но тоже из этого ряда» [Никольский 2016: 54].

С.А. Никольский сформулировал ещё одну важную проблему, постановка которой была характерна для исследователей 1990–2000-х гг., — о диалектической связи представлений о «новом» и «лишнем» человеке и об исторической обусловленности превращения одних в других, о взаимных переходах между ними. «“Новый человек”, хотя и занятый позитивным делом, но настроенный лишь разрушительно-революционно, не принимающий во внимание крестьянство, живущее по своим законам и традициям, народным телом как чуждый элемент отторгается, герой оказывается человеком “лишним”. Таково зафиксированное Тургеневым содержание очередной ступени российского литературного исследования проблемы “лишних” и “новых людей” в их соприкосновении с крестьянским миром. Определённо чужд России не только в переносном, но и в прямом смысле герой следующего тургеневского романа “Накануне” — болгарин Инсаров. Вместе с тем этот герой, безусловно, также и “новый человек” — один из первых в отечественной литературе революционеров, хотя и иноземный. И уже в нём автор подмечает, может быть, главную

характеристику людей, преследующих прежде всего разрушительную цель — ограниченность их мыслительного горизонта, невнимание и беспечность к вопросу: возможно ли будет (и каким образом) делать что-либо конструктивное после того, как разрушение состоялось. Для них вполне естественно не думать о крестьянине — главной фигуре нынешнего и будущего мира. И по этой причине сама их умозрительная “проектантская” суэта теряет всякий смысл» [Никольский 2016: 54].

Приведённые выше размышления позволяют сделать вывод, что при рассмотрении образов (типов) «новых людей» необходимо учитывать в качестве важнейшей составляющей *оценку*, которую даёт им *автор* или *читатель*, — оценку, от которой в конечном итоге зависит содержание, вкладываемое в этот образ.

Важнейшим критерием при этом оказывается соотнесённость деятельности с общественной *практикой*: «...“Новые люди” в России — это, к сожалению, не только попытки размышлять о реальных преобразованиях, но и в ещё большей мере болтовня. Об этом не только “Рудин”, но и роман Тургенева “Дым”. В нём изображаются разные силы общественно-политической жизни страны. Революционные демократы предреформенной поры, всё более склоняющиеся к тому, чтобы любыми средствами спровоцировать крестьянскую революцию. Либералы-западники, выступающие за утверждение в России хозяйственной и общественно-политической системы, основанной на личной собственности, экономической эффективности, свободе и правах человека. Тут же славянофилы, обуреваемые чувством ложно понятой национальной гордости и старающиеся измыслить некий особый русский путь» [Никольский 2016: 55].

В 2000-е гг. такой подход к «новым людям» оказался связан с проблемой *мифологизации* литературы, актуализировавшейся в этот период. Т.А. Никонова в диссертации на тему «Мифология “Нового мира” и тенденции развития русской литературы первой трети XX века» писала:

«В русской литературе первой трети XX века мы рассматриваем смену представлений о мире и человеке, поиск новых художественных решений. Формула “новый человек” используется нами для обозначения футурологических устремлений литературы. Смыслорождающая модель “нового мира” объединила то, что всегда существовало поляризованным — “книжное” сознание интеллигенции и “стихийную” массовую жизнь. Временем, когда иллюзия реализации самых смелых общественных и эстетических проектов была наиболее полной, стали первые послереволюционные годы. Они же были прощанием с наиболее масштабными общественными заблуждениями. Поэтому взгляд из 1920-х годов на время предреволюционных ожиданий и на годы послереволюционных разочарований позволяет увидеть смену представлений о “новом мире” и “новом человеке” в динамике» [Никонова 2004: 4].

Исследователь отмечает, что в советский период представления о «новом человеке» становятся *мифологемой*. «Новый человек» русской литературы должен был перестраивать мир по законам революционной логики, подчиняя своё «личное» целям общества. Массовое сознание видело в «новом мире» реализацию своих утопических ожиданий «рая на земле». «Архетип “земного рая”, “эдемского сада” не подлежал соотнесению с реальностью, не предполагал никаких личностных усилий, да и “нового человека” тоже. Поэтому мифологема “новый человек” открывала перспективы лишь для «книжного» сознания, никак в этом отношении не корреспондировавшего с массовым. Футурологические устремления, объединявшие русское общество перед революцией, в своей глубине были едва ли не взаимоисключающими: «книжное» решение предполагало отказ от личного, массовое сознание тяготело к их расподоблению. Примирение столь разнородных интенций было невозможным, а потому в литературу первой трети XX века властно вошли

идеология и политика, на десятилетия определив её развитие» [Никонова 2004: 5].

Таким образом на основании краткого обзора представлений о «новом человеке» в российском литературоведении можно сделать вывод, что постановка этой темы предполагает различные подходы. Несмотря на обилие упоминаний о «новых людях» и публикаций на эту тему, ставших заметным явлением в российском литературоведении, исследование этой темы далеко от завершённости: не сформулированы точные критерии, по которым можно было бы определить «нового человека», не названы его типологические разновидности, не показано место этого типа в творчестве разных писателей, — в частности, А.П. Чехова.

Новизна диссертации.

Современные чеховеды ищут новые ракурсы, необходимые для того, чтобы адекватно охарактеризовать творчество писателя, определить его роль и место в истории литературы. Один из таких ракурсов — *характерология*, то есть исследование (с использованием современных подходов) типологии художественных образов, созданных писателем.

В настоящее время отсутствуют исследования, в которых специально анализируются чеховские «новые люди», их типологические разновидности и связи с идеями времени. Отсутствуют и работы, в которых рассматривается восприятие чеховского «нового человека» в китайской культуре.

Актуальность работы обусловлена тем, что в ней ставится проблема культурной адаптации творчества писателя-классика к конкретным ситуациям общественной жизни. В условиях глобализации культуры, — процесса, характерного для начала XXI в., — проблема интерпретаций текстов и тесно связанные с ней аспекты межкультурной коммуникации становятся ключевыми для понимания взаимодействия литературы культуры и классического наследия разных народов.

Цель диссертации — раскрыть художественные особенности образов «новых людей» в творчестве А.П. Чехова и принципы их интерпретации в культурно-исторических контекстах России и Китая.

С поставленной целью связаны основные **задачи** диссертации:

1. раскрыть особенности интерпретации культурно-исторического типа «новых людей» в творчестве А.П. Чехова;
2. показать *варианты* образа «новых людей» в прозе и драматургии А.П. Чехова;
3. выявить специфику *восприятия* и интерпретации образа «новых людей» в китайской культуре, литературе и критике XX в.

Для исследования особенностей типа (образа) «нового человека» в творчестве А.П. Чехова и принципов его интерпретации в русской и китайской культурах необходимо раскрыть основные типы образов чеховской прозы и драматургии, а также связанные с ними способы организации художественного повествования, показать связь художественного образа с поступками персонажей и с развитием сюжета.

В качестве **материала** диссертации будут использоваться повести и рассказы 1880–1900-х гг., драматические произведения писателя конца 1890–1900-х гг., а также художественные интерпретации образов чеховских героев в китайской литературе, исследования российских и китайских литературоведов и критиков, посвящённые творчеству великого русского писателя.

Предмет диссертации — творчество А.П. Чехова во взаимодействии с идеями переустройства общества.

Объект диссертационного исследования — образы «новых людей» в творчестве А.П. Чехова.

В процессе исследования в диссертации использовались следующие научные **методы**:

1. *Историко-типологического метод*, предполагающий комплексное системное обобщение фактов литературного процесса с целью выявления

особенностей творчества писателя. Этот метод в его классической форме был разработан в литературоведении советской эпохи в 1960–1970-е гг. в работах Г.Н. Пospelова, Л.И. Тимофеева, В.И. Кулешова, П.А. Николаева, В.Е. Хализева, Р.В. Коминой, С.Я. Фрадкиной и многих других литературоведов данного времени. В настоящей диссертации историко-типологический метод использовался для осуществления типологии образов «новых людей» и особенностей их формирования в творчестве А.П. Чехова.

2. *Историко-функциональный метод*, разработанный советским литературоведением в 1970–1980-е гг. в исследованиях М.Б. Храпченко, Н.В. Осьмакова, У.А. Гуральника, В.В. Прозорова, Г.Н. Ищука и некоторых других литературоведов. Этот метод использовался при сопоставлении интерпретаций произведений А.П. Чехова и образов его героев в российском и китайском литературоведении и критике, а также исследовании функционирования чеховских образов в творчестве русских и китайских писателей.

3. *Культурно-исторический метод*, рассматривающий литературу как результат («продукт») общественной жизни и конкретных культурно-исторических условий. Этот метод разрабатывался российским «академическим» литературоведением в 1870–1880-е гг. (то есть в чеховскую эпоху!) в исследованиях А.Н. Пыпина, Д.Н. Овсяннико-Куликовского и многих других литературоведов этого времени. Использование данного метода позволяет раскрыть связь образов чеховских «новых людей» с идеями своего времени. В отдельных случаях культурно-исторический метод дополняется подходами, созданными в рамках современного *метода культурно-контекстуального анализа*, предполагающего изучение общественного и культурного контекста, в котором функционировали произведения А.П. Чехова.

Теоретической основой диссертации стали исследования в области типологии историко-литературного процесса и академических школ

русского литературоведения (работы Г.Н. Пospelова, П.А. Николаева, Л.Н. Тимофеева, В.И. Кулешова, А.Я. Эсалнек, Л.В. Чернец), а также фундаментальные исследования в области чеховедения (работы российских литературоведов С.Д. Балухатого, Г.Н. Бердникова, Н.Я. Берковского, Г.А. Бялого, М.П. Громова, А.Б. Дермана, В.В. Ермилова, В.Н. Катаева, А.В. Кубасова, В.Я. Лакшина, В.Я. Линкова, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, А.И. Роскина, М.Л. Семановой, А.П. Скафтымова, А.С. Собенникова, И.Н. Сухих, В.И. Тюпы, Л.М. Цилевича, А.П. Чудакова; китайского писателя и мыслителя Лу Синя, китайских писателей и литературоведов Чжу Исэня, Чжана Тяньи, Жу Луна, Ба Цзиня и некоторых других).

Теоретическое значение диссертации состоит в том, что в ней даётся обоснование выделения образа «нового человека» и предлагается оригинальная *типология* вариантов образов «новых людей» и их интерпретаций.

Практическое значение диссертации заключается в возможности применения её результатов в практике преподавания русской литературы (в том числе за рубежом). Результаты диссертации могут быть использованы в практике перевода рассказов, повестей и драматургических произведений А.П. Чехова на китайский язык.

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета, а также на международных, всероссийских и региональных форумах и конференциях, в числе которых международный форум «Русский язык в диалоге культур» (г. Москва, 7–8 октября 2016 г.), VI и VII всероссийские (с международным участием) научные конференции «Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи» (г. Пермь, 19 апреля 2016 г. и 10 апреля 2017 г.), XII международная

научно-практическая конференция «Современные тенденции развития науки и технологий» (г. Белгород, 31 января 2017 г.) и некоторые другие.

По теме диссертации опубликовано 7 статей, в том числе 3 — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов диссертационных исследований, и 1 — в издании, включённом в базу данных SCOPUS.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Образы «новых людей», помещённые в проблемное поле культуры, играют большую роль в художественной системе А.П. Чехова. Они связывают произведения с социальными представлениями его времени и помогают раскрыть позицию автора. Проблема «новых людей» становится особенно актуальной в «переходные» эпохи, когда происходит коренное изменение системы ценностей.

2. Важным компонентом образа является *сознание* потенциального *читателя*. Образы чеховских «новых людей» соотнесены с типажам русской классической литературы; они принципиально не завершены и порождают множество интерпретаций, заложенных в структуре художественного образа. Произведения формируют *проблемное поле*, в котором ставятся актуальные нравственно-философские и социально-исторические вопросы.

3. Культурно-исторический тип «новых людей» представлен в произведениях А.П. Чехова в нескольких разновидностях: «интеллектуальный человек», «человек идеи», «человек дела», «человек мечты», «человек творчества».

4. Образы «новых людей» были особо значимы для китайской культуры, в рамках которой А.П. Чехов интерпретировался как писатель, создавший образы героев, устремлённых в будущее и стремящихся к преобразованию общества.

5. Образы «новых людей» в произведениях А.П. Чехова создаются с использованием разнообразных художественных средств: оригинальных

метафор, разнообразной цветовой гаммы и особых читательских культурных ассоциаций. Образ «нового человека» тесно связан с *сознание читателя*, а также с *позицией автора*.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, двух глав и Заключения, а также Списка использованной литературы.

В первой главе «новые люди» Чехова рассматриваются в контексте *русской* культуры; во второй главе — в контексте *китайской* культуры.

Общий объём работы (без Списка использованной литературы) — 195 страниц. Список литературы включает 231 позицию.

ГЛАВА I

«НОВЫЕ ЛЮДИ» А.П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ РОССИИ

Творчество А.П. Чехова не укладывалось в систему ценностей, привычных для русского интеллигента, живущего в конце XIX в.: писателя нельзя было назвать ни «западником», ни «славянофилом», ни революционером-демократом, ни монархистом; ему были чужды утопические размышления о будущем; сам он как автор ни к чему прямо не призывал — он только стремился *понимать* людей и выражал к ним *сострадание*. Чехов отмечал: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только... Я ненавижу ложь и насилие» [Чехов 1976, 3: 11].

Такая позиция автора, связанная с отрицанием его принадлежности к направлениям общественной мысли и литературным группировкам, такое отношение к героям произведений были для русской культуры явлениями принципиально новыми, и это становилось причиной, затруднявшей понимание произведений писателя современниками.

То, что герои Чехова не похожи на большинство персонажей русской классической литературы, стало ясно читателям и критикам практически сразу после появления первых зрелых публикаций писателя. Его герои были действительно «новыми» для литературы того времени, новыми как по содержанию, с которым они были связаны, так и по способам их художественной подачи.

С другой стороны, чеховские герои были многочисленными нитями связаны с предшествующей русской литературой и могли быть соотнесены с её типичными героями — «лишними людьми», «маленьким» и «большим» человеком, с «идеальными» героинями А. Пушкина, И. Тургенева, Л. Толстого и другими.

Остановимся на данном вопросе более подробно. Сначала мы рассмотрим вопрос, как проблема «нового» в творчестве Чехова

интерпретировалась в современной критике, а потом обратимся к тому, как это «новое» было представлено в произведениях писателя.

1.1. Русская критика о «новых людях»

Появление в русской литературе А.П. Чехова было воспринято литературной критикой неоднозначно. С самого начала писателю стали предъявлять многочисленные претензии (даже в тех ситуациях, когда его произведения хвалили). Критики осуждали Чехова прежде всего за отсутствие «общей идеи» и «сложившегося мировоззрения» (при этом писателя нередко отождествляли с героями его произведений), упрекали за то, что он не зовёт к «светлому будущему», требовали «занять определённую общественную позицию», прояснить «общественную физиономию». Странники таких взглядов исходили из традиционных для русской критики представлений о необходимости чёткой формулировки позиции автора и выражения ценностей, соотносимых с идеями либо революционеров-демократов, либо русских народников.

Высказывания критиков свидетельствовали о том, что отношение к Чехову и его творчеству определялось в зависимости от того, как идейное содержание произведений и их герои связывались с «будущим», то есть с «новыми» «идеями» и «идеалами», а также с «новыми» (то есть непохожими на «типичные») поступками людей.

А.П. Чехов всегда резко возражал критикам, которые искали в его произведениях воздействие каких-либо идеологических «тенденций» или модных литературных «направлений». В одном из писем, говоря о своей принципиальной творческой позиции, он отмечал: «Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий. Но разве я не протестую против лжи! Разве это не направление?» [Чехов 1976, 3: 25]. Писатель никогда не проявлял себя как сторонник какой-либо конкретной партии или идеологической платформы

— он всегда стремился быть на стороне *высоких нравственных ценностей* и отстаивал право на индивидуальное, личное видение ситуации: «...Я уравниваю не консерватизм и либерализм, <...> а ложь героев с их правдой» [Чехов 1976, 3: 19].

А.П. Чехов настаивал на том, что писатель не должен выносить «приговор» своим героям (в этом он кардинально расходился с традициями русской революционно-демократической критики), и в качестве примера приводил «Евгения Онегина» А. Пушкина и «Анну Каренину» Л.Н. Толстого – произведения, в которых, как он подчёркивал, «не решён ни один вопрос», однако «все вопросы поставлены <...> правильно» [Чехов 1976, 3: 46].

В статье «Н.М. Пржевальский» (1888) Чехов сформулировал важную мысль об особой роли, которую должны играть русские «подвижники», несущие в себе «высшую нравственную силу». Значение деятельности таких подвижников, как указывает Чехов, в наибольшей степени возрастает в «больное время», когда среди «пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешёвые диссертации, развратничающих и лгущих», возникают «люди подвига, веры и ясно осознанной цели». С точки зрения писателя в такое время «подвижники нужны, как солнце» [Чехов 1979, 16: 236–237].

Это высказывание Чехова позволяет сделать вывод о том, кого, с его точки зрения, можно называть «подвижниками» – то есть теми людьми, которые должны стать образцом для общества: это люди «честные», «востребованные» «целеустремлённые», способные на самоотверженные героические поступки.

Однако такая позиция не могла быть воспринята доминировавшей в литературной жизни в 1890-е гг. народнической критикой, которая не приняла не и поняла чеховских героев и новаторство писателя в этой сфере.

В качестве примера могут быть приведены рецензии и обзоры ведущего литературного критика этого периода — Н.К. Михайловского,

который последовательно придерживался народнических взглядов. В программной статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» (1892), посвящённой пьесе «Иванов», критик сформулировал своё мнение по поводу произведения и сделал вывод о том, что в этой пьесе «идеалы отцов [под «отцами» люди, жившие на рубеже XIX–XX вв., подразумевали поколения «шестидесятников» и «семидесятников», то есть носителей идей революционеров-демократов и народников. — Ш.Ш.] и дедов оказались <...> бессильными» [Михайловский 1897, 6: 772]. С его точки зрения «Г. Чехов <...> гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то? почему то, а не другое? <...> Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вываливается и сердится. Это — рассказ “Почта”. <...> И рядом вдруг — “Спать хочется” — рассказ о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька <...> убивает порученного ей грудного ребенка <...>. И рассказывается это тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками...» [Михайловский 1897, 6: 777]. «Что попадетя на глаза, то он и изобразит с одинаково “холодную кровью”» [Михайловский 1897, 6: 783] (в начале XX в. для критика-«демократа» подчёркнуто называть писателя «господином» означало высшую степень пренебрежения).

Ещё более определённую точку зрения выразил другой критик (также народнической ориентации) — А.М. Скабичевский, — который считал характерной чертой произведений Чехова «отсутствие какого бы то ни было объединяющего идейного начала» [Скабичевский 2015: 415].

А.М. Скабичевский в статье под характерным названием «Есть ли у г. Чехова идеалы?» (1892), где анализировались «Скучная история» и «Рассказ неизвестного человека», писал, что для творчества Чехова характерен «крайний идеализм», вера в то, что любовь может превратить любого «негодяя» в «рыцаря без страха и упрёка»: чеховские герои, как правило, «плохи» и не выдерживают даже самой «снисходительной критики», поскольку их деятельность «сводится к нулю», «мыльному

пузырю», «донкихотству»; их идеалы «сродни религиозному культу», поскольку они хватаются за подвернувшиеся дела, заботясь не столько о достижении какого-либо результата, сколько «утешаясь самим процессом» деятельности. Критик также отмечал, что для чеховских героев характерно «отсутствие индивидуальности», которое в наибольшей степени заметно, когда автор «заставляет» их беседовать «бесцветным газетным языком» на «абстрактные темы» (эти упрёки были направлены прежде всего на повесть «Дуэль») [Скабичевский 1892: 793-832].

Можно предположить, что отзыв Скабичевского обидел Чехова. А.М. Горький вспоминал о разговоре с А.П. Чеховым, в котором писатель охарактеризовал современную критику: «Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю, — говорил он [Чехов. — Ш.Ш.], усмехаясь своей умной усмешкой. — Лошадь работает, все мускулы натянуты, как струны на контрабасе, а тут на крупе садится слепень и щекочет и жужжит... Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвёл на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...» [Горький 1950, 5: 425].

Отношение Чехова к критическим работам Скабичевского можно понять из некоторых высказываний, сформулированных в письмах. В письме к Ф.А. Червинскому от 2 июля 1891 г. писатель демонстративно подчёркивал: «Я Скабичевского никогда не читаю...» [Чехов 1975, 4: 245] (хотя на самом деле, скорее всего, его работы он хорошо знал). В письме от 24 февраля 1893 г., адресованном А.С. Суворину, он объяснил своё негативное отношение к современной критике тем, что в ней преобладает обвинительный уклон, несовместимый со стремлением объективно раскрыть художественное произведение: «Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах?» [Чехов 1977, 5: 173].

Концепции известных литературных критиков тиражировались авторами многочисленными рецензий, публиковавшихся на страницах газет

того времени. Так, критик известной газеты «Московский листок» иронически оценивал пьесу «Три сестры»: «Это не драма, это поэма, великолепно передающая <...>, как скучно и страшно жить “интеллигентным одиночкам” среди безотрадной обстановки русской провинции»; она является «шедевром <...> скуки и пошлости житейской», при этом автор статьи подчёркивал, что пьеса представляет только «новую вариацию» на «старую тему» [Ракшанин 2005: 149].

«Персональной критической проработке» подвергался практически каждый сколько-нибудь яркий чеховский персонаж. Основные обвинения критиков в адрес Чехова и его героев сводились к тому, что в произведениях писателя нет отчётливо выраженных «идеалов» (под которыми подразумевалось участие в политической борьбе и наличие программы социальных преобразований), а жизнь персонажей является «пошлой» (то есть «обыденной»), поскольку они не стремятся совершать поступки, которые могли бы изменить их собственную жизнь и жизнь окружающих людей.

В 1890-е и особенно в 1900-е гг. отношение к Чехову стало постепенно изменяться. Российские критики, читатели и зрители с нетерпением ожидали публикации очередных чеховских рассказов и новых постановок его пьес, нередко интерпретируя их появление как выполнение определённого «социального заказа», заключающегося в создании тех или иных типажей или высказывании каких-либо «нужных» для общества мыслей. Нередко их ожидания не оправдывались, поскольку Чехов всегда стремился идти *собственным* путём.

Ближе всего творчество Чехова оказалось «философско-эстетическим» критикам Серебряного века — Д. Мережковскому, В. Розанову, Л. Шестову, А. Белому, Ю. Айхенвальду, — оставившим вдумчивые и в целом положительные отзывы о его произведениях. Для них был важен прежде всего *внутренний мир, мироощущение* чеховских героев.

В гораздо меньшей степени их интересовали слова и поступки персонажей и, тем более, их *идеологические позиции*.

В.В. Розанов в статье «А.П. Чехов» (1910), подготовленной для «Юбилейного чеховского сборника», характеризовал писателя в традициях критики 1880-х гг. — как выразителя идей «безгеройного времени», и противопоставлял его Горькому, отразившему героическое начало («Он стал любимым писателем нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины, нашего «средненького». Какая разница между ним и Горьким!» [Розанов 1910: 131–132]). Одновременно В. Розанов отметил, что — несмотря на это — читатели «не забудут» Чехова, поскольку в его творчестве «есть бесконечность, — бесконечность нашей России» [Розанов 1910: 132], а любая бесконечность, в конечном итоге, адресована в будущее.

Д. Мережковский (которого, так же, как и Чехова, современники, принадлежащие к «старшему» поколению, упрекали в отсутствии «идеи») в программной статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) в разделе «Современное литературное поколение» писал о Чехове:

«Некоторые люди как будто рождаются путешественниками. У Чехова есть эта жадность к *новым* [курсив в цитате наш. — Ш.Ш.] впечатлениям, любопытство путешественников. Ум его трезвый и спокойный, может быть, для современного поэта даже слишком трезвый и спокойный. Но его спасает художественная чувствительность <...>. Он замечает *неуловимое*. <...> И эта *жадная впечатлительность* вечно стремится к *новому* и *неиспытанному*, ищет никем *не слышанных* звуков, *не виданных* оттенков в самой будничной знакомой действительности. <...> В мимолётных настроениях, в микроскопических уголках, в атомах жизни поэт открывает целые миры, *никем ещё не исследованные*. Ум художника спокоен, но нервы его так же чувствительны, как слишком напряжённые струны, которые, при малейшем дуновении, издают слабый и пленительный звук» [Мережковский 1995: 553].

Как видно из этой цитаты, для Мережковского важнейшим в творчестве писателя оказывалось умение видеть, чувствовать и отображать *новое* — то, что ещё не смогли увидеть и почувствовать другие художники. Такое же требование предощущать «новое» в жизни Мережковский ставил и перед всей современной литературой: «...Даже современному поколению суждено пасть, ему дана радость, едва ли не единственная на земле, ему дано увидеть самый ранний луч, почувствовать первый трепет Новой жизни, первое веяние великого будущего» [Мережковский 1995: 560].

Социальные катаклизмы, свершившиеся в России в XX в., и вызванное ими крушение «старого мира» обусловили кардинальную переоценку существовавших представлений о писателе. Подавляющее большинство чеховских персонажей, воспринимавшихся в 1890–1900-е гг. в качестве «передовых» и «прогрессивных» «людей будущего», стало интерпретироваться в качестве «безнадёжно устаревших».

Российская западная эмигрантская критика стала рассматривать их преимущественно сквозь призму ностальгии по Родине, как представителей завершившегося периода. С точки зрения Г. Адамовича, Чехов – это певец «сумеречной эпохи», создавший в литературе тип русского интеллигента 1880–1890-х гг. — периода, который воспринимался современниками как «застой», как время «медленного истаивания былых надежд», «беспредметной тоски», «слабеющих порывов» [Адамович 2002: 213–214], поэтому писатель показал их «не оценивая, не судя их», а внимательно наблюдая за ними, замечая при этом «тысячи мелочей, полумыслей, получувств и полудел» [Адамович 2002: 222].

Близкую мысль высказывал критик Ю. Айхенвальд. С его точки зрения, «на шумном торжище людской корысти» герои произведений Чехова становились «лишними», тоскующими по «высшей красоте и правде», тяготеющими к идеалу, однако гибнущими из-за своего

«безволия», искупая всё своей жертвенной гибелью [Айхенвальд 2017: 216-217].

Известнейший писатель русского зарубежья В. Набоков обратил внимание на то, что для Чехова важнее всего было показать «живого человека», не думая о «политической назидательности» произведения [Набоков 1996: 326]. С точки зрения В. Набокова в пьесе «Чайка» писатель выразил «мечтательную беспомощность» [Набоков 1996: 362] персонажей. Типичный чеховский герой — «неудачливый защитник общечеловеческой правды, возложивший на себя бремя, которого он не мог ни вынести, ни сбросить, он всегда несчастен и делает несчастными других. Само существование таких людей, “полных пылко́го самоотречения” и “духовной чистоты” рассматривалось писателем как обещание “лучшего будущего для всего мира”» [Набоков 1996: 332]. Герои оказывались для читателей чеховской эпохи «милы» [Набоков 1996: 327] — именно потому, что представлялись им совершенно «беспомощными» [Набоков 1996: 331].

Таким образом, в сознании многих критиков русского зарубежья оценка творчества Чехова также выстаивалась по оси «старое — новое», однако связывалась она преимущественно со «старым», уходящим в прошлое.

Некоторые литераторы русского «западного» зарубежья увидели в Чехове писателя, творчество которого соотнесено с принципиально «новым» содержанием, выявившимся только в XX в. Критик М. Каллаш (писавшая под псевдонимом «М. Курдюмов») в книге «Сердце смятенное: О творчестве А.П. Чехова» (Париж, 1934) увидела в нём мыслителя, предсказавшего России трагическое будущее. Как подчёркивала автор, Чехова в России в своё время «не дочитали до конца», поскольку «он выходит очень далеко за пределы отведённой ему эпохи». Своеобразие художественного мышления писателя заключалось в том, что он «мало интересовался “течениями прогрессивной мысли”» — именно потому, что

«всё его творчество зрелого периода ... стоит основами своими как раз в центре так называемых “вечных” русских вопросов» [Курдюмов 1934: 11].

Всё творчество Чехова свидетельствует о том, что значения, связываемые со словом «человек», по своей природе трагичны. «...Все персонажи писателя, которые не запаковали себя в “футляры”» ежедневных забот, мелкого тщеславия и узко материальных интересов — все они страдают от неразрешимости самого важного и главного для человека вопроса — о смысле человеческого бытия, о смысле жизни вообще» [Курдюмов 1934: 34].

Как подчёркивала М. Каллаш, на первом плане у Чехова всегда стояла проблема *абсолютно одинокой* личности. Неудовлетворённость и тоска, свойственные всем «лишним людям» в произведениях Чехова, возникают из-за того, что у них отсутствует понимание и объяснение высших *целей бытия* [Курдюмов 1934: 46]. С точки зрения М. Каллаш, в пьесе «Три сестры» (особенно в её последней сцене) доминирует «безвыходность и боль обманувшей всех жизни», которая «разрешается скорбной примирённостью во имя любви к людям, во имя надежды и веры в оправданность человеческих страданий высшими целями бытия» [Курдюмов 1934: 40-41].

Незнание этих «высших целей», отмечала М. Каллаш, мучает и опустошает души героев и читателей. «Повышенные требования к человеку, его творческим силам и повышенные требования к содержанию человеческой жизни вообще — вот что увидел Чехов в основе той неудовлетворённости, которая порождает тоску, а иногда и паралич воли к действию у лишних людей» [Курдюмов 1934: 46].

Таким образом, мы видим, что М. Каллаш удалось выявить в героях Чехова (которых она, по традиции русской литературы, называет «лишними») связь «новым» содержанием личности в XX в., выражающемся в новых требованиях, предъявляемых к человеку, в ощущении трагизма бытия, понимания иллюзорности большинства «общих» целей и идеалов.

«Лишние люди» Чехова обладали высокими духовными качествами, занимались практической деятельностью, размышляли о смысле жизни. Они часто оказывались недовольны своим положением в обществе, в результате чего сами себя воспринимали в качестве «лишних». Этим они отличались от «лишних» героев русской литературы первой половины XIX в., не особенно задумывавшихся над «общими» проблемами. «Лишними» считают себя и «талантливый врач Астров, и дядя Ваня, более чем добросовестно исполняющий принятые им на себя обязательства» [Курдюмов 1934: 46]. Писатель понял, что духовно требовательные люди его эпохи в отдельные моменты жизни должны ощущать себя «лишними». Отсутствие высшего оправдания и высших целей бытия выступало у чеховских персонажей — среди прочих неоднозначных *индивидуальных* причин — причиной *общей* неудовлетворённости и тоски.

События Первой Мировой войны, российских революций и Гражданской войны коренным образом изменили отношение к сущности *трагического* и к поступкам чеховских героев. В 1922 г. К. Станиславский писал В. Немировичу-Данченко об интерпретации персонажей в спектаклях МХТ: «Когда играем прощание с Машей в “Трёх сёстрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остаётся. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть» [Станиславский 1999: 188].

В СССР чеховское творчество в 1920-е гг. стало интерпретироваться литературоведами и критиками с *идеологической* точки зрения — сквозь призму его «классовости» и «народности», а также в зависимости от степени участия героев в труде, который может быть «полезен» для «общества».

Советские критики в первую очередь отмечали, что писатель, «как и Горький», «обличал» «свинцовые мерзости жизни» [Быков 2009: 8]. Отдельные чеховские персонажи, высказывавшие мысли о «светлом будущем», интерпретировались как носители «передовых идей» (а их

деятельность соответственно оценивалась положительно); другие же — как «бездеятельно-беспомощные» интеллигенты-мечтатели (их, наоборот, критиковали).

А.М. Горький рассматривал Петю Трофимова как человека, который может только «красиво говорить» о «необходимости работать» — в то время как сам ничего не делает и от скуки занимается «глупыми издевательствами» над Варей — единственной, кто из персонажей «Вишнёвого сада» работает не покладая рук «для благополучия бездельников» [Горький 1950: 429].

В этом контексте иную интерпретацию приобрела тема «нового человека» в произведениях писателя. Наиболее точно подход, характерный для той эпохи, сформулировал А.Б. Дерман (1929). Он проанализировал основные отзывы и рецензии на произведения писателя и систематизировал выраженные в них оценки. С его точки зрения, народническая критика придавала Чехову «импульс» к совершенствованию своего творчества [Дерман 1929: 55]. По его мнению, в произведениях Чехова тема «нового человека» была поднята «очень осторожно» и лишь в аспектах «отчуждения» от среды, как некое «предвозвестие» того по-настоящему нового, что должно появиться «на этапе развёртывания под руководством большевистской партии пролетарской борьбы» [Дерман 1929: 57]. Анализируя, например, чеховскую «Дуэль», А. Дерман утверждал, что в этой повести «...чувствуется отсутствие внутреннего убеждения автора в силе той догмы, которой он чисто насильственно подчинил действия своих героев, и отсюда безжизненность, схематичность и скомканность финала» [Дерман 1929: 206].

В советскую эпоху негативные суждения о творчестве А.П. Чехова, как правило, подавались «опосредованно», при этом адресовались они не Чехову, а только его героям. Так, известный критик советской эпохи В.В. Ермилов, высказывая одобрение по поводу «реализма» писателя и его борьбы за освобождение человека («Чехов выступает в качестве

воспитателя, стремящегося к тому, чтобы борьба за освобождение от рабских черт началась» [Ермилов 1951: 30]), одновременно подчёркивал, что в «Трёх сёстрах» присутствует «классическая завязка», ставящая героев перед «необходимостью начать борьбу» [Ермилов 1951: 396].

Отношение к произведениям А.П. Чехова было существенно откорректировано в годы Великой Отечественной войны, когда он стал оцениваться прежде всего как «писатель-патриот». В газете «Правда» 15 июля 1944 г. указывалось: «Чехов горячей, нежной и чуткой любовью любил нашу Родину — её прекрасную природу, беспредельные душевные богатства русского человека, его могучую, широкую душу» [Авдеев 1963: 26].

В последующие периоды (вторая половина 1950-х гг., 1960–1980-е гг.) критики советской эпохи стремились сгладить «острые углы», возникавшие в процессе полемики между Чеховым и идеологами народничества, которые рассматривались как представители одного из начальных этапов революционного движения. Творчество Чехова стало исследоваться не столько методами литературной *критики*, сколько сугубо *литературоведческими* методами — историко-типологическим или историко-функциональным.

Чеховский «новый человек» (в лице того же Пети Трофимова) получил «право» на существование и положительную интерпретацию, хотя обстоятельных попыток разобраться, в том, что нового он несёт, было не так уж много. Наряду с «оправдывающими» писателя и его персонажей оценками (типа «не увидели», «не поняли», «не оценили по достоинству»; «не дожил до революционного подъёма, который, несомненно, придал бы ему исторического оптимизма, помог сотворить образы действительно новых людей» [Бердников 1974: 92]) стали появляться высказывания о позитивном содержании взглядов представителей народнической критики.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. произошла очередная переоценка чеховских «новых людей» [Катаев 2004: 132]. «Изображение борьбы»,

«революционность», «идеологический коллективизм» [Шкуратов 2013: 40] перестали быть критериями оценки художественного творчества. Понятие «новые люди» стало интерпретироваться как ещё более расплывчатое, чем в народнической критике: это явление, которое в данный период было ориентировано, скорее, на сочетание индивидуализма с «общечеловеческими ценностями» [Чжан Шаопин 2017: 282], «западным либерализмом» [Корнилов 2007: 118]. На первый план в интерпретациях персонажей стало выходить *личное* начало, драма обречённости человека перед лицом грядущего; актуализировалась интерпретация творчества писателя как художника, показавшего мнимую ценность существовавших ранее идеалов (в этом плане литературоведение и критика 1980–1990-х гг. приблизилась к идеям критиков русского зарубежья).

Современный литературовед М.М. Одесская отмечала: «В произведениях Чехова нет героя-резонёра. <...> Чеховские идеалисты, мечтающие о прекрасном человеке, о счастье, о будущем, далеки от образов положительных героев, которых будет требовать новая революционная эпоха. Герои Чехова живут сотворёнными ими фантомами или исчерпавшими себя идеалами, уводящими от реальности, и в этом трагикомедия их жизни». Отсюда — согласно точке зрения автора — проистекает чеховские представления о «прекрасном человеке», об отдалённом будущем и о разнообразных проектах преобразования общества, а также концепция «сверхчеловека» (в интерпретации, идущей от А.М. Горького) [Одесская 2011: 24].

Актуализация интерпретаций, подчёркивающих воспроизведение в творчестве Чехова глубоко *личностных* (а не «общественных», «социальных») начал, выражающихся в его героях, в целом была характерна для постсоветского литературоведения и критики. Такой подход выразился, например, в интерпретации чеховских произведений, выполненных самым политизированным русским писателем XX в. — А.И. Солженицыным. Так, от Дымова («Попрыгунья») он ожидал не общей «гуманности», не особой

высокой «нравственности», а принципиальных «смелых поступков»: «Где край этому неправдоподобному терпению? Объяснить его безмерной любовью к жене? — так нет этой любви. А есть — непомерное, невообразимое благородство. И когда это завершается смертью — то постройка <...> вот и завершена. И уже — лишние, ослабляют назидательные разъяснения, какой он [Дымов. — Ш.Ш.] был великий человек» [Солженицын 1998: 173].

Таким образом, проделанный нами краткий анализ работ критиков и литературоведов XIX–XX вв. позволяет сделать ряд *выводов*.

1. В процессе интерпретации произведений А.П. Чехова ключевым оказывался вопрос об «идеалах» писателя и его героев в их отношении к представлениям об этих идеалах у современников. Отношение А.П. Чехова к «новому» и его интерпретация «новизны» были чрезвычайно важны для осмысления творчества писателя. Понимание соотношения «старого» и «нового» в окружающем мире и в людях, а также интерпретация этих важнейших для творчества А.П. Чехова категорий оказывались «ключом» для осмысления произведений писателя.

2. Оценка творчества писателя во многом была обусловлена тем, *как* исследователи понимали отношение писателя к «прошлому», «современности» и «будущему» и как связывали его со «старым» и «новым». От писателя, в соответствии с традициями русской реалистической литературы и критики XIX в., ожидали «приговора» действительности и чётких указаний на соотнесённость героев с тем, что в данную эпоху считалось «передовым» и «прогрессивным» (что в результате ограничивало интерпретации произведений и прочно связывало их с определённым временем).

3. Наиболее «проницательные» критики понимали, что «новым» в произведениях Чехова было обращение к человеку, который изображался не в системе идей, а в качестве выразителя определённой нравственной

духовной доминанты, как личность, стремящаяся жить самостоятельно и совершающая при этом как правильные, так и ошибочные поступки, которая пытается сохранить свободу от всяческих «теорий», регламентирующих жизнь.

4. Чехов отошёл от традиционных для русской литературы и литературной критики представлений об общественных идеалах и о действиях героя, направленных на осуществление какой-либо «генеральной идеи». Писатель предложил новую оценку человека, которая не соотносилась однозначно с практическими результатами его деятельности.

5. «Старое» и «новое» в чеховских произведениях воплощалось через особенности художественной формы, систему выразительных деталей, которые организовывали восприятие читателем его произведений и создавали неоднозначный *образ мира*. Художественный мир, созданный в произведениях Чехова, представлял противоречивое единство того, что уходит в прошлое, и того, что только нарождается в современном мире.

1.2. «Старый» и «новый» мир: цветовая гамма

Большую роль в произведениях А.П. Чехова всегда играл *цвет*. Чеховская цветовая гамма (колористика) была весьма насыщена и выполняла важные функции: при помощи цвета подчеркивались те или иные особенности характера героев, их эмоциональное и душевное состояние (от умиротворения до предельного напряжения), обстоятельства, в которых они находятся.

В связи с этой особенностью творчества писателя известный чеховед Е.П. Червинскене отмечала: «...Стабильностью чеховского спектра и объясняется символичность многих его оценок. Особенно характерные художественные детали даже переходят из произведения в произведение, наполняясь все более глубоким смыслом, поднимаясь до символического значения» [Червинскене 1976: 121].

Важность чеховской цветописи для интерпретации произведений писателя отмечали многие другие литературоведы и критики. Понимать смыслы, вкладываемые писателем в каждый из использованных им цветов и оттенков, необходимо и для переводчиков — особенно переводчиков на китайский язык, поскольку многие символы (в том числе и цветовая символика) прочитываются в культуре восточных народов иначе, чем в русской. Например, в Китае *чёрный цвет* ассоциировался с *севером* и *водой* (к северу от Великой равнины протекали «тёмные реки», — например, Амур [黑龙江 — Хэйлуцзян], то есть «Река Чёрного Дракона»), с *зимой* и *луной*; одновременно это символ грядущего всеобщего обновления и пробуждения, поэтому одежды чёрного цвета обычно надевали китайские *учёные*. *Белый* цвет ассоциировался с *опасностью* и с *западом*, откуда с Тибетского нагорья осуществляли свои набеги воинственные народы, — местом, где всегда царят хаос и гибнет всё живое, — а также со *старостью*, *увяданием*, *осенью*, *холодом* и *трауром*, то есть с выходом за «пределы мира» людей.

Известный китайский писатель, учёный и общественный деятель Го Можо в статье «Чехов на Востоке» отмечал: «Главнейшая причина популярности Чехова заключается, вероятно, в том, что форма и стиль его произведений близки и понятны восточному читателю, который более всего ценит в художественном творчестве лиризм и содержание, свободное от тяжелых и застывших красок» [Го Можо 1953: 341].

Основная особенность творчества русского писателя, выделенная Го Можо, которая была близка и понятна китайским читателям, — выразить «содержание, свободное от тяжёлых и застывших красок» [Го Можо 1953: 341], — может быть понята в двух аспектах: как в более широком (свобода от следования устаревшим культурным традициям), так и в более узком (точное использование цвета для передачи эмоциональных оттенков содержания). Адекватная передача цветовой гаммы важна для понимания функционирования художественного текста в инокультурной среде.

«Цветовые» и «световые» детали в произведениях Чехова играли существенную роль в создании образов, в том числе образов «новых» и «старых» людей, окружающей их среды, «фона», на котором разворачиваются события.

Чтобы раскрыть принципы использования *цвета* и *света* в произведениях писателя, обратимся к анализу конкретных текстов, созданных в 1880-е гг.

Одним из самых значительных произведений Чехова этого периода стала философская повесть «**Огни**» (1887), в которой писатель сумел глубоко проникнуть в жизнь, в психологию людей. В своём произведении автор поставил философский вопрос о соотношении рассудочной деятельности (рационалистической мысли) человека с иррациональными глубинами духа, о верности философии трагического пессимизма, а также о неоднозначности принимаемых человеком решений в связи с их возможными последствиями.

Раскрыть сложные размышления автора помогала система выразительных деталей, при помощи которых передавалась важная для писателя оппозиция: «огни» («свет») — «темнота». Противопоставление ночной «темноты», «мглы» и светящихся в ней огней организует философское пространство произведения и порождает «высокие мысли» «о бренности и ничтожестве, о бесцельности жизни, о неизбежности смерти, о загробных потёмках...» [Чехов 1977, 7: 107].

В начале повести описывается картина природы: «Ночь была... звёздная, но *тёмная*»; рассказчику она представляется «глухой» и «неприветливой» — *темнее*, чем она была на самом деле»; находящиеся рядом объекты — строящаяся железнодорожная насыпь, «кучи песку, глины и щебня, бараки, ямы, <...> плоские возвышения над землянками <...> — весь этот ералаш, *выкрашенный потёмками в один цвет* [здесь и далее выделение курсивом в цитатах раздела обозначений цвета и света сделано мной. — Ш.Ш.], придавал земле какую-то странную, дикую

физиономию, напоминавшую о временах хаоса»; «ухабы, ямы и кучи всплошную с *ночной мглой*» [Чехов 1977, 7: 105–106].

Однообразную картину ночи нарушает блеск «огней»: «В саженьях пятидесяти от нас, там, где ухабы, ямы и кучи сливались всплошную с *ночной мглой*, мигал тусклый огонек. За ним светился другой огонь, за этим третий, потом, отступя шагов сто, светились рядом два красных глаза — вероятно, окна какого-нибудь барака — и длинный ряд таких огней, становясь всё гуще и тусклее, тянулся по линии до самого горизонта, потом полукругом поворачивал влево и исчезал в далёкой мгле. Огни были неподвижны. В них, в ночной тишине и в унылой песне телеграфа чувствовалось что-то общее. Казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью, и о ней знали только огни, ночь и проволоки...» [Чехов 1977, 7: 106].

В представлении инженера Ананьева светящиеся огни соотносятся с *будущим*, — с изменениями, которые когда-нибудь, через одно-два столетия могут произойти в этом месте: «...Мне кажется, что они похожи на человеческие мысли... Знаете, мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди *потёмок*, и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то — далеко за старостью...» [Чехов 1977, 7: 138].

Другой персонаж, барон фон Штенберг, студент, наоборот, связывает огни с далёким библейским прошлым: «Знаете, на что похожи эти бесконечные огни? Они вызывают во мне представление о чём-то давно умершем, жившем тысячи лет тому назад, о чем-то вроде лагеря амалекитян или филистимлян. Точно какой-то ветхозаветный народ расположился станом и ждёт утра <...>» [Чехов 1977, 7: 107].

Противопоставление «темноты», лишённой пространственных и временных ориентиров, и «огней», связанных с «прошлым» и «будущим», реализуется и в личных отношениях, о которых рассказывает инженер своим собеседникам.

Кульминация бурного и скоротечного романа Ананьева с Кисочкой происходит ночью. Темнота скрывает, смазывает и скрадывает контуры, нивелирует цвета и оттенки, сводя их к двум проявлениям — «темноте» и «огням», «свету», — и это подчёркивает «нечёткость» описываемой в рассказе инженера Ананьева морально-этической ситуации.

Провожая Ананьева, Кисочка держит в руках свечу, и в этот момент «*светлые* пятна прыгали по её лицу и шее». Уходя, инженер испытывает эмоциональный дискомфорт, который передаётся через сопоставление с «темнотой»: «...кое-где между деревьями *тускло краснеют* окна дачников» «*потёмки*», «*темно ужасно*» [Чехов 1977, 7: 125].

Аналогичным образом описывается другая встреча героя с Кисочкой: они вместе идут в темноте «...по мягкой, пыльной дороге»; когда же глаза Ананьева «мало-помалу привыкли к *темноте*», он начинает «различать силуэты старых, но тощих дубов и лип, которые росли по сторонам дороги»; «направо *неясно* обозначилась *чёрная* полоса неровного, обрывистого берега, пересечённая кое-где небольшими глубокими оврагами и промоинами» [Чехов 1977, 7: 127].

Утром рассказчик уезжает верхом на лошади. Перед его глазами проплывают фрагменты разных картин: «собака с *мутными*, точно пьяными глазами», фигуры рабочих, «мелькавшие в утреннем *тумане*», «бесконечная, угрюмая равнина и *пасмурное*, холодное небо», «*темневший* вдали дубовый лес и *туманная* даль» [Чехов 1977, 7: 140]. Герой вроде бы не решил ни одного стоящего перед ним философского вопроса, а от ночного рассказа в памяти «оставались только огни и образ Кисочки», но это приносит ему умиротворение.

Завершается серия обрывочных впечатлений персонажа двумя фразами: одной — идущей от лица рассказчика («Да, ничего не поймёшь на этом свете!», — и второй, завершающей текст от лица автора («Стало восходить солнце...» [Чехов 1977, 7: 140]), которые в своём сочетании

могут быть интерпретированы символически — как указание на некое «прояснение», обновление сознания героя.

Таким образом, основываясь на анализе повести, мы можем сделать вывод: «темнота» («ночь», «мгла») и «огни» («свет»), с одной стороны, в символическом плане организуют восприятие пространства-времени («огни» указывают на *вечность* и выстраивают *временную* перспективу, из прошлого в будущее, — а «темнота» организует или дезорганизует окружающее *пространство*), а с другой стороны, устанавливают *ценностные* отношения («темнота» делает неотчётливыми *этические* границы поступков).

Аналогичные принципы, определяющие символическое использование цвета и света, развивались и в других произведениях Чехова.

В повестях и рассказах, созданных Чеховым в 1880-е гг., особую роль играл *серый* цвет.

В небольшом рассказе («сценке») «**Зеркало**» (1885) описывается молодая девушка Нелли, мечтающая о замужестве, которая, гадая при помощи зеркала, пытается понять события своей *будущей* жизни. Увиденная ею грядущая жизнь протекает на «сером» фоне: то, что она видит в зеркалах, — «узкий, бесконечный коридор, ряд бесчисленных свечей, отражение её лица, рук, рамы зеркала — всё это давно уже заволочлось туманом и слилось в одно беспредельное *серое* море» [Чехов 1976, 4: 271]; «на колеблющемся *сером* фоне постепенно проясняются контуры головы, лицо, брови, борода. Это он, суженый, предмет долгих мечтаний и надежд <...> Вне его, как и на *сером* фоне, мрак, пустота, бессмыслица» [Чехов 1976, 4: 271].

«Серый фон» в рассказе характеризует и время, и пространство: «На *сером* фоне бегут месяцы, годы... и Нелли отчётливо, во всех подробностях, видит своё будущее»; «...на *сером* фоне мелькают картина за картиной»; «...видит далее она на *сером* фоне, как муж её каждую весну ищет денег, чтобы уплатить проценты в банк, где заложено имение...» [Чехов 1976, 4: 271]. «Серое» время раскрывает трагические картины будущего:

трагическую смерть потенциального супруга, вероятную гибель её возможных детей: «Видит она детей. Тут вечный страх. <...> Из пяти-шести карапузов, наверное, умрёт один. <...> *Серый* фон не свободен от смертей. Оно и понятно» [Чехов 1976, 4: 274]. Героиня рассказа понимает, что, по сути, «серостью» отмечена наиболее вероятная картина всей её жизни — как у большинства окружающих её людей.

В произведениях Чехова «серая жизнь» существует *вне* времени: она не соотнесена ни с конкретным «прошлым», ни с «будущим» — это бесконечно длящееся «настоящее», обыденные ситуации которого не сулят ни духовного обновления героине, ни каких-либо общественных перемен. «Серость» не связана ни с «новым миром», ни с «новым человеком».

В рассказе «**Мелюзга**» (1885) *серый* цвет неоднократно используется для характеристики жизни, которую ведёт мелкий чиновник по фамилии Невыразимов: «...На квартире у него было ещё *серее* и хуже, чем в дежурной комнате... Допустим, что этот день он провёл бы хорошо, с комфортом, но что же дальше? Всё те же *серые* стены, всё те же дежурства по найму и поздравительные письма...» [Чехов 1975, 3: 211]. «Серость» как характеристика беспросветной жизни противопоставлена сохранившимся в его памяти *светлым* детским переживаниям: «...Семейный кружок, торжественные физиономии близких, белая скатерть, свет, тепло...» [Чехов 1975, 3: 211].

«Серое» может преобладать и во внешности человека: персонаж повести «**Степь**» (1888), Семён Александрович Варламов, — миллионер, землевладелец, хозяин несметных степных богатств — характеризуется как «...малорослый *серый* человечек, обутый в большие сапоги...» [Чехов 1977, 7: 79].

Аналогичные символические значения, связанные с серым цветом, можно обнаружить в произведениях, созданных А.П. Чеховым в 1890-е гг. В повести «**Палата № 6**» (1892) сообщается, что больница, являющаяся по сути тюрьмой, окружена «*серым* больничный забором с гвоздями» [Чехов

1977, 8: 72]. В рассказе «Три года» (1895) описывается, как героиня, приехавшая из Москвы на несколько дней в родной город, видит его в серых оттенках: «...Улицы казались ей пустынными, безлюдными, снег *серым* [курсив везде мой. – Ш.Ш.], а дома маленькими, точно кто приплюснул их» [Чехов 1977, 9: 62]. «У меня такое чувство, как будто жизнь наша уже кончилась, а начинается теперь для нас *серая* полужизнь» [Чехов 1977, 9: 86]. В рассказе «Крыжовник» (1898) серый цвет используется для передачи грустного настроения, вызванного осенней непогодой: «Ещё с раннего утра всё небо обложили дождевые тучи; было тихо, не жарко и скучно, как бывает в *серые* пасмурные дни, когда над полем давно уже нависли тучи, ждёшь дождя, а его нет» [Чехов 1977, 10: 55].

Примерно такую же семантику, как и «серый» цвет, в рассказах Чехова имеет определение «бледный» или указание на *отсутствие* цвета.

В рассказе «Верочка» (1887) героиня, ищущая смысл жизни и стремящаяся к активной деятельности, приносящей пользу обществу, высказывает своё отношение к обывателям «Н-ского уезда»: «Я не выношу постоянного покоя и бесцельной жизни, не выношу наших *бесцветных* и *бледных* людей, которые все похожи один на другого, как капли воды!» [Чехов 1976, 6: 78–79].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что в повестях и рассказах Чехова серый цвет связывается с отсутствием индивидуальности, со скукой, неопределённостью, однообразием жизни, представлениями о «безысходности бытия», затянувшимся и надоевшим ожиданием.

Выскажем предположение: особенности восприятия и интерпретации Чеховым цветовой гаммы окончательно сформировались под воздействием сибирских и особенно сахалинских, впечатлений. Эти впечатления определили принципы использования «цветовых» характеристик в последующих произведениях.

В подтверждение приведём несколько выдержек из книги «Остров Сахалин» (1891–1893).

Перед глазами рассказчика-повествователя, стоящего на палубе корабля, открывается грустный пейзаж острова Сахалин: «...Впереди чуть видна *туманная* полоса — это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во *мгле* берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут конец *света* и что дальше уже некуда плыть» [Чехов 1978, 14/15: 45]. Характеристики, использованные для описания острова («туманная» [Чехов 1978, 14/15: 45, 342], «мгла» [Чехов 1978, 14/15: 188]) в данном контексте представляют вариант *серого* цвета.

Аналогичное значение имеют и использованные писателем слов «тёмный» («темнота») [Чехов 1978, 14/15: 71, 196] и «чёрный» [Чехов 1978, 14/15: 220, 222, 240, 304], которые используются в значениях, близких к семантике «серого» цвета.

Как только судно, на котором плывёт повествователь, бросает якорь в бухте, «...*потемнело* небо, собралась гроза и вода приняла необыкновенный, *ярко-зелёный* цвет. <...> Тут в Александровске ещё ничего, — сказал мне механик, заметив, какое тяжёлое впечатление произвёл на меня берег, — а вот вы увидите Дуэ! Там берег совсем отвесный, с *тёмными* ущельями и с угольными пластами... мрачный берег! Бывало, мы возили на «Байкале» в Дуэ по 200–300 каторжных, так я видел, как многие из них при взгляде на берег плакали» [Чехов 1978, 14/15: 52–54]. «Тёмными» и «серыми» оказываются не только берега Сахалина — этот цвет характерен и для военных шинелей, арестантских халатов, одежды ссыльнопоселенцев, ветхих бревенчатых строений.

На этом преобладающем сером («тёмном») фоне острова возникают «вспышки» иных, ярких цветов — зелёного и красного (багрового), — однако в данной ситуации эти эпизодически появляющиеся в описаниях цвета лишь подчёркивают особое значение преобладающих «тёмного» и «серого».

Вот как описывается события, происшедшие в сахалинском городе Николаевске 8 июля 1890 г.: «...На правом берегу горел лес; сплошная

зелёная масса выбрасывала из себя *багровое* пламя; клубы дыма слились в длинную, *чёрную*, неподвижную полосу, которая висит над лесом... Пожар громадный, но кругом тишина и спокойствие, никому нет дела до того, что гибнут леса. Очевидно, *зелёное* богатство принадлежит здесь одному только богу» [Чехов 1978, 14/15: 45].

Разноцветное освещение населённого пункта, которое появляется из-за попыток сахалинского начальства придать острову иллюзию «праздничного» облика, только подчёркивает его изначальную «тёмность» и мрачность: «Вечером была иллюминация. По улицам, освещённым площадками и бенгальским огнём, до позднего вечера гуляли толпами солдаты, поселенцы и каторжные. Тюрьма была открыта. Река Дуйка, всегда убогая, грязная, с лысыми берегами, а теперь украшенная по обе стороны *разноцветными* фонарями и бенгальскими огнями, которые отражались в ней, была на этот раз красива, даже величественна, но и смешна, как кухаркина дочь, на которую для примерки надели барышнино платье. В саду генерала играла музыка и пели певчие. Даже из пушки стреляли, и пушку разорвало. И все-таки, несмотря на такое веселье, на улицах было скучно. Ни песен, ни гармоники, ни одного пьяного; люди бродили, как тени, и молчали, как тени. Каторга и при бенгальском освещении остаётся каторгой, а музыка, когда её издали слышит человек, который никогда уже не вернётся на родину, наводит только смертную тоску» [Чехов 1978, 14/15: 64-65].

В рассказе «**Человек в футляре**» (1898) образ учителя Беликова создаётся так же с преобладанием тёмных оттенков. Учитель смотрит на мир сквозь *тёмные* очки (то есть видит всё в тёмно-серых оттенках); для своих часов он имеет «чехольчик» из *серой* замши [Чехов 1977, 10: 43]; в описании внешности персонажа также преобладает характеристика «серый», которая сопровождается определением «бледный» [Чехов 1977, 10: 44]. Ряд цветовых характеристик героя явно был рассчитан на ассоциации современников: типичные для людей его времени плащ и

тёплое (на вате) пальто, зонтик, которые явно имели «тёмный» цвет; чёрная, синяя и серая форма преподавателей и гимназистов; серовато-зелёная окраска стен учебных заведений; черно-коричневые парты.

Цветовая гамма изменяется только в одной ситуации: когда у Беликова возникает симпатия к Варе и план женитьбы на ней, привычная бледность его лица сменяется более яркими красками: так, увидав карикатуру на «влюблённого антропоса» [Чехов 1977, 10: 49], он делается «зелёным»; «зелёным» же — «мрачнее тучи» [Чехов 1977, 10: 49] — он становится, когда встречает мчащихся на велосипедах Вареньку и её брата [Чехов 1977, 10: 50].

В рассказе «Ионыч» (1898) также доминирует тёмные оттенки. Даже когда Старцев влюбляется и дело идёт к сватовству, всё вокруг остаётся бесцветным или «тёмным» («тёмные листья» [Чехов 1977, 10: 29] в саду, «тёмный дом» [Чехов 1977, 10: 39], «темно», «в темноте» [Чехов 1977, 10: 38]). Другие краски, использованные автором, подчёркивают неестественность и натянутость складывающихся между персонажами отношений: «розовая от напряжения» Екатерина Ивановна долго и громко играет на фортепьяно [Чехов 1977, 10: 27]; адресованное Старцеву письмо матери Котика находится в «голубом конверте» [Чехов 1977, 10: 28]; на кладбище насыпан «жёлтый песок» [Чехов 1977, 10: 31]; Ионыч пересчитывает *жёлтые* и *зелёные* денежные купюры: «по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой, и, случалось, бумажек — жёлтых и зелёных, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью» [Чехов 1977, 10: 36]; в финале Ионыч характеризуется как «пухлый» и «красный»... [Чехов 1977, 10: 40].

Присутствие в описании героя нескольких контрастных цветов, как правило, выделяет его из общего стандартного «серого» («бледного», «тёмного») ряда и формирует позитивное отношение читателя к персонажу. В повести «Дуэль» (1891) один из персонажей — Самойленко — обрисован с использованием трёх цветов — чёрного, белого и красного (при этом слово

«красный» используется не столько как обозначение цвета, сколько как эмоциональная характеристика персонажа): «С большой стриженной головой, без шеи, *красный*, носастый, с мохнатыми *чёрными* бровями и с *седыми* бакенами, толстый, обрюзглый, да ещё вдобавок с хриплым армейским басом <...> на всякого вновь приезжавшего производил неприятное впечатление бурбона и хрипуна, но проходило два-три дня после первого знакомства, и лицо его начинало казаться необыкновенно добрым, милым и даже красивым. Несмотря на свою неуклюжесть и грубоватый тон, это был человек смирный, безгранично добрый, благодушный и обязательный» [Чехов 1977, 7: 1].

В свою очередь, неопределённость цветовой характеристики предопределяет неоднозначность читательской реакции на действия героя.

В «**Рассказе неизвестного человека**» (1893) внешность одного из персонажей — Орлова-младшего — обозначена как специфически «петербургская»: у него «узкие плечи, длинная талия, впалые виски, глаза неопределённого цвета и скудная, тускло окрашенная растительность на голове, бороде и усах» [Чехов 1977, 8: 148].

«Неизвестный» предлагает Зинаиде Фёдоровне бежать вместе с ним. Оба героя полны энтузиазма и желания начать «*новую* жизнь», однако использованные для описания ситуации «бегства» цвета формируют у читателя восприятие события, которое никак не соотносится с «новым»: они спускаются по «*чёрной* лестнице»; на улице «ночные *потёмки*», вокруг «*темно* и безлюдно»; над ними простирается «*синее* холодное небо»; их пролётка останавливается у «дома, выкрашенного в *тёмный* цвет» [Чехов 1977, 8: 196]. И в соответствии с этими эмоциональными установками рассвет, который созерцает «Неизвестный», не приносит ничего светлого и радостного: «...Все образы прошлого, все *туманные* мысли вдруг слились у меня в одну ясную, крепкую мысль: я и Зинаида Фёдоровна погибли... безвозвратно» [Чехов 1977, 8: 195].

Оказавшись за границей, Зинаида Фёдоровна на некоторое время воспряла духом, и перемена в её настроении сопровождается изменением цветовой гаммы: она совершает прогулку по Венеции, одетая «в *светло-сером* платье, лёгкой соломенной шляпе, весёлая, согретая весенним солнцем» [Чехов 1977, 8: 198].

Вскоре после приезда в Европу в отношениях «Неизвестного» и его спутницы начинает нарастать напряжённость, которая сопровождается резкой сменой используемых для характеристики ситуаций цветов: «...В дворце дождей меня всё манило к тому углу, где замазали *чёрною* краской несчастного Марино Фальеро. Хорошо быть художником, поэтом, драматургом, думал я, но если это недоступно для меня, то хотя бы удариться в мистицизм!» [Чехов 1977, 8: 199]. Чуть слышно «хлюпает» вода под «тихо качающейся *чёрной* гондолой»; «там и сям дрожат и колышутся отражения звёзд и прибрежных огней» [Чехов 1977, 8: 199]; неподалёку в увешанной отражающимися в воде цветными фонарями гондоле распевают песни жизнерадостные люди, раздаются песни, музыка, смех, однако «Неизвестный» мрачен и подавлен, а Зинаида Фёдоровна, «*бледная*, с серьёзным, почти суровым лицом», сидит рядом, «крепко стиснув губы и руки» [Чехов 1977, 8: 199].

После рождения ребёнка Зинаида Фёдоровна пытается покончить с собой. В произведении представлен её портрет: она «...худая, *бледная*, в *белом* чепчике с кружевами»; на её лице происходит смена выражений — то «равнодушного, холодного, вялого», то детски-беспомощного, «какое придавал ей *белый* чепчик», то искажённого гримасой отвращения [Чехов 1977, 8: 208].

Сам «Неизвестный» на протяжении всей повести остаётся «бесцветным»: на фоне разнообразных красок пейзажа южной Европы использованные для его характеристики цвета выглядят «размытыми»; яркое южное солнце, создавая ощущение дискомфорта, размывает контуры, «рябит по воде так ярко, что больно смотреть» [Чехов 1977, 8: 198].

Душевному разладу героя сопутствует «размытый», неотчётливый зрительный ряд: «...Я вышел на террасу и долго глядел на море. Вдали на горизонте ни одного паруса, на левом берегу в *лиловатой мгле* горы, сады, башни, дома, на всем играет солнце, но все чуждо, равнодушно, путаница какая-то» [Чехов 1977, 8: 203].

В произведениях Чехова «бледные» оттенки цветов, как правило, передают неопределённость и «бесцветность» обывательской жизни. Другую семантику имеет *белый* цвет, который создаёт у читателя позитивное эмоциональное отношение к герою.

Рассказ «**Попрыгунья**» (1891) позволяет понять многие особенности чеховской поэтики, в том числе принципы использования цветосветовых характеристик. В основе цветовой гаммы произведения находится противостояние *белого* и *чёрного* цветов.

Сопоставим несколько описаний из этого произведения, в которых упоминаются разные цвета.

В рассказе сообщается, что Дымов упорно работал — даже в «медовый месяц». В больнице он заразился рожей, в результате чего вынужден был пролежать в постели шесть дней и остричь свои «красивые *чёрные* волосы». В рассказе даётся эмоциональное описание поведения его жены: «Ольга Ивановна сидела около него и горько плакала, но, когда ему полегчало, она надела на его стриженую голову *беленький* платок и стала писать с него бедуина. И обоим было весело» [Чехов 1977, 8: 12].

С *белым* цветом связана и героиня произведения: «Артист говорил Ольге Ивановне, что со своими *льняными* волосами и в венчальном наряде она очень похожа на стройное вишнёвое деревцо, когда весной оно сплошь бывает покрыто нежными *белыми* цветами» [Чехов 1977, 8: 8].

Изменение цветовой гаммы соотносится с мотивом творческого изменения человека: «Так как у неё и Дымова денег было очень немного, в обрез, то, чтобы часто появляться в новых платьях и поражать своими нарядами, ей и её портнихе приходилось пускаться на хитрости. Очень

часто из старого *перекрашенного* платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шёлка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта» [Чехов 1977, 8: 9].

Ольга Ивановна тщательно готовится к поездке на пленэр: она приобретает соответствующую красивую одежду, краски, кисти, холсты и новую палитру. «Почти каждый день к ней приходил Рябовский, чтобы посмотреть, какие она сделала успехи по живописи. Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил: — Так-с... Это облако у вас кричит: оно *освещено* не по-вечернему. Передний план как-то сжёван, и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот *потемнее* взять. А в общем недурственно... Хвалю» [Чехов 1977, 8: 12].

Безосновательность творческих амбиций Ольги Ивановны раскрывается при помощи иронического описания мыслей героини, в котором упоминания того или иного цвета и света (освещения) помогает сформировать позицию читателя: «*Бирюзовый* цвет воды, какого она раньше никогда не видала, небо, берега, *чёрные* тени и безотчётная радость, наполнявшая её душу, говорили ей, что из неё выйдет великая художница и что где-то там за далью, за *лунной* ночью, в бесконечном пространстве ожидают её успех, слава, любовь народа... Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились толпы людей, *огни*, торжественные звуки музыки, крики восторга, сама она в *белом* платье и цветы, которые сыпались на неё со всех сторон. Думала она также о том, что рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, божий избранник...» [Чехов 1977, 8: 16].

Светоцветовые характеристики помогают читателю понять истинный характер Рябовского — увидеть его позёрство и осознать отсутствие у него глубоких *этических* черт: «В тихую *лунную* июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на палубе волжского парохода и смотрела то на воду, то на красивые берега. Рядом с нею стоял Рябовский и говорил ей, что *чёрные* тени на воде

— не тени, а сон, что в виду этой колдовской воды с фантастическим *блеском*, в виду бездонного неба и грустных, задумчивых берегов, говорящих о суете нашей жизни и о существовании чего-то высшего, вечного, блаженного хорошо бы ... забыться и умереть...» [Чехов 1977, 8: 15].

Несколько позже в рассказе приводятся мысли Ольги Ивановны, восхищающейся Рябковским: «О *тнях, вечерних тонах, о лунном блеске* он говорит как-то особенно, своим языком, так что невольно чувствуется обаяние его власти над природой. Сам он очень красив, оригинален, и жизнь его, независимая, свободная, чуждая всего житейского, похожа на жизнь птицы» [Чехов 1977, 8: 16].

Цветовые характеристики используются и при описании сцены, которая символически обозначает завершение любви Ольги Ивановны к Рябковскому: «...Волга уже была без *блеска, тусклая, матовая*, холодная на вид. Всё, всё напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени. И казалось, что роскошные *зелёные* ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную *синюю* даль и всё щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили её: “Голая! голая!”» [Чехов 1977, 8: 17].

Тёмные и тусклые оттенки используются для описания и «осенней» жизни художников на пленэре. В избе, где они проживают, холодно и неуютно, расположенная в ней печь работает плохо: «Запахло гарью, и воздух *посинел* от дыма». Возвращающиеся с этюдов художники предстают «в высоких грязных сапогах и с мокрыми от дождя лицами» [Чехов 1976, 11: 27] [Чехов 1977, 8: 19].

После того, как Ольга Ивановна изменяет мужу, в её восприятии окружающий мир становится тусклым и тёмным: «...Все её прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, *тусклым*, ненужным и далёким-далёким...» [Чехов 1977, 8: 16].

Когда Ольга Ивановна, «холодея от ужаса», узнаёт о том, что Дымов находится в смертельной опасности, она видит своё отражение в зеркале: «С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с жёлтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой» [Чехов 1977, 8: 27].

Врачи, пытающиеся спасти Дымова, в отличие от «окрашенных» в яркие оттенки приятелей Ольга Ивановны, в цветовом плане выглядят обыкновенно: один из них – «господин с чёрною бородой»; другие — «маленький, рыженький, с длинным носом и с еврейским акцентом, потом высокий, сутулый, лохматый, похожий на протодьякона, потом молодой, очень полный, с красным лицом» [Чехов 1977, 8: 27].

После кончины внешность Дымова воспроизводится с использованием тусклых цветов: «Лицо его страшно осунулось, похудело и имело серовато-жёлтый цвет, какого никогда не бывает у живых; и только по лбу, по чёрным бровям да по знакомой улыбке можно было узнать, что это Дымов» [Чехов 1977, 8: 31].

В рассказе «Дама с собачкой» (1899) писатель создаёт картину осеннего Крыма, с его «морем, горами, облачками, широким небом» [Чехов 1977, 10: 134], используя для этого всего несколько красок, которые помогают дать характеристики знаковым предметам, — например, морю, горам, кипарисам.

Белый цвет служит для передачи первого впечатления Гурова от Анны Сергеевны: «...Молодая дама, невысокого роста блондинка в берете; за нею бежал белый шпиц» [Чехов 1977, 10: 128]. Когда любовь обоих достигает полноты и гармонии, Гуров «сквозь утренний туман» видит Ялту и «белые облака» на вершинах гор. Красота зимней заснеженной Москвы также передаётся при помощи использования белого цвета: «...Приятно видеть белую землю, белую крышу, дышится мягко, славно... у старых лип и берёз, белых от инея» [Чехов 1977, 10: 135].

Не в силах перенести разлуку с любимой, Гуров едет в город С., в котором ему запоминается только забор, расположенный напротив дома Дидерицев, — «серый, длинный, с гвоздями». Слово «серый» помогает понять *серое* обыденное существование героини. Трагичность «краденой любви» героев «Дамы с собачкой» выражает характеристика «бледная» Анна Сергеевна, «одетая в его [Гурова. — Ш.Ш.] любимое *серое* платье» [Чехов 1977, 10: 142].

Цветовые характеристики широко используются в чеховской *драматургии*. Возникает впечатление, что писатель, учитывая специфику жанра, при помощи разных цветовых характеристик давал своеобразные указания режиссёрам и актёрам, которые будут ставить его спектакли.

В системе художественных деталей пьесы «Чайка» (1896) можно обнаружить противопоставление чёрного и белого цветов. Использование этих цветов создавало у зрителей ощущение условности представленных событий — подобно условности чёрно-белых фотографий, появление которых на рубеже XIX–XX вв. формировало способ образного восприятия зрителей той эпохи.

Белый цвет в драме неизменно связан с образом Нины Заречной: в первом действии, представляя образ грядущей Мировой Души, она предстаёт «вся в *белом*»; о «*белой чайке*» вспоминает Тригорин в третьем действии: «Я буду вспоминать. Я буду вспоминать вас, какую вы были в тот ясный день — помните? — неделю назад, когда вы были в *светлом* платье... Мы разговаривали... ещё тогда на скамье лежала *белая чайка*» [Чехов 1978, 13: 34]. Именно белый цвет соединяет в сознании читателей и зрителей образы Нины и рвущейся взлететь ввысь, в будущее чайки.

Чёрный цвет в пьесе соотнесён с другой героиней — Машей, которая на вопрос о том, почему она всегда «ходит в чёрном», отвечает: «Это траур по моей жизни. Я несчастна» [Чехов 1978, 13: 5]. Маша — в отличие от Нины — живёт прошлым, и она устала от жизни: «...У меня такое чувство,

как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф...» [Чехов 1978, 13: 21].

Аналогичная ситуация наблюдается и в пьесе «**Дядя Ваня**» (1897). «Нынешняя» жизнь представлена через тёмные оттенки, а будущая (пусть даже и загробная, что и подчёркивает трагизм ситуации, — через светлые тона. Соня, формулирующая многие важные для автора идеи, заявляет: «Мы покорно умрём и там за гробом увидим жизнь *светлую*, прекрасную» [Чехов 1978, 13: 115].

Большую роль цветовая символика играет в пьесе «**Три сестры**». Её выражают как авторские ремарки (тремякратное упоминание цветовых деталей одежды героинь), так и слова персонажей. Необычное сочетание зелёного и розового цвета в платье Наташи Ольга оценивает как проявление безвкусицы («На вас зелёный пояс! Милая, это не хорошо! ...Просто не идёт... и как-то странно...» [Чехов 1978, 13: 136]); оценка, данная Машей, ещё более категорична: «Ах, как она [Наташа. — Ш.Ш.] одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, *желтоватая* юбка с этакой пошленькой бахромой и *красная* кофточка» [Чехов 1978, 13: 129].

Светский этикет конца XIX — начала XX вв. предписывал незамужним девушкам носить платья голубого и розового цветов, а зелёный пояс могли надевать только замужние женщины. Необычное сочетание цветов в одежде Наташи свидетельствовало о её мещанском вкусе, стремлении утвердиться в статусе законной супруги Андрея, а также указывало на её чужеродность в обществе сестёр.

Разница в восприятии цвета одежды со стороны Наташи и трёх сестёр демонстрирует их принадлежность к различным *стилям жизни*. «Ольга в *синем* форменном платье учительницы женской гимназии, всё время поправляет ученические тетрадки»; Маша «в *чёрном* платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку»; Ирина в *белом* платье стоит, задумавшись» [Чехов 1978, 13: 119].

Холодный синий цвет в пьесе Чехова характеризует регламентированную жизнь, лишённую тепла и домашнего уюта; чёрное платье Маши указывает не только на траур по умершему год назад отцу, но и на её собственную несчастливо сложившуюся жизнь; белый цвет платья Ирины традиционно связывается с чистотой и молодостью.

Тёмные цвета соотносятся с изображением армии. Подполковник Вершинин, участвуя в праздничном застолье, говорит: «Я выпью вот этой тёмной водки... (Пьёт.)» [Чехов 1978, 13: 134]. Современникам Чехова одного только упоминания об офицерах было достаточно для того, чтобы в их сознании возникал ассоциативный цветовой ряд, связанный с военной формой (серый, чёрный и зелёный). Уйдя в отставку, барон Тузенбах появляется в гражданском костюме, тем самым, образно говоря, «изменяет свою расцветку». В эмоционально накалённой атмосфере он дважды говорит о том, что «*светает*» и «начинается утро» [Чехов 1978, 13: 165]; он же замечает особую бледность Ирины: «Мне кажется, ваша бледность проясняет тёмный воздух, как свет» [Чехов 1978, 13: 164]. Предчувствуя свою гибель, барон Тузенбах прощается с земным бытием, стремясь заново, будто в первый раз, увидеть красоту берёз и клёнов, принять свет как божественное начало, идущее «не от мира сего».

Цветовые и световые характеристики используются в пьесе при описании явлений природы. В день именин Ирины «на дворе *солнечно, весело*»; когда 11 лет назад семья переезжала из Москвы в провинциальный город, «*всё уже было в цвету, залито солнцем*»; год назад, «когда умер отец», «было очень холодно, шёл снег» [Чехов 1978, 13: 119].

В пьесе «**Вишнёвый сад**» преобладает *белый* цвет. Он, прежде всего, используется для характеристики сада. Белый цвет, с одной стороны, характеризует визуальный образ, а с другой, — выражает «предощущение» его скорой гибели и связывает его с тем «новым», что должно возникнуть в обществе. Контраст белого цвета и другими красками способствовал

возникновению в сознании зрителей картины сложного противостояния старого, отжившего, с новым, нарождающимся.

О вишнёвом саде герои произведения говорят многократно, и каждый раз связывают его с *белым цветом*, соотнося его с мечтой и с гипотетическим (но не осуществляющимся!) светлым будущим. Гаев, отворяя окно, замечает: «Сад весь *белый*» [Чехов 1978, 13: 209]. Более развёрнутую характеристику даёт саду Любовь Андреевна: «Какой изумительный сад! *Белые* массы цветов, *голубое* небо...» [Чехов 1978, 13: 210]. В другой сцене она сообщает: «О, моё детство, чистота моя! <...> Весь, весь *белый*! <...> Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в *белом* платье! <...> Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, *белое* деревцо склонилось, похоже на женщину...» [Чехов 1978, 13: 210].

Эффект многократного обыгрывания белизны позволял показать единение героев с садом и одновременно их зависимость от него; в то же время он является «фоном» их размышлений о будущем. Визуальный образ сада скрыт от зрителя, но характеризующий его белый цвет через систему выразительных деталей присутствует в образном сознании воспринимающего на протяжении всей пьесы — в виде деталей костюмов персонажей, от действия (или бездействия) которых зависит судьба самого сада. Лопахин характеризует себя: «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в *белой* жилетке» [Чехов 1978, 13: 198]; Фирс появляется «в пиджаке и *белом* жилете» «надевает *белые* перчатки» [Чехов 1978, 13: 202–203]; Шарлотта Ивановна показана «в *белом* платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе» [Чехов 1978, 13: 208]; Любовь Андреевна с детства имеет две любимые комнаты – *белую* и *фиолетовую* [Чехов 1978, 13: 199].

С белым цветом связаны и некоторые второстепенные персонажи: случайно встреченный прохожий предстаёт «в *белой* потасканной фуражке» [Чехов 1978, 13: 226], что опосредованно указывает на его принадлежность к дворянскому сословию. Горничная Дуняша, рассказывая о себе, также подчёркивает свою соотнесённость с «белым»: «Я стала тревожная, все

беспокоюсь. Меня ещё девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки *белые, белые*, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь...» [Чехов 1978, 13: 217].

Ближе к финалу выясняется судьба сада: он становится собственностью Лопухина, который, помимо упомянутой ранее «*белой* жилетки», носит яркие «*жёлтые* башмаки» [Чехов 1978, 13: 198], противоречащие стилю одежды всех остальных персонажей.

Цвет и свет выполняют в произведениях Чехова многие функции: цветосветовые характеристики позволяют автору дать героям точное описание, выразить их внутреннее состояние, раскрыть их духовную эволюцию. Иногда цвет заключает в себе какую-то загадку, которую должен понять читатель; иногда цвет сигнализирует о неких *предчувствиях* персонажей (которые, как правило, сбываются). Цвет является знаком, который помогает читателю осознать, что происходит что-то из ряда вон выходящее — или, напротив, самое заурядное.

Подведём некоторые *итоги* проделанного нами исследования принципов использования цветовых характеристик в произведениях А.П. Чехова.

1. Светоцветовые характеристики в произведениях писателя играют большую роль. Они способствуют организации *подтекста* произведений, формируют определённое читательское восприятие ситуаций и образов персонажей.

2. *Серый* цвет в произведениях Чехова почти всегда указывает на рутину, связь с «обыденным», «пошлым», «традиционным» миром; «безвременность» этого мира свидетельствует о тривиальности отношений персонажей. *Яркие* цвета (красный, зелёный, синий), как правило, необходимы для того, чтобы привлечь внимание читателя к описываемому явлению (ситуации) или персонажу, способствуют их выделению из общего «обыденного» ряда.

3. Особую роль в творчестве Чехова играют *чёрный* и *белый* цвета. Как показывает проделанный нами анализ произведений писателя, эти цвета соотнесены с принципиальными *изменениями*, происходящими в окружающем мире, или с людьми, которые имеют *потенциал развития*, то есть связаны с размышлениями автора и читателя о *времени*, о связи *прошлого* и *настоящего* с *будущим*.

4. *Белый* цвет в творчестве Чехова, как правило, соединён с представлениями о *будущем* и о «новом» мире, а также с образами людей, которые могут претендовать на то, чтобы читатель считал их «*новыми*».

В произведениях А.П. Чехова белый цвет становится своеобразным «маркером», который позволяет читателю / зрителю выделить «новых людей» из числа остальных персонажей.

1.3. Типология «новых людей» в прозе

Рассмотрим, как представлен образ «нового человека» в прозаических произведениях А.П. Чехова (повестях и рассказах), созданных в 1890–1900-е гг., когда талант писателя проявился в наибольшей степени.

Мы будем учитывать, что применительно к творчеству Чехова граница между «повестями» и рассказами проводится весьма условно, поскольку в произведениях обоих жанров реализовывались одни и те же художественные принципы.

Для исследования особенностей культурно-исторического типа «новых людей» нами были выбраны произведения, в которых, с нашей точки зрения, в наибольшей степени отразились концептуальные представления писателя о современности и его размышления о будущем. Это рассказы и повести, созданные на разных этапах творчества писателя: «Попрыгунья» (1891), «Дуэль» (1891), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Три года» (1895), «Моя жизнь» (1896) и «Невеста» (1903).

В этих произведениях, с одной стороны, выразился талант зрелого писателя, творческие принципы которого уже в значительной мере

сформировались. С другой стороны, они демонстрируют разные аспекты чеховской концепции «нового мира» и «новых людей». Эти произведения после их публикации вызывали оживлённые отклики современников и нередко становились объектами полемики, связанной с интерпретациями образов героев. Произведения будут рассматриваться нами в хронологической последовательности.

Под «новыми людьми» мы, как было заявлено выше, будем иметь в виду персонажей, в характерах которых проявилось стремление идти нетрадиционным для их круга путём, которые пытались изменить жизнь — либо свою, либо окружающих.

Образы «новых людей» в русской литературе XIX в. были наиболее разносторонне представлены в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Роман выразил точку зрения на этот культурно-исторический тип представителей русского революционно-демократического движения, а в дальнейшем — и представителей народничества.

А.П. Чехов не был непосредственно связан с русским революционным и народническим движениями. Однако писатель не мог не интересоваться этой проблемой и остаться в стороне от обсуждения в литературе и критике образа «новых людей», который был очень важен для русского общества.

Чехов был писателем, который всегда стремился идти собственным путём; поэтому в его творчестве развивалась концепция «нового человека», существенно отличавшаяся от революционно-демократической и народнической.

Присутствие культурно-исторического типа «новых людей» ощущалось во многих чеховских произведениях 1880-х гг. — задолго до того, как он был «оформлен» в виде конкретного образа (персонажа). Это ощущение передавалось при помощи использования косвенно выраженной позиции автора, через эмоциональные состояния персонажей (например, чувство тоски), систему деталей, через диалог автора и читателя, а также в

репликах отдельных персонажей, которые высказывали мысли по поводу будущего и ожидали появления чего-то нового.

По мнению исследователей, в основу рассказа «**Попрыгунья**» (1891) были положены истории реально существовавших людей и некоторые события, происходившие с ними в действительности. Понимание фактов и ситуаций, которые были переосмыслены Чеховым, помогает понять отношение писателя к такому типу героя.

Обратимся к фактическому материалу, приведённому в комментариях к публикации произведения в Собрании сочинений Чехова и в работах чеховедов. «Опираясь на реальные жизненные факты, Чехов, разумеется, использовал их лишь как материал» для своего творчества. Прототипами героев рассказа, как отмечали мемуаристы, «послужили С.П. Кувшинникова и в какой-то мере участники её известного в Москве в конце 1880-х — начале 1890-х гг. салона...». Современники утверждали, что упоминаемый в рассказе «певец из оперы» – это артист Большого театра Л.Д. Донской; «артист из драматического театра» и «отличный чтец» — актёр Малого театра А.П. Ленский, известный в качестве прекрасного декламатора; в «молодом, но уже известном» литераторе современники угадывали известного в то время драматурга и беллетриста Е.П. Гославского [Долотова 1977: 430], а «при создании образа художника Рябовского писателем были использованы некоторые черты художника И.И. Левитана» [Долотова 1977: 431]. Правда, по словам А.С. Лазарева (Грузинского), «серьёзный и вдумчивый Левитан совершенно не походил на “ничтожного” Рябовского» [Лазарев-Грузинский, 1986: 109], однако некоторые характерные черты его поведения отразились в рассказе. Хорошо узнаваемых современниками прототипов имели и другие персонажи.

Таким образом, мы можем отметить, что произведение было сознательно ориентировано на то, чтобы читатели-современники соотносили персонажей произведения с определённой средой, которая была

представлена в рассказе в несколько сниженном виде. В представлении читателей прототипы героев соотносились с известными деятелями культуры, которые вполне могли претендовать на то, чтобы интерпретироваться как «передовые», «новые» люди своего времени.

С другой стороны, герои чеховского произведения, несомненно, отличались от своих прототипов, а проблематика произведения оказывалась существенно глубже, чем отражённая в нём реальная ситуация.

В наибольшей степени изменения коснулись главных персонажей произведения — Дымова и его супруги, прототипами которых считаются супруги Кувшинниковы: «От Д.П. Кувшинникова взяты только некоторые черты поведения в сложившейся ситуации, одна-две характерных реплики» [Долотова 1977: 431]; «...мемуаристы единодушно уверяют, что Кувшинникова была гораздо глубже героини, прототипом которой она послужила: занятия её музыкой были серьёзны, а живописью ещё более того — одно её полотно было куплено П.М. Третьяковым (в 1888 г.), впоследствии была выставка её работ и т. п. Но в глазах Чехова все это имело, видимо, меньшую цену» [Долотова 1977: 432].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в сознании читателей герои рассказа явно соотносились с реальными *современниками*, у которых можно было обнаружить некоторые черты исследуемого нами типа «нового человека». Дымов — земский врач, имеющий невысокий чин титулярного советника («титулярный советник» — типичный герой русской литературы XIX в., выступавший обычно в функции «маленького человека»), который сочетает работу в двух больницах и «ничтожную частную практику» с научными исследованиями. Его супруге Ольге он кажется человеком заурядным, особенно на фоне окружающей её публики: «...Каждый чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был ещё знаменит, но зато подавал блестящие надежды» [Чехов 1977, 8: 7].

Дымов показан в рассказе человеком страстно любящим, доверчивым, сострадающим другим людям, всепрощающим — даже в ситуации, когда измена жены становится очевидной. Заслуживают уважения высказывания и поступки Дымова: его работа над диссертацией, планы стать преподавателем университета. Уважение вызывают его слова, сказанные в утешение жены: «Знаешь, что случилось, того уже не поправишь» [Чехов 1977, 8: 23].

Судя по контексту произведения, на первый взгляд Дымов может показаться полностью аполитичным: он весь сосредоточен на своей семье, работе и науке, однако писатель делает некоторые указания на некоторые симпатии героя в сфере искусства: например, по его просьбе исполняется распространённая в среде революционно-демократической интеллигенции в 1880–1890-е гг. песня на слова Н.А. Некрасова «Укажи мне такую обитель». Слушая её, Дымов «вздыхал, подпирал голову кулаком и задумывался» [Чехов 1977, 8: 22].

Подвижничество и самоотверженность Дымова направлены «на благо общества» и направлены на конкретных людей; его деятельность «во имя науки» проявляется в том, что он, рискуя собственной жизнью, борется со смертельно опасными болезнями, в результате чего заражается и погибает — примерно так же, как умер герой романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» Евгений Базаров, а может быть, даже «благородней», чем он: тургеневский герой вскрывал тело уже умершего пациента, а чеховский спасает больного ценой своей жизни. Его тело ещё не успело остыть, а уже звучат торжественные слова эпитафии: «...Пожертвовал собой... Какая потеря для науки!.. Это... был великий, необыкновенный человек! Какие дарования! Какие надежды он подавал... Господи боже мой, это был бы такой учёный, какого теперь с огнём не найдёшь. <...> А какая нравственная сила!.. Добрая, чистая, любящая душа — не человек, а стекло! Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь...» [Чехов 1977, 8: 30].

К осознанию истинного значения благородной деятельности Дымова его жена приходит только тогда, когда становится вдовой: «Ольга Ивановна <...> вдруг поняла, что это был, в самом деле, необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились её покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нём будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковёр на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!» [Чехов 1977, 8: 30].

Авторский приём, при помощи которого до читателя доводятся выдающиеся человеческие качества героя, основан на использовании типичных детских фантазий на тему: «вот когда я умру, тогда все поймут...». Писатель с некоторой долей сарказма показывает переживания вдовы: «Ольга Ивановна долго лежала на кровати и плакала»; «...она думала о том, что хорошо бы отравиться, чтобы вернувшийся Рябовский застал её мёртвою...» [Чехов 1977, 8: 19].

Основываясь на анализе рассказа, мы можем сделать вывод, что в своём произведении писатель активно использует читательские представления о реальных современниках, которые воспринимались в качестве людей «нового» типа (хотя и несколько «снижает» их образы). Такие ассоциации как бы указывали читателю на то, что такого рода люди присутствуют в современной действительности и могут восприниматься как некий эталон *вполне возможной* жизни.

С другой стороны, герои рассказа имели не только реальных, но и — что не менее важно — *литературных* прототипов (героев И.С. Тургенева, Н.Г. Чернышевского и др.), которые в своё время (1860–1870-е гг.) так же соотносились с чем-то «новым» и «нужным». Однако — в отличие от персонажей Чернышевского и Тургенева — Дымов не связан с какой-либо политической деятельностью, не является носителем «идейных концепций» и не пытается объединять вокруг себя других людей. Его отличия от окружающих выражаются в высоких личных нравственных качествах,

доброте, самопожертвовании, умении понимать и принимать других такими, какие они есть. Условно обозначим эту разновидность культурно-исторического типа «новых людей» как *«интеллектуального человека»*.

Тип «интеллектуального человека» развивался и в других произведениях писателя. Среди них — повесть *«Дуэль»* (1891), созданная в это же время.

Само название повести указывает на традиционную для русской литературы ситуацию. С литературными героями в первую очередь соотнесены и персонажи повести — Лаевский, военный врач Самойленко, дьякон Победов. Эти образы погружаются в традиционный для классической русской литературы XIX в. контекст размышлений об участии героя в общественно-полезной деятельности, о «лишнем» и «нужном» человеке

К культурно-историческому типу «новых людей» в наибольшей степени может быть отнесён фон Корен: он деятелен, инициативен, трудолюбив, верит в преобразующую силу науки и знания. Сам он не только воодушевлён желанием открывать «новые миры», но и стремится зажечь окружающих. Как и другие персонажи, связываемые нами с представлениями о «новых людях», фон Корен нацелен на практические действия и часто повторяет: «Надо работать» [Чехов 1977, 7: 377]. Фон Корен представляет тип «нового человека», в котором, как и в Дымове, реализован *интеллектуальный* потенциал: образ героя погружён в контекст философских и естественно-научных идей, над которыми размышляли современники писателя.

На первый взгляд, образ фон Корена может быть воспринят как схематичный и «ходульный», его речь насыщена многочисленными наукообразными выражениями. Перед читателем предстаёт молодой естествоиспытатель, обладающий цельной, твёрдой (и даже жёсткой) натурой, придерживающийся теорий Г. Спенсера (включая призывы

«уничтожать выродков»), на основании чего российские критики и литературоведы — как дореволюционные, так и советские, и постсоветские — интерпретировали фон Корена как сторонника «социал-дарвинизма», тоталитаризма и массового геноцида.

Известный современный чеховед профессор В.Б. Катаев в книге «Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники» высказал мнение о том, что Чехова необычайно привлекала теория Ч. Дарвина, который «рассматривал эволюцию в природе как результат непрерывного воздействия множества факторов и сил, когда их случайная совокупность ведет к изменениям, порой весьма значимым» [Катаев 2004: 95] (развитие совершается «путем кумуляции бесчисленных незначительных вариаций», «бесчисленных тонких переходов между прошлыми и современными» формами [Дарвин 1991: 396, 399]). В письме, адресованном В.В. Билибину, Чехов писал: «Читаю Дарвина. Какая роскошь! Я его ужасно люблю» [*Чехов* 1974, 1: 213].

Писателю была близка идея о взаимодействии сложной совокупности множества факторов — от «простых» причин до самых сложных, которые в результате случайного совпадения могут привести к значительным последствиям. Именно такая концепция соотношения в жизни человека случайного и закономерного была реализована как в «Дуэли», так и в ряде других произведений Чехова.

Далее профессор В.Б. Катаев отмечал:

«...Повесть “Дуэль” обозначила новое, по сравнению с 80-ми годами, более зрелое отношение Чехова к естественнонаучным подходам применительно к человеку.

Дело не только в отрицании крайностей социал-дарвинизма, выражаемых зоологом фон Кореном (что очевидно и давно показано). Дело в отношении самого Чехова к вопросу, который стал главным в полемике вокруг дарвинизма. Это вопрос таков: достаточно ли идеи эволюции путём естественного отбора для того, чтобы объяснить появление человека? Как

дарвиновская теория согласуется с представлением о божественной природе человека и об участии Бога в творении человека?» [Катаев 2004: 95-96].

Этим фактором может быть объяснена связь героя повести с идеями дарвинизма. Исследователь А.Ф. Котс, характеризуя чеховского героя, отмечает: «В беседе со своим невольным слушателем фон Корен освещает биологию зверей и птиц, как убеждённый дарвинист, уверенный, что истребляются в природе, гибнут в жизненной борьбе лишь непригодные, неприспособленные к жизни... И, как будто не без основания, поскольку сам фон Корен занимает нас не в качестве зоолога, но как натуралист, пытающийся строить свои взгляды на природу человеческого общества, всецело опираясь на позиции естествознания» [Котс 1944: 4].

Интерес к соотношению в личности человека «социального» и «биологического» начал был характерен для 1890-х гг. (а в XX в. постановка этой проблемы стала ещё более актуальной). Этот вопрос имел прямое отношение и к проблеме «новых людей», так как «новизну» можно было объяснять в качестве результата «воспитания» человека обществом или как следствие действия каких-либо биологических факторов («наследственности»).

Образ героя «Дуэли» фон Корена также впитал в себя черты некоторых героев русской классической литературы XIX в. и реальных современников. Исследователь С. Сидоренко в связи с этим отмечал: «Фон Корен из повести Чехова «Дуэль» — это, конечно, и тургеневский Базаров, и Спенсер, и зоолог Вагнер (явившийся, собственно, реальным прототипом Фон Корена); это и Ницше, прочитанный Чеховым (как видно из писем) лишь спустя несколько лет после того, как была написана повесть. Вообще, Фон Корен — человек западный. Если же соотнести этот образ с русской историей, то это, безусловно, и Пётр I, которого, как выразился о Фон Корене другой персонаж «Дуэли», Самойленко, «немцы испортили» и который готов был уничтожить прежнюю Россию ради её улучшения. Фон

Корена удивило, что Лаевский смог в конце концов преобразиться — тогда как он, Фон Корен, как и Пётр I, в стремлении своём «поправить положение» уповал в основном на уничтожение всего “лаевского” в России, не останавливаясь перед уничтожением самих лаевских» [Сидоренко 2007: 219].

Будем иметь в виду, что на рубеже XIX–XX вв. в среде российской либеральной интеллигенции, ориентированной преимущественно на «западнические» идеалы, теоретические представления Дарвина и Спенсера получили довольно широкое распространение. Особо популярны были идеи создания «прогрессивного» общества «промышленного типа» — со свободной конкуренцией, с развитыми политическими свободами, — общества, в котором каждый человек имеет право заниматься чем и как ему угодно — «лишь бы не нарушались свободы других» людей [Лейст 2006: 430].

Одним из важнейших для понимания эпизодов произведения является диалог двух молодых людей — учёного и дьякона, — в котором речь идёт об их планах:

« — Через два года, когда у меня будут готовы средства и люди, я отправлюсь в экспедицию, — рассказывал фон Корен дьякону. — Я пройду берегом от Владивостока до Берингова пролива и потом от пролива до устья Енисея. Мы начертим карту, изучим фауну и флору и обстоятельно займёмся геологией, антропологическими и этнографическими исследованиями. От вас зависит поехать со мною или нет.

— Это невозможно, — сказал дьякон.

— Почему?

— Я человек зависимый, семейный.

— Дьяконица вас отпустит. Мы её обеспечим. Ещё лучше, если бы вы убедили её, для общей пользы, постричься в монахини; это дало бы вам возможность самому постричься и поехать в экспедицию иеромонахом. Я могу вам устроить это» [Чехов 1977, 7: 383].

Малопонятный для человека XXI в. разговор был ясен современникам Чехова. Во-первых, речь идёт об организации экспедиции с целью комплексного исследования ещё только осваиваемого огромного пространства «от Владивостока до Берингова пролива и... устья Енисея» [Чехов 1977, 7: 383]. Во-вторых, дьякону предлагалось стать членом этой экспедиции в качестве иеромонаха-миссионера (при этом делалась ссылка на «духовных путешественников», в числе которых «...попадают хорошие этнологи и знатоки восточных языков» [Чехов 1977, 7: 384]. Здесь, скорее всего, подразумевался либо иеромонах Иакинф (Н.Я. Бичурин) — широко известный учёный и публицист, основатель российского китаеведения, друг ряда декабристов, А.С. Пушкина и Гоголя, — либо архимандрит Палладий (П.И. Кафаров) — крупнейший российский и европейский синолог XIX в., создатель первого китайско-русского словаря, о деятельности которого также хорошо знали образованные люди России (в том числе, конечно, и Чехов).

Диалог учёного и дьякона позволяет раскрыть характеры и того, и другого персонажа: священнослужитель проявляет уклончивость, поскольку ему «обещан приход» в Центральной России, а, следовательно, его ожидает спокойное и размеренное житие. Фон Корен проявляет настойчивость, пытаясь доказать собеседнику, что он станет «другим человеком», обогатится «сознанием принесённой пользы» [Чехов 1977, 7: 384].

Критика фон Кореном своего антипода Лаевского во многом точна; остаётся только добавить, что он не только видит недостатки отдельных героев, но и поднимается до обобщений, выделяя разные типы людей.

Обратим внимание на следующий текст: «В качестве друга я журил его [Лаевского. — Ш.Ш.], зачем он много пьёт, зачем живёт не по средствам и делает долги, зачем ничего не делает и не читает, зачем... так мало культурен и мало знает — и в ответ на все мои вопросы он горько улыбался, вздыхал и говорил: “Я неудачник, лишний человек”, или: “Что вы хотите,

батенька, от нас, осколков крепостничества?”, или: “Мы вырождаемся...”. Или начинал нести длинную галиматью об Онегине, Печорине... Базарове, про которых говорил: “Это наши отцы по плоти и духу”. Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казённые пакеты по неделям лежат не распечатанными и что сам он пьёт и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека. <...> И притом — ловкая штука! — распутен, лжив и гадок не он один, а... “мы люди восьмидесятых годов”, “мы вялое, нервное отродье крепостного права”...» [Чехов 1977, 7: 370].

Прежде всего обратим внимание на то, что в этом тексте выразилась важная особенность мышления русских интеллигентов конца XIX — начала XX вв.: осознание явлений современности через призму русской классической литературы, в системе её персонажей: «лишний человек», «отцы», «Онегин», «Печорин», «Базаров» (причём в одном ряду с литературными персонажами упоминается реальный писатель Тургенев). Этот текст по сути устанавливает систему ценностей «от противного»: если один персонаж упрекает другого в том, что он не соответствует определённым критериям («много пьёт», «делает долги», «ничего не делает», «не читает», «мало знает»...) и с иронией относится к его «оправданиям» ссылками на героев литературы, то в этом выражается новая система ценностей: интерпретировать жизнь, исходя не из литературных представлений, а из окружающих социальных обстоятельств и «научных взглядов».

Следует отметить, что фон Корен достаточно гуманен, чтобы понимать уничтожение «выродков» не как их непосредственное физическое истребление. Подтверждение тому — отказ довести дуэль с Лаевским до смертельного исхода: промахнувшись, он не настаивает на продолжении поединка, так как понимает, что они оба получили жестокий, но полезный жизненный урок.

Символичен финал произведения. Фон Корен — вопреки тому, что «стихия разбушевалась», — отправляется в открытое море на лёгкой шлюпке. Лаевский, в своей душе полностью примирившийся с ним, размышляет: «...Гребцы упрямы, машут неутомимо вёслами и не боятся высоких волн. Лодка идёт всё вперёд и вперёд, вот уж её и не видно, а пройдёт с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперёд, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперёд и вперёд. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» [Чехов 1977, 7: 455].

Герой размышляет о сущности двух важных человеческих качеств — «упрямой воли» и «жажде правды», которые являются необходимыми для человека, чтобы не оказаться «лишним» в современной жизни и построить будущую «новую жизнь». В тексте можно обратить внимание на ещё одну деталь, обычно упускаемую из виду по причине её кажущейся малозначительности: в результате примирения героев между ними устанавливается взаимопонимание: дьякон выражает готовность следовать за фон Кореном «хоть на край света», то есть стать тем самым «духовным путешественником», от роли которого он ранее отказывался.

Как мы видим, в повести «Дуэль» — так же, как и в рассказе «Попрыгунья» — представлен вариант «интеллектуального человека». Отражение в произведении «литературной» полемики о судьбах персонажей русской литературы дополняется «этической проверкой» теоретических концепции героя в отношениях с другими людьми. Повесть подводит читателя к выводу о том, что никакие теории развития и обновления общества не могут рассматриваться в отрыве от их «этической составляющей», вне «этического пространства» культуры.

Другой вариант культурно-исторического типа «новых людей» представлен в чеховском **«Рассказе неизвестного человека»** (1893). В этом произведении писатель показывает образ героя, который вовлечён в активную политическую деятельность (что обычно не было характерно для его персонажей).

Вариант культурно-исторического типа, представленного в «Рассказе неизвестного человека», мы будем называть *«человеком идеи»*. Идеи и поступки персонажа подвергаются сложной проверке.

Первоначально произведение имело иное заглавие — «В восьмидесятые годы», однако из-за необходимости обойти цензурные запреты, название пришлось изменить. Произведение, героем которого был революционер-террорист, сразу воспринималось как особо злободневное. В сознании российской интеллигенции, жившей в 1890-е гг., «восьмидесятые годы» ассоциировались с деятельностью революционных народников, а также с правительственной реакцией, вызванной убийством террористами Государя Александра II.

Повесть отразила судьбу нескольких участников революционного движения, которых Чехов знал лично. Лучше всего писателю была известна участь И.П. Ювачёва — морского офицера, руководителя подпольного кружка, готовившего очередное покушение на царя, который был своевременно схвачен властями и осуждён на смерть (с последовавшей заменой казни на 15-летнюю каторгу и ссылку), Знакомство Чехова с Ювачёвым состоялось на Сахалине, где бывший офицер пережил ещё одну жизненную трагедию — смерть любимой женщины, что стало причиной его духовного перерождения, выражавшегося в достижении состояния набожного умиротворения (даосского по своей природе), и последующего отхода от бессмысленной борьбы.

Эта жизненная ситуация легла в основу сюжета произведения. «Неизвестный человек», в прошлом лейтенант императорского флота, а в дальнейшем — «нелегал», живущий по подложному паспорту, под видом

лакея внедряется в окружение «серьёзного врага» — «известного государственного человека», «форменный фрак» которого имел «два ряда звёзд». «Неизвестному» удаётся остаться наедине со своим врагом, однако его рука не поднимается на убийство. «Я торопил себя... стараясь выдавить из своей души хотя каплю прежней ненависти; я вспоминал, каким страстным, упрямым и неугомонным врагом я был ещё так недавно... Но трудно зажечь спичку о рыхлый камень» [Чехов 1977, 8: 183].

Перелом в сознании героя наступает под воздействием любви: вместе с обожаемой им Зинаидой Фёдоровной, поначалу ответившей ему подобием взаимности, «Неизвестный» уезжает за границу. На какое-то время между ними устанавливается платонически-товарищеская близость, чему способствует героический ореол, связанный с личностью «Неизвестного»: «Я рассказывал ей длинные истории из своего прошлого и описывал свои, в самом деле изумительные, похождения. Но о той перемене, какая произошла во мне, я не обмолвился ни одним словом. Она с большим вниманием слушала меня всякий раз и в интересных местах потирала руки, как будто с досадой, что ей не удалось ещё пережить такие же приключения, страхи и радости...» [Чехов 1977, 8: 201].

Постепенно героический ореол, окружающий «Неизвестного», тускнеет, что ощущают оба главных персонажа. «Неизвестный» изверился, духовно обанкротился, и реакция его спутницы не заставляет себя долго ждать. То, что Зинаиде Фёдоровне первоначально представлялось «...страшным, удивительным, героическим и что возбуждало в ней зависть и восторг» [Чехов 1977, 8: 203], вскоре перестаёт её трогать, а потом она умирает.

В дальнейшем «Неизвестный» отходит от «революционной стези»: он только «дотягивает свою песню», однако былое не проходит для него бесследно. Интересно его жизненное кредо: «Я верю, следующим поколениям будет легче и видней; к их услугам будет наш опыт. Но ведь хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них. Жизнь

даётся один раз, и хочется прожить её бодро, осмысленно, красиво. Хочется играть видную, самостоятельную, благородную роль, хочется делать историю, чтобы те же поколения не имели права сказать про каждого из нас: то было ничтожество или ещё хуже того... Я верю и в целесообразность, и в необходимость того, что происходит вокруг, но какое мне дело до этой необходимости, зачем пропадать моему “я”?» [Чехов 1977, 8: 213].

Это высказывание героя, с одной стороны, соотносится с известным монологом Гамлета, — персонажа, хорошо известного русской интеллигенции второй половины XIX в. — и в этом смысле подводит итог размышлениям о смысле жизни, которые — начиная с 1860-х гг. — одолевали представителей образованного сословия (постоянно размышлявшего о своём «долге» перед народом), а с другой стороны, предваряет слова «нового человека» иной — уже советской — эпохи Павла Корчагина, утверждавшего приоритет общественного над личным.

Автор явно выражает симпатию к персонажу и косвенно полемизирует с теми, кто во главу угла ставит личный комфорт, заявляя в своё оправдание, что они не «тургеневские» герои» [Чехов 1977, 8: 181]. Писатель не отвергает идеал «служения народу», однако полагает, что реализовывать общественные идеалы необходимо конструктивным *ненасильственным* путём — «малыми делами», которые должны приходиться людям по сердцу, осуществляться не из-за ненависти, а по любви. Люди должны иметь право на постоянный пересмотр основ общества и изменение способов действий: «Служить идее можно не в одном каком-нибудь поприще. Если ошиблись, изверились в одном, то можно отыскать другое» [Чехов 1977, 8: 206].

Таким образом, анализируя «Рассказ неизвестного человека», мы можем отметить, что для чеховских персонажей очень важна *этическая проверка* «новизны» персонажей. Любые действия, даже если они замышляются ради «великих» общественно-полезных целей, должны пройти через отношения с другими людьми.

Ещё один вариант культурно-исторического типа «новых людей» представлен в повести «**Три года**» (1895).

В произведении описывается, казалось бы, сугубо частный случай, который не выходит за рамки повествования о трагедии неразделённой любви (в соответствии с жанровыми традициями «семейной хроники»). Однако в череде эпизодов из жизни московского предпринимателя Алексея Лаптева выявляется нечто, характеризующее его как человека, стремящегося вырваться из «купецкой» патриархальности. Лаптев (как и герой созданного ранее романа П. Боборыкина «Василий Тёркин») является предпринимателем новой для России генерации: он тянется к просвещению и искусству, к общественно-полезной деятельности. Среди близких ему по духу людей — интеллигенты-разночинцы, люди искусства и образованные женщины «новой формации».

Общественную деятельность Алексей Лаптев осуществляет не ради, как бы теперь сказали, «самопиара»: он подходит к ней сугубо конкретно, практично. Герой готов финансировать план строительства ночлежного дома, в котором рабочие могли бы за небольшие деньги получать «...порцию горячих щей с хлебом, тёплую сухую постель с одеялом и место для просушки белья и обуви» [Чехов 1977, 9: 10], однако совершенно справедливо остерегается того, что создаваемая ночлежка попадёт в руки «святош и барынь-филантропок, которые губят всякое начинание» [Чехов 1977, 9: 10].

Лаптеву глубоко чужды прагматичные амбиции брата Фёдора, стремящегося по случаю столетнего юбилея семейной фирмы получить дворянский титул, или провести его в «гласные» (депутаты) Московской городской думы: «...А мы помаленьку да полегоньку проведём тебя в члены управы, а потом в товарища головы. Дальше — больше, человек ты умный, образованный, тебя заметят и пригласят в Петербург, — земские и городские деятели теперь там в моде, брат, и, гляди, пятидесяти лет тебе

ещё не будет, а ты уже тайный советник и лента через плечо. Лаптев ничего не ответил; он понял, что всего этого — и тайного советника, и ленты хочется самому Фёдору...» [Чехов 1977, 9: 56].

В то же время в повести «Три года» опять-таки можно увидеть полемику с представлениями о классических героях русской литературы, существующими в культурном сознании читателей. Персонажи повести, которые по своему статусу (определяемому сквозь призму русской классической литературы 1860–1880-х гг.) вполне могли бы считаться классическими «новыми людьми», изображены с большой долей иронии — как популярные в русской литературе «люди слова», праздно рассуждающие «псевдо культуртрегеры».

Такова, например, Полина Рассудина — «умное, гордое, замученное трудом существо», которая высказывает одну из ключевых для русских образованных людей мыслей: «У рабочего класса, к которому я принадлежу, есть одна привилегия: сознание своей неподкупности, право не одолжаться у купчишек и презирать» [Чехов 1977, 9: 43]. Таков же другой персонаж — «душа кампании» Ярцев, который, обращаясь к любимейшей русскими людьми теме «гармоничного общественного устройства», «говорил тоном профессора, читающего лекцию»: «Жизнь идёт всё вперёд и вперёд, культура делает громадные успехи на наших глазах, и, очевидно, настанет время, когда, например, нынешнее положение фабричных рабочих будет представляться таким же абсурдом, как нам теперь крепостное право, когда меняли девок на собак» [Чехов 1977, 9: 57].

На фоне этих персонажей выделяется Костя Кочевой — человек, наделённый трезвым и ироничным умом. Полемизируя с цитированными ранее оптимистическими высказываниями Ярцева о будущем, он совершенно справедливо заявляет: «Это будет не скоро, очень не скоро, очень не скоро, когда Ротшильду покажутся абсурдом его подвалы с золотом, а до тех пор рабочий пусть гнёт спину и пухнет с голоду. Ну, нет-с, дядя. Не

ждать нужно, а бороться» [Чехов 1977, 9: 57]. Его высказывания свидетельствуют о том, что он — в большей степени, чем остальные персонажи — может быть назван реформатором (хотя, скорее всего, только на словах).

Финал повести, на первый взгляд, выглядит несколько прямолинейным, но, если исходить из логики развития образов, он становится вполне закономерным: некогда всевластный отец всё меньше и меньше вникает в дела предприятия, а Фёдор сходит с ума. Алексею приходится брать бразды правления фирмой в свои руки, и он начинает вести дела по-новому, не стремясь следовать семейным традициям.

Таким образом, мы видим, что в анализируемом произведении, как и в рассматриваемых ранее чеховских повестях и рассказах, ставится вопрос о том, какими должны быть преобразования общества и какими действиями человека этот процесс должен сопровождаться. Автор полемически интерпретирует некоторых персонажей русской литературы предшествующего периода. Как это было характерно для творчества Чехова, слова персонажей о «будущем» проверяются их скрытыми истинными целями, о которых может судить читатель, а также их поступками и связью с гуманистическими традициями.

Среди героев повести есть несколько человек, претендующих на то, чтобы называться «новыми людьми», однако логика развития образов и сюжета показывает, что таковым может называться только Алексей Лаптев. В отличие от персонажей-«интеллектуалов» (Дымова и фон Корена) и «героического» человека (Неизвестного), Лаптев занимается практическими делами. Поэтому мы будем называть этот вариант рассматриваемого нами культурно-исторического типа *«деловым человеком»*.

Размышления автора «новых людях» и, в частности, о об образе «делового человека» представлены в повести «**Моя жизнь**» (1896), опубликованной год спустя.

Повесть «Моя жизнь» печаталась в ежемесячном «Литературном приложении» к журналу «Нива» за 1896 г. (№ 10–12). В связи с ростом количества стачек рабочих, последовавших во второй половине 1890-х гг. после «ходьинской трагедии», происшедшей во время коронации Государя Николая II, писатель опасался возможного запрета своего произведения. Главы 1–5, напечатанные в «Литературном приложении» № 10, представлялись безопасными в цензурном отношении и могли «усыпить бдительность цензоров» [Гришунин 1977, 9: 499].

Само название повести указывало на её связь с проблематикой русской классической литературы первой и второй трети XIX в. (герой, который стремится осмыслить своё положение). Персонажи произведения и ситуации, в которые они поставлены («хождение в народ», «труд на благо общества», испытание чувств персонажей заурядным бытом) также соотносились с некоторыми героями русской литературы 1860–1880-х гг. (прежде всего, из произведений Н. Чернышевского и писателей, близких к народничеству, – А. Эртеля, В. Слепцова, Н. Успенского и некоторых других), поступки которых как бы сверяются с новой действительностью и с популярными идеями 1890-х гг.

Большая часть персонажей повести стремится тем или иным способом воздействовать на жизнь и изменить её.

Повествование ведётся от лица рассказчика — Мисаила Полознева, в детстве имевшего знаменательное прозвище «Маленькая польза»), который вместе с отцом-архитектором и сестрой Клеопатрой живёт в небольшом провинциальном городе. Мать героя давно умерла. Став взрослым, Мисаил не хочет подчиняться отцу и, не стремясь делать карьеру чиновника, бросает ему (очень гордящемуся своей дворянской родословной) и обывательскому общественному мнению, погрязшему в сословных предрассудках, открытый

вызов, принимая (явно под влиянием популярных в это время идей «толстовцев») решение заняться физическим трудом.

Мисаил тянется к простым людям — рабочим и крестьянам. Он руководствуется распространённым в конце XIX в. жизненным принципом, согласно которому каждый человек должен «трудиться» [Чехов 1977, 9: 272] (под «трудом» в данном случае имеется в виду в первую очередь «физический труд»), поскольку эксплуатация и «присвоение плодов чужого труда» аморальны и противоестественны. Попытки, предпринимаемые отцом, чтобы вернуть «блудного сына» на «путь истинный», оказываются тщетными: когда Мисаила по протекции устраивают на ту или иную чиновничью должность, он всякий раз быстро лишается её.

У Мисаила возникают чувства к богатой и эксцентричной барышне Маше Должиковой, для которой мир «простых» людей представляется неизведанным и экзотичным. Мисаил считает её «самой интересной» женщиной в городе [Чехов 1977, 9: 222] (эта ситуация также проецируется на русскую литературу 1850–1860-х гг., — в частности, на некоторые повести Тургенева и роман Чернышевского «Что делать?»). У молодых людей появляются общие интересы, они увлекаются спорами о смысле жизни и о прогрессе. Поженившись, Мисаил и Маша поселяются в бывшем помещичьем имении и пытаются, используя научные подходы, создать сельскохозяйственное предприятие «нового типа» (в этом эпизоде, вероятно, выразилась личные симпатии Чехова к идеям и делам «осевших на земле» народников типа А.Н. Энгельгардта) и организуют в соседнем селе школу для крестьянских детей.

Деятельность Мисаила и Маши в поместье связывает их с «деловыми людьми», однако практические действия наталкиваются на многочисленные препятствия и не дают прогнозируемых результатов.

Основные проблемы у Мисаила и Маши возникают, когда они пытаются наладить взаимоотношения с крестьянами, которые работают спустя рукава, пьянствуют, постоянно стремятся обмануть и обокрасть

своих «работодателей». В результате Маша быстро разочаровывается в культуртрегерской деятельности и находит для этого теоретическое обоснование: «Мы много работали, много думали, <...> мы преуспели в личном совершенстве; но эти наши успехи имели ли заметное влияние на окружающую жизнь, принесли ли пользу хотя кому-нибудь? Нет. Невежество, физическая грязь, пьянство, поразительно высокая детская смертность — все осталось, как и было» [Чехов 1977, 9: 259].

Однако Мисаил даже в такой ситуации пытается сохранять свои идеалы. Ему кажется, что в душе крестьян имеется «душевная чистота»: они жаждут справедливости, хотя возмущены тем, что вынуждены работать на «праздных» людей. Мисаил считает их действия «праведными» и полагает, что этим людям всё равно принадлежит будущее: их извечный труд несёт в себе великую историческую миссию, и в этом выражается их основное преимущество перед «благородными» людьми.

Возражая Мисаилу, Маша заявляет: «...Что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу! Нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь» [Чехов 1977, 9: 259]. Говоря о «проповеди», Маша подразумевает «воздействие искусства на массы», — то есть идеи, которые будут развиваться в последующие годы: «Милое, милое искусство!.. Искусство даёт крылья и уносит далеко-далеко! Кому надоела грязь, мелкие грошовые интересы, кто возмущён, оскорблён и негодует, тот может найти покой и удовлетворение только в прекрасном» [Чехов 1977, 9: 259].

Читатель понимает, что оба предложенных варианта преобразований — создание сельскохозяйственного предприятия «на научной основе» и изменение людей при помощи «облагораживающего воздействия искусства» — являются результатом питаемых персонажами иллюзий и не

приносят ожидаемого эффекта. Это подтверждается последующими событиями: выясняется, что Маша не столько любит Мисаила, сколько хочет личной свободы и самостоятельности; разочаровавшись в «новой» жизни, она уезжает в Америку. Пресекается «восхождение к новой жизни» и для Мисаила, который тяжело переживает свой разрыв с Машей: начинаются «серые будни», в которых нет места для каких-либо обнадеживающих перспектив.

В повести присутствует и дополнительная сюжетная линия, в которой раскрываются отношения сестры Мисаила — Клеопатры, — Маши и доктора Владимира Благово. Клеопатра уходит от отца и поселяется вместе с братом, ощущая себя «спасённой» и перерождённой к «новой» полнокровной жизни; в ней просыпается самосознание и желание «пить из полной чаши». Коренным образом изменяются её взгляды на жизненные ценности: «Я мучаюсь, что так глупо, малодушно прошла у меня половина жизни. Своё прошлое я презираю, стыжусь его, а на отца я смотрю теперь как на своего врага» [Чехов 1977, 9: 265]. Однако благородные порывы Клеопатры также терпят катастрофу: она становится беременной от Благово, а в дальнейшем заболевает чахоткой.

С «новыми людьми» соотнесён и доктор Благово, время от времени произносящий «смелые» речи, которые, однако, девальвируются его поступками — «двойной жизнью», постоянной ложью, отсутствием веры в существование истинных ценностей.

Таким образом, мы видим, что повесть «Моя жизнь» реализует особый вариант воплощения образов «новых людей»: её персонажи соотнесены с рядом персонажей русской классической литературы, которые пытались изменить окружающую действительность и идеализировались на протяжении предшествующего периода. Путь к «новому» будущему для чеховских героев не является простым и однозначным: они совершают ошибки, сталкиваются с разнообразными препятствиями. Писатель показывает сложность дороги к будущему, — то есть как раз те ситуации, на

которые не особенно обращали внимание писатели-«шестидесятники» и «семидесятники», выстраивавшие свои модели общественных преобразований.

В повести «Моя жизнь» писатель показывает, что всегда существует несколько способов движения к «новому», и любой из этих способов неизбежно приводит к разочарованиям и ошибкам, вызванным столкновением «мечты» с реальностью. Культурно-исторический тип «новых людей» в рассматриваемом произведении предстаёт в варианте *«человека мечты»*.

К размышлениям об образе «нового человека» Чехов обращался на последнем этапе своего творчества, — в частности, в рассказе **«Невеста»** (1903). Произведение — особенно его финал — было хорошо воспринято критикой, и интерпретировано именно в контексте его соотнесённости с «новым» временем: «Бодрый, сильный аккорд, заканчивающий эту прелестную вещь, звучит в душе читателя как победный клич, как торжество жизни над мёртвой скукой и пошлостью серой и однообразной обыденности» — отмечал критик А.И. Богданович [Богданович 1904: 7].

В рассказе «Невеста», как и в повести «Моя жизнь», показывается, что мечты и идеалы персонажей на пути в «будущее» неизбежно сталкиваются с различными обстоятельствами, проверяющими их устремления.

Главную героиню перед свадьбой начинают мучить сомнения, нарастающие под воздействием разговоров с дальним родственником Сашей. Внешне Саша, казалось бы, не несёт в себе ничего «нового» (по сравнению с другими персонажами подобного типа): он не имеет собственных источников дохода и работает «на вредном производстве» — в литографии, то есть среди свинца и лакокрасочных испарений, беден, беспомощен и легко уязвим, да и вообще может быть охарактеризован как неудачник. На первый взгляд Саша производит впечатление человека выпренного, говорит декларативными (то есть в данном случае

заимствованными из литературы 1860-х и 1870-х гг.) фразами, любит морализировать: «...Говорит все одно и то же, как по писанному», «когда говорит, кажется наивным и странным» [Чехов 1977, 10: 206]. В отличие от недоучившегося студента Пети Трофимова («Вишнёвый сад») формально Саша имеет образование, но выучился он «с грехом пополам» и «чуть ли не за пятнадцать лет» [Чехов 1977, 10: 203].

Внешность Саши подчёркнуто «не героическая»: он весь какой-то «потёртый» и никак не соответствует представлению о том, что «в человеке должно быть все прекрасно» (его облик напоминает о «новых людях» 1860-х гг.): «...Поношенные парусиновые брюки, стоптанные внизу. И сорочка была неглаженная, и весь он имел какой-то несвежий вид. Очень худой, с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, тёмный и все-таки красивый» [Чехов 1977, 10: 203]. Его действия и жесты также вызывают у читателя ощущение противоречивости: «Когда Саша говорил, то вытягивал перед слушателем два длинных, тощих пальца» (словно представитель старообрядчества); «...выходило совсем не смешно, когда он перед тем, как состричь, поднимал вверх свои очень длинные, исхудалые, точно мёртвые, пальцы...» [Чехов 1977, 10: 207]; «...Саша... пил чай, поставив блюдечко на свои длинные пять пальцев» [Чехов 1977, 10: 209] (при этой сцене у читателя — современника Чехова — явно должна была возникать аналогия с обычаями купечества).

Саша — человек с ярко выраженным «мессианским комплексом», характерным для многих представителей русской интеллигенции конца XIX — начала XX в.: он верит в «истинность» и «праведность» отстаиваемых им идеалов, а также в то, что сам он является носителем «истины»: герой не просто говорит, а «проповедует» со всей силой страсти, используя парадоксальное сочетание догматов раннего христианства с модными «сциентистскими» представлениями. В определённом смысле его можно назвать «квазиновым» человеком, поскольку для него «новизна» является

самоцелью — он много *разговаривает* о необходимости перемен, но ничего не делает для достижения этого.

В то же время, используя обывательские интеллигентские суждения, он отвергает «неподвижную, серую, грешную жизнь» [Чехов 1977, 10: 208], осуждая «паразитизм» Андрея и родителей Нади («кто не работает, тот да не ест»). Обращаясь к Наде, он произносит целую серию расхожих фраз русской интеллигенции о «светлом будущем» (идуших от литературы «шестидесятников»), перемешанных с упрощёнными апокалиптическими народными толкованиями: «Только просвещённые и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие Божие на земле. От вашего города тогда мало-помалу не останется камня на камне — всё полетит вверх дном [здесь содержится скрытая цитата из Евангелия от Матфея³: «...Придёт день, когда не останется здесь камня на камне; все будет разрушено». — Ш.Ш.], <...> всё изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...» [Чехов 1977, 10: 208].

Своими поступками Саша как бы иллюстрирует другое расхожее представление (но уже не «интеллигентского», а «народно-христианского» толка) о том, что «дьявол — это обезьяна Бога»: герой исповедует «религию наоборот»: «чтобы подразнить бабушку», он ест и «свой скоромный суп и постный борщ» [Чехов 1977, 10: 207]. В его «личной вере» появляются некоторые весьма своеобразные интерпретации будущего: «Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет верить и каждый будет знать, для чего он живёт, и ни один не будет искать опоры в толпе» [Чехов 1977, 10: 208]. В этом высказывании можно обнаружить скрытую полемику с уже широко распространившимися в то время представлениями о необходимости

³ «Иисус же сказал им: видите ли всё это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; всё будет разрушено». — Евангелие от Матфея. Глава 24 (Мф 24:2).

«опоры на пролетарские массы», о неизбежности «зла» для достижения «добра», об использовании в своих целях тех людей, кто в настоящее время является «ником».

Жених Нади Андрей Андреевич не похож на Сашу. Он «разночинный интеллигент» (выходец из сословия священнослужителей), получил хорошее образование («кончил в университете по филологическому факультету» [Чехов 1977, 10: 205]), с энтузиазмом относится к техническим достижениям, умеет хорошо играть на скрипке, хотя «нигде не служил, определённого дела не имел» [Чехов 1977, 10: 205]. Андрею Андреевичу «противна» мысль о необходимости «нацепить на лоб кокарду и пойти служить» [Чехов 1977, 10: 211]; единственное, что он делает «общественно-полезное», — это иногда участвует в «концертах с благотворительной целью» [Чехов 1977, 10: 295].

Идущие от литературы мечты Андрея Андреевича создать «семейную ферму», «трудиться, наблюдать жизнь» («...О, как это будет хорошо!» [Чехов 1977, 10: 211]) представляются читателю совершенно нереалистичными, да и сам герой вполне соглашается с обличениями Саши: «О матушка Русь! О матушка Русь, как ещё много ты носишь на себе праздных и бесполезных! Как много на тебе таких, как я, многострадальная!» [Чехов 1977, 10: 211].

По-другому создаётся образ Нади, который представлен в динамике и оказывается принципиально не завершён. «Высокая» и «красивая» героиня выглядит «очень здоровой и нарядной» на фоне смертельно больного Саши [Чехов 1977, 10: 204]. Сначала девушка мечтает только об обычном «женском счастье», понимаемом ею как замужество (ей уже почти 24 года, что по меркам того времени очень много), и её чувства к жениху, скорее всего, не являются глубокими — это «дань» мнению окружающих. «Картины светлого будущего» и «проповеди» Саши первоначально представляются ей смешными и наивными («...Старо и давно надоело... Вы

бы придумали что-нибудь поновее» [Чехов 1977, 10: 204]) и она изредка пытается возражать ему.

Однако постепенно у героини возникает соблазн самой представить что-то новое и необычное: «...В его [Саши. — Ш.Ш.] мечтах, во всех этих чудесных садах, фонтанах необыкновенных чувствуется что-то нелепое; но почему-то в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного, что едва она только вот подумала о том, не поехать ли ей учиться, как все сердце, всю грудь обдало холодком, залило чувством радости, восторга» [Чехов 1977, 10: 209].

В рассказе Чехова — в полном соответствии с традициями русской классической литературы — представлены позиции не только «детей», но и «отцов» и даже «дедов», взаимодействие взглядов которых организует «внутренний» сюжет произведения. Чехов раскрывает мир семьи, придерживающейся традиционных ценностей («Мамаша целый день только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает...» [Чехов 1977, 10: 204]). Первоначально Надя в основном следует аналогичным представлениям и не решается открыто разорвать связи с существующими в её семье обычаями: она следует житейским наставлениям матери, которая сама никогда не любила мужа («стерпится-слюбится»; «...и не заметишь, как сама станешь матерью и старухой, и будет у тебя такая же строптивая дочка, как у меня» [Чехов 1977, 10: 213]). Её бабушка «почему-то шёпотом» убеждает Сашу, погодить с отъездом до свадьбы, называя его «блудным сыном» [Чехов 1977, 10: 209] (реминисценция из библейской притчи намекает на грядущие грехи, раскаяние и прощение).

Однако на определённом этапе «благоразумию» Нади приходит конец: у неё возникают мысли, что жизнь её семьи «мелка и унижительна», и в своём объяснении с матерью она заявляет: «Я жить хочу! Жить!.. Дайте же мне свободу! Я ещё молода, я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!..» [Чехов 1977, 10: 213]. Героиня обращается к Саше с такими словами: «Не

могу... Как я могла жить здесь раньше, не понимаю, не постигаю! Жениха я презираю, себя презираю, презираю всю эту праздную, бессмысленную жизнь...» [Чехов 1977, 10: 213]. Решение «блудной дочери» начать «новую жизнь» вызывает у окружающих людей шок, поскольку это «перечёркивает её репутацию».

Путь к «новой жизни» обретает конкретное и одновременно символическое очертание — железная дорога и мелькающий за окном символический пейзаж: «...Прошлое, такое большое и серьёзное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно», и в результате этого «...радость вдруг перехватила дыхание». Знаковым оказывается финал произведения: героиня осуществляет традиционную для многих персонажей русской литературы мечту: она «...едет на волю, едет учиться» [Чехов 1977, 10: 215].

Проходит время; будущее, навстречу которому стремилась Надя, превращается в настоящее, которое оказывается совсем не таким, каким его представляла героиня: Саша умирает; родной город, в который она приезжает, чтобы «закрепить моральную победу» и убедить себя и примирившихся с ней членов семьи в верности сделанного ею выбора, — в соответствие с её идеалами «новой жизни» — видится ей «каким-то приплюснутым и покрытым пылью» [Чехов 1977, 10: 217]. Патетичность такой развязки снижается городскими мальчишками («людьми будущего!»), дразнящими Надю: «Невеста»! [Чехов 1977, 10: 219].

Таким образом, как и в проанализированных ранее произведениях, в рассказе «Невеста» Чехов раскрывает сложность и неоднозначность путей, ведущих «новых людей» в будущее. Критерием оценки перспектив героев оказываются не цели их деятельности, не пути их достижения, а способность принимать самостоятельные решения, а также этические проблемы, связанные с *выбором* героев.

Вариант культурно-исторического типа «новых людей», представленный в образе Нади, совершающей собственный выбор,

противоречащий традиционному укладу, мы предлагаем назвать **«человеком поступка»**.

Анализ образов «новых людей» в произведениях «Попрыгунья» и «Невеста», «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», «Три года» и «Моя жизнь» (1896) позволяет сделать следующие *выводы*:

1. Большое место в прозаических произведениях А.П. Чехова занимают размышления о будущем и о гипотетических путях его достижения. «Новизна» героя для писателя связана с его способностью изменяться, совершать самостоятельные поступки, преодолевая сопротивление окружающей «традиционной» среды, с его стремлением преобразовывать окружающую действительность.

2. А.П. Чехова интересуют прежде всего «обыкновенные» (иногда даже «пошлые») люди и проявление в них сознательной устремлённости к перспективным целям: «будущее» создают не отдельные «герои», а «повседневные» люди, в жизни которых проявляется влечение к «новому» и нетрадиционному.

3. «Новые люди» в произведениях А.П. Чехова соотнесены с определёнными типажам русской литературы 1860–1890-х гг. («новый человек», «особенный человек», «подвижник», «праведник», «человек дела» — прогрессивный предприниматель, «человек идеи», интеллигент-учёный, революционер-террорист, культуртрегер и некоторые другие), но никогда не принадлежат полностью ни к одному из этих типов. Литературные герои, присутствующие в сознании читателя, становятся «фоном», который служит для проверки мыслей и поступков персонажей чеховских рассказов.

4. «Новые люди» А.П. Чехова были помещены в проблемное пространство современной культуры; их образы принципиально не завершены; они соотнесены не с *решениями* поставленных вопросов, а с *постановкой новых проблем*, актуальных для общества того времени.

5. Деятельность «новых людей» А.П. Чехова не приносит больших практических результатов: они не столько изменяют окружающее общество, сколько позволяют организовать в сознании воспринимающего актуальное *проблемное поле*, подвигнуть читателя на размышления в определённом направлении. В произведениях писателя появляются персонажи, которые пытаются стать новыми людьми, однако по каким-то причинам останавливаются на половине дороги или даже поворачивают назад.

6. В произведениях Чехова имеются персонажи, которые ощущают необходимость обновления, но не находят в себе достаточных сил и воли, которые нужны для решительных действий и потому мучительно переживают пустоту и бессмысленность собственного бытия.

7. Культурно-исторических тип «новых людей» А.П. Чехова представлен в нескольких вариантах, среди которых нами были выделены пять разновидностей: «интеллектуальный человек» (Дымов, фон Корен), «человек идеи» (Неизвестный, Саша), «деловой человек» (Алексей Лаптев), «человек мечты» (Мисаил Полознев, Маша Должикова), «человек поступка» (Надя). Границы между разными вариантами одного культурно-исторического типа не являются абсолютными, и в одном персонаже могут быть объединены черты нескольких вариантов образа. Можно предположить, что указанными разновидностями представление культурно-исторического типа «новых людей» в творчестве Чехова не исчерпывается (и соответственно возможны иные инварианты), однако те или иные отмеченные нами особенности должны в них присутствовать.

8. «Новые люди» А.П. Чехова не являются идеальными, а их действия, направленные на преобразование будущего, как правило, не завершаются определённым результатом; будущее для автора — это не «светлый сад», в котором живут счастливые люди, а долгий и сложный путь, на котором встречается множество препятствий. «Новые люди» нередко проявляют себя как деловые и активные личности, которые умеют делать добро

окружающим (как Дымов) или самостоятельно размышлять (как невеста Надя).

9. Соотнесённость героя с будущим, его потенциальная «новизна» проверяются в *этическом* пространстве — во взаимоотношениях с другими людьми, через проверку их способности к взаимному пониманию.

10. Создавая образы «новых людей», писатель использует разнообразные художественные приёмы — психологический анализ, сопоставление характеристик героя, которые дают ему другие персонажи, обращение к культурно-историческому подтексту, существующему в сознании читателя-воспринимающего. Восприятие читателем образов «новых людей» формируется при помощи сравнения героя его с «антиподами» — людьми безнадёжно «старыми», традиционными, противниками «нового» — теми, кто выступает против «нарушителей спокойствия», против существующих в современности писанных и неписанных правил.

1.4. «Новые люди» в драматургии

Образ «нового человека» был представлен и в драматических произведениях А.П. Чехова.

Как известно, практически каждое опубликованное произведение А.П. Чехова вызывало бурную дискуссию, однако его драматургические произведения вызывали наибольшее количество дискуссий. Практически все пьесы писателя получали неоднозначные оценки со стороны критиков и читателей. Непривычная поэтика чеховских драм приводила к тому, что и зрители не всегда хорошо понимали его пьесы: они нередко казались им «странными» и «непонятными», однако это не останавливало экспериментов писателя.

А.П. Чехов хорошо понимал, что прежняя драматургия изжила себя. К концу XIX в. традиционная русская драма (в том числе пьесы Д.И. Фонвизина, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского) казалась зрителю

слишком наигранной и неестественной. Поиском новых художественных форм в конце XIX в. была занята и европейская литература.

Чехов заложил основы новой русской драмы — такой, какой мы привыкли её видеть в настоящее время. В пьесах Чехова конфликты происходят не между отдельными персонажами, а между героями и жизнью, которой они — в её современном состоянии — не удовлетворены. В его драматургии нет чёткого разделения персонажей на главных и второстепенных, «отрицательных» и «положительных»; его герои, как правило, не совершают каких-либо принципиальных поступков, у них не возникает необходимости в пафосных диалогах.

В драмах Чехова всё происходит благодаря «подводным течениям», поскольку разговоры в его пьесах имеют двойной смысл. Это было непривычным не только для «обычных» читателей-интеллигентов, но и для многих критиков того времени.

В пьесах Чехова нет ярких индивидуальностей, которые бы «перекрывали» собой всех остальных персонажей. Герои чеховских драм не проявляются в поступках (они нередко вообще отсутствуют), у них часто нет цели, к которой они стремятся; в их поведении и характере присутствует загадка. В чеховских пьесах, как правило, внешне ничего не происходит: в жизни персонажей нередко отсутствуют признаки каких-либо тяжёлых душевных переживаний, и в то же время рушатся их судьбы. Такого рода ситуации трудны для сценического воплощения; именно поэтому чеховские драмы представлялись современникам не сценичными, не интересными и скучными.

Первое из значительных драматургических произведений Чехова — пьеса «**Иванов**» (1887) — была поставлена с небольшим интервалом в двух театрах — частном Русском драматическом театре Ф.А. Корша и в Императорском Александринском театре.

Уже при первом знакомстве с текстом пьесы «Иванов» мнения театральных коллективов кардинально разошлись, и эти расхождения в

интерпретациях произведения были обусловлены тем, какое место в них относительно современной действительности (и перспектив будущего) занимает (или может занимать) главный герой.

Одни интерпретаторы увидели в главном герое новый вариант «лишнего человека», другие — просто «подлеца», не соблюдающего основные моральные принципы. Сам же Чехов представлял своего героя как «преждевременно утомлённого» [Чехов 1955: 109] человека, в сознании которого присутствует специфически «русское» («интеллигентское») чувство вины за всё то, что совершается вокруг него (то есть в качестве нового варианта хорошо представленного в русской литературе XIX в. типа «лишнего человека»). С этой точки зрения Иванов — натура «честная и прямая» [Чехов 1955: 108]; он не понимает, в чём заключается его вина перед другими людьми и что ему в такой ситуации нужно делать (вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» на протяжении столетия не давали покоя русским интеллигентам); такие люди сами не могут решать возникающие перед ними вопросы и «падают под их тяжестью» [Чехов 1955: 111].

Иванову противостоит другой персонаж пьесы — доктор Львов. Этот герой не ведает сомнений и не ощущает угрызений совести: «Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору» [Чехов 1955: 112].

В принципе и тот, и другой персонаж в русской литературе уже неоднократно появлялись ранее. «Новым» в этой пьесе было отсутствие чётко выраженной авторской позиции (что косвенно отразилось в интерпретациях театральных коллективов, ставивших спектакль), *предоущение необходимости* по-новому жить и чувствовать, а также система оценки поступков персонажей, которая проявлялась не столько в образах героев пьесы, сколько в сознании читателя. В результате такого построения художественной системы принципиально значимой становилась позиция *потенциального воспринимающего* — читателя или зрителя, которая создавала в произведении самостоятельную образную структуру.

Такой способ построения художественной системы был развит в последующих драматических произведениях А.П. Чехова. При этом писатель, естественно, обращался к идеям и принципам воспроизведения образов «новых людей», разработанных в его прозаических произведениях (повестях и рассказах).

Важным этапом становления образа «нового человека» в драматургии Чехова стала пьеса «**Чайка**» (1896). «Новое» начало в пьесе, как нам представляется, воплощают два персонажа — Константин Треплев и Нина Заречная. Оба они соотнесены с будущим — как своей жизнью, нарушающей традиционные представления о поступках человека своего сословия, так и творческой деятельностью (поиском новых путей в искусстве).

Константин Треплев — «молодой, умный, живёт в глуши», без средств к самостоятельному существованию, «без положения», без каких-либо занятий, «без будущего»; он «стыдится и боится своей праздности» [Чехов 1978, 13: 36]. Треплев — сын известной актрисы, однако она не особо озабочена его положением и внутренними переживаниями, поэтому он вынужден самостоятельно пробивать путь — как в своей жизни, так и в литературе. Живя в имении дяди, молодой человек несколько лет носит одну и ту же одежду. Ему не удалось завершить образование, так как ему не хватило денег. Несмотря на то, что у матери деньги есть, она не собирается материально помогать молодому человеку.

Треплев обладает высокими духовными качествами: у него есть знания и талант, он умеет чувствовать и понимать других людей, способен самоотверженно трудиться, может совершать смелые поступки. Несмотря на частые ссоры со своей матерью и взаимное непонимание, он очень любит и хорошо понимает её, оправдывает и жалеет, прощая ей невнимание к себе. Потерпев неудачу в личной жизни, он реализует себя в сфере литературы.

Увлечение литературой помогает молодому человеку тонко чувствовать окружающих людей. Он не стремится писать так, как,

например, Тригорин, умеющий угождать вкусам публики, — он хочет проложить свой *новый* путь в литературе, его авторитеты — это Толстой или Золя, но никак не Тригорин. Треплев ищет в литературе новые формы, и это даётся ему нелегко; но он понимает, в каком направлении следует развиваться. Он много и упорно работает, осознавая, что способен создавать действительно талантливые произведения. Его первую пьесу оценили лишь немногие, но она показала, что её автор идёт собственным путём.

Через два года Треплев становится известным и популярным: его произведения печатаются в журналах, о них много спорят, но он не доволен тем, как пишет и уверен, что не исчерпал свой потенциал. Он понимает, что «форма», к оригинальности которой он стремился ранее, — это далеко не самое главное в искусстве: не она делает художественное произведение нужным и интересным.

Нина Заречная — дочь богатых помещиков; она мечтает о театральной карьере и об иной, насыщенной и одухотворённой жизни, — правда, весьма своеобразно и эпатажно ею представляемой. Таким увлечениям, традиционно считающимся «неприличными» для её круга, решительно противятся родители. Безнадёжно влюблённый в Нину Константин Треплев специально для неё пишет монопьесу и создаёт в парке «театр», декорациями которого служит пейзаж с видом на озеро.

Спустя некоторое время Нина, бежавшая из дома, испытывает полное разочарование: карьера актрисы в столичных театрах ей не удалась (играла она «грубо, безвкусно, с завываниями» [Чехов 1978, 13: 50]), личная жизнь — тоже. Вопреки всему Нина продолжает верить в свою путеводную звезду и надеется, что ей суждено стать «великой актрисой».

В авторской интерпретации образов Треплева и Заречной — персонажей, которые связаны с «новым» искусством, — есть определённая неотчётливость, которая расширяла возможный потенциал их восприятия зрителями (режиссёрами, критиками, читателями). События, представленные в пьесе, давали возможность по-разному интерпретировать

творческий потенциал и судьбу героев. Каждый из героев был представлен через несколько разных оценок, данных ему другими персонажами. Эти оценки оказывались весьма разнородными, поэтому зритель мог прийти к самым разным выводам.

Читатель (зритель) может, например, предположить, что Треплев — действительно художник-новатор, который прокладывает оригинальный путь в искусстве. Однако читатель может сделать и противоположное заключение: Треплев не идёт далее создания произведений, оригинальных только внешней формой. Его трагедия заключается не столько в том, что он встречает непонимание со стороны публики, сколько в том, что его творческая деятельность не соответствует установленным им же самим творческим и жизненным целям.

Аналогичные выводы могут быть сделаны и относительно Нины Заречной. Можно предположить, что она действительно стала (или станет в ближайшем будущем) одарённой актрисой, а можно считать, что талант, которым она обладала, был полностью ею утрачен. Соответственно и самоубийство Треплева может быть интерпретировано и как результат разочарования в самом себе (особенно в сопоставлении с Ниной, талант которой, наоборот, раскрылся в полную мощь), и как следствие несостоявшейся любви, и как результат разочарования в Нине Заречной. Последовавшие постановки пьесы «Чайка» разными режиссёрами реализовали практически все возможные варианты интерпретации чеховской пьесы.

Образы Треплева и Нины Заречной оказываются наиболее близкими к культурно-историческому типу «нового человека». Этим героев отличает стремление что-то изменить и в собственном творчестве, и в личной жизни.

Треплеву, возможно, не хватает жизненных и духовных сил для того, чтобы в полной мере реализовать своё призвание. Наверное, он мог бы стать прекрасным писателем, но обстоятельства его жизни сложились таким образом, что он решил мгновенно покончить с тягостной для него

действительностью. Особенности его характера и поступки позволяют с определённым основанием утверждать, что герой находится на пути к тому, чтобы стать «новым человеком». Непохожесть Тrepлева на окружающих людей, его личная порядочность, умение отдаваться любимому занятию приближают (хотя и не в полной мере) героя «Чайки» к другим «новым людям», появившимся в литературе XX в.

Нина Заречная — так же, как и Тrepлев, — не походит на окружающих; обладает большим творческим потенциалом, она стремится играть на сцене так, чтобы вызвать у зрителей разнообразные эмоции, изменить у них ощущение окружающей действительности.

Как нам представляется, вариант культурно-исторического типа «новых людей» мы предлагаем назвать «человеком творчества». И Тrepлев, и Нина Заречная не могут быть отнесены ни к «интеллектуалам», ни к «фанатикам идеи», ни к «деловым людям». В то же время можно отметить, что «жесткой» границы между вариантами типа «нового человека» в творчестве Чехова не существует. В деятельности Тrepлева и Нины Заречной можно усмотреть определённые *поступки*, нацеленные на реализацию их *мечты*, и это сближает их образы с другими вариантами типа образа, которые мы рассматривали на материале прозы Чехова.

Для «человека творчества» в интерпретации Чехова характерно самовыражение в художественных формах, стремление силами искусства воздействовать на окружающих людей, вовлекая их (вместе с читателем / зрителем) в совместные размышления о судьбе современного искусства и его месте в обществе будущего.

Проблемы «новой жизни» и участия в ней «новых людей» рассматриваются и в пьесе «Дядя Ваня» (1897).

В этой пьесе указанная проблематика отразилась в аспекте, который широко обсуждался российским обществом в 1870–1890-е гг., — соотношение «малых» и «больших» дел — как в деятельности отдельных

людей, так и в глобальном процессе преобразования действительности. В сознании современников эта проблема была непосредственно связана с размышлениями о перспективах развития российского общества и о роли человека в этом развитии: «новым» следует считать человека, который приносит посильную пользу окружающим людям, совершая при этом «малые» дела, — или, наоборот, «новый» человек должен стремиться к «большим» делам, которые могут сразу изменить жизнь всего общества.

Интересно отметить, что аналогичная проблематика несколькими десятилетиями позже горячо обсуждалась в китайском обществе. В знаменитой пьесе китайского писателя Лао Шэ «Чайная» (1957) персонаж по имени Цинь, полемизируя с теми, кто занимается «малой» благотворительностью, и с теми, кто утверждает, что скоро наступит «конец Китаю», заявляет о своём стремлении распродать принадлежащие ему дома, магазины, земли, а полученные деньги инвестировать в завод: «Да, завод! Огромный завод! Вот тогда и беднякам можно будет помочь, и иностранным товарам преградить дорогу, и государство спасти!» [Лао Шэ 1991: 623].

Герой пьесы «Дядя Ваня», Иван Войницкий, говоря современным языком, профессионально «выгорает»: он понимает, что бессилён изменить положение вещей в лучшую сторону и что он не способен на «большие» дела, однако его угнетает мысль о том, что ни современники, ни потомки не оценят сделанного им и даже не вспомнят о нём. Иными словами, он, делая «малые» добрые дела, стремится воспринимать себя в контексте «больших» дел, о которых должны — в его представлении — хранить память потомки.

Уездный врач Михаил Астров — антипод доктора Дымова из «Попрыгуньи». Это одарённый человек, имеющий определённые идеалы и думающий о будущем. Его монолог является результатом осмысления собственной жизненной ситуации: «В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался... От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. <...> Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь.

Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживёшь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь. <...> Поглупеть-то я ещё не поглупел, <...> но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» [Чехов 1978, 13: 64].

Мысль о «затягивающей» человека «скучной», «глупой» и «пошлой» жизни, «притупляющей» его чувства и отбивающей у него стремление к изменениям и чему-то «новому» характерна для персонажей Чехова. Личные качества героя и их оценка со стороны читателя во многом и зависит от способности персонажа противостоять жизненной рутине и осмысленно относиться к действительности.

Поэтому не случайно после первой части монолога Астрова следует более конкретное — почти сюрреалистическое — описание современности (в сопоставлении с гипотетическим будущим): «Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть — привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри... Сел я, закрыл глаза... и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? ...Ведь не помянут!» [Чехов 1978, 13: 64].

Иван Войницкий, столкнувшись с окружающей реальностью, изменился и надломился: «Я... стал хуже, <...> обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен...» [Чехов 1978, 13: 67], однако он всё ещё надеется начать «новую жизнь». Астров рассеивает этот «возвышающий обман»: «Наше положение, твоё и моё, безнадежно. <...> Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. На какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все» [Чехов 1978, 13: 108].

По сути вопрос о возможности противостояния окружающей среде — как и вопрос о соотношении в процессе развития общества «больших» и «малых» дел — в пьесе не решается: у каждого персонажа есть своя доля правды. Его решение переносится в иную плоскость: в сознание читателя, который в идеале должен сопоставить различные точки зрения и прийти к самостоятельным выводам.

Пьеса «Дядя Ваня» — произведение о *несостоявшихся* «новых людях» — то есть о тех, кто имел определённый духовный потенциал для того, чтобы реализовать имевшиеся возможности для преобразования окружающего мира, — отдельные признаки «интеллектуального человека» (Астров, частично Серебряков), «делового человека» (Войницкий) «человека мечты» (Соня) и «человека поступка» (Елена Андреевна), однако ни в коей мере не реализовал его. Писатель, отталкиваясь от собственных представлений об этом культурно-историческом типе, сформировавшемся в его же повестях и рассказах конца 1880-х – 1890-х гг., переносит постановку вопроса в сознание воспринимающего (читателя / зрителя).

«Предощущение необходимости» по-новому жить и чувствовать, выражение которой мы ранее отмечали в пьесе «Иванов», в пьесе «Дядя Ваня» выражалось через систему оценок поступков, которые должна выражать потенциальная позиция читателя / зрителя. Сопоставляя художественный мир пьесы с собственными представлениями о том, как могли бы поступать персонажи в аналогичной ситуации, читатель / зритель формирует собственный образ гипотетического «нового человека» и «новых поступков».

Пьесы «Три сестры» и «Вишнёвый сад», завершающие творческий путь Чехова, исследователи обычно относят к так называемой «новой драматургии». Современник Чехова писатель Л. Андреев видел важную особенность этих пьес в их соотнесённости с будущим: «Драма Чехова —

это живопись на стекле, сквозь которую сквозят бесконечно далёкие перспективы» [Андреев 1996: 389].

Одна из важных особенностей поэтики Чехова, как отмечал А.П. Скафтымов, заключалась в том, что «совершающаяся драма жизни» персонажей пьесы раскрывается через незначительные детали, события повседневного быта [Скафтымов 1958: 318–320]. Представляя на обозрение зрителям сложность обычных жизненных явлений, драматург показывал противоречивость и неоднозначность бытия, которую не могут преодолеть герои, чтобы изменить своё существование в ближайшем будущем.

В наибольшей степени эти особенности выразились в пьесах «Три сестры» и «Вишнёвый сад». «Новые люди», показанные в этих пьесах, своеобразно мыслят и чувствуют; они много говорят о переустройстве общества и стремятся заглянуть в будущее.

Пьеса «Три сестры» (1900) была написана А.П. Чеховым по просьбе создателей Московского Художественного Театра. Её премьера состоялась в 1901 г., и постановка сразу привлекла внимание критиков. В пьесе «отсутствовал сюжет» в обычном понимании этого слова [Берковский 1969: 148–149]: вместо привычного для зрителей «постепенного» развития взаимодействия между персонажами развивалась драма отношения героев с временем.

На сцене театра зритель видел историю нескольких лет жизни сестёр Прозоровых. Три романтические молодые женщины, живущие ожиданием перемен, тоскуют по наполненной и осмысленной жизни и мечтают вырваться из окружения, в котором находятся. Им плохо в городе, где есть всего несколько человек, скрашивающих их существование; здесь постепенно угасают их таланты, и они не могут найти применения своим знаниям. Повседневность провинциального города, где люди занимаются обыденными делами — «едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами,

сутяжничеством» [Чехов 1978, 13: 182], делает их жизнь скучной, уничтожает мечты, которые постепенно становятся всё менее и менее реализуемыми и, в конечном итоге, обречёнными на крушение.

Образы трёх сестёр могут быть соотнесены с вариантом культурно-исторического типа «новых людей», для обозначения которого в предыдущем разделе было предложено название «человек мечты».

Старшая из сестёр, Ольга, — учительница, в дальнейшем — директор женской гимназии. Однако благородный труд педагога не возвышает её осознанием великой миссии «сеяния разумного, доброго, вечного», а, наоборот, изнутри разрушает её. Ольга говорит: «...Я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость» [Чехов 1978, 13: 120].

Средняя сестра — Маша — замужем, но она несчастлива в своей семейной жизни. Младшая сестра — Ирина — служит на телеграфе и мечтает о каком-либо возвышенном деле, которому она могла бы посвятить свою жизнь, однако так и не находит себе достойного применения: её труд лишён какой бы то ни было поэтичности и осмысленности; героине кажется, что она уходит от «настоящей прекрасной жизни», уходит «всё дальше и дальше, в какую-то пропасть» [Чехов 1978, 13: 166].

К этим не похожим на других молодым женщинам тянутся такие же неординарные мужчины — барон Тузенбах и подполковник Вершинин. Барон влюблён в младшую сестру Ирину, а подполковник испытывает интерес к средней сестре — Маше, которая находится замужем. Эти мужчины не похожи на других представителей среды, в которой живут сёстры.

В пьесе «Три сестры» можно обнаружить множество нюансов (о важности которых для понимания художественной системы Чехова писал А.П. Скафтымов), необходимых для создания максимально точных образов действующих лиц. И Тузенбах, и Вершинин — люди достойные, простые в общении, воспитанные, способные необычайно тонко чувствовать окружающих. Тузенбах не реагирует на циничные выпады Солёного и даже

старается оправдывать его перед знакомыми, а Вершинин, нежно любящий дочек, стремится, чтобы они не страдали от своей матери.

Анализируя поступки героев, читатель осознает, что и Тузенбах, и Вершинин как раз и должны принадлежать к «новым людям», которые могут разорвать связи с окружающим их укладом — ради того, что должно произойти в будущем. В первом действии Тузенбах говорит о том, что неизбежно должно наступить *новое время*, и это время потребует от всех людей принципиально *новое* отношения к жизни и к труду: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идёт, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» [Чехов 1978, 13: 123].

Барон Тузенбах тоскует об осмысленном и позитивном труде; он негативно высказывается о праздности как типичном явлении современной действительности. Он осуждает даже самого себя, поскольку понимает, что никогда не имел особых забот и тратил время на легкомысленные разговоры. Однако герой не просто тоскует о «подлинной» жизни, а ставит перед собой вполне конкретные цели: начать трудиться, чтобы реализовать свои стремления. Тузенбах уходит в отставку, намереваясь в дальнейшем — вместе со своей будущей женой — связать свою дальнейшую жизнь с работой на кирпичном заводе (и в этом аспекте он вполне соотносим с вариантом культурно-исторического типа, который был назван нами «человеком дела»).

Действительно, слова героя не расходятся с делом: он осознанно выбрал общественно-полезный труд и стремится привлечь к нему Ирину, также уставшую от своего бесполезного существования и готовую посвятить себя плодотворной работе. Тузенбах делает девушке предложение, хотя понимает, что на самом деле она не любит его.

Рационализм размышлений и поступков героя, накладывающий отпечаток на его личную жизнь, в интерпретации русских писателей XIX в. был отличительной особенностью «новых людей». Лопухов — один из главных героев романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» — становится мужем Веры Павловны, хотя и хорошо понимает, что она не питает по отношению к нему истинных любовных чувств (впрочем, как и он по отношению к ней). В интерпретации русской классической литературы «новые люди» убеждены в том, что они обязаны помогать близким по складу ума окружающим и готовы все свои силы употребить для этого.

Другой персонаж, которого читатель также может считать «новым человеком», — подполковник Вершинин, командир батареи в части, где служил отец трёх сестёр, генерал Прозоров. Вершинин, как и Тузенбах часто говорит о будущем (при этом писатель использует формулировки, похожие на высказывания доктора Астрова в пьесе «Дядя Ваня»). Образование и трудолюбие — вот главное, что, по мнению героя, может изменять человека к лучшему. Подполковник Вершинин не доволен своим существованием в настоящее время, — именно потому, что его жизнь бестолкова, поскольку не имеет определённой цели, а сам он никому не приносит пользы. Читатель / зритель может предположить, что в какой-то иной жизненной ситуации герой был бы способен принести окружающим его людям много добра (в этом плане его можно было бы сопоставить с вариантом культурно-исторического типа, который был назван нами «человеком поступка»).

Другие мужчины, связанные с сёстрами, вряд ли могут быть соотнесены читателем / зрителем с образами «новых людей», однако они как бы оттеняют собой остальных персонажей.

Андрей, брат сестёр Прозоровых, который в прошлом, казалось бы, подавал много надежд, в настоящее время, если делать выводы, исходя из его слов и поступков, не может приблизиться ни к Тузенбаху, ни к Вершинину. Не сумев как следует распорядиться когда-то имевшимся у

него личностным потенциалом, Андрей на своей работе довольствуется мелкой должностью и не пытается что-либо менять в своей жизни, влача примитивное существование рядом со своей женой, давно ставшей для него чужой.

В окружении сестёр особо выделяется Солёный. Его образ отчётливо противопоставлен другим персонажам — как человек, у которого нет позитивных жизненных целей и который как бы «закрывает» им дорогу в будущее: он не способен к пониманию других людей, и его поступки вызывают ощущение стихийности и случайности. Именно так он — без особой причины — убивает барона Тузенбаха.

Однако будущее в пьесе «Три сестры» было представлено не только через мечты и разговоры персонажей. В рамках художественной системы Чехова всегда было важно *символическое* содержание произведений. Такой символической сценой в данном произведении в сознании современников становилось описание пожара в III акте пьесы. Воспроизведение пожара способствовало корректировке контекста, в котором воспринимались образы персонажей пьесы.

Интерпретация изображённого в пьесе пожара представляла большую сложность для режиссёров и критиков, о чём свидетельствуют воспоминания современников. К.С. Станиславский, ставивший этот спектакль, отмечал, что писатель следил за каждым «правдивым звуком на сцене» и тщательно объяснял артистам, как звучит набат во время пожара: «Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата» [Станиславский 1986: 395].

О.Л. Книппер писала Чехову о том, что в процессе репетиций пьесы Станиславский воспроизвёл на сцене в третьем акте «страшную суматоху» в результате которой «все бегали, нервничали». Другой вариант постановки

сцены предлагал Вл.И. Немирович-Данченко, который считал, что тревога должна быть «за сценой», в то время как на сцене игра актёров должна быть «неторопливую» («это будет посильнее») [Твердохлебов 1978: 442–443]. В этом споре Чехов поддерживал Немировича-Данченко: «Конечно, третий акт, — писал он, — надо вести тихо на сцене, чтобы чувствовалось, что люди утомлены, что им хочется спать... Какой же тут шум?» И в другом письме напоминал: «Шум только вдали, за сценой, глухой шум, смутный, а здесь на сцене все утомлены, почти спят... Если испортите III акт, то пьеса пропала...» [Твердохлебов 1978: 442–443].

Об интерпретациях этого эпизода современниками можно судить по следующему факту. Во время состоявшихся в начале 1901 г. гастролей Московского Художественного театра в Санкт-Петербурге, которые проходили на фоне студенческих волнений, процитированное выше высказывание Тузенбаха («Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идёт, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку») приобрело вполне определённый политический смысл [Твердохлебов 1978: 444].

Н.Я. Берковский, видевший данную постановку, так описывал своё личное впечатление от спектакля: «В третьем акте “Трёх сестёр” из окон дома Прозоровых виден “громадный пожар”, как сказано в тексте. Конечно, нам даётся и элементарная картина, полная отзвуков и отблесков настоящего пожара в губернском городе, но здесь присутствует и эпохальная общественная символика. Стал гореть и разрушаться старый мир. Губернский пожар в драме тушат очень умело пожарные и солдаты, он будет потушен в конце концов. А тот символический, всемирный, он только загорается. Начиная с “Чайки”, Чехов всегда в драмы свои вводит символику, устанавливающую общий тон и общий смысл каждой из них. В “Трёх сёстрах” городской пожар по ходу действия нисколько не нужен, ничего не меняет в положениях и в отношениях действующих лиц. По

смыслу же он главенствует. Пожар — разрушение старого мира и очищение его. Офицер Федотик, очень милый человек, у которого в эту ночь сгорела квартира, сгорели фотографии и гитара, сгорело все, рассказывая об этом, танцует перед сёстрами и прочими своими друзьями весёлый танец — танец очищения, прощания с тем, чего не жаль» [Берковский 1969: 145–146].

Далее Н.Я. Берковский делает вывод, окончательно проецирующий его интерпретацию на грядущие революционные события в России: «Пожар в “Трёх сёстрах”, — конец старой России, корону свою роняющей, неспособной больше удержать её на своей голове» [Берковский 1969: 147], — и указывает на то, что «оптимистичность» зрительского восприятия усиливал соответствующий аудио-изобразительный ряд, предложенный в авторских ремарках: «За сценой бьют в набат», окно «красное от зарева [Чехов 1978, 13: 157].

Как мы видим, современники писателя интерпретировали этот пожар как «очистительную грозу» — некое предвозвестие появления нового человека и наступления «новой эры». В советский период этот эпизод было принято толковать ещё конкретнее — как приближающуюся революцию, что придавало такому сценическому воплощению «Трёх сестёр» дополнительный оптимизм.

Изображённый в пьесе пожар можно было интерпретировать и другим образом — как событие достаточно пессимистичное — предвестие общей *катастрофы*, которая не приносит ни реального «освобождения», ни «очищения», ни «обновления» (как, наверное, последовавшие события российской истории и могли в дальнейшем трактоваться интеллигенцией тузенбаховского склада). Символичной выглядела сцена, когда весь дом Прозоровых наполнялся многочисленными людьми, пострадавшими от пожара, которые относятся к бедствию не так весело, как это делал «очень милый человек» офицер Федотик.

У читателей и зрителей чеховского времени упоминания о пожарах могли вызывать иной ассоциативный ряд: многие из них помнили ситуацию,

связанную с пожарами в Санкт-Петербурге в 1860-е гг. Тогда правительственные чиновники обвиняли «нигилистов» в том, что они устроили пожары специально, чтобы вызвать возмущение народа. Представители либеральных кругов заявляли, что пожары являются особой «провокацией» правительства, которое само организовало их, чтобы обвинить в них «прогрессивную молодёжь». Любые попытки объективно разобраться в том, что же на самом деле послужило причиной пожаров, крайне негативно воспринимались как той, так и другой стороной (в связи с чем, в частности, пострадал писатель Н.С. Лесков, призывавший к беспристрастному разбирательству дела).

Поэтому мы можем заявить, что для многих современников Чехова эпизод с пожаром делался символическим обозначением того, к каким катастрофическим последствиям может привести нежелание людей прислушиваться друг к другу, отсутствие у них стремления к реальному диалогу и взаимное непонимание.

Такие герои, как Тузенбах или Вершинин, наверное, не могли никого «повести за собой» (да и не стремились к этому, как и другие чеховские персонажи), однако способствовали тому, что зритель / читатель начинал задуматься о том, что каждый человек способен сознательно изменить к лучшему не только себя, но и других людей. Для зрителя остаётся не известным, что в дальнейшем произойдёт с тремя сёстрами: финал произведения остаётся открытым, однако можно предположить, что после встреч с Тузенбахом и Вершининым героини пьесы могли получить импульс для последующего обновления, и вряд ли в дальнейшем они смогут оставаться такими, какими они были раньше.

Читатель / зритель, например, может предположить, что Ирина, реализуя свою мечту, сможет вырваться из старой скучной и бесцельной жизни: как «новый человек» она видит своё предназначение в приносящем пользу и изменяющем жизнь других людей труде. К такому выводу читателя подталкивают её слова: «...А пока надо жить... надо работать,

только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придёт зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» [Чехов 1978, 13: 187]. Оптимистически звучит последняя фраза в пьесе: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» [Чехов 1978, 13: 187].

Постановка пьесы «Три сестры» красноречиво свидетельствовала о необходимости обновления страны и необходимости появления «новых людей», которые могут воспринимать перемены как нечто светлое и радостное — как то, что со временем может для каждого человека стать «счастливой жизнью», наполненной созидательным трудом, направленным на пользу окружающим его людям.

Пьеса **«Вишнёвый сад»** (1903) — последнее значительное драматическое произведение А.П. Чехова, завершённое на пороге первой русской революции — за год до смерти писателя. В ней в полной мере ощущалось наступление трагического XX в. и выражалось понимание того, что меняется сложившийся уклад жизни и система ценностей, а также мысль о необходимости осознанных преобразований с целью построения общества, основанного на новых принципах.

Сопоставление «старого» и «нового» в этой пьесе положено в основу сюжета и системы образов.

Любовь Андреевна Раневская однозначно связана со «старым» миром (в этом плане она, например, не похожа на тургеневского Николая Петровича Кирсанова, который стремился соответствовать вызовам времени и пытался перестроить своё хозяйство на основании новых экономических принципов). Раневская не обращает внимание на «деловую» сторону своей жизни: она потратила унаследованное состояние, её имение заложено; и в то же время она бережно хранит мир своих воспоминаний и не хочет отказываться от привычного образа жизни. Примерно такой же способ существования избрал и её брат Гаев, который, как он выражается, всё своё

состояние «проел на леденцах» (характерная деталь: его одевает престарелый лакей Фирс!).

Раневской и Гаеву противопоставлены люди иного типа, которые — на словах или на деле — стремятся менять окружающий их мир. Литературовед Н.И. Пруцков, характеризуя такого рода персонажей, отмечал: «...В произведениях о “новых людях” изображаются люди демократических убеждений, материалисты и просветители» [Пруцков 1979: 150].

Один из таких людей появляется в пьесе «Вишнёвый сад». Этот герой — студент Пётр Сергеевич Трофимов, принадлежащий, как понимает читатель, к поколению «новых людей» — интеллигентов-разночинцев.

В XIX в. студенты являлись авангардом российского общества: это была наиболее образованная и сплочённая часть общества, уверенная в себе и в возможности преобразований, которые должны произойти в ближайшем будущем. Студенты непосредственно соприкасались с новыми теориями в науке, последними философскими концепциями, с новаторством в сфере искусстве. Студенчество мыслило по-новому, выдвигало разнообразные проекты переустройства общества, боролось с тем в жизни людей, что оно считало отжившим и устаревшим. Студентами были тургеневский нигилист Евгений Базаров, Раскольников у Достоевского, «новые» люди Чернышевского — Лопухов, Кирсанов, Рахметов.

Все эти герои представляли демократическую молодёжь середины XIX в. Образ недоучившегося студента, выступающего за преобразование общества и утверждающего просветительские идеалы XVIII в., соединённые с революционными устремлениями конца XIX в. был достаточно характерен и для народнической литературы.

Однако Петя Трофимов — представитель нового поколения студенчества — человек начала XX в. Чехов не объясняет конкретно, за что тридцатилетнего героя — «вечного студента» в «поношенном мундире, в очках» [Чехов 1978, 13: 210] несколько раз отчисляли из университета — за

отсутствие оплаты обучения, за академическую задолженность или за участие в нелегальной политической деятельности.

Петя Трофимов — выразитель просветительского «мессианского комплекса»: он стремится осуществить свою юношескую мечту — «обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым»; современная жизнь характеризуется им как «грязь, пошлость, азиатчина»; «очиститься» от всего этого можно только «необычайным, непрерывным трудом» и верой в грядущее [Чехов 1978, 13: 228].

Когда-то Петя Трофимов был учителем сына Любови Андреевны, но мальчик трагически погиб, и в Петиных услугах перестали нуждаться. Однако он продолжает приезжать в имение, — возможно, из-за привязанности к Ане, семнадцатилетней дочери Раневской.

Трофимов полагает, что идёт к высшей правде и высшему счастью в «первых рядах человечества»; на вопрос о том, дойдёт ли он до этой цели, отвечает: «Дойду», но после многозначительной паузы добавляет: «Дойду, или укажу другим путь, как дойти». Для многих современников Чехова разница в выражениях «идти самому» и «указывать путь другим» была принципиальной, поскольку значительная часть интеллигенции в конце XIX — начале XX вв. была инертна и предпочитала говорить, обсуждая «вечные истины», отказываясь от «реальных дел».

Читатель / зритель воспринимает Петю Трофимова как человека умного и понимающего других людей. Он часто даёт меткие характеристики окружающим: Лопихину, Раневской, другим персонажам. Стоит особо отметить, что к Пете хорошо относятся все герои «Вишнёвого сада»: и Раневская, и Гаев, и Лопихин; симпатию к нему проявляют незнакомые люди в поезде. Петя умеет ладить со всеми, и это помогает ему.

Образ Пети Трофимова создан писателем так, что возможны его различные интерпретации, и — в зависимости от того, как режиссёром спектакля будут прочитаны детали и расставлены акценты, — его можно

относить к разным вариантам культурно-исторического типа «новых людей».

С одной стороны, Петя готов к осмысленной общественно-полезной деятельности, он пытается привлечь других людей к своим идеям. Петя постоянно стеснён в средствах; внешне не ухожен, но это мало волнует его. Для него особо важна приносимая окружающим людям польза, и поэтому его можно интерпретировать в качестве человека *действия*, который активно выступает за коренные преобразования в обществе. Читатель / зритель может предположить, что Петя не занимается пустословием: у героя есть чёткая и ясная цель, он знает, чем будет заниматься в жизни, и ради достижения такой цели он готов забыть о себе. «Необычайный, непрерывный труд» [Чехов 1978, 13: 228] — вот то, что Петя называет главным в жизни любого человека, и это умозаключение позволяет ему верить в реальность лучшего будущего для всех людей.

Ориентация Пети Трофимова на определённый комплекс идей позволяет его отнести в варианту культурно-исторического типа «новых людей», который был назван нами «человеком *идеи*».

Петя убеждён, что все люди должны стремиться «к высшей правде», которая частично открыта и для него самого. «Должно быть, я буду вечным студентом» [Чехов 1978, 13: 211], — внешне беспечно смеётся Петя, а это позволяет предположить, что, будучи «новым человеком», он вновь когда-нибудь продолжит учиться, и его снова и снова будут выгонять из университета, однако это не изменит его принципиального отношения к гипотетическим «преобразованиям общества».

С другой стороны, постоянные рассуждения Пети о «светлом будущем», его пафосные высказывания об «общественной пользе», «плодотворном труде», противоречат некоторым его поступкам: сам он живёт празднично, как приживальщик; «учит» других людей, как «правильно» жить и призывает их учиться, — но сам так и не сумел выучиться. Трофимов в определённом смысле человек «не от мира сего»: слишком красивыми и

книжными оказываются многие его слова, вызывающие у читателя скепсис. Такого рода люди были чужды и самому Чехову. В этом плане Петю можно отнести в варианту культурно-исторического типа «новых людей», который был назван нами «человеком *мечты*».

И.А. Бунин, хорошо знавший и понимавший Чехова, отмечал, что писатель «не выносил фразёров, книжников и фарисеев» [Бунин 1955: 180]. Таким «фантазёром», «книжником» и «фарисеем» читатель вполне может называть Петю Трофимова. Однако сам Чехов не считал, что такого рода люди полностью бесперспективны: возможно, герой когда-нибудь сможет распротиться со своими иллюзиями, в результате чего попытается найти собственный личный путь к «высшей правде, к высшему счастью» [Чехов 1978, 13: 244].

Разговаривая с окружающими, Петя Трофимов всегда говорит «мы», тем самым подчёркивая, что он не одинок: за пределами пространства, которое показано на сцене, возможно, имеются какие-то его единомышленники, однако в пьесе они не показаны, и читатель / зритель может только догадываться, насколько значимым является это «мы».

Петя утверждает, что он выше любви, и, как мы знаем, такие слова характерны для «новых людей» русской литературы XIX в. «Новый человек» в русской классической литературе, как правило, отказывался от любви во имя своих идеалов, чтобы полностью отдать себя «общественной пользе», — ведь, став на путь борьбы, он обязан отвергнуть личную жизнь, поскольку считает невозможным тратить на неё душевные и физические силы в то время, когда в России лишком много страдающих людей. «Новые люди» должны были отказываться сознательно от личных интересов, от «эгоистичной» любви, поскольку «счастье» делает человека уязвимым, и они, являясь «разумными эгоистами», должны выбирать путь, на котором «личному» отводится второстепенное место. Однако такая мотивировка поступков для многих современников Чехова должна была представляться фальшивой, надуманной.

В пьесе Чехова с будущим соотнесён не только Петя, но и Аня. В отличие от своей сентиментальной матери, тоскующей по уходящему прошлому, Аня готова бесповоротно проститься с ним. Аня решительна, преисполнена радостного энтузиазма, с открытой душой стремится к будущей новой жизни. Она убеждает плачущую Раневскую: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» [Чехов 1978, 13: 241].

Являясь героем-просветителем, Петя Трофимов сумел увлечь и повести за собой Аню. На фоне всеобщего уныния, царящего среди бывших владельцев сада, молодой человек, казалось бы, не испытывает никаких страхов и сомнений и говорит о будущем вполне убедительно. Поддавшись его словам, уверенно начинает чувствовать себя Аня, и они вместе покидают вишнёвый сад, демонстрируя радость и оптимизм, выражая надежды на будущее.

Образ Ани также неоднозначен. Формирование её личности происходит под определённым влиянием Пети Трофимова, который пытается убедить её в том, что праздное и бесполезное существование является источником общественного зла. Вероятно, именно Аня соотносилась Чеховым с потенциальным обновлением жизни, однако, судя по тому, как некритично и доверчиво она настроена по отношению к Пете Трофимову (в том числе, к его монологам), читатель может предположить, что впереди её ждёт череда разочарований.

Важную функцию в пьесе выполняет образ Ермолая Лопахина. Лопахин — личность многогранная, противоречивая и неоднозначная. Сама его фамилия оказывалась созвучной фамилии известного героя романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (Лопухов), стоявшего в начале галереи «новых людей» русской литературы. Такое сходство не могло не отмечаться значительной частью современников Чехова, знакомых с этим произведением.

Похожие образы людей, способных на реальные поступки и занявших определённое место в обществе уже появлялись в русской литературе

второй половины XIX в. («деловые люди» в поздних драмах А.Н. Островского; купец Василий Тёркин из одноимённого романа П.Д. Боборыкина и другие), и именно эта связь с предшествующими образами русской литературы позволяет сразу отнести Лопухина к типу «делового человека». Однако в пьесе «Вишнёвый сад» этот образ имел свои особенности.

Образ Лопухина обладает двойственностью. Его двойственность и связанная с ней противоречивость проявляются, например, через точную авторскую характеристику персонажа словом «мужик». Лопухин разбогател – но всё равно остался «мужиком», а разорившиеся владельцы вишнёвого сада по-прежнему остаются «господами». Всеми силами Лопухин стремится стереть разделяющую их непреодолимую грань: этим объясняется его упование на силу денег («За все могу заплатить!» [Чехов 1978, 13: 241]), а также стремление немедленно начинать вырубку сада — вопреки просьбам бывших владельцев подождать с этим делом до их отъезда.

Лопухин ведёт активную деятельность, что позволяет отнести его к «новым людям» (представляющим вариант «человека дела»). В отличие от Пети он не рассуждает о высоких «общественных целях» и не стремится им соответствовать. Ему не хватает понимания общественных целей собственной деятельности, и поэтому он в чём-то даже завидует нищему студенту.

Читатель может сделать вывод, что страсти вокруг вырубки вишнёвого сада во многом надуманы — они нагнетены для большего эмоционально-символического воздействия: на самом деле не Лопухин губит сад, а его бывшие нерадивые хозяева. Срок плодоношения вишни — около 15 лет, и при разумном ведении хозяйства сад нужно постоянно расчищать, заменяя старые деревья на новые.

Одновременно Лопухину свойственна тяга к духовности. Он не может жить только в мире прибыли, но как можно жить иначе, ему тоже неизвестно

— отсюда глубокий трагизм его личности: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...» [Чехов 1978, 13: 241]. Лопахин, — этот «зверь», как его воспринимают обитатели имения, — не может собраться с духом, чтобы сделать предложение девушке, которую любит.

В словах и поступках Лопахина многое привлекает, — например, его, проникновенный философский монолог (перекликающийся с известным памятником древнерусской религиозно-философской мысли — «Словом о погибели Русской Земли», текст которого был найден в конце XIX в.): «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» [Чехов 1978, 13: 224].

После монолога Лопахина о Русской земле следуют слова, свидетельствующие, что о подлинной культуре героя говорить не приходится, а его поступки в ряде ситуаций соответствуют поведению типичного купца («Всякому безобразию есть своё приличие!» [Чехов 1978, 13: 226]). Литературовед Г.Ю. Бродская подчёркивает, что Лопахин очень гордится своей победой на торгах: «Чувство радости и купеческой гордости берут верх над хорошим чувством конфуза», и он начинает хвастаться, — «как деловой человек хвастает перед своим братом купцом или помещиком» [Бродская 2000: 111].

И Петя Трофимов, и Лопахин питают взаимный интерес друг к другу, хотя их отношения неоднозначны. Оба героя обладают внутренней убеждёностью в собственной правоте. Лопахин, благодаря имеющейся у него деловой хватке, понимает, что «вечный студент», кажущийся окружающим «недотёпой» и «облезлым барином» [Чехов 1978, 13: 211], — на самом деле, как и он сам, — тоже прекрасно ощущает наступление «нового времени» и обладает глубокой внутренней убеждёностью в правильности своих идеалов, и поэтому нередко прислушивается к нему.

Образы Пети Трофимова и Лопахина, рассмотренные в качестве инвариантов типа нового человека, дополняют друг друга: один из героев (Петя Трофимов) в большей мере воплощает мир мечты, в то время как другой (Лопахин) — прагматический подход к реальности. Оба персонажа пытаются преобразовать окружающий мир, делая это в интересах ближайшего (Лопахин) или отдалённого (Петя Трофимов) будущего.

Финал пьесы «Вишнёвый сад», как и пьесы «Три сестры», остаётся открытым. «Здравствуй, новая жизнь!» — восклицает Петя в конце пьесы [Чехов 1978: 253]. Писатель не говорит, что в итоге произошло с вишнёвым садом, какой окажется дальнейшая жизнь Лопахина, Пети и Ани, а также других персонажей пьесы, — всё это остаётся предметом возможных размышлений читателя / зрителя.

Петя Трофимов, Лопахин, Тузенбах и Вершинин верят в лучшее будущее своей страны и соотнесены с этим будущим. Они полагают, что через несколько десятилетий жизнь людей полностью изменится: все начнут трудиться, образованность станет важнейшей составляющей человеческой личности. Они не боятся будущего, потому что «новые люди» живут и действуют ради его скорейшего наступления.

Создавая образы Трофимова, Лопахина, Тузенбаха и Вершинина, Чехов вносил в пьесы дополнительные смыслы, учитывающие их соответствие представлениями своего времени, — так, чтобы их образы максимально активизировали сознание читателя-воспринимающего. Разговоры и размышления «новых людей» о будущем создают в пьесах Чехова *проблемное поле*, в рамках которого ставятся «вечные» темы российской жизни, многообразные вопросы, касающиеся образования и переустройства общества.

Для Чехова важно именно это проблемное поле, а не практический результат деятельности «новых людей», связанный с какой-либо однозначной целью. Жизнь русского общества на рубеже XIX–XX вв. подвела писателя к выводу, что путь к будущему сложен, а простых и

быстрых результатов на этом пути быть не может. Писатель пришёл к выводу, что простые решения и быстрые преобразования, — такие, к которым стремились, например, «новые люди» Н. Чернышевского, — не могут дать эффектного результата, и «новые люди» — это вовсе не обязательно «революционеры».

«Новые люди» Чехова мало что сделали для переустройства своей и «чужой» жизни: Вершинин уходит из города вместе с полком, а Тузенбах погибает на дуэли; Трофимов не может от слов перейти к делу или хотя бы завершить своё образование. Однако связанное со всеми ними проблемное поле напрямую открыто в «новую жизнь» и показывает, что будущее многовариантно и для его достижения нет простых и однозначных путей. Финалы пьес открыты, и читателю предоставляются различные возможности по домысливаю дальнейшей жизни персонажей и развитию обстоятельств самой жизни.

Анализ образов «новых людей» в драматургических произведениях А.П. Чехова позволяет сделать следующие *выводы*:

1. В пьесах А.П. Чехова соотношение «старого» и «нового» времени, настоящего (связанного с прошлым) и будущего (соотнесённого с настоящим) непосредственно определяет развитие отношений персонажей, влияет на сюжет произведений, а также является главным предметом разговоров и размышлений героев.

2. В драмах А.П. Чехова («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад») развиваются принципы изображения «новых людей», сформировавшиеся в рассказах и повестях писателя. Среди героев пьес Чехова есть те, кого с определёнными основаниями можно отнести к «новым людям» (Нина Заречная, Треплев, подполковник Вершинин, барон Тузенбах, Петя Трофимов, Лопахин).

3. Герои драматических произведений Чехова убеждены, что жизнь может стать осмысленной и полной только тогда, когда человек обретает

истинную любовь, трудится на благо других людей и приносит пользу Отечеству. Для «новых людей» характерно представление о «пользе», которую каждый из них обязан приносить обществу, и о «труде», составляющем содержание подлинного человеческого существования, причём трудовая деятельность должна не только приносить практическую выгоду, но и интеллектуальное наслаждение. Именно такими перед предстают перед читателем / зрителем и Тузенбах, и Вершинин, и Петя Трофимов.

4. «Новые люди» в пьесах А.П. Чехова представлены на фоне «старых» людей и находятся в постоянном диалоге с культурной *традицией*, выраженной — прямо или опосредованно, через сознание воспринимающего, — в типажах русской классической литературы XIX в. (например, в образах «новых людей» Н. Чернышевского).

5. «Новизна» героев чеховских драм проявляется в их стремлении идти *своим* путём, не оглядываясь на «типичное» общественное мнение. «Новые люди» выступают как разрушители традиционного уклада жизни и традиционных представлений (в том числе — и типичных представлений о самих себе).

6. «Новые люди» в драматических произведениях Чехова в своей деятельности могут быть связаны с *искусством* (Нина Заречная, Тrepлев), — и это придаёт образам дополнительную многозначность, позволяет использовать средства искусства для развития представлений о *будущем*. В таком случае мы предлагаем говорить об особом варианте культурно-исторического типа «новых людей» — *человеке творчества*. «Этическая составляющая» образов «новых людей», отмеченная нами в повестях и рассказах писателя, дополняется «эстетической составляющей» образов.

7. Два основных варианта культурно-исторического типа «новых людей», представленные в драматургии А.П. Чехова, — *человек мечты* и *человек дела* («деловой человек»). Образы «новых людей» могут быть раскрыты в разной степени их самореализации — как носители некой ещё

не ясной потенции возможного будущего развития (Ольга, Маша и особенно Ирина из «Трёх сестёр», Аня из «Вишнёвого сада») или в варианте «от противного» — как люди, полностью отказавшиеся от самореализации (персонажи пьесы «Дядя Ваня»; «разрушитель» мечты Солёный в «Трёх сёстрах»).

8. Для «новых людей» в чеховской драматургии важен не итоговый результат их деятельности, а проблемный *диалог* между персонажами, который способствует формированию разнообразных режиссёрских и читательских интерпретаций, находящихся во взаимодействии с постоянно изменяющимся временем.

9. Особенностью образов «новых людей» в пьесах Чехова является то, что они обладают возможностями разных (нередко противоположных) интерпретаций читателями (критиками, режиссёрами). Они соотнесены с экзистенциальными проблемами (цель жизни человека; истинное и мнимое искусство; способы переустройства общества и др.), решение которых в рамках текста оказывается невозможным и предполагает необходимость их «размыкания» в жизнь.

10. Размышления героев о времени, — в частности, о будущем — как в драмах Чехова, так и в его прозаических произведениях — переводятся в плоскость восприятия читателей / зрителей, в сознании которых создаётся проблемное поле восприятия действительности, развёрнутое во времени.

1.5. Выводы: культурно-исторический контекст «новых людей» в России

Культурно-исторический тип «новых людей» имел в русской литературе продолжительную традицию. Образы «новых людей» возникли как противовес «лишним людям», поэтому нередко были полемически заострены, направлены против предшествующей литературной традиции. Главными качествами «новых людей» оказывалась вовлеченность в общественно-полезную практику, способность к саморазвитию, умение

вести диалог с другими людьми, стремление организовывать вокруг себя других людей.

Образы «*лишних* людей» в русской литературе, как правило, были связаны с критическим пафосом, с отрицанием определённых аспектов современной действительности. Образы «*новых* людей» были нацелены на создание позитивной программы переустройства общества, соотнесены с представлениями о «прогессе». Если «лишние люди» так или иначе соотносились с *современностью* (или даже с прошлым), то «новые люди» оказывались связаны с *будущим*.

В образах «новых людей» писатели нередко выражали собственные авторские концепции социального преобразования общества, популярные теории. Литературовед В.В. Блохина отмечала, что, создавая облик «нового человека», писатели часто прибегали к собственным представлениям о том, «каким должен быть революционер» с его правилами и убеждениями, делами и целями [Блохина 1980: 28].

Размышления о «старом» и «новом», о «прошлом» и «будущем», о необходимости кардинальных преобразований устройства страны и русского общества, о людях, которые смогут осуществить такие изменения, составляли основное содержание культурно-исторического периода конца XIX — начала XX вв., и в эти дискуссии была глубоко втянута русская литература начиная в 1860-х гг. (прежде всего, в произведениях революционно-демократической и народнической ориентации). По сути это был общий культурно-исторический *контекст* литературы, критики и философии данного времени.

А.П. Чехов был писателем, чутко ощущавшим своё время и понимавшим, что русскому обществу необходимы кардинальные изменения, поэтому размышления о будущем, о «новом мире», о «новых людях» занимали важное место в его произведениях. Но одновременно Чехов прекрасно понимал, любые принципиальные изменения в жизни общества не произойдут быстро, поскольку они сопряжены с

преобразованием человека, которое не может осуществиться за небольшой промежуток времени, при помощи нескольких решительных реформ (например, через революцию).

В этом плане писатель понимал время и русское общество гораздо глубже, чем большинство его современников, выступавших за быстрые революционные преобразования. Однако такой подход затруднял понимание его творчества современными читателями и критиками, порождал своеобразный «конфликт интерпретаций», который предопределил последующее восприятие его произведений — как в русской культуре, так и в культуре других народов.

С одной стороны, образы «новых людей» в творчестве А.П. Чехова действительно были тесно связаны с традициями русской литературы 1860–1870-х гг., неоднократно остро поднимавшей вопрос об участии человека в преобразовании общества; при этом «новые люди» также были соотнесены с культурно-историческим контекстом рубежа эпох.

С другой стороны, А.П. Чехов создал собственный вариант культурно-исторического типа «новых людей», существенно отличавшийся от того, который предлагала русская классическая литература XIX в.

Основные особенности чеховского подхода к воспроизведению образов «новых людей» можно сформулировать следующим образом:

1. Отношение писателя и его героев с временем (так «старым», так и «новым») создавало особое проблемное поле, в центре которого оказывался человек, являющийся носителем и созидателем «нового мира».

2. «Новые люди» и «новый мир» раскрываются через сопоставление со «старыми» (традиционными) людьми, в том числе — с персонажами русской классической литературы XIX в. Такое сопоставление часто определяет ценностно-смысловую структуру чеховских произведений.

3. «Новые люди» в произведениях Чехова — в отличие от появлявшихся ранее в русской литературе героев этого типа — связываются

не с планами социальных преобразований, а с возможностью их развития, самосовершенствования, движения в направлении будущего. Разные герои останавливаются на разных этапах такого движения, однако путь, как правило, не завершён и финалы произведений открыты для дальнейших размышлений читателя.

4. «Новые люди» в произведениях Чехова были погружены в проблемное пространство культуры рубежа веков и глубоко раскрывали закономерности своего времени. В своём понимании «нового» Чехов в значительной мере опережал современников; «новым» для него было не участие в конкретных преобразованиях (хотя это и не исключалось), а наличие духовного потенциала, нацеленность на развитие, умение понимать других людей.

5. Культурно-исторический тип «новых людей» представлен в произведениях Чехова в вариантах «интеллектуального человека», «человека идеи», «человека дела», «человека мечты», «человека поступка», «человека творчества». Границы между инвариантами культурно-исторического типа «нового человека» могут быть достаточно подвижными: в одном персонаже нередко проявляются особенности, характерные для разных вариантов типа «новых людей». Культурно-исторический тип «нового человека» не является завершённым: его черты и — в том или ином варианте — можно обнаружить в других чеховских героях (в произведениях, которые не рассматривались нами в данном аспекте).

6. «Новые люди» в художественной системе Чехова существуют в рамках определённого «этического пространства» и проверяются на предмет соответствия их деятельности этическим нормам.

7. «Новизна» героя-персонажа, степень его самореализации на пути к «новому миру» в представлениях писателя (и одновременно читателя) — в значительной мере *этическое* качество человека, зависящее от его отношений с другими людьми. Поэтому «новые люди» Чехова по

определению не могут быть безупречными, «идеальными»: они стремятся идти своей дорогой, и на этом пути они нередко ошибаются, совершают неправильные поступки.

8. Размышления о «новых людях» переносятся в сознание читателя / зрителя, которое играет особую роль в развитии представлений об этом культурно-историческом типе. Такой подход к созданию образа разворачивал его в будущее, создавал возможность появления многообразных интерпретаций художественных произведений Чехова режиссёрами, критиками и читателями / зрителями.

9. Культурно-исторический тип «новых людей» в творчестве Чехова представлен через систему противопоставлений: «настоящее / прошлое — будущее», «целенаправленная деятельность — бездействие», «активность — пассивность», «способность к саморазвитию — самоуспокоенность», «умение вступать в диалог, понимание другого человека — закрытость, замкнутость, самодостаточность».

10. Культурно-исторический тип «новых людей» создавался в рамках определённой художественной формы, в частности, выражался при помощи использования системы разнообразных деталей, через определённые светозвуковые характеристики.

В контексте русской культуры конца XIX — начала XX в. постановка в творчестве А.П. Чехова проблемы «новых людей», размышления об их потенциальной роли в создании «нового мира» способствовали углублению и расширению представлений современников о будущем страны и в значительной мере определяли интерпретации произведений писателя в последующие периоды.

ГЛАВА II

«НОВЫЕ ЛЮДИ» А.П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ КИТАЯ

Исторический процесс в России и Китае на протяжении первой половины и середины XX в. имел много общего, поэтому в обеих странах в этот период сформировались близкие системы ценностей. В результате «Движения 4 мая» русская литература в Китае стала играть особую роль. Такая ситуация способствовала тому, что китайские писатели обратились к русской литературе, заимствуя из неё ряд общественных идей, некоторые образы и сюжеты, а также художественные приёмы.

Творчество Чехова оказало большое воздействие на многих китайских писателей XX в., — таких, как Лу Синь, Ба Цзинь, Е Шаоцзюнь [Е Шэнтао] (роман «Учитель Ни Хуаньчжи» [《倪焕之》] (1930) о пути в новую жизнь молодого учителя), Юй Дафу (рассказ «В пути» [《一个人在路上》] (1926), Шэнь Цунвэн (повесть «Пограничный городок» [《边城》] (1934), Лин Шухуа (сборник рассказов «Храм цветов» [《花之寺》] (1928), Чжан Тяньи (роман «Записки из мира духов» [《鬼土日记》] (1931)), Фэн Чжи, Ша Тин, Ху Фэн (сборник «Во имя завтра» [《为了明天》] (1952), Ся Янь (пьеса «Под крышами Шанхая» [《上海屋檐下》] (1937)) и некоторых других.

А.П. Чехов являлся одним из последних представителей русского классического реализма XIX в. Реальность, которую он отражал в своих произведениях, воспринималась китайскими интеллигентами в качестве аналога общественной жизни их страны. С их точки зрения произведения Чехова должны были помочь людям осознать «пошлость» жизни, показать необходимость избавления от мещанства, дать надежду на новую жизнь.

Для понимания особенностей интерпретации типа (образа) «нового человека» в творчестве А.П. Чехова и его восприятия в русской и китайской культуре необходимо исследовать специфику восприятия личности и

критерии оценки человека, выразившиеся в двух передовых национальных литературах — русской и китайской.

Первая половина XX в. прошла в Китае под знаком борьбы за новую литературу. В этот период китайская интеллигенция обратилась к опыту народов Европы и Америки, которые обогнали их страну в своём социальном развитии.

Особый интерес у китайского общества вызывала соседняя страна — Россия, — прежде всего потому, что в ней произошли революционные события. Этим была обусловлена уникальная роль русской литературы, которая в 1920-е гг. стала в значительной степени воздействовать на сознание китайской творческой интеллигенции и определять поступки людей.

Поэтому в начале XX в. русская литература стала своеобразным «мостом» между мировой (прежде всего, европейской) и китайской литературой. Для китайских писателей и интеллигентов русская литература оказалась не только образцом «боевой словесности», но и активным союзником в борьбе с средневековым миром и феодальной идеологией, в попытках добиться духовного и, конечно, социального раскрепощения народа. Антифеодальные тенденции, стремительно развивавшиеся в начале XX в. в китайском обществе, способствовали росту интереса к русской литературе, которая была тесно связана с освободительным движением народа — в большей степени, чем любая другая литература мира.

Русская литература сыграла огромную роль в массовом антиимпериалистическом (преимущественно антияпонском) движении в Китае. Оказавшись под сильным воздействием идей русской революции, китайский народ стал активно бороться за новую жизнь. Все эти события повлияли на литературную жизнь страны, участники которой стремились к обновлению системы национальных духовных ценностей, а также стилевых норм.

Пропаганда произведений русской литературы в Китае была тесно связана с национально-освободительным движением и революционной борьбой китайского народа. Стоит отметить, что русская литература в первую очередь привлекала китайских интеллигентов своим патриотизмом и идеей народности, т. е. стремлением познать и глубоко изобразить жизнь простого народа, прежде всего, крестьян.

Профессор Пекинского университета Цао Цзинхуа подчёркивал, что русская литература помогала «вскрывать социальные язвы», усиливала в людях «патриотический дух, ненависть к тёмному злу» [Цао Цзинхуа 2007]. По его мнению, эту мысль можно относить ко всем писателям — классикам русской литературы, произведения которых переводились на китайский язык (то есть А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову, Н.В. Гоголю, Л.Н. Толстому и, конечно, А.П. Чехову).

Произведения русских писателей воспринимались в Китае в контексте преобразования общества. Советский Союз был для прогрессивной части китайского общества страной, которая успешно строила *новую жизнь*, и поэтому произведения русских писателей — как дореволюционных (А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др.), так и послереволюционных, «советских» (А.М. Горького, В.В. Маяковского, Н.А. Островского, А.А. Фадеева, М.А. Шолохова, М.А. Булгакова, В.П. Катаева, А.Р. Беляева, А.П. Гайдара, В.М. Шукшина, Ф.А. Абрамова) — воспринимались как своеобразные «посланцы» Советского Союза, выражающие идеи преобразования общества.

В 1920–1940-е гг., когда произведения А.П. Чехова были переведены на китайский язык и стали доступны широкой публике — китайским критикам и китайским «читающим» интеллигентам, — страна переживала сложный период истории и напряжённо размышляла над тем, каким должно стать её будущее.

В этот период произведения А.П. Чехова воспринимались в Китае в контексте преобразования общества. В китайских интерпретациях главным объектом становился человек — носитель «новых» идей преобразования общества, — который в сознании читателей и критиков противопоставлялся «старому» (традиционному) человеку — носителю уходящих в прошлое представлений.

Таким образом, восприятие китайскими читателями творчества А.П. Чехова существенно отличалось от восприятия его творчества российскими читателями, для которых он был писателем, раскрывавшим «мелочи жизни», критиковавшим «скуку повседневности» и поступки «маленького человека» (идеализировавшегося русской литературой первой половины XIX в.).

Будучи талантливым художником и выразителем идей своей эпохи, — времени коренного пересмотра ценностных ориентиров, — А.П. Чехов сумел глубоко проникнуть в тайники души людей не только своего времени, но и времени будущего, в том числе раскрыть многие важные особенности человека XX в., воплотившиеся и в китайском национальном характере.

Для китайских читателей и критиков А.П. Чехов был писателем, призывавшим к обновлению общества, показывавшим новые горизонты интеллектуальной жизни людей — носителей нового сознания и участников новой общественной практики.

На протяжении первой половины XX в. А.П. Чехов стал одним из самых популярных в Китае русских писателей. Его произведения многократно переиздавались большими тиражами. Повести, рассказы и драмы Чехова способствовали формированию у китайских читателей представлений о России. Можно сказать, что в китайской литературе XX в. возникло особое «чеховское направление», в русле которого творили многие китайские писатели, создававшие «чеховские» по духу художественные образы.

История восприятия в Китае творчества Чехова позволяет не только понять особенности его произведений, которые оказались близки китайским читателям, но и глубже раскрыть особенности художественного мира писателя, сделавшие его творчество интернациональным.

В Китае Чехов был воспринят как смелый и бескомпромиссный художник — борец с пошлостью, как писатель, который силою художественной правды вызывал в читателе отвращение к «мерзостям жизни». На протяжении первой половины XX в. такая интерпретация была чрезвычайно важной для китайского общества, которое вело борьбу против социальной иерархии и лицемерия, пронизывавших основы политических и семейно-бытовых отношений в гоминьдановском Китае.

Чехов интерпретировался как писатель, прокладывающий путь к будущему, формирующий нового человека. Например, известный китайский прозаик и драматург Мао Дунь, высоко ценивший творчество русского писателя, считал его произведения чрезвычайно актуальными для своего времени. Он объяснял это тем, что «простой стиль его работы и глубокое идеологическое содержание жестоко расправлялись с пошлыми романами, которые были популярны в то время, и в то же время помогали читателям понимать значение жизни и критиковать старое общество» [Мао Дунь 1960: 4].

Китай познакомился с литературой Западной Европы и Америки только в самом конце XIX в., однако «настоящее знакомство состоялось уже только в XX в.» [Семанов 1962: 267]. Тогда же состоялось знакомство и с русской художественной литературой.

Произведения А.П. Чехова были переведены на китайский язык только после смерти писателя. Появление в Китае первых переводов его произведений стало началом процесса включения творческого наследия русского писателя в китайскую культуру.

Первые публикации произведений А.П. Чехова состоялись в ключевой для китайской истории момент.

В июне 1907 г. китайский учёный У Чоу [吴樗]⁴ перевёл рассказ «Чёрный монах», который был издан в виде небольшой брошюры в Шанхае (издание других произведений европейской и русской литературы также осуществлялось в виде отдельных маленьких книжек).

У Чоу не знал русского языка, и поэтому переводил произведение Чехова с японского языка (китайские переводчики произведений русской литературы и в последующие годы нередко прибегали к языкам-посредникам: это могли быть английский, французский, немецкий и японский языки). Поэтому такие переводы не могли передать своеобразие стиля писателя и содержали многочисленные ошибки и неточности.

Переводы произведений европейских и русских писателей делались на *веньянь* — традиционном письменном литературном языке, который существенно отличался от бытового разговорного языка того времени. Тексты, созданные на *веньянь*, понимали только хорошо образованные люди. В 1913 г. У Чоу осуществил перевод этого же рассказа, выполненный уже на *байхуа* — разговорном языке, который стал основой современного китайского литературного языка.

В 1909 г. Китай погрузился в состояние анархии. Последняя императорская династия Цин потеряла свою власть; некоторые территории Китая превратились в колонии зарубежных стран, а общество погрузилось в хаос.

Через два года в Китае началась Синьхайская революция (своё название она получила от названия года «синьхай» по старому китайскому календарю), приведшая к свержению маньчжурской династии Цин и провозглашению Китайской республики. Главной целью революции было

⁴ Некоторые российские исследователи используют другой вариант произношения имени китайского переводчика: У Тао [Wú Táo]. Правильным следует считать произношение У Чоу [吴樗 – Wú Chóu].

решение грандиозной исторической задачи: уничтожение монархии, законсервировавшей феодальные порядки в политической и общественно-экономической жизни страны, а также борьба с засильем в стране иностранного империализма. Основными движущими силами революции стали представители крупной национальной буржуазии, а также мелкая городская буржуазия, либеральные помещики, крестьяне и рабочие.

Именно в это время в Китае была опубликована повесть А.П. Чехова «Палата № 6», которая в среде китайской интеллигенции сыграла особую роль в формировании представлений о русском писателе.

2.1. Интерпретация повести «Палата № 6» в китайской культуре

Небольшая повесть Чехова «Палата № 6» впервые была опубликована в 1909 г. в журнале, носящем название «Ежедневная газета» («Сяошо Жибао»). История появления в Китае интерпретаций этого произведения позволяет понять, как художественный текст связывался с эпохой.

Повесть «Палата № 6», опубликованная в этот важнейший для китайской истории период, во многом поменяла сознание передовых людей Китая. Произведение Чехова привлекло внимание китайских интеллигентов тем, что в нём было раскрыто, какое губительное воздействие на личность человека оказывает общество, живущее стереотипными социальными представлениями, если человек не проявляет стойкости в борьбе со злом.

В конце 1900-х — 1910-х гг. передовые китайские интеллигенты, стремившиеся спасти свою страну, пытались найти оптимальные способы достижения цели. Повесть Чехова, воспринятая в этом контексте, формировала представления о том, как следует человеку вести себя в ситуации противостояния окружающему миру. Китайская интеллигенция увидела в этом произведении решение вопроса о том, как воспитать «нового человека», чьи качества помогут осуществить кардинальные социальные преобразования в стране.

Позиция, типичная для людей того времени, была выражена анонимным китайским читателем: «Автор придерживается идеи социализма, тон его рассказа в значительной мере близок к мизантропии. В общем, это произведение необходимо прочитать всякому, кто хоть в малой степени имеет склонность к философским размышлениям» [А Ин 1961: 3]. Такая оценка, с одной стороны, свидетельствовала об уважительном отношении к известному произведению русской литературы, а с другой стороны, показывала, что автор письма определённо рассматривал его в контексте политических задач, стоящих перед китайским обществом в середине XX в. — построении нового мира, в основе которого находятся идеи социализма.

Как мы видим, китайского читателя привлекло в произведении то, что в нём выразилась «суть жизни в историях личностей», и то, что автор попытался поставить проблему насилия над человеческой личностью, понять отношения права и несправедливости, смирения и борьбы за справедливость [Баалбаки 2018: 351]. Все эти задачи оказались крайне важны для китайских читателей.

Большой «палатой № 6» была не только Россия на рубеже веков, но весь тогдашний Китай, — так понимали ситуацию в своей стране китайские интеллигенты. Нам не нужно «общество патологии», — считали они, — китайский народ ждёт немедленных перемен, он ждёт новую республику, ждёт бескомпромиссного «нового» передового человека, который сможет возглавить борьбу против сторонников «старой» эпохи.

В повести Чехова был изображён российский захолустный городок, в котором, как в фокусе, отразилась вся русская жизнь. Находившаяся в городке больница — мрачное помещение, сопоставимое с тюрьмой, — интерпретировалась как символическое изображение бывшей великой империи. Китайским интеллигентам представлялось, что изображённая Чеховым «палата» очень похожа на их страну. «Душевно больные» китайцы фактически были обречены на медленную смерть в своём разрушающемся,

гибнущем государстве. Условия их существования в стране, воспринимаемой ими как «тюрьма», представлялись невыносимыми. Судьба «пациентов» никого из окружающих не волновала, а сами люди не представляли, как надо жить и за какие идеалы следует бороться.

Описывая обитателей «Палаты № 6», автор наибольшее внимание уделил Ивану Дмитриевичу Громову. Этот герой был болен манией особого типа, связанной со сложными социальными обстоятельствами: «Эта болезнь вызвана невыносимыми условиями жизни, постоянным насилием одних и полным бесправием других». Бедность не позволила герою завершить обучение в университете, и, не доучившись, он был вынужден вернуться в родной город, в котором скоро начал страдать от отсутствия соответствующей интеллектуальной среды: «О чем, бывало, ни заговоришь с ним, он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведёт тусклую и бессмысленную жизнь, разнообразя её насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные люди питаются крохами» [Чехов 1977, 8: 76].

Такая характеристика современного общества представлялась китайским интеллигентам точным описанием жизни Китая в то время.

Сознанием впечатлительного чеховского героя всё больше овладевала мысль о его незащитности перед насилием со стороны власти, а жизнь на каждом шагу подбрасывала новую пищу для горестных размышлений. Например, когда он видел людей, которые вели по городу арестантов, это вызывало в его сознании ряд драматических ассоциаций.

Аналогичные ассоциации возникали у китайских интеллигентов. В этом эпизоде они видели сходство со сценами из своего недавнего прошлого и сегодняшнего настоящего. Маньчжурская династия Цин, которая недавно управляла страной, а в дальнейшем — правители-милитаристы, в рассматриваемый период стали восприниматься как «марионетки» — как «куклы», находившиеся в руках нескольких разных агрессоров-«кукловодов» (англичан, японцев), навязавших государству ряд

неравноправных договоров и занимавшихся уничтожением передовых представителей китайского народа.

В повести показано, как в сознании Громова постоянно возникали фигуры полицейских надзирателей, исправников, городских, представляя которых герой трагически ощущал свою беззащитность перед властью: «А судебная ошибка при теперешнем судопроизводстве очень возможна, и ничего в ней нет мудрёного» [Чехов 1977, 8: 77]. Самое страшное в жизни человека — понимание того, что его жизнь ничего не стоит, ему негде искать защиты и справедливости; в извращённом обществе насилие интерпретируется как «разумная, целесообразная необходимость». Эта мысль была близка и понятна китайским интеллигентам.

А.П. Чехов точно, как настоящий врач, раскрывает историю психической болезни героя. Когда в городе происходит убийство, нервная система Громова не выдерживает. Он полагает, что в убийстве будут подозревать именно его; ему негде искать защиты и справедливости, и эти мысли в конечном итоге приводят персонажа в палату № 6. Эта ситуация представлялась китайским интеллигентам описанием хаоса, который царил в то время в Китае, где ежедневно убивалось множество людей, и народ находился в постоянном страхе.

С точки зрения китайских читателей симпатии автора повести полностью принадлежат Громову — именно потому, что он ненавидит насилие и осуждает пассивность окружающих людей. Китайские читатели видели порядочность и нравственную чистоту героя, отзывчивость по отношению к окружающим его. Трагическая судьба персонажа, его искренность и необычный внешний облик способствовали тому, что у читателей формировалось «хорошее, тёплое, грустное чувство» [Чехов 1977, 8: 76].

Название повести также воспринималось символически. Образ «палаты № 6» интерпретировался как символ болезни общества; палата воспринималась как место сплошного мрака, где одни люди стремятся

быстрее закрыть глаза, чтобы не видеть мира, скрывающегося в темноте, не видеть, как другие беспомощно страдают. Китайские интеллигенты были убеждены: Чехов хотел выразить мысль о том, что наиболее важные социальные проблемы должны затрагивать любого человека. Если эти проблемы люди не научатся решать своевременно, то никто из них не сможет ручаться за то, что рано или поздно он сам не попадёт в «палату № 6».

Отношение к повести «Палата № 6», сформировавшееся в Китае в 1900-е и 1910-е гг., сохранялось и в последующие периоды.

Годы, последовавшие после «Движения 4 мая» (1919 г.), направленного на обновление духовной жизни китайского общества и, в первую очередь, литературы, были связаны с распространением разнообразных идей о социальном переустройстве общества, с развитием патриотизма, с усилением политической борьбы и борьбы за новую культуру. В литературу быстро проникали передовые социальные, политические и нравственные идеалы.

В этот период наиболее востребованными в Китае оказались творения русских писателей-реалистов — А. Пушкина, И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, в произведениях которых китайские прогрессивные деятели искали ответы на вопросы, поставленные современной действительностью. «Поэтому влияние русской литературы и было у нас так велико», — свидетельствовал писатель Чжан Тяньи в статье, написанной к пятидесятилетию смерти Чехова [Чжан Тяньи 1954].

Китайским читателям и зрителям в это время наиболее близким стал Чехов-сатирик — обличитель «старого» общества. В 1923 г. на торжественном вечере, во время которого праздновалось 25-летие Пекинского университета, студенты-русисты поставили (на русском языке) чеховский водевиль «Медведь». Роль помещика Смирнова в этом спектакле исполнил автор перевода пьесы, профессор Пекинского университета Цао

Цзинхуа. Зрители очень хорошо приняли эту постановку и увидели в ней обличение лицемерия и жадности. В последующие годы Цао Цзинхуа вспоминал: «В этой пьесе всего три персонажа, не требуется декораций, она очень удобна для исполнения учащимися в актовом зале. Действие длится менее часа. Подобные спектакли в то время получили в стране очень широкое распространение. Пьеса “Медведь” весьма быстро обрела сценическую жизнь во многих районах Китая» [Чжун Цзышо, Ли Линьхай 1988: 35].

В условиях консервативного гоминдановского режима «пропаганда» достижений русской литературы (так же, как её изучение и перевод) была чрезвычайно трудным и небезопасным занятием. Переводы произведений русских писателей в этот период с большим трудом пробивали дорогу к читателю, а их авторы подвергались постоянным цензурным преследованиям: тиражи книг нередко уничтожались полицией, передовые издательства подвергались погромам, переводчиков арестовывали без всяких причин и обвиняли в предательстве и шпионаже. Поэтому нужно высоко оценивать героическую деятельность китайских писателей и переводчиков, направленную на пропаганду произведений русской литературы в Китае.

Несмотря на все эти трудности, в Китае продолжали появляться новые переводы произведений русского писателя. Например, в 1923–1924 гг. Цао Цзинхуа перевёл пьесу Чехова «Три сестры», а в 1930 г. шанхайское издательство «Каймин» опубликовало «Собрание лучших рассказов Чехова» в восьми томах (переводчик Чжао Цзиншэнь). Это издание стало важнейшим событием в культурной жизни Китая [Серебряков 2005: 11].

Особую роль в процессе приобщения русской литературы к культурной жизни Китая в 1920-е — первой половине 1930-х гг. сыграла деятельность великого китайского писателя-гуманиста Лу Синя.

2.2. Лу Синь как интерпретатор творчества А.П. Чехова

Лу Синь [鲁迅] (1881–1936) — наиболее известный китайский писатель XX в., в творчестве которого воплотились многие художественные тенденции эпохи; он был глубоким мыслителем, чрезвычайно хорошо чувствовал время и прекрасно понимал эстетические и политические задачи, стоявшие перед китайским народом.

Лу Синь обучался в Японии, где имел возможность познакомиться с японской, а также английской, американской, французской, немецкой и другими национальными литературами.

В 1907 г. Лу Синь увлёкся русской литературой. На его творчество большое влияние оказали реалистические принципы, которым следовали многие русские писатели, — такие, как А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, А. Чехов, Л. Андреев и др. Например, в рассказе «Снадобье» Лу Синь использовал для раскрытия внутреннего мира героев художественный приём, вызывающий в восприятии читателя ощущение холода. Этот приём был заимствован из рассказа Л. Андреева «Молчание», о чём свидетельствовал сам писатель: «Концовка “Снадобья” содержит андреевский стиль холода и печали» [Лу Синь 1973: 19]⁵.

В 1909 г. Лу Синь, обучавшийся в то время в японском университете, издал на китайском языке двухтомный «Сборник зарубежных рассказов», в котором были опубликованы переводы произведений Г. Мопассана, А. Сенкевича, В. Гаршина, С. Степняка-Кравчинского, Л. Андреева, а также некоторых других европейских писателей, выполненные с японского и немецкого языков (в подготовке издания активное участие принимал брат Лу Синя — Чжоу Цзожэнь). В этом собрании были опубликованы два чеховских рассказа — «В усадьбе» и «В ссылке».

В сборнике была приведена краткая информация о русском писателе: «Антон Чехов (1861–1906) окончил университет и стал врачом. Хорошо знал

⁵ Здесь и далее переводы высказываний Лу Синя на русский язык выполнены автором диссертации. — Ш.Ш.

жизнь своего времени, чему способствовало научное образование. Его умение проникать в суть событий было очень высоким. Автор нескольких пьес и более сотни коротких рассказов. Он описывает духовный упадок в тогдашнюю реакционную эпоху. Его художественное мастерство великолепно, критики сравнивают писателя с Мопассаном. Чехов смотрит на современный мир пессимистически, однако он всё же живёт надеждой на будущее. Для него была характерна определённая жизненная позиция, а его взгляды отличались от мировосприятия натуральной школы. Рассказ «В усадьбе» изображает жизненный крах заносчивого, болтливое, самовлюблённого старика. Из рассказа видно, что в России приверженцы старого порядка ревностно охраняют представителей знати» [Лу Синь, Чжоу Цзожэнь 1986: 418]⁶.

Как великий мыслитель Лу Синь сумел глубоко понять произведения Чехова. Он высоко оценил художественную красоту чеховских повестей, рассказов и драматических произведений, а также потенциальную силу воздействия его творчества на читателей: «Он [Чехов. — Ш.Ш.] является художником и новатором, а также народным наставником, это объединяет почти всех интеллигентов России» [Лу Синь 1981, 10: 188]. Китайский писатель считал, что произведения Чехова, выражающие в целом пессимистичный взгляд на мир, одновременно дают читателям надежду на будущее.

Обратим внимание, что в этой краткой характеристике русского писателя, данной Лу Синем и Чжоу Цзожэнем, творчеству Чехова давалась преимущественно *идеологическая* интерпретация («описывал духовный упадок в <...> реакционную эпоху»; «пессимистически смотрит на современный мир»). В оценке рассказа «В усадьбе» внимание китайских читателей обращалось на социальную направленность произведения: в нём содержится осуждение людей, которые отстаивают привилегии представителей правящего слоя. В качестве основной особенности

⁶ Перевод на русский язык цитат Лу Синя выполнен автором диссертации. — Ш.Ш.

творчества русского писателя указывалось то, что он «живёт надеждой на будущее» и разоблачает «приверженцев старого порядка» [Лу Синь, Чжоу Цзожэнь 1986: 418]. В дальнейшем эта краткая характеристика творчества А.П. Чехова как писателя, который борется со «старым» ради утверждения «нового», стала определяющей для восприятия русского писателя китайскими читателями и критиками.

Формированию такого отношения к творчеству Чехова во многом способствовала и деятельность тогдашнего правительства Китая, стремившегося всеми возможными способами затруднить публикацию произведений русского писателя. Гоминдановские правители боялись чеховской сатиры, затрагивавшей вопросы, актуальные для китайской общественности: о переустройстве общества, о проблеме воспитания «нового человека» — творца будущего (такой тип героя внушал китайским «чиновникам от литературы» наибольшие опасения). Однако результат, полученный от «борьбы против творчества Чехова», оказался противоположным тому, который задумывался властью.

Об обстановке в Китае в 1920-е гг. можно судить по высказыванию Лу Синя, который в статье, вышедшей под характерным названием «Приветствую литературные связи Китая и России», писал: «В это время, конечно, не прекращались карательные походы объединённых сил присяжных писак, учёных мужей и хулиганов с полицейскими ищайками. На переводчиков сыпались обвинения, их называли и “ломаными гонгами”, и “изменниками”, и “коммунистами”, получающими советские рубли. Эти походы сопровождались запрещением и конфискацией книг, но все это содержалось в тайне, и документов не найти» [Лу Синь 1973: 40].

Цензурным запретам подвергались переводы произведений А.П. Чехова. Из восьми чеховских рассказов, подготовленных Лу Синем для публикации в шанхайском журнале «Переводная литература», опубликованными оказалось всего семь. Цензурой был изъят рассказ «Лев и солнце» — произведение, раскрывавшее бездарность чиновников царской

России (рассказ был опубликован на родине писателя без особых проблем). Однако китайская цензура почему-то усмотрела в нём намёк на действия местных руководителей, и поэтому произведение было воспринято как «совершенно неприемлемое» для публикации (эту «цензурную историю» сам Лу Синь в дальнейшем называл «удивительным рассказом»).

После того, как Лу Синь перевёл ряд произведений русских писателей (в том числе чеховские рассказы), он сформулировал своё принципиальное отношение к русской литературе: «Русская литература — наш учитель и друг. Русская литература раскрыла перед нами прекрасную душу угнетённого человека, его страдания, его борьбу; мы загорались надеждой, читая произведения сороковых годов. Мы горевали вместе с героями произведений шестидесятников. Мы знали, что Российская империя проводила в Китае агрессивную политику, но из русской литературы мы поняли самое важное: в мире существуют два класса — угнетатели и угнетённые!» [Лу Синь 1973: 39].

В дальнейшем Лу Синь написал несколько публицистических статей, посвящённых творчеству Чехова, а в последние годы жизни перевёл ещё восемь рассказов русского писателя, которые опубликовал в сборнике под названием «Злой мальчик и другие приключения». По мере того, как Лу Синь углублялся в изучение произведений Чехова и в переводы его произведений, он понимал его творчество всё глубже и глубже.

Взаимодействие творчества Чехова с творчеством Лу Синя было многоаспектным.

В художественном плане Чехов был ближе Лу Синю, чем другие русские писатели. «Будучи горячим ценителем Чехова, Лу Синь признавал в нём огромную идейную и эстетическую силу», — отмечал китайский литературовед [Чжан Цзяньхуа 2010: 105].

В китайском литературоведении творчество А.П. Чехова часто соотносили с творчеством Лу Синя. На протяжении столетия китайские

учёные, писатели и педагоги опубликовали множество работ, посвящённых сопоставлению творчества обоих писателей. Например, китайские исследователи нередко сопоставляли рассказ Чехова «Тоска» с рассказом Лу Синя «Завтра», отмечая сходство этих произведений в сюжете, системе образов и способах передачи психологического состояния героев. Таких примеров можно было бы привести довольно много.

Назовём несколько наиболее новых и актуальных работ, написанных на эту тему: «Чехов и современная китайская литература» Лю Яня [Лю Янь 2003], «Перевод и изучение русской литературы в Китае» Лю Вэньфэя [Лю Вэньфэй 2004], «Изучение Чехова в Китае» Яна Кая [Ян Кай 2005], «Ранние рассказы Лу Синя и русская литература» Вана Фужэна [Ван Фужэн 2008], «Переводы русских писателей и изучение духовного мира Лу Синя в последние годы его жизни» Лю Шаоциня [Лю Шаоцинъ 2008], «Лу Синь и советские писатели» Сюя Сяоданя [Сюй Сяодань 2010], «Изучение Чехова в Новую эпоху в Китае» Ли Ваньци [Ли Ваньци 2012].

Сопоставляя творчество А.П. Чехова и Лу Синя, китайские литературоведы нередко высказывали в адрес русского писателя критические замечания, суть которых сводилась к тому, что Чехов недостаточно хорошо представлял перспективы развития общества и не понимал значения революционных преобразований (Лу Синь представлялся гораздо более «прогрессивным» деятелем). Так, например, известный литературовед Лу Жэньхао указывал: «Чехов смотрел на будущее с прекрасной надеждой, но сама мечта и путь к её осуществлению неотчётливые» [Лу Жэньхао 2010: 217].

Такая позиция представляется несколько упрощённой. По своим взглядам Чехов, естественно, не был революционером, однако его представления о будущем, об идеалах, к которым необходимо стремиться, а также о том, в каком направлении должен развиваться человек, выражены в его произведениях весьма отчётливо. Эти представления выражались в чеховском образе «новых людей».

Содержание чеховских размышлений о будущем и о человеке, который может его создавать, можно уточнить, анализируя подход к его творчеству Лу Синя.

А.П. Чехов и Лу Синь были «едины в трёх лицах»: в качестве врача, больного и писателя. Оба писателя болели туберкулёзом лёгких, а это, несомненно, существенно повлияло на их творчество; жизнь обоих в детском и юношеском возрасте была достаточно сложна. А.П. Чехов как-то сказал: «В детстве у меня не было детства», — и объяснил это так: «Первую половину дня мы, братья, проводили в гимназии, а вторую, до поздней ночи, обязаны были торговать в лавке по очереди, а иногда и оба вместе. В лавке же мы должны были готовить и уроки, что было очень неудобно... Но самое скверное и горькое было то, что у нас почти вовсе не было времени для того, чтобы порезвиться, пошалить, побегать и отдохнуть» [Чехов 1990: 55].

Примерно то же самое мог бы сказать о себе и Лу Синь. Он также избрал профессию врача для того, чтобы лечить людей (возможно, на его решение повлияла ранняя смерть отца, вызванная тяжёлой болезнью). Семья Лу Синя, как и семья Чехова, была небогатой, поскольку много денег приходилось тратить на лекарства, которые, правда, так и не спасли жизнь отца. Сложные жизненные обстоятельства отразились в творчестве обоих писателей, — например, в автобиографическом рассказе Лу Синя «Болезнь отца» (сборник «Утренние цветы, собранные вечером») повествуется, как герой пытался вылечить своего отца, покупая для него в аптеке различные дорогие лекарства.

Лу Синь высоко ценил русскую литературу. Под её влиянием он критиковал общественный строй, основанный на угнетении, а также обратил внимание на судьбу «маленького человека» и создал ряд типичных образов представителей простого народа. Развивая идеи Н. Гоголя (повесть «Записки сумасшедшего»), Лу Синь создал рассказ, имеющий похожее название — «Дневник сумасшедшего». В этом произведении можно

обнаружить воздействие прозы Чехова, — в частности, его «Палаты № 6», содержание которой прочитывалось китайским писателем в соответствии с контекстом исторического периода.

С интерпретации Лу Синя сумасшедший — это человек, наделённый нестандартной психической организацией. Как и в произведении Чехова, герой «Дневника сумасшедшего» боится окружающих людей, страдает манией преследования; в обоих произведениях изображается «странное» для окружающих поведение «сумасшедших», цитируются их непонятные для «обычных» людей высказывания. Одновременно в произведениях писателей образы «сумасшедших» выражают глубокий смысл и раскрывают несправедливость общества; оба «сумасшедших» соотносятся с представлениями о человеке будущего, который в своих суждениях стремится не зависеть от мнения толпы и живёт по собственным правилам.

В русской литературе (в том числе в творчестве Чехова) Лу Синя в наибольшей степени привлекали типы героев развивающихся, интеллектуальных, нацеленных на переустройство общества.

Лу Синю были близки чеховские принципы организации подтекста, в котором выражались основные идеи автора. В рассказах Лу Синя в качестве «внешнего» сюжета обычно использовались ситуации, связанные с традиционной китайской культурой, а в качестве «внутреннего» сюжета (который в представлениях потенциального читателя становится основным) — развивались мысли, выражающие общечеловеческие ценности, которые утверждал автор и которые должен был принять для себя читатель. Такое построение сюжета помогало китайскому писателю раскрыть основные противоречия китайского общества того времени, выражавшиеся в столкновении «традиционного» человека с человеком «новым».

Обратимся к некоторым произведениям Лу Синя, в которых наиболее явно ощущалось воздействие чеховских художественных принципов.

Рассказ Лу Синя «*Снадобье*» [《药》] (другой вариант перевода названия на русский язык — «Лекарство») был опубликован в апреле 1919 г.

— в период, когда китайский писатель, близко познакомившийся с творчеством русских классиков (в том числе А. Чехова), стремился воплотить их некоторые художественные принципы в своих произведениях.

В рассказе представлены две сюжетные линии: первая — «внешняя», описывающая события жизни «традиционных» людей (Хуа Лаошуань⁷, чтобы вылечить своего больного сына Хуа Сяошуаня, следуя народным суевериям, покупает за большие деньги пампушку, смоченную кровью казнённого преступника); вторая — «внутренняя», выраженная в подтексте произведения, соотнесённая с «новыми» людьми (сын госпожи Ся Четвертой, Ся Юй — носитель «новых» идей, — жертвует своей жизнью во имя утверждаемых им ценностей). Оба персонажа погибают: Сяошуань — в результате болезни, которую не удаётся вылечить, Ся Юй казнён за участие в борьбе против власти, и их могилы оказываются рядом. Однако ни та, ни другая смерть не оказывает никакого воздействия на жизнь окружающих людей, пребывающих в состоянии раболепия и невежества.

В рассказе Лу Синя нет объяснения, за что конкретно был казнён Ся Юй, однако он показан как человек, для которого утверждаемые новые ценности, возможность воздействовать на других людей становятся важнее собственной жизни. Его гибель оказывается не напрасной, поскольку появляются новые люди, которые могут оценить его действия и которые понимают, что «здоровая» и «счастливая» жизнь у людей может наступить только тогда, когда они избавятся от «рабских» мыслей. Как символ освобождения на могиле Ся Юя появляется венок, возложенный кем-то из его последователей — людей, мыслящих по-новому, и появление венка преобразует запущенную обстановку деревенского кладбища: «Хуа Дама [мать Хуа Сяошуаня. — Ш.Ш.] стала смотреть по направлению, куда указывал палец женщины, и увидела жалкую могилу, ещё не заросшую

⁷ Здесь и далее в диссертации все китайские имена приводятся в современной транслитерации (то есть без использования дефиса, который употреблялся при переводе китайских имён в 1950–1960-е гг.).

травой и покрытую комками жёлтой земли. Она стала смотреть выше и вдруг испугалась: на вершине могильного холмика лежал венок из красных и белых цветов» [Лу Синь 1954, 1: 89].

Соотношение «нового» и «старого» в человеке интересовало китайского писателя и в последующие годы.

В 1921 г. Лу Синь опубликовал рассказ *«Родное село»* [《故乡》] (другой вариант перевода названия рассказа на русский язык — «Родина»). В основе сюжета произведения — описание возвращения героя после продолжительного отсутствия в село, где прошло его детство, пребывание на родине и отъезд из родного села (на этот раз — навсегда).

Рассказ Лу Синя по своему сюжету, композиции, системе образов, идейному содержанию и использованным художественным приёмам может быть сопоставлен с рассказом Чехова «Мужики» (1897). В рассказе «Мужики» описывается, как герой, Николай Чикильдеев, работавший лакеем в Москве, по причине болезни вернулся вместе с женой и дочерью в родную деревню, где проживают его старые родители, братья, их жёны и дети. Сопоставляя прежнюю жизнь деревни (о которой у него сохранились детские воспоминания) и жизнь теперешнюю, Николай, несмотря на свой невысокий социальный статус, наделён умением видеть и понимать окружающее. Он осознаёт, что деревня бедствует и крестьяне находятся в худшем положении, чем были раньше.

Рассказ построен так, что читателю оставляется широкое поле для размышлений. Наблюдая за жизнью деревни глазами персонажей, читатель должен сделать вывод, что жизнь людей организована неправильно и что причинами этого являются и низкий уровень образования людей, и повсеместное пьянство, и их равнодушие друг к другу, и, главное, неправильное устройство общества.

Перспективы развития общества Чехов видел в распространении культуры и образования. Узкий кругозор и низкий уровень понимания

окружающей действительности заставляет крестьян враждебно относиться ко всему, что выходит за пределы их жизненного опыта и делает их неспособными к решению каких-либо социальных проблем. Не случайно при тушении возникшего в селе пожара именно студент — человек с образованием — героически и умело играет ключевую роль в спасении села, и это внушает читателю надежду: знание сможет просветить и спасти народ, сделать людей энергичными и активными.

Герой рассказа Лу Синя «Родина», от лица которого ведётся повествование, прошёл сложный жизненный путь, не приобрёл больших материальных благ, но обогатился духовно. В родном селе он встречается с другом детства Жуньту, который всю жизнь прожил в деревне, занимаясь тяжёлым крестьянским трудом.

Произведение пронизано трагическими интонациями, порождающими в сознании читателя ощущение атмосферы застойной жизни. На светлые детские воспоминания героя накладывается изображение повседневных будней тяжёлой сельской жизни. Поэтические описание Жуньту в детстве, переданное через воспоминания автора, производит на читателя сильное впечатление: «...Золотое колесо полной луны на тёмно-синем небе, песчаный морской берег, поле, сплошь засаженное бесчисленными изумрудно-зелёными арбузами, и среди них мальчик лет двенадцати, с серебряным обручем на шее; в руках у него стальная рогатина, он что есть силы замахивается ею на *ча* [зверёк из породы барсуков. — Ш.Ш.], а зверёк удирает, проскользнув у него между ног» [Лу Синь 1971: 92].

Другим оказывается авторское видение Жуньту, ставшего взрослым: «...Образ маленького героя арбузных полей с его серебряным обручем на шее, прежде такой отчётливый, вдруг расплылся и потускнел, и это причиняло ... боль» [Лу Синь 1971: 98-99]. Необразованность и духовная пустота Жуньту, его отчуждённость ещё больше усугубляют разочарование главного героя.

В Жуньту, каким его увидел повествователь спустя много лет, практически ничего не осталось от сильного и смелого мальчика, каким он его помнил:

«Лицо Жуньту выражало и радость и печаль; его губы беззвучно шевелились, но ничего не говорил. Но вот он принял почтительную позу и отчётливо произнёс:

— Господин!..

Я весь похолодел и не мог произнести ни слова. Я понял, что нас разделяет стена» [Лу Синь 1971: 96].

Традиции феодального общества, тяжёлый ежедневный труд, большая семья, голод, постоянные поборы и налоги, грабежи, осуществляемые солдатами, бандитами, чиновниками — все эти тяготы повседневной крестьянской жизни калечат людей духовно, отупляют их и убивают у них мечты, делают отношения между ними холодными и отчуждёнными.

В рассказе Лу Синя, как и в произведении Чехова, оценки автора и повествователя сведены к минимуму, а возможность самостоятельно оценить ситуацию предоставляется *читателю*, перед глазами которого разворачивается точная картина жизни. Сопоставляя жизнь крестьян в период своего детства с их современной жизнью, повествователь приходит к заключению о том, что простой народ в Китае находится в очень тяжёлом положении, а стране необходимо новое общественное устройство.

Увиденное в родном селе заставляет героя-повествователя и читателя задуматься над социальными проблемами и сделать вывод: надо жить по-новому, следуя новым идеалам. Рассказчик предлагает собственную концепцию жизни человека, в основе которой находится представление о необходимости «собственного» пути и надежда на следующее поколение (племянника рассказчика Хунэра и сына Жуньту Шуншэня), которое сможет следовать правилам «новой» жизни: «Я лежал, прислушиваясь к журчанию воды под днищем джонки, чувствовал, что еду, и думал: да, нас

с Жуньту жизнь в конце концов разлучила, но дети наши будут вместе — разве Хунэр не думает уже о Шуйшэне? И я надеялся, что, в отличие от нас, они, став взрослыми, не пойдут разными путями... Только мне не хотелось, чтобы ради этого они бесприютно мыкались — как я, или отупели от горя — как Жуньту, или ожесточились — как другие. У них должна быть новая жизнь, какой не довелось прожить нам» [Лу Синь 1971: 99].

Неудовлетворённость современной действительностью, стремление преобразовать старую жизнь и тем самым способствовать появлению «новых» людей, которые составят основу общества будущего, — организуют основной «интеллектуальный» сюжет произведения, динамика которого связана с развитием диалога автора и читателя о «новом мире». Надежда на новое поколение, поколение «детей» (нередко действительно являющихся *детьми*), которое выражает «естественный», «истинный» взгляд на жизнь и, возможно, сможет принять участие в созидательной работе, приложить усилия к созданию общества, построенного на «иных» принципах, — сближает интерпретации Лу Синя с интерпретациями, актуальными для чеховских героев.

В 1925 г. Лу Синь создал рассказ *«Скорбь по ушедшей (Записки Цзюаньшэна)»* [《伤逝》], в котором описывалась печальная история любви двух молодых людей — рассказчика, носящего имя Цзюаньшэн, и его подруги по имени Цзыцзюнь. Героиня произведения Цзыцзюнь сумела преодолеть множество препятствий — как со стороны суровых деспотичных родственников, так и от представителей общества, живущего предрассудками. Цзыцзюнь стремится к любви и свободе, и, бросая вызов традициям, начинает «новую жизнь» с молодым небогатым интеллигентным человеком Цзюаньшэном.

Цзыцзюнь проявляет большую духовную силу, выражая презрение к «пошлости», обусловленной феодальными нормами морали, и протестуя против социального неравенства. Цзыцзюнь «чётко, твёрдо и спокойно»

заявляет: «Я принадлежу самой себе, и никто не вправе вмешиваться в мою жизнь» [Лу Синь 1971: 254]. Цзюаньшэн и Цзыцзюнь стремятся вместе «проложить новый путь», «начать новую жизнь», однако их любовь не выдерживает проверки бытовыми трудностями и разрушается от «притворства» и «фальши», а «новый, светлый путь» оказывается только ничем не подкреплённой иллюзией.

Образ Цзыцзюнь трагичен тем, что героиня — при всей своей одарённости — в итоге оказывается несостоятельной. Попытавшись создать семью, она ограничила себя кругом семейных мелочей и, отстранившись от общественной деятельности и имевшихся у неё ранее идеалов, испытывая материальную нужду, она постепенно стала вести жизнь обывателя, разрушившую остатки любви. Не выдерживает проверки бытовыми трудностями и Цзюаньшэн, который наивно полагает, что разрыв с Цзыцзюнь может дать им обоим возможность второй раз начать «новую жизнь», «отважиться на первый шаг по неизведанному пути» [Лу Синь 1971: 268].

Интерпретации чеховского образа «новых людей», реализованные в критических статьях и в творческом наследии Лу Синя, можно назвать *социально-критическими*. Трагичность заинтересовавшего китайского классика типа несостоявшегося «нового человека» обусловлена исторической реальностью, в которую пристально всматривался китайский писатель. Лу Синь был великим реалистом, и создав образы Ся Юя, Жуньту, Цзыцзюнь и Цзюаньшэна, он предложил китайский вариант чеховского несостоятельного «нового человека», впервые изображённого в рассказе «Ионыч» или в пьесе «Дядя Ваня».

2.3. Обновление жизни: интерпретации творчества А.П. Чехова в 1930–1940-е гг.

Творчество А.П. Чехова продолжало оставаться востребованным в Китае и в 1930–1940-е гг., которые для страны стали новым периодом испытаний, важнейшими из которых были война с Японией и борьба за установление нового строя.

В годы войны китайского народа с японскими империалистами (1937–1945) и в последовавший период борьбы, направленной на свержение правящего гоминьдановского режима (1946–1949) в китайской литературе происходили важнейшие изменения, выразившиеся в интересе писателей к демократической литературе. Известный писатель, учёный и политический деятель Го Можо писал о своеобразии периода: «...Наибольшей популярностью в это время пользовалась пьеса «Вишнёвый сад» [Го Можо 1953: 341]. В 1941 г. в Освобождённом районе Китая «Экспериментальная труппа Академии литературы и искусства» поставила пьесы Чехова «Предложение», «Медведь» и «Юбилей».

Несмотря на трудности военного времени, переводчики продолжали интенсивно работать в этот период и достигли заметных успехов в подготовке новых изданий чеховских произведений. При этом китайские критики, отмечавшие появление новых изданий русского писателя, всегда особо подчёркивали связь его произведений с актуальными социальными задачами, стоящими перед китайским обществом.

Литературовед Ван Сиянь, описывая в 1981 г. собственное восприятие творчества Чехова в контексте событий конца 1930-х — 1940-х гг., отмечал: «Процесс познания литературы отнюдь не прост и не лёгок! С годами мои представления о Чехове расширялись и любовь к нему становилась всё сильнее. Говорят, что иногда человек находит по душе писателя, который и становится на всю жизнь его добрым учителем и близким другом. Мои чувства к Чехову как раз такими и являются. В годы антияпонской войны (1937–1945), во время грандиозных общественных потрясений и жизни

полной тревог чеховские произведения всегда были рядом со мной» [Ван Сиянь 1981: 380]. Данное высказывание демонстрирует, что творчество Чехова интерпретировалось Ван Сиянем как помогающее человеку духовно в период «грандиозных общественных потрясений».

В рассматриваемый период появились новые художественные интерпретации образов Чехова. Особое место среди них занимают произведения писателя Цао Юя.

Цао Юй [曹禺] (1910–1996) — выдающийся китайский драматург XX в. Он являлся автором ряда известных пьес, ставших основой современного китайского театра. Наиболее известные его произведения — пьесы «Гроза» (1934), положившая начало новой китайской драме, «Восход» («Восход солнца») (1935), «Дикое поле» (1937), «Обновление» (1941), «Пекинцы», получившая в русском переводе название «Синантропы» (1941).

В Китае Цао Юя нередко называли «Восточным Шекспиром» (китайский драматург перевёл немало произведений английского писателя), однако с гораздо большим основанием его можно было бы называть «китайским Чеховым», поскольку его творчество, как и творчество русского писателя, легло в основу нового китайского театра XX в. (постановки его пьес с огромным успехом шли в Пекинском Народном Художественном театре), а в своём творчестве Цао Юй действительно испытывал большое влияние идей и образов русского писателя.

В конце 1920 — начале 1930-х гг. Цао Юй обучался на факультете европейской литературы Университета Цинхуа в Пекине, в котором давались фундаментальные знания в области истории и теории литературы европейских стран, углублённо изучалось творчество европейских писателей, в том числе А.П. Чехова.

Сам Цао Юй неоднократно заявлял о большом влиянии на него произведений Чехова. В послесловии к пьесе «Восход» он писал по этому

поводу: «Я помню, как несколько лет назад начал увлекаться глубоким и богатым творчеством Чехова, как моё страдающее сердце волновалось под воздействием его пьес. Когда я читал «Три сестры», я закрывал глаза и представлял грустную осеннюю картину: трёх сестёр — Машу, Ирину и Ольгу — девушек с большими красивыми глазами, печально опирающихся друг на друга, и мои глаза наполнялись влажной грустью, я слышал тихие звуки весёлого марша, звучащего вдалеке. Радостная военная музыка, наполненная счастьем жизни, постепенно удалялась и затихала... Сюжет пьесы очень простой, у героев нет взлётов и падений, но они так крепко задели мою душу, что я почти перестал дышать, погрузился в медитацию под воздействием грустной атмосферы пьесы. Я хочу поклоняться этому великому учителю и стать его ничтожным учеником...» [Цао Юй 2008: 293]⁸.

Глубокий чеховский реализм, чеховские способы интерпретации образов персонажей, воплощённые в его пьесах сценические принципы оказали огромное воздействие на Цао Юя.

Пьеса «*Гроза*» [《雷雨》] уже своим названием указывает на связь этого произведения с традициями русской литературы XIX в. В этой пьесе можно увидеть влияние традиций не только А. Островского, название произведения которого использовал китайский писатель, но и А. Пушкина, Н. Гоголя и, конечно, А. Чехова.

Ситуация, воспроизведённая в пьесе китайского писателя, напоминает ситуацию одноимённой пьесы А. Островского: семья, живущая в рамках традиционного уклада, сталкивается с тенденциями новой жизни. В пьесе раскрывается трагедия двух традиционных китайских кланов (богатого рода Чжоу и обедневшего рода Лу), в которых царят феодальные порядки. Семейные конфликты, 30-летняя история взаимной любви и

⁸ Перевод высказывания и цитат из произведений Цао Юя выполнен диссертантом. — Ш.Ш.

ненависти 8 героев, принадлежащих этим двум семьям, раскрывают актуальные общественные проблемы.

Среди 8 основных персонажей «Грозы» особо выделяется «молодой хозяин» Чжоу Чун: он лишён многих типичных для его среды недостатков, ненавидит общество неравенства и сочувствует угнетённым; он добр и придерживается «прогрессивных» идей. Чжоу Чуну всего только семнадцать лет, но он стремится к новой жизни, полон энергии и решителен; он не боится осуждать ошибки своего отца; он с большим сочувствием относится к судьбе семьи другого героя — Лу Дахая — и помогает ему бороться за справедливость. Белый спортивный костюм, который носит Чжоу Чун, с одной стороны, делает его действительно похожим на солнечный луч («луч света»), разгоняющий темноту, царящую в большом мрачном доме, где проживает вырождающийся род Чжоу; с другой стороны, он напоминает и одетую в белое платье Елену из чеховской пьесы «Три сестры», и его образ заставляет читателя задуматься о лучшем будущем, связанном с деятельностью, направленной на благо других людей.

В третьем акте пьесы описывается, как Чжоу Чун говорит Лу Сифэн (принадлежащей к роду Лу, но вынужденной работать в доме Чжоу в качестве служанки): «Сифэн, не беспокойся об этом деле [речь идёт о беременности Сифэн. — Ш.Ш.]. Мир очень большой, ты должна учиться, и скоро ты поймёшь, что многие люди, как и мы, пережили такую же боль, но продолжали терпеливо трудиться и, наконец, добились счастья... Нет, ты не простая женщина, — ты сильная и выносливая. Оба мы ещё молоды, мы непременно будем приносить счастье человечеству. Я ненавижу это несправедливое общество, я ненавижу людей, которые ценят только власть. Я ненавижу своего отца, — все мы угнетённые, и в этом все мы равны...» [Цао Юй 2004: 117–118]. Размышления Чжоу Чуна о возможности достижения счастья для человечества, которые он стремится донести до Сифэн, его призыв к плодотворному труду и самоусовершенствованию,

связывают героев пьесы Цао Юя с интерпретациями чеховских персонажей, актуализировавшимися среди китайских интеллигентов в 1930-е гг.

Главный герой пьесы Цао Юя *«Восход»* [《日出》] — Фан Дашэн — первоначально производит на читателя впечатление самого обыкновенного, «традиционного» человека: на вид он скромн и прост, педантичен, однако обладает очень важными общечеловеческими качествами, о которых читатель постепенно узнаёт по мере погружения в сюжет произведения: он добр, честен и отзывчив. Узнав, что его прежняя подруга Чэнь Байлу, ставшая «женщиной лёгкого поведения», ведёт жизнь, влекущую её к гибели, он, как честный интеллигент, следующий путём, подобным тому, которым идут чеховские герои, начинает мучительно задумываться над важнейшими проблемами современности и сам себе задаёт вопрос: «Почему между людьми возникают такие жестокие отношения?»

Фан Дашэн стремится найти выход из сложившейся тяжёлой ситуации, который указывал бы другим людям путь к «светлому будущему». Фан Дашэн даёт совет Чэнь Байлу: «Знай, что если ты будешь продолжать такую жизнь, то обязательно окажешься в тупике. Послушай мой совет: поезжай со мной и не общайся больше с ними [речь идёт о «дурном окружении» Чэнь Байлу. — Ш.Ш.], хорошо? Смотри, на улице солнце, весна... Слушай! Слушай! Солнце уже светит на улице, но пока ещё оно светит только для них (а не для нас). Поезжай вместе со мной, мы обязаны вместе сделать что-нибудь» [Цао Юй 2004: 377–378]. Цель, к которой стремится Фан Дашэн, заключается в том, чтобы «извлечь» Чэнь Байлу из жизни, недостойной человека, и совместно достичь истинной свободы и счастья. В символическом финале пьесы Фан Дашэн идёт по направлению к восходу солнца, что указывает на необходимость обновления человека.

В трагикомической пьесе «Пекинцы» [《北京人》] Цао Юй создал два образа героинь, которые могут быть отнесены к типу «новых людей», — Су Фан и Жуй Чжэнь. Обе героини вынуждены жить в «традиционной» семье, где царят феодальные порядки. Су Фан и Жуй Чжэнь понимают, что семья, в которой волею судьбы они оказались, разлагается и обречена на гибель, и это вынуждает их мучительно искать выход из сложившейся ситуации. Писатель стремился показать в своём произведении процесс формирования обновлённого сознания героинь: «В то время у меня было желание, чтобы люди жили как *настоящие* люди, а не как масса живших тогда людей, а для этого необходимо найти в темноте правильный путь» [Цао Юй, 1996: 385-386].

Образ Су Фан является одним из самых выразительных женских образов, созданных Цао Юем. Су Фан — зрелая, духовно развитая женщина, принадлежащая к известному древнему аристократическому роду. После того, как трагически погибли её родители, она (будучи ещё совсем маленькой девочкой) вынуждена поселиться в доме приютившей её тёти, в котором царят патриархальные нравы. В свои 30 лет Су Фан терпелива, щедра и самоотверженна; основой её терпения являются доброта и бескорыстие.

Жуй Чжэнь — наивная 16-летняя девушка, которую прямо со школьной скамьи, вопреки её желаниям, выдали замуж за младшего представителя фамилии Цзэн. После свадьбы она не может найти общий язык ни с мужем, ни с другими представителями его рода, которые требуют от неё подчинения строгим «семейным» правилам. Тяжёлая, «давящая» свобододолюбивую натуру девушки ситуация закаляет её характер и заставляет постоянно размышлять о способах решения проблемы. Наконец, она обретает опору в книгах, которые дают ей не только знания, но и уверенность в себе. Она ставит цель изменить свою жизнь и добиться развода с нелюбимым мужем.

Су Фан, следуя советам младшей подруги Жуй Чжэнь, также осознаёт необходимость коренным образом переменить жизнь. Духовное возвышение героини полностью соответствует логике развития характера: она не может больше терпеть своё существование, лишившее её человеческого достоинства, и у неё также возникают мечты о свободной и самостоятельной жизни.

Жуй Чжэнь и Су Фан решают вместе покинуть ставший им ненавистным дом и добиться новой жизни. В конце пьесы «Пекинцы» даётся символическое описание рассвета над городом: «Начинает рассветать, по соседнему переулку медленно катится телега, запряжённая мулом, издали раздаются два резких гудка поезда» [Цао Юй 2004: 584]. Рассвет и свисток паровоза символизируют выход из темноты и движение героинь к новой жизни.

В 1940-е гг. заявил о себе мощный талант другого классика китайской литературы XX в. — прозаика Ба Цзиня, который, так же, как и Цао Юй, обратился к творчеству Чехова.

Ба Цзинь [巴金] (1904–2005) — один из наиболее известных китайских писателей XX в., который также был прекрасным переводчиком и выдающимся общественным деятелем. Под влиянием «Движения четвёртого мая» Ба Цзинь стал интересоваться проблемами переустройства общества и творчеством русских писателей, в том числе А. Чехова.

Ба Цзинь, анализируя свой творческий путь, выделил в нём три этапа — в зависимости от уровня осмысления творчества Чехова: первый — до двадцати лет, когда он не понимал содержание произведений русского писателя; второй этап — когда он начал сам писать прозаические произведения и полагал, что чеховские герои лишь пассивно следуют велениям своей судьбы и не умеют противостоять обстоятельствам; третий — завершающий — этап — когда писатель, пройдя долгий творческий путь,

глубоко полюбил Чехова и осознал, что, несмотря на то, что Чехов изображал общественную жизнь русского общества, его литературные герои представляются читателю живущими в Китае [Ба Цзинь 2009: 8-10]⁹.

Любовь Ба Цзиня к Чехову с течением времени возрастала. Он посвятил творчеству русского писателя множество своих статей и выступлений. В 1954 г. Ба Цзинь отправился в Советский Союз для участия в мероприятиях, посвящённых 50-летию со дня смерти Чехова. После возвращения на родину он, подводя итоги поездки, написал в статье «Впечатления. Мысли. Воспоминания»: «Творчество Чехова обладает вдохновляющей силой. Оно не только разоблачает уродливый облик “мещанства”, преобладавшего в обществе в его время, но и осуждает людей, продолжающих жить таким образом. Он также укрепил уверенность людей в прекрасном будущем человечества. Чеховские герои не утрачивают веру в добро ни при каких обстоятельствах — даже самых трудных или трагических, они не утрачивают энтузиазма к работе и труду» [Ба Цзинь 1990: 310].

Первый роман Ба Цзиня, после публикации которого писатель получил известность, — *«Дом»* [《北京人》] (1933). Действие романа происходит в городе Чэнду провинции Сычуань и основывается на событиях, происходивших в его собственной семье в начале 1920-х гг. В романе описывается процесс разложения патриархальной семьи, выражающийся в противостоянии старшего поколения и представителей молодого поколения в лице трёх братьев. Один из братьев, Цзюэ Хуэй, — обладает сильным и независимым характером. Он смелый и бескомпромиссный человек, который полон энтузиазма и не боится выступать против устаревших порядков, царящих в семье. В конце концов

⁹ Здесь и далее перевод высказываний и цитат из произведений Ба Цзиня выполнен диссертантом. — Ш.Ш.

Цзюэ Хуэй обвиняет старшее поколение в лицемерии и покидает семью, чтобы в дальнейшем самостоятельно идти новым путём.

В 1944 г. Ба Цзинь опубликовал роман *«Сад радости»* [《憩园》], в котором остро критиковались общественные пороки и выражалась надежда на прекрасное будущее. В этом романе, как и в других своих произведениях, китайский писатель воспроизвёл историю традиционной семьи, отношения между членами которой разрушаются под воздействием нового изменяющегося времени [Ба Цзинь 2016].

«Садом радости» называется старинный дом, в котором живёт традиционная китайская семья (традиционный китайский дом-усадьба обязательно включал в себя сад). В качестве прототипа «Сада радости» обычно называют родовой дом писателя, расположенный в г. Чэнду, который имел название 《花溪憩园》 (иероглифы, входящие в это название, имеют значения «цветы», «река», «радость», «сад»). В этом доме Ба Цзинь проживал в детстве, а потом — в зрелом возрасте, в период оккупации Китая японскими войсками.

События, происходящие в «Саде Радости», во многом напоминают ситуацию, описанную в «Вишнёвом саде»: рушится традиционный уклад жизни, старые хозяева дома не могут приспособиться к новой жизни.

Хозяином «Сада радости» является Яо Годун — человек богатый, но ленивый: он не занимается хозяйством, не следит за своим домом, не воспитывает взрослого сына. Поэтому его дом-усадьба не оправдывает своего названия: в нём нет ни подлинной радости, ни настоящего спокойствия для его обитателей (иероглиф ‘憩’ в названии сада имеет значения «радость» и «покой»).

Само название романа было глубоко символично. Его смысл был соотнесён как с китайской, так и с русской культурными традициями. В сознании китайского читателя оно могло ассоциироваться с «Садом Прекрасных видов» [《大观园》], в котором протекало основное действие

китайского классического романа «Сон в Красном Тереме» [《红楼梦》]. И в том, и в другом романе «сад» становился основным местом событий, в котором проживал разрушающийся семейный клан.

С другой стороны, представление о «доме-саде» («усадьбе») было характерно и для русской культуры, в том числе для творчества Чехова. В произведениях Чехова *дом / сад* — это место, в котором сохраняются и / или разрушаются надежды живущих там людей (например, «вишнёвый сад» или дом профессора Серебрякова).

Главный герой романа, имеющий прозвище Ханьэр, — младший сын в семье; его отец, Ян Мэнчжи, ушёл из дома, предпочтя жизни в семье одинокие скитания. В характере Ханьэра сохранились детская чистота и умение любить других людей; этим он отличается от своих матери и брата, которых окружающие обстоятельства сделали равнодушными к чужим несчастьям.

Ханьэр продолжает любить своего отца и заботиться о нём — даже тогда, когда тот нарушает принципы общественной жизни. Например, он вступается за своего родителя, когда его избивают за кражу еды: «Ханьэр побежал к отцу со слезами, краснея. Он оттолкнул руку мужчины и громко крикнул: “Он не совершил смертельного преступления. Почему вы его избиваете? Видишь, что ты с ним сделал! Вы умеете только издеваться над хорошими людьми”» [Ба Цзинь 2016: 64].

Любовь Ханьэра к опустившемуся отцу выходит за рамки традиционного китайского «сыновнего благочестия». Ханьэр обладает знаниями, но не стремится к комфортной жизни; его сердце отзывается на все на чужие беды: он не принимает способ жизни своего отца, но глубоко сочувствует его несчастьям. Читатель понимает, что Ханьэр представляет тип «нового» человека: он не пойдёт по пути своего отца, поскольку духовно превзошёл его: более высокий уровень человечности должен привести его к лучшей жизни, лучшей не столько для него самого, сколько для людей, которые окажутся рядом с ним.

В романе «Сад радости» есть ещё один персонаж, в котором воплотились черты «нового» человека, — Вань Чжаохуа, вторая жена хозяина сада, образ которой на фоне окружающей её разлагающейся и безжизненной обстановки представляется особенно ярким. Вань Чжаохуа — красивая и добрая женщина, на её лице всегда присутствует улыбка, которая свидетельствует о доброте её души; её сердце полно человеколюбия и светлых надежд на прекрасное будущее. Главная мечта Вань Чжаохуа — «помогать людям, дарить свои вещи другим, пусть плачущие смеются, голодающие наедаются, замерзающие согреваются» [Ба Цзинь 2016: 120].

Вань Чжаохуа — не только добродетельная и мудрая жена (в традиционном китайском значении слова), но и женщина, обладающая знаниями и принимающая современные идеи. Она много читает и осознает огромное значение литературного творчества. Обращаясь к герою-рассказчику, она говорит: «Поскольку на свете горя больше, чем радостей, не всё у человека может вызывать удовольствие. Но вы, пишущие романы, можете прибавить миру тепла, вытереть слезы на глазах каждого человека, дать возможность каждому человеку смеяться...» [Ба Цзинь 2016: 54]. И далее: «Вы — врачи, которые исцеляют человеческие души. По крайней мере, я приняла ваше лекарство. Я думаю, что вы сблизили сердца людей и дали им возможность познать друг друга. Вы подобны людям, которые зимой разносят уголь и утешают людей в их страданиях» [Ба Цзинь 2016: 118].

Ханьэр и Вань Чжаохуа — персонажи, образы которых Ба Цзинь соотнёс с важными для него самого принципами. Они не являются абсолютно идеальными героями: это «люди жизни», обладающие своими недостатками, но которые своими поступками выражают стремление к изменению окружающей их традиционной жизни. Автор романа возлагает надежды на таких людей, как Ханьэр и Ван Чжаохуа, поскольку их действия могут преобразовать мрачную жизнь «Сада радости».

В 1946 г. Ба Цзинь опубликовал ещё одно произведение, непосредственно связанное с творчеством А.П. Чехова, — повесть «*Палата № 4*» [《第四病室》], которая в сознании китайской интеллигенции сразу же была соотнесена с «Палатой № 6» — произведением, вызывавшим дискуссии в 1930-е гг. [Ба Цзинь 2009].

Как и «Палата № 6» Чехова, повесть Ба Цзиня ставил важные социальные проблемы. Рассказ имел автобиографическую основу (как и произведение русского писателя): в 1944 г., во время войны, Ба Цзинь заболел и был вынужден 10 дней провести в больнице, находящейся в провинциальном городе Гуйянь. Находясь в больнице, китайский писатель сделал много наблюдений, касающихся работы медицинского персонала и условий, в которых находились пациенты.

«Палата № 4» увидена глазами рассказчика-пациента — Лу Хуайминя [路怀民], двадцатитрёхлетнего безработного молодого человека, который страдает от холецистита.

«Палата № 4» — это отделение больницы, предназначенное для больных «четвёртого сорта» — наиболее бедной части населения — крестьян, ремесленников и прочих небогатых людей. Условия содержания больных в этом отделении самые тяжёлые: здесь очень тесно, пациентам не хватает еды и лекарств, отсутствует квалифицированный медицинский персонал, который мог бы оказать людям необходимую помощь.

В послесловии к повести Ба Цзинь писал: «Можно сказать, что палата № 4, хирургическое отделение больницы с двадцатью четырьмя койками, является символическим изображением всего китайского общества того времени. Больные в ней страдают и умирают — так же, как страдают и умирают люди, живущие в обществе» [Ба Цзинь 2009: 125].

Развал, царящий в больнице, как в зеркале, отражал ситуацию в стране: «Раньше в Нанкине и Шанхае во время пребывания в госпитале вам не нужно было платить ни копейки. Теперь даже обыкновенные бинты должны быть куплены вами. У вас нет денег на бинты — медсёстры будут

отказываться обслуживать вас и не станут делать вам перевязку или прикреплять пластырь» [Ба Цзинь 2009: 12]. Положение пациента в больнице зависит от его финансовых возможностей: «Если у вас есть деньги, и вы платите Чжэну [Чжэн — работник больницы, который должен обслуживать больных — приносить им воду и питание, менять бинты, убирать палату. — Ш.Ш.], то он почитает вас, как своих предков! А если у вас нет денег, то вы всего-навсего его внуки [то есть он вас не уважает и не заботится. — Ш.Ш.!]» [Ба Цзинь 2009: 16].

В тяжёлой и мучительной жизни обитателей палаты № 4 есть только один «луч света» — добрая молодая женщина-врач Ян Мухуа, любящая свою работу и уважающая пациентов. Именно *женщина* оказывается способной к преобразованию жизни окружающих людей. Писатель показывает, как у людей возникает надежда на выздоровление, когда в палате появляется Ян Мухуа, которая сострадает людям, оказавшимся в тяжёлом положении, и пытается облегчить их существование, оказывая больным врачебную помощь и давая им духовную поддержку. Её жизненно кредо выражено в словах, которые она часто повторяет своим пациентам: «Стань добрым, чистым и полезным для людей» [Ба Цзинь 2009: 124].

Автор показывает, что именно такие люди, как Ян Мухуа, нужны современному обществу, и только им может принадлежать будущее. Ян Мухуа дарит своим пациентам надежду, помогает им вновь обрести здоровье. Когда Лу Хуайминь выздоравливает и выходит из больницы, за дверями рассказчика встречает «яркий солнечный свет в небе» [Ба Цзинь 2009: 124].

В произведениях Цао Юя и Ба Цзиня образы таких героев, как Фэн Дашэн, Су Фэн, Жуй Чжэнь, Ханьэр, Ван Чжаохуа, Ян Мухуа, — можно отнести и *социально-историческому* типу интерпретации «новых людей». Цао Юй и Ба Цзинь показывали, как «новые люди» формируются в процессе обновления жизни, борьбе «нового» со «старым», которая происходит как в обществе в целом, так и в отдельных семьях.

2.4. Нравственное начало в человеке: интерпретации творчества А.П. Чехова в 1950–1990-е гг.

В октябре 1949 г. китайское революционное движение (при братской помощи Советского Союза) добилось победы, и в стране началось строительство социалистического общества. Победа революции способствовала созданию благоприятных условий для удовлетворения интереса китайских читателей к русской классической литературе, в частности, — к наследию Чехова. Дружественные отношения, возникшие между Китаем и Советским Союзом, способствовали развитию чеховедения.

В ноябре 1949 г., вскоре после образования нового Китая, в Шанхае был издан «Сборник рассказов Чехова» в трёх томах, в котором были опубликованы 64 произведения писателя. Перевод был осуществлён непосредственно с русского языка и был гораздо более точен, чем предшествующие издания. Первый и третий том подготовил Цзинь Жэнь, имевший опыт перевода шолоховского «Тихого Дона», а над вторым томом работал Гэ Баоцунь. Трёхтомник был переиздан в 1953 г.

Спустя год шанхайское издательство «Пинмин» («Рассвет») приступило к публикации многотомного собрания сочинений писателя, вышедшего под названием «Избранная проза А.П. Чехова». В период с 1950 г. по 1958 г. было выпущено 27 томов издания, составителем и переводчиком которого был Жу Лун, ставший одним из лучших интерпретаторов Чехова. В это собрание вошло 220 произведений Чехова, в том числе фрагменты его дневников, письма, воспоминания и очерки о Чехове, а также некоторые другие материалы.

Чехов привлёк переводчика в первую очередь как «выдающийся реалист», «критическое острие» которого, как подчёркивал Жу Лун, было направлено против «рушащегося строя старой России», «нравственного вырождения и болезненного состояния жизни среднего и высшего слоёв». В своей статье «О рассказах Чехова», в дальнейшем переработанной в

послесловие к книге «Чехов: дети», переводчик отмечал, что писатель был особенно «ненавидел рабское преклонение людей из низов перед высокопоставленными чиновниками, выступал против произвола и самодурства богатых людей, против продажи души за деньги, против серости жизни» [Жу Лун 1956: 164].

Такие же художественные особенности переводчик выделил в других рассказах русского писателя — «Горе», «Анюта», «В овраге», «Бабье царство», «Палата № 6» и других, в которых, по его мнению, Чехов боролся против «социального гнёта» и «классового антагонизма». В качестве наиболее яркого примера обличения «болезненного образа жизни» современного общества были отмечены рассказы «Приданное», «Дама с собачкой», «Поцелуй»¹⁰.

Собрание сочинений Чехова, выпущенное в 1950-е гг., стало важным событием в жизни китайской интеллигенции. Один из ведущих китайских русистов того времени, профессор Гэ Баоцюань, писал по этому поводу: «...По сравнению с “Собранием лучших рассказов Чехова”, изданным в 1930 г., это издание стало дальнейшим шагом вперёд и дало нам возможность познакомиться с ещё большим числом чеховских произведений» [Гэ Баоцюань 1960: 134]. Высоко были оценены предложенные Жу Луном интерпретации чеховских героев, в которых стали подчёркиваться не только идеологические, но и морально-этические аспекты. «Жу Лун видел в Чехове и горячего защитника человеческого достоинства, и носителя высокой морали», — отмечает современный исследователь Чжан Цзяхуа [Чжан Цзяньхуа 2010: 109].

В 1950-е гг. все основные повести, рассказы, драматические произведения, письма и записные книжки Чехова появились в нескольких вариантах переводов и стали широко известны китайским читателям. Творческое наследие русского писателя органично вошло в культуру страны,

¹⁰ Перевод высказываний Жу Луна выполнен диссертантом. — Ш.Ш.

помогая китайским читателям в их общественном и нравственном совершенствовании. На страницах китайских газет и журналов стали регулярно появляться статьи, посвящённые чеховскому наследию. Китайские исследователи внимательно следили за работами советских литературоведов, посвящёнными жизни и творчеству Чехова, переводили их статьи и книги.

При этом китайские литературоведы и критики в своих оценках творчества Чехова и его произведений исходили из интерпретаций, сформировавшихся в предшествующий период.

Так, например, в 1954 г., в день 50-летия со дня смерти Чехова, который широко отмечался в КНР, газета «Жэньмин жибао» опубликовала статью Хэ Цзяхуэя «Памяти великого русского писателя-реалиста Антона Чехова». О ключевом для китайской культуры произведении Чехова — повести «Палата № 6» в статье было сказано: «Это одно из лучших произведений русской литературы, с болью написанный смелый обличительный документ». Все творчество Чехова опровергает буржуазные выдумки о том, что он был равнодушен к общественной жизни. В прозе Чехова показаны разные слои русского общества того времени. «Он писал о крестьянах, учителях, врачах, офицерах, помещиках, кулаках, торговцах, мелких чиновниках... Можно видеть, как широк диапазон его встреч с людьми, как обширны знания жизни!» [Серебряков 2005: 32].

Близкие мысли высказывал и другой известный специалист по русской литературе и переводчик — Чжан Тяньи: «Демократизм Чехова, — отмечал он, — его обличительная критика жестокой и отвратительной эксплуататорской системы, его мечты о прекрасном и свободном мире, его величие и вместе с тем близкая нам простота — все это приводит нас к глубокому пониманию того факта, что Чехов — это великий мастер реализма, подлинно народный писатель. Это отношение к Чехову разделяют народы всех стран мира» [Чжан Тяньи 1954]¹¹.

¹¹ Здесь и далее перевод высказываний Цзяо Цзюйиня выполнен диссертантом. — Ш.Ш.

Большой интерес в рассматриваемый период стал проявляться к *драматургии* Чехова.

Появление новых интерпретаций драматургии Чехова в 1940–1950-е гг. было тесно связано с именем китайского режиссёра и драматурга Цзяо Цзюйиня — одного из основателей Пекинского Народного Художественного театра. В Новом Китае он стал наиболее известным специалистом в области драматургии (и в том числе творчества А.П. Чехова).

Цзяо Цзюйинь продолжил линию *социально-исторических интерпретаций* в трактовке чеховского наследия. Он предложил новую трактовку основной идеи «Вишнёвого сада». Его прочтение пьесы А.П. Чехова на долгие годы стала образцовым для китайского театра и определило логику развития китайского чеховедения на несколько десятилетий.

Цзяо Цзюйинь считал, что понять смысл чеховского «Вишнёвого сада» невозможно без учёта исторического контекста, знания особенностей развития российского общества и популярных в России идей. Цзяо Цзюйинь определил пьесу «Вишнёвый сад» как «символическую поэму общества». В одной из своих статей, посвящённых русскому драматургу, он отмечал: «Чехов является замечательным доктором, который лечит не только больных, но и всё наше общество. И рецепт такого лечения заключался в уничтожении бесполезного вишнёвого сада и насаждении нового, плодоносного вишнёвого сада» [Цзяо Цзюйинь 1947: 137]. С точки зрения китайского режиссёра и критика, Чехов сумел раскрыть в пьесе закономерности исторического развития человеческого общества, и поэтому «новый хозяин» сада Лопахин оказывается значительно лучше, чем его предыдущие хозяева.

Однако Цзяо Цзюйинь не ограничивался социально-историческими интерпретациями персонажей Чехова. Китайского критика и драматурга

интересовала система чеховских деталей, принципы психологического анализа образов, *нравственное* содержание поступков «новых людей» и их следствия для окружающих.

Цзяо Цзюйинь стал первым китайским исследователем, который занялся тщательным анализом речи героев драмы и показал важность языка для интерпретации психологии их поступков. Он отметил «любимые слова» действующих лиц и раскрыл оттенки в их речевых характеристиках. Цзяо Цзюйинь отмечал: «Если мы будем внимательно следить за жизнью человека в быту, то поймём, что большинство людей, оказавшихся в ситуации трагического жизненного тупика, оказываются весьма малословны или используют реплики, совершенно лишённые эмоций» [Цзяо Цзюйинь 1947: 144].

Приведём другое важное высказывание Цзяо Цзюйиня, в котором определяются художественные функции реплик персонажей: «Для того, чтобы понять Чехова, надо принять его поэтику, усвоить лирические элементы в его творчестве, а ещё надо отказаться от фальшивого представления об “искусственности” сценического искусства, надо найти в его пьесах подлинную жизнь. В этом и заключается истинная ценность Чехова, величие “Вишнёвого сада”» [Цзяо Цзюйинь 1947: 146–148].

В 1949 г. Цзяо Цзюйинь переработал сделанный им ранее перевод пьесы «Вишнёвый сад», в котором углубил нравственно-психологические характеристики образов. В «Послесловии переводчика» (ноябрь 1953 г.), Цзяо Цзюйинь повторил многие характеристики чеховской драматургии, данные им ранее, в 1943 г. Однако его обновлённая интерпретация наполнилась глубокими психологическими рассуждениями. В своих размышлениях о Чехове опирался на суждения М. Горького и цитировал его «Воспоминания о Чехове», переведённые на китайский язык в 1950 г. известным писателем Ба Цзинем, а также высказывания К. Станиславского из книги «Моя жизнь в искусстве».

Подводя итоги своей работы над осмыслением творчества Чехова, Цзяо Цзюйинь признавался: «За несколько десятков лет работы в качестве театрального режиссёра я очень многому научился у пьес Чехова. Они открыли мне необходимость искать истоки художественного творчества в реальной жизни, отталкиваться при создании образов на сцене от духовного мира героев, показывать эпоху через внутреннюю душевную борьбу действующих лиц, через столкновение их идеалов, мыслей, чувств» [Цзяо Цзюйинь 1953: 587].

К сожалению, успешно развивавшийся в 1950-е гг. процесс взаимодействия русской и китайской литературы, а также литературоведческие исследования творчества русских писателей были прерваны трагическими событиями «культурной революции». После завершения «культурной революции» и начала нового этапа реформ в КНР возобновилась публикация переводов и новых серьёзных литературоведческих работ о Чехове. Известный китайский чеховед профессор Чжу Исэнь, автор монографии «Мастер рассказа Чехов», отмечал: «...В страшное десятилетие культурной революции, когда наказание грозило за чтение иностранной литературы, невольно возникало опасение, что русский писатель будет забыт. Однако это было ошибочное ощущение. Имя Чехова и его бессмертные произведения уже давно глубоко укоренились в сердцах многочисленных китайских читателей. Они не забыли Чехова, — напротив, после многих лет страданий в изменившихся общественных условиях с особым интересом обратились к чеховским произведениям, открывая в них все новые достоинства» [Чжу Исэнь 1984: 6].

В 1978 г. Китай вступил в новую эру реформ и открытости, и интерес к творчеству Чехова вновь стал быстро возрастать.

Творчество Чехова оказалось близким запросам китайских читателей нового поколения, которые в первую очередь увидели в произведениях

писателя борьбу с всяческими формами угнетения, направленную на изменение жизни, непримиримость по отношению к произволу, призыв к осмысленному отношению к действительности, стремление к раскрепощению человеческой личности.

Наиболее важной для новых китайских читателей оказалась «нота бодрости и любви к жизни», увиденная в творчестве русского писателя М. Горьким. Именно в этом аспекте Чехов по-прежнему помогал отстаивать гуманистические идеалы, учил бороться с предрассудками прошлого, обличал социальную систему, построенную на чиновничестве, взяточничестве и эксплуатации людьми друг друга.

О своей приверженности чеховским художественным принципам заявили многие китайские писатели, активно работавшие в 1970–1980-е гг., — например, Ван Мэн, Чжан Цзе, Фэн Цзицай, Сяо Фусин, Тун Даомин и другие, которые в своих выступлениях заявляли о своём восхищении русским писателем и о том, что на их собственное творчество существенно повлияли художественные принципы Чехова.

Обратимся более подробно к творчеству двух современных писателей, в произведениях которых обращение к созданию новых интерпретаций чеховских образов проявилось особенно ярко, — Чжан Цзе и Тун Даомин.

Чжан Цзе [张洁] (родилась в 1937 г.) — известная современная китайская писательница. А. Чехов стал главным вдохновителем всего её литературного творчества. В художественном восприятии Чжан Цзе Чехов — писатель, который утверждает принципы высокой духовности, направленные против «мещанской реальности» и любого способа морального угнетения человека [Чжоу Чжинсюн 2011: 80].

Писательница неоднократно заявляла о своей любви к творчеству русского писателя, и поэтому в её литературных произведениях появлялись не только чеховские идеи и художественные приёмы, но и многочисленные детали и ситуации, связанные с Чеховым. Анализ творчества Чжан Цзе

показывает, что писательница, как и Цзяо Цзюйинь, исходит из *социально-психологических* интерпретаций образов чеховских персонажей.

В 1979 г. Чжан Цзе опубликовала рассказ «Любовь невозможно забыть» [《爱是不能忘记的》] (другой вариант названия в переводе на русский язык — «Любовь, тебя не забыть»), который стал одним из её лучших произведений и стал считаться первым произведением китайской «женской прозы». Период конца 1970 — начала 1980-х гг. с точки зрения социальной ситуации во многом походил на 1930-е гг.: в то время прогрессивные реформы в Китае только начинались, а сознание людей находилось в «переходном состоянии», на стыке «старого» и «нового».

В рассказе описывается история любви молодой писательницы Чжун Юй и пожилого руководящего работника, которые любили друг друга, однако существующие семейные обстоятельства и общественные предрассудки не позволили им создать свою семью.

Чжун Юй имеет прекрасное образование, она талантлива, элегантна и изысканна. Она не принимает «мещанскую» жизнь «обычных» людей и сохраняет свои юношеские духовные устремления и мечты (в этом плане она очень напоминает Надю в рассказе Чехова «Невеста»). Чжун Юй любит читать и бережно хранит Полное собрание сочинений Чехова. Это собрание сочинений — единственный подарок, который ей сделал любимый человек. «Когда она уезжала в командировку, то на всегда брала с собой один из 27 томов собрания произведений Чехова» [Чжан Цзе 1980: 109]. Чжун Юй связывает с книгами Чехова все свои искренние чувства, и они возвышают её. В своём завещании она просит кремировать своё тело вместе с книгами любимого писателя. Книги Чехова являются не только художественной деталью, «реквизитом» произведения, — они углубляют его идею: человек должен отбросить мещанские представления о любви и браке: любовь и брак неотделимы друг от друга; но брак без любви аморален в большей степени, чем любовь без брака.

Проблематика и стиль рассказа «Любовь невозможно забыть» также очень близок к проблематике и стилю чеховских произведений. Так же, как и китайскую писательницу, Чехова всегда интересовало положение женщины в современном обществе и исследование возможной степени её самостоятельности. В этом произведении нет подробного описания любовной истории героев, нет развёрнутого сюжета и антагонистического конфликта. Краткое, «очерковое» изложение событий, насыщенная лиричность, перенос авторских оценок в подтекст предоставляли большую свободу читателю, который мог самостоятельно «додумывать» отдельные эпизоды, о которых подробно не рассказывает автор, и самостоятельно оценивать характеры персонажей. Такие особенности стиля произведения не были характерны для традиционной китайской литературы, но именно они оказывались близки к чеховскому стилю.

В 1981 г. был издан роман Чжан Цзе «*Тяжёлые крылья*» [《沉重的翅膀》], который стал первым эпическим произведением, посвящённым экономическим реформам в Китае, начавшимся в 1978 г., когда Китай пошёл по пути реформ и открытости. Произведение было удостоено высшей награды в китайской литературе — литературной премии Мао Дуня. В дальнейшем роман был переведён и опубликован более, чем на десяти языках.

Роман «*Тяжёлые крылья*», с одной стороны, связан с традицией советского «производственного» романа, затрагивавшего одновременно идеологические и политические проблемы. В произведении описываются реформы, осуществляемые в период «четырёх модернизаций» на автомобильном заводе, принадлежащем Министерству тяжёлой промышленности. Однако китайскую писательницу интересует не только политический и экономический аспект реформ, но и их *психологические* последствия.

Быстрое реформирование страны и промышленного производства, затронувшее всех людей, — от рядовых рабочих до заместителя министра

— способствовало формированию двух разных психологических категорий людей: реформаторов и консерваторов. В романе раскрывалась трудность и сложность реформ, демонстрировалось столкновение разнообразных политических взглядов, раскрывались острые конфликты, возникающие между реформаторами и консерваторами, а финал произведения при этом оставался открытым (возможные варианты его завершения отдавались на суд читателя).

Один из героев произведения, Чжэн Цзыюн, являющийся заместителем министра промышленности, «твёрд, принципиален, имеет собственный нетривиальный взгляд на то, как надо поднимать производство, осуществлять реформы экономики» [Чжан Цзе 2011: 13]¹². Новый директор завода — Чэнь Юнмин — оказывается перед новыми сложными проблемами. Его волнует «запущенная организационная работа, похожая на действия ржавого механизма, где ни одна деталь как следует не вращается, убыточность предприятия, нехватка производственных заданий, куча неотложных бытовых проблем, стоящих перед коллективом» [Чжан Цзе 2011: 76–77].

Как это и положено герою, действующему в рамках социалистического «производственного романа», Чэнь Юнмин размышляет о стоящих перед ним политических задачах: «...Он думал о том, что, если коммунист оказался на поле боя, он должен по собственной инициативе устремляться в самое жаркое и опасное место. Ведь пролетариат призван освободить не только все человечество, но и самого себя. Это освобождение касается и материальных, и духовных сфер, оно должно привести к формированию совершенного человека. Да, мир будущего — это мир совершенных людей, и человек должен уже сейчас, начиная с себя, стараться, чтобы этот мир был создан скорее» [Чжан Цзе 2011: 76–77].

¹² Здесь и далее цитаты из произведений Чжан Цзе даны в переводе автора диссертации. — Ш.Ш.

С другой стороны, роман *«Тяжёлые крылья»* был связан и с традициями русской психологической прозы, предъявлявшей к герою требование высокой духовности и детально раскрывавшей внутренний мир человека, сложности в развитии внутрисемейных отношений. Писательница, следуя чеховским принципам, глубоко раскрывает внутренний мир современного человека (например, именно так изображается Ян Сяодун — простой рабочий, принадлежащий к новому поколению). С этой тенденцией также связан интерес автора и героев к «духовным сферам», к проблеме формирования «совершенного человека», без которого невозможен переход в «новый мир». Поэтому Чэня Юнмина волнуют «сложные человеческие отношения», с которыми он сталкивается на заводе [Чжан Цзе 2011: 76–77]. Отталкиваясь от образов чеховских героев, китайская писательница как бы показывает их возможное развитие в будущем, их потенциальные перспективы как «новых людей» нового мира.

Тун Даомин [童道明] (1937–2019) — известный переводчик русской литературы, театральный критик, и драматург. Он по праву считается «самым понимающим Чехова человеком» в современном Китае. В 1956 г. Тун Даомин обучался в Московском государственном университете, где посещал спецкурс «Драматургия Чехова», читавшийся известным специалистом по творчеству Чехова и театральным критиком советской эпохи В.Я. Лакшиным, и получил от него похвалу.

После возвращения в Китай Тун Даомин активно занимался переводом произведений русской литературы, писал театральные рецензии. Он глубоко изучал творчество Чехова, заново перевёл на китайский язык «Чайку», «Вишнёвый сад», «Дядю Ваню» и другие пьесы Чехова. Он сам всю жизнь стремился жить в соответствии с чеховскими принципами, как бы «питаясь» его произведениями, и стремился к духовному самосовершенствованию. Люди, лично знавшие Тун Даомина, отмечали, что в его характере легко узнаются гуманистические чувства и темперамент

Чехова. В интервью, данном незадолго до своей смерти, Тун Даомин заявил: «Чехов стал моим основным объектом исследования — и это для меня счастье на всю жизнь» [Тун Даомин 2018]¹³.

В 1996 г. Тун Даомин начал писать собственные пьесы и сценарии. В 2009 г. была опубликована его первая пьеса «Я — чайка» [《我是海鸥》], которая была посвящена 100-летию со дня первой постановки чеховской пьесы «Чайка» и 150-летию со дня рождения Чехова (китайский писатель работал над своим произведением 13 лет).

Уже по заглавию произведения понятно, что эта пьеса тесно связана с чеховской «Чайкой» — как в плане сюжета, так и в плане символики и системы образов.

Пьеса «Чайка» всегда была сложна для постановки и породила множество режиссёрских и актёрских интерпретаций. Не случайно провалилась её первая постановка на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге. Постановка этой пьесы, как правило, удаётся тогда, когда её создатели исходят из понимания неоднозначности интерпретаций образов персонажей и раскрывают их связи с актуальным современным содержанием. Особенно сложной и важной для постановки оказывается интерпретация образа «чайки» — Нины Заречной, который — в соответствии с текстом пьесы — может быть интерпретирован по-разному. Этот момент хорошо уловил китайский драматург.

Действие пьесы Туна Даомина происходит в современном китайском театральном коллективе, где ставится спектакль по пьесе Чехова «Чайка» — спустя 100 лет после премьерной постановки этой пьесы в России. Образы чеховских героев переселяются на китайскую сцену, однако сам процесс постижения характера героев китайскими артистами оказывается весьма сложным и к тому же накладывается на личные отношения, возникающие между артистами.

¹³ Здесь и далее перевод высказываний и цитат из произведений Туна Даомина выполнен диссертантом. — Ш.Ш.

В пьесе «Я — чайка» показывается сложность и запутанность чувств, а также внутренняя борьба, через которую проходят два молодых актёра — девушка и юноша — во время репетиций чеховской пьесы (они готовят роли Нины Заречной и Треплева): разрыв в их жизни между идеалом и реальностью — как и у чеховских персонажей — оказывается слишком велик, и им трудно достичь одновременно и собственного материального благополучия, и духовной гармонии, необходимой для того, чтобы вдохновенно сыграть чеховских персонажей. Актёры постоянно оказываются в разных эмоциональных состояниях: то надежды, то растерянности, то гнева; они стремятся найти компромисс между своей личной жизнью и жизнью героев, образы которых они воплощают на сцене, и одновременно внутренне подсознательно сопротивляются этому.

В моменты, когда актриса, готовящаяся сыграть Нину Заречную, оказывается в состоянии наибольших колебаний и сомнений, в её снах всегда появляется Чехов, который беседует с актрисой, даёт ей мудрые советы и указывает верную жизненную дорогу. «Свободный человек обязательно и есть счастливый человек. Свободное и глубокое размышление о жизни и безразличие к жизненной суете — это высшая степень счастья... [Тун Даомин 2012: 66]; «Люди постоянно прогрессируют, подумайте, каким прекрасным станет человечество через сто лет, через тысячу лет. Но через сто лет, через тысячу лет люди все-таки будут говорить, как нам больно. Так как человечество никогда не прекратит духовное совершенствование, поэтому не надо смеяться над теми, кто страдает, потому что страдают все, кто стремится к духовному совершенствованию. Некоторые люди на вид кажутся самодовольными, но на самом деле они внутренне тоже страдают. Конечно, боль тех, кто отказывается идти на компромисс с жизнью, тяжелее, потому что в мире количество людей, признающих компромиссы, все-таки больше. Ты не хочешь идти на компромисс с жизнью, и жизнь может тебя не принять» [Тун Даомин 2012: 97].

Ночные диалоги актрисы с Чеховым наполнены высоким гуманизмом, в них передаётся стремление героини к свету и свободе, к личному достоинству, к достижению духовного совершенства. Актриса — вслед за чеховской героиней Ниной Заречной — вновь и вновь повторяет: «Я чайка, я хочу летать...», и эти слова ободряют её, помогают отстаивать собственные убеждения, проявлять решимость в самых сложных жизненных и сценических ситуациях.

Интерпретация образа Нины Заречной, представленная на китайской сцене, раскрывает характерное для «человека конца эпохи» душевное состояние, передающее дисгармонию между реальностью и идеалом, между материальными благами и духовным богатством и показывает, как можно преодолевать этот разрыв, проявляя силу воли и стремясь к чудесной гармонии.

Исследуя современный вариант «новых людей», Тун Даомин развивает социально-психологический тип интерпретации чеховских героев, предложенный в произведениях Цзяо Цзюйиня и Чжан Цзе, однако в своих произведениях усиливает *лирико-философский* аспект. Писателей «Нового Китая», развивавших чеховские художественные принципы в 1950–1990-е гг., объединил интерес к анализу психологии героев, нравственному содержанию поступков людей.

Исследование творчества А.П. Чехова в Китае продолжилось и в XXI в., хотя уже не такими быстрыми темпами, как в 1950-е гг.: практически все основные произведения русского писателя были переведены (в нескольких версиях) в предшествующие периоды, а в критике и литературоведении сложились основные интерпретации его произведений. Особую роль стали играть представления о Чехове как о писателе, который глубоко сочувствовал народу, был активным борцом за «новую жизнь» и ввёл в литературу образы «новых людей», способствовавших формированию аналогичных образов в китайской литературе XX в.

2.5. Выводы: культурно-исторический контекст «новых людей» в Китае

В начале XX в. русская культура стала своеобразным «мостом» между мировой (прежде всего, европейской) и китайской литературой. Для китайских писателей, критиков и читателей-интеллигентов русская литература оказалась не только образцом «боевой словесности», но и активным союзником в борьбе со средневековым миром и феодальной идеологией, господствовавшей в стране, в стремлении достичь социального и духовного освобождения народа.

Культурно-исторический контекст, определявший развитие китайского общества в 1910–1930-е гг., во многом походил на контекст, в котором существовали современники Чехова в России в 1880–1900-е гг.: обе страны находились в состоянии «ускоренного развития» и кризиса, связанного с культурным переломом на рубеже эпох, жители обоих государств стремились избавиться от остатков феодальных порядков, сохранявшихся в стране; они предчувствовали наступление глобальных перемен, которые должны последовать в ближайшие десятилетия.

Произведения русской литературы интерпретировались в связи с потребностями национально-освободительного движения и революционной борьбы китайского народа. Русская литература сыграла огромную роль в распространении массового антиимпериалистического (преимущественно антияпонского) движения. Оказавшись под сильным воздействием идей русской революции, китайский народ стал активно бороться за новую жизнь. Все эти события повлияли на культурную жизнь страны, участники которой стремились к обновлению системы национальных духовных ценностей, а также стиля литературы.

Русская литература привлекала китайских интеллигентов в первую очередь своим патриотизмом и идеей народности, т. е. стремлением познать и глубоко изобразить жизнь простого народа, прежде всего, крестьян. Однако не менее важными оказались для китайской интеллигенции

размышления русских писателей о будущем и образы «новых людей» — преобразователей окружающего мира.

В образе «нового человека», который китайская литература заимствовала из русской классической литературы, особо подчёркивалось стремление героев к активным действиям, направленным на преобразование общества, их способность к духовному совершенствованию.

Проводником представлений о «новых людях» и «новом мире» в Китае стало творчество А.П. Чехова. Создание образов «новых людей», было для писателя своеобразным способом диалога со временем и размышлений о будущем. Переводы произведений русского писателя на китайский язык способствовали формированию аналогичных образов и размышлений в китайской литературе.

Скептический взгляд на человека и общество, характерный для творчества Чехова, с точки зрения китайских литературоведов, объяснялся «горячей любовью» писателя «к родине и народу», его «непреклонной надеждой» на «новую жизнь», в которой не останется места для эксплуатации и «гнёта человека человеком», поскольку «без чувства чести и достоинства невозможна и речь о морали человека» [Чжан Цзяньхуа 2010: 109].

Русский писатель особо ценил в человеке наличие достоинства и самоуважения, умение понимать других людей и одновременно отстаивать собственную точку зрения («Человек может себя винить лишь перед Богом, перед умной, красивой природой, а не перед другими людьми», — писал Чехов своему брату [Чехов 2000: 60]).

Восприятие китайскими интеллектуалами творчества А.П. Чехова существенно отличалось от восприятия его произведений российскими читателями, для которых он был писателем, раскрывавшим «мелочи жизни», критиковавшим «скуку повседневности» и поступки «маленького

человека» (идеализировавшегося русской литературой первой половины XIX в.).

В Китае Чехов был воспринят как смелый и бескомпромиссный художник — борец с пошлостью, как писатель, который силою художественной правды вызывал в читателе отвращение к «мерзостям жизни» и призывал людей к изменениям действительности. На протяжении первой половины XX в. такая интерпретация была чрезвычайно важной для китайского общества.

Многие китайские писатели XX в. восприняли произведения А.П. Чехова в качестве примера для собственного творчества и развивали сформировавшиеся в 1920–1930-е гг. интерпретации его образов. К числу китайских писателей — последователей, продолжателей, интерпретаторов чеховского наследия — можно отнести таких писателей, как Лу Синь, Цао Юй, Ба Цзинь, Цзяо Цзюйинь, Ван Мэн, Чжан Цзе, Фэн Цзицай, Сяо Фусин, Цзо Цзюйинь, Тун Даомин и многих других.

Основные особенности интерпретации в Китае чеховских образов «новых людей» можно сформулировать следующим образом:

1. А.П. Чехов оказался близок прогрессивной китайской общественности. Китайских интеллигентов привлекала правдивость его творчества, глубокий реализм его произведений, простой разговорный язык его персонажей, понятность изображённых в его произведениях ситуаций и их близость китайской жизни, интерес к воспроизведению быта, общечеловеческие переживания его героев. Жанр рассказа (или небольшой повести), использованный русским писателем, был также близок и понятен китайским читателям. Новым (и потому наиболее интересным) для китайских читателей и критиков был углублённый психологический анализ переживаний персонажей и изображение людей, мечтающих об изменении жизни.

2. Произведения Чехова воспринимались в Китае в контексте преобразований страны. Ситуации, изображённые в его произведениях и связанные с ними персонажи, проецировались на современную жизнь китайского общества, в которой критики и читатели искали аналогии с событиями, показанными в рассказах и повестях (а в последующем — и драмах) Чехова.

3. Китайских писателей, критиков и читателей особо привлекали размышления о будущем и о людях, это будущее создающих. Наибольший интерес у китайских читателей вызвал повесть «Палата № 6», который интерпретировался символически — как образ современного Китая.

4. Интерпретации произведений А.П. Чехова в культурно-историческом контексте Китая существенно отличались от интерпретаций его творчества в России (наиболее близки китайским критикам и литературоведам были «советские» интерпретации 1920-х гг.). Китайские интерпретации творчества русского писателя реализовывали потенциал интерпретаций, не использованный в полной мере российскими критиками.

5. Наибольшее распространение в Китае получили «социологизированные» интерпретации произведений и героев Чехова. Писатель рассматривался не только как критик существующей действительности, но и как человек, призывавший к обновлению мира и человека, показывающий образы героев, стремящихся к изменению окружающего мира — «новых людей».

6. Чеховское творчество интерпретировалось не только критиками и литературоведами, но и многими китайскими писателями. Китайские писатели обращались не к конкретным чеховским сюжетам или образам, а к принципам изображения человека, к его представлениям о «новом» и «старом», к чеховской системе оценки героев, — особенно тех, которые стремились изменить окружающий мир; их интересовало общее развитие конфликта, отражение в характере персонажей особого «рубежного»

сознания. Именно такой аспект традиции оказался наиболее актуальным для китайской культуры в XX в.

7. Подходы к интерпретации чеховского литературного наследия в китайской литературе изменялись. На протяжении каждого из выделенных нами трёх периодов актуализировались разные варианты интерпретации чеховских «новых людей».

В 1920-е гг. наиболее актуальной была критика старого общества, протест против «неправильно устроенной» действительности; интерес вызывали люди, стремившиеся к созидательной работе, а также *причины* того, почему некоторые люди становятся «состоявшимися», в то время как другие оказываются «несостоявшимися». Наиболее ярким выразителем этой тенденции стал великий китайский писатель и мыслитель Лу Синь.

В 1930–1940-е гг. китайских писателей заинтересовали социально-исторические истоки «новых людей» и их взаимоотношения со «старыми», «традиционными» людьми, процесс рождения «нового» мира в застойном «старом», а также воспроизведение *семейных ценностей*. Особый интерес вызывали образы «новых» женщин, стремящихся разорвать путы предрассудков «старого мира» и устремившихся к «новой» жизни (образы Су Фан, Жуй Чжэнь, Вань Чжаохуа, Ян Мухуа). Большое внимание уделялось воспроизведению быта, влияющего на сознание и поступки героев, на критику героями общественных пороков и феодального общества. Интерес к историческим аспектам интерпретации чеховских героев выразился в творчестве классиков китайской литературы середины XX в. — Цао Юя и Ба Цзиня.

В 1950–1990-е гг. в творчестве китайских писателей, следующих чеховским принципам изображения человека, усилился интерес к «психологическим» и «нравственным» интерпретациям образов. Наибольший интерес вызывало уже не обличение прошлого, а участие в строительстве «нового» будущего. Эти тенденции отразились в произведениях таких писателей, как Цзяо Цзюйинь, Чжан Цзе, Тун Даомин.

8. В китайской культуре XX в. сформировались разные способы интерпретации чеховского наследия. Интерпретации образа «новых людей», реализованные в критических статьях и художественных произведениях Лу Синя, мы предлагаем называть *социально-критическими*; в творчестве Цао Юя и Ба Цзиня интерпретации образов «новых людей» можно отнести и *социально-историческим*; исследование творчества писателей в 1950-е и в 1970-е – 1990-е гг. показывает, что они следуют *социально-психологическим* (Цзяо Цзюйинь и Чжан Цзе) или *лирико-философским* (Тун Даомин) принципам интерпретации образов чеховских персонажей. Во всех этих случаях *социологизирующая* составляющая интерпретаций оказывается особенно важной.

9. Китайские писатели, следовавшие чеховской традиции интерпретации культурно-исторического типа «новых людей», создавали *новый* художественный мир, непохожий на мир, в котором существовали персонажи русского писателя. Жизнь человека в Китае, естественно, не могла походить на жизнь человека в России. Однако китайские писатели развивали художественные принципы, заложенные в произведениях Чехова, реализовывая имеющийся в них огромный творческий потенциал. Так же, как и Чехов, они доверяли своим читателям (зрителям) и нередко предлагали им самостоятельно решать вопросы, которые оставались открытыми в созданных ими текстах.

10. Культурно-исторический контекст Китая, сформировавшийся на протяжении первой половины XX в., способствовал актуализации в творчестве А.П. Чехова аспекта, связанного с изображением «нового мира» и «новых людей». Особый интерес в Китае вызывали инвариантные образы «человека идеи» (интерпретированного в качестве «революционера») и «делового человека». В процессе интерпретации произведений русского писателя китайская литература реализовывала художественный потенциал, заложенный в чеховских повестях, рассказах и драмах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А.П. Чехов был писателем «переходного времени», и, как мы могли убедиться, его произведения интерпретировались (как в России, так и в Китае) в контексте изменений современного общества и размышлений о будущем. В сознании российских и китайских читателей нередко присутствовало яркое ощущение «конца» эпохи, в которой они живут. Над аналогичными проблемами размышляли и персонажи произведений Чехова, которых мы назвали «новыми людьми», и читатели чеховских произведений, сознание которых имплицитно присутствовало в подтексте рассказов, повестей и пьес Чехова.

Один из лучших современных российских чеховедов А.В. Кубасов, указывая на непрекращающийся «пристальный интерес» к творчеству писателя, связывает этот факт с «осознанием того, что в его творчестве заложены некие принципы и особенности, объясняющие многое не только в литературе конца XIX — начала XX века, но и в современной» [Кубасов 1998: 4]. Как следствие этого «одной из важнейших задач чеховедения становится изучение Чехова как художника-предтечи, глубокого и многостороннего новатора, который замыкает один этап развития русской литературы и открывает другой» [Кубасов 1998: 4].

Верность такого вывода подтверждает проделанное нами исследование функционирования чеховских образов в контексте китайской культуры. Однако художественный потенциал его произведений реализовывался и в интерпретациях, создаваемых в рамках русской культуры.

Художественные принципы и способы художественного воплощения размышлений о времени, разработанные в произведениях Чехова, соотнесённые с образами «новых людей», имели универсальную природу и использовались литературой в другие переходные периоды.

В Главе II мы продемонстрировали, как чеховские образы были интерпретированы в китайской культуре. Теперь попытаемся показать,

каким образом размышления писателя о «новых людях» оказались реализованы в другой «переходный» период — в конце советской эпохи.

Советская культура в её классической форме стала для искусства последующих периодов важным источником художественных образов, метафор, мифологем и разнообразных ассоциаций, которые использовались для сатирического преломления действительности, а также в целях стилизации [Бурдина... 2019: 459–461]. В свою очередь советская культура (особенно на поздних этапах своего существования) использовала с аналогичными целями русскую классическую литературу (в первую очередь, выражающую «рубежное», кризисное» сознание).

В качестве примеров для сопоставительного анализа возьмём пьесу А. Чехова «Чайка» и пьесу В. Аксёнова «Цапля».

Пьеса «Чайка», была написана в 1895–1896 гг., — период, ставший в русской литературе началом новой художественной эпохи. В пьесе содержалась открытая полемика как с классической русской литературой, так и с новым направлением — символизмом. Пьеса знаменовала возникновение в русском театре «новой драмы», в которой основной акцент делался на раскрытии глубин психологического бытия человека, на анализе причин и следствий социальных явлений. Не случайно это произведение оказалось символом своего времени и изменений, происходящих в искусстве. По мнению В.Б. Катаева, эта чеховская комедия «стала выполнять роль претекста по отношению к последующим произведениям почти сразу и выполняет её уже более столетия» [Катаев 2004: 201].

Поэтому вполне закономерно, что российские писатели последних десятилетий XX — начала XXI века — другой рубежной эпохи, — в том или ином виде обращались к чеховскому произведению, используя его сюжетные ситуации, образы, символику. Сохраняя связь с «Чайкой», писатели одновременно отталкивались от этого произведения, стремясь выразить содержание нового времени. «Воображение современных авторов взамен трогательно-трагичного образа “чайки” предъявило обществу

неожиданную альтернативу в виде неказистых и совершенно не поэтичных пернатых», — отмечает современный китайский литературовед Чжан Шаопин [Чжан Шаопин 2018: 89]. Среди такого рода произведений можно назвать, например, «Чайку» Б. Акунина (2000 г.), «Ворону» Ю. Кувалдина (1995 г.), «Курицу» Н. Коляды (1989 г.), «Цаплю» В. Аксенова (1980 г.) и некоторые другие.

Аналогичный пример такого творческого прочтения драмы мы рассматривали в предыдущей главе, когда давали характеристику пьесы китайского писателя Туна Даомина «Я — чайка». Подобное произведение появилось и в японской литературе. Это пьеса известного драматурга Кунио Симидзу «Гримёрная» (1977).

Одно из первых по времени создания произведений в этой серии — «Цапля» В. Аксёнова. Анализ произведения помогает понять, каким путём развивалась русская литература последней четверти XX в. и какую роль в ней сыграла русская классическая литература XIX в. Пьеса была написана в период, непосредственно предшествовавший вынужденному отъезду её автора из Советского Союза. В ней, как и в «Чайке» Чехова, можно обнаружить стремление переосмыслить русскую реалистическую традицию и одновременно полемику с современной литературой — советским «социалистическим реализмом». «Цапля» Аксёнова стала одним из первых произведений русской литературы, в котором воплотились творческие принципы постмодернизма. Характеризуя место «Цапли» в литературном процессе, китайский литературовед Чжан Шаопин отмечал: «В русской раннеперестроечной [а, точнее, даже «доперестроечной». — Ш.Ш.] литературе это был один из первых пародийных образов, использовавших чеховское наследие для выплеска настроения либерально настроенной интеллигенции, жаждавшей перемен как в политической, так и литературной жизни» [Чжан Шаопин 2018: 89].

Пьеса Аксёнова не имела прямых сюжетных, образных и композиционных аналогий с «Чайкой» Чехова (впрочем, как не имели их и

произведения китайских писателей, творчески интерпретировавших наследие Чехова). В то же время её проблематика (необходимость обновления жизни и форм искусства), общая ситуация и расстановка персонажей (семья, между членами которой отсутствуют нормальные отношения), множество деталей (например, изображение веранды пансионата в «Цапле», напоминающего описание дома в «Чайке», белые одежды Нины Заречной и Цапли) и реплики персонажей («Я — чайка» — «Я — Цапля»), разбросанные по всему произведению, указывают на связь с творчеством русского классика, причём не только с «Чайкой», но и с другими его произведениями (например, в «Цапле» появляются «три сестры» — Лайма, Роза и Клавдия — в характерах которых проявляется «огромная неудовлетворённость» и тяга к «чему-то светлому, чистому»). На связь с творчеством Чехова указывают поступки и высказывания героев (о «четвертой стене», «висящем ружье», которое обязательно «должно выстрелить»). Все эти на первый взгляд поверхностные аналогии и текстуальные аллюзии свидетельствуют о глубоком *содержательном* взаимодействии текстов.

В пьесе Чехова исследуется человек, его душа, совесть, идеалы, понимание жизни и общества, в котором живут люди. Драма передаёт атмосферу общего неблагополучия: в ней нет сколько-нибудь счастливых людей, а одиночество сопровождает каждого из героев — Аркадину, Тригорина, Треплева, Заречную, Медведенко, Машу и других персонажей.

Герои «Чайки» не могут понять друг друга, потому что адресатами их диалогов являются они сами. В сознании читателя формируется ощущение, что все персонажи окружены непониманием и находятся в разладе между внутренней духовной и внешней общественной жизнью.

В пьесе Аксенова «Цапля» сохраняется характерная для чеховской драмы атмосфера всеобщего неблагополучия, одиночества героев. «Цапля» была написана в 1980 г. — период, когда Советский Союз стал входить в затяжной социально-политический и экономический кризис. Тогдашнее

руководство СССР отказалось от проведения назревших реформ социалистической системы, и это вызвало разочарование в кругах творческой и научной интеллигенции, которое, в частности, выразилось в произведениях Аксенова. Идущее от пьесы Чехова ощущение «всеобщего неблагополучия» хорошо накладывается на героев аксёновской драмы. Однако в пьесе Аксенова было существенно усилено ироническое и пародийное начало.

В «Цапле» высмеивается сложившийся в литературе 1930–1960-х гг. классический образ советской общественной системы, а также обыденное сознание и стереотипы поведения человека советской эпохи. По сути, текст этой пьесы вполне укладывается в ряд «социологических» интерпретаций чеховского наследия в китайской культуре. Однако образы «новых людей» в пьесе Аксёнова интерпретированы в сниженном, пародийном варианте.

Место действия (профсоюзный пансионат «Швейник») и персонажи пьесы («деловые люди» советской эпохи) внешне вполне соответствуют канонам «основного метода» советской литературы — «социалистического реализма»: «крупный женский общественник», директор пансионата «Швейник», готовящийся к «ответственным стартам» советский спортсмен, кастелянша, культработник, диетсестра, сторож, «кристально чистый трудящийся с путевкой», швея комбината «Красная Рута», — однако все основные сюжетные ситуации пьесы противоречат сложившимся канонам и стереотипам. Внутренний смысл событий оказывается важнее развития сюжета (нередко реализующего принципы театра абсурда) и содержания разговоров персонажей (и в этом также можно увидеть следование принципам «новой драмы», реализованным в пьесе А. Чехова).

Пьеса Аксёнова разрушала стереотипы сознания и поведения «советского человека» 1970-х гг. (как в своё время разрушала стереотипы своего времени «Чайка» Чехова). Поездка за границу, — даже непродолжительная, с туристическими целями, — предел мечтаний «советских людей» — обитателей пансионата, — поскольку это даёт

возможность привезти с собою модную одежду. Отсутствие багажа у Моногамова, вернувшегося в СССР после многих лет работы по линии ЮНЕСКО, оказывается явлением удивительным и необычным, совершенно не вписывающимся в нормы поведения «советского человека». Одиночество людей усугубляет объединяющее их (особенно мужчин) подозрение в причастности друг друга к деятельности «секретной службы» и в нарушении правил «ответственной организации» (упрёки Степаниды в адрес мужа).

Содержание пьесы Аксёнова не исчерпывается сатирическим воспроизведением социальных проблем жизни «советских людей». В. Головчинер — одна из немногих литературоведов, обратившихся в своих исследованиях к «Цапле», — анализируя смысл текста, отмечает: «Последние эпизоды, сохраняя ироническую авторскую подсветку, выводят всю социальную, злободневную конкретику в философский план вечной борьбы добра и зла и тем самым завершают и окончательно утверждают эпическое начало <...> как доминирующее в действии» [Головчинер 2007: 285].

Использованный в пьесе Чехова образ Чайки имеет множество смыслов. Как отмечал З.С. Паперный, «символический смысл чайки связан с «беспокойными и бескорыстными поисками нового и чистого, свежего в искусстве», с «тревожной, отвергающей душевное благополучие и успокоенность любовью» [Паперный 1980: 34-35]. Главное, что объединяет разные символические смыслы образа, — обозначение того, что — при определённых условиях — вполне *могло бы* состояться в жизни человека, однако — в силу ряда субъективных причин — так и «*не сбылось*».

Образ Чайки связан и с мифопоэтическим контекстом: «Интерпретация этого символа, как и всякого другого, оказывается плодотворной в контексте народной мифологии и фольклора — родной для всякого русского писателя культурной среды», в рамках которой образ

символизирует судьбу напрасно погубленной девушки [Ларионова 2018: 114].

В первую очередь символический образ Чайки связан с Ниной Заречной и Треплевым. Нина первая сравнивает себя с «чайкой», которую от скуки подстрелил человек, однако, после всех пережитых ею несчастий, пытается противостоять вектору своей судьбы и найти дорогу к успеху: «Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока я живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днём растут мои душевные силы» [Чжан Шаопин 2018: 58].

Образ Чайки можно интерпретировать и в контексте образа Треплева. В начале пьесы герой мечтает о любви и славе, стремясь воплотить в своём творчестве «метафизику красоты» и в результате, словно чайка, «взлететь» над повседневностью. Провал спектакля, отвержение публикой «новых форм», осмеяние «претензии» героя воплотить путь «духовного избранничества» — это одновременно провал личной «попытки полёта». Для Треплева Чайка — это символ того, что так и не произошло в его жизни («Я все ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем моё призвание» [Чжан Шаопин 2018: 59]).

Однако Чайка как символ «не сбывшегося» и «не состоявшегося» в жизни человека проецируется и на других персонажей пьесы. Для Тригорина и Аркадиной образ чайки соотнесён со словами «не помню» [Чжан Шаопин 2018: 55, 60] или «не знаю» [Чжан Шаопин 2018: 59], которые подчёркивают отсутствие у них чётких нравственных и социальных ориентиров. «Несостоявшимися» могут считаться судьбы Сорина, Маши, учителя Медведенко, доктора Дорна. Оказаться человеком, не реализовавшим в своей жизни идею «духовного избранничества» — это основной вариант судьбы и мироощущения человека «рубежного» времени. Финал пьесы, в котором Треплев убивает себя тем же ружьём, из которого

когда-то застрелил чайку, подчёркивает обобщающую идею пьесы, соотнесённую с символическим образом, ставшим названием пьесы, — чтобы «выжить», человеку нужно «состояться», в полной мере реализовав свой порыв в будущее, то есть стать «новым человеком».

В пьесе Аксёнова образ Цапли сохраняет символическую семантику образа Чайки: это также указание на возможность «новой» жизни героев. С другой стороны, Цаплю — «болотную жар-птицу» — можно рассматривать — в соответствии с принципами постмодернистской эстетики — и как гротескный шарж на чеховский образ (как его «сниженный» вариант), символизирующий мечтательную душу, устремлённую к высшим ценностям, чьё развитие («полёт») был неожиданно прерван. Однако этим не исчерпывается значение образа Цапли, который постоянно претерпевает изменения. Сначала персонажи пьесы слышат её голос, доносящийся из болот, из леса, из тьмы — «тревожный, будоражащий, возбуждающий» [Аксёнов 2009: 423]; потом голос материализуется в необычную девушку, которая как будто пришла из другого мира. Появление Цапли в финале становится кульминацией пьесы, во время которой герои, как отмечает В. Головчинер, получают «возможность публично исповедаться и раскаяться», поскольку автору «хочется поверить, что люди могут измениться вдруг, сегодня, хотя бы обозначить такую возможность» [Головчинер 2007 283].

Образ Цапли, как и образ Чайки, соотнесён с фольклорной традицией, но это традиция не столько русская, сколько мировая (европейская, азиатская, африканская). Образ Цапли, например, часто встречается в классической китайской культуре, где она символизирует постоянное развитие и жизненный успех.

Символическое философско-нравственное и социальное содержание, присутствующее в образе чеховской Чайки, в образе аксёновской Цапли дополняется содержанием *политическим*: образ Цапли, свободно пересекающей границы, символизирует желанность слияния

интеллигенции России с европейской культурой, а также то, что обществу пора прощаться со старыми «советскими» стереотипами и необходимо готовиться к новой свободной жизни, которую символизирует «огромное белоснежное яйцо» (образ, который также имеет мифологические истоки).

Вода — одна из фундаментальных стихий, «первозлементов» мироздания. В сознании любого человека вода ассоциируется с жизнью, это «первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса», «эквивалент» всех жизненных “соков” человека», который «выступает как аналог материнского лона и чрева, а также оплодотворяемого яйца мирового» и одновременно — как «плодотворяющее мужское семя, заставляющее землю “рожать”» [Аверинцев 1980: 198–199]. Представления о связи человека со стихией воды были значимы для восточных философских систем (весьма популярных в России в конце XIX в.), с которыми А. Чехов вполне мог быть знаком.

Стихия воды в «Чайке» воплощена в *озере*, на берегах которого разворачивается действие пьесы. В соответствии с мифологическими представлениями озеро «в качестве некой сакральной бездны <...> соотносится с понятиями “творческое начало”, “гармония”, “вселенский порядок”; «...архетип озера <...> является стихией, порождающей мир», в которой «заложена “потенция к восстановлению и обновлению мироздания”» [Криничная 2004: 746]. Характеризуя художественное пространство пьесы «Чайка», В.В. Кондратьева и М.Ч. Ларионова отмечают: «Вокруг чеховского озера образовался и существует целый мир. <...> Озеру отводится роль центра, вокруг которого выстраивается и гармонизируется художественное пространство»; его образ «синкретичен» и вносит «бытийную глубину в сюжет бытовой драмы» [Кондратьева, Ларионова 2012: 134–135, 137].

Иную функцию в пьесе выполняет *вода*. Вода несколько раз упоминается в пьесе Треплева — каждый раз в контексте противопоставления мёртвой «материи» и «души» — жизни («Тела живых

существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну» [Чехов 1978, 13: 13]. В реальной жизни всё происходит наоборот: вода и озеро притягивают к себе Нину Заречную, помогая ей очистить не только тело, но и душу, придать ей новые силы и возродиться («...Меня тянет сюда к озеру, как чайку...» [Чехов 1978, 13: 10]). Под воздействием стихии воды-озера Нина, словно чайка, обретает крылья, позволяющие ей развить творческие силы, в то время, как Треплев, как бы реализуя в собственной жизни концепцию своей пьесы, противопоставляющей «жизнь» и «воду», — теряет «чувство полёта» и ощущение «живой жизни», а само озеро представляется ему «высохшим» («...Я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю...» [Чехов 1978, 13: 27], в результате чего обнажается его внутреннее отчаяние и «бескрылость», что в конечном итоге приводит героя к самоубийству.

В пьесе Аксёнова стихия воды воплощена не в *озере*, вокруг которого расположены помещичьи усадьбы, а в *море*, на берегу которого расположен пансионат, и *болоте*, являющемся важнейшей частью местной «глухомани» (хотя «озерцо» в тексте пьесы и упоминается: «Меж холмами озерца, болота, бочаги, потайная животная жизнь, охраняемая государством, — заказник» [Аксёнов 2009: 416]). Если море указывает на некую идеальную *иную* жизнь — свободную, наделённую красотой и высшим смыслом, — то болото, связанное с обитающей на нём цаплей, наоборот, губит человека, лишает его свободы и отнимает возможность возрождения, обретения новых смыслов жизни. Вода в болоте создаёт только *иллюзию* настоящей естественной жизни.

В пьесе Чехова убитая Чайка становится лишённым жизни чучелом; аксёновская Цапля («Европа, юность, мечта!»), поманив героя иллюзией настоящей жизни и свободы («Я знаю лишь, что вокруг вас ваш мир <...>. Песок и сосны <...>. Болота и море <...>. Дороги и государственные границы. Ночью, когда я взывала к вам, спали вокруг города, и шелестела

листа. Вы просыпались, и на грани яви и сна вам казалось, что вы понимаете мой призыв, но явь сгущалась, и вы его теряли. Что мне нужно передать вам...» [Аксёнов 2009: 471]), в финале пьесы оживает, но её воскрешение и заключительные слова («Т-с-с! Жди!» [Аксёнов 2009: 473]) могут дать героям только *мнимую* надежду, поскольку реальная возможность выбраться из болота оказывается неосуществимой.

«Цапля» В. Аксёнова — произведение, вобравшее контексты и символику чеховской «Чайки», продолжила традицию русской литературы: вести диалог-размышление между автором и читателем о перспективах общественного развития и о возможностях «нового» и «старого» человека.

Художественные принципы, реализованные в чеховских произведениях, заложенный в них «конфликт интерпретаций» стали тем основанием, которое позволяло произведению функционировать в рамках разных культурных эпох и непохожих национальных культур.

Сопоставление двух связанных между собой произведений, соотнесённых с передачей мироощущения *конца эпохи*, показывает, как художественный образ (генетически это именно образ «нового человека») постепенно теряет связь с культурно-историческим прототипом и в конечном итоге вступает во взаимодействие с «большим» художественным временем, с социально-исторической и нравственно-философской проблематикой.

Продланное диссертационное исследование позволило прийти к следующим выводам:

1. Образы «новых людей» играют большую роль в художественной системе А.П. Чехова. Они соотносят произведения писателя с социальными представлениями его эпохи, помогают понять позицию автора и одновременно размыкают текст в пространство «большого времени». С культурно-историческим типом «новых людей», представленным в произведениях Чехова, связаны основные проблемы, вызывавшие

разногласия при оценке творчества писателя русскими критиками. Новые люди» погружены в проблемное поле культуры рубежа веков и помогают раскрыть закономерности своего времени.

2. Проблема «нового человека» и интерпретация его роли в обществе становятся особенно актуальными в «переходные» («переломные», «кризисные») эпохи, когда происходит коренное изменение системы ценностей. «Новые люди» помещаются в проблемное поле современной культуры; их образы принципиально не завершены и соотнесены не с *решениями* вопросов, а с *постановкой новых* экзистенциальных проблем (цель жизни человека; «истинное» и «мнимое» искусство; критерии определения «нового» и «старого»; способы переустройства общества), актуальных для данного периода.

3. В творчестве А.П. Чехова представлены инвариантные разновидности культурно-исторического типа «новых людей»: «интеллектуальный человек», «человек идеи», «человек дела», «человек мечты», «человек поступка», «человек творчества». В образах некоторых персонажей могут проявляться особенности разных вариантов культурно-исторического типа «новых людей».

4. Образы «новых людей» в произведениях А.П. Чехова соотнесены с литературными типами, использовавшимися русской классической литературой XIX в. («лишний человек»; «идеальная героиня»; «маленький» и «большой» человек; «русский скиталец»; «человек из народа»; «праведник»; «нигилист»; интеллигент, совершающий добровольное «хождение в народ»). Эти и некоторые другие историко-культурные типы формировались как итог осмысления российской действительности и раскрывали связь между человеком — носителем идей своего времени — и социальной «средой».

5. Образы «новых людей» в произведениях А.П. Чехова и связанная с ними проблематика «новой жизни» находят завершение в сознании читателя / зрителя. Образ «нового человека» тесно связан с *образом*

читателя, который формируется при помощи системы художественных деталей, а также при помощи выраженной в *подтексте* позиции *автора*. Решение проблем, поставленных на материале образов «новых людей», в рамках *текста* произведения оказывается невозможным и предполагает их «размыкание» в жизнь.

6. Образы «новых людей» имеют широкий «потенциал восприятия» и порождают множество диаметрально противоположных интерпретаций (продуцируют «конфликт интерпретаций»), заложенных в структуре художественного образа. Произведения, в которых появляются эти образы, включаются в *проблемное поле*, в котором ставятся нравственно-философские и социально-исторические проблемы, осмысливаются задачи, стоящие перед человеком и обществом.

7. В художественной системе Чехова «новые люди» соотнесены с этическим пространством и проверяются на предмет соответствия их деятельности этическим нормам.

8. Образы «новых людей» в произведениях А.П. Чехова создаются с использованием разнообразных художественных средств: оригинальных метафор, разнообразной цветовой гаммы и читательских культурных ассоциаций.

9. Образы чеховских «новых людей» способствовали тому, что русский писатель органично вошёл в китайскую культуру и стал одним из самых любимых авторов. В рамках китайской культуры Чехов интерпретировался как художник, создавший образы героев, устремлённых в будущее, стремящихся к преобразованию общества и для этого разрушающих «старый» мир.

10. В китайской литературе XX в. сформировалось «чеховское направление». Китайские писатели создали оригинальные интерпретации культурно-исторического типа «новых людей», среди которых особое место занимали «люди идеи» и «люди дела».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *А Ин.* Переводы русской литературы // Собрание материалов литературы Поздней Цин. — Пекин, 1961. — Т. 1. — С. 3. [阿英, 《俄罗斯文学翻译//晚清文集》第一卷-北京, 1961, 第3页].
2. *Авдеев Ю.К.* В чеховском Мелихове. — М.: Московский рабочий, 1963. — 84 с. — 26 с.
3. *Аверинцев С.С.* Вода // Мифы народов мира: энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — 1147 с.
4. *Адамович Г.В.* Чехов // Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931) / Предисл., подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 213–226.
5. *Айхенвальд Ю.И.* Чехов // Силуэты русских писателей: в 3 вып. — Вып. 1. — М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. — С. 216–217.
6. *Аксёнов В.П.* Цапля // Аксёнов В.П. Аврора Горелика (сборник). — М., 2009. — 474 с.
7. *Андреев Л.Н.* Статьи о литературе и искусстве // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. — М.: Художественная литература, 1996. — Т. 6. — 720 с.
8. *Ба Цзинь.* Впечатления. Мысли. Воспоминания // Ба Цзинь. Полное собрание сочинений: в 26 т. — Т. 14. — Пекин: Народная литература, 1990. — 310 с. [巴金, 《巴金全集 (共 26 卷)》, 第 14 卷, 北京: 人民文学出版社, 1990 年, 第 310 页].
9. *Ба Цзинь.* Палата № 4 // Ба Цзинь. Собрание сочинений. — Т. 6: Палата № 4. Холодная ночь. — Чэнду: Сычуаньское народное изд-во, 2009. — С. 3–126. [巴金, 第四病室/巴金选集六:第四病室 ; 寒夜, 成都: 四川人民出版社, 2009, 第 3-126 页].

10. *Ба Цзинь*. Простота и талант: Ба Цзинь о Чехове. — Пекин: Восток, 2009. — С. 8–10. [巴金, 《简洁与天才孪生: 巴金谈契诃夫》, 北京: 东方出版社, 2009年, 第8-10页].
11. *Ба Цзинь*. Сад радости / Сост. Ли Хуэ. — Пекин: Изд-во китайской молодёжи, 2016. — 164 с. [巴金, 《憩园》, 李辉编, 北京: 中国青年出版社, 2016年, 164页].
12. *Баалбаки Д.* Отношение к душевнобольным в обществе и в литературе // Диалог языков и культур: Сб. матер. I Междунар., VII Респ. студ. чтений, Минск, 22 нояб. 2017 г. — Минск: БГМУ, 2018. — С. 350–353.
13. *Балухатый С.Д.* К истории текста и композиции драматических произведений Чехова. «Иванов» (1887–1889–1903 гг.). — Л.: [б. и.], 1927. — 58 с.
14. *Балухатый С.Д.* Чехов драматург. — Л.: Гослитиздат, 1936 (тип. им. Лоханкова). — 319 с.
15. *Бердников Г.П.* Чехов. — М.: Молодая гвардия, 1974. — 512 с. [Жизнь замечательных людей: Серия биогр. Вып. 17 (549)].
16. *Берковский Н.Я.* О мировом значении русской литературы / [Вступ. статья Г.М. Фридендера]; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). — Л.: Наука [Ленингр. отд-ние], 1975. — 184 с.
17. *Берковский Н.Я.* О русской литературе: Сб. ст. / Н. Берковский. — Л.: Худож. лит. [Ленингр. отд-ние], 1985. — 383 с.
18. *Берковский Н.Я.* Текущая литература: Статьи критические и теоретические / Н. Берковский. — М.: Федерация, 1930. — 339 с.
19. *Берковский Н.Я.* Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр: Статьи разных лет. — М.: Искусство, 1969. — 638 с.
20. *Блохина В.В.* Художественная концепция личности революционера в народническом романе // Жанр и стиль художественного произведения. — Минск, 1980. — С. 26–36.

21. *Богданович А.И.* Критические заметки // Мир Божий. — 1904. — № 1. — С. 7–8.
22. *Бродская Г.Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: в 2-х т. — Т. 2: 1902–1950-е гг. — М.: АГРАФ, 2000. — 592 с.
23. *Боборыкин П.Д.* Василий Теркин. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 532 с.
24. *Боборыкин П.Д.* Китай-город. — М.: Художественная литература, 1957. — 449 с.
25. *Боборыкин П.Д.* Сочинения. — М.; СПб.: Изд. т-ва М.О. Вольф, 1885. — Т. 7: Дельцы. — 374 с.
26. *Бунин И.А.* О Чехове: незаконченная рукопись. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. — 412 с.
27. *Бурдина С.В., Кондаков Б.В., Полякова Н.А., Инь Цзецзе, Ши Шаньшань.* Альтернативное культурное пространство в современной русской прозе // Опцион. — 2019. — Т. 35. — № 19. — С. 459–476. [*S.V. Burdina, B.V. Kondakov, N.A. Polyakova, Yin Jiejie, Shi Shanshan.* Alternative cultural space in the contemporary Russian prose // Journal Option. University of Zulia. Experimental Faculty of Science. Department of Human Sciences. Bolivarian Republic of Venezuela. 2019. Vol. 35. 2019. Especial No. 19 (2019). P. 459-476].
28. *Быков Д.Л.* Был ли Горький? Биографический очерк. — М.: АСТ, 2009. — 290 с.
29. *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм: Очерки. — Л.: Сов. писатель [Ленингр. отд-ние], 1981. — 400 с.
30. *Бялый Г.А.* Русский реализм. От Тургенева к Чехову / [Вступ. ст. В.М. Марковича]. — Л.: Советский писатель [Ленингр. отд-ние], 1990. — 637 с.
31. *Бянь Чжилинь, Е Шуйфу, Юань Кэцзя, Чэнь Шэнь.* Исследования и переводы иностранной литературы за десять лет // Вэньсюе Пиньлунь.

1959. — № 5. — С. 45. [卞芝林、叶水福, 《近十年外国文学翻译研究》, 文学评论出版社, 1959, 第 45 页].
32. *Ван Сянь*. Книги и жизнь. — Гуанчжоу: Хуачэн, 1981. — 430 с. [王西彦, 《书和生活》, 广州, 1981, 430 页].
33. *Ван Фужэн*. Ранние рассказы Лу Синя и русская литература. — Тяньцзин: Тяньцзинское изд-во образования, 2008. — 181 с. [王富仁, 《鲁迅前期小说与俄罗斯文学》, 天津: 天津教育出版社, 2008, 181 页].
34. *Гнедич Н.И.* Простонародные песни нынешних греков. — СПб., 1825. — 83 с.
35. *Го Можо*. Избранное. — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1953. — 352 с.
36. *Го Можо*. Чехов на Востоке // Синьхуа жибао. — Пекин, 1944. — 1 июня. [郭沫若, 《契珂夫在东方》, 北京, 新华日报, 1944, 6 月 1 日].
37. *Го Эцюань*. Русская и советская литература в Китае. — Пекин, 1987. — С. 21. [郭爱全, 《俄国和苏联文学在中国》, 北京, 1987, 第 21 页].
38. *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века: монография. — 2-е изд., доп. и испр. — Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. — 320 с.
39. *Горький А.М.* А.П. Чехов // Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 5: Повести, рассказы, очерки, стихи (1900–1906). — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1950. — С. 417–435.
40. *Гришунин А.Л., Орнатская Т.И., Полоцкая Э.А.* Примечания // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–

1982. — Т. 9: Рассказы. Повести, 1894–1897. — М.: Наука, 1977. — С. 435–537.
41. *Громов М.П.* Книга о Чехове. — М.: Современник, 1989. — 384 с. — [Б-ка «Любителям российской словесности»].
42. *Громов М.П.* Чехов. — М.: Молодая гвардия, 1993. — 394 с. — [Жизнь замечательных людей: ЖЗЛ: Серия биографий; Вып. 724].
43. *Гуральник, У.А.* Наследие Н.Г. Чернышевского-писателя и советское литературоведение: Итоги, задачи, перспективы изучения. — М.: Наука, 1980. — 264 с.
44. *Гэ Баоцюань.* Произведения Чехова в Китае // Шицзе вэньсюе. — Пекин, 1960 (1) — С. 134. [戈宝权, 《契诃夫的作品在中国》, 北京: 世界文学, 1960, 第 134 页].
45. *Дарвин Ч.* Происхождение видов путём естественного отбора, или Сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь. — Л., 1991. — 396 с.
46. *Дерман А.Б.* Творческий портрет Чехова. — М.: Кооп. изд-во «Мир», 1929. — 351 с.
47. *Дерман А.Б.* О мастерстве Чехова. — М.: Сов. писатель, 1959. — 208 с.
48. *Диарова А.А.* Концепция личности в русской народнической литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ереван, 1975. — 25 с.
49. *Долотова Л.М., Орнатская Т.И., Сахарова Е.М., Чудаков А.П.* Примечания // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 8: Рассказы. Повести, 1892–1894. — М., 1977. — С. 413–518.
50. *Ермилов В.В.* Антон Павлович Чехов: 1860–1904 — [2-е изд., перераб.]. — [М.]: Молодая Гвардия, 1949 (тип. «Красное знамя»). — 440 с. — [Жизнь замечательных людей].
51. *Ермилов В.В.* А.П. Чехов. — М.: Советский писатель, 1951. — 510 с.
52. *Ермилов В.В.* А.П. Чехов: Творческий портрет. — М.: Советский писатель, 1944. — 116 с.

53. *Жу Лун.* Послесловие // Чехов А.П. Дети / Пер. Жу Луна. — Шанхай: Новые литература и искусство, 1956. — С. 164. [汝龙, 《契诃夫小说集》, 上海: 新文学文艺, 1956, 164 页].
54. *Зенкова К.В.* «Новый человек» в русской демократической литературе и критике 1870-х гг. // Учёные записки ЛГПИ. — Т. 366. — Л., 1969. — С. 218–244.
55. *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. — 2-е изд., доп. — М.: РИК Русанова, 2001. — 429 с.
56. *Иванова А.* Предисловие // Чехов А.П. Три сестры: драма в четырех действиях. — М.: Directmedia, 2015. — 105 с.
57. *Ищук Г.Н.* Лев Толстой. Диалог с читателем. — М.: Книга, 1984. — 191 с.
58. *Ищук-Фадеева Н.И.* Жанры русской драмы: пособие по спецкурсу. — Тверь: Лилия Принт, 2003. — Ч. 1: Традиционные жанры русской драматургии. — 87 с.
59. *Карякина А.В.* К вопросу о создании образов «новых людей» в демократической литературе 2-й половины 1860-х годов. — Л., 1967. — С. 181–194.
60. *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. — М.: Изд-во МГУ, 1979. — 327 с.
61. *Катаев В.Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 223 с.
62. *Комина Р.В.* Современная советская литература: (Художественные тенденции и стилевое многообразие): [Учеб. пособие для вузов по спец. «Рус. яз. и лит.»]. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Высшая школа, 1984. — 232 с.
63. *Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.* Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х — 1900-х гг.: мифопоэтические модели. — Ростов н/Д: Изд-во «Foundation», 2012. — 208 с.

64. *Корнилов М.Н.* Русская история, политика и культура в восприятии японцев // Россия и современный мир. — 2007. — № 4 (57). — С. 111–127.
65. *Котс А.Ф.* Дарвин и Чехов. — М.: Государственный Дарвиновский Музей, 1944. — 15 с.
66. *Криничная Н.А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. — М.: Академ. проект; Гаудеамус, 2004. — 1008 с.
67. *Кубасов А.В.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. — Екатеринбург, 1998. — 397 с.
68. *Кубасов А.В.* Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра: учеб. пособие. — Свердловск: СГПИ, 1990. — 71 с.
69. *Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М.: Просвещение, 1982. — 241 с.
70. *Курдюмов М.* [Каллаш М.]. Сердце смятенное. О творчестве А.П. Чехова. 1904–1934. — Paris: YMCA Press, 1934. — 210 с.
71. *Лазарев-Грузинский А.С.* А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Вступ. статья А. Туркова; Сост., подгот. текста и коммент. Н. Гитович. — М.: Худож. лит., 1986. — 735 с.
72. *Лакшин В.Я.* Пять великих имён: [О А.С. Пушкине, А.Н. Островском, Ф.М. Достоевском, Л.Н. Толстом, А.П. Чехове]. — М.: Современник, 1988. — 458 с.
73. *Лакшин В.Я.* Толстой и Чехов. — 2-е изд., испр. — М.: Советский писатель, 1975. — 456 с.
74. *Лакшин В.Я.* Толстой и Чехов: [в 2 т.]. — М.: Московские учебники, 2009–2010.
75. *Линков В.Я.* Скептицизм и вера Чехова. — М.: Изд-во МГУ, 1995. — 78 с.
76. *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 128 с.

77. *Лао Шэ*. Чайная // Лао Шэ. Избранные произведения Лао Шэ / Пер. Е. Рождественская-Молчанова. — М: Художественная литература, 1991. — С. 621–673.
78. *Ларионова М.Ч.* Пьеса А.П. Чехова «Чайка»: литературные вопросы и фольклорные ответы // Новый филологический вестник. — 2018. — № 2 (45). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/piesa-a-p-chehova-chayka-literaturnye-voprosy-i-folklornye-otvety> (дата обращения: 27.07.2018).
79. *Ларионова М.Ч.* Пьеса А.П. Чехова «Чайка»: литературные вопросы и фольклорные ответы // Новый филологический вестник. — 2018. — № 2 (45) — М.: Изд-во Ипполитова, 2018. — С. 108–117.
80. *Лейст О.Э.* Проблемы государства и права в социологии Г. Спенсера. // Истории политических и правовых учений: учебник для вузов / Под ред. О.Э. Лейста. — М.: Зеркало, 2006. — 568 с.
81. *Лесков Н.С.* Полное собрание сочинений: в 36 т. — Т. 5: Очарованный странник. Шерамур. — СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1902. — 199 с.
82. *Ли Ваньци*. Изучение Чехова в Новую эпоху в Китае. — Шанхай: Восточно-Китайский Педагогический университет, 2012. — 85 с. [李琬琪, 《新时期中国的契诃夫研究》, 上海: 华东师范大学, 2012, 85 页].
83. *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). — Л.: Наука, 1974. — 349 с.
84. *Лу Жэньхао*. Переоценка русской литературы XIX века и советского периода. — Сучжоу: Сучжоуский университет, 2010. — С. 217. [陆人豪, 《回眸: 俄苏文学论集》, 苏州: 苏州大学出版社, 2010, 217 页].
85. *Лу Синь*. Собрание сочинений: в 4 т. — Т. 1 / Пер. с кит.; под общей ред. В.С. Колоколова. — М.: Государственное изд-во худож. лит-ры, 1954. — 464 с.

86. *Лу Синь, Чжоу Цзожэнь*. Примечания от переводчиков // Сборник зарубежных рассказов. — Чанша: Юелу шуше, 1986. — С. 411–418. [鲁迅, 周作人, 《域外小说集》, 长沙, 1986].
87. *Лу Синь*. Повести и рассказы // — М.: Худож. лит-ра, 1971. — 514 с.
88. *Лу Синь*. Полное собрание Лу Синя: в 16 т. — Т. 10. — Пекин: Народная литература, 1981. — 188 с. [鲁迅, 《鲁迅全集(共16卷)》, 第10卷, 北京: 人民文学出版社, 1981年, 188页)].
89. *Лу Синь*. Предисловие автора к Второму сборнику прозаических произведений китайской новой литературы // Сборник фельетонов «Цецзетин». — Пекин: Народная литература, 1973. — С. 19. [鲁迅, 《中国文学集 前言》, 北京: 人民文学, 1973, 第19页].
90. *Лу Синь*. Приветствую литературные связи Китая и России // Северные мелодии на южный лад. — Пекин: Народная литература, 1973. — С. 39–40. [鲁迅, 《祝中俄文字之交》, 北京: 人民文学出版社, 1973, 第39-40页].
91. *Лу Синь*. Родина // Библиотека всемирной литературы / под ред. С. Хохлова. — Т. 162. — М.: Художественная литература, 1971. С. 91–99.
92. *Лю Вэньфэй*. Перевод и изучение русской литературы в Китае. — М: НЛО. — 2004. — № 69. [刘文飞, 《中国俄罗斯文学翻译与研究》, 莫斯科, 2004].
93. *Лю Шаоцин*. Переводы творчества русских писателей в изучении духовного мира Лу Синя в последние годы его жизни // Вестник университета Хуацяо: раздел философия и социальная наука. — Хуацяо. — 2008. — № 4. — С. 32–56. [刘绍琴, 俄罗斯作家翻译与内心世界的学习, 厦门: 华侨大学学报, 2008, 第32-56页].

94. *Мао Дунь*. Великий реалист Чехов // Выступление в столице на конференции, посвящённой великому писателю Чехову. — Пекин. — Газета «Театр». — 1960 (3). — С. 4–5. [茅盾, 伟大的现实主义作家契诃夫——在首都各界纪念世界文化名人契诃夫大会上的讲话, 北京, 戏剧报, 1960(3), 第 4-5 页].
95. *Маевская Т.П.* Идеи и образы русского народнического романа (70-80-е годы XIX века). — Киев: Наукова думка, 1975. — 206 с.
96. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / [Подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; Коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева]. — М.: Республика, 1995. — 621 с. — (Прошлое и настоящее).
97. *Михайловский Н.К.* Сочинения: в 6 т. — СПб.: Издание редакции «Русское богатство», 1897. — Т. 6. — 1046 с.
98. *Михайловский Н.К.* Об отцах и детях и о г-не Чехове. — [Б. м.]: Public Domain», 1892. — 11 с.
99. *Мурия М.А.* А.П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX века (1900–1917 годы): автореферат дис. ... канд. филол. н. — СПб., 1991. — 19 с.
100. *Набоков В.В.* Антон Чехов // Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. — М.: Независимая газета, 1998. — С. 321–333.
101. *Набоков В.В.* Заметки о чайке (1896) // Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. — М.: Независимая газета, 1998. — С. 360–377.
102. *Николаев П.А.* Советское литературоведение и современный литературный процесс. — М.: Художественная литература, 1987. — 334 с.
103. *Николаева С.Ю.* Чехов и Достоевский: (Проблема историзма): учеб. пособие. — Тверь: ТГУ, 1991. — 84 с.

104. *Никольский С.А.* «Новые люди» в их нацеленности на крестьянство как идея русской классической литературы // Вестник Славянских культур. — № 2 (40). — М: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, 2016. — С. 52–66.
105. *Никонова Т.А.* Мифология «Нового мира» и тенденции развития русской литературы первой трети XX века: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. — Воронеж, 2004. — 36 с.
106. *Новикова А.А.* «Новые люди» в творчестве П.В. Засодимского конца 70-х — начала 90-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. н. — М.: МГУ, 1985. — 214 с.
107. О поэтике А.П. Чехова: Сб. науч. тр. / [Редкол.: А.С. Собенников (науч. ред.) и др.]. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. — 298 с.
108. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Собрание сочинений: в 9 т. — Т. 7: История русской интеллигенции. Ч. 1. — СПб.: Общественная польза: Прометей, 1911. — XII, 324 с.
109. *Одесская М.М.* Чехов и проблема идеала (Смена этико-эстетической парадигмы на рубеже XIX–XX веков): дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. — М., 2011. — 426 с.
110. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. — 4-е изд., доп. — М.: ООО «А ТЕМП», 2006. — 994 с.
111. *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсянко-Куликовский. — М.: Просвещение, 1981. — 160 с.
112. *Паперный З.С.* Антон Павлович Чехов: Очерк творчества. — 2-е изд., доп. — М.: Гослитиздат, 1960. — 302 с.
113. *Паперный З.С.* Стрелка искусства: [Сб. ст. о А.П. Чехове]. — М.: Современник, 1986. — 252 с.

114. *Паперный З.С.* Тайна сия...: Любовь у Чехова. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2002. — 332 с.
115. *Паперный З.С.* «Чайка» А.П. Чехова. — М.: Художественная литература, 1980. — 160 с.
116. *Паперный З.С.* А.П. Чехов: Очерк творчества. — М.: Гослитиздат, 1954. — 192 с.
117. *Пинаев М.Т.* Н.Г. Чернышевский – романист и «новые люди» в литературе 60–70-х годов // История русской литературы: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. — Т. 3: Расцвет реализма: История русской литературы. — Л., 1982. — С. 80–119.
118. *Полоцкая Э.А.* О Чехове и не только о нем: статьи разных лет. — М.: [б. и.], 2006. — 284 с.
119. *Полоцкая Э.А.* Пути чеховских героев: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1983. — 97 с.
120. *Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов. «Движение художественной мысли». — М., 1979.
121. *Поспелов Г.Н.* Теория литературы: учебник для ун-тов. — М.: Высшая школа, 1978. — 351 с.
122. *Прозоров В.В.* История русской литературной критики. — М.: Высшая школа, 2002. — 463 с.
123. *Пруцков Н.И.* Русская литература XIX века и революционная Россия. — М., 1979. — 267 с.
124. *Пыпин А.Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: Ист. очерки А.Н. Пыпина. — Санкт-Петербург: Тип. М.М. Стасюлевича, 1873. — 514 с.
125. *Рахшанин Н.О.* Театр и музыка // «Московский листок». — 1901. — 3 февраля // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905 / Сост., вступ. к сезонам, примеч.

- Ю.М. Виноградовой, О.А. Радищевой, Е.А. Шингаревой; общ. ред. О.А. Радищевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. — С. 149–153.
126. *Ревякин А.И.* «Вишневый сад» А.П. Чехова: Пособие для учителей. — М.: Учпедгиз, 1960. — 256 с.
127. *Ревякин А.И.* Драматургия А.П. Чехова. — М.: Знание, 1959. — 48 с.
128. *Ревякин А.И.* Проблема типического в художественной литературе: Пособие для учителя. — М.: Учпедгиз, 1959. — 367 с.
129. *Розанов В.В.* А.П. Чехов // Юбилейный чеховский сборник. — М., 1910. — С. 115–132.
130. *Роскин А.И.* Антоша Чехонте. — М.: Советский писатель, 1940. — 188 с.
131. *Роскин А.И.* «Три сестры» на сцене Художественного театра. Л.: Тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Исполкома Ленгорсовета; М.: ВТО, 1946. — 127 с. — [Монография о спектаклях / Под ред. Ю. Юзовского. Всерос. театр. о-во].
132. *Роскин А.И.* А.П. Чехов: Статьи и очерки. — М.: Гослитиздат, 1959. — 432 с.
133. *Роскин А.И.* Чехов: Биогр. повесть. — М.: Детгиз, 1959. — 175 с.
134. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Своим путём. Роман Л.А. Ожигиной // Салтыков-Щедрин М.Е. Неизвестные страницы / Ред., предисл. и комм. С. Борщевского. — М.; Л.: Academia, 1931. — С. 384–391.
135. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Напрасные опасения (По поводу современной беллетристики) // Салтыков-Щедрин М.Е. Неизвестные страницы / Ред., предисл. и комм. С. Борщевского. — М.; Л.: Academia, 1931. — С. 23–70.
136. *Семанов В.И.* Иностранная литература в Китае на рубеже XIX–XX веков // Из истории литературных связей XIX века. — М., 1962. — С. 267–311.

137. *Семанова М.Л.* «Вишнёвый сад» А.П. Чехова. — Л.: [б. и.], 1958. — 46 с. — [В помощь учащимся 8–10-х классов / О-во по распространению полит. и науч. знаний РСФСР. Ленингр. отд-ние].
138. *Семанова М.Л.* Чехов и советская литература. 1917–1935. — М.; Л.: Советский писатель [Ленингр. отд-ние], 1966. — 311 с.
139. *Семанова М.Л.* Чехов — художник. — М.: Просвещение, 1976. — 224 с. — [Б-ка словесника].
140. *Серебряков Е.А.* Чехов в Китае: Обзор // Чехов и мировая литература / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — Кн. 3. — С. 5–51. — [Лит. наследство; Т. 100].
141. *Сидоренко С.* В эпоху перемен. Мысли изреченные. — М.: Алгоритм, 2007. — 460 с.
142. *Скабичевский А.М.* История новейшей Русской литературы: 1848–1890. — М.: Книга по Требованию, 2015. — 540 с.
143. *Скабичевский А.М.* Есть ли у Чехова идеалы? // Скабичевский А.М. Сочинения А. — Т. II. — СПб.: Тип. Ю. Эрлих., 1892. — С. 793–823.
144. *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Статьи о русской литературе. — Саратов, 1958. — 534 с.
145. *Скафтымов А.П.* Нравственные изыскания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках / [Вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук]. — М.: Художественная литература, 1972. — 543 с.
146. *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения. — М.: Высшая школа, 2007. — 533 с.
147. *Скафтымов А.П.* Статьи о русской литературе. — Саратов: Саратовское кн. изд-во, 1958. — 389 с.
148. *Собенников А.С.* «Между “есть Бог” и “нет Бога...”»: (О религ.-филос. традициях в творчестве А.П. Чехова) — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. — 222 с.

149. *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П. Чехова: Типол. сопоставление с зап.-европ. «новой драмой» — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. — 194 с.
150. *Солженицын А.И.* Окунаясь в Чехова // Новый мир. — М., 1998. — № 10. — С. 161–182.
151. *Сохряков Ю.И.* Художественные открытия русских писателей: (О мировом значении русской литературы): Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1990. — 204 с.
152. *Станиславский К.С.* Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко // Станиславский К.С., Немирович-Данченко В.И. Собрание сочинений: в 9 т. / сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер. — М.: Искусство, 1999. — Т. 9: Письма: 1918–1938. — 839 с.
153. *Станиславский К.С.* А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 373–416.
154. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славян. культуры, 2005. — 396 с.
155. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славян. культуры, 2005. — 396 с.
156. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. — 180 с.
157. *Сухих И.Н.* Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. — 2-е изд. — М.: Время, 2011. — 382 с.
158. *Сюй Сяодань.* Лу Синь и русские и советские писатели-современники: Автореф. дис. ... д-ра филос. н. — Сиань: Шэньсиский педагогический университет, 2010. — 48 с. [徐晓丹, 《鲁迅和苏联作家》, 西安: 陕西师范大学, 2010, 48 页].
159. *Твердохлебов И.Ю.* Три сестры // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Институт

- мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1978. — Т. 13: Пьесы. 1895–1904. — С. 421–464.
160. Тимофеев Л.И. Теория литературы. Основы теории литературы. — М.: Учпедгиз, 1948. — 386 с.
161. Тун Даомин. Интервью с Тун Даомином // Китайская газета литературы и искусства. — Пятая полоса. — 2018 г. — 30 ноября. — Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/1130/c405057-30433337.html> (дата обращения: 30 ноября 2018 г.) [童道明, 文艺报 2018 年 11 月 30 日, 第 5 版, 北京, 2019].
162. Тун Даомин. Я — чайка // Бюст девицы на берегу реки Сена: Сборник пьес Туна Даомина. — Пекин: Изд-во Хуавэнь, 2012. — 259 с. [童道明, 《我是海鸥》, 《塞纳河少女的面模》, 北京: 华文出版社, 2012, 259 页].
163. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М.: Высшая школа, 1989. — 133 с.
164. Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002. — 438 с.
165. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М.: Художественная литература, 1977. — 477 с.
166. Цао Цзинхуа. История русской литературы. — Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2007. — 409 с. [曹靖华, 《俄国文学史》, 北京: 北京大学出版社, 2007, 409 页].
167. Цао Юй. Беседа с драматургами о чтении и писательстве // Цао Юй. Полное собрание сочинений. — Т. 5. — Шицзячжуан: Хуашань вэньи, 1996. — С. 385–386. [曹禺, 《和剧作家们谈读书和写作》, 《曹禺全集》第 5 卷, 石家庄: 花山文艺出版社, 1996 年, 第 385-386 页].

168. *Цао Юй*. Восход // Цао Юй. Избранные произведения. — Пекин: Народная литература, 2004. — С. 191–400. [曹禺, 《日出》, 《曹禺选集》, 北京: 人民文学出版, 2004年, 第191-400页].
169. *Цао Юй*. Гроза // Цао Юй. Избранные произведения. — Пекин: Народная литература, 2004. — С. 1–190. [曹禺, 《雷雨》, 《曹禺选集》, 北京: 人民文学出版, 2004年, 第1-190页].
170. *Цао Юй*. Избранные произведения: в 2 т. — Т. 1. — Пекин: Изд-во Хуася, 2008. — С. 293. [曹禺, 《曹禺代表作(上)》, 共两册, 北京: 华夏出版社, 2008年, 293页].
171. *Цао Юй*. Пекинцы // Цао Юй. Избранные произведения. — Пекин: Народная литература, 2004. — 598 с. [曹禺, 《北京人》, 《曹禺选集》, 北京: 人民文学出版社, 2004年, 598页].
172. *Цилевич Л.М.* Стиль чеховского рассказа. — Даугавпилс: Saule, 1994. — 246 с.
173. *Цзяо Цзюйинь*. Послесловие от переводчика // Чехов А.П. Вишневый сад. — Шанхай: Дом писателей, 1947. — С. 137–148. [焦菊隐 《樱桃园 <译后记>》, 上海: 作家书屋, 1947, 第137-148页].
174. *Цзяо Цзюйинь*. Послесловие переводчика // Сборник пьес Чехова. — Шанхай: [Ивэнь], 1953. — 587 с. [焦菊隐, 《契诃夫剧作集》, 上海: 译文出版社, 1953, 587页].
175. *Червинскене Е.П.* Единство художественного мира. А.П. Чехов. — Вильнюс: Моклас, 1976. — 183 с.
176. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? — М.: Aegitas, 2015. — 743 с.
177. *Чехов А.П.* В греческой школе // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. — М.: Правда, 1990. — С. 55.
178. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1986. — 735 с.

179. *Чехов А.П.* Верочка // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 6: Рассказы, 1887. — М.: Наука, 1976. — С. 69–81.
180. *Чехов А.П.* Вишневый сад: Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 195–254.
181. *Чехов А.П.* Дама с собачкой // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 10: Рассказы, повести, 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 128–143.
182. *Чехов А.П.* Дуэль // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 7: Рассказы. Повести, 1888–1891. — М.: Наука, 1977. — С. 353–455.
183. *Чехов А.П.* Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. С. 61–116.
184. *Чехов А.П.* Зеркало // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 4. [Рассказы, юморески], 1885–1886. — М.: Наука, 1976. — С. 271–275.
185. *Чехов А.П.* Иванов: Драма в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 12. Пьесы. 1889–1891. — М.: Наука, 1978. — С. 5–76.

186. *Чехов А.П. Ионыч* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 24–41.
187. *Чехов А.П. Крыжовник* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 55–65.
188. *Чехов А.П. Мелюзга* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 3. [Рассказы. Юморески. «Драма на охоте»], 1884–1885. — М.: Наука, 1975. — С. 209–212.
189. *Чехов А.П. Моя жизнь: (Рассказ провинциала)* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894–1897. — М.: Наука, 1977. — С. 192–280.
190. *Чехов А.П. Невеста* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 202–220.
191. *Чехов А.П. Огни* // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888–1891. — М.: Наука, 1977. — С. 105–140.
192. *Чехов А.П. Остров Сахалин: (Из путевых записок)* // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 14/15. Из Сибири. Остров Сахалин. 1889–1895. — М.: Наука, 1978. — С. 39–372.

193. *Чехов А.П.* Палата № 6 // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. — 1977. — С. 72–126.
194. *Чехов А.П.* Письмо Билибину В.В., 11 марта 1886 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 1. Письма, 1875–1886. — М.: Наука, 1974. — С. 212–214.
195. *Чехов А.П.* Письмо Плещееву А.Н., 4 октября 1888 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, октябрь 1888 — декабрь 1889. — М.: Наука, 1976. — С. 11.
196. *Чехов А.П.* Письмо Плещееву А.Н., 10 или 11 октября 1888 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889. — М.: Наука, 1976. — С. 25—26.
197. *Чехов А.П.* Письмо Плещееву А.Н., 9 октября 1888 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889. — М.: Наука, 1976. — С. 18–20.
198. *Чехов А.П.* Письмо Суворину А.С., 27 октября 1888 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889. — М.: Наука, 1976. — С. 45–48.
199. *Чехов А.П.* Письмо Суворину А.С., 24 февраля 1893 г. Мелихово // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В

- 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 5. Письма, Март 1892 — 1894. — М.: Наука, 1977. — С. 173–175.
200. *Чехов А.П.* Письмо Червинскому Ф.А., 2 июля 1891 г. Богимово // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. — М.: Наука, 1975. — С. 245–246.
201. *Чехов А.П.* Попрыгунья // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. — 1977. — С. 7–31.
202. *Чехов А.П.* Н.М. Пржевальский // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 16: Сочинения. 1881–1902. — М.: Наука, 1979. — С. 236–237.
203. *Чехов А.П.* Рассказ неизвестного человека // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. — 1977. — С. 139–213.
204. *Чехов А.П.* Степь: (История одной поездки) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888–1891. — М.: Наука, 1977. — С. 13–104.
205. *Чехов А.П.* Три года // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894–1897. — М.: Наука, 1977. — С. 7–91.
206. *Чехов А.П.* Три сестры: Драма в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН

- СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 117–188.
207. *Чехов А.П.* Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 3–60.
208. *Чехов А.П.* Человек в футляре // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 42–54.
209. А.П. Чехов: Pro et contra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисл., общ. ред.: И.Н. Сухих. — СПб.: Изд-во Русского Христиан. Гуманитар. ин-та, 2002. — 1072 с. — [Серия «Русский путь»].
210. Чехов и мировая литература: [в 3-х ч.] / ред.-сост. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая; Отв. ред. Л.М. Розенблюм. — М.: Наука, 1997–. — [Литературное наследство / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; 100]. — Т. 100: Кн. 2 / ред.-сост. З.С. Паперный и Э.А. Полоцкая, отв. ред. Л.М. Розенблюм. — 2005. — 815 с.
211. *Чехов А.П.* А.П. Чехов о литературе. — М.: Художественная литература, 1955. — 404 с.
212. Чеховиана. Чехов и «серебряный век»: [Сб. ст.] / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры, Чехов. комис.; [Редкол.: А.П. Чудаков (отв. ред.) и др.]. — М.: Наука, 1996. — 319 с.
213. *Чжан Тяньи.* Художник слова, народный писатель // Правда. — 1954. — 15 июня. [张天翼, 《用词的艺术》, 真理报, 1954, 6月15日].
214. *Чжан Цзе.* Любовь невозможно забыть // Чжан Цзе. Собрание произведений. — Гуанчжоу: Guangdong People's Publishing House, 1980.

- 209 с. [张洁, 《爱, 是不能忘记的:小说散文集》, 广州: 广东人民出版社, 1980 年, 209 页].
215. Чжан Цзе. Тяжёлые крылья. – Пекин: Народная литература, 2011. — 370 с. [张洁, 《沉重的翅膀》, 北京: 人民文学出版社, 2011 年, 370 页].
216. Чжан Цзяньхуа. А.П. Чехов глазами китайских переводчиков и критиков // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. — 2010 (3). — С. 102–119.
217. Чжан Шаопин. Рецепция А.П. Чехова в русской «женской прозе» конца XX — начала XXI веков // Научный диалог. — 2017. — № 12. — С. 274–285.
218. Чжан Шаопин. Традиции А.П. Чехова в современной русской литературе: дис. канд. филол. наук. — М., 2018. — 160 с.
219. Чжао Цзиниэнь. История китайской литературы. — Шанхай, 1935. — С. 345. [赵秦升, 《中国文学史》, 上海, 1935].
220. Чжоу Цзожэнь. Родина Лу Синя. — Пекин, 1953. — 342 с. [周作人, 《鲁迅的故家》, 北京, 1953, 342 页].
221. Чжу Исэнь. Мастер рассказа Чехов. — Шанхай, 1984. — 178 с. [朱逸森, 《短篇小说家契诃夫》, 上海, 1984, 178 页].
222. Чжун Цзышо, Ли Линьхай. Путь, усыпанный цветами. Встречи с Цао Цзинхуа. — Сиань, 1988. — С. 35. [钟子硕, 李林海, 《落花, 与曹靖华的相逢》, 西安, 1988, 第 35 页].
223. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. — М.: Советский писатель, 1986. — 379 с.
224. Чудаков А.П. Овсяннико-Куликовский // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 5: Мурари – Припев. — М., 1968. — Стлб. 380–381.

225. *Чудаков А.П.* Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики рус. классиков. — М.: Современный писатель, 1992. — 317 с.
226. *Шах-Азизова Т.К.* Полвека в театре Чехова, 1960–2010. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 319 с.
227. *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени / АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — М.: Наука, 1966. — 151 с.
228. *Ши Жоу.* Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь): дис. ... канд. филол. н. — М., 2015. — 161 с.
229. *Шкуратов В.А.* А.П. Чехов и Мишель Фуко: российская каторга или западная тюрьма? // Политическая концептология: журнал междисциплинарных исследований. — 2013. — № 1 (январь–март). — С. 34–42.
230. *Ян Кай.* Изучение Чехова в Китае // Вестник Чунцинского университета: раздел «Социальные науки». — 2005. — № 6. — С. 60–65. [杨凯, 《中国的契诃夫研究》, 重庆, 1953, 第 60-65 页].
231. *Яо Ван.* История китайской новой литературы. — Шанхай: Шанхайская литература и искусство, 1982. — 99 с. [姚望, 中国《新文学历史》, 上海, 1982, 第 99 页].