

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Ли Гэнь**

**КУЛЬТУРА КИТАЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ  
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ**

Специальность 5.9.1 – Русская литература и литературы народов Российской  
Федерации

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор А.В. Леденев

Москва 2022

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	<b>4</b>
<b>Глава 1. Рецепция китайской культуры в русской литературе первой половины XX века</b> .....	<b>24</b>
1.1. Рецепция китайской культуры в литературе Серебряного века .....	24
1.1.1. Традиции будуарной поэзии на примере стихотворения Н. Гумилева «Китайская девушка» .....	24
1.1.2. Китайская мифология в поэзии К. Бальмонта .....	30
1.2. Рецепция китайской культуры в литературе русского зарубежья .....	35
1.2.1. Религия и обычаи Китая в прозе А. Хейдока .....	35
1.2.2. Мотив оборотничества в прозе Б. Юльского .....	39
1.3. Рецепция китайской культуры в советской литературе .....	44
1.3.1. Отражение китайской ментальности в повестях Б. Пильняка ....	45
1.3.2. Геокультура Маньчжурии в повести М. Пришвина «Жень-шень»	50
<b>Глава 2. Мифопоэтические аспекты Китая в современной русской прозе</b>	<b>60</b>
2.1. Потусторонний мир в рассказе Ю. Буйды «Китай» .....	61
2.2. «Куриный город» в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» .....	72
2.3. Лиса-оборотень в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»	83
<b>Глава 3. Культурные традиции Китая в современной русской прозе</b> .....	<b>99</b>
3.1. Культурные коды Китая в романе П. Крусанова «Укус ангела» .....	100
3.2. Отражение китайской культуры в романе Д. Пригова «Катя китайская» .....	114
3.3. Культура Китая в романе «Письмовник» М. Шишкина .....	127

<b>Заключение .....</b>	<b>140</b>
<b>Библиография .....</b>	<b>149</b>

## Введение

В русской литературе сложилась традиция обращения к китайской культуре. Она прослеживается от древнерусских памятников литературы до произведений современной русской прозы. Наибольшую «интенсивность» китайская тема приобретает в XX веке, когда происходит более глубокое приобщение к образцам классической китайской письменности, мифологии и религии. В этом отношении апелляция к китайской культуре из поколения в поколение становится все более детализированной, содержательной, концептуальной и утонченной. Она имеет собственную уникальную историю.

Первое упоминание китайской культуры в русской традиции мы находим в древнерусском памятнике «Хождение за три моря», созданного купцом Афанасием Никитиным во время путешествия в XV веке<sup>1</sup>. Далее, в XVII веке, русские начали получать сведения о Китае и китайцах из более разнообразных источников: от монгольских и джунгарских племен, из официальных отчетов первых миссий в Китае и записок некоторых из их участников. Русский посланник Н.Г. Спафарий при дворе царя Алексея Михайловича посещал Поднебесную и составил, возможно, самое первое систематическое описание Китая – «Описание первой части вселенной, именуемой Азией, в ней же состоит Китайское государство с прочими его городами и провинциями», в которое оказалась включена информация о социально-политическом устройстве этой восточной страны, ее культуре, науке, хозяйстве, обычаях и особенностях населения.

Образ Китая возникает в русской поэзии и драматургии XVIII века и встречается во всех жанрах: от комедий до од. Китайские темы присутствуют в поэзии А.Д. Кантемира, А.П. Сумарокова, М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, М.М. Хераскова, А.Н. Радищева и др. Например, и Г.Р.

---

<sup>1</sup> Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: Восток-Запад: АСТ, 2007. С. 33. Также упоминание о Китае присутствует в другом произведении XV века – «Повести о Темир-Аксаке». Существует версия об упоминании Китая в «Слове о полку Игореве» (XII век) и «Задонщине» (XIV–XV века).

Державин, и М.В. Ломоносов писали о китайском фарфоре. М.В. Ломоносов в «Письме о пользе стекла» восхваляет изобретательность китайцев.

В первой половине XIX века важную роль в популяризации знаний о Китае сыграл отец Иакинф (Н.Я. Бичурин). «В 1807–1820 г. Бичурин был назначен главой Российской духовной миссии в Пекине»<sup>2</sup>. Вернувшись в Россию, он сразу оказался в центре внимания петербургского общества. Всю оставшуюся жизнь Бичурин изучал Китай и писал книги и статьи об этой стране. Его работы, благодаря их основательности и широкому охвату первоисточников, привлекли к себе значительный интерес: «Именно под его влиянием культурой Китая заинтересовался А.С. Пушкин. Пушкин опубликовал перевод китайского романа Бичурина “Хао Цюй Чжуань” (кит. 好逑传, “Беспримерный брак”) и многие другие его работы в своих изданиях»<sup>3</sup>. В лирике Пушкина тоже находятся строки, посвященные Китаю и, в частности, мудрости Конфуция. Китай как символ далекого края нашел отражение также в творчестве И.А. Крылова и А.С. Грибоедова.

В 1858 г. писатель И.А. Гончаров издал двухтомную работу «Фрегат “Паллада”», где описал свое кругосветное путешествие в составе экспедиции вице-адмирала Е.В. Путятина. Книга содержала главы о Шанхае и Гонконге, куда заходил их корабль. В этих главах читатель мог увидеть картину китайских реалий поздней династии Цин. Из-под пера писателя вышло живое изображение народного быта, обычаев и традиций, оно охватывало широкий круг жизни китайцев: одежду, питание, ритуалы, зодчество, жилье, рынок, ремесло, похоронные обряды и т.д. Гончаров запечатлел и тяжелые условия жизни трудолюбивого и бедного китайского населения под английским колониальным правлением.

Известна и заинтересованность в китайской философии одного из корифеев русской литературы – Льва Николаевича Толстого. Как известно, Толстой считал древнекитайского философа Лао-цзы нравственным

---

<sup>2</sup> Романенко А. Д. Китай у русских писателей / Сост. А. Д. Романенко. М.: Алгоритм, 2008. С.38.

<sup>3</sup> Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: Восток-Запад: АСТ, 2007. С. 58.

образцом и особенно одобрял концепцию «неделания» (无为, увэй) из книги «Дао дэ цзин». В итоговой книге Толстого «Путь жизни» собраны мудрые изречения, принадлежащие самым разным авторам. В этом сборнике есть разделы «Бог» и «Любовь», и они соседствуют с «Неделанием», а глава «Неделание» занимает центральное место<sup>4</sup>. Истинная несуетливая мудрость, спокойствие, терпение, свободное от мелких человеческих страстей и желаний, – эти принципы даосизма оказались очень близки Толстому как мыслителю и были созвучны его собственным духовным поискам. Неудивительно и то, что нравственно-философская концепция «Войны и мира», образ мышления и характер поведения его любимых героев кажутся глубоко созвучными учению китайского философа. Нам нетрудно найти отражение философии «неделания» в образе Кутузова: «Кажущееся “бездействие” Кутузова оказывается на деле его волевым актом, как у Лао-цзы»<sup>5</sup>. Он отрекается от действия, от волевых усилий, направленных против «естественного хода вещей», в силу своего умения видеть неизбежный ход событий и понимать их историческое значение.

На рубеже XIX–XX вв. образ Китая со своей восточной экзотичностью и таинственностью вошел в поэзию Серебряного века. Он возникает в стихотворениях В.Я. Брюсова «Китайские стихи» (1914), «Римляне в Китае» (1916); Н.С. Гумилева «Путешествие в Китай» (1910), «Я верил, я думал...» (1911), сборнике стихов «Фарфоровый павильон» (1918), «Поэме начала» (1921); К.Д. Бальмонта «Ткань» (1921), «Шествие кабарги» (1921), «Китайская греза» (1921) и др.

В 1920–30 годы культура Китая органично вошла в творчество поэтов и писателей дальневосточной эмиграции. Свой вклад в художественное воссоздание жизни китайцев, их быта, верований и обрядов внесли А. Ачаир, А. Несмелов, В. Перелешин, Вс.Н. Иванов, М.В. Щербаков, В. Март,

---

<sup>4</sup> Рехо К. Диалог культур: Лев Толстой и Лао-цзы // Восток в русской литературе XVIII – начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 92.

<sup>5</sup> Там же. С.95.

М.Ц. Спургот, А.П. Паркау, В.Ю. Янковская, Н.Ф. Светлов, Н.А. Байков, П.В. Шкуркин, Б.М. Юльский и др.

С 1920-х годов Китай стал рассматриваться новыми правителями России в рамках общего курса на поиск союзников в борьбе с западным империализмом. Отражение жестоких реалий китайской жизни, выражение сочувствия к угнетенному китайскому народу и призыв к борьбе стали ведущими темами в «китайском тексте» советской литературы. Например, такая китайская тема присутствует в пьесе С.М. Третьякова «Рычи, Китай!», в поэзии В.В. Маяковского («Прочь руки от Китая!» (1924), «Московский Китай» (1926), «Прочти и катая в Париж и в Китай» (1927)), в стихотворениях И.П. Уткина «Сунгарийский друг» (1925), М.А. Светлова «Провод» (1927), Н.Н. Асеева «Вставай, Китай!» (1928), в рассказе А.П. Платонова «Фро» (1936), в повестях Б.А. Пильняка «Китайский дневник» (1927) и «Китайская судьба человека» (1931).

В конце 1950-х годов произошло дипломатическое разногласие между КНР и СССР. Пиком конфликта стали пограничные столкновения вокруг острова Даманский на реке Уссури 1969 года. Окончанием конфликта считается конец 1980-х. В 60-х гг. в Китае началась политическая кампания, известная под названием Культурной революции, которая нанесла колоссальный урон культуре и образованию, отразилась на внешней политике. В связи с этими политическими событиями произошло снижение интереса русских писателей к художественной разработке китайской темы. А уже с рубежа 80-90-х годов интерес русских писателей к синологическим мотивам и образам возникал снова и приобретал новые ракурсы и черты.

Китай и его культура стали предметом художественного освоения в современной русской литературе. Китайская тематика обнаруживается в цикле стихотворений О.А. Седаковой «Китайское путешествие» (1986), в цикле стихотворений А.М. Уланова «Сплошной Китай» (2004), в прозе В.О. Пелевина (рассказах «СССР Тайшоу Чжуань» (1991), «Нижняя тундра» (1999), «Запись о поиске ветра» (2003) и романе «Священная книга

оборотня» (2004)); в творчестве В.Г. Сорокина (романе «Голубое сало» (1999), повести «День опричника» (2006), сборнике рассказов «Сахарный кремль» (2008), повести «Метель» (2010)); в романе Д.М. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» (1996); в рассказе Ю.В. Буйды «Китай» (1998), в рассказе А.Н. Варламова «Шанхай» (2004); в романах П.В. Крусанова «Укус ангела» (1999), М.П. Шишкина «Письмовник» (2010), В.О. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари» (2021) и т.п. Наша диссертация посвящена раскрытию китайских мотивов и образов в современной русской прозе.

Прежде чем представить материалы нашего исследования, необходимо кратко обозначить хронологические рамки современной русской литературы. К настоящему времени сложилась традиция выделять в пределах истории литературы XX – первой четверти XXI вв. следующие периоды: рубеж XIX–XX веков, первая половина XX века, вторая половина XX века и современный период<sup>6</sup>. Современный период литературного развития, по мнению М.М. Голубкова, нужно «отсчитывать с рубежа 80–90-х годов»<sup>7</sup>. Именно так понимаются хронологические границы современной русской литературы в нашем исследовании: с рубежа 1980–1990-ых годов по настоящее время. Поскольку работа над диссертацией началась в 2020 году, произведения, появившиеся позднее, в исследовании не отражены.

Материал для анализа в диссертации – современная русская проза (лирика и драматургия осталась вне поля нашего зрения). Такой подход к отбору материала обусловлен тем, что именно проза в силу специфики субъектно-объектных отношений в ней содержит предпосылки к эксплицитному разворачиванию связанных с китайской культурой сюжетов, а также к развернутой авторской рефлексии по этому поводу. Именно в прозе наиболее полно и отчетливо отразилась рецепция китайских культурных

---

<sup>6</sup> Опираемся на периодизацию, предложенную М.М. Голубковым, Д.В. Кротовой и принятую в практике преподавания кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ имени М.В. Ломоносова. См.: Голубков М.М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. С. 79–85; Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм: учебное пособие для студентов вузов. М.: МАКС Пресс, 2018. С. 9.

<sup>7</sup> Голубков М.М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века. С. 79.

кодов и мотивов в современной русской литературе.

В настоящей работе не ставится задача охватить всю современную русскую прозу, которая содержит китайские мотивы и образы. Для подробного анализа избрано творчество тех писателей, у которых, на наш взгляд, образы и ценности китайской культуры представлены наиболее ярко.

**Предметом исследования** выступают разные аспекты китайской культуры, отраженные в современной русской прозе: вековые традиции и обычаи, мифологические нарративы и фольклор, памятники древнекитайской письменности, трактаты, образцы китайской поэзии и новеллистики, особенности религиозных и философских учений, история, эстетика, идиоматика и др.

**Объектом исследования** является проза ярких представителей современной русской литературы: Ю.В. Буйды, Д.М. Липскерова, В.О. Пелевина, П.В. Крусанова, Д.А. Пригова, М.П. Шишкина.

**Материал исследования** составляют рассказ «Китай» (1998) Ю.В. Буйды, роман «Сорок лет Чанчжоэ» (1996) Д.М. Липскерова, роман «Священная книга оборотня» (2004) В.О. Пелевина, роман «Укус ангела» (1999) П.В. Крусанова, роман «Катя китайская» (2007) Д.А. Пригова, роман «Письмовник» (2010) М.П. Шишкина. В качестве «предыстории» исследования (к вопросу об изученности культуры Китая в первой половине XX века) привлекается лирика Н.С. Гумилева, К. Д. Бальмонта, рассказы А. П. Хейдока, Б.М. Юльского, повести Б.А. Пильняка и М.М. Пришвина. Включаются в аналитическую рефлексию также произведения древнекитайской литературы: поэтическая антология «Шицзин», «Каталог гор и морей», поэзия Цюй Юань, Тао Юань-мин, Ли Бо, сборник рассказов «Записки о поисках духов» Гань Бао, «Странные истории из Кабинета Неудачника» Пу Сун-лина, «Заметки из хижины Великое в малом» Цзи Юнь, роман «Цветы в зеркале» Ли Жу-чжэнь и многие др.

С начала XXI века тема, посвященная «образу Китая в русской литературе», привлекала внимание большого числа исследователей. Были

защищены более 20 кандидатских и магистерских диссертаций в России и в Китае, много работ было посвящено изучению китайских мотивов и образов в русской литературе разных периодов. Были опубликованы несколько книг, антологий и было написано множество статей.

### **Степень разработанности темы исследования (российское литературоведение)**

В российском литературоведении образ Китая в русской литературе изучали А.В. Лукин, А.Д. Романенко, А.А. Красноярова, Б.В. Кондаков<sup>8</sup>, П.В. Пороль, А.Г. Коваленко<sup>9</sup>, Е. Ю. Раскина<sup>10</sup>, Е.Г. Солнцева<sup>11</sup>, Ли Иннань, Мяо Хуэй, Цзя Юннин, Цуй Лу, Линь Гуаньцзун, К.Ф. Пчелинцева, Цао Сюэмэй, Шэнь Ян, Н.Г. Медведева, Е.И. Зейферт, Н.Г. Бабенко, М.Н. Хабибуллина, Чжан Исянь, Го Вэй и др.

Важным пособием при изучении образа Китая в русской литературе является книга «Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках» (2007), где известным политологом А.В. Лукиным прослеживается эволюция образа Китая в России на протяжении четырех веков. Хотя в основном образ Китая раскрывается в политическом ракурсе, автор затрагивает и литературные темы, что, безусловно, может стать

---

<sup>8</sup> См.: Кондаков Б.В., Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы (к постановке вопроса) // Казанская наука. 2017. № 9. С. 34–39; Кондаков Б.В., Красноярова А.А. Китайский текст и китайский контекст в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Евразийский гуманитарный журнал. 2017. № 2. С. 123–127; Кондаков Б.В., Ван Кэвэнь, Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы XXI века // Казанская наука. 2018. № 10. С. 44–48.

<sup>9</sup> См.: Коваленко А.Г., Пороль П.В. Китайский текст в стихотворении Н. Гумилева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 529–536; Коваленко А.Г., Пороль П.В. Рецептивная эстетика «Страны драконов» в «Китайской повести» Б. Пильняка // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VII Международной научно-практической конференции 30-31 октября 2019 г. Москва-Пенза, 2019. С. 68–75; Коваленко А.Г., Пороль П.В. Рецепция китайской поэзии в творчестве К. Бальмонта (на примере перевода из книги «Шицзин») // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы IV международной научно-практической конференции, Симферополь, 23-25 апреля 2020 г. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2020. С. 149–153.

<sup>10</sup> См.: Раскина Е.Ю. Образ китайской культуры в творчестве Н.С. Гумилева // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 4(2). С. 93–97.

<sup>11</sup> См.: Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 4. С. 72–79.

продуктивным источником и для дальнейшего исследования выбранной проблематики.

Отдельного упоминания заслуживает антологическое издание, в котором сгруппированы тексты, посвященные китайской тематике. Антология «Китай у русских писателей» (2008), составленная А.Д. Романенко, охватывает широкий спектр произведений XVII—XX вв., включает в себя полные тексты или фрагменты, например, из книги «Описание первой части вселенной, именуемой Азией, в ней же состоит Китайское государство с прочими его городами и провинциями» Н. Спафария, «Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение» о. Иакинфа (Н. Бичурина) и др.

Не менее важной является диссертация А.А. Краснояровой<sup>12</sup>, исследовавшей развитие образа Китая в русской литературе XIX—XXI вв., охватывая произведения И. Гончарова, Л. Толстого, Н. Гумилева, С. Третьякова, Б. Пильняка, Н. Байкова, А. Хейдока, Л. Барякиной, Е. Анташкевича, И. Алимова, В. Рыбакова и других. Автор предлагает периодизацию «китайского текста», где выделяются три основных периода: 1880–1910-е гг.; 1920–1930-е гг.; 1940–2010-е гг. Среди них период 1920–1930 гг. подразделяется на два «потока»: «советский» и «эмигрантский», где господствуют разные художественные приоритеты. Советская литература ставила перед собой преимущественно идеологические задачи (изображение классовой борьбы и бедствий народа). Эмигрантская литература занималась решением нравственно-философских и эстетических проблем.

Кроме трех вышеупомянутых авторов, остальные исследователи в основном изучали «китайский текст» в русской литературе внутри более узкого временного периода и сосредотачивались на литературе Серебряного века, первой половины XX века (дальневосточного зарубежья или советской), современного периода.

---

<sup>12</sup> См.: Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы: дис. ... канд. филол. н. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2019. 296 с.

П.В. Пороль<sup>13</sup> изучала специфику китайской культуры в поэзии К. Бальмонта, Н. Гумилева, В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой и др. В ходе исследования исследовательница пришла к выводу, что образ Китая в поэзии Серебряного века – сложный синтез культурных, мифологических, религиозно-философских и исторических реалий.

Ли Иннань обратилась к изучению китайской темы в лирике харбинских поэтов-эмигрантов<sup>14</sup>. Автор отмечает, что для харбинской поэзии первой отличительной чертой является широкое использование «звучной восточной лексики»: заимствований из китайского языка (фанза, кан, гаолян, чай, рикша, кули, ходя и др.) и лексики, связанной с китайской культурой (богдыхан, мандарин, кумирня, паланкин, иероглиф, бамбук, ива, джонка и др.). В самой поэзии Харбина тоже запечатлелись разные аспекты китайской культуры: культ предков и привязанность к родной земле отразились в стихотворении Лидии Хаиндровой «Китайская пашня», китайское понимание смерти воплотилось в стихотворении Вс. Иванова «Казнь» и др. Кроме того, в статье представлены наблюдения, удостоверяющие влияние китайской классической поэзии на лирику дальневосточных русских поэтов.

Мяо Хуэй<sup>15</sup> прослеживает историю русской эмиграции в Китае. В работе указываются первые литературные общества, журналы и их главные участники. Рассмотрев рассказы А. Хейдока, повесть «Великий Ван» Н. Байкова и др., исследователь заключает, что изображение элементов традиционной китайской культуры в литературе русской эмиграции позволило расширить объект изображения, развить тематическое многообразие эмигрантской литературы.

---

<sup>13</sup> Пороль П.В. Китай в рецепции поэтов серебряного века (поэтика и эстетика): дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2020. 183 с.

<sup>14</sup> Ли Иннань. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. М.: Советский спорт, 2002. С. 271–285.

<sup>15</sup> Мяо Хуэй. Изображение традиционной китайской культуры в русской эмигрантской литературе в Китае: дис. ... канд. культурологии. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2015. 173 с.

Диссертация Цзя Юннина<sup>16</sup> посвящена изучению лирики представителя «старшего» поколения русских эмигрантских поэтов – А. Несмелова и представителя «младшего» – В. Перелешина. Исследование Цуй Лу<sup>17</sup> обращено к восприятию разных аспектов духовной культуры Китая в поэзии русских эмигрантов в Китае: анализируются стихи М. Щербакова, Вс. Иванова, В. Марта, В. Янковской и др. Другим заметным исследованием является диссертация Линь Гуаньцюн<sup>18</sup>, где затрагивается китайская проблематика в прозе П. Шкуркина, Б. Юльского, Н. Байкова.

Образ Китая и китайцев в произведениях А. Белого, Б. Пильняка, О. Мандельштама, М. Булгакова и А. Платонова изучался К.Ф. Пчелинцевой<sup>19</sup>. Мифологизация образов Китая и китайцев в русской прозе 1920-х годов стала предметом внимания Цао Сюэмэй<sup>20</sup>, обратившейся к текстам Вс. В. Иванова, И.Э. Бабеля, М.А. Булгакова, Б.А. Пильняка, М.И. Цветаевой. Внимания заслуживает диссертация Шэнь Яна<sup>21</sup>, где рассматривается рецепция философских основ даосизма в творчестве Даниила Хармса.

Немало специалистов обращалось к изучению китайских мотивов в современной русской поэзии. Среди подобных работ упоминания заслуживает статья Н.Г. Медведевой<sup>22</sup>, где внимание сосредотачивается в первую очередь на системе китайских образов в цикле стихотворений О.А. Седаковой «Китайское путешествие» (1986), на композиции и мотивной

---

<sup>16</sup> Цзя Юннин. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. н. М.: Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, 2019. 165 с.

<sup>17</sup> Цуй Лу. Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. н. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2021. 333 с.

<sup>18</sup> Линь Гуаньцюн. Этноментальность как предмет изображения в художественной прозе русской эмиграции (Харбин, 1920-е–1930-е годы): дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2021. 208 с.

<sup>19</sup> Пчелинцева К.Ф. Китай и китайцы в русской прозе 20-х-30-х годов как символ всеобщего культурного непонимания // Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. С. 162–173.

<sup>20</sup> Цао Сюэмэй. Мифологизация образов Китая и китайцев в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. н. М.: Московский педагогический государственный университет, 2019. 163 с.

<sup>21</sup> Шэнь Ян. Даниил Хармс и китайская культура: дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2019. 169 с.

<sup>22</sup> Медведева, Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2008. № 1. С. 53–72.

структуре стихотворения И.А. Бродского «Письма династии Минь» (1977). Кроме того, «китайская тема» рассматривается в статье М. Хабибулиной<sup>23</sup>. Внимание исследовательницы обращается на один из центральных образов в цикле Седаковой, окрашенных китайской традицией, – на образ ивы, ставший сквозным в древнекитайской поэзии. Важной работой в изучении китайских мотивов в современной русской поэзии является статья Е.И. Зейферт<sup>24</sup>, которая значительно расширяет перечень современных русскоязычных поэтов, так или иначе погруженных в китайскую традицию. История межкультурного взаимодействия китайской и русской поэзии обогатилась именами Н.М. Азаровой («птение»), А.В. Скидана («Там, где владычествуют ветра»), А.М. Уланова (цикл стихотворений «Сплошной Китай»), В.В. Аристова (ряд стихотворений: «Бейхай-парк», «Поверхность китайского зеркала», «Углубленность китайского зеркала») и др.

Важной вехой в изучении китайской темы в современной русской прозе стала обзорная статья Н.Г. Бабенко<sup>25</sup>, где предлагались наблюдения над «китайской» темой в текстах Д. Липскерова, Ю. Буйды, П. Крусанова, В. Пелевина. Немало специалистов изучает китайскую образность и культуру в произведениях конкретных писателей. М.Н. Хабибуллина рассматривает эволюцию образа Китая в четырех произведениях В. Сорокина по хронологическому порядку публикаций: повесть «День опричника», сборник рассказов «Сахарный кремль», повесть «Метель» и роман «Теллурия»<sup>26</sup>. Изучению текстов В. Пелевина посвящается статья Чжан Исянь<sup>27</sup>, где подробно рассматривается рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка (Правитель)», романы «Чапаев и Пустота» и «Generation

---

<sup>23</sup> Хабибулина М. Китай по-русски: образ ивы в цикле О. А. Седаковой «Китайское путешествие» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2009. Вып. 11. С. 107–114.

<sup>24</sup> Зейферт Е.И. Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // НЛЮ. 2018. № 6. С.250–261.

<sup>25</sup> Бабенко Н.Г. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26–32.

<sup>26</sup> Хабибуллина М.Н. «Очарованность Китаем»: образ транскультурного будущего в творчестве В. Сорокина // Уральский филологический вестник. Серия: русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2014. № 4, С.68-76.

<sup>27</sup> Чжан Исянь. Китайские мотивы в творчестве В. Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 5 (84). С. 274–277.

“П”». Содержательное и обстоятельное исследование пелевинского творчества в отношении китайской философской проблематики предпринимает также Го Вэй в диссертационной работе «Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина»<sup>28</sup>.

### **Степень разработанности темы исследования (китайское литературоведение)**

«Китайская» тема в русской литературе, разумеется, привлекает внимание многих китайских ученых и специалистов. Среди них следует назвать Ван Цзечжи, Лю Ядин, Ли Яньцзю, магистров под руководством профессора Сунь Чао из Хэйлунцзянского университета и др.

Нельзя обойти исследование этой темы в труде «Дальние отзвуки – Русские писатели и китайская культура» (2002), написанном Ван Цзечжи и Чэнь Цзяньхуа<sup>29</sup> и сосредоточенном на образе Китая в русской литературе XVIII – середины XX вв. Произведения XVIII века составили тексты А.П. Сумарокова, А.Д. Кантемира, Г.Р. Державина, М.В. Ломоносова. Из русской литературы XIX века были выбраны произведения И. Гончарова, А. Чехова, Л. Толстого. Говоря о XX веке, автор подробно останавливается на произведениях М. Горького («Жизнь Клима Самгина», повесть «Лето» и рассказ «Жалобы»), И. Бунина («Сны Чанга»), И. Эренбурга (мемуары «Люди, годы, жизни»).

Большой вклад в изучении образа и культуры Китая в русской литературе сделал профессор Сычуаньского университета Лю Ядин. Он опубликовал целый ряд научных статей<sup>30</sup>, направленных на разрешение

---

<sup>28</sup> Го Вэй. Классическая китайская литература и философия в творчестве В. О. Пелевина: дис. ... канд. филол. н. СПб.: Санкт-петербургский государственный университет, 2021. 358 с.

<sup>29</sup> См.: 汪介之, 陈建华. 悠远的回响: 俄罗斯作家与中国文化. 银川: 宁夏人民出版社, 2002. 406 页 (Ван Цзечжи, Чэнь Цзяньхуа. Дальние отзвуки – Русские писатели и китайская культура. Иньчуань: Народное издательство Нинся, 2002. 406 с.)

<sup>30</sup> См.: 刘亚丁.“中国好奇”与“拾遗补阙”. 俄罗斯文艺. 2004. 第 2 期. 72-74 页 (Лю Ядин. «Любопытство к Китаю» и «заимствование из Китая»// Русская литература и искусство. 2004. № 2. С. 72–74.);

наиболее проблемных вопросов: периодизации и эволюции «китайской» темы в русской литературе, раскрытии магистральных образов и мотивов и др. Исследователем предлагается широкий перечень произведений, где важное место заняли произведения современной русской литературы. Результаты исследования были включены в монографию «Тень дракона – китайская культура в России» (2018)<sup>31</sup>, где демонстрируется, что китайская культура воздействовала на русскую не только в литературной, но и в философской сфере. Особого внимания удостоивается вопрос о росте интереса к Китаю в русском китаеведении.

Образ Китая в русской литературе разных периодов изучался следующими специалистами: Ван Цзюнь<sup>32</sup>, Ма Лодан<sup>33</sup>, Цзя Сяоци<sup>34</sup>, Ли Яньцзю<sup>35</sup> (внимание последнего из них, например, направляется на осмысление «трех учений» в литературе писателей харбинского круга).

Некоторые ученые, помимо названных, занимались исследованием творчества отдельных русских писателей-эмигрантов. Так, творчество

---

刘亚丁. 俄罗斯的中国想像:深层结构与阶段转喻. 厦门大学学报(哲学社会科学版). 2006. 第6期, 54-60页. (Лю Ядин. Русское воображение о Китае: структура и периодизация // Вестник Сямыньского университета (Серия философия и общественные науки). 2006. №6. С. 54–60.);

刘亚丁. 20世纪90年代俄罗斯对中国智者形象的建构. 俄罗斯研究. 2009. 第3期. 124-135页. (Лю Ядин. Конструирование образа китайского мудреца в России в 1990-е годы // Изучение России. 2009. №3. С. 124–135.);

刘亚丁. 回归“哲人之邦”套话——近30年来俄罗斯作家对中国传统文化的利用与想象. 俄罗斯研究. 2010. 第5期. 22-35页. (Лю Ядин. «Страна мудрецов» – использование традиционной китайской культуры русскими писателями за последние 30 лет // Изучение России. 2010. №5. С. 22–35.);

刘亚丁. 俄罗斯文学和历史文献中的“看东方”. 俄罗斯文艺. 2021. 第1期. 4-14页. (Лю Ядин. «Взгляд на Восток» в русской литературе и истории // Русская литература и искусство. 2021. №1. С. 4–14).

<sup>31</sup> См.: 刘亚丁. 龙影朦胧——中国文化在俄罗斯. 北京: 北京大学出版社, 2018. 293页. (Лю Ядин. Тень дракона - китайская культура в России. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. 293 с.)

<sup>32</sup> См.: 王琼. 19世纪俄国作家笔下的中国形象: 硕士论文. 上海: 华东师范大学, 2019. 75页. (Ван Цзюнь. Образ Китая у русских писателей 19 века: дис. ... маг. филол. н. Шанхай: Восточно-Китайский педагогический университет, 2019. 75 с.)

<sup>33</sup> См.: 马洛丹. 论19世纪末至20世纪初俄国作家创作中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2017. 83页. (Ма Лодан. Образ Китая в русской литературе рубежа 19-20 веков: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2017. 83 с.)

<sup>34</sup> См.: 贾晓琪. 20世纪上半叶俄罗斯文学中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 哈尔滨工业大学, 2018. 62页. (Цзя Сяоци. Образ Китая в русской литературе первой половины XX века: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Харбинский политехнический университет, 2018. 62 с.)

<sup>35</sup> См.: 李艳菊. 中国俄罗斯侨民文学中的儒释道文化研究: 硕士论文. 齐齐哈尔: 齐齐哈尔大学, 2013. 63页. (Ли Яньцзю. Конфуцианская, буддийская, даосская культура в литературе русских эмигрантов в Китае: дис. ... маг. филол. н. Цицикар: Цицикарский университет, 2013. 63 с.)

А. Несмелова изучается в работе Ли Паньпань<sup>36</sup>, В. Перелешина – Чжэн Лиин<sup>37</sup>.

Исследованием образа Китая в современной русской литературе активно занимаются специалисты из Хэйлунцзянского университета. Магистры под руководством профессора Сунь Чао концентрируются, например, на творчестве В. Сорокина, Б. Акунина, В. Пелевина. Среди них следует выделить работы Чэнь Юаньюань<sup>38</sup>, Лян Цзюхань<sup>39</sup>, Чэнь Лунцзя<sup>40</sup>.

**Научная новизна** диссертационного исследования связана с недостаточной изученностью произведений современной русской литературы в культурологическом отношении: многие подробности традиционной культуры и мифологии Китая обыкновенно не становились предметом исследовательского внимания. Но именно культурологические подробности и формируют художественный состав «ориентальных» произведений. Диссертационное исследование предлагает содержательную трактовку центральных китайских мотивов и образов в произведениях современной русской литературы и расширяет перечень имеющих прямое отношение к теме текстов, не учтенных предыдущими исследователями.

**Актуальность** данного диссертационного сочинения обусловлена тем, что Россия и Китай – дружественные соседние страны, активно взаимодействуют друг с другом и оказывают друг на друга продуктивное влияние. Исследование концентрируется на русской прозе 1990-х – 2010-х гг. Изучение места китайской культуры в ней дает уникальную возможность для

---

<sup>36</sup> См.: 李盼盼. 俄侨诗人涅斯梅洛夫诗歌中的中国元素: 硕士论文. 沈阳: 辽宁大学, 2019. 116 页 (Ли Паньпань. Китайские элементы в стихотворениях русского поэта-эмигранта А. Несмелова: дис. ... маг. филол. н. Шэньян: Ляонинский университет, 2019. 116 с.)

<sup>37</sup> См.: 郑丽颖. 俄侨作家别列列申的中国情结研究: 硕士论文. 兰州: 兰州大学, 2011. 63 页 (Чжэн Лиин. Анализ чувства тоски по Китаю у В. Перелешина – писателя русского зарубежья: дис. ... маг. филол. н. Ланьчжоу: Ланьчжоуский университет, 2011. 63 с.)

<sup>38</sup> См.: 陈媛媛. 索罗金小说中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2018. 70 页 (Чэнь Юаньюань. Образ Китая в творчестве В. Сорокина: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2018. 70 с.)

<sup>39</sup> См.: 梁璐涵. 阿库宁创作中的东方形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2019. 65 页 (Лян Цзюхань. Образ Востока в творчестве Б. Акунина: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2019. 65 с.)

<sup>40</sup> См.: 陈隆嘉. 佩列文小说中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2019. 68 页 (Чэнь Лунцзя. Образ Китая в творчестве В. Пелевина: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2019. 68 с.)

осмысления механизмов межкультурной коммуникации между Россией и Китаем в современную эпоху.

**Цель** диссертационной работы состоит в комплексном анализе отражения китайской культуры в современной русской прозе. Для осуществления данной цели решаются следующие **задачи**:

1. Изучить предысторию (отражение китайской культуры в литературе первой половины XX века) избранной темы. Рассмотреть и проанализировать опыт осмысления традиций китайской письменности и мифологии в текстах Н.С. Гумилева, К.Д. Бальмонта, М.М. Пришвина и др.

2. Определить основные тенденции в освоении китайской культуры в современной русской прозе;

3. Дать интертекстуальный и культурологический комментарий к содержащим элементы китайской культуры фрагментам произведений современных русских писателей;

4. Показать явные и скрытые цитаты, аллюзии, реминисценции в современной русской прозе из китайской мифологии, философии, литературы;

5. Опознать и прокомментировать присутствующие в произведениях современной русской литературы китайские традиции, обряды, ритуалы, определить художественную мотивировку обращения к ним.

6. Проанализировать заимствованные из древнекитайской литературной традиции образы и мотивы и показать способы их трансформации и переосмысления в творчестве русских писателей;

7. Выяснить функции элементов китайской культуры в творчестве современных русских писателей;

8. Обобщить накопленные культурологические наблюдения и предложить истолкование основных китайских мотивов и образов в текстах современной русской литературы.

## Положения, выносимые на защиту:

1. Китайская культура имела повышенное значение для творчества русских писателей первой половины XX века и нашла уникальное художественное отражение в творчестве Н. Гумилева, К. Бальмонта, рассказах А. Хейдока, Б. Юльского, повестях Б. Пильняка и М. Пришвина. В произведениях этих авторов использованы различные аспекты китайской культуры: поэтическая традиция, мифология, религия и обычаи, суеверие и мистицизм, этническая ментальность и др.

2. В современной русской прозе обнаруживаются несколько основных тенденций, одна из них связана с тем, чтобы путем привлечения мифологических и литературных сюжетов создать возможность для неомифологического повествования, где многие культурные аспекты нагружаются дополнительным символическим значением («Священная книга оборотня» В. Пелевина, «Китай» Ю. Буйды и др.). В других произведениях русской литературы авторы обращаются к чужой культуре для более глубокого понимания собственной или, наоборот, пытаются осмыслить быт и обычаи чужой культуры «глазами иностранца». Кроме того, следует отметить, что многие произведения современной русской прозы устремлены к синтезу русской и китайской культур.

3. Некоторые современные русские писатели обладают широкой осведомленностью в области китайской классической литературы, мифологии и философии. Прекрасным примером такой осведомленности служит «Священная книга оборотня» В. Пелевина, где писатель косвенно указывает на многочисленные образцы древнекитайской письменности. Среди них «Записки о поисках духов» Гань Бао, «О чем не говорил Конфуций» Юань Мэй, «Путешествие на Запад» У Чэньэнь и др. Такой же «китаеведческой» эрудицией отличается роман П. Крусанова «Укус ангела», где образы главных героев состоят из различных архетипических китайских мифологем.

4. Продуктивная интерпретация произведений современной русской литературы, связанных с культурой Китая, возможна только при условии отчетливой экспликации «китайского» подтекста. Так, роман «Письмовник» дает китайскую вариацию излюбленных сюжетов и тем М. Шишкина: каллиграфия, метемпсихоз, переселение душ, взаимосвязь («зарифмованность») всех вещей. Тема потусторонности в рассказе Ю. Буйды «Китай» может быть прочитана гораздо глубже, если привлечь к интерпретации «китайские» указания на архетипический «Персиковый источник» и на «Царство крылатых людей». Последнее становится предпосылкой и для истолкования событий в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ».

5. Во многих произведениях современной русской прозы китайские культурные маркеры выходят за рамки фоновой, декоративной функции и употребляются писателями не только для воссоздания необходимой «экзотической ауры», но участвуют в процессе сюжетообразования, зачастую они напрямую намечают фабульную перспективу. Так, предсказания «оптинского старца» в романе «Укус ангела», построенные на мотивах китайского метемпсихоза, предсказывают будущее развитие сюжета. Более того, многие фрагменты (сюжетные звенья) романов современных русских писателей были почерпнуты из китайской литературы. Так, развязка «Священной книги оборотня» обнаруживается в образцах классической китайской письменности и воспроизводит мотив прощания «лисицы-оборотня» с возлюбленным.

6. Раскрытие реалий, цитат и реминисценций из китайской мифологии, классической литературы, философии, народных верований и религии позволяет рассматривать отражение китайской культуры в современной русской литературе как важнейший элемент межкультурного диалога России и Китая.

**Теоретическая и методологическая основа** исследования. В работе применены историко-литературный, сравнительно-типологический,

культурологический, интертекстуальный, герменевтический подходы к анализу художественных текстов. Теоретическую основу диссертации составили научные труды М.М. Голубкова, А.А. Краснояровой, П.В. Пороль, Ли Иинань, Мяо Хуэй, Ван Цзечжи, Лю Ядин и др. При изучении китайской культуры мы опирались на научные труды и переводы русских синологов – В.М. Алексева, Л.С. Васильева, М.Л. Титаренко, Е.А. Торчинова, Л.Н. Меньшикова, Б.Л. Рифтина, Д.Н. Воскресенского, В.В. Малявина, И.А. Алимova и др.

**Теоретическая и научно-практическая значимость** заключается в исследовании образа страны (Китая) в современной русской литературе с нового ракурса (культурологического); расширении перечня произведений современных русских писателей, обращавшихся к культуре Китая; результаты исследования могут быть использованы в университетских лекционных курсах и на семинарах (как в России, так и в Китае) по современной русской литературе. Также результаты могут быть применены на специальных курсах по проблемам культурологии, межкультурной коммуникации и литературной компаративистики.

**Достоверность и обоснованность результатов исследования** обеспечивается системным подходом к анализу целого ряда текстов, использованием различных методов, применяемых при изучении теории и истории литературы.

**Апробация работы.** Диссертация прошла апробацию при защите НКР по той же теме на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

По теме диссертации прочитаны доклады на пяти научных конференциях:

1) «Культура Китая в романе М. Шишкина “Письмовник”» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020», Москва, Россия, 10–27 ноября 2020);

2) «Интерпретация войны в романе М.П. Шишкина “Письмовник”» (VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)», Москва, Россия, 17–19 декабря 2020);

3) «Образ “лисы” в романе В. Пелевина “Священная книга оборотня”» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2021», МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия, 12–23 апреля 2021);

4) «Образ царства крылатых в современной русской литературе» (X Международная научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Екатеринбург, Россия, 3 декабря 2021)

5) «Проблема интертекстуальности в романе Б. Акунина “Vremena goda”» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2022», МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия, 11–22 апреля 2022);

Основные положения диссертационного исследования отражены в девяти статьях; семь из них опубликованы в научных рецензируемых журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1) Ли Гэнь. Геокультурный образ Маньчжурии в повести М. Пришвина «Жень-шень» // *Litera*. 2021. № 4. С. 135–144.

2) Ли Гэнь. Культура Китая в романе «Письмовник» М. Шишкина // *Мир науки, культуры, образования*. 2021. № 3 (88). С. 440–443.

3) Ли Гэнь. Отражение судьбы эмигранта в образе главной героини романа Д.А. Пригова «Катя китайская» // *Litera*. 2021. № 6. С. 108–115.

4) Ли Гэнь. Китайский подтекст в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // *Казанская наука*. 2021. № 9, С. 23–27.

5) Ли Гэнь. Китайские мотивы в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» // *Вестник Удмуртского университета. Серия: История*

и Филология. 2022. Т.32. №2. С.345–349.

6) Ли Гэнь. Китайский подтекст в рассказе Ю. Буйды «Китай» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т.81. № 2. С. 65–70.

7) Ли Гэнь. Культурные коды Китая в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 4. С. 110–117.

8) Ли Гэнь. Интерпретация войны в романе М.П. Шишкина «Письмовник» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Материалы VII Международной научной конференции. Москва, 17–19 декабря 2020 г. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 207–210.

9) Ли Гэнь. Интертекстуальная связь романа Б. Акунина «Vremena goda» с повестью М. Пришвина «Жень-шень» // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 3 (9). С. 82–90.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, включающей 223 позиции. Общий объем диссертационной работы составил 170 страниц.

## **Глава 1. Рецепция китайской культуры в русской литературе первой половины XX века**

### **1.1. Рецепция китайской культуры в литературе Серебряного века**

#### **1.1.1. Традиции будуарной поэзии на примере стихотворения**

##### **Н. Гумилева «Китайская девушка»**

Классическая русская литература XIX века находилась на отдалении от восточной литературной традиции, и если обращалась к ней, то только в виде общих философских включений. Активное привлечение восточных текстов являлось скорее исключением, нежели правилом. Иная ситуация сложилась на рубеже XIX–XX вв., когда Мандельштам писал: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур»<sup>41</sup>. Культура Серебряного века стала открыта не только для европейской литературной традиции, но и для восточной, что многократно расширило поле творческого взаимодействия между ними. Апелляция к востоку стала характерной чертой эпохи. К Востоку обращались К. Бальмонт, М. Кузмин; японская культура, например, упоминается в романах Ф. Сологуба («Мелкий бес») и А. Белого («Петербург») и часто встречается на периферии текстов русского модернизма. Китайские же мотивы присутствуют в прозаических произведениях Серебряного века, например, в романе «Крещеный китаец» А. Белого. Но особенно ярко китайская культура (мифология, литературная традиция, история) проявилась именно в лирике этой эпохи, так что предметом нашего внимания становятся поэтические произведения, а не прозаические. Мы бы хотели сосредоточиться на следах китайской культуры и начать со стихотворений Н. Гумилева.

Гумилев всегда испытывал особый интерес ко всякого рода экзотике, диковинной красоте. Он тяготел ко «всему необычному, причудливому,

---

<sup>41</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 42.

потустороннему: чудовищам, уродам, невиданным странам и цветам»<sup>42</sup>. В отличие, например, от Бальмонта «страннический» романтизм Гумилева становился частью его жизнетворчества, поскольку лирика являлась прямым продолжением путешествий. Путешествие отливало в слово, становилось «трофеем», запечатлением опыта. Так важное место в лирике Гумилева заняла Африка. Но в то же время заметно и тяготение Гумилева к другой экзотической культуре, с которой он познакомился опосредованно – через литературу, через перевод. Среди множества экзотических топосов в творчестве Гумилева особенное место занимает Китай.

Гумилев познакомился с китайской культурой в ранний царскосельский период, поскольку уже в «Екатерининском дворце, Китайской деревне и Китайском театре было сосредоточено немало китайских “диковин”»<sup>43</sup>. Немалую роль, по мнению Е.Ю. Раскиной, в сближении поэта с китайской культурой сыграли переводы и труды отца Иакинфа (Н.Я. Бичурина), который был назначен главой Российской духовной миссии в Пекине с 1807 по 1820 год<sup>44</sup>. Кроме того, Гумилев интересовался творчеством французской поэтессы Жюдит Готье (1845–1917), которая, как известно, привила французской литературе «вкус экзотики»<sup>45</sup>. При создании «Фарфорового павильона» Гумилев пользовался «стихотворными переложениями с китайского языка на французский Жюдит Готье, дочери Теофиля Готье, которая в 1867 году под псевдонимом Жюдит Уолтер опубликовала книгу «Le Livre de Jade» («Яшмовая книга»)<sup>46</sup>.

Китайские мотивы ясно прослеживаются во многих произведениях Н. Гумилева, например, в стихотворениях «Путешествие в Китай» (1910), «Я верил, я думал...» (1911), «Китайская девушка» (1914), в сборнике стихов

---

<sup>42</sup> Пороль П.В. Китай в рецепции поэтов Серебряного века (поэтика и эстетика): дис. ... канд. филол. н. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2020. С. 55.

<sup>43</sup> Цит. по.: Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2013, № 4. С. 72.

<sup>44</sup> Раскина Е.Ю. Образ китайской культуры в творчестве Н.С. Гумилева // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 4(2). С. 95.

<sup>45</sup> Там же. С. 94.

<sup>46</sup> Коваленко А.Г., Пороль П.В. Китайский текст в стихотворении Н. Гумилева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 531.

«Фарфоровый павильон» (1918), в незаконченной поэме «Два сна, китайская поэма» (1918) и др. Мы бы хотели ограничиться на проблеме преемственности и укорененности творчества Гумилева в китайской поэтической традиции, потому выбрали, по нашему мнению, наиболее «говорящий» пример из стихотворения «Китайская девушка» (1914). В данном случае нас будет интересовать жанровая специфика «будуарной поэзии» в лирике Гумилева.

Стихотворение «Китайская девушка» прочно вписывается в генеалогию китайской поэзии. Фабула стихотворения представляет следующее: одинокая китаянка находится в беседке посреди озера и, облокотившись на перила и устремившись вдаль, тоскует по своему жениху. Пейзаж написан в китайском стиле: «Как качаются ветки, / Как скользят челноки, / Огибая беседки / Посредине реки»<sup>47</sup>. В интерьере беседки тоже имеются «репрезентативные» подробности: «куст фарфоровых роз», «металлическая птица с золотым хвостом»<sup>48</sup>. Кроме этих внешних, сугубо декоративных примет, китайские мотивы включаются в процесс сюжетообразования. Сюжет, в котором присутствует тоскующая по мужу (жениху, возлюбленному) женщина, в стихотворении перекликается с одной из главных тематических рубрик китайской поэзии – *гуйюаньши*. Такую связь обстоятельно утверждает Ню Янь в своей статье<sup>49</sup>.

Традиционную китайскую поэзию можно тематически подразделить на несколько жанров: *шаньшуйши* (кит. 山水诗 «поэзия гор и вод»), где изображались горы, реки, водопады и другие природные образы; *тяньюаньши* (кит. 田园诗 «поэзия полей и огородов»), которая разделяет общую тему природы с «поэзией гор и вод», но природа в этом жанре представляет собой культурный и «домашний» вариант – природу в садах, на задних дворах и возделанной сельской местности; *бяньсайши* (кит. 边塞诗

---

<sup>47</sup> Гумилев Н.С. Китайская девушка // Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 1999. С. 50.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> См.: Ню Янь. Рецепция традиционной китайской культуры в стихотворении Н.С. Гумилева «Китайская девушка» // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 1 (92). С. 329–332.

«пограничная поэзия») описывала тоску и ностальгию ушедших на войну солдат, томление по дому и т.п. Среди них есть и *гуйюаньши* (кит. 闺怨诗 «будуарная поэзия»), где *гуй* 闺 означает ‘девичий терем, женскую половину, будуар’; *юань* 怨 ‘ропот, сетование’. Целиком *гуйюаньши* буквально переводится как ‘стихи, где отражены сетования девиц из терема’. Героинями «будуарной поэзии» являются одинокие женщины: невеста, наложница, жена. Их муж (или возлюбленный) оставляет женщину по разным причинам, среди типических – это может быть воин, ушедший в поход; студент-книжник, отправленный сдавать императорские экзамены, и т.д.<sup>50</sup> В случае Гумилева жених оставил возлюбленную, поскольку был отправлен на императорские экзамены: «Он недавно в Кантоне / Все экзамены сдал»<sup>51</sup>. Кроме того, многие из китайских сюжетов созвучны биографии Гумилева (отбытие на войну, томление по жене и родине) – они «пропускаются» через китайскую образность и традицию.

Гуйюаньши – это один из главных тематических жанров китайской классической поэзии, ее самый распространенный вид. Он берет свое начало от древнейшего памятника китайской поэзии – «Ши-цзина» (кит. 诗经), где было собрано более трехсот народных песен и стихотворений Китая, созданных в XI—VI вв. до н.э. В первой части «Ши-цзина», названной «Гофын» (кит. 国风 «Нравы царств»), содержатся образцы древнейшей китайской лирики периода Чжоу<sup>52</sup>. Здесь присутствует и будуарная лирика. В «Тоске о муже, посланном в поход» из «Песен царства Вэй» (кит. 卫风·伯兮) жена отказывается «наводить красоту», пока не дождетя возлюбленного: «Муж на востоке... Развился с тех пор / Пухом летучим прически убор... / Голову нечем ли мне умастить? / Чей красотой порадую взор?»<sup>53</sup>. Каждый

---

<sup>50</sup> Алимов И.А., Кравцова М.Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII века: поэзия, проза: в 2 ч. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2014. С. 758.

<sup>51</sup> Гумилев Н.С. Китайская девушка // Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 1999. С. 50.

<sup>52</sup> Шицзин: книга песен и гимнов / Пер. с кит. А. Штукина. Подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; Коммент. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. С. 5.

<sup>53</sup> Там же. С. 64

день она проводит в тоске по мужу: «Мыслями вечно к супругу стремлюсь. / Сердце тоскует больней что ни день»<sup>54</sup>. Аналогичный мотив можно обнаружить и в стихотворении «Тоска о муже» в «Песнях царской столицы» (кит. 王风·君子于役): муж отбывает на службу, и жена томится по нему. «На службе у князя супруг далеко... / Не день и не месяц проводит подряд! / Когда же домой возвратится солдат?»<sup>55</sup>

Бурное развитие «будуарной поэзии» происходит в династии Тан. Приведем два самых известных примера: «Сетование молодой невесты» (кит. 闺怨) Ван Чанлина (698-757 гг.) и «Весной» (кит. 春词) Бо Цзюйи (772-846 гг.).

### **Сетование молодой невесты**

Молодая невеста не знала печали,  
Весенним днем, принарядившись, поднималась на терем.  
Случайным взглядом заметив свежие листовки ивы,  
Вмиг пожалела, что жених был послан за славой и титулами.<sup>56</sup>

### **Весной**

Опускаются ветви деревьев в цвету  
Перед окнами женских покоев,  
  
И наводит весна на изгибы бровей  
Две морщины – два знака печали.  
  
На перила небрежно она оперлась  
И стоит к попугаю спиной.  
  
Что волнует, чем заняты мысли ее,

---

<sup>54</sup> Там же. С. 64.

<sup>55</sup> Там же. С. 67.

<sup>56</sup> Ван Чанлин. Сетование молодой невесты. Перевод: Ли Гэнь.

Что она не оглянется даже?<sup>57</sup>

«Будуарная поэзия» занимает не последнее место и в поэзии династии Сун. Она встречается, например, в творчестве знаменитой поэтессы Ли Цинчжао (1084–1155), например в стихотворении – «В покоях моих я скучаю одна» (кит. 闺思)<sup>58</sup>.

Из этого становится очевидным, что стихотворение Гумилева опирается на традиционный китайский сюжет, уходит корнями в традицию классической китайской письменности. Опора на китайский текст для Гумилева имела повышенное значение: она не только прививает «вкус к экзотике» (что было осуществлено еще в творчестве старших символистов), но и показывает иную поэтику, способ осмысления биографических событий. Сюжет привносит в стихотворение китайскую традиционность, что значительно изменяет способы воздействия на читателя. Китайские коннотации, кроме того, особенно выделяются на фоне другого «чужого» стиля, присутствующего в стихотворении, – стиля В.Я. Брюсова. Так, основные средства «суггестии» ранней лирики Брюсова (известно, что Брюсов выступал «патроном» Гумилева) обнаруживаются и в стихотворении Гумилева: настойчивое повторение рифм из строфы в строфу (*беседка – клетка; беседки – ветки; ветки – беседки*), звуковые повторы (клетка, ветка, беседки, мотыльки, челноки, реки, приманки, шелку и т.п.). Это похоже на брюсовский стиль письма (см. «Творчество», «Осеннее чувство»). Но фабула «Китайской девушки» уходит в древность и повторяет мотивы, характерные для китайской «будуарной поэзии», будто собирая фрагменты из различных традиционных стихотворений. Это, наряду с «биографичностью» стихотворения, делает его аутентичным. Девушка находится в беседке (в китайской классике упоминаются терем, женские покои, башня), ожидает возвращения жениха после экзаменов (классическая причина разлуки),

---

<sup>57</sup> Бо Цзюйи. Весной // Бо Цзюйи. Четверостишия / Пер. с кит. Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1949. С. 89.

<sup>58</sup> См. Ли Цинчжао. В покоях моих я скучаю одна // Ли Цинчжао. Яшмой звенящие цы. В переводах Алены Алексеевой. Екатеринбург: Издательские решения, 2019. С. 10.

смотрит на зарю (см. «Смотрит у перил – на поля вдалеке» в «В покоях моих я скучаю одна»). Даже такие изобразительные подробности, как «ветки», имеют соответствие в китайской лирике (ср. листья ивы в «Сетовании молодой невесты»); «розы» варьируют «цветы мэйхуа» в «В покоях моих я скучаю одна»; «птица» может быть приравнена к попугаю в стихотворении «Весна» Бо Цзюйи. Совокупность подобных деталей конструирует китайский подтекст, который должен обязательно учитываться при прочтении гумилевского стихотворения. Если прежде хрестоматийным образцом «вещности» гумилевского стиля были «розоватые брабантские манжеты», то подобным образом в тексте «Китайская девушка» он выводит на передний план акмеистическую предметность «китайского порядка»: птиц, беседку, золотых рыб, отмеченных почерком древнекитайской традиции.

### **1.1.2 Китайская мифология в поэзии К. Бальмонта**

К. Бальмонт одним из первых принялся за «возделывание» прежде не востребованных инокультурных традиций. Литературная деятельность Бальмонта тяготеет к мировой культуре во всем ее разнообразии. В этом смысле его интерес к разным культурным традициям можно назвать «энциклопедическим», даже «просветительским». Он «знал почти все западноевропейские языки, читал без затруднений на французском, немецком, английском, латинском, итальянском, португальском, испанском, шведском, норвежском». Кроме того, он признавался, что (хоть и «поверхностно») «прикасался к египетскому, китайскому, японскому языку»<sup>59</sup>. «Экзотические» страны влекли к себе Бальмонта очень сильно, среди них не последнее значение имел и Китай. Бальмонт, например, отмечал огромное значение китайской культуры в развитии смежных народов и указывал на недостаточное освоение культуры Китая в России: «Китай – так же, как и Египет, тысячи лет тому назад пережил то, к чему мы еще приближаемся или

---

<sup>59</sup> Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 5–6.

только приблизимся в нашем историческом Завтра. Китайская живопись, китайская поэзия и китайская мудрость известны нам сколько-нибудь лишь по своему отображению в японской призме. Мы еле-еле знаем, что та воздушность, утонченность и одухотворенность чувства, та красочная деликатность и изысканность, которыми мы, например, восхищаемся в японской живописи, в гораздо большей степени, и как в первоисточнике, существуют в том солнечном царстве, чье имя Китай»<sup>60</sup>.

В творчестве Бальмонта можно обнаружить многочисленные обращения к древнекитайской поэзии, мифам и преданиям архаической культуры Китая. Пользуясь работами «британского сиолога Джеймса Легга и вольным пересказом китайских стихотворений в “Яшмовой книге” у французской поэтессы Ж. Готье»<sup>61</sup>, К. Бальмонт переводил отрывки трактата «Дао дэ цзин», стихотворения Ван Чанлина, Ду Фу и Ли Бо. Эти результаты потом вошли в книгу «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (1908).

Стоит сказать и о том, что Бальмонт добросовестно старался расширить и углубить знание китайской культуры, обращаясь не только к переводам предшественников, но и научным исследованиям начала века. «В письме к Е.К. Цветковской от 17 июля 1915 г. поэт сообщал, что читает с большим интересом книгу сиолога С.М. Георгиевского “Мифические воззрения и мифы китайцев” (1892)», и даже просил найти другие книги Георгиевского<sup>62</sup>. Почерпнутые сведения становятся творческим импульсом к написанию «китайских» стихов, богатых мифологическим и оккультным содержанием. Среди подобных стихотворений выделяются «Китайское небо» и «Китайская греза», вошедшие в сборник «Сонеты солнца, меда и луны. Песня миров» (1921).

Обратимся к стихотворению «Китайское небо» (1921). Связь

---

<sup>60</sup> Бальмонт К.Д. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908. С. 207–208.

<sup>61</sup> Осьминина Е.А. «Китайские стихи» Бальмонта и Брюсова: заглавие и жанр // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 6. С. 279.

<sup>62</sup> Цит. По.: Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 33.

стихотворения с китайской мифологией прослеживается в первой строфе: «Земля – в воде. И *восемью столбами* / Закреплена в лазури, где над ней / Восходят в *небо девять этажей*. / Там Солнце и Луна с пятью звездами»<sup>63</sup>. [Курсив наш – Л.Г.]. Первая строфа отражает древнекитайскую космогонию. Одна из древнейших моделей устройства Вселенной, выработанных китайской культурой, – модель «Куполообразного неба» (кит. 盖天说). Такая модель получила распространение в эпоху Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Согласно этой модели, «небо представляет собой громадный полусферический купол, находящийся на расстоянии 80 тысяч ли над Землей. Поверхность Земли полагалась выпуклой, а сама она мыслилась как плавающий в океане остров с квадратными берегами»<sup>64</sup>. На окраинах Земли стоят восемь гигантских столбов, на которые опирается небо наподобие шатра. «Небо девяти этажей» – девятислойное небо (кит. 九天). Девять небесных сфер (этажей) располагались друг над другом и составляли цельное небо. Понятие «девятирусное небо» часто встречается в древнекитайской письменности. Например, в поэме «Вопросы к Небу» (кит. 天问) известного поэта Цюй Юаня (ок. 340-278 гг. до н.э.) приводится следующее размышление об устройстве небес: «Девятислойный небосвод / Когда послойно разберут? / Всё чьим-то создано трудом! / Кем начат этот вечный труд?»<sup>65</sup>. В стихотворении великого танского поэта Ли Бо «Смотрю на водопад в горах Лушань» (кит. 望庐山瀑布) небо тоже представлено девятирусным, что, тем не менее, было опущено в переводе А.И. Гитовича: «За сизой дымкою вдали / Горит закат, // Гляжу на горные хребты, / На водопад. // Летит он с облачных высот / Сквозь горный лес – // И, кажется: то Млечный путь // Упал с небес»<sup>66</sup>. Буквально стихотворение заканчивается фразой: «Кажется, что Млечный

<sup>63</sup> Бальмонт К.Д. Китайское небо // Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров. Берлин: С. Ефрон, 1921. С. 108.

<sup>64</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2009. С. 109.

<sup>65</sup> Цюй Юань. Стихи: пер. с китайск. / Вступ. статья и общая ред. Н. Т. Федоренко; Коммент. В. Петрова и др. М.: Художественная литература, 1956. С. 76.

<sup>66</sup> Ли Бо. Смотрю на водопад в горах Лушань / пер. с. кит. А.И. Гитовича // Поэзия эпохи Тан (VII -X вв.) М.: Художественная литература, 1987. С. 117.

путь / Упал с девятислойного неба»<sup>67</sup>. То же самое находим в стихотворении Ду Фу «Провожу весеннюю ночь в левом крыле дворца» (кит. 春宿左省): «Цветы перед входом / скрывает вечерняя тень, // И с криками птицы / летят под зеленый навес. // Спускаются звезды, / и хлопают створки дверей. // И светит луна, / озаряя все девять небес...»<sup>68</sup>.

Не меньшую мифологическую нагруженность имеют третья и четвертая строфы: «Там Полюс Мира. Он сияет вкось. / Царица Нюй-Гуа с змеиным телом, / С мятежником Гун-Гуном билась смелым. // Упав, он медь столбов раздвинул врозь. / И из камней Царица пятицветных / Ряд сделала заплат, в ночи заметных»<sup>69</sup>. Нюй-гуа – чаще всего понимается как Нюй-ва (кит. 女娲) – это прародительница человечества в древнекитайской мифологии. Нюй-ва имеет облик полуженщины-полузмеи. Гун-гун (кит. 共工) – божество, управляющее водной стихией, бурными разливами рек и морей. Оно изображается «в виде злого духа с телом змеи, лицом человека и красными волосами на голове»<sup>70</sup>. Согласно китайской легенде, после того как Нюй-ва создала род человеческий, в мире надолго воцарились мир и гармония. Но борьба Гун-гуна с духом огня Чжу-жуном нарушила спокойную жизнь людей. После поражения Гун-гун «ударился головой о гору Бучжоу (кит. 不周山), которая является одним из восьми столбов, на которых покоилось небо»<sup>71</sup>. От сильного удара Гун-гуна часть небосвода откололась и по нему пошли трещины, по всей земле разверзлись провалы, что стало причиной и прочих мировых катаклизмов. Горячо любившая своих детей Нюй-ва немедленно принялась за восстановление неба. Она «расплавила камни пяти различных цветов на огне в жидкую массу и ею заделала

---

<sup>67</sup> Подстрочник: Ли Гэнь.

<sup>68</sup> Ду фу. Провожу весеннюю ночь в левом крыле дворце // Ли Бо, Ду Фу. Избранная лирика / Пер. с кит.; сост., предисл. и примеч. Л. Бежина. М.: Детская литература, 1987. С. 139.

<sup>69</sup> Бальмонт К.Д. Китайское небо // Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров. Берлин: С. Ефрон, 1921. С. 108.

<sup>70</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. 2007. С. 428.

<sup>71</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Пер. с кит. Послесловие Б.Л. Рифтина. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1987. С. 51.

отверстия в небе»<sup>72</sup>. Миф о восстановлении неба широко известен в китайской культуре: эта мифологема нередко появлялась в произведениях китайских писателей. Интересно, что современник К. Бальмонта – Лу Синь, основоположник китайской современной литературы, почти в то же время (1922 г.) написал рассказ «Починка неба» (кит. 补天) с той же мифологической основой.

Стихотворение «Китайская греза» (1921) К. Бальмонта посвящено мифологическому сюжету о чудесном зачатии легендарного китайского государя. Древние китайцы глубоко убеждены в божественном происхождении своего правителя. «Мотив “чудесного зачатия” (эпизоды вкушения матерями будущих государей чудесной пищи, после чего наступает их беременность, их встречи наяву или во сне с божественными персонажами или фантастическими животными, наиболее часто с драконообразными существами и т.п.) непременно присутствует в преданиях о легендарных государях и полубогородных государях древности, а также в жизнеописаниях основателей династий. С Чжоуской эпохи принятым обозначением государя становится сочетание “Сын Неба”, отнюдь не сводимое к метафоре»<sup>73</sup>. В стихотворении Бальмонта подразумевается легенда о чудесном зачатии императора Шуня от радужного дождя. К. Бальмонт подробно описывает этот духовный контакт: «Она спала. Она была девица. / С двойной звезды, лучившейся вдали, / Два духа легкокрылые сошли. / Душистая звездилася ложница. // И с двух сторон к дремавшей подойдя, / Кадильницу пахучую качали. / Цветы на грудь легли, их расцвечали. // И зачала от этого дождя. / И, сына безболезненно рождая, / Она и в нем была звездой Китая»<sup>74</sup>. Шунь (кит. 舜) в древнекитайской мифологии – это один из мудрейших китайских государей. Согласно преданию, «мать

---

<sup>72</sup> Дуайн О., Хатчинсон Н. Мифы и легенды народов мира. Китай / Пер. с англ. А.Б. Смирнова. М.: Мир книги, 2007. С. 22.

<sup>73</sup> Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. С. 142.

<sup>74</sup> Бальмонт К.Д. Китайская греза // Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров. Берлин: С. Ефрон, 1921. С. 110.

Шуня зачала его, увидев на небе большую радугу»<sup>75</sup>. При рождении у Шуня в каждом глазу было по два зрачка, поэтому родители дали ему детское имя Чун-хуа (кит. 重华, ‘двойной блеск, двойное сияние’). Данные приметы выражаются в стихах: «С двойной звезды, лучившейся вдали, / Два духа легкокрылые сошли».

Таким образом, сведения, подчерпнутые из чтения русских синологов того времени, составляют мифологический каркас стихотворений «Китайское небо» и «Китайская греза». Эти китайские мифологемы органично вписываются в таинственную и мистическую атмосферу символистской лирики К. Бальмонта.

## **1.2 Рецепция китайской культуры в литературе русского зарубежья**

### **1.2.1 Религия и обычаи Китая в прозе А. Хейдока**

Образ Китая является стержневым в творчестве писателей русского зарубежья, выходцев из Дальнего Востока (харбинского круга). Эмигранты, проживающие на территории Китая, как правило, обладают более глубокими знаниями китайской культуры, нежели писатели, познакомившиеся с ней опосредованно. А.П. Хейдок (1892–1990) – один из видных представителей «старшего поколения» писателей Восточной эмиграции. После гражданской войны, под ожесточенным натиском Красной армии, он был вынужден эмигрировать в Китай. Попав в Харбин, бывший офицер-белогвардеец Хейдок окунается в писательскую среду дальневосточного округа. С 1929 по 1934 гг. Хейдок работает в журнале «Рубеж» и других изданиях Харбина и Шанхая, где публикует более 40 рассказов, 16 из которых затем будут включены в сборник «Звезды Маньчжурии» (1934)<sup>76</sup>. Фабула большинства

---

<sup>75</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. 2007. С. 751.

<sup>76</sup> Забияко А.А. «В прошлой жизни я был русским»: теософия и мистический реализм под звездами Маньчжурии (Альфред Хейдок) // Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина: Монография. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. С. 272.

рассказов разворачивается на территории Маньчжурии. В сборнике совмещаются теософские искания автора и религиозные представления китайской архаики.

В рассказах «Три осечки» и «Маньчжурская принцесса», например, обнаруживаются черты китайского буддизма. Просуществовавший в Китае около двух тысяч лет, буддизм упрочил себе место как один из «Сань цзяо» (трех основных религий) Китая: конфуцианства, даосизма и буддизма. «Это иностранное учение испытало большое влияние со стороны традиционной китайской культуры, постепенно окитаилось, приобрело ряд новых черт и особенностей»<sup>77</sup>. В то же время «многие черты буддийского учения (колесо Сансары, карма, реинкарнация) были приняты китайской культурой»<sup>78</sup> и стали неотъемлемой частью религиозной жизни Китая.

Рассказ «Три осечки» изображает, как работает закон *кармы*. Во время военной операции в Маньчжурии русский отряд разрушил китайскую кумирню, и внутри развалин осталась только статуя Будды. Заметив статую, солдат Гржебин, по инерции разрушения, решил выстрелить в статую – трижды, и трижды винтовка дала осечку. Делая четвертый выстрел, солдат приставил винтовку к груди, и механизм сработал: он «упал с гримасой на лице, обливаясь кровью»<sup>79</sup>. Это была первая расплата за три осечки. Далее солдат выздоравливает, но впадает в мучительную меланхолию, после которой совершает неудачное самоубийство; но и это кончается выздоровлением. Это расплата за вторую осечку. Во время ночного боя он был, наконец, убит. Трех осечкам соответствуют три наказания.

Карма – одно из основных понятий буддизма, что переводится с санскрита как ‘дело, действие’. Под кармой понимается «любое действие человека, приносящее некий, качественно определенный плод/результат

---

<sup>77</sup> Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 356.

<sup>78</sup> Крыжанская К.А. Мистическое начало в прозе харбинских писателей // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 42. С. 99.

<sup>79</sup> Хейдок А.П. Три осечки // Хейдок А.П. Звезды Маньчжурии: Рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 54.

(благой, неблагой, нейтральный)»<sup>80</sup>. Согласно верованиям, праведные или греховные поступки человека определяют его судьбу, намечают траекторию существования, запускают механизм возмездия, как в случае Гржебина. За кощунство солдат расплачивается жизнью.

В рассказе «Маньчжурская принцесса» отражено буддийское понятие *сансары*. Оно раскрывается на материале особого рода «просачиваний» души из прежних существований и рождений в наличный мир. Харбинский художник-эмигрант Багров выехал на гору «Чен-бо-шань» (Чанбайшань) писать картину и испытал видение: он заметил между елей дух прежней возлюбленной. Она оказалась «маньчжурской принцессой». Художник попробовал нанести силуэт на полотно, но по приближении девушки, когда стал видным ее «укоризненный, скорбный взгляд»<sup>81</sup>, перед Багровым открылась перспектива прежних существований. Он вспомнил собственную ипостась, когда нынешний художник был атаманом Яшкой Багром. Некогда он похитил маньчжурскую принцессу и по принуждению сделал ее женой, но, несмотря на ненависть и даже попытку убийства, «супруга» была растрогана искренней и бескорыстной любовью разбойника. Этот романтический, «сказочный» сюжет представляет собой изнанку предыдущего существования Багорова, которое, после явления возлюбленной, он молит восстановить в другой, потусторонней области.

Сансара является, пожалуй, одним из самых известных буддийских концептов; она буквально переводится как «круговорот, круговращение» и имеет в китайской культуре следующий эквивалент – Лунь Хуй (кит. 轮回, ‘вращение колеса’). Под «сансарой» понимается «циклическое существование непрерывно чередующихся рождений, смертей, новых рождений»<sup>82</sup>, некоторый круговорот перерождений. Именно такая цикличность и становится фабульным стержнем в рассказе «Маньчжурская

---

<sup>80</sup> Торчинов Е.А. Буддизм: Карманный словарь / Прилож. П.В. Берснева. СПб.: Амфора, 2002. С. 87.

<sup>81</sup> Хейдок А.П. Маньчжурская принцесса // Хейдок А.П. Звезды Маньчжурии: Рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 78.

<sup>82</sup> Торчинов Е.А. Буддизм: Карманный словарь. СПб.: Амфора, 2002. С. 127.

принцесса».

В последнем рассказе сборника «Звезды Маньчжурии» («Шествие мертвых») отражена другая грань китайской культуры – вековая традиция, закрепленная в идиоме «падающие листья возвращаются к корню» (кит. 落叶归根). Этот фразеологизм подразумевает, что любой китаец, вынужденно отбывший на службу, непременно вернется на родину и найдет себе покой на родной земле. Рассказ «Шествие мертвых» имеет диалогический характер, в нем представлены два собеседника: иностранец (повествователь) и мудрый китаец. Диалог представителей разных культур в целом типичен для «китайской темы» в русской литературе. Персонажи находятся на берегу реки и ведут беседу. Старик Хоу сообщает, что чувствует приближение конца и потому собирается вернуться на родину, в провинцию Гуйчжоу, где хочет встретить смерть. Для иностранца такой поступок оказывается непонятен, именно до того момента, пока китаец не рассказывает собеседнику про древний погребальный ритуал в Гуйчжоу.

Традиция возвращения на родину в Китае имеет культовый характер. Как известно, многие китайцы были вынуждены покинуть отчий дом в молодом возрасте, так что общая солидарность перед родиной побуждала странников возвращаться обратно для родового единения, воссоединения на первородной земле. Прекрасным примером этой традиции служит стихотворение известного танского поэта Хэ Чжичжана (ок. 659-744) «При возвращении домой» (кит. 回乡偶书): «Молодым я из отчего дома ушел, / воротился в него стариком. // Неизменным остался лишь говор родной, — / счет годов у меня на висках. // И на улице дети глядят на меня, — / все они не знакомы со мной, — // И смеются, и просят, чтоб гость рассказал, / из каких он приехал краев»<sup>83</sup>.

В этой традиции переплетаются и другие аспекты китайской культуры, связанные с культом предков и особой сельскохозяйственной организацией в

---

<sup>83</sup> Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.): Пер. с кит. / Сост. и вступ. статья Л. Эйшлина. М.: Художественная литература, 1987. С. 39.

Китае. Китайцы, в отличие от кочевых народов, всегда были оседлыми, склонными к статике и патриархальной неподвижности. Земля в Китае передавалась из поколения в поколение, с чем и была связана вековая укорененность того или иного клана на выбранном клочке земли. Земля становилась как бы восприимчивой средой родового духа. Что же касается самого культа предков, то его значение было «настолько велико и всеобъемлюще, что многие специалисты не без оснований считают его основным видом религии в Китае, отличительной особенностью всей китайской цивилизации»<sup>84</sup>. Так, обязанностью каждого китайца является регулярное приношение жертвы и постоянная забота о храме предков, клановой кумирне и т.п.

Иначе говоря, сборник «Звезды Маньчжурии» А. Хейдока предлагает культурно-философскую панораму китайских верований, которые не только вкрапляются в повествование, растворяясь в нем или переходя на задний план, но и выносятся в центр, становясь фабульной основой. Они обуславливают проблематику текста и предлагают аутентичные средства для разрешения нравственных вопросов на «китайский», инокультурный манер. Так, известный русский фатализм, особенно знаменательный в «офицерских» сюжетах русской литературы (прозе М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, А.И. Куприна и т.д.) значительно перерабатывается в условиях «китайского текста», черпая из него нетрадиционные варианты решения и ориентальную окраску («Три осечки»). Подобным же образом и концепты буддийской философии играют далеко не только «этнографическую» роль в рассказах «Маньчжурская принцесса» и «Шествие мертвых», но становятся средством нового разрешения старой темы, наконец, становятся «душой» прозы Хейдока.

### **1.2.2. Мотив оборотничества в прозе Б. Юльского**

---

<sup>84</sup> Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 119.

Другим писателем, который принялся адаптировать и осмыслить мифологический «китайский» материал, был Б.М. Юльский. Юльский (1912–1950?) – это представитель «младшего поколения» харбинских литераторов. Он перебрался в Маньчжурию вместе с семьей в начале 1910-х годов. Китайская культура, воспринятая писателем в раннем детстве, обусловила постоянное обращение Юльского к китайской образности. Среди многих мотивов особое место в творчестве Юльского занял мотив оборотничества, неразрывно связанный с анимистической культурой Китая. Известный голландский синолог Де Гроот справедливо определял основную особенность китайской религиозности как «универсалистский анимизм»<sup>85</sup>. Древние китайцы веруют во всеобщую одушевленность природы: вековые деревья, цветы, звери и птицы, насекомые и даже камни – все это в народном сознании имеет душу и способность переживания. Исходя из анимистических верований, души, заключенные в тела животных и растений, в ходе совершенствования могут заполучить возможность к перевоплощению, принятию человеческого облика. «Оборотни» как особого рода мифические существа активно присутствуют в народных преданиях, сказках, памятниках китайской письменности. Древнекитайская литература изобилует множеством причудливых персонажей подобного рода. Например, в сборнике «Записки в поисках духов» историка Гань Бао из династии Восточной Цзинь (IV–V вв. н.э.) присутствуют лиса-оборотень, тигр-оборотень, кайман-оборотень, лошадь-оборотень, козел-оборотень и др. На страницах сборника «Странные истории из Кабинета Неудачника», созданных цинским новеллистом Пу Сун-лином во второй половине XVII века, упоминается рекордное количество подобных существ: от хризантемы-оборотня до черепахи-оборотня.

Находясь в Китае, трудно не подвергнуться воздействию анимистических представлений о мире. Высока вероятность и того, что Юльский был знаком со многими образцами древнекитайской литературы,

---

<sup>85</sup> Де Гроот Я.Я.М. Демонология древнего Китая. СПб.: Евразия, 2000. С.11.

поскольку именно в период 1920-30 гг. были «опубликованы серии переводов крупного русского синолога, академика В.М. Алексеева, из цинского сборника “Странные истории из Кабинета Неудачника” – “Лисьи чары” (1922), “Монахи-волшебники” (1923), “Странные истории” (1928), “Рассказы о людях необычайных” (1937)»<sup>86</sup>. Б. Юльский, очевидно, унаследовал из цинской галереи несколько мифических существ, воплощенных в рассказах «Возвращение г-жи Цай» и «След лисицы».

Рассказ «Возвращение г-жи Цай» был опубликован в 1937 году в журнале «Рубеж»<sup>87</sup>. В основе рассказа лежит следующая история. Лао Цай, после потери любимой жены Цай Цзи-шень, пристрастился к опиуму. Однажды во время курения Цай увидел «огромную рыжевато-серую крысу»<sup>88</sup>, и с тех пор она появлялась каждый раз, как только герой прикасался к дурману. Крыса магическим образом сопровождала герою на жизненном пути и сыграла в нем судьбоносную роль: однажды она принесла господину Цаю бриллианты, когда последний оказался в долговой яме и был вынужден продать дом, где некогда жил вместе с женой. Фабульным поворотом становится узнавание в маленьком грызуне – бывшей супруги, Цай Цзи-шень, перевоплотившейся после смерти.

В сказочном, «полумифическом» рассказе «Возвращение г-жи Цай» Юльский заметно отступает от западной и русской негативной интерпретации образа крысы, где она всегда считалась воплощением зла и источником всяческих эпидемий. Такой она изображалась, например, в сказке «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана, стихотворении «Крыса» Н.С. Гумилева, поэме «Крысолов» М.И. Цветаевой, романе «Чума» А. Камю и т.д. Однако в китайской культуре образ крысы не всегда связан со злом. Крыса занимает первое место по порядку двенадцати зодиакальных

---

<sup>86</sup> Забияко А.А. Проза харбинского писателя Бориса Юльского в контексте художественной этнографии дальневосточного зарубежья // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2. С.99.

<sup>87</sup> Юльский Б. Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 552.

<sup>88</sup> Юльский Б. Возвращение Г-жи Цай // Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 319.

животных Китая, потому и в рассказе Юльского она изображается в благожелательных, добрых тонах.

Рассказ Юльского демонстрирует «многие типологические сходства с новеллой “А Сянь” (《阿纤》) из сборника “Странные истории из Кабинета Неудачника” Пу Сун-лина»<sup>89</sup>. В основе китайской новеллы лежит аналогичный сюжет: крыса-оборотень по имени А Сянь выходит замуж за человека и выполняет обязанности супруги, спасает мужа от бедности и одиночества. Кроме того, Пу Сун-лин указывает на юный возраст оборотня и на красоту его женского воплощения: она была девушкой «лет шестнадцати-семнадцати, со стройной фигурой, красивым лицом и грациозными манерами»<sup>90</sup>. Госпожа Цай при первой встрече с мужем изображается как «юная девушка в розовом шелковом халате»<sup>91</sup>. В рассказе «А Сянь» перевоплощение не изображается прямо, мы узнаем про оборотническую природу героини только при разрушении стены дома, где умирает отец А Сянь – «громадная крыса, зажата под камнем, размером с кошку»<sup>92</sup>. Госпожа же Цай в рассказе Юльского превращается в крысу после смерти, так что размеры тела последовательно увеличиваются и только так, косвенно, говорят о перевоплощении героини. Так или иначе, кроме этих фабульных совпадений, налицо и мифологическая основа, одинаковый нарратив о спасительном союзе крысы-оборотня и человека.

Другой рассказ Юльского, «След лисицы», был напечатан в том же харбинском журнале «Рубеж» в 1939 году. Действие разворачивается в заснеженной маньчжурской тайге и видоизменяет некоторый биографический материал из жизни самого писателя. Юльский «служил в русской лесной полиции КВЖД», занимался охраной таежных областей

---

<sup>89</sup> См.: Линь Гуаньцун. Мифопоэтика образа оборотня-крысы («Возвращение г-жи Цай» Б.М. Юльского и литературный контекст) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2021. № 4. С. 147.

<sup>90</sup> 蒲松龄. 阿纤 // 蒲松龄. 聊斋志异. 北京: 华夏出版社, 1995. 第 582 页. (Пу Сунлин. А Сянь // Пу Сунлин. Странные истории из Кабинета Неудачника. Пекин: Издательство Хуася. 1995. С.582.

<sup>91</sup> Юльский Б. Возвращение Г-жи Цай // Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 317.

<sup>92</sup> 蒲松龄. 阿纤 // 蒲松龄. 聊斋志异. 北京: 华夏出版社, 1995. 第 583 页. (Пу Сунлин. А Сянь // Пу Сунлин. Странные истории из Кабинета Неудачника. Пекин: Издательство Хуася. 1995. С.583.

от браконьеров и нападений бандитов-хунхузов<sup>93</sup>, что, несомненно, заложило нарративный фундамент рассказа. В рассказе говорится про контакт русского патрульного лесной службы (Дмитрия Самарина) и китайской лисицы-оборотня, что воспроизводит классический китайский сюжет, данный в реалистическом ключе. Главный герой выслеживает подстреленную лисицу и, заблудившись, решает заночевать во встреченной фанзе. Его принимает китаянка поразительной красоты, которая кажется герою «воплощением фантастического сна»<sup>94</sup>. Китаянка заморозила посетителя и убила бы его, если бы на помощь не пришел русский охотник и не спас Дмитрия от наваждения китайских духов. Но и спустя время Дмитрию не удается рассеять наваждения, и он умирает, заблудившись в лесу.

В русской культуре лиса часто ассоциируется с хитростью, лукавством и льстивостью. Лиса изображается как лживая плутовка в целом ряде басен Крылова («Ворона и лисица», «Волк и лисица», «Крестьянин и лисица») и народных сказках (напр., «Лисица-сестрица и волк», «Кот, петух и лиса», «Колобок» и т.д.). В отличие от образа лисы в русской культуре, лиса в китайской культуре имеет роль соблазнительницы и оборотня, и более близка древнегреческой «сирене», нежели русской лисе. Лисица-оборотень «обольщает своею нечеловеческой красотой и, воспользовавшись любовью, пьет соки человеческой жизни»<sup>95</sup>. Базовый сюжет говорит про истощение Ян в духе мужчины, так что лисица, напитавшаяся чужой энергией, достигает бессмертия. Наиболее известное изображение мифической лисы встречается в сборнике «Странные истории из Кабинета Неудачника», особенно в рассказах «Красавица Цин-фэн» и «Лисий сон». В обоих рассказах подчеркивается архетипическая красота, обольстительность лисицы: если в «Красавице Цин-фэн» говорится, что «среди людей не будет второй такой

---

<sup>93</sup> Кириллова Е.О. Межкультурные взаимодействия в литературе русской дальневосточной эмиграции: ориентальная мифология Бориса Юльского // Россия и АТР. 2017. № 3 (97). С. 147.

<sup>94</sup> Юльский Б. След Лисицы // Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 114.

<sup>95</sup> Алексеев В.М. Предисловие переводчика «Лисьи Чары» // Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент., акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 11.

красавицы»<sup>96</sup>, то в рассказе «Лисий сон» наружность лисицы изображается «столь грациозной и столь очаровательной, что весь мир обойди – не сыщешь ничего подобного»<sup>97</sup>. Портрет лисицы в рассказе Юльского полностью соответствует архетипическому оригиналу. Кроме того, рассказ «След лисицы» повторяет канонический сюжет и в другом отношении – завершается гибелью героя, безвозвратным поглощением личности в омуте мифологических чар (см. рассказ «Смешливая Ин-нин» того же сборника Пу Сун-Лина).

Попробуем подвести итог. Каждый из писателей харбинского «круга» ориентировался на классические китайские образцы, более или менее адаптированные на материале «реальных» сюжетов (военных, бытовых и т.п.). Для русской прозы, без сомнения, литературный опыт такого толка *открывает* новые широкие возможности взаимодействия ориентальной, незнакомой прежде, китайской тематики и прежних писательских установок. В прозе Хейдока китайский пласт углубляет, наращивает символический план произведения в мистическом, иррациональном ракурсе, вводит «древние» и архаические воззрения в «русское» повествование, что, на наш взгляд, глубоко обогащает традиционные темы, высвечивает в них новое содержание. Малая проза Юльского в большей степени развивает сказочные и фольклорные китайские нарративы и предлагает миниатюры на канонический сюжет: оборотничества, лисьего обольщения и т.п., которые впоследствии станут широко распространены в русской прозе (см. «Священная книга оборотня» В. Пелевина). Таким образом, китайская тема обогащает русскую литературу особой инокультурной оптикой, под которой привычный сюжет способен приобретать иное, не свойственное ему прежде символическое содержание.

### 1.3 Рецепция китайской культуры в советской литературе

---

<sup>96</sup> Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент. акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 73.

<sup>97</sup> Там же. С. 55.

### 1.3.1 Отражение китайской ментальности в повестях Б. Пильняка

В советское время Китай рассматривался Россией как важный социально-политический партнер в борьбе против западного империализма. Кроме чисто культурных и философских причин интерес к Китаю направлялся рядом причин политических или даже идеологических. Многие советские писатели отправлялись в Китай по официальной командировке или в составе этнографической экспедиции, так что произведения становились литературным «отчетом», отразившим впечатления от китайской поездки.

Известный советский писатель, прозаик Б.А. Пильняк посетил Китай в 1926 году. Он приехал в Китай для работы над созданием китайско-русского культурного общества, которое про себя называл «Китрусом»<sup>98</sup>. Писатель был встречен более чем доброжелательно. Он так охарактеризовал эту поездку: «Я выступал там как представитель советской общественности <...> в Китае я организовывал Китае-Русское Общество культурной связи, шанхайский толстый журнал “Южная Страна” предоставлял свои страницы для этого общества. Тот успех работы, который выпал мне, я ни в какой мере не приписываю себе, считая его успехом нашей общественности, представителем которой я был. Я приехал на родину, – и я оказываюсь в положении Хлестакова по отношению к Японии и Китаю, в положение Хлестакова ставя нашу литературу и общественность»<sup>99</sup>. Погружение в китайскую обстановку и близкое знакомство с китайской культурой, бытом и традицией дало толчок к написанию «Китайской повести» и «Китайской судьбы человека», о которых пойдет наша речь.

«Китайская повесть» впервые вышла в журнале «Новый мир» (1927, №№ 6, 8). Печаталась она также под названием «Китайский дневник»<sup>100</sup>. Е.Р. Абдуразакова обозначала жанр произведения как повесть-дневник,

---

<sup>98</sup> Ван Ц., Белоус Л.В. Китай в повестях Бориса Пильняка 20-х гг. XX века // Актуальные вопросы в научной работе и образовательной деятельности. сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 10 томах. Тамбов, 2015. С. 27.

<sup>99</sup> Пильняк Б. Мне выпала горькая слава...: письма 1915–1937. М.: Аграф, 2002. С. 304.

<sup>100</sup> Пильняк Б. Собрание сочинений. В 6 т. Т.3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. С. 570.

имеющий, «к тому же, все признаки очеркового жанра»<sup>101</sup>. В «Китайской повести» дается панорамный, обобщенный образ Китая, снятый с точки зрения иностранца и потому данный с «отстраненных» позиций. Повесть отличается от прежних произведений, проанализированных нами в других главах, богатством бытовых деталей и авторских оценок политического и общественного характера, что, разумеется, и подразумевает жанр очерка.

Повесть «Китайская судьба человека» вышла отдельным изданием в 1931 г. в соавторстве с А. Рогозиной. Основой этого произведения служат мемуары бывшей русской революционерки Ксении Михайловны Беспалых, вынужденной бежать в Китай, где она оказалась наложницей. Особое внимание писатель обращает на различные китайские обычаи, традиции. Героиня, прожившая в Китае долгие годы, будто «глядит через замочную скважину, ее взгляд на Китай ближе, глубже и пристальнее, чем взгляд иностранца Б. Пильняка», фиксирует мельчайшие подробности, содержательные детали, которые не-китайцы в принципе знать не могут<sup>102</sup>. Эти два произведения вместе создают целостную социально-культурную картину Китая конца 20-х годов XX века.

Повести Пильняка созвучны друг другу: история, политическая ситуация и актуальные события страны того времени, декоративное искусство, быт, традиция и др. трактуются в едином направлении и дополняют друг друга. Писатель затрагивает проблему национального характера, которую интерпретирует через быт, особенности будничной жизни. Так, одной из главных черт этноментальности китайцев, по мнению Б. Пильняка, является замкнутость, которая ярко проявляется, например, в китайском зодчестве – планировке стен. «Мне говорит синолог, профессор, тридцать лет проживший в Китае, что ключами к Китаю суть китайские ворота и стены, ибо Китай от всего иного варварского мира отгорожен

---

<sup>101</sup> Абдуразакова Е.Р. Тема Востока в творчестве Бориса Пильняка: дис... канд. филол. н. Владивосток: Дальневосточный государственный университет, 2005. С. 134.

<sup>102</sup> Ван Ц., Белоус Л.В. Китай в повестях Бориса Пильняка 20-х гг. XX века // Актуальные вопросы в научной работе и образовательной деятельности. сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 10 томах. Тамбов, 2015. С. 31.

Великою китайскою стеной, – Пекин огорожен внешней стеной, центральная часть Пекина огорожена внутренней стеной, каждый квартал огорожен своею стеной, каждый дом огорожен своею стеной, – перед воротами поставлены два глиняных щита, загораживающие двор – не только от злых духов, но и от человеческого глаза так, что ничего не видно на дворе. *Эти же стены глухих ворот торчат и в психике китайцев*» [Курсив наш – Л.Г.]<sup>103</sup>. Это наблюдение тоже присутствует в повести «Китайская судьба человека»: «В Китае – все за стенами: город окружен стенами, кварталы окружены стенами, дома окружены стенами, стены стоят даже перед воротами, причем эти стены перед воротами, оказывается, хранят дома от злых духов и злого глаза; даже двор разделен непроницаемыми стенами»<sup>104</sup>.

Стены действительно играют весомую роль в китайском зодчестве, «архитектурной ментальности» китайцев. Китайские стены имеют свои особенности. Например, одна из них имеет название *ин би* (кит. 影壁), что переводится как «тенивая стена» или «отражательная стена», которая располагается сразу за главным входом и защищает дом от злых духов<sup>105</sup>. Согласно китайскому народному суеверию, призраки и черти способны передвигаться только прямо, не имея способности поворачиваться. Они отбрасываются при прикосновении к тенивой стене. Кроме того, тенивая стена, часто пышно украшенная, служит «напоминанием визитеру о том, что он проникает в частное и охраняемое обычаем пространство чужой жизни, к которому нужно отнестись с должным почтением»<sup>106</sup>. Суждение писателя по поводу китайских стальных ограждений потому не только верно, но и учитывает особую культурную подоплеку подобных сооружений.

Стена в понимании Пильняка становится *символом барьера*, изоляции от внешнего мира, что, действительно, было обусловлено условиями

---

<sup>103</sup> Пильняк Б. Китайская повесть // Собрание сочинений. В 6 т. Т.3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб. 2003. С. 114–115.

<sup>104</sup> Пильняк Б. Китайская судьба человека // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб. 2003. С. 223.

<sup>105</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: Т. 6 (дополнительный): Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2010. С. 96.

<sup>106</sup> Там же. С. 28.

развития сельскохозяйственной жизни китайцев. «Географическое положение Китая относительно замкнутое, к морю на востоке китайцы относились без большого интереса. Все способствовало формированию интровертных черт этноментальности китайцев»<sup>107</sup>. Во время династии Цин (XVIII в.) была введена политика «самоизоляции». Так, в 1757 г. император Цяньлун издал указ, согласно которому «вся внешняя торговля Китая могла проходить лишь через Гуанчжоу. Все иные формы торговых отношений с иностранцами были запрещены и строго карались по китайским законам»<sup>108</sup>.

Другой характерной чертой китайской ментальности, по мнению Б. Пильняка, является медлительность, подчеркнутая неторопливость. В «Китайской повести» неоднократно появляется слово-лейтмотив – «маманди» (慢慢地), что значит по-китайски ‘погоди’, ‘не торопись’, ‘не спеши’: «Это маманди скрыто в китайских расстояниях, в китайском времени, в китайских делах и в китайской философии»<sup>109</sup>. «Первое слово в Китае и первое дело: “маманди”, — погоди, не рыпайся, сейчас!..»<sup>110</sup>. Писатель считает «маманди» поистине «ядом Китая»<sup>111</sup>.

Иероглиф 慢 (ман) в китайском языке имеет различные толкования: ‘медлительность, неторопливость’, но и ‘непринужденность’. В китайской культуре, как и в русской, умение быть неторопливым часто оценивается положительно, что подчеркивается созвучием идиом. В русской культуре существуют пословицы «поспешись – людей насмешись», «тише едешь – дальше будешь» и т.п. В китайском языке многие связанные с понятием «медлительности» фразеологизмы тоже имеют положительную коннотацию. Например, 慢条斯理 – «медленно, неторопливо действовать» используется для обозначения умения четко сформулировать цель, неторопливо продвинуть дело. Китайский афоризм гласит: «Только делая что-то не спеша,

<sup>107</sup> Спешнев Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии. СПб.: КАРО, 2011. С. 171.

<sup>108</sup> История Китая: Учебник / Под редакцией А.В. Меликсетова. М.: Изд-во МГУ; Изд-во «Высшая школа», 2002. С. 297.

<sup>109</sup> Пильняк Б. Китайская повесть // Собрание сочинений. В 6 т. Т.3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. С. 115.

<sup>110</sup> Там же. С. 146.

<sup>111</sup> Там же.

все получается безупречно; только действуя не торопясь, все кончается благополучно; и только взвешивая то, что вы говорите, ваши слова будут весомыми». Изречение великого мудреца Конфуция: «Не торопись и не гонись за малой выгодой. Будешь торопиться – не достигнешь цели; погонишься за малой выгодой – не преуспеешь в большом деле»<sup>112</sup>. Писатель, однако, истолковывает китайское понятие в негативном ключе, очевидно полагая, что скорость, подвижность является требованием времени, при котором родовая неторопливость китайцев может пониматься как склонность к стагнации, отрицательной неподвижности.

Плачевной выступает и ситуация Китая в главах, посвященных посещению «Страны драконов». В начале XX века Китай только что сбросил с себя многовековые оковы феодального строя, но оказался подвержен агрессии и угнетению капиталистических стран и империалистических держав. К тому же, в Китае внутренняя политика тоже находилась в полном беспорядке, начиналась Эра милитаристов (1916–1928), во время которой страна была поделена между военными правителями: Чжан Чзолином, У Пейфу, Сунь Чуаньфанем. Пильняк посещает Шанхай, Пекин, Ханькоу именно в этот исторический период и дает социальный (очерковый) комментарий увиденному. Насилие иностранцев над мирными китайцами в концессиях, конфликты между разными фракциями милитаристов, употребление опиума, убожество и нищета социальных низов бескомпромиссно изображаются писателем на страницах «Китайской повести»: «Там, за стенами нашего дома, – работают люди, воюют, умирают, предают, побеждают, торгуют, умирают от жары, от засухи, от наводнений, от голода, от холеры, заговорщичают, бунтуют – китайцы, – там, за нашим – этим! – городом, на огромных тысячах километров, где живет самая многочисленная в мире нация, та, которая первой изобрела печатный станок, порох, компас, то есть то, что дало мощь Европе, – та, которая живет в

---

<sup>112</sup> Переломов Л.С. Конфуций «Лунь юй»: Исслед., пер. с кит., коммент. Л.С. Переломова; факс. текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. М.: "Вост. лит." РАН, 1998.С. 391.

ужасной нищете и варварстве, в грязи, в удушьи трупины...»<sup>113</sup>. Во время продолжительного путешествия автор пытается понять причину упадка величайшей цивилизации, осмыслить ситуацию и дать критическое обобщение увиденному. В конечном итоге он и приходит к слову-ключу: «маманди», – самому разрушительному пороку китайского культурного сознания.

### 1.3.2 Геокультура Маньчжурии в повести М. Пришвина «Жень-шень»<sup>114</sup>

Предмет изображения советской литературы 1920-30-х территориально «расширяется», все больше и больше вовлекаясь в пограничную топику. В этом смысле обязательного упоминания заслуживает сборник В.К. Арсеньева «В делях Уссурийского края» (1926 г.), который получил высокую оценку не только в литературоведении (сборник хвалил В. Шкловский), но и в среде писателей. Проза Арсеньева с ее «дневниковым» и «этнографическим» характером стала предтечей «зарубежных» повестей Пришвина (в чем последний признавался в дневнике). Потому и художников, изображавших пограничную область между Китаем и Россией, правомерно связать в единую традицию. В 1933 г. Пришвин присоединился к писателям, решившим привить восток к «советскому дичку», и по следам этнографической экспедиции попробовал совершить философский и культурологический синтез двух культур в неомифологической повести «Жень-шень».

Как известно, Пришвин определял свой творческий путь как «тележный» и «этнографический»<sup>115</sup>. Этнографические экспедиции становились источником вдохновения, так что различные впечатления, полученные в ходе рабочей поездки, приобретали изобразительную форму и

---

<sup>113</sup> Пильняк Б. Китайская повесть // Собрание сочинений. В 6 т. Т.3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. С. 185.

<sup>114</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Геокультурный образ Маньчжурии в повести М. Пришвина «Жень-шень» // *Litera*. 2021. № 4. С. 135–144.

<sup>115</sup> Трубицина Н.А. Геопэтика Крыма в творчестве Михаила Пришвина // *Культура и текст*. 2019. № 3 (38). С. 90.

цементировали состав будущих произведений. В дневниковой записи от 20 февраля 1948 года Пришвин признавался, что в незнакомой природе Маньчжурии он «отразил незнакомую природу в зеркале своей души» и дал «отражение природы в себе и себя в природе» одновременно<sup>116</sup>. «Неизвестная природа» в повести живет нерасторжимо с «неизвестной» культурой. Черты «чужой» культуры (и природы) контрастируют с представлениями культуры «своей» (родной). «западное» и «восточное» стремятся в повести к продуктивному синтезу.

Повествователем в «Жень-шене» является «химик-сапер», дезертировавший в ходе русско-японской войны. После бегства из русской армии он направляется в сторону русско-китайской границы. Он наталкивается на фанзу посреди гор и, по приглашению приветливого китайца, остается в ней на несколько месяцев. Герой помещается на линии соединения двух культур. «Светлый европеец» соединяет в себе противоположные тенденции. С одной стороны, он обладает техническим чутьем и той созидательной активностью, которая свойственна западной культуре, но и с другой – приближается к мистическому пониманию природы («родственному вниманию» китайцев), способностью к созерцательному проникновению в природную стихию, что роднит его с традицией восточной культуры. Противопоставление культур становится проблемным центром произведения: поиск синтеза, урегулирования различий подразумевается в ключевой метафоре повести – поиске «корня жизни» (жень-шеня).

Фабула произведения располагается на пересечении двух «пространств», подразумевает символический уровень и не ограничивается «географией». Пришвин противопоставляет культуры через отношение каждой из них к природе, животной и растительной жизни. Потому и выбранная локальность полностью соответствует философским задачам писателя и отражает стремление к слиянию двух культур на пограничной территории между западом и востоком – Маньчжурии.

---

<sup>116</sup> Цит. по: Пришвин М. М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 696.

Маньчжурия (кит. 满洲) – историческое наименование северо-восточной китайской провинции. «Маньчжурия» этимологически восходит к наименованию государства Маньчжу и называется так только на европейских картах. В Китае эта область известна под именем «Шэн-цзин» (кит. 盛京) или «Дун-сань-шэн» (кит. 东三省). Прежде Маньчжурия охватывала Приамурскую и Приморские части России и представляла собой «невысокую горную область», обведенную «правильной системой горных кряжей и долин»<sup>117</sup>. Переходом одного из приморских хребтов начинается повесть Пришвина. Герой охотится на «ходовых коз» и «кабарог», поднимается на горный перевал, откуда «берет начало река Майхэ», и видит «голубой океан», перед которым «считает себя по всей правде счастливейшим в мире человеком»<sup>118</sup>.

Стиль пришвинских описаний отличается профессиональной точностью. Пришвин являлся высококвалифицированным агрономом и этнографом (над чем, однако, иронизировал), что обязательно должно было отразиться на художественном содержании повести. «Жень-шень» полна всяческих фенологических, ботанических и зоологических наблюдений и представляет собой «лабораторное» описание не только климатических явлений (китайских густых туманов и т.п.), но и зоологических, энтомологических, орнитологических, ландшафтоведческих и других отличительных характеристик приморской области.

Действие происходит вокруг бухты Зусухэ, в тексте содержится целое множество геокультурных знаков. Так, называются и описываются целые группы животных: миграции «ходовых коз» и «кабарог»; «изюбры», и автор находит в них нечто «сибирское, кедрово-свежее, грубо-сильное»<sup>119</sup>; пятнистые олени с «бархатистыми пантами»<sup>120</sup> – «редчайший остаток

---

<sup>117</sup> Маньчжурия // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб.: Семеновская Типо-Литография И.А. Ефрона, 1890–1907; Т. 18а: Малолетство - Мейшагола, 1896. С. 574.

<sup>118</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 8.

<sup>119</sup> Там же. С. 550

<sup>120</sup> Там же. С. 11

субтропического прошлого края»; кроме того детально изображаются: «горал», «кабан», «бурундук», «барс» (во время охоты), «нерпа» и др. Описываются птицы: «баклан, просушивающий крылья у побережья»<sup>121</sup>; «орел» во время охоты на олененка<sup>122</sup>; и много других: «пересмешник», «зимородок», «иволга», «кукушка». Таежное пространство наполняется рядом чешуекрылых: «махаонов», «крапивниц», «аполлонов» и ночных бабочек без названия. И то же самое касается и «растительной» части. «Широколиственный лес» Маньчжурии состоит из «величественного кедра», «тополя, граба, ильма», которые тайфун вырывает с корнем<sup>123</sup>; «погребальных сосен», похожих «на японские зонтики»<sup>124</sup>; «пробковых»<sup>125</sup> и других «маньчжурских ореховых» деревьев<sup>126</sup>. Долины (напр., «Певчая») и пади (напр., «Семивершинная») богаты зарослями «бузины», «черемухи», «крушинника» и «таволочки»; «распадки» оплетаются сетями «лимонника» и «винограда»; и стоит упомянуть картину, когда из непроницаемого тумана падает солнечный луч и освещает сибирские цветы: «саранку» в «алмазных чепчиках», «лилию» и «белый и нежный цветок эдельвейс», «азалию» в «жемчужных бусах» и т.д.<sup>127</sup>. Многие наблюдения построены на «бифокальной» оптике: повествователь смотрит на китайскую природу зрением европейца. «Кукушка кричит не ку-ку, а ке-ке»; перепелка кричит «не “пить-полоть!”, как у нас, а вроде как бы: “му-жи-ки!”»<sup>128</sup>. Кроме того, животный мир в произведении Пришвина получает человеческие черты. Пойманным оленям, например, повествователь дает имена и учится «понимать их смех, как он у них бывает не на щеках, а где-то в глазах мелькает»<sup>129</sup>. Таежная природа поэтизируется «родственным вниманием», которому повествователь научается у Лувена, хозяина фанзы и духовного

---

<sup>121</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 19.

<sup>122</sup> Там же. С. 36

<sup>123</sup> Там же. С. 16

<sup>124</sup> Там же. С. 30

<sup>125</sup> Там же. С. 8.

<sup>126</sup> Там же. С.11.

<sup>127</sup> Там же. С. 67.

<sup>128</sup> Там же. С. 41.

<sup>129</sup> Там же. С. 57–58.

наставника главного героя.

«Родственное внимание» становится ключевым понятием повести. «Родственным вниманием» обладает Лувен, мастер народной медицины, которого повествователь считает «культурным отцом» и восхищается тем «родственным вниманием, с которым тот относился ко всякому существу в природе»: его способностью «все на свете *оживлять*»<sup>130</sup>. «Уроки» китайского духовного учителя переворачивают мировоззрение европейца: «Мало-помалу выученное в книгах о жизни природы, что все отдельно, люди – это люди, животные – только животные, и растения, и мертвые камни, – все это, взятое из книг, не свое, как бы расплавилось, и все мне стало как свое, и все на свете стало как люди»<sup>131</sup>.

Мировоззрение Пришвина было сформировано в культуре Серебряного века. Писатель учился на философском факультете в Лейпциге и некогда находился в той среде, которую «прежде называли декадентской». Он, без сомнения, был знаком и с работами Вл. Соловьева, чьи идеи звучат в «Жень-шене». Главная из них – «родственное внимание» – состоит в демеханизации природного мира: одухотворении, изображении природы как олицетворенного организма. Соловьев, например, некогда ставил в заслугу Тютчеву «совершенное воспроизведение физических явлений как состояний и действий живой души»<sup>132</sup> и противопоставлял лирику такого рода «слепому» научному созерцанию: «Живое отношение к природе есть существенный признак поэзии вообще, отличающий ее от двоякой прозы: житейско-практической и отвлеченно-научной»<sup>133</sup>. То же самое мы можем наблюдать и в повести Пришвина, но только с тем различием, что повествователь не отрекается от науки, но хочет соединить позитивистское мировоззрение и лирическую интуицию: «Я ищу ежедневно всякого повода соединить метод современного знания с силой родственного внимания,

---

<sup>130</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 40.

<sup>131</sup> Там же. С. 19.

<sup>132</sup> Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 283.

<sup>133</sup> Там же. С. 284.

заимствованного мной у Лувена»<sup>134</sup>. Картина восприятия, характерная для анимизма, сохраняется в Лувене нетронутой. Именно она и «открывает» глаза повествователю, способному посмотреть на природу сквозь оптику китайских верований: повесть начинается описанием персонифицированного ручья, чей «приглушенный разговор» указывает, «будто существует “тот свет” и там теперь все разлученные, любящие друг друга люди встретились и не могут наговориться днем и ночью, недели, месяцы...»<sup>135</sup>. Подобным образом «бесчисленные ночные бабочки» мелькают вокруг костра, и герой различает в шумном трепете мировой «шелест жизни», так что даже удивляется себе: «Будь я простым и здоровым, как было еще так недавно, я не придал бы этому шелесту такого особенного значения»<sup>136</sup>. Таким образом, натуралистическое изображение тяготеет к символическому обобщению, что наделяет природу неким мифологическим содержанием, что лучше всего проявляется при описаниях «оленя-цветка» Хуа-лу и реликтовых пантов, настолько «драгоценных у китайцев, что даже всем сказкам и небылицам придаешь какое-то значение...»<sup>137</sup>

Панты – это молодые рога оленей, покрытые бархатистой кожей, которые используются в традиционной китайской медицине и по уровню востребованности уступают только жень-шеню. Лувен прописывает панты «для возбуждения страсти при утрате жизненных сил»<sup>138</sup>. Они употребляются после сушки, специальной варки, на основе пантов приготавливают настойки на спирту или лечебные порошки. «Пантовка» (как называют производство по изготовлению пантов) в повести изображается подробно и обладает культурологическим смыслом, поскольку дает возможность глубже, нежели только натуралистически, проникнуть в иносказательный смысл пятнистых оленей как носителей символического значения.

Название «пятнистый олень» (кит. 花鹿) составляется из двух

---

<sup>134</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 77.

<sup>135</sup> Там же. С. 9.

<sup>136</sup> Там же. С. 21.

<sup>137</sup> Там же. С. 10–11.

<sup>138</sup> Там же. С. 25.

иероглифов: 花 [Хуа], что значит ‘цветок’, и 鹿 [Лу] – ‘олень’, и дословно переводится как ‘олень-цветок’. Повествователь изображает Хуа-лу так: «Рот ее был черный и для животного чрезвычайно маленький, зато уши необыкновенно большие, такие строгие, такие чуткие, и в одном была дырочка: светилась насквозь. Никаких других подробностей я не мог заметить, так захватили все мое внимание прекрасные черные блестящие глаза – не глаза, а совсем как цветок, – и я сразу понял, почему китайцы этого драгоценного оленя зовут Хуа-лу, значит – олень-цветок»<sup>139</sup>. Для белых пятнышек на «персиково-красной шерсти» Хуа-лу повествователь находит сравнение с «солнечными зайчиками богатого солнца сорок второй параллели» (то есть разъясняет красоту светотени посредством точного указания географической широты)<sup>140</sup>. Однажды герой получает возможность рассмотреть ланку на близком расстоянии, «то представляя себе такие глаза на лице женщины, то на стебельке, как цветок, как неожиданное открытие среди цветов Зусухе»<sup>141</sup>. «Двойной» образ животного поддерживается и далее: «Вероятно, я был еще под сильным влиянием грациозного животного возле дерева, опутанного виноградом, что-то в этой незнакомой мне женщине напомнило мне Хуа-лу, и я был уверен, что вот сейчас, как только она обернется, я увижу те прекрасные глаза на лице человека»<sup>142</sup>.

Соотнесение женского образа и лани, очевидно, заимствуется из древнекитайской мифологии. Для маньчжурских сказок, например, известен сюжет, когда красивая женщина перевоплощалась в лань, или, наоборот, женщина приобретала черты животного. Такое превращение, например, имеет место в легенде «Пятнистый олень», где, согласно преданию, шесть небесных красавиц (фей) были низведены на землю: «женские локоны оборотились пантами, узорчатое платье стало пятнистой шкурой»<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 11.

<sup>140</sup> Там же. С. 10

<sup>141</sup> Там же. С. 14.

<sup>142</sup> Там же. С. 16.

<sup>143</sup> Цит. по: 马东峰, 陈思宇. 长白山民间传说的文化诠释 // 延边大学学报(社会科学版). 2019. 第6期. 第71页. (Ma Дунфэн, Чэнь Сию. Культурная интерпретация фольклора о Чанбайшане. // Журнал

Аналогичное обнаруживается, например, в сказке «Девушка Хуа-лу»<sup>144</sup>. Становится понятным, почему повествователь придает сакральное значение пантовому промыслу: для него оленеводство, в особенности, собирание пантов Хуа-лу является и практической, и священной деятельностью, т.е. приобщением человеческого труда к божественной стихии природы.

Общие мифологические нити произведения сосредотачиваются на фигуре духовного старца Лувена, некоего архетипического воплощения «китайского мудреца»: «В первый момент китаец мне показался не только старым, но даже очень древним человеком <...> Но когда он улыбнулся, то вдруг загорелись черным огнем прекрасные человеческие глаза <...> и все лицо во внутреннем смысле своем стало юношески свежим и детски доверчивым»<sup>145</sup>. Он занимается знахарством. К нему обращаются «манзы, китайские охотники, звероловы, искатели корня жень-шень, хунхузы, разные туземцы, тазы, гольды, орочи, гиляки с женщинами и детьми, покрытыми струпьями, бродяги, каторжники, переселенцы»<sup>146</sup>. Но самым важным лекарством Лувен считает жень-шень, добыча которого называется «корневанием».

«Жень-шень», вынесенный в заглавие, становится символом и выражает некоторый дуализм, – органическое слияние природных и человеческих начал. *Жень-шень* (кит. 人參) составлен из двух иероглифов: 人 [жень] обозначает ‘человек’ и 參 [шень] является собирательным наименованием лечебных корней. Исходя из этимологии, *жень-шень* значит ‘целебный человекоподобный корень’. По словам повествователя, жень-шень может быть отнесен к разряду древнейших дальневосточных растений, переживших «за десятки тысяч лет» своего существования целый ряд геологических потрясений: переменив «раскаленный песок на снег», он, тем

---

Яньбянского университета (Серия. гуманитарные науки). 2019. № 6. С.71.)

<sup>144</sup> См.: 满族民间故事选 / 中国民间文艺研究会编. 沈阳: 春风文艺出版社, 1985. 第 38–39 页 (Антология маньчжурских сказок / Под. ред. Китайской ассоциации исследований народной литературы и искусства. Шэньян.: Издательство чуньфэн вэньи, 1985. С. 38–39.)

<sup>145</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 8.

<sup>146</sup> Там же. С. 24.

не менее, не утратил свой человекоподобный облик<sup>147</sup>. Пришвин дает такое описание корня: «Из лубка кедра был сделан небольшой ящик, и в нем на черной земле лежал небольшой корешок желтого цвета, напоминающий просто нашу петрушку <...> и я тоже, разглядывая, с удивлением стал узнавать в этом корне человеческие формы: отчетливо было видно, как на теле расходились ноги, и тоже руки были, шейка, на ней голова, и даже коса была на голове, и мочки на руках и ногах были похожи на длинные пальцы»<sup>148</sup>.

Нетрудно догадаться, что образ «жень-шеня» обладает мифологической подкладкой. Так, корень имеет народные названия: «святая трава», «дух земли», «царь земных растений», и значение этого корня выходит далеко за границы простого целебного средства. Жень-шень обладает мистическим содержанием, и даже повествователь, чуждый китайскому благоговению, проникается трепетом при виде древнего растения: «Эти живые семь человек были последними из миллионов за тысячи лет, ушедших в землю, и все эти миллионы миллионов так же, как эти последние живые семь человек, верили в корень жизни, многие, может быть, созерцали его с таким же благоговением, многие пили его. Я не мог устоять против этого внушения веры...»<sup>149</sup>. Но, кроме этого, жень-шень подвергается авторскому иносказательному истолкованию и становится «корнем жизни», т.е. «смыслом жизни», который человек стремится найти и находит только в результате многолетних поисков. Пришвин неоднократно указывает на персоналистическую принадлежность «жень-шеня»: он всегда «*мой жень-шень*»<sup>150</sup> или «*свой жень-шень*»<sup>151</sup>. В одном месте герой пишет, что он «по-своему старался отделить и очистить легенду о корне жизни от мертвых и часто в современной жизни вредных суеверий»<sup>152</sup>. Жень-шень, хоть и не избавленный от священного значения,

---

<sup>147</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 26.

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> Там же.

<sup>150</sup> Там же. С. 61.

<sup>151</sup> Там же. С. 67.

<sup>152</sup> Там же. С. 29.

однако, содержит нечто другое, чем для Лувена или другого носителя китайской традиции. Жень-шень – это созидательный потенциал человека, вершина самопознания, воплотимая только в индивидуальном творчестве: «Какая глубина целины, какая неистощимая сила творчества заложена в человеке, и сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не поняв свой Женьшень...»<sup>153</sup>. Кроме того, жень-шень косвенно передает и натурфилософские представления автора, которые, в продолжение китайского оригинального названия (человек/растение), могут быть продуктивно рассмотрены в виде оппозиций: человек/природа, запад/восток, рационализм/интуитивизм, прогресс/традиция и т.д. Название растения соединяет, укореняет «антитетичность» всех содержательных пластов произведения в форме нерушимой гармонии. Человек есть только производительная сила природы и только в *со-творчестве* с ней обретает тот «корень жизни», про который говорит Пришвин. Потому и повествователь ощущает себя «соединенным со всеми силами природы в единое целое» и включенным в «незаметное общее дело»: ведь «в основе всякого истинного счастья непременно лежит эта незаметная и совершенно бескорыстная работа»<sup>154</sup>.

Текст Пришвина, таким образом, отличается единой смысловой направленностью, так что мелкие «китайские» наблюдения (культурного, мифологического, этнографического и т.п. характера), пропущенные сквозь оптику иноземца, раскалываются на противоположные тенденции, чтобы соединиться в синкретическом «корне жизни» («жень-шене»). Маньчжурия тогда выступает той синтетической областью, где человек и природа, разум и интуиция, запад и восток восстанавливают солидарность и полноту, утраченную за века ложного просвещения.

---

<sup>153</sup> Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 67.

<sup>154</sup> Там же. С. 49.

## Глава 2. Мифопоэтические аспекты Китая в современной русской прозе

Движение к мифу – одна из ключевых тенденций современного литературного процесса, которая обнаруживается во многих произведениях рубежа XX–XXI веков. Например, роман Ф. Искандера «Сандро из Чегема» (первая публикация в России в 1989 г.), романы А. Кима: «Белка» (1985), «Отец-Лес» (1999), роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» (1996), роман Т. Толстой «Кысь» (2000), роман В. Аксенова «Кесарево свечение» (2001)<sup>155</sup> и др. В современной русской литературе обнаруживается большое количество писателей, обращавшихся к китайской мифологической системе. Предлагаемая глава посвящается творчеству Ю. Буйды, Д. Липскерова и В. Пелевина, где мифологемы составляют нарративную плоть произведений, но актуализируются в сниженном, даже несколько карикатурном, но оттого не менее содержательном виде.

Активное обращение к мифу в современной литературе имеет несколько причин. Интерес к мифу может происходить из личной предрасположенности автора к той или иной философской парадигме (так, не является секретом интерес Пелевина к восточной философии), потому зачастую мифология удобным средством для выражения художественного содержания. Например, в рассказе «Китай» Ю. Буйды «китайская область» становится красноречивым способом изображения потустороннего мира. Помимо прочего, мифологический нарратив может становиться предметом постмодернистской интертекстуальной игры, так что текст приобретает многогранность и проецируется на другие тексты. «Священная книга оборотня» в таком освещении, вовлекая в текст классический образ обольстительной лисицы, обращается к «Лолите» В. Набокова, так что интертекстуальные поля накладываются друг на друга. Кроме того, апелляция к мифологии позволяет обогатить и переработать жанровый

---

<sup>155</sup> См.: Русская проза рубежа XX–XXI веков: учебное пособие. Под ред. Т.М. Колядич. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 86–115.

«состав» произведения, ввести в него некую фольклорную сказочность и тем самым обновить традиционное романное повествование. Так происходит в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ».

Для обогащения текста мифологическим содержанием писатели обращались к древнекитайскому трактату «Каталог гор и морей» (Шань хай цзин), космогоническим мифам Китая и китайской народной идиоматике, сборнику рассказов Пу Сун-лина «Странные истории из Кабинета Неудачника», роману «Цветы в зеркале» Ли Жу-Чжэна и многим другим произведениям китайской литературы. Так или иначе укоренение текста в китайской мифологии обретает оригинальную функцию в произведении каждого из перечисленных авторов. Оттого и мифологемы, выбранные нами, – «призрачный брак», «персиковый источник», принцип «оборотничества» и др. – позволяют пролить свет на потаенное содержание «Китая» Ю. Буйды, «Сорока лет Чанчжоэ» Д. Липскерова и «Священной книги оборотня» В. Пелевина.

## 2.1. Потусторонний мир в рассказе Ю. Буйды «Китай»<sup>156</sup>

Юрий Васильевич Буйда – значимая и необычная фигура на карте современной русской литературы. Он родился в 1954 году под Калининградом, на пересечении двух культур – русской и немецкой. Печататься Буйда начал в 1991 году и публиковался в журналах «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Дружба народов» и др. Хотя он писатель разных жанров, он считал себя в первую очередь рассказчиком: «Насчет “моего” жанра – это рассказ, я рассказчик, я рассказываю рассказы, повести и иногда романы»<sup>157</sup>. Именно в рассказе, по мнению Ю. Буйды, воплощается творческий потенциал писателя: «Рассказ – жанр коварный: на малом

<sup>156</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Китайский подтекст в рассказе Ю. Буйды «Китай» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т.81. № 2. С. 65–70.

<sup>157</sup> Буйда Ю.В. «Лет через сто встретимся и посмотрим...» / беседовал Д. Бавильский // Частный корреспондент. 5 октября 2010. URL: [http://www.chaskor.ru/article/yurij\\_bujda\\_let\\_cherez\\_sto\\_vstretim\\_sya\\_i\\_posmotrim\\_20250](http://www.chaskor.ru/article/yurij_bujda_let_cherez_sto_vstretim_sya_i_posmotrim_20250) (дата обращения: 05.09.2021).

пространстве всё видно – и умение работать со словом, с деталью, с сюжетом, с характером... и полное отсутствие такого умения...»<sup>158</sup>. Самым известным образцом малой прозы Ю. Буйды является книга рассказов «Прусская невеста» (1998), которая попала в шорт-лист Букеровской премии, а также была отмечена премией им. Аполлона Григорьева. Рассказ «Китай», вошедший в сборник, наиболее полно выражает ту важность и центральность китайского подтекста, без которого целостная интерпретация произведения, по нашему мнению, невозможна. Главной темой в нем, на наш взгляд, является попытка косвенного изображения потусторонности нетривиальными средствами привлечения древнекитайского материала.

Сразу стоит сказать, что тема «потусторонности» очень удачна для обоснования неомифологического сюжета. Очень часто в литературе (не только современной) можно обнаружить прием, когда знаковые единицы древней культуры служат созданию ощущения потусторонности, непроницаемой тайны. Они образуют некоторый мифологический ореол вокруг основных образов, только намекая, сквозь иную культуру, на какое-то мыслимое (спекулятивное) потустороннее содержание. Зачастую такой прием обнаруживается в произведениях В. Пелевина и П. Крусанова, но они не ограничиваются «монолитным» мифом и предлагают мифологическую «мозаику». В случае Буйды китайский мифологический подтекст монолитен и потому должен призывать читателя разгадать «интертекстуальный код», так как внутри него, возможно, и сосредотачивается искомое ядро содержания.

Рассказ «Китай» изобилует знаками китайской культуры. Образ Китая в этом рассказе впервые был замечен Н.Г. Бабенко в статье «Художественная топонимика Юрия Буйды. Лингвопоэтический анализ»<sup>159</sup> и обзорной статье «Китайские мотивы и образы в современной русской прозе»<sup>160</sup>. Но основное

---

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> См.: Бабенко Н.Г. Художественная топонимика Юрия Буйды. Лингвопоэтический анализ // Мир русского слова. 2006. № 2. С. 50–56.

<sup>160</sup> См.: Бабенко Н.Г. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26–32.

внимание обращалось на китайскую топонимику, которая, тем не менее, не содержит в себе герменевтической продуктивности для интерпретации рассказа как целого. Восстановить единство, как нам кажется, можно только в результате поступательного выведения интертекстуальных намеков на свет, в частности, аллюзий на образцы древнекитайской литературы.

### **Нарратив «перехода» из картины в действительность**

Фабула рассказа «Китай», по всей видимости, разворачивается на территории Калининградской области – откуда и был родом писатель – маленьком городке на реке Преголь. Сюжет воспроизводит довольно распространенную в древнекитайской письменности ситуацию любви между женщиной и мертвецом. Катя, главная героиня, растит шестилетнюю дочь одна (потому и называется «Одиночка»), но однажды находит на крыльце раненого мужчину (Петра), и тот принимается в семейный круг, где выполняет обязанности супруга. После нескольких месяцев «супружеской» жизни он погибает, и жена получает извещение, будто Петр в действительности и не был жив, был убит год тому назад и на самом деле являлся выходцем из загробного мира.

Сам мертвец изображается в ироническом ключе: он не питается, не имеет запаха, молчит, но если говорит, то только бормочет что-то неопределенное про Китай и смотрит на стену, куда подвешивает старую китайскую карту: «Он целыми днями просиживал, уставившись на стену перед собой, на которой повесил небольшую карту Китая»<sup>161</sup>. «Петр поворачивался к гостю спиной и погружался в созерцание карты Китая»<sup>162</sup>. «Лет двадцать с собой эту картинку таскаю, – признается герой, – Приколю где-нибудь к стенке – и вот я дома. В Китае. Чунцин, Чэнду, Чифу...»<sup>163</sup> – говорит герой маленькой дочке, Сонечке. Петр занимается воспитанием

---

<sup>161</sup> Буйда Ю. В. Китай // Все проплывающие. М.: Эксмо, 2011. С. 30.

<sup>162</sup> Там же. С. 32.

<sup>163</sup> Там же.

девочки и перед сном рассказывает про «страну желтой земли и медлительных рек»<sup>164</sup>, показывая на желтоватую карту. Перед своим окончательным уходом в мир иной, «воскресным майским днем Петр вдруг остановил кресло-качалку и, не отрывая взгляда от карты, негромко проговорил: “Вот и все, Катя”»<sup>165</sup>. Когда герой «умирает» (вторично) жена понимает, что «отныне обречена на созерцание этой карты, на жизнь в этом Китае – в этом аду»<sup>166</sup>. В результате множественных упоминаний китайская карта приобретает символическое значение, так что она связывается с мертвым Петром и потому аккумулирует «потусторонние», загробные смыслы. И если Россия становится «этим адом» (миром живых: *этим* повторяется три раза), то Китай «за картой» противоположен России и становится знаком посмертного существования (мира загробного: мира *того*). Произведение будто вращается вокруг загадочной карты, что очевидно воспроизводит известный мифологический нарратив о проницаемости двух миров.

Карта Китая является «переходным коридором» из мира духов в мир людей; но она есть и преграда между ними. Человек, вышедший из картины (ширмы, портрета, фрески, зеркала и др.), часто встречается в древнекитайской литературе. В классической литературе разных эпох мы находим истории со схожими сюжетами: небожитель или дух умершей выходит из картины в мир смертных. Такой сюжет можно обнаружить в рассказе «Мастер художник» (кит. 画工), вошедший в сборник «Обширные записки годов Тай-пин» (977–978 гг. н.э.), где изображается появление женщины из расписанной ширмы. То же самое находим и в известной любовно-бытовой драме «Пионовая беседка» (кит. 牡丹亭)<sup>167</sup>, написанной Тан Сянь-цзу в конце XVI века, где героиня (Ду Линян) перед смертью рисует свой портрет и выступает из него, когда на него засматривается

---

<sup>164</sup> Там же. С. 31.

<sup>165</sup> Там же. С. 33.

<sup>166</sup> Там же. С. 34.

<sup>167</sup> См.: Тан Сянь-цзу. Пионовая беседка / пер. с кит. Меньшикова // Классическая драма востока. Индия, Китай, Япония. М.: Художественная литература. 1976. С. 449–471.

захожий ученый. Центральную роль сюжет «переходности» играет и в рассказе «Расписная стена» (кит. 画壁)<sup>168</sup> из цинского сборника «Странных историй из Кабинета Неудачника» Пу Сун-лина (конец XVII века), только инверсивно – человек «входит» в настенное изображение и оказывается в потусторонней области.

Список можно было бы продолжать, потому что мотив «просачиваний» и «переходов» из загробного мира в земной и обратно сквозь иконические (портретные) изображения человека является настолько известным, что получил распространение и в массовой культуре (кинематографе). Для рассказа Буйды он имеет особенное значение: выводит на передний план антитезу земного (человеческого) и неземного (нечеловеческого), так что главный герой принадлежит обоим мирам, «зависает» между ними; и если он вышел из «китайской карты» (прародины, *дома* в высшем смысле), то он и возвращается туда после смерти.

### **Пространство инобытия: «Персиковый источник»**

Изображение мифического китайского края мы видим в рассказах Петра: «Это была страна желтой земли и медлительных рек со сладкими золотыми рыбками. Янцзы, Хуанхэ <...> По берегам рек там жили люди с крыльями вместо лопаток. Почуввав приближение смерти, они прощались с родными и улетали на озеро Цилинг-цо, где доживали остаток своей вечности, – *но живым путь туда был заказан* <...> Друг к другу в гости они летали верхом на пышно-красивых фазанах» [Курсив наш – Л.Г.]<sup>169</sup>. Китай в устах Петра становится фантастической страной, наполненной крылатыми жителями.

---

<sup>168</sup> См.: Пу Сун-лин. Расписная стена // Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника / пер. с кит., предисл., ст., коммент. Акад. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 132–134.

<sup>169</sup> Буйда Ю. В. Китай // Все проплывающие. М.: Эксмо, 2011. С. 31.

«Царство крылатых людей» – известный архетипический образ сказочной страны. Аналог фантастического царства, где жители являются человекообразными птицами, можно обнаружить в китайской классической литературе, например в древнейшем трактате «Каталог гор и морей» (кит. 山海经). «Каталог» впервые упоминается в труде «Исторические записки» (кит. 史记) историографа Династии Западной Хань Сыма Цяня (145-87 гг. до н.э.)<sup>170</sup> и является энциклопедией по географии, ботанике, зоологии, а также – по мифологии, народной медицине и верованиям в древнем Китае. В «Каталоге» изображаются реальные и мифические земли и народы, которые некогда находились на территории континентального Китая. Среди множества причудливых царств в «Каталоге» говорится про страны, чьи подданные обладают орнитологическими признаками. Называется, например, «Царство крылатых людей» (кит. 羽民国). Там обитали «люди с вытянутыми головами, красными глазами и птичьим клювом. Волосы у них были белые, а за спиной росли крылья, и они могли летать, правда, совсем недалеко. Они, как птицы, вылуплялись из яиц»<sup>171</sup>. Другое сказочное пространство похожего рода называется «Царством яйцекладущих» (кит. 卵民国), где жители тоже рождались из яиц и сами несли яйца<sup>172</sup>.

Другое отражение «крылатого царства» можно найти в классическом романе «Цветы в зеркале» (кит. 镜花缘). Роман «Цветы в зеркале», созданный в 1810–1825 годах известным писателем цинской эпохи Ли Жу-чжэном, является романом-энциклопедией, где запечатлелись разные предания, обычаи и бытовые характеристики набережной части Поднебесной. Большая часть романа посвящена описанию морского путешествия ученого-чиновника Тан Ао, которого сопровождали его шурины – купец Линь Чжи-ян – и восьмидесятилетний моряк-всезнайка До Цзю гун. По дороге они

---

<sup>170</sup> Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисл. пер. и коммент. Э.М. Яншиной. М.: Наука, 1977. С. 5.

<sup>171</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. послесл. Б.Л. Рифтина. М.: Наука, 1987. С. 203.

<sup>172</sup> Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисл. пер. и коммент. Э.М. Яншиной. М.: Наука, 1977. С. 115.

посещали разные реальные и мифические царства. Среди них следует назвать «страну Крылатых» (кит. 翼民国), сравнимую с той, что описана в «Каталоге». Обитатели этой страны «были ростом в пять чи, головы у них тоже были в пять чи длиной», они «кладут яйца, а не рожают живых детей»<sup>173</sup>. У населения этой страны были «птичьи клювы, красные глаза, белые волосы» и «на спине у них были крылья». Некоторые из них передвигались пешком, другие имели способность летать. Последние, по словам повествователя, поднимались над землей не более, чем на два чжана.

Петр также изображает Китай как идиллическое место, закрытое от внешнего мира, царство равновесия и благополучия, забывшее про время и пространство: «Китайцы никогда не путешествовали и не воевали, давно поняв, что пространство и время – это одно и то же. Они никого не любили, но никого и не ненавидели. <...> Питались яблоками и чаем, который рос в садах подобно траве...»<sup>174</sup>. Утопическая картина рассказчика, возможно, отражает мифологический китайский образ «персикового источника» (кит. 桃花源) как характеристики недостижимого рая. «Персиковый источник» был описан в одноименной поэме известным китайским поэтом династии Восточной Цзинь (IV–V вв. н.э) Тао Юань-мином, родоначальником всех поэтов-отшельников древнего Китая. На китайский Эдем натывается заблудившийся рыбак. Он видит «лес цветущих / персиковых деревьев, / что обступили берега на несколько сот шагов», «душистые травы, свежие и прекрасные, / да опавшие лепестки, рассыпанные по ним»<sup>175</sup>. Рисунок «нездешней» области можно найти и в других частях поэмы, где говорится про «неземное спокойствие» и «безыскусственную веселость» жителей того мира. Они поведали рыбаку об истоках возникновения «персикового источника»: согласно преданию, жители бежали от деспотии цинской поры в край, обособленный от людей, и окончательно отказались от мирской жизни.

---

<sup>173</sup> Ли Жу-чжэнь. Цветы в зеркале / Пер. с кит.; Изд. подгот. В.А. Вельгус [и др.]. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР. 1959. С. 242.

<sup>174</sup> Буйда Ю. В. Китай // Все проплывающие. М.: Эксмо, 2011. С. 31.

<sup>175</sup> Тао Юань-мин. Персиковый источник // Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйлина. М.: Художественная литература. 1975. С. 155.

Рыбак рассказывает, что обитатели «персикового источника» не знают, «что за время на свете теперь», не слышали «совсем ничего ни о Хань / и, уж конечно, ни о Вэй и ни о Цзинь»<sup>176</sup>. После нескольких дней пребывания на территории «источника» рыбак отправляется на родину, где, не выдержав обещания, проговаривается и рассказывает про «земной рай». Он пробует найти «персиковый источник», но встречает только неудачи, даже несмотря на засечки, нанесенные по обратной дороге. В дальнейшем никому не удалось найти дорогу к райской обители, запертой для человеческих взоров: такова история знаменитого китайского фразеологизма 世外桃源, который буквально значит – ‘персиковый источник вне пределов людского мира’.

Китай, изображенный на китайской карте, теряет топографическую реальность. Образ Китая служит символом трансцендентного мира. Топоним «Китай» в заглавии следует понимать как указание на иную реальность, существование какого-то иного измерения времени и пространства – идеального, высшего, вечно пребывающего. Смоделированный автором «нездешний» китайский мир – несмотря на таинственность и чуждость европейскому сознанию – противопоставляется миру «здешнему», темному, пошлomu и лишенному красок. Первый, хоть и становится мифологической грезой, подобной «тому свету» в христианском понимании, но страшен для тех, кто находится по эту сторону. Оттого героиня «обречена на жизнь в этом Китае – в этом аду».

### **История любви между живым и мертвым: китайская литературная традиция**

В рассказе «Китай» изображается семейный союз между мертвецом и живым, что уходит корнями в ритуальную культуру Китая. Смерть в народной китайской религии не значит бесследного исчезновения. Напротив, душа усопшего продолжает посмертное существование: «Загробный мир

---

<sup>176</sup> Тао Юань-мин. Персиковый источник // Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйлина. М.: Художественная литература. 1975. С. 156.

рассматривался в китайской культуре не столько как отражение, а сколько как непосредственное продолжение мира живых»<sup>177</sup>. Жизнь в царстве теней параллельна земной жизни: люди в ином мире трудятся, женятся и заводят детей. На почве такого представления о загробной жизни возник древний обряд *Минхунь* (кит. 冥婚), который переводится как «призрачный брак», или «свадьба мертвецов», где одна или обе стороны из молодоженов являются мертвецами. Есть два вида такого обряда. Один из них производится в том случае, если мужчина и женщина были помолвлены в юности по велению родителей, но один из супругов умер до наступления срока свадьбы. В таком случае одна сторона имеет право выйти замуж за мертвого, если она хочет сдержать клятву. Вторым типом представляет собой «призрачную свадьбу», заключенную родителями в случае преждевременной кончины детей, чтобы последние не остались в одиночестве после смерти<sup>178</sup>.

Такой обряд существовал в Китае на протяжении многих веков и ослабел до исчезновения только накануне образования нового Китая. Возникновение обряда может быть объяснено целым рядом социально-исторических факторов: высокой смертностью, устойчивостью военных конфликтов, низким уровнем медицины того времени. Многие молодые умирали, не успев жениться и продолжить род, и тогда естественным признавался обряд, позволяющий мертвецу продолжить счастливую жизнь в ином мире. Следует добавить, что такому обряду следовали даже некоторые правители древнего Китая. Например, Цао Цао – основатель Царства Вэй, самого могучего государства эпохи Троецарствия (III век н. э.), «прочил в загробную невесту недавно умершую дочь дворянского происхождения его любимому сыну Цао Чун, который умер молодым в возрасте 13 лет»<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т.2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 101.

<sup>178</sup> 汪玢玲. 中国婚姻史. 武汉: 武汉大学出版社, 2013, 第 223 页. (Ван Биньлин. История китайского брака. Ухань.: Издательство Уханьского университета, 2013. С. 223.)

<sup>179</sup> Там же.

В китайской культуре господствует вера в то, что смерть человека отнюдь не обрывает его связь с миром живых. Напротив, «религиозные представления китайцев были воздвигнуты на посылке о нерасторжимом единстве живых и мертвых»<sup>180</sup>. Преграда между мирами существует, говорит предание, но она проницаема. Потому и связь между двумя мирами может поддерживаться путем ритуальных практик.

Высокая популярность «призрачного брака» в древнем Китае не могла не отразиться на содержании китайской классической литературы. Отзвуки подобного обряда можно обнаружить в сборнике фантастических рассказов «Записки о поисках духов» (кит. 搜神记), написанных известным историком Гань Бао во время правления династии Восточной Цзинь. «Записки» представляются собой подборку оригинальных народных историй про демонов, духов и чудеса. Некоторые из таких преданий рассказывают про любовь живых и мертвых. Например, в рассказе «Студент Тань» мужчину посещает мертвая красавица. Они проживали под одним кровом, но только при условии, что он не будет освещать девушку ночью. На исходе двух лет совместной жизни студент не дождался, когда красавица уснет, осветил ее и увидел, что «выше пояса у красавицы живая плоть, как у всех людей, а ниже пояса одни сухие кости»<sup>181</sup>. На тот же сюжет можно найти и другой рассказ из сборника, например, «Ван Дао-пин»<sup>182</sup>, где два юных возлюбленных дают друг другу тайную клятву стать мужем и женой и воссоединятся только после смерти (и воскрешения) девушки. Не менее популярен мотив «призрачной любви» был и во время династии Сун, что подтверждает антология китайской прозы «Обширные записки годов Тай-пин» (кит. 太平广记), написанная в конце X века. Рассказ «Ван Гун-бо»<sup>183</sup>, например, воспроизводит нарратив, где музыкант встречает возлюбленную, они

---

<sup>180</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т.2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 101.

<sup>181</sup> Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / Пер. с древнекит., предисл. прим. и словарь-указ. Л. Н. Меньшикова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. С. 384.

<sup>182</sup> См.: там же. С. 340.

<sup>183</sup> См.: Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 32.

проводят вечер под луной и только затем он узнает, что она была умершей дочерью правителя уезда (обратное воспроизведение нарратива из рассказа Буйды). Другой случай представлен в рассказе «Юй Сун»<sup>184</sup>, где покойный муж возвращается в мир живых, чтобы поддержать жену и ребенка. Стоит потому обратить внимание на символический смысл подарка Петра: он оставляет в чемодане пачку денег для Катерины. Подарок от покойного духа – это непереносимое обстоятельство встречи между мертвым и живым в китайской классике.

Безусловно, «интертекстуальный» список на приведенных произведениях не заканчивается, поскольку выбранный нарратив является фундаментальным для китайской классики, предлагает целую галерею рассказов на похожей основе. В целом и рассказ «Китай» является комической вариацией такого же архетипического нарратива, который мы встречаем в древнекитайских источниках. Многие из подобных произведений, если и не указывают на прямую тематическую параллель между синологическим сюжетом рассказа Буйды и китайской классикой, то по крайней мере подтверждают осведомленность автора и глубокую укорененность сюжета в пространстве древнекитайской культуры. В какой-то степени они объясняют общее «китайское» коннотативное впечатление рассказа, устремляют повествование в глубину древнекитайского оригинала, откуда писателем были выбраны немногочисленные, но довольно значимые для рассказа символические подробности. Название «Китай», таким образом, обладает символическим значением: оно есть не только указание на потустороннюю область, но и *живое художественное воссоздание* этой области на материале короткого текста путем интертекстуальных включений. Рассказ представляет собой шифр, естественным образом указующий на китайскую культуру, где и коренятся основные пояснения к происходящему. «Трансцендентное» и

---

<sup>184</sup> См.: там же. С. 15.

«потустороннее» содержание, таким образом, выражается через китайский подтекст.

## **2.2. «Куриный город» в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ»<sup>185</sup>**

Дмитрий Михайлович Липскеров (род. 1964 г.) – признанный современный русский писатель. Он начал писательскую деятельность как драматург в 1989 г. и стал самым молодым членом Союза писателей СССР за все время его существования. С середины 90-х гг. он отложил работу драматурга и начал писать прозу. Среди множества романов и повестей писателя стоит особняком его дебютный роман «Сорок лет Чанчжоэ», который был включен в шорт лист премии Русский Букер.

Роман «Сорок лет Чанчжоэ» впервые был напечатан в журнале «Новый мир» в 1996 году и чуть позже был издан отдельной книгой в издательстве «Вагриус». Построенный на «принципах магического реализма», роман, слившийся «реальное и фантастическое», принес писателю широкую известность и помог ему стяжать репутацию «русского Маркеса»<sup>186</sup>. Кроме того, он заслужил положительную оценку от О. Славниковой, современной писательницы, которая первой подчеркнула родство «Сорока лет Чанчжоэ» и романа «Сто лет одиночества» (что может прочитываться в самом заглавии романа). «В какой-то мере роман Дмитрия Липскерова – талантливый “перевод” Габриэля Гарсиа Маркеса на русский язык, на русские реалии, на русский менталитет, – пишет Славникова, – В какой-то мере это самостоятельное плавание, удавшееся в достаточной мере, чтобы мы могли говорить о новом имени в современной российской прозе»<sup>187</sup>. Такой

---

<sup>185</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Китайские мотивы в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2022. Т.32. №2. С.345–349.

<sup>186</sup> Махрова Г.А. Специфика эволюции романной прозы Д.М. Липскерова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С.233.

<sup>187</sup> Славникова О. В поисках утраченного романа. Сорок лет российского одиночества: [Рец. на кн.: Липскеров Д. Сорок лет Чанчжоэ] // Урал. 1997. № 3. С.189.

сенсационный роман, естественно, не был обойден исследовательским вниманием. В литературоведении изучались многие аспекты «Сорока лет Чанчжоэ». Г.А. Махрова рассматривает мифологемы и архетипы, конструирующие мифопоэтический фундамент романа<sup>188</sup>, отмечает преемственность абсурдистской традиции Д. Хармса в романе Липскерова и разбирает особую организацию хронотопа<sup>189</sup>. Такая организация, по мнению исследовательницы, восходит к претексту романа Липскерова – роману «Сто лет одиночества». А.С. Меркулова предлагала исследование романа в ракурсе «городского мифа», подробно описывая художественное пространство и система персонажей города Чанчжоэ<sup>190</sup>.

Однако китайские мотивы, ясные из названия романа, отмечались только в статье Н.Г. Бабенко, в основном ограничивавшейся истолкованием китаеподобного топонима *Чанчжоэ*<sup>191</sup>; другие аспекты китайской культуры остаются нетронутыми. Мы хотели бы предложить некоторое восполнение этого пробела.

События романа сосредотачиваются в ирреальном городке под названием Чанчжоэ. Старинный русский провинциальный город подвергается своеобразной «египетской казни» – нашествию несметного количества кур. Вторжение кур нарушает покой городка и становится частью его повседневной жизни. Городская власть, однако, находит в этом выгоду и принимается за куриное производство, так что население процветает за счет прилетевших птиц. Событийная канва профанирует эсхатологический сюжет. «Профанация» проявляется и в конце романа, когда городские жители мутируют и безвозвратно превращаются в кур. Население начинает паниковать, выходит на площади и совершает «куриный погром», пока

---

<sup>188</sup> См.: Махрова Г.А. Проза Д.М. Липскерова в мифопоэтическом аспекте // Филология и культура. 2013. № 3 (33). С. 201–205.

<sup>189</sup> См.: Махрова Г.А. Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х–начала 2000-х гг.: дис. ... канд. филол. н. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2014. 202 с.

<sup>190</sup> См.: Меркулова А.С. Миф о городе в современной русской прозе: романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» и Ю. Буйды «Город палачей»: автореферат дис. ... канд. филол. н. Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2006. 28 с.

<sup>191</sup> См.: Бабенко Н.Г. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26–32.

куриная стая, заполнявшая город, не улетает в небеса. Жители уходят из города, Чанчжоэ уничтожается ураганом.

На первый взгляд, китайский след в романе случаен и скуден. Прямое упоминание Китая и китайских образов встречается крайне редко: в обиход чанчжоэйцев входят несколько связанных с Китаем предметов и мест, таких как «большое китайское блюдо, расписанное эротическими сценками»<sup>192</sup>, «шелковый халатик с китайскими цветами»<sup>193</sup>, «китайский чайник»<sup>194</sup>, «китайский бассейн»<sup>195</sup> и «китайская чайная»<sup>196</sup>. Они служат не более чем декоративным целям и формируют китайский дух произведения. Но китайский подтекст расположен глубже и не ограничивается очевидным китайским орнаментом.

### Китаеподобный топоним «Чанчжоэ»

Русский провинциальный город имеет красноречивое китаеподобное наименование – *Чанчжоэ*. Первая фонетическая ассоциация, возникающая при произнесении слова, связывается с названием китайского города *Чанчжоу*. Чанчжоу (кит. 常州) – восточный город в провинции Цзянсу, тем не менее, не имеет ничего общего с Чанчжоэ, расположенном на границе Монголии и России. Так что мы считаем, что искать конкретный прототип города Липскерова не стоит. Впрочем, это не значит, что вымышленный топоним не имеет значения. *Чанчжоэ* складывается из двух частей: *чан* и *чжоэ*. *Чжоу* (кит. 州) является древним административным делением в Китае, значение которого варьируется от «области», «провинции» до «города»<sup>197</sup>. Но на протяжении долгого периода китайской истории *чжоу*

---

<sup>192</sup> Липскеров Д. М. Сорок лет Чанчжоэ. М.: Вагриус, 2000. С.19.

<sup>193</sup> Там же. С. 102.

<sup>194</sup> Там же. С. 165.

<sup>195</sup> Там же. С. 51.

<sup>196</sup> Там же. С. 169.

<sup>197</sup> 李君实. 谈中国古代的行政区划. 教育教学论坛. 2010. 第 23 期. 169 页. (Ли Цзюньши. Об административном делении в Древнем Китае // Форум образования и обучения. 2010. № 23. С. 169)

называлась крупнейшая единица территориального деления, тождественная русской *области*. Первое упоминание *чжоу* появляется в отношении мифологического государя Великого Юй (кит. 大禹). После того, как Юй удалось усмирить потоп, вернуть воды, затопившие землю, в прежние границы, император Шунь уступил ему престол. Во время усмирения потопа Юй, объехав все реки и горы Поднебесной, получил информацию насчет урожая и обычаев различных земель. По результатам наблюдений правитель разделил Китайскую империю на Девять Чжоу (Девять Областей): Джичжоу (кит. 冀州), Яньчжоу (кит. 兖州), Цинчжоу (кит. 青州), Сюйчжоу (кит. 徐州), Янчжоу (кит. 扬州), Цзинчжоу (кит. 荊州), Ючжоу (кит. 豫州), Лянчжоу (кит. 梁州) и Ёнчжоу (кит. 雍州)<sup>198</sup>. Отсюда и появилось выражение «Девять Чжоу» (кит. “九州”), которое стало дальше отождествляться со словом «Поднебесная» и символически представлять Китай.

Далее, во время правления Династии Восточной Хань (I–III вв. н.э.), Китай был поделен на 13 чжоу. А при Династии Тан (VII–X вв. н.э.) была предложена новая административная единица, более высокая, чем чжоу, – дао (кит. 道). В течение следующих столетий чжоу продолжал существовать как административный уровень второго или третьего уровня. Республика Китая упразднила эту административную единицу, но многие топонимы, содержащие архаический элемент «чжоу», сохранились. В современном Китае насчитывается более ста топонимов, чьи названия строятся по формуле: «атрибутив + чжоу». Среди них многие древние города: Цанчжоу (кит. 沧州), Цзинчжоу (кит. 荊州), Сюйчжоу (кит. 徐州), Янчжоу (кит. 扬州), Сучжоу (кит. 苏州). В названиях городов-столиц некоторых провинций тоже находим «чжоу»: Ланьчжоу (кит. 兰州), Чжэнчжоу (кит. 郑州), Ханчжоу (кит. 杭州), Фучжоу (кит. 福州), Гуанчжоу (кит. 广州).

---

<sup>198</sup> Там же.

Мы видим, что Липскеров имеет базовое представление о китайских топонимах. Во-первых, название города, которое содержит «чжоу», не только звучит «китаеподобным» и знакомым китайскому слуху, поскольку подразумевает целую плеяду китайских городов, но и включает в себя богатую историю из династического прошлого Китая. Во-вторых, города, содержащие указанное понятие, в основном представляют собой древние поселения, известные тысячелетней историей и таким образом маркированные мифологически. Иначе говоря, название «Чанчжоэ» придает городу архетипический характер, помещает романские события как бы на фоне далекой китайской истории.

Топоним *Чанчжоэ* не только служит для создания общего «ориентального духа» произведения, но и формирует основание текста. Причина нашествия небывалого количества кур лежит именно в расшифровке названия города. Чанчжоэ (по роману) – это «старинный русский город со странным, не имеющим перевода названием»<sup>199</sup>. Дешифровкой имени в романе занимается учитель словесности Интерната для детей-сирот г-н Теплый. Он, по словам повествователя, обладает «феноменальными способностями к разгадыванию всяких тайных надписей и ребусов»<sup>200</sup>. Теплый предлагает следующее истолкование топонима: «КУРИНЫЙ ГОРОД – гласила расшифровка»<sup>201</sup>. Именно такой квазиперевод определяет развитие сюжета, обосновывает содержание на «курином мотиве».

Куриный мотив в тексте Липскерова становится магистральным. Образ курицы присутствует в зеркальной композиции романа, проходит по всему пространству произведения. Роман начинается нашествием кур: «Неожиданно в небесах вспыхнуло молнией, что-то в природе надломилось, и взору Семена Ильича предстало зрелище поистине необычайное, способное и в душу просвещенного внести смуту. По “климовскому” полю, по всему

---

<sup>199</sup> Липскеров Д. М. Сорок лет Чанчжоэ. М.: Вагриус, 2000. С. 10.

<sup>200</sup> Там же. С. 86.

<sup>201</sup> Там же. С. 25.

его поперечнику, на сколько хватало взора, усиленного биноклем, в полнейшей тишине мчались куры...»<sup>202</sup> и заканчивается массовым улетом птиц: «Птицы поднимались неуклюже, чересчур часто взмахивая крыльями. Но они все же летели, выстраиваясь в длинный куриный клин... Через минуту куриный клин закрыл солнце, и наступило солнечное затмение. Кур было такое великое множество, и улетали они так долго, что после того, как последняя тварь скрылась за горизонтом, наступила ночь...»<sup>203</sup> После нашествия кур город Чанчжоэ постепенно превращается в город антропоморфных птиц. «Куриный мотив» в романе так или иначе содержит в себе китайский подтекст.

### **Образ яйца в космогонии древнего Китая**

Мифология древних китайцев говорит про родственную связь человека и курицы. В качестве примера можно привести космогонические мифы, мифологию сотворения мира. Согласно народному преданию, некогда земля и небо не были отделены друг от друга, и вселенная представляла собой «некое подобие содержимого куриного яйца»<sup>204</sup>. Внутри яйцеобразного хаоса жил первопредок Паньгу (кит. 盘古), который, желая вырваться из тесноты, схватил огромный топор и «с силой ударил мрак перед собой. Раздался оглушительный грохот, и огромное яйцо расколось»<sup>205</sup>. Все легкое и прозрачное, как белок, тотчас же поднялось и образовало небо, а тяжелое и мутное, как желток, опустилось и стало землей. Далее, опасаясь, что небо и земля сольются до первородного состояния, Паньгу подпирает небо спиной, упершись стопами в землю. Спустя восемнадцать тысяч лет Паньгу вытянулся до гигантских размеров – на расстояние между землей и небом.

---

<sup>202</sup> Там же. С. 9.

<sup>203</sup> Там же. С. 244.

<sup>204</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т: Т.2: Мифология. Религия / Ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 541.

<sup>205</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Пер. с кит. Послесловие Б.Л. Рифтина. М.: наука, 1987. С. 34.

Когда небо и земля перестали нуждаться в опоре, Паньгу умер, и части его тела распались на «космические явления и элементы рельефа»<sup>206</sup>.

Мифологический мотив прослеживается в «Сорок лет Чанчжоэ». Чанчжоэ рождается в степях из ничего и творится первым жителем – «отцом-пустынником» – претворяющим аморфную целину в полноправный город: «История Чанчжоэ насчитывает чуть более сорока лет <...> Первый день летосчисления приходится на осенний день, когда луна стояла против солнца. Сорок лет назад на месте города была голая степь. В этой степи, безветренной и сухой, в небольшой землянке поселился первый чанчжоэский житель, отец-пустынник Мохамед Абали <...> Откуда и зачем пришел в нищую степь Мохамед Абали – ничего этого не известно. Единственное, что имел при себе пустынник из мирских вещей, была жестяная кружка, в которую он с вечера насыпал песок, а к утру получал из него воду»<sup>207</sup>. В повествовании рождение города походит на «инкубацию» нового мира, что подчеркивается настойчивым повторением «куриной» образности.

### **Куриный город**

Жители города покрываются перышками. Первым трансформацию обнаруживает полковник Шаллер. Перебирая волосы жены, «полковник наткнулся в области затылка жены на белые мокрые перышки»<sup>208</sup>. После жители начинают массово обращаться к городскому доктору Струве. Так, местный кореец обратился к нему с жалобой, что «у основания его черепа выросли перья, похожие на куриные»<sup>209</sup>. Далее, обратила на себя внимание представительница «высшего света» – Лиза Мирова – после чего в городе случился переполох и сотни людей посетили больницу, находя куриные

---

<sup>206</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т: Т.2: Мифология. Религия / Ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 541.

<sup>207</sup> Липскеров Д. М. Сорок лет Чанчжоэ. М.: Вагриус, 2000. С. 138.

<sup>208</sup> Там же. С.190.

<sup>209</sup> Там же. С. 312.

перья под основанием черепа. Местная газета сделала выпуск под названием «Мы превращаемся в кур»<sup>210</sup>, после чего город окончательно превратился в «зооморфную страну».

Прототип фантастического города такого толка легко отыскивается древнекитайском трактате «Каталог гор и морей», упомянутом нами в предыдущих главах. «Каталог», основываясь на цинь-ханьской «синоцентрической концепции», предлагает панораму мифических и реальных земель и народов континентального Китая и соседних земель<sup>211</sup>. В «Каталоге гор и морей» фиксируется целый ряд фантастических областей, где жители имеют зооморфную природу. Например, существует «Царство, Дарованное собаке» (кит. 犬封国), которое называется также «Царством собачьих жунов» (кит. 犬戎国)<sup>212</sup> или «Царством Людей Ди» (кит. 氏人国), где обитают люди, подобные русалкам в западной мифологии, они обладают «человеческим лицом, но у них туловища рыб и нет ног»<sup>213</sup>. Наиболее близкими к липскеровскому контексту являются «орнитологические» страны: «Царство крылатых людей» (кит. 羽民国) и «Царство яйцекладущих» (кит. 卵民国), в которых люди появлялись на свет из яиц и имели ряд зооморфных (птичьих) характеристик (см. раздел «Потусторонний мир в рассказе Ю. Буйды “Китай”»). Подобным образом куриный город может восходить к «стране Крылатых» в романе «Цветы в зеркале» (кит. 镜花缘), где содержатся указания на зооморфных жителей подобного рода: они обладают «птичьим клювом, красными глазами, белыми волосами», имеют «крылья на спине», размножаются кладкой яиц, но не деторождением. Летать они не умели, но могли только взмыть над землей не выше расстояния на два чжана<sup>214</sup>.

---

<sup>210</sup> Там же. С. 326.

<sup>211</sup> Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисл. пер. и коммент. Э.М. Яншиной. М.: Наука, 1977. С. 5.

<sup>212</sup> Там же, С. 106.

<sup>213</sup> Там же. С. 103.

<sup>214</sup> Ли Жу-чжэнь. Цветы в зеркале / Пер. с кит.; Изд. подгот. В.А. Вельгус [и др.]. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР. 1959. С. 242.

В сумме китайские подтексты говорят, что «Сорок лет Чанчжоэ» воспроизводит классический для китайской литературы сюжет. «Куриный город» восходит к сказочным царствам китайской древности: «Царствам крылатых людей» из «Каталога гор и морей» или же к роману «Цветы в зеркале», где упоминается похожая страна. Таким образом, китайский подтекст действительно находится глубже, чем чисто внешнее упоминание «китайского» топонима и бытовых деталей вроде «китайского чайника», но, возможно, – даже послужил источником для романа Липскерова.

### Символ петуха и курицы в китайской культуре

Со времени нашествия кур в Чанчжоэ начинается золотой век: город живет «размеренной жизнью, даже сквозь окна домов веяло сытостью и праздничной ленью»<sup>215</sup>. «Но неожиданно что-то изменилось в поведении кур. Они перестали беспорядочно бегать по загону и сгрудились в один громадный клин» и улетели из города<sup>216</sup>. Жители «вдруг вспомнили день куриного нашествия» и поняли событие как символическое происшествие: «Нехороший знак! – кричали наперебой митингующие, – Улетели куры – быть беде!»<sup>217</sup>. Народ, «как барометр, способен ощущать приближение катастрофы»<sup>218</sup>, – пишет повествователь, и жители покидают город. Как только куры исчезают из города, за ними исчезает и благоденствие.

Курица и петух издавна имеют священный смысл в китайской культуре. В китайском языке иероглиф 鷄 является общим названием курицы и петуха. Петух (и курица) в сознании древних «принадлежал к тому же семейству, что и чудо-птица феникс: оба имели, как корону, возвышенный гребень, пестрое оперение и золотой хвост. Красота петуха (и курицы) ничуть не уступала

---

<sup>215</sup> Липскеров Д. М. Сорок лет Чанчжоэ. М.: Вагриус. 2000. С. 24.

<sup>216</sup> Там же. С. 243.

<sup>217</sup> Там же. С. 251.

<sup>218</sup> Там же. С. 252.

фениксу»<sup>219</sup>. Яркая внешность петуха служила прототипом целого ряда мифических птиц древнего Китая. Например, внешний вид Луань-няо (кит. 鸾鸟) и птицы Чун-мин (кит. 重明) напоминал петуха. Луань-няо, олицетворение спокойствия и гармонии, «изображали похожей на петуха, с красными, переходящими в многоцветные перьями (по другой версии, у луань-няо преобладал темный, сине-зеленый цвет)». В древнем Китае изображения Луань-няо имели декоративно-ритуальное применение и помещались на стяг правителя, использовались при росписи колесниц<sup>220</sup>.

В китайском языке иероглиф 鸡 (цзи) является омофоном иероглифа 吉 (цзи), который означает счастье и благополучие<sup>221</sup>. Согласно легенде, петух (и курица) пользуется благосклонностью Юй-ди (нефритового императора, который правит небом и делами людей), отвечает за благоденствие людского мира и является «птицей-счастья», посланной императором на землю. Петух в древнем Китае называется также «добродетельной птицей» (кит. 德禽) и олицетворяет собой «пять добродетелей» (кит. 五德): носит гребень на голове, что символизирует «ученость» (кит. 文德), гребень же уподобляется высокой шапке мандарина в имперском Китае; носит шпоры на ногах – «военная доблесть» (кит. 武德); бесстрашие и готовность к нападению олицетворяет «храбрость» (кит. 勇德); отзывчивость к остальным, проявляемая, например, когда птица призывает других к употреблению пищи становится символом «гуманности» (кит. 仁德); ночная бдительность и точность при возвещении рассвета знаменует «надежность» (кит. 信德)<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> 吕洪年. 万物之灵: 中国崇拜文化全览. 杭州: 浙江文艺出版社, 2018. 第 100 页. (Люй Хуннянь. Анимизм: полное представление о различных культах в Китае, Ханчжоу: Издательство литературы и искусства провинции Чжэцзяна, 2018. С. 100.)

<sup>220</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т: Т.2: Мифология. Религия / Ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 505.

<sup>221</sup> 吕洪年. 万物之灵: 中国崇拜文化全览. 杭州: 浙江文艺出版社, 2018. 第 115 页. (Люй Хуннянь. Анимизм: полное представление о различных культах в Китае, Ханчжоу: Издательство литературы и искусства провинции Чжэцзяна, 2018. С. 115.)

<sup>222</sup> Там же. С. 102.

Кроме того, мифологический синкретизм древнекитайского народного сознания соединял образы солнца и петуха, поскольку последний понимался как глашатай дневного светила (что характерно и для западной культуры). В связи с этим образ петуха выполнял охранительную функцию и устанавливался на дверях для защиты от нечисти и злых духов.

В общем, образы петуха и курицы в китайской культуре связываются положительной коннотацией. Кроме того, что курица и петух, соединенные аналогичным иероглифическим начертанием, послужили прототипом различных мифических птиц, они являются персонификацией солнца, света, добродетели и умиротворенного благоденствия. В свете сказанного становится и более прозрачной концовка романа: как только жители нападают на сакральных (для китайской культуры) птиц, печальный финал становится неизбежным. Отношение к сакральному символу определяет развязку произведения.

Но тем не менее следует сказать, что и концовка, и в целом мифологический нарратив «куриного нашествия» представляют собой несколько ироническое или даже абсурдистское воспроизведение мифологем, особую переработку мифологического материала. Они включаются в быт и подаются в предметно-бытовом ракурсе: мифологемы «остывают» в обыденности (что свойственно поэтике «магического реализма») и не производят того метафизического эффекта, как в рассказах Буйды или романах Крусанова. Скорее, мифология становится для Липскерова отправной точкой, опорой и фундаментом для созидания особой реальности – города Чанчжоэ, где ирреальное вплетается в реальное, и это было бы невозможно без обращения к древнекитайскому дискурсу.

### 2.3. Лиса-оборотень в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»<sup>223</sup>

Степень влияния восточной культуры на писателя может быть разной. Для некоторых авторов привлечение восточного материала определяется потребностями конкретного произведения и оттого является единичным (уникальным) приемом. Так, для Ю. Буйды и Д. Липскерова китайская тема не является доминантой и появляется только в случае, если смысловая задача может найти разрешение в том или ином содержательном восточном подтексте. Но существуют и такие русские писатели, которые были фундаментально сформированы восточной культурой, усвоили и переработали концептосферу чужой философии, эстетики, литературной традиции так, что она проходит из произведения в произведение сквозной нитью. Ориентальная устремленность автора в таком случае становится творческой доминантой. К такому разряду писателей относится Виктор Пелевин.

Тексты Виктора Пелевина испещрены восточной символикой: притчевыми вставками, аллюзиями на мифологию и литературу Востока, обыгрыванием инокультурных нарративов и т.д. Ориентальные тексты для Пелевина могут становиться как источником некоторой философской позиции (дзен-буддизм, сикхизм, даосизм), так и предметом постмодернистской игры. Наиболее распространенным для пелевинской техники является снижение метафизического концепта до анекдотического уровня («Чапаев и Пустота») или же, наоборот, возведение некоторого образца остроумия до уровня метафизики. Для пелевинского текста характерно беспрестанное колебание архаичной символики между сакральным и профанным, что Янь Мэйпин называла «ускользающей

---

<sup>223</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Китайский подтекст в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Казанская наука. 2021. № 9, С. 23–27.

архитектоникой пелевинского художественного пространства»<sup>224</sup>. Однако функция восточного подтекста может быть разной. Некоторые из оккультно-восточных аллюзий в романах Пелевина не направляются на выражение какой-либо метафизической идеи, однако имеют не менее важные функции. Многие из них подстилают фабульный фундамент и становятся первым двигательным механизмом в развитии сюжета. Можно было бы сказать, что романное повествование начинает накладываться на мифологический нарратив, всячески изменяя и деконструируя его при помощи других мифологических (или интертекстуальных) приемов. Некоторый мифологический текст таким образом становится стержнем повествования, и в случае «Священной книги оборотня» он составляется из различных составных единиц древнекитайских повествований про антропоморфных лис, зверей-оборотней и мифологем, связанных с нарративами такого порядка.

Апелляции к древнекитайским культурным кодам, элементам китайской классической литературы и образности в текстах Пелевина очень часты и обнаруживаются уже в самых первых произведениях писателя. В раннем рассказе «Синий фонарь» (1991) взят традиционный образ синего фонаря (знак траура в древнем Китае) в качестве символа загробного мира, что способствует усилению мистического начала повествования. Рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» (1991) был написан под прямым влиянием новеллиста Ли Гунцзо из династии Тан и восходил к «Преданью о губернаторе государства Нанькэ». Роман «Чапаев и Пустота» (1996) обнаруживает целый ряд древнекитайских аллюзий, в частности, аллегория на притчу в «Сне Чжуан-цзы»<sup>225</sup>; «Generation П» (1999) не обходится без обращений к Китаю, который присутствует в тексте посредством косвенных упоминаний китайского классического романа «Путешествие на Запад». Писатель лично подчеркивал параллель между

---

<sup>224</sup> См.: Янь Мэйпин. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: Монография. Воронеж: НАУКА- ЮНИПРЕСС. 2019. 184 с.

<sup>225</sup> Чжан Исянь. Китайские мотивы в творчестве В. Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 5 (84). С. 274–277.

романами в письме китайским читателям: «Моя работа является русским вариантом романа “Путешествие на Запад”», предлагал интерпретировать роман как инверсию китайского текста<sup>226</sup>.

Шестой роман Пелевина «Священная книга оборотня» (2004) продолжает намеченную синологическую тенденцию: писатель черпает фабульные элементы из китайской культуры, так что главной героиней становится самый популярный персонаж китайской мифологии и литературы – лиса-оборотень, но только преображенный посредством специфической эстетики постмодерна.

Для постмодернистской эстетики свойственно понимать литературный текст как поле для интертекстуально-смысловой игры. Исследователи неоднократно обращались к изучению романа именно в этом аспекте. А.Н. Воробьева, например, рассматривала различные интертекстуальные уровни повествования через призму русской и американской литературы, отметив значение аллюзий на «Собачье сердце» М. Булгакова, роман «Лолита» В. Набокова, народную сказку «Крошечка-хаврошечка»<sup>227</sup>. И.Р. Куряев выявил в романе «кинематографические» цитаты и определил функцию этих цитат для повествования в целом<sup>228</sup>. А.Ю. Мельниковой была исследована специфика хронотопа в романе<sup>229</sup>. Образ, противопоставленный главной героине, был рассмотрен А.В. Касьяновым, который приходил к выводу, что «волк-оборотень» восходит к прототипам из северной скандинавской мифологии<sup>230</sup>. О.Ю. Осьмухина, А.А. Сипрова считали,

---

<sup>226</sup> 维.佩列文. 致中国读者 / 维.佩列文. “百事”一代. 刘文飞译. 北京: 人民文学出版社, 2001. 第2页。(Пелевин В.О. Письмо к китайским читателям / Пелевин В.О. «Generation П». Перевод: Лю Вэньфей. Пекин: Народная литература, 2001. С. 2.)

<sup>227</sup> Воробьева А.Н. Книжно-культурные трансформации в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. Т. 152. № 2. С. 93–100.

<sup>228</sup> Куряев И.Р. Киноцитата в прозе В. Пелевина (на материале романов «Чапаев и пустота», «Generation “П”», «Священная книга оборотня») // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2019. № 4. С. 80–89.

<sup>229</sup> Мельникова А.Ю. Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 3. С. 123–125.

<sup>230</sup> Касьянов А.В. Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 69–74.

например, что Пелевин на основе «образа китайской лисы-оборотня, образа пса Гарма и волка Фенрира из северогерманской мифологии» создает авторский неомиф, но внимание исследователей, тем не менее, ограничивалось только на мужском образе<sup>231</sup>. Подробное раскрытие образа героини – лисы-оборотня как собирательного набора китайских мотивов было осуществлено в статье Го Вэй, где была описана эволюция образа лисы в классической китайской литературе. Главные выводы статьи были обоснованы на интертекстуальных включениях из древнекитайской хроники «У-Юэ Чуньцю», «Бесед и суждений» Конфуция, «Записках о поисках духов» Гань Бао и др<sup>232</sup>. Однако роман Пелевина обладает очень широким интертекстуальным потенциалом и оставляет пространство и для дальнейшего поиска, так что наша задача состоит в том, чтобы расширить аллюзивное поле и описать содержательные компоненты, вложенные в образ главной героини романа.

### **«Универсалистский анимизм» в китайской культуре**

Образ лисы в китайской культуре самобытен и даже непостижим для другого народа. Значение китайского анимизма справедливо определяет крупный советский синолог В.М. Алексеев: «Эта волшебная фантастика, которую китайский народ, неизвестно даже с какого времени, окутывает простого плотоядного зверька, разрастается до размеров, которые, по-видимому, совершенно чужды воображению других народов»<sup>233</sup>. В отличие от образа лисы в русских сказках и баснях, где лиса рисуется как хитрый обманщик, лукавый льстец, лиса в китайской культуре имеет роль

---

<sup>231</sup> Осьмухина О.Ю., Сипрова А.А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» //Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11-2 (77). С. 26–30.

<sup>232</sup> Го Вэй. Лисы-оборотни в китайской литературе и искусстве и в творчестве В. Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 3 (82). С. 341–343.

<sup>233</sup> Алексеев В.М. Предисловие переводчика «Лисьи Чары» // Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент. акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С.10.

соблазнительницы и оборотня. Истоки такой специфической ассоциации между лисой и оборотнем уходят в глубокую древность.

В средневековом Китае люди веровали во всеобщую одушевленность природы. Известный голландский китаевед Де Гроот определял основную особенность китайской религиозности как «универсалистский анимизм». По его мнению, в китайских верованиях и на народном, и на государственном уровне господствуют «вполне архаические и в чем-то примитивные представления и культы – культ предков, почитание божеств, олицетворяющих явления природы и духов местности, поклонение силам природы и т. д.», что ничуть не уступает по значению «трем учениям» – конфуцианству, даосизму и буддизму<sup>234</sup>. Для китайского анимизма характерно одушевление неба, земли, солнца, луны, лесов и гор, животных и растений и даже предметов.

На почве анимистических верований в китайской литературе возникает множество образов оборотней, демонов. Китайская мифология и литература предлагают широкий, разнообразный список подобных существ. Они присутствуют как в китайских народных сказках (напр., «Легенда о белой змее», где изображается любовь между человеком и змеей-оборотнем), так и в текстах классической китайской литературы. Упоминание такого рода существ происходит в романе «Путешествие на Запад», где героям, отправившимся по Шелковому пути в Индию за буддийскими сутрами, препятствуют различные оборотни: паук-оборотень, скорпион-оборотень, быкоголовый князь демонов, нефритовый кролик-оборотень, лиса-оборотень и т.д. Как мы помним, «Путешествие на Запад» занимало важную позицию в круге чтения Пелевина.

### **Лиса-оборотень: китайская литературная традиция**

---

<sup>234</sup> Де Гроот Я.Я.М. Демонология древнего Китая. СПб.: Евразия, 2000. С. 11.

Внешность лисы, несомненно, очень сильно обуславливает мифологический образ этого животного в культуре Китая. Игривость всей наружности, цвет меха и пушистый хвост, некоторая лукавость во всем внешнем виде определила основные черты персонифицированной аллегории соблазнения, характерные для китайского мифологического персонажа «Хули-цзин». *Хули-цзин* (кит. 狐狸精) дословно означает «лиса-оборотень». Выражение имеет ход в разговорно-бытовой речи, где обладает совокупностью негативных смыслов и обозначает ‘кокетку’, ‘соблазнительницу’ и т.п. Образ антропоморфной лисы во много аналогичен другим западным архетипическим фигурам – русалке, сирене, суккубу и т.д. как другим олицетворениям сладострастия, но только приобретает в китайской ментальности особые черты, несводимые к чужой культуре.

Китайская культура предлагает широкий перечень вариаций мифологического образа лисы-оборотня. Справедливо можно утверждать, что она является фаворитом народных сказок, легенд, древних новелл и китайских романов. Образ лисицы-оборотня возникает уже в Династии Цзинь (III–V вв. н.э.). «Записки о поисках духов» придворного историка и писателя Гань Бао изображают лису-оборотня по имени А-Цзы. Она выполняет архетипическую роль соблазнительницы. Лиса привлекает к себе начальника охраны, и под влиянием любовных чар мужчина «совершенно уподобляется лисицам»<sup>235</sup>. Другой пример можно обнаружить в тексте современника Гань Бао – цзинского писателя и ученого Го Пу, который упоминает лису-оборотня в «Записках из мрака». В конце VIII века танский писатель и историк Шэнь Цзи-цзи написал новеллу «Жизнеописание Жэнь», где впервые было предложено «неортодоксальное» истолкование образа: лисица (госпожа Жэнь) выполняла обязанности преданной супруги и обладала суммой положительных качеств<sup>236</sup>. Таковую же трактовку выдвигает в

---

<sup>235</sup> Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / Пер. с древнекит., предисл. прим. и словарь-указ. Л. Н. Меньшикова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение» 1994. С.425.

<sup>236</sup> См.: Шэнь Цзи-цзи. Жизнеописание Жэнь // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 40–50.

серии новелл «Удивительная встреча в Западном Шу» (начало XII века) сунский ученый Ли Сянь-минь<sup>237</sup>. Более известным, культовым образцом названного архетипа является лиса Су Дацзи, изображенная в книге «Возвышение в ранг духов». Дьявольская сущность лисы, воплощенная в тексте, стала прототипом дальнейшего развития образа. Дацзи была наложницей последнего императора династии Шан. Притягательная красота оборотня превратила правителя в жестокого тирана, подчиненного желаниям возлюбленной. «Возвышение в ранг духов» изображает казнь, когда император, по велению Дацзи, собственноручно вырезает сердце из груди советника, высказавшегося против «лисы». Таким образом, Дацзи стала собирательным образом «роковой женщины» в китайской литературе (по типу Кармен).

Образ лисы-оборотня достигает расцвета в династии Цин (XVII – начало XX вв. н. э.). Лиса-оборотень часто фигурирует в сборнике Юань Мэй «О чем не говорил Конфуций», рассказах крупного придворного ученого Цзи Юнь «Заметки из хижины Великое в малом». Наиболее яркие и популярные изображения лисы-оборотня принадлежат известному цинскому новеллисту Пу Сунлину, который, следуя традиции предшественников, написал фантастический сборник «Странные истории из Кабинета Неудачника», где разворачивается «самая прихотливая картина сверхъестественного вмешательства лисицы в человеческую жизнь»<sup>238</sup>.

### **Структура образа «лисицы-оборотня» в романе Пелевина «Священная книга оборотня»**

Пелевин отступал от славянской интерпретации лисы и при изображении героини обращался к китайской традиции. Повествование в

---

<sup>237</sup> См.: Ли Сянь-минь. Удивительная встреча в Западном Шу // Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 60–72.

<sup>238</sup> Алексеев В.М. Предисловие переводчика «Лисьи Чары» // Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент, акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С.11.

романе ведется от лица главной героини по имени А Хули. Она двухтысячелетняя китайская лиса-оборотень, работающая куртизанкой в Москве. С помощью хвоста она вовлекает клиента в гипноз, погружает его в грезу и, таким образом, порождает в его сознании иллюзию интимной близости. После нескольких случаев полукриминального характера она была арестована сотрудниками специальных служб, где встретила антагониста («свое другое») – волка-оборотня, генерала-лейтенанта ФСБ Александра (писатель называет героя, обыгрывая известное для русской культуры имя, Сашей Серым). Последним выводом романа становится утверждение, что ключом от «Радужного потока» является «истинная любовь, у которой нет ни субъекта, ни объекта»<sup>239</sup>.

Структура образа лисы в романе Пелевина включает в себя большое количество содержательных компонентов, взятых из традиционной китайской культуры. Автор решает дать героине «бикультурное» имя – А Хули, так что внутри имени звучит и типичное русское ругательство, и прямая аллюзия на китайскую традицию. А (кит. 阿) – уменьшительно-ласкательный префикс, Хули (кит. 狐狸) значит ‘лиса’, что в сумме обозначает на русском языке ‘лисичку’.

А Хули является древней китайской лисой, так что годы жизни героини восходят к рассвету китайской цивилизации. Истоки жизни лисы «теряются очень далеко и припомнить их так же трудно, как осветить фонариком ночное небо»<sup>240</sup>. Главная признак оборотня и критерий определения его магической силы – возраст. Китайская мифология определяет силу фантастических животных и предметов продолжительностью жизни. Считалось, что чем старше древнее животное и предмет, тем большей силой оно обладает. В сборнике «Записки из мрака» говорится: «Пятидесятилетняя лиса может превратиться в женщину, столетняя может стать красавицей и чародейкой, знающей о том, что происходит за тысячу ли, прекрасно владеет

---

<sup>239</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 380.

<sup>240</sup> Там же. С. 12.

искусством оболъщения, морочит человека так, что он теряет разум. Через тысячу лет лисе открываются законы Неба, и она становится Небесной лисой»<sup>241</sup>. А Хули, например, радуется, что оставила след в древнекитайской литературе. Две тысячи лет назад, по словам героини, она была лисицей А-Цзы во время династии Поздней Хань. Пелевин указывает на «Записки о поисках духов» Гань Бао, поскольку прямо говорит, что А Хули не может без волнения перечитывать фрагмент, где упоминается лисица-оборотень А-Цзы, она носит «с собой этот листок как талисман»<sup>242</sup>.

А Хули – нимфетка-оборотень с незаурядной красотой, она выглядит на четырнадцать лет. Тело у нее «тонкое и стройное, без капли жира, с великолепной рельефной мускулатурой», волосы «тонкие, шелковистые и блестящие». Рядом с ней «даже самые красивые женщины кажутся грубыми заготовками – как наспех обтесанная глыба камня рядом с готовой скульптурой»<sup>243</sup>. Описание героини полностью соответствует китайскому оригиналу. Телесная красота является главным атрибутом лисицы-оборотня в китайской литературе. «Удивительная встреча в Западном Шу» предлагает аналогичное изображение архетипа: «Девушка лет, наверное четырнадцати-пятнадцати, медленно прогуливается лotosовыми шажками. На лоб свешивается короткая челочка, лицо сияет как красная орхидея, брови подобные изогнутыми ивовыми листочкам»<sup>244</sup>. Лисья красота подчеркивает и во многих рассказах сборника «Странные истории из Кабинета Неудачника». Например, в рассказе «Целительница Цзяоно» дается изображение молодой лисы: «Ей было лет тринадцать-четырнадцать. Кокетливые волны глаз струились умом. Тонкая ива рождала красоту. Студент поглядел на нее, увидел ее лицо — и все охи, все стоны в один миг забыл. Весь дух его жизни

---

<sup>241</sup> Цит. по: Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 49.

<sup>242</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 13.

<sup>243</sup> Там же, С. 25.

<sup>244</sup> См.: Ли Сянь-минь. Удивительная встреча в Западном Шу // Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С.61.

так от нее и воспрянул»<sup>245</sup>. Аналогичные черты упоминаются при описании лисы в рассказах «Красавица Цин-фэн»<sup>246</sup>, «Четвертая Ху»<sup>247</sup> и многих других.

Долгое время местом обитания А Хули был могильный склеп. До приезда в Россию она «несколько сотен лет прожила в ханьской могиле недалеко от места, где стоял когда-то город Лоян. В могилке было две просторных камеры, в которых сохранились красивые халаты и рубахи, гусли-юй и флейта, масса всякой посуды – в общем, все нужное для хозяйства и скромной жизни»<sup>248</sup>. В китайской литературе склеп является традиционным жилищем лис-оборотней. В стихотворении «Лиса из древней гробницы» великого танского поэта Бо Цзюй-и (772–846 гг. н.э.) описывается живущая в гробнице лиса, которая превратилась в пленительную красавицу в красном платье. В рассказе «Могила Луань Шу» из сборника «Записки из поисках духов» говорится про лису-оборотня, которая, после расхищения гробницы, мстит могильщику и является ему во сне<sup>249</sup>.

Традиционным противником лисицы-оборотня является «даос-заклинатель». Пелевин не обходит и такую узнаваемую черту. А Хули опасается появления даосского жреца на протяжении всего романа. Первый раз героиня думает, что перед ней «даос-заклинатель», когда по неосторожности распушает хвост на глазах клиента в гостинице «Националь»<sup>250</sup>. Аналогичную даосскому заклинателю роль в китайской культуре играет буддийский монах. Последний упоминается в рассказе А Хули: «Однажды вечером, примерно тысячу двести лет тому назад, в стране, которую сейчас называют Китай, я ехала в своем паланкине из одного города в другой <...> в тот вечер мы остановились возле ворот монастыря на Желтой

---

<sup>245</sup> Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст.,коммент, акад. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 386.

<sup>246</sup> Там же. С. 73.

<sup>247</sup> Там же. С. 31.

<sup>248</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 293.

<sup>249</sup> См.: Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / Пер. с древнекит., предисл. прим. и словарь-указ. Л. Н. Меньшикова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение» 1994. С. 359.

<sup>250</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 36.

Горе»<sup>251</sup>. Она слышала звуки флейты и пошла на музыку, где встретила флейтиста и попыталась очаровать его: «...надо сказать, никакого плана у меня не было – так, вертелись в голове смутные соображения: сначала поговорить по душам, а потом заморочить, иначе с людьми нельзя»<sup>252</sup>. Но флейтистом оказался буддийский монах, защищенный от наваждения. А Хули пытается бежать, но монах поднимает «два исписанных иероглифами листа» и припечатывает лису к земле, как «железными скобами»<sup>253</sup>. Указанные «иероглифы» относятся к буддийским талисманам и обладают религиозным смыслом, значимым для культуры Китая.

Навязчивый страх перед буддийским монахом становится лейтмотивом, использованным, по всей видимости, чтобы включить в повествование детали китайской религиозной жизни. Даосизм и буддизм являются двумя ведущими для Китая типами религиозности, занимают значимое место в духовной жизни Древнего Китая. Различные враждебные существа: бесы, духи, бесы, оборотни, которыми полнились представления древних китайцев, стали причиной появления противоположного начала: чтобы оградить себя от чуда злого и умолить о чуде благом, китайцы пришли к мысли о предстателе и заступнике, способным усмирять нечисть. Такую функцию в даосизме выполнял даос (кит. 道士), в буддизме – монах-буддист, или хэшан (кит. 和尚). Каждому из них соответствует ряд ритуальных практик. Согласно древним представлениям, даос способен чувствовать присутствие нечистой силы на расстоянии и обнажать обманчивый облик оборотня, духа или другого демона. Даосский заклинатель обладает целым комплексом средств магического воздействия: «заклинательными надписями и изображениями, устными заклинаниями, мудрами (особыми положениями кистей рук) и шагами Юя»<sup>254</sup>, что в целом и подразумевает Пелевин.

---

<sup>251</sup> Там же. С. 332.

<sup>252</sup> Там же. С. 336.

<sup>253</sup> Там же. С. 339.

<sup>254</sup> Зорькина М.С. Традиционная магия в даосском ритуале: заклинания, мудры, юевы шаги // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2010. № 2. С. 26.

Сцена, где лису-оборотня наказывает монах, часто встречается в китайской классической литературе. В рассказе «Как Цзяо Мин грозил лисе» из сборника «Странные истории из Кабинета Неудачника» дом придворного наставника Дун подвергся лисьему наваждению. Дун попросил даоса Цзяо Мина помочь, и монах «написал киноварью талисман и велел наклеить его на стену», «устроил алтарь и стал делать заклинания. И вдруг все увидели большую лисицу, улегшуюся под алтарем». Он «сложил пальцы копьём и, тыча ими, читал заклятие» – «лисица затряслась в испуге», «с усердной почтительностью приняла повеление» даоса, что больше не навредит и навсегда покинет жилище<sup>255</sup>. Аналогичный сюжет находим в рассказе «Переодетый цзиньлинец», где лисица в человеческом облике разоблачается под воздействием «огромного талисмана, линии которого ползли червями, напоминая драконов»<sup>256</sup>.

Другой мотив касается императорских экзаменов в древнем Китае. Мифическое долголетие оборотней дает Пелевину дополнительную возможность для изображения широкой картины китайской культурной жизни. Они, как в случае с буддийским монахом, могут преподноситься в качестве воспоминаний. Так, бессмертная лиса вспоминает про «идиллические времена», когда она общалась с древнекитайскими учеными. Во время своего пребывания в ханьской могиле недалеко от Лояна она познакомилась со многими учеными, которые отправились в город, чтобы сдать императорский экзамен «кэцзюй» (кит. 科举): «Китайские студенты со своими книгами обычно жили в сельской местности, экзамены ездили сдавать в город, а потом, отслужив свой срок чиновником, возвращались в семейный дом»<sup>257</sup>. В процитированных строках Пелевин выступает культурологом и дает прозрачное указание на тысячелетнюю систему «кэцзюй» и традицию почитания предков.

---

<sup>255</sup> Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент, акад. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С.640.

<sup>256</sup> Там же. С.485.

<sup>257</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 293.

«Экзаменационная система кэцзюй представляла собой конкурсный отбор чиновников посредством сдачи специальных тестов в императорском Китае»<sup>258</sup>. Данная система просуществовала тринадцать веков: была установлена в начале VII века в династии Суй, а упразднена – только в начале XX века на закате династии Цин. До появления «кэцзюй» многие должности и чины получались только по наследству, что способствовало усилению аристократов и местных клановых сообществ, в конечном счете – децентрализации власти. Император решил перейти на более надежную и справедливую систему отбора кадров – государственный экзамен «кэцзюй». Система государственного экзамена обеспечивала административно-бюрократическому аппарату регулярный приток свежей крови и приводила в государственное управление многих талантливых советников и чиновников. «Кэцзюй» предоставлял равные возможности для представителей разных сословий, так что зачастую являлся единственным способом подняться вверх по социальной лестнице для низкого сословия населения. После введения системы государственных экзаменов в стране рождается целая армия студентов-ученых.

Для того, чтобы принять участие в императорских экзаменах «кэцзюй», ученые были вынуждены покинуть свою родину и отправиться в столицу. Пройдя экзамены и став чиновником, ученый, по приказанию императора, должен был служить вдали от родного города в течение нескольких десятилетий. В феодальный период Китай был патриархальной страной, придававшей большое значение кровному наследованию. У древних китайцев глубоко укоренилась идея преемственности поколений, почитания предков, получившая культовый характер. Независимо от того, как далеко чиновники отбыли от родных домов, они надеются на верное возвращение, чтобы умереть в родовой могиле и «уйти к праотцам». Такая традиция выразительно закрепилась в китайской фразеологизме 落叶归根 –

---

<sup>258</sup> Шогенова Л.А. Система государственных экзаменов для чиновников «кэцзюй» в императорском Китае // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 8. С. 170.

«падающий лист ложится к корню». Подобный мотив встречается и в других произведениях русской литературы (см. рассказ «Шествие Мертвых» А.П. Хейдока).

Пелевин конкретизирует историю жизни древнекитайских ученых посредством различных высказываний лисы. Она говорит, что многие из ученых докучали «расспросами о древних временах – правильно ли составлены летописи, нет ли ошибок в хронологии, кто организовал дворцовый переворот три века назад и так далее». «Другие, посмелее духом», – сообщала А Хули, – приходили к ней «поразвратничать среди древних гробов»<sup>259</sup>. В китайской культуре лиса-оборотень часто составляет пару ученому-студенту – это тоже известный мотив. Экзаменационная конкуренция при сдаче экзаменов была очень высока: «Если в сунском Китае число получивших степень колебалось 1 до 10% количества соискателей, в цинском Китае в XIX в. – только 1–2% имели право на получение низшей степени»<sup>260</sup>. Многие ученые учились и готовились до глубокой старости и даже тогда не могли выдержать экзамена низшей степени. На этом культурном фоне возникали предания про любовь между лисой и ученым. Самый известный сюжет: лиса-оборотень навещает убогую хибару ученого, утешает его и дает надежду на положительный исход экзамена. Сборник Пу Сунлина «Странные истории из Кабинета Неудачника» предлагает целую коллекцию подобных историй. Например, подобная любовь упоминается в рассказе «Смешливая Ин-нин»<sup>261</sup>, «Четвертая Ху», «Зеркало Фэн-сянь»<sup>262</sup>. Также лиса выступает помощником при сдаче императорских экзаменов в рассказах «Студент Го и его учитель» и «Студент Лэн».

Концовка романа тоже обладает зарядом китайских реминисценций. А Хули оставляет возлюбленного на земле и взлетает в радужный поток. Прощание с возлюбленным в китайской классической литературе

---

<sup>259</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 293.

<sup>260</sup> Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 197–198.

<sup>261</sup> Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент, акад. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С.21.

<sup>262</sup> См.: там же. С. 622.

обыкновенно заканчивается тем, что лиса-оборотень оставляет мужчину на земле и отправляется в иной мир. Человек и оборотень, согласно легендам, принадлежат разным мирам, так что срок их встречи предопределен небом: лиса должна покинуть возлюбленного по истечении срока. Такой сюжет возникает, например, в новелле «Удивительная встреча в Западном Шу», где лиса Сун Юань покидает «земного мужа» и исчезает из дома по истечении божественных сроков<sup>263</sup>. Похожий мотив обнаруживается в рассказе Пу Сун-Лина «Пара фонарей», где лиса, посещавшая студента, покинула его спустя полгода, поскольку понимала, что «брачная связь имеет свою определенную судьбу»<sup>264</sup>.

Другая причина разлуки человека и лисы-оборотня заключается в том, что высшей целью зверей-оборотней в китайской мифологии является достижение бессмертия и, таким образом, божественности. Чтобы приобрести человеческий облик, звери должны совершенствоваться и выполнять ритуальные упражнения. В романе Пелевина лиса периодически занимается медитацией, садясь в «лотос» и «положив левую руку на колено, а правую на хвост». По собственному признанию, она практиковалась более двенадцати веков<sup>265</sup>. Достижение бессмертия, выраженное в аллегории «прыжка в радужный поток», становится ясной для героини во время встречи с Желтым Господином. Закономерным является и расставание А Хули и возлюбленного, потому что любовь для нее есть в первую очередь акт освобождения, но не продолжение земного удела. В рассказе «Фея Лотоса» из «Странных историй из Кабинета Неудачника» лиса-оборотень предпочитает путь Великого Дао любви к господину Цзуну. Точно так же в рассказе «Четвертая Ху» лиса покидает возлюбленного, чтобы достигнуть бессмертия. Так или иначе ряды похожих ситуаций повторяют изначальный концепт: любовь как земное желание только приковывает душу к земле, в то

---

<sup>263</sup> См.: Ли Сянь-минь. Удивительная встреча в Западном Шу / Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 71.

<sup>264</sup> См.: Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент, акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 120.

<sup>265</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 170.

время как она должна становиться духовным освобождением от всяческого страдания и выходом из цикла перерождений: «Тем не менее, все обстоит именно так — здесь и проходит тайная дорога к свободе. Произойдет примерно то же, что бывает, когда пузырек воздуха попадает ведущий к сердцу кровеносный сосуд. Этого будет достаточно, чтобы остановился мотор самовоспроизводящегося кошмара, в котором мы блуждаем с начала времен»<sup>266</sup>.

Образ А Хули в романе «Священная книга оборотня» становится свернутой «энциклопедией» китайской культуры, где выстраиваются в ряд императорские экзамены, ритуалы возвращения на родину, особенности китайской религии, многовековая история образа лисы-оборотня, столь важного и столь характерного для китайской культуры. Справедливо потому будет утверждать о глубокой укорененности романа Пелевина в традиции китайской классической литературы: совокупность подтекстов образует внутреннюю «родословную» образа главной героини, что несказанно углубляет культурное содержание текста. Тем не менее вовлечение китайского материала направлялось и на достижение некоторых метафизических задач (о чем мы говорили в начале параграфа): изображение лисы, как во многих романах Пелевина, становится одним из вариантов трансляции излюбленного сюжета писателя – отказа от желаний и открытости к бытию иного порядка. Стоит еще раз подчеркнуть и то, что последовательность событий, описываемых в романе, продиктована китайским подтекстом, так что традиционный нарратив формирует самую плоть пелевинского сюжета: она будто обнажается при изучении интертекста и наглядно указывает на возможные источники той или иной сюжетной подробности.

---

<sup>266</sup> Там же. С. 379.

### Глава 3. Культурные традиции Китая в современной русской прозе

Китай имеет богатые культурные традиции. Конфуцианское образование, система императорских экзаменов «кэцзюй», военное искусство Сунь-цзы, философия даосских мудрецов Чжуан-цзы, Лао-цзы, свои категории и параметры классической эстетики, традиционные литературные мотивы, уникальная идиоматика – всё это формирует «золотой фонд» китайской культуры. При обращении текста к китайской тематике, где фигурирует персонаж, связанный с китайской культурой, или где действие разворачивается в Китае, текст пропитывается множеством репрезентативных культурных знаков.

Современный петербургский писатель П. Крусанов в романе «Укус ангела» предлагает картину фантастической альтернативной истории, где в художественном фокусе находится процесс воцарения легендарного государя смешанных кровей – Ивана Некитаева. В ходе изображения («конструирования») образа главного героя Крусанов прибегает ко множественным знаковым деталям китайской культуры и философии. То же самое касается и родной сестры (и любовницы) Ивана – Татьяны Некитаевой. Оба имеют евразийское происхождение, в них течет кровь России и Китая, что безусловно должно было отразиться на структуре образов данных персонажей.

Обращение к китайской теме в последнем романе Д. Пригова «Катя Китайская» было обусловлено тем, что сюжетное действие романа было сосредоточено на китайском пространстве. Оттого и текст значительно обогащается элементами китайской образности и культуры, так что в романе образуется целый калейдоскоп обычаев и традиций Китая. В романе осмысливается культурная ассимиляция в жизни эмигрантов. Д. Пригов, таким образом, изображает процесс включения человека (в данном случае ребенка) в поле чужой культуры, что приводит, в сознании Кати, к изменению восприятия собственной идентичности.

Мужская часть романа «Письмовник» М. Шишкина разворачивается вокруг военных действий 1900–1901 гг. – интервенции Альянса восьми держав, вошедших в Китай с целью подавления Боксерского (Ихэтуаньского) восстания. Разные уровни китайской жизни (философии, народных верований, быта, истории) показываются на фоне «локальной» войны и сосредотачиваются вокруг образа второстепенного персонажа – Кирилла Глазенапа.

Эта глава посвящается творчеству П. Крусанова, Д. Пригова и М. Шишкина, где разные китайские культурные традиции нашли свое отражение и содействовали взаимному обогащению оригинальных традиционных мотивов и русской, и китайской литературы.

### **3.1 Культурные коды Китая в романе П. Крусанова «Укус ангела»<sup>267</sup>**

Благолепное иконописное изображение государя является традиционным одическим жанром русской литературы. Одическая традиция восходит к придворной поэзии М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского и Г.Р. Державина, где, конечно, как и в другие времена, она зачастую носила вынужденный характер (об этом писал Ходасевич в известной статье «Кровавая пища»). Исходный жанр, однако, видоизменялся и принимал различные формы – вплоть до годов «советского извода» классицизма, особой агиографии соцреализма, где изображение грозного правителя производилось опосредованно («Петр Первый» А.Н. Толстого) или напрямую (многочисленные оды Сталину). Смещение эстетических парадигм в то же время стало причиной изменения подходов к решению старой темы – изображению идеализированного образа русского монарха. К такой задаче подходит и Павел Крусанов в романе «Укус ангела», где фундаментальный

---

<sup>267</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Культурные коды Китая в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 4. С. 110–117.

жанр становится предметом обыгрывания, располагается на скрещении жанровых установок. Одическая традиция в романе воплощается мифологическими средствами, изображает сквозь мифологию онтологическую сущность единоличной власти: панегирик государю (Ивану Некитаеву) является плодом осознанного вымысла и объектом эстетико-мифологической конструкции. Крусанов в таком случае не «изображает», но именно выдумывает (создает) образ государя. Намеренное конструирование становится способом неклассической (мифологической) типизации государя: образ составляется как бы только из архаических мифологем.

Для построения исполинского образа Некитаева, следовательно, становились бессильны прежние способы дескрипции: простого и фотографического изображения того, как растет и обретает силу личность правителя, было недостаточно. Если они и появляются, то функционируют лишь как составные фрагменты мифологизированного образа. «Исторические» поступки становящегося государя обнаруживают ритуально-мифологическую подоплеку. Стоит вспомнить сцену купания, когда Иван давит брата под водой и топит его, тем самым воспроизводя обряд инициации, и актуализирует оккультно-ритуальное значение водной стихии (как силы крещенского обновления и как деструктивной хаотической энергии)<sup>268</sup>.

Иными словами, для воссоздания размаха сверхисторической личности Крусанов прибегает к скрещению различных мифологем, призванных углубить «генеалогическую» перспективу в образе персонажа. Ракурсы, оптики, культурные схемы, которыми пользуется писатель, многочисленны и разнообразны. Портрет государя наносится на полотно путем приращения мифологических сюжетов из средневековой эсхатологии<sup>269</sup>, античной

---

<sup>268</sup> См.: Волк Е.А. Неомифологическая эсхатология в романе «Укус ангела» П. Крусанова // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2020. Т. 31. С. 131–135.

<sup>269</sup> См.: там же.

литературы<sup>270</sup>, образов мусульманской мифологии<sup>271</sup> и, наконец, китайской истории и культуры. Образ констеллируется путем сращения разнородных интертекстуальных реминисценций. Портрет Некитаева, таким образом, выступает суммой подтекстов.

Противоположное крыло – как символическая антитеза «мужского» и «женского» – занимает мифологический образ сестры Некитаева – «китайчатой Тани». Принцип изображения Татьяны, любовницы государя, аналогичен изображению Некитаева и опирается на широкий круг древнекитайских текстов и на целый массив культурных представлений китайцев о неземной, женской красоте. Образ Татьяны подчеркнуто архетипичен, что нужно было Крусанову, чтобы наложить противоположные архетипы друг на друга и скрестить антитетическое в запретной, табуированной связи.

### **«Генеалогический портрет» государя**

Фабульную основу «Укуса ангела» составляет медленное продвижение Некитаева к получению абсолютной власти. На разных уровнях Крусанов постоянно подчеркивает идеологию евразийства. Она начинает звучать в начале произведения, где говорится про зачатие будущего государя. Отец Ивана, Никита, русский офицер влюбляется в дочь рыботорговца (Джан Третью) и забирает ее с собой в День Воссоединения. Они обручаются, и впоследствии Джан Третья рождает первую дочь – «луноликую фею Ван Цзыдэн со стальными, как Ладога, глазами»<sup>272</sup>. Девочку называют Таней, потому что «в семье Некитаевых родовыми женскими именами были Татьяна и Ольга», «что, безусловно, было приятно матери, так как имя созвучием

---

<sup>270</sup> См.: Бологова М.А. Мотивы античной мифологии в герменевтической структуре романа П. Крусанова «Укус ангела» // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Сборник научных трудов к юбилею Л.П. Якимовой. Новосибирск, 2004. С. 311–322.

<sup>271</sup> См.: Торосян А.С. Евразийское пространство в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. М., 2015. № 1. С. 175–180.

<sup>272</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 6.

напоминало ей о славной эпохе в истории застеленной лёссами отчизны»<sup>273</sup>. Сквозное выражение *китайчатая Таня* часто используется повествователем для характеристики героини. Удачность выражения состоит в том, что оно поддерживает «евразийскую тему» (кровный синтез Китая и России в День Воссоединения и двунациональный облик героини) сугубо фонетическими средствами: паронимическим повторением звуковых комплексов [та] при соединении слов: *китайчатая Таня*. Иван, второй ребенок, рождается после сестры в севастопольской больнице. Генеалогия Некитаева, таким образом, имеет повышенное значение и является прозрачным указанием на евразийское единение двух культур. Некитаев является выходцем из русской и китайской культур одновременно и выражает чаяние об интеграции России и Востока. Стоит указать и на фамилию героя: Не-Китаев – это отрицательная фамилия, но она предполагает, на наш взгляд, распределение национальных пропорций и выделение русской основы, так что китайское должно только растворяться внутри самобытного русского целого.

Мифологизация евразийской темы подкрепляется мотивом «иерогамии» (название древнегреческого обряда совокупления между богами) и «священного брака между землей и небесами»<sup>274</sup>, т.е. Россией и Поднебесной. В другом месте приводится предсказание «оптинского старца», который предрек, что «новый поводырь мира <...> родится между молотом России и наковальной Поднебесной, и что зачат он будет от мёртвого, выносит его рыба, а дерево, пока он будет мал и слаб, даст ему кров и схоронит от непогоды»<sup>275</sup>. Нужно учесть, что предсказание сбывается, поскольку Джан Третья превращается в «серебристую уклею», в то время как опекун, после смерти отца детей, вынашивает Ваню и Таню, пока не начнет покрываться древесной корой и обращаться в растение. Мифологическая цепочка полностью замыкается и предопределяет фабульную перспективу.

---

<sup>273</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 6.

<sup>274</sup> Там же. С. 78.

<sup>275</sup> Там же. С. 265.

Следующий мифологический штрих определил название романа («Укус ангела») и стал маркером «избранности» государя: «Государь завсегда меченый – сообщает «оптинский старец» – только отмети́на та простому глазу не видима. Как бы тебе... Точно ангел его поцеловал – вот. Да не печально, а со страстью – с прикусом»<sup>276</sup>. На государя надевается «завещательная привеска», призванная проверить «поводыря народов»: она раскаляется при приближении избранного правителя. Далее, старец, продолжая мотив «иерогамии», предсказывает, что «священный брак» состоится между государем («небесным женихом») и державой («земной невестой»), и будет «царство истое»: «Жених, помазанник небесный, и есть тайный государь, а невеста — держава земная со всеми её обитателями»<sup>277</sup>. «Священный брак» расширяется до двух событий на пути становления Некитаева: во-первых, зачатия государя от двух культурных царств (России и Поднебесной, земли и небес), во-вторых, воцарения Некитаева, где небесами становится царь, землей – страна. Таким образом совершается целостная, мифологическими средствами совершенная, сакрализация власти, которая стремится выразить евразийские позиции автора.

На китайскую родословную Некитаева указывают первые страницы романа. Повествователь упоминает, что по материнской линии Некитаев является наследником великого китайского стратега: «молва» возвела Джан Третью «в знатный род и пожаловала в предки Сунь-Цзы вместе с его трактатом о военном искусстве»<sup>278</sup>. Сунь-цзы – известный китайский стратег, живший во время Периода Весен и Осеней (VI–V вв. до н.э.). В то время центральная власть Чжоу была ослаблена, страна фактически была разделена на множество царств и княжеств. Княжества боролись за право властвования. На фоне исторических событий Сунь-Цзы выделился известным трактатом «Искусство Войны» и заслугами на бранном поприще: «Именно его победам царство У обязано усилением своего могущества и укреплением своего

---

<sup>276</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 79

<sup>277</sup> Там же. С. 78

<sup>278</sup> Там же. С. 5.

положения среди прочих царств»<sup>279</sup>. Аллюзия на Сунь-Цзы, кроме того, продолжает милитаристскую тему и вводит крусановское понимание литературы: «Литература — это ещё и война, блестящая война, дух которой неизбывен»<sup>280</sup>.

Стратегические «максимы» Некитаева обнаруживают параллели с древнекитайским трактатом «Искусство войны». Иван Некитаев открывает секреты своих батальных успехов перед «Коллегией престолов». Например, Иван подчеркивает первостепенную важность осведомленности армии в повадках противника: «Затевая свою войну или, если угодно, отправляясь полевать, охотник должен знать повадки дичи: он должен знать, где у зверя водопой, какие он оставляет следы, что и где он ест, как бракуется и когда спит. Хороший охотник может угадывать поступки зверя: именно поэтому он — ловец, а зверь — добыча. Но если дичь сможет предвидеть поступки охотника, то они вмиг поменяются местами. Для ловца это конец, осень — время опадать и шуршать под ногами»<sup>281</sup>. Приводим параллель из главы «Стратегическое нападение» в трактате Сунь-Цзы: «Если знаешь его и знаешь себя, сражайся хоть сто раз, опасности не будет; если знаешь себя, а его не знаешь, один раз победишь, другой раз потерпишь поражение; если не знаешь ни себя, ни его, каждый раз, когда будешь сражаться, будешь терпеть поражение»<sup>282</sup>. Кроме того, Иван говорит про обязательную непредсказуемость при ведении войны: «...охотник должен быть неуязвим, он не вправе становиться дичью, он должен сделаться непредсказуемым. <...> Когда человек меняется, когда мир становится для него охотничьими угодами, когда он так решает свою судьбу, это означает, что он идет на вызов страшной ненависти»<sup>283</sup>. Позиция героя созвучна «тактике обмана» из главы «Предварительные расчеты»: «Война — это путь обмана. Поэтому, если

---

<sup>279</sup> Сунь-Цзы, У-Цзы. Трактаты о военном искусстве / Пер. с кит., предисл. и коммент. Н.И. Конрада. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. С. 15.

<sup>280</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 16.

<sup>281</sup> Там же. С. 116.

<sup>282</sup> Сунь-Цзы, У-Цзы. Трактаты о военном искусстве / Пер. с кит., предисл. и коммент. Н.И. Конрада. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. С. 42.

<sup>283</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 116–117.

ты и можешь что-нибудь, показывай противнику, будто не можешь; если ты и пользуешься чем-нибудь, показывай ему, будто ты этим не пользуешься; хотя бы ты и был близко, показывай, будто ты далеко; хотя бы ты и был далеко, показывай, будто ты близко»<sup>284</sup>.

Жизнь отца Джан Третьей тоже включается в древнекитайский подтекст. Он не был простым обывателем: в романе сообщается, что он заведовал рыбной лавкой на границе Хабаровска и «славился тем, что, подбросив сазана, мог на лету вспороть ему брюхо и достать икру, не повредив ястыка»<sup>285</sup>. Крусанов отсылает читателя к знаменитому китайскому «мастеру ножа» – повару Дину из притчи «Чжуан-цзы». Повар по имени Дин занимался разделыванием бычьих туш для царя Вэнь-хоя. Разрезая мясо, он проходил ножом «через главные сочленения, непроизвольно проникая во внутренние пустоты», «не наталкиваясь на мышцы или сухожилия, не говоря уже о костях»<sup>286</sup>. Согласно «Чжуан-цзы», на восторженные отзывы царя повар отвечал, что своей виртуозностью он обязан верному следованию Пути и глубокой осведомленности в деталях своего дела. В романе Крусанова притчевый каноничный сюжет инвертируется. После самовольного ухода дочери к русскому офицеру, отец Джан Третьей не выдержал позора и «мастерски [см. «мастер ножа» – Л.Г.] перерезает себе горло тесаком для разделки рыбы»<sup>287</sup>.

Заслуживает внимания и смерть некитаевской матери. Она убивает себя спустя несколько дней после рождения сына на озере, возле имения Некитаевых. Она «перебралась в страну китайских духов: выносив дитя, зачатое от мертвого, и тем до конца исполнив долг перед едва не оскудевшей фамилией, она вышла майским вечером к озеру, по глади которого молочными завитками стелился туман, и старой косой вскрыла себе яремную жилу. Вместе с кровью из настезь отворенной вены вырвалась и скользнула

---

<sup>284</sup> Сунь-Цзы, У-Цзы. Трактаты о военном искусстве / Пер. с кит., предисл. и коммент. Н.И. Конрада. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. С. 36.

<sup>285</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 5.

<sup>286</sup> Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. М.: Мысль, 1995. С. 74.

<sup>287</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 6.

в воду серебряная уклейка»<sup>288</sup>. Сцена трансформации (вариация такого перерождения предлагается при описании превращения Легкоступова-старшего) соответствует китайским воззрениям на природу смерти. Важнейшим из них было «усвоение китайской культурой представления о карме и циклически чередующихся смертей – рождений»<sup>289</sup>. Согласно даосизму, жизнь вращается в непрерывной метаморфозе. Положение даосизма прозрачно выражены в древнекитайском трактате «Чжуан-цзы»: «Жизнь — это преемница смерти, а смерть — начало жизни. <...> И если даже жизнь и смерть преемствуют друг другу, то о чем мне горевать! Все вещи в мире суть одно»<sup>290</sup>. Ряды реинкарнаций превращают «зародыши в семенах» в насекомое «циннин», далее «циннин порождает леопарда, леопард порождает коня, конь порождает человека, а человек снова возвращается в зародыши». «Вся тьма вещей происходит из мельчайших зародышей и в них возвращается»<sup>291</sup>.

Сюжет метаморфозы укоренен в традиции китайской письменности и легко обнаруживается в китайской литературе. В известной китайской легенде «Влюблённые бабочки» (кит. 梁山伯与祝英台) описывается преобразование влюбленных в бабочек. Аналогичная история прослеживается в рассказе «Сверчок» (кит. 促织) из цинской классики «Странные истории из Кабинета Неудачника», где изображается переселение души погибшего мальчика в тело сверчка.

Трансформация матери в серебристую уклею становится одним из лейтмотивов романа: «Управляющий запретил окрестным мужикам ловить рыбу, и ждали – не выскочит ли из воды за мошкой серебряная уклейка»<sup>292</sup>. Уклейка наблюдает за сыном: «Иван остался на берегу. Он сидел неподвижно над мерно бликующей гладью, а из воды желтыми бисеринами

---

<sup>288</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 10.

<sup>289</sup> Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2007. С. 126.

<sup>290</sup> Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. М.: Мысль, 1995. С. 196.

<sup>291</sup> Там же, С. 173.

<sup>292</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 14.

глаз долго и неотрывно смотрела на него узкая уклейка»<sup>293</sup>. Иван иногда заводит молчаливую беседу с матерью: Иван «смотрит теперь на поднывающую из воды уклею и между ними идет немой и ясный разговор»<sup>294</sup>. После воцарения Иван соорудил аквариум для уклеи: «Лет пять уже Иван повсюду возил с собой эту рыбу, независимо от того, отправлялся ли он на фронт, в самое пекло или триумфатором въезжал в ликующий Петербург»<sup>295</sup>. Уклея сопровождает главного героя в трансформированном, преображенном виде.

### Фея Ван Цзыдэн

Китайское происхождение имеет также сестра и любовница государя – Татьяна. Как известно, имя Татьяны было выбрано матерью благодаря «китайскому» созвучию – указанию на Династию Тан («славной эпохе в истории застеленной лессами отчизны»<sup>296</sup>). За пять тысяч лет истории Китая страной правил множество династий. Среди них танский период (VII–начало X. н. э.) стал эпохой расцвета средневекового Китая. Именно династия Тан традиционно считается периодом наивысшего могущества и влияния Поднебесной, когда она опережала в развитии все современные ей страны мира. На эту эпоху приходится и бурный расцвет китайской поэзии. Два самых известных поэта древнего Китая, Ли Бо и Ду Фу, принадлежали именно к этой эпохе.

Описание героини изобилует китайскими культурными кодами. Автор называет Татьяну «луноликую феей Ван Цзыдэн со стальными, как Ладога, глазами»<sup>297</sup>. Первое наименование героини двунационально: упоминанию Ладоги противопоставлено китайское имя. Фея *Ван Цзыдэн* (кит. 王子登) – это персонаж древнекитайской мифологии. Она, согласно преданию,

---

<sup>293</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 23.

<sup>294</sup> Там же. С. 99.

<sup>295</sup> Там же. С. 331.

<sup>296</sup> Там же. С. 6.

<sup>297</sup> Там же.

являлась прислужницей Си-ван-му. Си-ван-му (кит. 西王母), в свою очередь, называли «Владычицу Запада», одну из наиболее почитаемых божеств в китайском пантеоне: она царица всех существ женского пола и «обладательница снадобья бессмертия»<sup>298</sup>. Си-ван-му обитает на далеком Западе, за пустынями и горами, около Яшмового озера, где растут бессмертные плоды. Местоположение царицы предполагает наличие прислуги, послов. В древнекитайской мифологии есть специальный термин *Ван-му шичжэ* (кит. 王母使者), что значит ‘посланцы Матушки-владычицы’. Образ посланцев Си-ван-му испытал целый ряд трансформаций. В древнекитайском трактате «Каталог гор и морей» посланцы представлялись тремя синими птицами, которые приносили еду «Владычице Запада». Они претерпевали стадийное развитие: становились существами «с телом птицы, но человеческими лицами» и далее – «прекрасными девами, имеющими свои имена»<sup>299</sup>. Наиболее известна среди них Ван Цзыдэн, ответственная за передачу и выполнение приказов владычицы. При наименовании героини автор неоднократно прибегает к антономазии: в результате настойчивых повторений *Ван Цзыдэн* становится вторым именем героини. «Фея Ван Цзыдэн готова была расцвести пунцовым румянцем»<sup>300</sup>. «Фея Ван Цзыдэн внимательно слушала»<sup>301</sup>. «Фея Ван Цзыдэн с Нестором прибыла в Краков»<sup>302</sup>. Имя становится первым штрихом в рисунке небесной мифологической красоты героини.

В культуре древнего Китая красавица «традиционно связывалась с образом небожительницы, “яшмовой девы”»<sup>303</sup>. Крусанов сознательно называет героиню «феей», дочерью облаков и небесной области. По мнению писателя из династии Мин Вэй Юн, «красавица рождается из тончайших испарений Неба и Земли, из яшмовой росы, скапливающейся на бронзовом

---

<sup>298</sup> Ежов В. В. Мифы древнего Китая. М.: Астрель, АСТ, 2004. С. 111.

<sup>299</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2007. С. 403.

<sup>300</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 101.

<sup>301</sup> Там же. С. 142.

<sup>302</sup> Там же. С. 272.

<sup>303</sup> Малявин В.В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М.: Молодая гвардия. 2008. С. 361.

диске»<sup>304</sup>. «Небожительница» (фея) как архетип неземной женской красоты присутствует в китайской фразеологии. Например, 仙姿玉色 – ‘грация как у небожительниц, наружность подобна нефриту’, 九天仙女 – ‘красавица, подобно сошедшей из девятислойного неба фее’, устойчивое выражение 仙女下凡 – ‘спускающаяся на землю фея’ и др. Разумеется, архетипическая женственность часто встречается в китайской литературе. Напр., китайская драма «Западный флигель» (西厢记) содержит множество уподоблений женской внешности красоте «бессмертной феи», «прелестной феи», что «спускается с лазурного неба»<sup>305</sup>. Образ «луноликой феи» вырастает корнями в китайскую традицию.

### Луноликая красавица с нефритовыми пальцами

Для изображения Татьяны писатель подбирает выразительный эпитет – *луноликий*, и дополняет его почти идиоматической деталью – *нефритовыми пальцами*. Подобная детализация сопутствует культурному углублению женского образа. «Когда Иван – только что с автобуса – в зелёном кадетском мундире и нумерованной фуражке на куче остриженной голове появился на террасе дома, *луноликая* Таня, сидя у самовара и держа в *нефритовых пальцах* ромбик земелаха, пила чай с мятой <...> Вслед за тем Таня слизнула с губ крошки земелаха, <...> подойдя к Ивану, с преступной рассеянностью поцеловала его отнюдь не по-сестрински. Мятное дыхание, витавшее у её мягких, почти жидких губ, по горло напоило кадета отравой»<sup>306</sup> [Курсив наш – Л.Г.]. Встречу героев Крусанов художественно утончает посредством указаний на экзотические атрибуты китайской женственности: форму лица, напоминающую луну, и нефритовые пальцы.

---

<sup>304</sup> Цит по.: Малявин В.В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М.: Молодая гвардия. 2008. С. 362.

<sup>305</sup> См.: Ван Ши-фу. Западный флигель // Юаньская драма / пер. с кит. Л.Н. Меньшикова. М.: Шанс, 2018. С. 17–205.

<sup>306</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 15–16.

Портрет Татьяны формируется на основе китайской классической эстетики, закреплённой на уровне как литературных образцов, так и народной фразеологии. Каждый народ имеет собственный эталон женской красоты. В древнем Китае признаками идеальной женской красоты считались: густые, шелковистые, черные волосы; гладкая, снежная кожа; овальное, подобное утиному яйцу, личико; изогнутые, тонкие, как ивовые листочки, брови; нежная рука с длинными тонкими пальцами; крохотные, как лотосы, ножки и т. д. Красавицей могла считаться только очень хрупкая и изящная девушка.

Аутентичные образцы китайской женской красоты, безусловно, нашли отражение в литературе древнего Китая. В самой древней антологии китайской народной поэзии – «Ши-цзин» («Книга песен и гимнов», кит. 诗经) – можно встретить строки, где фиксируется национальный эталон китайской женственности. Например, в стихотворении «Ты величава собой» из «Песен царства Вэй» (кит. 卫风·硕人), где ряды эстетических качеств перечисляются путем традиционных для китайской письменности сопоставлений частей тела и природных явлений: «Ты величава собой, высока и стройна / <...> Пальцы — как стебли травы, что бела и нежна... / Кожа — как жир затвердевший, белеет она! / Шея — как тело червя древоточца, длинна, / Зубы твои — это в тыкве рядом семена. / Лоб — от цикады, от бабочки — брови... Княжна! / О, как улыбки твои хороши и тонки, / Светят-сверкают в глазах твоих нежных зрачки...»<sup>307</sup>.

Среди бесчисленных портретов архетипической китайской красавицы следует назвать и крупного юаньского драматурга Ван Ши-Фу. В драме «Западный флигель» мы находим изображение юной красавицы Цуй Ин-Ин: «Уста у нее / как спелые вишни алеют, / А носик припудренный / розовой яшмы нежнее. / Как груши цветок, / Лицом и бела и нежна, / И станом она, / как ива, легка и стройна. / Изящна, чиста, / Лицо озаряет / пленившая всех

---

<sup>307</sup> Шицзин: книга песен и гимнов / Пер. с кит. А. Штукина. Подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; Коммент. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. С. 59–60.

красота, / Стройна и нежна, / И подлинной прелести / вся воплощенье она»<sup>308</sup>.

Образцовые критерии китайской красоты встречаются, однако, не только в литературе, но и народной фразеологии. Например, 丰容盛鬋 – «ядренное цветущее лицо и густые, длинные волосы», 盈盈秋水 – «чистые прозрачные, напоминающие осеннюю воду, глаза», 月眉星眼 – «изогнутые, как полумесяц, брови, яркие, как звезды, глаза», 柳眉杏眼 – «ивовые брови, миндалевидные глаза», 楚腰蛴领 – «тонкая талия, белая шея», 亭亭玉立 – «стройная изящная фигура», 吹弹可破 – «нежная и тонкая кожа, что может лопнуть от малейшего дуновения ветра и прикосновения», 冰肌玉肤 – «чистая и белая, как лед и нефрит, кожа», 香肌玉体 – «ароматная кожа, нефритовое тело».

Исходя из последних фразеологизмов, мы видим, что китайская культура зачастую ассоциирует женскую красоту с нефритом. Обусловленность употребления образа нефрита при изображении женщины в первую очередь происходит из свойств, присущих этому камню: тактильной нежности, природной световой игре и т.д. Традиционно он олицетворял утонченность и непорочность девушки. Оттого, ввиду укорененности образа в культуре, он должен был закрепиться в идиоматике, где драгоценный камень обозначает нечто утонченное, изысканное, красивое. В романе Крусанов обращается к одному из подобных фразеологизмов 纤纤玉手 – «тонкие, изящные, как нефрит пальцы», таким образом вводит внешность героини в классическую картину китайской женственности.

Похожую роль играет и сопоставление женского лица и луны. Луна в Китае считается женским началом (Инь), издревле считается недостижимым образом женственности. «Луноликость» крусановской героини отсылает к требованию классической красоты: благородной бледности кожи и правильному овалу лица. В древнем Китае женщине из хороших семей

---

<sup>308</sup> Ван Ши-фу. Западный флигель // Юаньская драма / пер. с кит. Л.Н. Меньшикова. М.: Шанс, 2018. С.50–51.

«следовало иметь бледно-матовое лицо с высоким лбом»<sup>309</sup>. Белая, нежная кожа считалась признаком аристократической благородности, поэтому китайки издавна наносят на лицо отбеливающую пудру или различные жемчужные порошки. Чтобы «удлинить овала лица, модницы еще сбривали часть волос на лбу»<sup>310</sup>. Такое белое с идеальным очертанием лицо напоминает серебряный диск луны. Такое качество красоты подтверждает фразеологизм 面如满月 – «белое, как полная луна, лицо». К тому же лунная образность должна указывать на возможную мифологическую трактовку. Китайская мифология связывала Луну с богиней луны Чанъэ. Архетип луны (Татьяна) противостоит солнцу (Ивану), но Крусанов оговаривается, что если Иван и был солнцем, то только «солнцем в затмении»<sup>311</sup>.

Так что портретизация Татьяны, осуществленная Крусановым, включает большое количество китайских штрихов, прочно закрепленных в древнекитайской литературе и фразеологизмах. Это и позволяет нарисовать архетипический идеал китайской женственности, неземной и в большей степени мифологический образ совершенной и недостижимой красоты.

Как мы выяснили, роман Крусанова нацелен на синтез, слияние культурных различий, растворения китайского и русского друг в друге. Подобный синтез возможен только при условии глубокого насыщения образов репрезентативными подробностями той или иной культуры. Татьяна и Иван, кровные родственники и возлюбленные, соединяются на мифологическом уровне, и потому следует говорить не про союз двух героев, но именно онтологическое единство, единение, сращение двух различных фундаментальных культур. Национальное в романе Крусанова становится мифологическим именем онтологии, поскольку именно к ней и направлены философские штудии Легкоступова (героя-герменевтика, комментатора и секретаря государя) и шире – самого автора. Таким образом, обращение к мифологическому китайскому материалу направляется в романе Крусанова

---

<sup>309</sup> Малявин В.В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М.: Молодая гвардия. 2008. С. 366.

<sup>310</sup> Там же. С. 367.

<sup>311</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 24.

на решение философских задач: сквозь мифологию, чужие тексты и культуру (не только русскую и китайскую) автор пытается раскрыть нечеловеческие зловещие основания бытия и обуздать их. Это может совершить только мифологизированная фигура русско-китайского государя.

### **3.2. Отражение китайской культуры в романе Д. Пригова «Катя китайская»<sup>312</sup>**

Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007), один из лидеров московского концептуализма, являлся автором не только бесчисленных стихов, но и романов. Общая картина творчества Пригова сложна и мозаична, требует специального рассуждения, потому мы бы хотели сосредоточиться только на культурологическом аспекте последнего романа писателя.

В начале XXI века писатель опубликовал романную трилогию, «каждая часть которой посвящена тому или иному геокультурному топосу»<sup>313</sup>. Роман «Живите в Москве» (2000) посвящается родной для Пригова столице; путешествие в Японию отразилось во втором романе «Только моя Япония» (2001); и последний текст – «Катя китайская» (2007) – актуализирует образ и культуру Китая. Эти романы сравнительно малоизвестны и не были удостоены большого числа рецензий и исследований. Но тем не менее они, безусловно, являются важной составляющей художественного наследия Д. Пригова; по мнению И.В. Кукулина, романы «придают новое измерение, обнажают скрытые прежде уровни многолетней художественной работы Пригова»<sup>314</sup>. В каком-то смысле они проливают свет и на прежние опыты автора.

---

<sup>312</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Отражение судьбы эмигранта в образе главной героини романа Д.А. Пригова «Катя китайская» // *Litera*. 2021. № 6. С. 108–115.

<sup>313</sup> Хабибуллина М. Н. Репрезентация «культурного иного» в романе Д.А. Пригова «Катя китайская» // *Политическая лингвистика*. 2013. № 4, С. 251.

<sup>314</sup> Кукулин И.В. Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д.А. Пригова // *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): сборник статей и материалов*. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 567.

«Катя китайская» была опубликована посмертно. Проблематика и внутренние свойства романа изучались в статьях Е.В. Капинос, М.Н. Хабибуллиной, И.А. Алексеева и др. Внимание Капинос сосредотачивалось на интертекстуальных уровнях текста и заключалось в том, чтобы проследить межтекстовые аналогии между романом «Катя китайская» и текстами Набокова (путешествия на Тянь-Шань в романе «Дар»), Борхеса («китайскими» рассказами писателя: «Садом расходящихся тропок», «Аналитическим языком Джона Уилкинса» и др.<sup>315</sup>). И.А. Алексеев изучал способы и формы переработки «китайских» реалий в свете особого рода повествования<sup>316</sup>. М.Н. Хабибуллина, в рамках общего исследования «поэтики монструозности», анализировала значение китайских монстров в свете приговской разработки стиля шинуазри и особой причудливости китайского восприятия<sup>317</sup>. Однако степень укорененности текста в китайском быте не становилась предметом отдельного исследования, так что процесс «китаизирования» (приобщения к китайской культуре) маленькой Кати и вовлечение ребенка в особую форму мышления и мирозерцания остался не затронутым.

История романа «Катя китайская» основана на биографии жены писателя Н.Г. Буровой, «девочки из эмигрантской семьи, полурусской-полуангличанки, выросшей в Китае»<sup>318</sup>. Героиней в романе Пригова является маленькая девочка по имени Катя, чей отец был русским эмигрантом. Веселое и беззаботное детство Катя провела в Китае, но была вынуждена покинуть «приобретенную родину» и отправиться сначала в Россию, затем – в Европу. Образ Китая произвел на нее неизгладимое

---

<sup>315</sup> См.: Капинос Е.В. Русский Китай в последнем романе Д.А. Пригова // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С.146–165.

<sup>316</sup> См.: Алексеев И.А. Трансформация реалий как повествовательный прием (на материале романа Д.А. Пригова «Катя китайская») // Уральский филологический вестник. серия: Драфт: молодая наука. 2020. № 3. С. 110–119

<sup>317</sup> См.: Хабибуллина М. Н. Репрезентация «культурного иного» в романе Д.А. Пригова «Катя китайская» // Политическая лингвистика.2013. № 4, С. 251–255.

<sup>318</sup> Кукулин И.В. Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д.А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 585.

впечатление, так что китайский мир и впоследствии мерцает в памяти героини, она постоянно возвращается к нему мыслями.

Роман состоит из двух параллельных сюжетных линий: линии детских «китайских» воспоминаний Кати и линии «актуальной» жизни, где героиня находится на пути в послесталинскую Россию. Эпизоды китайской жизни вторгаются в размышления героини по дороге на «неведомую родину». Китайские воспоминания являлись Катерине «какими-то вспыхивающими, вырванными, ослепительно и празднично освещенными, почти театральными сценами и кусками некоего феерического действия»<sup>319</sup> и противопоставлялись тоскливому расставанию, так что героиня пыталась «высмотреть в безвозвратно убегающей заоконной канители признаки своей прежней, исчезающей прямо на глазах жизни»<sup>320</sup>.

Отец Кати находился в составе «вынужденных» эмигрантов. После октябрьского переворота, будучи подростком, он отправился в Ташкент, где служил его отец, генерал-губернатор Туркестана. В Тяньцзине юноша оказался случайно. Когда он добрался до Монголии, в удручающем состоянии, его усыновил английский коммерсант и перевез в Тяньцзинь, на территорию английской концессии. События развивались благополучно, молодой человек завел семью, унаследовал дело от отчима и устроился на «огромной и чуждой китайской территории»: «Они жили на зеленой, постоянно цветущей, в различные сезоны различно раскрашенной различными ослепительными цветами территории иностранных концессий в самом центре немалого китайского города Тяньцзинь»<sup>321</sup>. За домом начинался «густой сад, где по весне выделялась ярко расцветавшая пышным белым цветом молодая акация»<sup>322</sup>. Во дворе дома и внутри проживает целый разношерстный зверинец – кошки, собаки, кролики, уточки, цыплята и ослик (отдельный предмет любви маленькой Катеньки). В целом пространство напоминает цветущий эдем, и Пригов постоянно будет подчеркивать

---

<sup>319</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 44.

<sup>320</sup> Там же. С. 168.

<sup>321</sup> Там же. С. 44.

<sup>322</sup> Там же. С. 67.

красочность, яркость, многоцветие китайской жизни (так слово *различный* в одном из описаний выше повторяется три раза).

Катя, тем не менее, хоть и выросла в условиях, где господствует европейский образ жизни, была приобщена родителями к местной культуре и быту. Девочка очень рано научилась говорить по-китайски, так что часто выступала «переводчиком во время сложных объяснений с прислугой и некоторыми визитерами»<sup>323</sup>. Для воспитания ребенка родители приглашали «серьезного и строгого учителя-китайца сен шен»<sup>324</sup>, он обучал детей каллиграфии, где они ветвистым росчерком наносили на бумагу стихотворения Ли Бо. Родители брали дочь в китайскую оперу, где среди народных перфомансов Катя запомнила постановку «Хуа Мулан»: «про женщину – мощную и бесстрашную воительницу»<sup>325</sup>.

Пригов предлагает также почти «раблезианское» перечисление различных китайских блюд. Он упоминает: жареные в печах «лепешки с посыпанным кунжутом» – *шао-бин* (кит. 烧饼), «длинные полоски хлеба, покрывавшиеся мелкими лопающимися пузырьками на жарком огне» – *го-дзы* (кит. 果子), «мелкие красные яблочки, насаженные, как на шампур, на тоненькие деревянные палочки и опущенные в кипящую карамель, мгновенно на воздухе застывавшую выпуклыми кристаллами» – *тан-хулу* (кит. 糖葫芦) и т.д. Тяньцзинь, пропущенный через сознание ребенка, становится пестрой галерей китайской экзотики: героиня засматривалась на затейливые «аллегорические» прически брадобреев на китайском базаре – «козий хвост, взъерошенная птица, извивающиеся змеи, взметнувшийся дракон, бурный поток, склоняющаяся вишня, осыпающиеся листья»<sup>326</sup> – увлеченно слушала рассказы слепого сказителя про сказочных чудищ.

На культурное развитие девочки очень повлияла китайская няня (ама), что является каноническим сюжетом русской литературы (няня Пушкина,

---

<sup>323</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 140

<sup>324</sup> Там же. С. 141.

<sup>325</sup> Там же. С. 139.

<sup>326</sup> Там же. С. 81.

няня Обломова в романе Гончарова, Акулина Ивановна в первой части автобиографической трилогии Горького). Пригов производит культурное смещение традиционного сюжета, и хоть няня и приобщает девочку к народной культуре (сказкам, преданиям), но «народной культурой» становится не русская, а китайская мифологическая культура. Китайская няня открывает ребенку тысячелетнюю культуру Китая, служит культурным медиатором в романе. Такие персонажи, как мы выяснили, зачастую вводятся в повествование: функцию «китайского медиатора» может выполнять «восточный мудрец» (см. Старик Хоу в «Шествии мертвых» Хейдока, Лувен в «Жень-шене» Пришвина), или «студент» (Кирилл Глазенап в романе «Письмовник»), или представитель мифологической культуры Китая (лисица-оборотень в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина). Так или иначе автору необходим персонаж, который будет способен ввести в повествование китайскую тему и развернуть ее по возможности широко. Детали портрета такого персонажа, мысли и составные части его особого мирозерцания, речь и историко-культурное содержание такой речи обычно и становятся источниками разного рода «культурных» маркеров, культурным каркасом китайской темы.

Китайская культура прочитывается во внешности няни. Крохотная женщина имеет «маленькие кургузые ножки», которые «с детства традиционно были постоянно и туго перебинтовываемы»<sup>327</sup>. Упомянутые детали указывают на средневековый образец женской красоты, окрашены историко-культурным значением. «Бинтование ног» является известным маркером древних китайских традиций. Китайки, как известно, стремились к миниатюрности и потому в раннем возрасте девочек туго забинтовывали, чтобы уменьшить стопу до величины менее десяти сантиметров. Ножки такой формы называли «золотыми лотосами». Они указывали на аристократическую породу женщины, в частности и потому, что она лишалась возможности ходить без посторонней помощи (стопы в результате

---

<sup>327</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 71.

бинтования деформировались и приводили к смещению костной структуры). Воспитательница Кати принадлежала, однако, к другому роду женщин, о чем говорила особая дробная походка: «Нянька обычно уставала после всякого, даже небольшого путешествия и, возвращаясь домой, опускала ноги в таз с горячей водой. Боль отпускала»<sup>328</sup>.

Другим атрибутом китайской культуры в образе няни является семейно-клановая система. Китайка имеет «бесчисленное» количество родственников. «Нянька уважительно представляла их: второй старший брат, третья младшая сестра, четвертый старший дядя: третьи, четвертые, десятые и двадцатые, старшие, младшие, средние дяди, тети, сестры и братья с улыбкой приветствовали ее слабыми кивками голов из своих углов»<sup>329</sup>. Далее повествователь замечает, что «жизнь нескольких поколений под одной крышей считалась достойной и престижной», так что даже улицы иногда назывались в честь подобного сожителства: «Пять поколений под одной крышей»<sup>330</sup>. Престиж большой клановой семьи восходит ко времени конфуцианства, поскольку именно тогда «большая семья и влиятельный клан были идеалом для китайцев»<sup>331</sup>. Для клановой семьи было характерно проживание в доме представителей всех поколений от сыновей до внуков, что было включено в традиционный для Китая культ предков и разновидности такого культа – *сяо* (от кит. 孝 ‘сыновняя почтительность’). Семья имела многоярусную структуру, верхушку которой занимал отец и ему принадлежало «священное право семьи». Сыновья и жены сыновей, незамужние дочери занимали «подчиненную роль и должны были «вносить лепту в процветание» родительского дома. На нижнем уровне клановой «стратификации» находились служанки, рабыни, дальние родственники «обедневшие сородичи, который фактически были батраками»<sup>332</sup>. Клановая семья образовывала «государство в государстве».

<sup>328</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 71.

<sup>329</sup> Там же. С. 92.

<sup>330</sup> Там же.

<sup>331</sup> Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 127.

<sup>332</sup> Там же. С. 121.

Другие маркеры китайской культуры включаются и в наряд маленькой Кати: «туфельки и шапочка, украшенные оскалившейся тигриной головой, защищавшей от всего этого. Вроде бы защищавшей. Ан защитило-таки!»<sup>333</sup> «Тигриное» украшение на детских туфельках было добавлено по инициативе няни и использовалось в качестве оберега от нечисти и злых духов. Талисманы, имевшие изображение тигра, наиболее ценились для защиты детей. Согласно китайской мифологии, тигр, считавшийся «царем зверей» (на манер европейского льва), имел доказательство царственного происхождения: на лбу тигра нанесены черные полосы и на них узнавался китайский иероглиф *Ван* (кит. 王, что значил 'царь'). В комплекс тигровых детских украшений-амулетов входили разные предметы: шапочка, башмаки, нагрудник, набрюшник и тому подобные.

В другом месте Пригов подмечает традиционную китайскую физиогномику. Будучи под прямым влиянием воспитательницы, маленькая девочка унаследовала умение определять душевные движения других людей по мимике и особенностям лица. Катя сызмальства «легко угадывала настроения и намерения родителей. Предугадывала все эти взрослые хитрости и уловки»<sup>334</sup>. По узким губам, например, и «преизбыточно-ласковому» поведению Катя определяет лгуна в одном из посетителей дома. «Понятно, от кого девочка набралась всего подобного, – говорит повествователь, – от няньки, унаследовавшей громоздкую и достаточно примитивную систему физиогномических наблюдений, ясно дело, от своих бесчисленных предков и прародителей»<sup>335</sup>. Традиционная китайская физиогномика (Минсян) предполагает метод проникновения в темперамент, особенности характера и душевный строй человека по внешним лицевым чертам. Для Китая, в общем, характерно постижение внутренних качеств по внимательному созерцанию поверхности. Существует мнение, что силу лошади можно определить по шерсти, пропорции частей тела и ритму

---

<sup>333</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 13.

<sup>334</sup> Там же. С. 27.

<sup>335</sup> Там же. С. 27–28.

дыхания. История китайской физиогномики восходит к Периоду Весен и Осеней (VIII–V вв. до н.э.). Возникновение такой практики было отмечено в «памятнике “Цзо-чжуань (кит. 左传)”, где упоминаются первые опыты гадания по внешнему облику человека»<sup>336</sup>. Популярность физиогномики в Китае обусловлена тем, что она зачастую применялась при выборе партии: жениха или невесты для детей. В Китае есть народная поговорка 娶妻不娶颧骨高, 嫁汉不嫁连眉梢, переводится как ‘найди жену, обходя скуластую; найди мужа, обходя мужчин со сросшимися бровями’. Скулы на женском лице понимались как знак властности, противоречащей подчиненному положению женщин в семье и потому наносящей вред семейной гармонии. Сросшиеся брови же на лице мужчины, согласно китайской физиогномике, отличали человека мелочного и придирчивого.

Согласно древнекитайским представлениям, «небо и земля населены самыми разнообразными божествами: добрыми и злыми, могущественными и слабыми, красивыми и безобразными»<sup>337</sup>. Как мы говорили, няня является медиатором народных верований. Подобно Лувену (архетипу «китайского мудреца»), она является хранителем многовековой памяти предков и первобытных верований. Одной из черт архаического мышления такого толка является вера в духов, убежденность в том, что действительность (климатическая, общественная, семейная и т.п.) зависит от их влияния. Катя переняла такое понимание мира. Во время землетрясения девочка подумала, что всякие бедствия происходят вследствие «проделок злобных духов», «имевших обыкновение по ночам навещать человеческое жилье для подобного рода бесчинств и диких выходок»<sup>338</sup>. Девочка вскочила, но «тут же чьей-то рукой была жестоко брошена на пол. Неистовство духов переходило всякие пределы. Она прямо задохнулась, не в силах произвести

---

<sup>336</sup> Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2010. № 1. С. 24.

<sup>337</sup> Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. Смоленск: Русич, 2010. С. 24.

<sup>338</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 51.

ни звука»<sup>339</sup>. Няня поведала девочке, что землетрясения происходят потому, что «рассердился великий подземный Ен Ло. Ему не нравятся людские поступки, нарушающие древние установленные законы и договоренности. Надо бы сходить в храм с дарами и сжечь немало бумажных денег, дабы умиловить его. На следующий день она так и сделала»<sup>340</sup>. Выбранный отрывок отражает (в миниатюре) систему китайского многобожия. Китайский пантеон населяют множество разнообразных божеств, каждый имеет собственную сферу влияния, уникальные обязанности. Так, Яо-ван (кит. 药王, ‘князь лекарств’) отвечал за людское здоровье; Вэнь-чан (кит. 文昌, ‘покровитель литературы и ученых’) ведал литературными делами, в том числе и «экзаменами, сдача которых давала право занять чиновничий пост»<sup>341</sup> и т.д. «Подземный Ен Ло» – Янь-ван (кит. 阎王) – имеет в Китае также наименования *Янь-ло-ван* и *Янь-Ло* и является «владыкой загробного мира»<sup>342</sup>. Образ Янь-вана сложился под влиянием буддийского бога смерти, унаследованного в китайской культуре в начале нашей эры. Янь-вану отводится власть над жизнью и смертью людей, потому и массовое бедствие (землетрясение) относится няней по его ведомству.

Для понимания китайского уровня текста обязательно нужно упомянуть образ дракона, очень важный для развертывания китайской «ауры», нужной тональности и мифологической насыщенности. Дракон в России, по обыкновению, является воплощением зла, повелителем, деспотом. Негативная окраска, по всей видимости, обусловлена библейской символикой, где ветхозаветный змей, игравший роль искушителя, стал причиной грехопадения всего рода людского. Древнерусская литература всегда поддерживала отрицательную трактовку змеи: примером является памятник «Чудо Георгия о змие», где св. Георгий спасает царевну от змея, что обитал на озере и пожирал жителей города. Архитектуры, памятники,

---

<sup>339</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 51.

<sup>340</sup> Там же. С. 52.

<sup>341</sup> Ежов В. В. Мифы древнего Китая. М.: Астрель, АСТ, 2004. С. 277.

<sup>342</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. 2007. С. 769.

иконы в России и даже герб страны отражают «отрицательную» коннотацию при трактовке этого образа. Наиболее популярный фольклорный образ (Змей Горыныч) в сказках выступает олицетворением зла и насилия. Не то принято в китайской культуре. Дракон для китайцев всегда существо доброе и наделенное целым перечнем благородных качеств. Он занимает первое место среди «четырех священных животных Китая» (кит. 四大瑞兽): дракона, феникса, цилиня и черепахи. Д. Пригов предлагает именно китайскую «инокультурную» и богатую интерпретацию образа дракона.

Образ дракона возникает в романе как обязательная часть пышных карнавальных декораций: «И тут прямо перед лицом девочки возникала устрашающая голова дракона, украшенная рогами и двумя огромными, вспыхивающими под ослепительным солнцем фарфоровыми глазами. Ярко-красная приоткрытая пасть была усеяна нескончаемыми рядами сверкающих и покляцивающих зубов <...> Девочка отпрянула <...> Дракон не отходил от нее. Видимо, как и всех остальных обитателей Срединного и Небесного Царств, его привлекала, прямо-таки притягивала магнитом золотоволосая голова девочки»<sup>343</sup>. Автор описывает традиционный китайский «танец дракона», который берет свое начало из древних ритуальных церемоний. В китайской культуре дракон является повелителем водных стихий, ветра и дождя, управителем дождей, бурь и градов. Древние китайцы исполняли «танец дракона» во время засухи, таким образом выражая мольбу на проливной дождь и хороший урожай. «Танец дракона» обязательно присутствовал на всяческих празднествах и фестивалях китайской общины по всему миру.

Далее повествователь предлагает образные параллели между драконом и китайцем. Когда девочка случайно падает в воду, она спасается с помощью китайца-лодочника, облик которого наделен чертами дракона. Девочка видела: «подплыло черное бесшумное днище откуда-то взявшейся лодки», откуда «китаец с непомерно длинными тощими усами, кончающимися почти

---

<sup>343</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 14.

одним-единственным скудным волоском, как в ноздре того самого донного дракона»<sup>344</sup>, помогал вытащить девочку из воды. В этой сцене актуализуется сближение «китайцы – потомки драконов». Дракон издревле считался символом императорской власти. Императоры всех династий Поднебесной считали себя «истинными воплощениями дракона и сынами Неба» (кит. 真龙天子). Императорские лица называли «лицами дракона», тела – «телами дракона», трон именовался «драконьим престолом» и парадное одеяние – «драконьим халатом». Поскольку китайцы полагали государя отцом всех поданных, жители Поднебесной, то и поданные стали считаться «потомками дракона».

Воспоминания Кати о пребывании в Тяньцзине не покидали героиню и спустя десятилетия: «Изредка, правда, ей во сне опять являлся дракон времен ее детства. Он стремительно спускался с невероятной высоты, сразу загорая собой все небо. И замирал прямо у ее лица. Во сне она была снова той самой девочкой. Дракон застывал, словно задумавшись, что же предпринять дальше. Да, годы, проведенные ею вдали от страны великих драконов, поубавили их решимость и стремительность. Дракон так и стоял перед лицом, тяжело дыша, бессмысленно и редко моргая толстыми мясистыми веками»<sup>345</sup>. Спустя время дракон будто покоряется Катерине, следует за ней и охраняет от невзгод. Он становится «символом-замещением» всей китайской культуры: куда бы ни направилась Катя, туда и направляется «внутренний Китай» (дракон), отпечатанный в детской памяти.

Дракон как символ Поднебесной всегда был знаком этнической идентичности китайцев. Древняя мифология гласит, что племя под руководством легендарного государя Фу Си (伏羲) одерживало постоянные победы над вождями других племен. Оно и завоевало власть. Всякое древнее племя имело тотем, носивший изображение животного – орла, тигра,

---

<sup>344</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 32.

<sup>345</sup> Там же. С. 160.

верблюда, оленя и т.п. Тотемным животным племени Фу Си являлась змея, и поскольку «змеиный тотем сливался с тотемом присоединенного племени», «постепенно получился синтетический образ тотема, которое сможет представлять всю нацию – дракон»<sup>346</sup>. Таким образом, дракон стал тотемной эмблемой всей китайской нации.

Китайское мышление закладывается в основание ментального развития ребенка. Она очень прочно связывается с китайской культурой, включается в нее вплоть до самой сильной ассимиляции: «Сидя у окна, глядя на промелькивающие деревни и малолюдные поселения, девочка удивлялась их невообразимой тусклости, даже тоскливости <...> Видимо – зима, морозы, снега, заброшенность. Да и ее собственная непривычка к иным размерам, иной раскраске, иному обиходу. Ко всему привыкнуть ведь надо. Оптику соответствующую выработать. Все требует особого труда. Работы души и зрения, на которую так лениво подавляющее население земного шара»<sup>347</sup>. При всем усилии девочке с трудом удастся приспособиться к жизни в России, другие замечают «странность и некоторую невключенность в местный быт» и эти черты остаются в ней «во все время ее дальнейшего проживания в Советском Союзе»<sup>348</sup>. Когда она уезжает к матери в Британию, то и там, несмотря на английские корни, «девочка приживается с трудом»<sup>349</sup>.

Ни в России, ни в Англии Катя не нашла душевного спокойствия. Китайский период жизни, полное погружение в восточную культуру оставили неизгладимый след, так что «родная» культура стала для нее чуждой и непривычной. Духом она по-прежнему обращена к китайской культуре. В «бытность ее в Англии» входят «посещения тамошних китайских ресторанов», где она разговаривает с официантами на мандарине с «чистым произношением» и одновременно с «удивительно странным, скудным, чуть

---

<sup>346</sup> Цит. по: Казакова И.В. Образ дракона в китайской мифологии, фольклоре и других культурных пластах // София: электронный научно-просветительский журнал. 2018. № 2. С. 94.

<sup>347</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 42–43.

<sup>348</sup> Там же. С. 194.

<sup>349</sup> Там же. С. 159.

ли не детским словарем»<sup>350</sup>. Она первым делом находит Чайна Таун, как только оказывается в Нью-Йорке и останавливается в квартире подруги времен китайского детства: «С неким возродившимся, почти отроческим энтузиазмом они бегали по ближайшим китайским магазинам и ресторанчикам, оживляя прошлое и буквально задыхаясь от воспоминаний»<sup>351</sup>. Жизнь Катерины «намагничивается» китайским прошлым.

Катя относится ко второму поколению русской эмиграции. В отличие от отца она испытывает глубокую тоску по утраченной родине (Китаю). Экзотически-ориентальная среда китайского Тяньцзиня, мощное влияние народных верований и глубинной китайской культуры в лице няни сформировали ребенка и сделали из русской Кати – Катю китайскую. Таким образом, «китайский» культурный пласт в романе становится одним из самых основных и на нем сосредотачиваются центральные проблемы романа: проблема культурной идентичности и становления личности на почве иной культуры.

Роман «Катя китайская» предлагает калейдоскопическую картину китайской культуры: в нем описаны разные празднества и гуляния, уличные базары и закусовые, ремесленники и сказители, народные суеверия и верования, клановые системы, мифологические символы и защитные обереги, обычаи, ритуалы – роман пропитан китайской эстетикой и походит на культурологический роман, где культура становится центральным предметом изображения. Именно она и предлагает ракурс, отличный, например, от социально-политического бытописательства Пильняка («Китайская повесть»), поскольку фиксируется на вопросе *красоты* чужой культуры, в то время как советский писатель сосредотачивался на публицистических вопросах и разбирал культуру аналитически. «Катя китайская» в таком случае есть пример эстетического созерцания чужой культуры глазами ребенка.

---

<sup>350</sup> Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 140.

<sup>351</sup> Там же. С. 162.

### 3.3. Культура Китая в романе «Письмовник» М. Шишкина<sup>352</sup>

«Письмовник» – четвертый и последний роман Шишкина – был написан в 2010 году и заслужил особое внимание исследователей. За годы творчества Шишкин выработал особую стилистику, ряд аутентичных приемов. По мнению Саши Соколова, «Шишкин – один из самых “качественных современных русских писателей”»<sup>353</sup>. Приемы и стилистика произведений Шишкина не испытали радикальных изменений в отличие от изменений тематики, материала. «Письмовник» отличается от других романов, поскольку «работает» на китайском материале. Прежде чем прикоснуться к китайскому уровню романа, следует сказать несколько слов про то, как изучался и оценивался роман в целом.

«Письмовник» выделяется формой организации повествования, рафинированным языком и лаконичностью выражения, богатством затронутых философских вопросов. Так или иначе он может быть изучен со многих ракурсов.

Шишкину посвящается масса исследований. С.П. Оробий<sup>354</sup> и Е.В. Макеенко<sup>355</sup>, например, изучали способы и формы трансформации эпистолярной композиции в романе; в статьях И.Б. Ничипорова<sup>356</sup> и М.А. Хлебус<sup>357</sup> предметом теоретического рассуждения становились категории «слово» и «текст», онтологически необходимые для целостного осмысления авторского замысла; краугольные свойства романа выделялись

---

<sup>352</sup> В данном параграфе приведены положения и выводы статьи автора работы: Ли Гэнь. Культура Китая в романе «Письмовник» М. Шишкина // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3 (88). С. 440–443.

<sup>353</sup> См.: Соколов Саша. «Сколько можно на полном серьезе мусолить внешние признаки бытия?» / беседовала И. Врубель-Голубкина // Colta.ru. 31 октября 2011. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31471/page1/> (Дата обращения: 06.01.2021)

<sup>354</sup> См.: Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. 161 с.

<sup>355</sup> См.: Макеенко Е.В. К вопросу о трансформации жанра эпистолярного романа в современной русской литературе (Михаил Шишкин, «Письмовник») // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 175–179.

<sup>356</sup> См.: И.Б. Ничипоров. Люди и тексты в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // Русистика без границ. 2019. Т. 3. № 3. С. 15–22.

<sup>357</sup> См.: Хлебус М.А. Слово как предмет художественного осмысления в романе М.П. Шишкина «Письмовник» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 2. С. 88–90.

исходя из средств выражения чувственного восприятия («сенсорной отзывчивости») в статье А.В. Леденева<sup>358</sup>, а в работах А. Распопова<sup>359</sup> выводились из анималистической образности. Тем не менее один из содержательных пластов романа до сих пор проходил мимо исследовательского внимания, и мы полагаем, что культурологическая часть «Письмовника» – историческое изображение Ихэтуаньского восстания и связанное с ним описание обычаев китайской культуры – не только служит живописно-декоративным целям (как повествовательный «задник» произведения), но и обладает более серьезным, может быть, даже метафизическим значением.

Роман представляет собой любовную переписку между девушкой (Сашей) и юношей (Володей). В то же время внешняя «мимикрия» под переписку разоблачается автором после первой трети романа и обнажает фиктивный характер «эпистолярной» основы: эпистолярный каркас лишь имитируется и от него остается только чистая форма. Происходит коммуникативный сбой, и никакого общения не наблюдается, если не учитывать обычных «инициальных обращений и неперемных уверений в любви»<sup>360</sup>. Получается *двойной монолог*, но сплетается он скорее на лейтмотивном, нежели на коммуникативном уровне. Роман, тем не менее, остается единым даже несмотря на то, что письма перестают функционировать в качестве фрагментов переписки (вопрос-ответная форма уничтожается) и получают автономное развитие, собственную независимую фабульную траекторию.

Володя и Саша (именно такая версия имен важна для «интимной» стилистики Шишкина) являют собой архетипические полюса: обобщение «мужского» и «женского» начал. «Мужское» идет по линии войны и смерти:

---

<sup>358</sup> См.: Леденев А.В. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // В книге: Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. коллективная монография. Краков, 2017. С. 131–146.

<sup>359</sup> См.: Распопов А. К вопросу о функционировании анималистической образности в прозе Михаила Шишкина // В книге: Знаковые имена современной русской литературы: Михаила Шишкин. коллективная монография. Краков, 2017. С. 147–163.

<sup>360</sup> Гримова О.А. Роман М. Шишкина «Письмовник»: стратегии нелинейности. URL: <https://gigabaza.ru/doc/25331.html> (Дата обращения: 05.01.2021)

«Я все здесь чувствую острее – признается герой – и все кругом, весь мир со мной откровеннее, что ли, взрослее, мужественнее»<sup>361</sup>. «Женское» сосредоточено на темах рождения, любви, вопросах межличностных отношений. Фабульные перспективы соотносятся по тем же качествам: «женская» половина романа изображает жизнь в советской Москве, семейный быт, размышления про детей и человеческое счастье, предметом этой половины является семейный очаг. «Мужская» половина романа сосредотачивается в ином пространстве и времени, что становится базой для фирменной техники Шишкина – расслоения хронотопа повествования. Володя находится в России на рубеже XIX–XX веков и направляется на подавление Боксерского (Ихэтуаньского) восстания 1900–1901 гг. в качестве штабного писаря. Любые жизненные подробности («милые мелочи») и размышления о любви и счастье пропускаются в сознании Володи сквозь призму смерти и китайских военных событий. Именно здесь и располагается основной китайский культурологический пласт романа.

Боксерское восстание и последовавшая за ним интервенция Альянса восьми держав может считаться одной из тех «забытых» и «незнаменитых» войн, вытесненных из европейского мышления, но тревожных для истории начала XX века. Напоминание об этой войне являлось одной из идеологических задач Шишкина. Для утончения художественной и исторической правдоподобности писатель использовал документальные источники. Несмотря на то, что Шишкин неоднократно признавался, что «срисовывает весь китайский антураж с американских фотографий, детализируя сражения, на которых никто из нас не был»<sup>362</sup>, «фотографии» не являлись единственным документальным «ресурсом» писателя. Основным «ресурсом», по мнению М. Ганина, стали мемуары Д. Янчевецкого «У стен

---

<sup>361</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 112.

<sup>362</sup> Бавильский Д. Шишкин лес. Достучаться до небес – 10: урок каллиграфии и чистописания в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // Частный корреспондент. 11 августа 2010. URL:[http://www.chaskor.ru/article/shishkin\\_les\\_19083](http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083) (Дата обращения: 06.01.2021)

недвижного Китая» (1903)<sup>363</sup>, позже переизданные под названием «1900. Русские штурмуют Пекин».

«У стен недвижного Китая» имеет три части: Тяньцзинь, Пекин, Мукден. Композиционное разделение отражает хронологическую последовательность событий. Между романом Шишкина и текстом Янчевецкого, однако, наблюдается множество фабульных различий. Володя, главный герой «Письмовника», входит в ряды русской армии после взятия фортов Таку и погибает после штурма Тяньцзиня (т.е. до штурма Пекина), потому можно справедливо утверждать, что заимствования ограничиваются только первой частью записей Янчевецкого (т.е. роман пишется только по хронике происшествий в Тяньцзине). Письменные отчеты Володи регистрируют неприглядную («окопную») сторону локальной войны: свирепость, насилие, живодерство и хищничество со стороны европейских стран, бескомпромиссность – со стороны повстанцев. С другой стороны, повествователь по возможности старается ухватить нечто человеческое, трепетное и родное в нечеловеческих обстоятельствах. Помимо дотошного изображения быта (вплоть до жалобы Кашевара про нехватку «коровьего масла»<sup>364</sup>) и насилия («Может, кто-то захочет что-то про нас узнать. Про то, что я сегодня видел»<sup>365</sup>), авторское внимание концентрируется на персонажах, которые становятся в романе проводниками гуманистических ученых традиций. Такую функцию выполняет Кирилл Глазенап, поставленный в центр кросс-культурных смыслов произведения – на место пересечения и урегулирования «европейских» и «китайских» культурных систем.

Кирилл Глазенап является студентом «Восточного факультета Петербургского университета. Ученик, «восторженно влюбленный в язык Конфуция, Ли Бо и Ду Фу»<sup>366</sup>, был призван на войну в качестве переводчика. Он отличается кабинетной начитанностью, товарищеской добротой и

---

<sup>363</sup> Ганин М. Михаил Шишкин. «Письмовник» // Colta.ru. 20 сентября 2010. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/> (Дата обращения: 06.01.2021)

<sup>364</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 326.

<sup>365</sup> Там же. С. 344.

<sup>366</sup> Там же. С. 112.

интеллигентностью, высоким уровнем эрудиции, противоположным, по мнению повествователя, самой идее войны: «Его походный мешок набит книгами, свитками, воззваниями, которые он повсюду подбирает и подносит к самому носу, чтобы прочитать. У него плохое зрение и очки с претолстыми стеклами»<sup>367</sup>. Среди русских солдат только Глазенап является подлинным знатоком китайской культуры, носителем не только культурных «сведений», но и духовной сущности китайского мирозерцания. Он играет роль медиатора и охранителя культурных ценностей. Кроме того, очевидно сама фигура ученого студента-китаиста является отзвуком известного конфуцианского нарратива, воплощением архетипической модели *китайского студента* времен императорских экзаменов. Таким образом, автор собирает портрет хранителя китайской культуры из китайских же культурных элементов.

Введение фигуры кабинетного ученого (специалиста по каллиграфии и восточной культуре) обусловлено общественно-культурным значением такой фигуры в Китае. Оно отражено в идиоматическом выражении *шу шэн* (кит. 书生), что буквально значит ‘кабинетный ученый, студент-книжник, конфуцианец’. Фигура студента-восточника, таким образом, укореняется в «восточной сфере» не только тематически, но и культурологически, поскольку восходит ко времени основания конфуцианства, когда была адаптирована система императорских экзаменов – «кэцзюй». Она и стала репрезентативным знаком общественной прослойки под именем «шу шэн» и наиболее известной чертой конфуцианской культуры.

Образ студента-книжника (ученого мужа) – один из самых распространенных типов персонажей в китайской литературе. Он предлагает ряд вариаций: зачастую он представляется как идеал, воплощающий целый перечень положительных качеств – доброту, благородность, отзывчивость, гуманность, начитанность и т.п. (что характерно и для шишкинского Глазенапа). Для китайских традиционных сюжетов, где участвует

---

<sup>367</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 111.

архетипический «студент», характерно добавление «магического» элемента: появление волшебных женских персонажей (лисицы-оборотня, небесных фей и проч.), всяческих «сказочных» помощников. Однако изредка «книжник» изображается негативно как чопорный и кабинетный начетчик, безнадежный мечтатель и знаток конфуцианской классики, не приспособленный к жизни.

Литература Династии Тан (VII–X вв.) насчитывает множество новелл, где в центре находится студент такого рода. Такова, например, сказочная новелла Ли Чао-вэй «Дочь Повелителя драконов» (кит. 柳毅传), где фигурирует благородный и справедливый студент по имени Лю И<sup>368</sup>. В новелле Шэнь Цзи-цзи «Волшебная подушка» (кит. 枕中记) ученый погружается в волшебный сон (посредством сказочного предмета – даосской подушки) и проходит путь переосмысления целей и назначения человеческого существования<sup>369</sup>, радикально пересматривает взгляды на экзамены и карьеру. Образ студента возникает в драме Ван Ши-фу «Западный флигель» (кит. 西厢记), где он изображается яркими, светлыми, идеалистическими красками<sup>370</sup>. Наиболее известным, наконец, в отношении галереи указанного типа персонажей является цинский сборник «Странные истории из Кабинета Неудачника» Пу Сун-лина, где предлагается широкий веер различных вариантов исходного типа «студента», в рассказах: «Четвертая Ху», «Бесовка Сяо-се», «Смешливая Ин-нин», «Студент Го и его учитель», «Студент Лэн» и др. Последнего упоминания заслуживает сатирический роман У Цзин-цзы «Неофициальная история конфуцианцев» (кит. 儒林外史), где предлагаются негативные изображения «книжников» и выдвигается критика «гипертрофированной» и ложной учености<sup>371</sup>.

---

<sup>368</sup> См.: Ли Чао-вэй. Дочь повелителя драконов // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1960. С. 50–63.

<sup>369</sup> См.: Шэнь Цзи-цзи. Волшебная подушка // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1960. С. 35–39.

<sup>370</sup> См.: Ван Ши-фу. Западный флигель // Юаньская драма / Пер. с кит. Л.Н. Меньшикова. М.: Шанс, 2018. С. 17–205.

<sup>371</sup> См.: У Цзин-цзы. Неофициальная история конфуцианцев / Пер. с кит. Д. Воскресенского. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1959. С. 49–64.

Образ Кирилла Глазенапа в романе «Письмовник» зеркально отражает положительный вариант «китайского ученого» из классической литературы. Многие качества, как-то: чувство справедливости и чуткость к чужой культуре – он разделяет с персонажами древнекитайских новелл и романов, становится выразителем и представителем «конфуцианского учения» в русском романе. Как известно, «сердцевиной морально-этического учения Конфуция является понятие “жэнь” (кит. 仁)», что значит «гуманность, человеколюбие», высшие нравственные качества: милосердие, доброта, сострадание, любовь к людям<sup>372</sup>: «Сейчас, когда пишу тебе эти строчки, в палатку пришел мой товарищ Кирилл Глазенап, я тебе писал о нем. Он совершенно подавлен. Рассказал, что переводил допрос схваченного нашими солдатами в соседней деревне китайца, который уверял, что он не ихэтуань, но того все равно только что расстреляли»<sup>373</sup>.

Атрибуты архетипического образа сказываются и на внешнем виде героя. Глазенап окружен группой маленьких репрезентативных подробностей. Напр., у него есть набор письменных принадлежностей, известных как «четыре сокровища китайского кабинета» (кит. 文房四宝), к которым относятся кисть, тушь, бумага, тушечница. Володя сообщает в письме: «У него [Глазенапа – Л.Г.] целый набор кисточек. А тушь в брикетиках – палочки, которые он натирает в каменной тушечнице – в лунке с водой. Но бумаги мало, и он часто пишет на доске или холстине, окуная кисточку в простую воду»<sup>374</sup>. Эти четыре сокровища в Китае считались символами кабинетного ученого и были необходимы для подготовки к императорским экзаменам.

Фигура Глазенапа вплетается в китайскую тему посредством различных бытовых штрихов, подчеркивающих глубокую (подчас экзистенциальную) причастность ориенталиста к китайской культуре. Так,

---

<sup>372</sup> Долгих О. Конфуцианство: традиция и современность // Евразийский журнал региональных и политических исследований. 2003. № 1 (2). С. 101.

<sup>373</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 126.

<sup>374</sup> Там же. С. 148.

наиболее частотным «предметным» индикатором культуры Китая в солдатской среде является пшеничная водка – *ханьшин* (бытовое наименование *шаоцзю* от кит. 烧酒), она включается в семантическое поле студента Глазенапа следующим образом. Володя постоянно жалуется на нехватку питьевой воды, говорит про необходимость утолять жажду из луж, поскольку большинство колодцев отравлено. Кирилл же показывает солдатам, как можно обрабатывать «солоноватую, илистую» воду из реки Пейхо и выпивать ее после обработки «ханьшином, китайской водкой»<sup>375</sup>.

К перечню репрезентативных бытовых предметов относится «китайская подушечка», взятая Глазенапом на фронт. В письме сообщается, что Кирилл засыпает, «положив под голову свою китайскую узорную подушечку, набитую каким-то особым чаем, со специальной дырочкой для уха»<sup>376</sup>. Китайский чай является наиболее популярным культурным кодом Китая и уступает, пожалуй, только рису («Самые необходимые семь товаров в повседневной жизни: дрова, рис, масло, соль, соя, уксус и чай» – гласит китайская пословица). В данном случае стоит обратить внимание на то, что знание про «косвенное» употребление чая для заполнения особого типа подушки может быть известно только специалисту по китайской культуре. Именно таким «специалистом» и является Кирилл Глазенап.

Совокупность подобных деталей конструирует «наружность» китайской части романа, окрашенную в культурный цвет местности, где совершается война, и не обладает никаким метафизическим содержанием. Тем не менее многие из этих деталей следует назвать. К ним относятся: описание облачения ихэтуаней и магических талисманов; изображение и истолкование древних строевых обрядов китайских войск; попытка осмыслить «инаковую», необычную манеру мышления уроженцев Тяньцзиня, и др. Указанные вещи имеют лишь стилистическое (факультативное) значение. Таким образом «культурологические» детали можно разделить на

---

<sup>375</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 112.

<sup>376</sup> Там же. С. 147.

те, что несут метафизическое значение, и те, что даются только для полноты художественного рисунка. Первые вплетаются в круг проблем, наиболее интересных для Шишкина как писателя – проблемы времени, переселения душ, принципов письма как каллиграфической обработки живых впечатлений и т.д.

Китайская каллиграфия представляет собой «конфуцианский» вариант канцелярской письменной работы, предмета занятий Володи в армейском штабе, и альтернативу писательской работы, искусства слова. Кирилл не отказывается от китайской письменности даже во время военных действий. Для Шишкина важно в данном случае включить китайскую каллиграфию в более обширную тему *письма*, акта написания. Письмо, акт письма и самого орнаментального начертания слова на бумаге обладает высокой семантической нагруженностью в романах Шишкина. Собственно, название романа «Письмовник» и подразумевает ‘сборник образцов переписки разного рода’, что предлагает три уровня понимания: канцелярский (штабная работа Володи), каллиграфический (упражнения Глазенапа) и авторский (письмо самого автора). Важность концепта в призме китайской каллиграфии обсуждается в следующем отрывке: «Оказывается, древнее письмо начиналось как запись порядка жертвоприношений. Картинки изображали сцены служения с участниками и ритуальной утварью. <...> Собака была собакой, рыба – рыбой, лошадь – лошастью, человек – человеком. И тогда письмо стали специально запутывать, чтобы его могли понять только посвященные. Знаки стали освобождаться от дерева, от солнца, от неба, от реки. Знаки раньше отражали гармонию, всеобщую красоту. Гармония переместилась в писание. Теперь письмо не отражение красоты, но сама красота!»<sup>377</sup> Смысл отрывка восходит к «скрипторскому сюжету» русской литературы и связан с сакральной функцией процесса переписывания, освобожденного от предметной действительности и образности, переведенного в зону смысла, освобожденного от идеографических контуров

---

<sup>377</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 148–149.

(независимую от «дерева, солнца, неба и реки»). Подобный мотив обнаруживается в «Петербургских повестях» Гоголя и начальных сценах романа Достоевского «Идиот», но более содержательный аналог шишкинскому пониманию письма находится в творчестве Набокова. В стихотворении «Слава» есть строки: «Признаюсь, хорошо зарифмована ночь, // Но под звезды я буквы подставил»<sup>378</sup>. Подобное и подразумевает Шишкин в следующем фрагменте: «Ты знаешь, это ведь я слепой был. Видел слова, а не сквозь слова. Это как смотреть на оконное стекло, а не на улицу. Все сущее и мимолетное отражает свет. Этот свет проходит через слова, как через стекло. Слова существуют, чтобы пропускать через себя свет»<sup>379</sup>.

Главная идея произведения содержится в данном отрывке. Постигание действительности возможно только через письмо, «сквозь слова», только в результате «покрытия» действительности узорами слов и мотивных рифмовок. Роман Шишкина подчиняется подобной идеологии, построен на ней. Для нас же важна не сама идея, поскольку она известна и даже популярна в модернистской литературе: интересен способ решения старой проблемы через призму иной культуры. Фигура каллиграфа-китаевода в романе «Письмовник» служит образцовой моделью и сакральной (конфуцианской) вариацией на исходный сюжет переписывания. Стоит сказать, что Глазенап в отличие от Володи обладает статусом профессионального каллиграфа, Володя же выступает только *учеником* Глазенапа, выводит штабную документацию и тренируется на глазах читателя писать «роман в письмах». Каллиграфия таким образом становится последним звеном в сакрализации фигуры «конфуцианского» студента. Добавим, что она развивает и византийский аспект: имя Кирилла как изобретателя славянской письменности продолжает ту же тему возвеличения акта переписывания как прямого служения Богу<sup>380</sup>. Как и другие

---

<sup>378</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 422.

<sup>379</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 202.

<sup>380</sup> Баль В.Ю. «Гоголевский текст» в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Томского государственного университета. 2016. Т. 42. № 4. С. 101.

современные авторы, Шишкин пробует объединять различные культуры, связывая их актом письма, решением задач «вертикальной коммуникации».

Обратимся к следующим темам. Как мы выяснили, культурфилософские смыслы «Письмовника» вращаются вокруг фигуры Кирилла и дают «китайские вариации» на главную тему. Помимо каллиграфии Кирилл является носителем духовно-мистических учений Востока, чьи положения перекликаются с основными философскими проблемами произведения и придают им дополнительную смысловую нюансировку. Такими проблемами являются лейтмотивная идея про взаимосвязь всех вещей и сквозная идея перерождения и метемпсихоза.

Идея взаимосвязи всего сущего произносится в нескольких вариациях, как бы «пробующих» тему с разных сторон: сначала – это метафора «зарифмованности» всех элементов действительности, затем – метафора перспективы с точкой в центре, к которой сходятся все единицы зримого. Третья вариация этой темы опирается на восточное учение и понятие *Ци* (кит. 气): «Живую энергию, которая пронизывает и связывает все вокруг, китайцы называют Ци. А влиять на ци можно музыкой. И музыкальными звуками определять насыщенность ци. Раньше, чтобы выяснить, готова ли армия к бою, музыкант становился среди солдат, дул в специальную трубу и по звуку делал свое заключение»<sup>381</sup>. Таким образом Шишкин предлагает посмотреть на ту же идею разными глазами, чтобы подчеркнуть, что любая из форм выражения говорит, в сущности, про одно и то же.

Следующая тема – тема смерти. Она актуализируется на всей протяженности произведения и приобретает китайские оттенки только тогда, когда пропускается через речь Глазенапа. Персонаж рассказывает про похоронные обычаи в культуре Китая и про культ предков. «Дело в том – передает Глазенап – что у них нет кладбища, как у нас, а на каждом поле, обрабатываемом отдельной семьей, непременно отведен уголок предкам. Они мертвых не зарывают, а, наоборот, делают небольшую присыпку на

---

<sup>381</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 147.

земле, на которую ставят гроб и засыпают его сверху. <...> У них считается, что предки помогают своим внукам»<sup>382</sup>. Смерть человека не означает обрыва связи между миром живых и мертвых. В китайском предании души предков пребывают в загробном мире, но проникают в мир живых, и между мирами нет непроницаемой преграды. Потусторонность в религиозных представлениях китайцев выступала непосредственным продолжением земной жизни: «Обитатели царства теней зависели от живущих и, в свою очередь, могли оказывать им помощь. Души предков слыли естественными патронами рода, и забота о них была святым долгом потомков»<sup>383</sup>. В таком же русле рассуждает и Глазенап: «Вот мы жили раньше, – заявляет Кирилл, – в другом мире и в другое время, а проснулись тут и продолжаем жить, ничему не удивляясь, все принимая как данность. А потом еще где-нибудь проснемся»<sup>384</sup>; и продолжает: «Вот меня не было – и это была не смерть, а что-то другое. А потом меня тоже не будет. И это тоже не будет смерть, а то самое – другое»<sup>385</sup>. Для повествователя (Володи) идея Глазенапа первоначально значит переселение души в текст («другое»), продолжение жизни в слове и обретение иного существования на правах составной части письма. В то же время повествование «Письмовника» строится на диалектических колебаниях и большинство философических утверждений могут быть опровергнуты уже в следующем сообщении. Так и Володя принимает мифологический нарратив и подчиняется представлению про циклическое движение времени, перерождение душ и фиктивность зримого мира.

Обратим внимание и на саму фамилию Глазенапа. Кроме того, что она очевидно переигрывает просторечное название глаз (что неоднократно встречается в комических жанрах), фамилия указывает на чужеродность Глазенапа русской армии (фамилия, как известно, немецкая). В то же время

---

<sup>382</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 140.

<sup>383</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. 2007. С. 101.

<sup>384</sup> Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. С. 170.

<sup>385</sup> Там же. С. 278.

слово могло заимствоваться и «напрямую» из дневников Янчевецкого, где фамилию носил свирепый мичман. Образ Глазенапа был радикально переосмыслен в «Письмовнике». Глазенап Янчевецкого, воинственный офицер, «командированный с “Дмитрия Донского” для усиления десанта в Тяньцзине»<sup>386</sup>, является антитезой мягкому и неуклюжему китаисту из романа Шишкина. Кроме Глазенапа, из инвентаря Янчевецкого была заимствована «китайская подушечка»: «Для сна хозяин постлал на скамейке чистую циновку и положил узорную подушечку, набитую чаем, что очень полезно для глаз, с дырочкой для уха»<sup>387</sup> и взята сцена из параграфа «В кумирне “Духа огня”», но на то Шишкин имел особые соображения. Детали должны были видоизменяться, проникая в иной контекст. Заимствованные детали включались в смысловую колею и приобретали иное значение, входили в состав центрального «китайского» (но в целом второстепенного) персонажа. «Конфуцианский» дух, заложенный в подтексте произведения, воплощается в структуре Кирилла Глазенапа, так что архетипическая фигура «ученого» становится ядром «восточных» смыслов произведения. Она и послужила вариации и укреплению магистральной философской проблематики романа «Письмовник» и сосредоточила культурологические детали вокруг второстепенного персонажа.

---

<sup>386</sup> Янчевецкий Д.Г. 1900. Русские штурмуют Пекин. М.: Яуза; Эксмо, 2008. С. 65.

<sup>387</sup> Там же. С. 419.

## Заключение

Литературное влияние китайской письменности на русскую литературу становится наиболее интенсивным в литературе XX века. Несмотря на частое обращение к китайской философии и культуре в произведениях русских классиков, сама китайская литература (мифологемы, мотивы, центральные образы) не включалась в русское повествование на глубоком уровне, не становилась частью неомифологической поэтики. Так, русская литература, унаследовавшая концепты из китайской философии (напр., «неделания»), активно воспринявшая и переработавшая философские искания древнекитайских философов и «учителей», не обращалась напрямую к китайским литературным текстам, они оставались для нее «инородными».

Истинное включение в китайский контекст приходится на начало XX века, когда старшие символисты (В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт) начинают вводить в русскую литературу элементы далеких и неизвестных прежде культур. Работа старших символистов в таком ключе может считаться в какой-то мере «просветительской»: именно после нее и происходит глубинное усвоение *манеры* китайского повествования, форм и траекторий иного художественного мышления.

В **параграфе 1.1.1.** мы обратились к творчеству Н. Гумилева и сконцентрировались на жанровой модификации одного из «китайских» стихотворений поэта. Как творческая личность, Н. Гумилев, как известно, всегда тянулся ко всякого рода экзотике (абиссинской, египетской и китайской в том числе). Китайская поэзия привлекала Гумилева своей вещественной осязаемостью, изящностью и лаконичностью выражения, что только вторило его собственным акмеистическим поискам. Но не только это привлекало Гумилева в китайской поэзии: в стихотворении «Китайская девушка» поэт развивает канонический сюжет китайской «будуарной поэзии» (гуйюаньши), так что «восточный мотив» во многом предопределяет фабульное содержание стихотворения. Таким образом, элементы чужой

литературной системы наследуются в конкретной поэтической работе Н. Гумилева.

Несколько слов уделено творчеству Бальмонта в **параграфе 1.1.2**, где анализируется имплицитный мифологический нарратив, уводящий в дебри китайской народной культуры. Представления о «девятислоином» и «куполообразном» небе, божествах Гун-гуне и Ньюй-гуа и другие сведения, подчерпнутые из чтения русских синологов того времени, составляют мифологический каркас стихотворений «Китайское небо» и «Китайская греза».

Дальнейшие **параграфы 1.2.1** и **1.2.2** были посвящены рассмотрению малой прозы писателей харбинской эмиграции – А. Хейдока и Б. Юльского. Писатели, вынужденно оказавшиеся на китайской границе и проживавшие на территории Китая, имели непосредственный опыт общения с чужой культурой. Тексты А. Хейдока «Три осечки», «Шествие мертвых», «Маньчжурская принцесса» написаны на основании древнекитайских религиозных верований и развивают классические русские сюжеты на новом культурном материале. «Мистическая возлюбленная», явившаяся герою после смерти (что не является чем-то новым для русской литературы – стоит вспомнить «Клару Милич» И.С. Тургенева), составляет сюжетную основу «Маньчжурской принцессы». То же самое касается и «офицерского фатализма» в рассказе «Три осечки» – он очевидно предлагает «пересборку» оригинального сюжета из «Героя нашего времени». Однако по итогам разбора мы можем сказать, что китайская вариация предлагает новое решение старой темы и способствует сущностному обновлению традиционных сюжетов. Привлечение концептов «сансары», «кармы» в русский текст качественно изменяет его изнутри. Проза Юльского тоже богата китайскими культурными подробностями, что подтверждают рассказы «Возвращение г-жи Цай» и «След лисицы», где воспроизводятся традиционные для китайской письменности нарративы оборотничества. Они займут центральное место в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня».

Большой интерес к китайской культуре в советское время был вызван культурной и политической работой, которую писатели осуществляли в ходе китайских экспедиций. Одна из подобных рабочих поездок была осуществлена Б. Пильняком и стала импульсом к написанию «Китайской повести» и «Китайской судьбы человека», которым отводится место в **параграфе 1.3.1**. Пильняк предпринимает социально-политическое размышление по поводу актуального положения китайской культуры и общественности на 1920-ый год. Оттого и повести Пильняка обладают очерковым, полупублицистическим характером, так что большинство наблюдений касаются китайского быта, рефлексии на тему особого рода ментальности китайского народа. Другую сторону китайской ментальности рассматривает М. Пришвин в повести «Жень-шень». **Параграф 1.3.2**, посвященная тексту Пришвина, направлена на выявление фундаментальных основ китайских анимистических верований. Как и многие произведения Пришвина, «Жень-шень» обладает выраженным философским характером и обогащается неомифологическими включениями из китайской традиционной литературы и мифологии. Пришвин показывает уникальную природу Маньчжурии «бифокально», «бикультурно»: она дается и с точки зрения древней китайской мудрости (воплощенной в архетипической фигуре Лувена), и с точки зрения европейского прагматизма (фигура повествователя). Жень-шень («корень жизни», буквально ‘человек-корень’) становится символом урегулирования конфликта между восточным и западным типами мышления и поиска гармонического единства между технической устремленностью и созерцательным интуитивизмом, наконец, между человеком и природой.

Стоит сказать, что многие из произведений, рассмотренных нами во второй и третьей главе, стремятся к такого рода синтезу. Среди них роман П. Крусанова «Укус ангела», рассмотренный в **параграфе 3.1**, и роман М. Шишкина «Письмовник» в **параграфе 3.3**. В центре крусановского миропонимания находится евразийская идея объединения между Западом и

Востоком, продуктивный синтез русского и китайского. Национальное для Крусанова становится способом выражения некоторых онтологических, мировых начал. Для выражения такого синтеза Крусанов обращается к неомифологическому типу повествования и работает на традиции одических жанров. Повествование в целом направляется на мифологизацию единоличной власти, сакрализацию государя в лице Ивана Некитаева. В случае Крусанова конструкция сверхисторической личности происходит в ходе прибавления разного рода мифологем к образу главного героя. Предками Ивана Некитаева, согласно автору, являлись Сунь-Цзы и «мастер ножа» Дин из «Чжуан-Цзы», что мы прочитываем в имплицитных указаниях на древние тексты. День зачатия Некитаева называется автором «Днем Воссоединения», «оптинский старец», предрекший Ивану будущее восхождение на престол, говорит про «священный брак» между богами («иерогамию»), когда совершается кровное соединение «небес» и «земли». «Небесами» является «Поднебесная» (Китай) и «землей» – Россия. Предсказание намечает фабульную перспективу «Укуса ангела».

Китайскую часть романа воплощает архетипический для Китая образ женской красоты – «китайчатая Таня», иначе называемая автором «луноликой феей Ван Цзыдэн». Следует указать, что портрет героини полностью соответствует критериям классической китайской эстетики, которые были закреплены в китайской письменности и фразеологии. «Луноликость», например, помимо мифологического указания на женственность (инь), является узнаваемым атрибутом женской красоты в китайской культуре. Подобным образом Крусанов также привлекает известный фразеологизм 纤纤玉手 – «тонкие, изящные, как нефрит пальцы», чтобы очертить внешность героини. Красота, таким образом, сознательно мифологизируется, что только поддерживается сопоставлением героини с мифологической небожительницей, Феей Ван Цзыдэн. «Феей Ван Цзыдэн» в традиционной мифологии являлась посланница «Владычицы Запада» – одна из служанок богини Си-ван-му. Кроме того, автор упоминает Династию Тан, период расцвета китайской

культуры, время творчества Ли Бо и Ду Фу. Совокупность деталей, мозаически включенных в образ «небожительницы» (феи), становится женственным выражением Китая как небесной культуры.

Роман «Письмовник» М. Шишкина выражает китайскую культуру в совершенно других условиях. Фабульная линия, связанная с мужским персонажем, сосредотачивается на «Ихэтуаньском восстании» в ходе вторжения Альянса восьми держав в Китай в начале XX века. Китайский быт изображается Шишкиным на материале книги Янчевецкого «У стен недвижимого Китая». Оттуда были взяты некоторые детали: из маловажных – детали китайского быта (напр., чайная узорчатая подушка) и даже некоторые сцены (из главы «В кумирне “Духа огня”» Янчевецкого). Наиболее важным заимствованием является фамилия одного из героев – Кирилла Глазенапа, «студента восточного факультета» – который становится носителем и медиатором китайской культуры в романе. Образ Кирилла Глазенапа является типическим воплощением «студента-книжника» из китайской письменности, типом «конфуцианского ученого» времени императорских экзаменов системы «кэцзюй». Родство типических «конфуцианских ученых» и героя романа прослеживается в ходе интертекстуального анализа цинского сборника Пу-Сунлина «Странные истории из Кабинета Неудачника» (рассказы: «Четвертая Ху», «Бесовка Сяо-се», «Смешливая Ин-нин», «Студент Го и его учитель», «Студент Лэн» и др.), танских новелл Шэнь Цзи-цзи «Волшебная подушка» и Ли Чао-вэй «Дочь Повелителя драконов» и т.д. Кроме того, следует заметить, что Кирилл Глазенап духовно восходит одновременно к двум культурным традициям, сакральным как для русской, так и для китайской культуры, – воплощает священную фигуру переписчика, каллиграфа. Как со стороны русской (христианской) культуры имя Кирилл в первую очередь запускает механизм языковых ассоциаций (кириллица), так и со стороны самого сюжета, как профессиональный каллиграф и «обладатель четырех вещей сокровищ китайского кабинета», он становится представителем конфуцианской культуры. Фигура Глазенапа вращается

вокруг проблем языка и письма. Таким образом, Шишкину удается обосновать излюбленный сюжет об онтологических началах письма на конфуцианском материале.

Если Шишкин и Крусанов, вслед за Пришвиным, старались урегулировать культурные полюсы, то в произведениях Ю. Буйды и Д. Пригова мы наблюдаем обожествление Китая как некоторой недостижимой реальности. Рассказ Ю. Буйды «Китай» изучается нами в **параграфе 2.1**. Повествовательным центром рассказа становится старинная карта Китая, повешенная на стене. Герой неоднократно рассказывает маленькой дочери про «страну медлительных рек», где жили люди «с крыльями вместо лопаток». Буйда таким образом отсылает к мифологическому сюжету про «Царство Крылатых людей», упомянутое в древнекитайском трактате «Каталог гор и морей» и романе «Цветы в зеркале» Ли Жу-чжэня. Герой, мертвец, вернувшийся в мир живых, после вторичной «смерти» возвращается в карту Китая: она становится символом загробной области. Но поскольку «потусторонность» в рассказе имеет только положительные черты, то она и созвучна другому мифологическому образу, известному под именем «Персикового источника» (по названию поэмы Тао Юань-мина). От него и произошла известная китайская идиома: 世外桃源, что значит ‘персиковый источник вне пределов людского мира’.

На тот же самый китайский сюжет ориентировался Д. Липскеров в романе «Сорок лет Чанчжоэ», которое мы интерпретируем в **параграфе 2.2**, исходя из мифологического нарратива про «Царство Крылатых». Население «куриного города» (квази-перевод топонима *Чанчжоэ*) становится зооморфным в результате куриного нашествия, жители мутируют и превращаются в птиц. Но в романе Липскерова невиданное событие «остывает» в быте. В таком случае следует говорить, что мифологический сюжет может стать средством размывания «реалистической» основы и способом введения «магической» образности в бытовое повествование.

**Параграф 3.2** была посвящена культурологическому изучению романа

Д. Пригова «Катя Китайская». По нашему мнению, одной из важных тем романа является описание механизмов «культурной ассимиляции», приобщения и «приращения» к чужой культуре, кроме того, проблематизация восприятия чужой культуры ребенком. Русская девочка в конце романа становится девочкой «китайской» в результате унаследования форм китайского мирозерцания. Такое мышление Катенька заимствует от воспитательницы, китайской няни. Образ китайской няни (амы) является аналогичным примером обновления традиционного образа народного воспитания (см. биография Пушкина, «Детство» М. Горького, «Обломов» И. Гончарова) китайскими элементами. В ходе взросления Катя приобщается к вере в духов, к китайским сказкам, традиционной китайской физиогномике. Образ дракона, увиденный на городском празднике, становится для героини символом всего Китая и преследует взрослую Катерину после отъезда из Поднебесной. Роман Пригова, таким образом, ставит проблему *врастания* в чужую культуру: из этой оптики и возводится праздничный, фантастический образ Китая; автор созерцает саму эстетику культуры, особенности символов, быта и обычаев Поднебесной.

В результате проделанного исследования можно прийти к выводу, что интерес к Китаю значительно обогащает русскую литературу: тематически, философски, культурологически, поэтически и т.п. Многие из произведений, выбранных нами для разбора, предполагают и возможность систематизации. Так, например, некоторые из них берут некоторый базовый «русский» сюжет и перерабатывают его на китайском материале (см. А. Хейдока, Д. Пригова и т.п.): они могут быть отнесены к особому роду русско-китайской литературы. Кроме того, целый ряд произведений, например, обязательно содержит своеобразного «медиатора» китайской культуры, способного ввести в текст повествовательные элементы из древнекитайской письменности или мифологические черты народных верований Китая. Таким становится Лувен в повести М. Пришвина «Жень-шень» или Кирилл Глазенап в романе «Письмовник» М. Шишкина. Более того, многие из китайских деталей

участвуют в сюжетообразовании. «Царство Крылатых людей» полностью подстилает фабульную основу романа «Сорок лет Чанчжоэ»; то же самое, например, происходит и с мотивом оборотничества в рассказах Б. Юльского и романе В. Пелевина «Священная книга оборотня».

По итогам интертекстуального и культурологического анализа романа В. Пелевина, проведенного в **параграфе 2.3**, мотив оборотничества предсказывает развязку произведения; и она могла быть угадана до того, как мы бы прочитали текст до конца (при условии, что мы уже читали оригинальный источник) – именно потому, что архетипическая основа формирует сюжет произведения. Оборотень-лисица в традиционном китайском нарративе всегда покидает возлюбленного. Тем не менее это помогает В. Пелевину найти китайскую основу под философский концепт (свойственный ему как писателю) – отказа от земных желаний, исключения из колеса существований и перерождений.

Иными словами, мы можем уверенно констатировать, что современная русская проза имеет тенденцию к освоению и заимствованию китайских мотивов и образов. Интерес русских писателей к китайской культуре был продиктован разными причинами. Некоторые искали в ней способов решения той односторонней неполноценности, которой характеризуется западная культура, отключенная от востока (например, П. Крусанов и М. Шишкин), и находили в литературе источник продуктивного синтеза двух стихий. Другие обретали в китайской области некую таинственную прародину, что мы находим в рассказе Ю. Буйды «Китай» и в романе Д. Пригова «Катя китайская». Иногда же китайская образность становится предметом постмодернистской игры, включенной в общетекстовую мозаику из множества источников, где соединяются не только китайские дискурсы, но и христианские, исламские, популярные и всякие другие, что отразилось в творчестве Пелевина и Крусанова. Задачи, поставленные перед писателями, могут радикально различаться, хотя и обнаруживают некоторую общую устремленность. Тем не менее повышенный интерес к китайской культуре в

современной русской прозе – одна из заметных тенденций современного литературного процесса. Межкультурный диалог России и Китая становится все более глубоким и разносторонним.

Подтверждение тому – появление в последние годы прозаических произведений, которые содержат китайские мотивы и образы. Среди них: роман Б. Акунина (выступающего под псевдонимом «Анна Борисова»<sup>388</sup>) «Vremena Goda» (2011), роман М.А. Кучерской «Тетя Мотя» (2012), повесть А.А. Коростелевой «Цветы корицы, аромат сливы» (2013), роман В.О. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари»<sup>389</sup> (2021) и др. Иначе говоря, изучение китайской тематики в современной русской литературе по-прежнему остается перспективным полем для основательного литературоведческого исследования.

---

<sup>388</sup> Кондаков Б.В. Восточная эмиграция в русской литературе // Филология в XXI веке. 2020. № 1 (5). С. 137.

<sup>389</sup> См. анализ этого романа в статье И.Б. Ничипорова: «Павел Чжан и прочие речные твари» Веры Богдановой: опыт художественной футурологии // Филология и культура. 2022. № 2. С. 100–106.

## Библиография

### Источники

1. Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. 284 с.
2. Бальмонт К.Д. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908. 222 с.
3. Бальмонт К.Д. Китайская греза // Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров. Берлин: С. Ефрон, 1921. С.110.
4. Бальмонт К.Д. Китайское небо // Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров. Берлин: С. Ефрон, 1921. С.108.
5. Бо Цзюйи. Четверостишия / Пер. с кит. Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1949. 224 с.
6. Буйда Ю.В. «Лет через сто встретимся и посмотрим...» / беседовал Д. Бавильский // Частный корреспондент. 5 октября 2010. URL:[http://www.chaskor.ru/article/yurij\\_bujda\\_let\\_cherez\\_sto\\_vstretimsya\\_i\\_posmotrim\\_20250](http://www.chaskor.ru/article/yurij_bujda_let_cherez_sto_vstretimsya_i_posmotrim_20250) (дата обращения: 05.09.2021).
7. Буйда Ю.В. Китай // Все проплывающие. М.: Эксмо, 2011. С. 28–34.
8. Ван Ши-фу. Западный флигель // Юаньская драма / пер. с кит. Л.Н. Меньшикова. М.: Шанс, 2018. С. 17–205.
9. Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / Пер. с древнекит., предисл. прим. и словарь-указ. Л.Н. Меньшикова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. 576 с.
10. Гумилев Н.С. Китайская девушка // Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 1999. С. 50.
11. Дуайн О., Хатчинсон Н. Мифы и легенды народов мира. Китай / Пер. с англ. А.Б. Смирнова. М.: Издательство Мир книги, 2007. 120 с.
12. Ежов В.В. Мифы древнего Китая. М.: Астрель, АСТ, 2004. 495 с.
13. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисл. Пер. и коммент. Э.М. Яншиной. М.: Наука, 1977. 235 с.

14. Классическая драма востока. Индия, Китай, Япония. М.: Художественная литература, 1976. 899 с.
15. Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. 351 с.
16. Ли Бо, Ду Фу. Избранная лирика / Пер. с кит.; Сост., предисл. и примеч. Л. Бежина. М.: Детская литература, 1987. 223 с.
17. Ли Жу-чжэнь. Цветы в зеркале / Пер. с кит.; Изд. подгот. В.А. Вельгус [и др.]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 787 с.
18. Ли Сянь-минь. Удивительная встреча в Западном Шу // Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 60–72.
19. Ли Цинчжао. Яшмой звенящие цы. В переводах Алены Алексеевой. Екатеринбург.: Издательские решения, 2019. 37 с.
20. Ли Чао-вэй. Дочь повелителя драконов // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 50–63.
21. Липскеров Д.М. Сорок лет Чанчжоз. М.: Вагриус, 2000. 415 с.
22. Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
23. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2008. 832 с.
24. Пелевин В.О. Священная книга оборотня. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 384 с.
25. Переломов Л.С. Конфуций, «Лунь юй»: Исслед., пер. с кит., коммент. Л. С. Переломов; Факс. текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. М.: Восточная литература, РАН, 1998. 588 с.
26. Пильняк Б. Китайская повесть // Пильняк Б. Собрание сочинений. В 6 т. Т.3. Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. С. 110–186.
27. Пильняк Б. Китайская судьба человека // Пильняк Б. Собрание сочинений. В 6 т. Т.3 Повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман.

- М.: Терра-Книжный клуб, 2003. С. 187–262.
28. Пильняк Б.А. Мне выпала горькая слава...: письма 1915-1937. М.: Аграф, 2002. 398 с.
29. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / Пер. с кит. сост. и вступ. статья Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
30. Пригов Д.А. Катя китайская. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 240 с.
31. Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. Книга седьмая. СПб.: Росток, 2006. 704 с.
32. Пришвин М.М. Жень-Шень // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 6–78.
33. Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент, акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. 784 с.
34. Романенко А.Д. Китай у русских писателей / Сост. А.Д. Романенко. М.: Алгоритм, 2008. 528 с.
35. Соколов Саша. «Сколько можно на полном серьезе мусолить внешние признаки бытия?» / беседовала И. Врубель-Голубкина // Colta.ru. 31 октября 2011. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31471/page1/> (Дата обращения: 06.01.2021)
36. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. 573 с.
37. Сунь-Цзы, У-Цзы. Трактаты о военном искусстве / Пер. с кит., предисл. и коммент. Н.И. Конрада. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. 558 с.
38. Тао Юань-мин. Персиковый источник // Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1975. С. 155–157.
39. Торчинов Е.А. Буддизм: Карманный словарь / Прилож. П.В. Берснева. СПб.: Амфора, 2002. 187 с.

- 40.У Цзин-цзы. Неофициальная история конфуцианцев / Пер. с кит. Д. Воскресенского. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1959. 631 с.
- 41.У Чэн-энь. Путешествие на Запад: роман в 4 томах: Т.3. / Пер. с кит., В. Колоколова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 495 с.
- 42.Хейдок А.П. Маньчжурская принцесса // Хейдок А.П. Звезды Маньчжурии: Рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 71–87.
- 43.Хейдок А.П. Три осечки // Хейдок А.П. Звезды Маньчжурии: Рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 51–59.
- 44.Хейдок А.П. Шествие мертвых // Хейдок А.П. Звезды Маньчжурии: Рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 171–174.
- 45.Цзи Юнь. Заметки из хижины Великое в малом (Юэвэй цаотан бицзи) / Пер. с кит., предисл., коммент. и прил. О.Л. Фишман. М.: Наука. 1974. 588 с.
- 46.Цюй Юань. Стихи: пер. с китайск / Вступ. статья и общая ред. Н. Т. Федоренко; Коммент. В. Петрова и др. М.: Художественная литература, 1956. 304 с.
- 47.Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
- 48.Шицзин: книга песен и гимнов / Пер. с кит. А. Штукина. подгот. текста и вступ. Ст. Н. Федоренко; Коммент. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. 351 с.
- 49.Шишкин М.П. Письмовник. М.: Издательство АСТ. 2020. 380 с.
- 50.Шэнь Цзи-цзи. Волшебная подушка // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С.35–39.
- 51.Шэнь Цзи-цзи. Жизнеописание Жэнь // Танские новеллы / Пер. с кит. О. Фишман и А. Тишкова. М.: Государственное издательство

- художественной литературы, 1960. С. 40–50.
52. Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит., послесл. Б.Л. Рифтина. М.: наука, 1987. 527 с.
53. Юань Мэй. Новый Ци Се (Синь Ци Се), или О чем не говорил Конфуций (Цзы бу юй) / Пер. с кит., предисл., коммент. и прил. О.Л. Фишман. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. 504 с.
54. Юльский Б. Возвращение Г-жи Цай // Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 316–324.
55. Юльский Б. След Лисицы // Зеленый легион: повести и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 110–122.
56. Янчевецкий Д.Г. 1900. Русские штурмуют Пекин. М.: Яуза; Эксмо, 2008. 640 с.
57. 满族民间故事选 / 中国民间文艺研究会编. 沈阳: 春风文艺出版社, 1985. 共 407 页. (Антология маньчжурских сказок / Под. ред. Китайской ассоциации исследований народной литературы и искусства. Шэньян: Издательство Чуньфэн Венъи, 1985. 407 с.)
58. 蒲松龄. 阿纤 // 蒲松龄. 聊斋志异. 北京: 华夏出版社, 1995. 第 582-584 页. (Пу Сунлин. А Сянь // Пу Сунлин. Странные истории из Кабинета Неудачника. Пекин: Издательство Хуася, 1995. С.582–584.)
59. 唐诗·宋词·元曲 / 董原主编. 西安: 三秦出版社, 2012. 共 440 页. (Танская поэзия, Сунские цы, Юаньская драма / Гл. ред. Дон Юань. Сиань: Издательство Саньцинъ, 2012. С.440.)
60. 维.佩列文. 致中国读者 // 维.佩列文. “百事”一代. 刘文飞译. 北京: 人民文学出版社, 2001. 第 1-4 页. (Пелевин В.О. Письмо к китайским читателям // Пелевин В.О. «Generation П». Перевод: Лю Вэньфей. Пекин: Народная литература, 2001. С.1–4.)

1. Абдуразакова Е.Р. Тема Востока в творчестве Бориса Пильняка: дис... канд. филол. н. Владивосток: Дальневосточный государственный университет, 2005. 215 с.
2. Агеев А. Черная бабочка сновидений: [Рец. на кн: Буйда Ю. Прусская невеста] // Знамя. 1999. №7. С. 213–215.
3. Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. 190 с.
4. Алексеев В.М. Предисловие переводчика «Лисьи Чары» // Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / Пер. с кит., предисл., ст., коммент. акад. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 9–18.
5. Алексеев И.А. Трансформация реалий как повествовательный прием (на материале романа Д.А. Пригова «Катя китайская») // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2020. № 3. С. 110–119.
6. Алимов И.А., Кравцова М.Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII века: поэзия, проза: в 2 ч. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2014. 1408 с.
7. Бабенко Н.Г. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26–32.
8. Бабенко Н.Г. Художественная топонимика Юрия Буйды. Лингвопоэтический анализ // Мир русского слова. 2006. № 2. С. 50–56.
9. Бавильский Д. Шишкин лес. Достучаться до небес – 10: урок каллиграфии и чистописания в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // Частный корресподент. 11 августа 2010. URL: [http://www.chaskor.ru/article/shishkin\\_les\\_19083](http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083) (Дата обращения: 06.01.2021)
10. Баранов И. Г. Верования и обычаи китайцев. М.: Муравей-Гайд. 1999. 304 с.
11. Белая Е.Г. Современный похоронно-поминальный обряд китайцев //

- Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. № 7-2. С. 18–22.
12. Белозубова Н.И. Фрагменты китайского мира в прозе А. Хейдока (на материале сборника «Звезды Маньчжурии») // Вестник Бурятского государственного университета. 2007. № 7. С. 196–201.
13. Бологова М.А. Мотивы античной мифологии в герменевтической структуре романа П. Крусанова «Укус ангела» // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Сборник научных трудов к юбилею Л.П. Якимовой. Новосибирск, 2004. С. 311–322.
14. Борзова Е.П. Триадология: Монография. СПб.: СПбГУКИ, 2007. 672 с.
15. Борода Е.В. Петербургский фундаментализм. Незримая империя Павла Крусанова // Вопросы литературы, 2009. №4. С. 50–61.
16. Ван Ц., Белоус Л.В. Китай в повестях Бориса Пильняка 20-х гг. XX века // Актуальные вопросы в научной работе и образовательной деятельности. сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 10 томах. Тамбов, 2015. С. 26–32.
17. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 488 с.
18. Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2010. № 1. С. 17–29.
19. Волк Е.А. Неомифологическая эсхатология в романе «Укус ангела» П. Крусанова // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2020. Т. 31. С. 131–135.
20. Воробьева А.Н. Книжно-культурные трансформации в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. Т. 152. № 2. С. 93–100.
21. Гаврилова М.В. Концепт «жизнь» и «смерть» в книге рассказов Ю. Буйды

- «Прусская невеста» (языковые стратегии мифотворчества): автореферат дис. ... канд. филол. н. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 2012. 24 с.
22. Ганин М. Михаил Шишкин. «Письмовник» // Colta.ru. 20 сентября 2010. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/> (Дата обращения: 06.01.2021)
23. Го Вэй. Дзен-буддизм в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 3. С. 8–12.
24. Го Вэй. Диалог с китайской философией: «Дао дэ цзин» в рассказе Виктора Пелевина «запись о поиске ветра» // Мир русского слова. 2019. № 2. С. 76–80.
25. Го Вэй. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: дис. ... канд. филол. н. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2021. 358 с.
26. Го Вэй. Лисы-оборотни в китайской литературе и искусстве и в творчестве В. Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 3 (82). С. 341-343.
27. Голубков М.М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. с. 79–85
28. Гримова О.А. Роман М. Шишкина «Письмовник»: стратегии нелинейности. URL: <https://gigabaza.ru/doc/25331.html> (дата обращения: 05.01.2021)
29. Данилкин Л.А. Клудж. итоги десятилетия // Новый мир. 2010. № 1. С. 135–154.
30. Де Гроот Я.Я.М. Демонология древнего Китая. СПб.: Евразия, 2000. 352 с.
31. Долгих О. Конфуцианство: традиция и современность // Евразийский журнал региональных и политических исследований. 2003. № 1 (2). С. 101–110.
32. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко;

Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература.

33. Ершов Д. В. Хунхузы: необъявленная война. Этнический бандитизм на Дальнем Востоке. М.: Центрполиграф, 2010. 255 с.
34. Забияко А.А. «В прошлой жизни я был русским»: теософия и мистический реализм под звездами Маньчжурии (Альфред Хейдок) // Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина: Монография. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. С.264–283.
35. Забияко А.А. Проза харбинского писателя Бориса Юльского в контексте художественной этнографии дальневосточного зарубежья // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2. С. 91–102.
36. Зейферт Е.И. Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // НЛО. 2018. № 6. С.250–261.
37. Зорькина М.С. Традиционная магия в даосском ритуале: заклинания, мудры, юевы шаги // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2010. № 2. С. 26–40.
38. История Китая: Учебник / Под редакцией А.В. Меликсетова. М.: Изд-во МГУ; Изд-во «Высшая школа», 2002. 736 с.
39. Казакова И.В. Образ дракона в китайской мифологии, фольклоре и других культурных пластах // София: электронный научно-просветительский журнал. 2018. № 2. С. 93–99. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/208649> (дата обращения: 02.05.2021)
40. Капинос Е.В. Русский Китай в последнем романе Д.А. Пригова // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С.146-165.
41. Касьянов А.В. Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 69–74.
42. Качалова М.П. «Дневники» М. М. Пришвина: от географического прототипа к художественному образу // Вестник Ленинградского

- государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. Т. 1. № 2. С. 30–37.
43. Кириллова Е.О. Межкультурные взаимодействия в литературе русской дальневосточной эмиграции: ориентальная мифология Бориса Юльского // Россия и АТР. 2017. № 3 (97). С. 146–158.
44. Коваленко А.Г., Пороль П.В. Китайский текст в стихотворении Н. Гумилева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 529–536.
45. Коваленко А.Г., Пороль П.В. Рецептивная эстетика «Страны драконов» в «Китайской повести» Б. Пильняка // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VII Международной научно-практической конференции 30-31 октября 2019 г. Москва-Пенза / Отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. 2019. С. 68–75.
46. Коваленко А.Г., Пороль П.В. Рецепция китайской поэзии в творчестве К. Бальмонта (на примере перевода из книги «Шицзин») // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы IV международной научно-практической конференции, Симферополь, 23-25 апреля 2020 г. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2020. С. 149–153.
47. Кондаков Б.В. Восточная эмиграция в русской литературе // Филология в XXI веке. 2020. № 1 (5). С. 132–143.
48. Кондаков Б.В., Ван Кэвэнь, Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы XXI века // Казанская наука. 2018. № 10. С. 44–48.
49. Кондаков Б.В., Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы (к постановке вопроса) // Казанская наука. 2017. № 9. С. 34–39.
50. Кондаков Б.В., Красноярова А.А. Китайский текст и китайский контекст в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Евразийский гуманитарный журнал. 2017. № 2. С. 123–127.
51. Конфуцианство // Электронная библиотека Института философии РАН. URL: [https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH\\_bb6f](https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH_bb6f)

bae980327d862096bb (Дата обращения: 12.01.2021)

52. Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. 416 с.
53. Красноярова А.А. «Китайский текст» в советской литературе 1920-х гг. (на примере творчества С.М. Третьякова) // LITERA. 2019. № 4. С. 143–152. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=30676](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30676) (Дата обращения: 06.05.2021)
54. Красноярова А.А. «Китайский текст» русской литературы: дис. ... канд. филол. н. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2019. 296 с.
55. Красноярова А.А., Попкова Т.Д. Харбин и Шанхай в русской литературе 2000–2010-х гг. (романы Э. Барякиной «Белый Шанхай» и Е. Анташкевича «Харбин») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 34–40.
56. Кротова Д. В. Принципы моделирования автобиографического мифа в творчестве П. Крусанова // Филология: научные исследования. 2017. № 3. С.19-26.
57. Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм: учебное пособие для студентов вузов. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с.
58. Крыжанская К.А. Мистическое начало в прозе харбинских писателей // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 42. С. 99–101.
59. Кукулин И.В. Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д.А. Пригова // Неканонический классик: Дмитри Александрович Пригов (1940-2007): сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 566–611.
60. Куряев И.Р. Киноцитата в прозе В. Пелевина (на материале романов «Чапаев и пустота», «Generation “П”», «Священная книга оборотня») // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2019. № 4. С. 80–89.

61. Леденев А.В. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // В книге: Знаковые имена современной русской литературы: Михаила Шишкин. Коллективная монография. Краков, 2017. С. 131–146.
62. Леонтьева А.Ю. «Два сна. Китайская поэма» Н.С. Гумилева в аспекте художественной синологии // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия: сборник Восточного центра. 2017. № 19. С. 79–82.
63. Ли Иннань. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. В. В. Агеносова. М.: Советский спорт, 2002. С. 271–285.
64. Линь Гуаньцюн, Солнцева Н.М. Хунхуз в литературной рецепции // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 1. С. 82–90.
65. Линь Гуаньцюн. Мифопоэтика оборотня-дракона («Путь дракона» Б.М. Юльского и литературный контекст) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2021. Т. 20. № 2: Филология. С. 128–135.
66. Линь Гуаньцюн. Мифопоэтика образа оборотня-крысы («Возвращение г-жи Цай» Б.М. Юльского и литературный контекст) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2021. № 4. С. 143–151.
67. Линь Гуаньцюн. Этноментальность как предмет изображения в художественной прозе русской эмиграции (Харбин, 1920-е–1930-е годы): дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2021. С. 208.
68. Литовская М., Яо Чэнчэн. Китай и китайцы в русской советской детской литературе 1920–1930-х гг. // Детские чтения. 2017. Т. 11. № 1. С. 133–156.
69. Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: Восток-Запад: АСТ, 2007. 598 с.
70. Львова К.А. Мифологическая структура романа П. Крусанова «Укус ангела» // Молодой ученый. 2019. № 3 (241). С. 394–396.

71. Ма Лиши, Зацепина К.Д., Ло Сяоя. Концепт «Курица и петух» в китайском языке с лингвокультурологической точки зрения // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8. № 4 (29). С. 111–119.
72. Макеенко Е.В. К вопросу о трансформации жанра эпистолярного романа в современной русской литературе (Михаил Шишкин, «Письмовник») // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 175–179.
73. Малявин В.В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М.: Молодая гвардия, 2008. 451 с.
74. Матвеева Ю.В. Русская литература зарубежья: три волны эмиграции XX века: [учеб.-метод. пособие]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. 92 с.
75. Махрова Г.А. Проза Д.М. Липскерова в мифопоэтическом аспекте // Филология и культура. 2013. № 3 (33). С. 201–205.
76. Махрова Г.А. Специфика эволюции романной прозы Д.М. Липскерова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 233–236.
77. Махрова Г.А. Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х–начала 2000-х гг: дис. ... канд. филол. н. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2014. 202 с.
78. Медведева Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2008. № 1. С. 53–72.
79. Мельникова А.Ю. Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 3. С. 123–125.
80. Меркулова А.С. Миф о городе в современной русской прозе: романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» и Ю. Буйды «Город палачей»: автореферат дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный

университет имени М.В. Ломоносова, 2006. 28 с.

81. Монографические очерки: В.О. Пелевин / Русская проза рубежа XX-XXI веков: учебное пособие. под ред. Т.М. Колядич. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 321–343.
82. Мяо Хуэй. Изображение традиционной китайской культуры в русской эмигрантской литературе в Китае: дис. ... канд. культурологии. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2015. 173 с.
83. Мяо Хуэй. Особенности отражения китайской культуры в русской эмигрантской литературы в Китае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 3 (53). С. 136–140.
84. Мяо Хуэй. Особенность отражения китайской культуры в рассказах А. Хейдока // Гуманитарный вектор. Серия: Философия. Культурология. 2014. № 2 (38). С. 133–142.
85. Ничипоров И.Б. «Павел Чжан и прочие речные твари» Веры Богдановой: опыт художественной футурологии // Филология и культура. 2022. № 2. С. 100–106.
86. Ничипоров И.Б. Люди и тексты в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // Русистика без границ. 2019. Т. 3. № 3. С. 15–22.
87. Ню Янь. Рецепция традиционной китайской культуры в стихотворении Н.С. Гумилева «Китайская девушка» // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 1 (92). С. 329–332.
88. Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Монография: Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. С.161.
89. Осьминина Е.А. «Китайские стихи» Бальмонта и Брюсова: заглавие и жанр // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 6. С. 278–288.
90. Осьмухина О.Ю., Сипрова А.А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Филологические науки.

- Вопросы теории и практики. 2017. № 11-2 (77). С. 26–30.
91. Пороль П.В. Китай в рецепции поэтов серебряного века (поэтика и эстетика): дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2020. 183 с.
92. Пороль П.В. Образ дракона в поэзии Н. Гумилева: китайский подтекст // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 4. С. 691–703.
93. Пороль П.В. Образ Китая в стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто» // Litera. 2020. № 9. С. 1–8. URL: [https://e-notabene.ru/fil/article\\_33647.html](https://e-notabene.ru/fil/article_33647.html) (Дата обращения: 02.06.2021)
94. Пороль П.В. Рецептивная эстетика образа Китая в поэзии К. Бальмонта // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. №1. С. 16–26.
95. Пчелинцева К.Ф. Китай и китайцы в русской прозе 20-х-30-х годов как символ всеобщего культурного непонимания // Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. С. 162–173.
96. Раскина Е.Ю. Образ китайской культуры в творчестве Н.С. Гумилева // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 4(2). С. 93–97.
97. Распопов А. К вопросу о функционировании анималистической образности в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаила Шишкин. Коллективная монография. Краков, 2017. С. 147–163.
98. Рехо К. Диалог культур: Лев Толстой и Лао-цзы // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 83-101.
99. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. Смоленск: Русич, 2010. 544 с.
100. Славникова О. В поисках утраченного романа. Сорок лет российского

- одинокства: [Рец. на кн.: Липсекров Д. Сорок лет Чанчжоз] // Урал. 1997. № 3. С. 186–189.
101. Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 4. С. 72–79.
102. Спешнев Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии. СПб.: КАРО, 2011. 336 с.
103. Струве В.В. История древнего Востока. М.: ОГИЗ, Госполитиздат, 1941. 482 с.
104. Торосян А.С. Евразийское пространство в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика, 2015. № 1. С. 175–180.
105. Торосян А.С. Мифопоэтика П. Крусанова: легенда об истинном правителе в романе «Укус ангела» // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2015. № 3. С. 71–77.
106. Торосян А.С. Мифопоэтика Павла Крусанова (генезис и структура). автореферат дис. ... канд. филол. н. М.: Российский университет дружбы народов, 2016. 17 с.
107. Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2007. 480 с.
108. Трубицина Н.А. Геопоэтика Крыма в творчестве Михаила Пришвина // Культура и текст. 2019. № 3 (38). С. 87–97.
109. Трубицина Н.А. Культурный неомиф Михаила Пришвина (на материале повести «Жень-шень») // Филологос. 2011. № 2 (9). С. 78–89.
110. Урюпин И.С. «Китайская» тема в творчестве М.А. Булгакова: к вопросу об инокультурной стихии в русской литературе 1920-х гг. // Известия ВГПУ. 2011. № 5. С. 132–135.
111. Усов В.Н. Идеал женской красоты // Усов В.Н. В гареме Сына Неба. Жены и наложницы Поднебесной. М.: Алисторус, 2014. С. 122–133.

112. Хабибулина М. Китай по-русски: образ ивы в цикле О. А. Седаковой «Китайское путешествие» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2009. Вып. 11. С. 107–114.
113. Хабибулина М. Н. Репрезентация «культурного иного» в романе Д.А. Пригова «Катя китайская» // Политическая лингвистика. 2013. № 4, С. 251–255.
114. Хабибулина М.Н. «Очарованность Китаем»: образ транскультурного будущего в творчестве В. Сорокина // Уральский филологический вестник. Серия: русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2014. № 4, С. 68–76.
115. Хлебус М.А. Слово как предмет художественного осмысления в романе М.П. Шишкина «Письмовник» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 2. С. 88-90.
116. Цао Сюэмэй, Дефье О.В. Образ и мотивы «китайского ума» в произведениях русских писателей XVIII века // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23. № 3. С. 111–115.
117. Цао Сюэмэй. Евразийская идея в рассказе М. И. Цветаевой «Китаец» // Русская революция 1917 года в современной гуманитарной парадигме: Материалы XXII Шешуковских чтений / Под ред. Л.А. Трубиной. М.: МПГУ, 2017. С. 167–173.
118. Цао Сюэмэй. Китайская маска русской революции в литературе 1920-х годов (И. Бабель «Ходя» и М. Булгаков «Китайская история») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 5. С. 85–91.
119. Цао Сюэмэй. Китайские мотивы в рассказе Б.А. Пильняка «Санкт-Питер-Бурх» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2018. № 4. С. 166–169.
120. Цао Сюэмэй. Мифологизация образов Китая и китайцев в русской

- прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. н. М.: Московский педагогический государственный университет, 2019. 163 с.
121. Цзюй Хайна, Крючкова Л.Л. Женьшень – человек-корень (к истории происхождения слова *женьшень*) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 10 (143). С. 210–214.
122. Цзя Юннин. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. н. М.: Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, 2019. 165 с.
123. Цуй Лу. «Китайский текст» и эмигрантский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 430. С. 45–51.
124. Цуй Лу. Буддийские мотивы и образы в поэзии В. Перелешина // Соловьевские исследования. 2019. № 1 (61). С. 166–180.
125. Цуй Лу. Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. н. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2021. 333 с.
126. Чжан Исянь. Даосизм как константа в творчестве В. Пелевина // Мир русского слова. 2021. № 2. С. 68–73.
127. Чжан Исянь. Китайские мотивы в творчестве В. Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 5 (84). С. 274–277.
128. Чжан Мэн. Образ красивой женщины в китайских фразеологизмах // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. № 181. С. 35–39.
129. Чи Цзиминь. Спасение по-китайски: даосская философия в рассказе А. Варламова «Шанхай» // Известия Уральского федерального университета. серия 2: гуманитарные науки. 2015. № 4. с. 232–237.
130. Шафранская Э.Ф. Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика: учебник для вузов. М.: Юрайт, 2020. 194 с.

131. Шафранская Э.Ф., Лебедева Е.В. Алма-Ата как локальный текст // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 3. С. 272–282.
132. Шейко Е.В., Ломшакова В.В. Категория времени и способы ее выражения в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 2. С. 240–249.
133. Шогенова Л.А. Система государственных экзаменов для чиновников «кэцзюй» в императорском Китае // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 8. С. 170–174.
134. Шэнь Ян. Даниил Хармс и китайская культура: дис. ... канд. филол. н. М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2019. 169 с.
135. Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Семеновская Типо-Литография И.А. Ефрона, 1890–1907; Т. 18а: Малолетство – Мейшагола, 1896. 958 с.
136. Юй Чуньбо. Образ дракона в культурах Китая и России // Современные гуманитарные исследования. 2012. № 1 (44). С. 117–120.
137. Янгутов Л.Е. О добуддийских религиозных верованиях Китая (Часть 1) // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. 6(1). С. 8–15.
138. Янь Мэйпин. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: Монография. Воронеж.: НАУКА-ЮНИПРЕСС. 2019. 184 с.
139. Яо Чэнчэн. Образы Китая в русской литературе для детей и подростков: дис. ... маг. филол. н. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина, 2014. 202 с.
140. 查晓燕. “异”之诠释: 19 世纪上半期俄国文学中的中国形象. 俄罗斯文艺, 2000 年第 1 期, 第 57-61 页. (Чжа Сяоянь. Понимание слова «другое»: Образ Китая в русской литературе первой половины 19 века // Русская литература и искусство. 2000. №. 1. С. 57–61.)
141. 陈隆嘉. 佩列文小说中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学,

2019. 68 页. (Чэнь Лунцзя. Образ Китая в творчестве В. Пелевина: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2019. 68 с.)
142. 陈媛媛. 索罗金小说中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2018. 70 页. (Чэнь Юаньюань. Образ Китая в творчестве В. Сорокина: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2018. 70 с.)
143. 黄镇伟. 中国圣贤论读书明志. 昆明: 云南人民出版社, 1997. 共 308 页. (Хуан Чжэньвэй. Китайские мудрецы о учебе. Куньмин: Народное издательство Юньнани, 1997. 308 с.)
144. 贾晓琪. 20 世纪上半叶俄罗斯文学中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 哈尔滨工业大学, 2018. 62 页 (Цзя Сюэци. Образ Китая в русской литературе первой половины XX века: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Харбинский политехнический университет, 2018. 62 с.)
145. 李建国. 中国狐文化. 北京: 人民文学出版社, 2002. 395 页 (Ли Цзяньго. Лиса в китайской культуре. Пекин: Издательство Народной литературы, 2002. с.395.)
146. 李君实. 谈中国古代的行政区划. 教育教学论坛. 2010. 第23期. 169页. (Ли Цзюньши. Об административном делении в Древнем Китае // Форум образования и обучения. 2010. № 23. С. 169)
147. 李盼盼. 俄侨诗人涅斯梅洛夫诗歌中的中国元素: 硕士论文. 沈阳: 辽宁大学, 2019. 116 页 (Ли Паньпань. Китайские элементы в стихотворениях русского поэта-эмигранта А. Несмелова: дис. ... маг. филол. н. Шэньян: Ляонинский университет, 2019. 116 с.)
148. 李艳菊. 中国俄罗斯侨民文学中的儒释道文化研究: 硕士论文. 齐齐哈尔: 齐齐哈尔大学, 2013. 63 页 (Ли Яньцзю. Конфуцианская, буддийская, даосская культура в литературе русских эмигрантов в Китае: дис. ... маг. филол. н. Цицикар: Цицикарский университет, 2013. 63 с.)
149. 梁琚涵. 阿库宁创作中的东方形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2019. 65 页 (Лян Цзюхань. Образ Востока в творчестве Б. Акунина: дис. ...

- маг. филол. н. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2019. 65 с.)
150. 刘亚丁. 俄罗斯的中国想像:深层结构与阶段转喻. 厦门大学学报(哲学社会科学版). 2006. 第 6 期, 54-60 页. (Лю Ядин. Русское воображение о Китае: структура и периодизация // Вестник Сямыньского университета (Серия философия и общественные науки). 2006. № 6. С. 54–60.)
151. 刘亚丁. 回归“哲人之邦”套话——近 30 年来俄罗斯作家对中国传统文化的利用与想象. 俄罗斯研究. 2010. 第 5 期. 22-35 页. (Лю Ядин. «Страна мудрецов» - использование традиционной китайской культуры русскими писателями за последние 30 лет // Изучение России. 2010. №5. С. 22–35.)
152. 刘亚丁. 龙影朦胧——中国文化在俄罗斯. 北京: 北京大学出版社, 2018. 293 页. (Лю Ядин. Тень дракона - китайская культура в России. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. 293 с.)
153. 刘亚丁.“中国好奇”与“拾遗补阙”. 俄罗斯文艺. 2004. 第 2 期. 72-74 页 (Лю Ядин. «Любопытство к Китаю» и «заимствование из Китая» // Русская литература и искусство. 2004. № 2. С. 72–74.)
154. 刘亚丁. 20 世纪 90 年代俄罗斯对中国智者形象的建构. 俄罗斯研究. 2009. 第 3 期. 124-135 页. (Лю Ядин. Конструирование образа китайского мудреца в России в 1990-е годы // Изучение России. 2009. №3. С. 124–135.)
155. 刘亚丁. 俄罗斯文学和历史文献中的“看东方”. 俄罗斯文艺. 2021. 第 1 期. 4-14 页. (Лю Ядин. «Взгляд на Восток» в русской литературе и истории // Русская литература и искусство. 2021. №1. С. 4–14.)
156. 吕洪年. 万物之灵: 中国崇拜文化全览. 杭州: 浙江文艺出版社, 2018. 383 页. (Люй Хуннянь. Анимизм: полное представление о различных культурах в Китае. Ханчжоу: Издательство литературы и искусства провинции Чжэцзян, 2018, 383 с.)
157. 马东峰, 陈思宇. 长白山民间传说的文化诠释 // 延边大学学报 (社会科学版) 2019 第 6 期. 第 68-76 页. (Ма Дунфэн, Чэнь Сию. Культурная

интерпретация фольклора о Чанбайшане // Журнал Яньбянского университета (Серия. гуманитарные науки). 2019. № 6. С. 68–76.)

158. 马洛丹. 论 19 世纪末至 20 世纪初俄国作家创作中的中国形象: 硕士论文. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2017. 83 页. (Ма Лодан. Образ Китая в русской литературе рубежа 19-20 веков: дис. ... маг. филол. н. Харбин: Хэйлуонцзянский университет, 2017. 83 с.)
159. 汪玢玲. 中国婚姻史. 武汉: 武汉大学出版社. 2013, 514 页. (Ван Биньлин. История китайского брака. Ухань.: Издательство Уханьского университета, 2013. 514 с.)
160. 汪介之, 陈建华著, 悠远的回响: 俄罗斯作家与中国文化. 银川: 宁夏人民出版社, 2002. 406 页 (Ван Цзечжи, Чэнь Цзяньхуа. Дальние отзвуки - Русские писатели и китайская культура. Иньчуань: Народное издательство Нинся, 2002. 406 с.)
161. 王琼. 19 世纪俄国作家笔下的中国形象: 硕士论文. 上海: 华东师范大学, 2019. 75 页. (Ван Цзюнь. Образ Китая у русских писателей XIX века: дис. ... маг. филол. н. Шанхай: Восточно-Китайский педагогический университет, 2019. 75 с.)
162. 郑丽颖. 俄侨作家别列列申的中国情结研究: 硕士论文. 兰州: 兰州大学, 2011. 63 页. (Чжэн Лиин. Анализ чувства тоски по Китаю у В. Перелешина – писателя русского зарубежья: дис. ... маг. филол. н. Ланьчжоу: Ланьчжоуский университет, 2011. 63 с.)
163. 周宁. 天朝遥远: 西方的中国形象研究. 北京: 北京大学出版社, 2012 年. 共 862 页. (Чжоу Нин. Далекая Поднебесная: исследование образа Китая на Западе. Пекин: издательство Пекинского университета, 2012. 862 с.)