

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Ли Ли

Литературное творчество русской эмиграции в Шанхае (1940-е гг.)

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н, доцент Г.В. Зыкова

Москва – 2026

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭМИГРАЦИЯ В ШАНХАЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ	20
§ 1.1. Исторические обстоятельства возникновения русской диаспоры в Шанхае	20
§ 1.2. 1932–1941 гг.: формирование шанхайского литературного сообщества в условиях «великого исхода» из Харбина	26
§ 1.3. 1941 – начало 1950-х гг.: литературная жизнь русской эмиграции в условиях японской оккупации и послевоенного Шанхая	34
§ 1.4. Шанхай как «серый город» в русской поэзии 1940-х гг.	39
Выводы к главе I	48
ГЛАВА II. «СВОЙ»: ОТСЫЛКИ К РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ И К РУССКОЙ ПОЭЗИИ МОДЕРНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ РУССКОГО ШАНХАЯ В 1940-Е ГГ.	49
§ 2.1. Пушкинская традиция как основа национальной идентичности	50
§ 2.2. Чехов как герой и адресат стихов шанхайских поэтов	53
§ 2.3. Тютчев и Тургенев в поэзии русской эмиграции	58
§ 2.4. Наследие акмеизма в поэзии русской эмиграции на Дальнем Востоке	60
Выводы к главе II	71
ГЛАВА III. «ЧУЖОЙ»: РЕЦЕПЦИЯ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ШАНХАЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ В 1940-Х ГГ.	72
§ 3.1. Двойной барьер и его преодоление	73
§ 3.2. Образ Китая в поэзии шанхайской эмиграции:	75
этнографический и символический аспекты	75
§ 3.3. Рецепция китайской философской традиции: даосизм	80
§ 3.4. Рецепция современной китайской литературы: Лу Синь, Ай Цин, Чжан Тянь-и в 1940-х гг.	82
Выводы к главе III	85
ГЛАВА IV. КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СБОРНИК «ОСТРОВ» (1946) КАК ЦЕЛОЕ	87
§ 4.1. Кружок «Пятница» как заметное явление литературной жизни Шанхая 1940-х гг.	87
§ 4.2. «Остров» (1946) – результат работы кружка «Пятница»	91
§ 4.3. Раздел «Светильник» как отражение исторического опыта	93
§ 4.4. Образ пустыни в сборнике «Остров» (1946): духовное изгнание и аскеза	96

§ 4.5. Образ Достоевского: к проблеме рецепции писателя в эмиграции	102
Выводы к главе IV	112
ГЛАВА V. ТВОРЧЕСТВО МАРИИ ПАВЛОВНЫ КОРОСТОВЕЦ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА	114
§ 5.1. Творческий путь М.П. Коростовец: биографический и литературный контекст	114
§ 5.2. История и мистика в поэтическом мире Коростовец	121
§ 5.3. Западный феникс и китайский фэнхуан в стихотворении М.П. Коростовец об императрице Цы Си	132
§ 5.4. «Москва» Ф. Глинки как претекст стихотворения М. Коростовец «Пекин»	144
Выводы к главе V	152
ГЛАВА VI. ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕРИЯ ПЕРЕЛЕШИНА И ТРАДИЦИИ ДАОСИЗМА	154
§ 6.1. Акмеистическое наследие и теория «недосказа»: эволюция поэтики	154
§ 6.2. Переводы «Дао Дэ Цзин», выполненные русскими шанхайцами: переводческие стратегии и философские интерпретации	158
§ 6.3. Образ бабочки в поэзии Перелешина и философия Чжуан-цзы: от «пленной бабочки» к «бабочке во сне»	190
Выводы к Главе VI	221
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	223
БИБЛИОГРАФИЯ	227
Источники	227
Архивные материалы	237
Научно-исследовательская и критическая литература	238

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая работа посвящена литературному творчеству русской эмиграции в Шанхае (1940-е гг.). До 1932 года Харбин являлся центром русской эмигрантской литературы в Китае. Затем политические условия изменились, основные литературные силы Харбина переместились на юг, и Шанхай постепенно утвердился как второй центр русской эмигрантской литературы. Создавая свои произведения в чуждом культурном пространстве, эмигранты вступали в диалог с китайской культурой; городские пейзажи, традиционная китайская культура и столкновение цивилизаций Востока и Запада стали ключевыми темами их произведений. Рассматривая этот крупный мегаполис Востока и описывая его сквозь призму «чужого», они придали русской эмигрантской литературе колорит экзотики.

Интерес к исследованию русской эмигрантской литературы в российских и китайских научных кругах ранее преимущественно фокусировался на Харбине. Хотя существуют работы, посвященные русской диаспоре в Шанхае [Ван Чжичэн 2008], работы именно о литературе до недавнего времени имели характер краткого обзора ([Кириллова 2012]; [Хисамутдинов 2014]; [Ван Яминь 2015]), были посвящены практическим вопросам бытования текстов ([Солодка 2006], [Трубилова 2013]) или локальным вопросам ([Петрова 2024], [Хисамутдинов 2016], [Хэ Минь, Ли Синьмэй 2018]). Лишь в 2024 г. появилась работа, в которой русская литература, созданная эмигрантами в Шанхае, была рассмотрена как особый феномен, – это монография Ли Синьмэй¹ (к сожалению, пока этот труд существует только на китайском языке). Ли Синьмэй описывает причины переселения русских эмигрантов в Шанхай и историю этого переселения, литературные сообщества, условия жизни (материальные и культурные). В эстетическом отношении исследовательница оценивает русскую литературу

¹ 李新梅.上海俄侨文学研究. 上海: 上海三联书店, 2024. (*Ли Синьмэй. Шанхайская литература русской эмиграции. Шанхай: Shanghai Sanlian Shudian, 2024*).

в Шанхае как результат сложного синтеза, объединяющего воспоминания о русском реализме классической эпохи (воспоминания, нередко проникнутые ностальгическим чувством), влияния разных течений Серебряного века и влияние китайской классической литературы. Основным предметом внимания оказывается явление культурной памяти, определяемой пережитой травмой, связанной с революцией, войной и бегством. Отдельная научная тема – то, каким в восприятии эмигрантов предстает Шанхай. Главной его чертой оказывается разнообразие: он оказывается то частным эпизодом в странствиях, то городом стали, современной промышленной цивилизации, городом, где переплетены бедность и богатство; он мягкий и экзотичный, как водные края Цзяннани, но в беспокойные времена может предстать городом сатаны². Собраны и интерпретированы также другие случаи обращения русских авторов к Китаю, его топосам и культуре: к Харбину, Пекину, традиционным праздникам, жизни простого народа и др. Особенно подробному анализу подвергается творчество П.А. Северного, Н.И. Ильиной и Л.Н. Андерсен.

Ли Синьмэй представила литературно-художественную деятельность русской эмиграции в Шанхае, включая такие объединения, как «Понедельник» (1929), «Вторник» (1936), «ХЛАМ» (другое название «Среда», 1933), «Четверг» (1933), а также «Шанхайская Чураевка» (другое название «Пятница», 1933) и т.д. Однако о действовавшем позднее, в 1940-е гг., литературном кружке «Пятница», а также о явившемся результатом деятельности этого кружка коллективном поэтическом сборнике «Остров» (1946; один из самых значительных поэтов «восточной ветви» русской эмиграции, Валерий Перелешин, считал «Остров» высшим достижением поэтов своего круга) Ли Синьмэй не упоминает. Можно, следовательно, констатировать, что литературное творчество русской

² В стихах М. Визи «Год 1937-й», Ю. Крузенштерн «Поражение» (1949) и т. д.

эмиграции в Шанхае в 1940-е гг. до сих пор не получило достаточно полного освещения в науке.

Потребность в таком освещении определяется не только присутствием в шанхайской диаспоре одаренных поэтов и тем, что по крайней мере для некоторых из них шанхайский период был важным этапом личной творческой эволюции, но и некоторыми общими отличительными особенностями культурно-исторической ситуации, в которой оказались русские поэты на Востоке: пребывая на протяжении долгого времени в китайской культурной среде, они начали воспринимать Китай как вторую родину, нередко выступая в роли посредников, знакомя русскоязычного читателя с китайской культурой (так, существующие исследования уже указывают на явную внутреннюю связь поэзии В. Перелешина с даосской философией, однако конкретные формы её литературного выражения до сих пор не получили систематического и глубокого анализа). Недостаточной изученностью литературы, находящейся «между» Востоком и Западом, и определяется **актуальность** предлагаемой работы, особенно в наше время, когда потребность в таком культурном посредничестве очевидна как никогда ранее.

Степень научной разработанности темы и вопрос о доступности источников. К настоящему времени о литературе русской эмиграции, в том числе и «восточной ветви», написано многое, как русскими учеными, работавшими как в России, так и на Западе, так и китайскими.

В последние десятилетия активно собираются, републикуются, а иногда и публикуются впервые посвященные «дальневосточной» русской литературе воспоминания и иные документальные свидетельства. Среди наиболее содержательных воспоминаний назовем принадлежащие Ю. Крузенштерн-Петерцу (1903–1983) поэту и журналисту, участнице поэтического кружка «Пятница», а также «Два полустанка» В. Перелешина, опубликованные сравнительно поздно мемуары В.А. Слободчикова, поэта и филолога, участника литературных объединений «Чураевка» (Харбин) и «Понедельник»

(Шанхай). Постепенно становятся доступны архивы и книжные собрания русских поэтов-эмигрантов [Архив Валерия Перелешина 2020], [Кузнецова 2012], [Нинник 2017], [Резвый 2017]. Появляются все более полные биобиблиографические справочники, опирающиеся, в частности, на ставшие доступными подшивки периодических изданий эмиграции «восточной ветви», сведения о культурной и общественной деятельности русской эмиграции в Китае, о русских клубах и обществах³.

Изучаются разные формы литературных объединений; в частности, О.М. Бакич писала о поэтическом кружке «Пятница» (выше мы указали, что в монографии Ли Синьмэй он, к сожалению, не обсуждается), проанализировала свидетельства современников и впервые предложила краткое, но содержательное описание сборника «Остров», подготовленного участниками кружка [Бакич 2005].

Собираются сведения о жизни поэтов и их стихи, републикующиеся как в России, так и за ее пределами. Выходят как антологии⁴, так и книги отдельных авторов, в том числе сопровождаемые научным аппаратом⁵.

Исследования русской литературы в Китае, осуществляющиеся в последние десятилетия весьма интенсивно, осложняются тем, что большая часть архивных материалов утеряна, а доступ к сохранившимся в Китае источникам значительно ограничен. Источники материалов по литературному творчеству русской эмиграции в Шанхае включая художественные произведения, периодические издания, рукописи и переписку и т. д. рассеяны

³ См., в частности, работы А.А. Хисамутдинова: [Хисамутдинов 2000, 2010, 2016]. Много полезных сведений о литературной деятельности «восточной ветви» эмиграции, в т. ч. и в Шанхае, содержится, напр., в кн.: [Кузнецова 2003].

⁴ [Остров Лариссы 1988]; [Русская поэзия Китая 2001]; [Песни с Востока 1989].

⁵ Так, О. Бакич составила собрание стихотворений М. Визи, «A moongate in my wall» (2005), изданное в США, наиболее полное на данный момент собрание ее поэтических произведений и переводов. См. также: [Хаиндрова 2003] (в книгу вошли стихотворения, рассказы, воспоминания, дневники, отрывки из писем М.П. Григорьева, А. Несмелова, В. Перелешина, Т.В. Пищиковой и фотоматериалы); [Щеголев 2014]; [Андерсен 2006]; [Андерсен 2018], [Перелешин 2018].

по архивам и частным коллекциям по всему миру, причём значительная часть этих материалов до сих пор не привлекла должного внимания исследователей.

Отдельная тема – то, как изучалась литература «восточной ветви» русской эмиграции в самом Китае. Выше мы бегло упомянули об этом, назвав монографию Ли Синьмэй о литературе Шанхая; позволим себе остановиться на этом вопросе несколько подробнее.

До конца 1980-х годов работы, посвященные русской эмиграции, в Китае по идеологическим причинам не публиковались. Однако энтузиасты существенно раньше занялись сбором материалов, редких и находящихся под угрозой исчезновения. Особенно важна деятельность Ван Чжичэна (1940–2023), коллекция которого насчитывает более трех тысяч единиц (периодические издания, книги и иные документы), и Ли Янлена (род. 1940), составителя выходившей с 2002 г. пятитомной антологии произведений русских эмигрантов в переводах на китайский и выходившей с 2005 г. десяти томной антологии на русском языке. В 2011 г. состоялась презентация оцифрованной коллекции 100-томного собрания Ли Янлена «Культурное наследие русских эмигрантов в Китае»: это собрание русских газет (как указано на сайте Государственного архива Российской Федерации, издание включает цифровые копии 22 вида газет), выходивших в Китае до и во время Второй мировой войны. Еще одной важной фигурой в деле поиска и систематизации разрозненных материалов из Харбина, Шанхая, Пекина и других городов был Дяо Шаохуа (1934–2001), которому удалось сохранить множество ценного [Дяо Шаохуа 2001].

До сих пор, однако, внимание библиографов привлекает в основном более доступный и обильный позднейший материал. Например, Гао Вэньхуа составил опубликованный в 2022 г. на китайском и русском каталог русскоязычных изданий периода Китайской Республики в фондах Хэйлунцзянской провинциальной библиотеки. Гао Вэньхуа указывает, что даже эти более поздние и вышедшие во времена сотрудничества КНР и СССР издания крайне редки в России.

В последние годы благодаря появлению новых источников информации – сетевых библиотек и библиографических баз данных – для китайских ученых оказался открыт доступ к периодическим изданиям русских эмигрантов восточной ветви, материалам и изданиям, вывезенным во второй половине 1940-х гг. из Китая и отложившимся в западных хранилищах. Полезен, в частности, доступный в сети сводный каталог периодики русского зарубежья, где есть сведения не только об истории изданий, но и о местах хранения экземпляров.

Внимание китайских исследователей привлекают фигуры наиболее ярких русских поэтов «восточной ветви»: так, для предпринятого нами исследования поэзии Перелешина важной опорой оказалась посвященная в основном творчеству Перелешина и А. Несмелова монография Ли Мэн⁶, доступная на китайском и английском языках. Китайские ученые говорят о месте поэзии Перелешина в русской литературной традиции, о связи его произведений с наследием Серебряного века (так, Дяо Шаохуа видит у Перелешина развитие принципов поэтики акмеизма; Ван Яминь находит также следы влияния символистов и футуристов), а также о политических взглядах поэта, его этике и религиозности; наибольшее внимание китайских ученых привлекает отражение в творчестве Перелешина той деятельной любви, которую он испытывал к Китаю как своей второй родине; анализируются выполненные Перелешиним переводы с китайского на русский (в частности, Ли Женьянь сопоставляет перелешинский перевод «Дао Дэ Цзин» с переводом Ян Синшуня, показывает, как на уровне стиха Перелешину удастся передать звучание китайской классической поэзии; Гу Юй, сам имеющий богатый опыт переводчика, также оценивает перевод «Лисао»). Пишут о возможном влиянии китайской классической поэзии

⁶ 李萌. 缺失的一环: 在华俄国侨民文学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. (*Ли Мэн. Потерянное звено: Литература русского зарубежья в Китае. Пекин, 2007*). См. также: *Li Meng. Russian émigré literature in China: a missing link. Doctoral dissertation. University of Chicago, 2004.*

и философии на оригинальную поэзию Перелешина, в том числе на стихи, описывающие Китай или стилизующие китайскую поэтику (Дяо Шаохуа и др.); Гу Юй видит в стихах русского поэта не только идеи, характерные для китайской картины мира, но и «художественное воспроизведение некоторых концептуальных принципов поэтики» [Чжан Юанюань 2022: 145], в том числе воплощаемых не только в литературе, но и в визуальных искусствах – каллиграфии и живописи. Среди китайских исследователей Перелешина есть и такие, кто отмечает неизбежные различия между европейским и китайским менталитетом, однако этот подход в китайской русистике мало распространен и нередко оценивается скептически.

Китайские ученые публикуют свои работы о литературе русской эмиграции как на китайском языке, так и на русском; в тематическом и методологическом отношении исследования разнообразны: от решения конкретных источниковедческих вопросов до концептуальных обобщающих работ (см., напр., монографию Лю Чуньфу «Литература русской эмиграции в Китае и традиционная китайская культура», 2021 (на кит. яз.)).

Исследования китайских русистов концентрируются на двух ключевых аспектах: во-первых, анализируется образ России, воплощенный в различных литературных жанрах; во-вторых, то, как создается образ Китая как «второй родины» (изображение пространства, в том числе городского, культурных особенностей, религиозных практик и др.).

Так, в 2023 г. вышла в свет монография Цзан Юньмэй и О. Богдановой, посвященная поэтическому наследию А. Ачаира, А. Несмелова, Перелешина и других (менее известных) авторов 1920-х–1940-х гг. В частности, исследуется обращение к древнекитайской поэзии, например, образ журавля, восходящий к Бо Цзюи, в стихотворении В. Марта «Ду Хэ», мотивы военной лирики Ли Чи в сборнике Б. Волкова «Дракон, пожирающий солнце...», трансформация образа из классического текста Ду Му в «Красных листьях под инеем» В. Перелешина, связь стихотворения Ю. Крузенштерн «Ян Гуйэ-Фей» (1949) со своим прототекстом – поэмой Бо Цзюи «Чан-хэнь гэ» (Песня

вечной печали); исследуется также и то, как Перелешин и Март стилизовали хронотопические и жанровые особенности классической китайской поэзии (например, в «Подражании китайскому» Перелешина).

Отдельные интересные наблюдения были представлены в написанной по-русски диссертации Цзя Юннин (2019), рассмотревшей образ Китая в поэзии А. Несмелова и В. Перелешина, понятой как наследующая Серебряному веку, прежде всего Гумилеву и Есенину; обсуждается, в частности, то, как Перелешин использует некоторые жанры китайской классической поэзии (ши, цы), создавая образ Китая как «второй Родины» через символы (лотос, луна, Пекин) и жанровые эксперименты. Если Несмелов концентрируется на «внешнем» Китае как эстетически совершенном, но чуждом пространстве, то Перелешин достигает органичного культурного диалога, соединяя христианские и даосские идеи.

Китайские исследователи изучают как известных, так и малоизвестных русских литераторов, включая поэтов, о которых ранее писали очень мало. Например, началось исследование русских женщин-поэтов: А.П. Паркау ([Цюй Сюэпин 2024]), Л.Ю. Хаиндровой ([Чжан Янь, Ли Яньлин 2012]), Л.Н. Андерсен ([Лалетина, Фу Тяньци 2018]), [Ли Синьмэй 2012]), Ю. Крузенштерн ([Богданова, Цзан Юньмэй 2021]), М.И. Колосовой ([Ван 2016]) и др. Тексты некоторых из этих авторов до сих пор не собраны, как и сведения об их жизни (особенно после отъезда из Китая).

При этом, стоит особо подчеркнуть, что творчество одной из участниц кружка «Пятница», Марии Коростовец, практически не получило систематической разработки; также отсутствует глубокий анализ проблематики противопоставления «свой–чужой» среди литераторов русской эмиграции в Шанхае. В среде шанхайской русской эмигрантской литературы существуют три различных перевода китайского философского канона «Дао Дэ Цзин», однако, за исключением версии Перелешина, они до сих пор не стали объектом внимания научного сообщества. Диалог русских шанхайцев с китайской философией, в частности с даосизмом, и отражение даосизма в их

художественном творчестве (например, связь поэзии Перелешина с идеями даосского мыслителя Чжуан-цзы) также не подвергались всестороннему изучению. Выявленные лакуны открывают перспективы для проведения настоящего исследования.

Целью настоящего исследования является выявление своеобразия «дальневосточной» русской поэзии 1940-х гг. Этой цели служит решение следующих **задач**:

- выявить основные этапы, через которые прошла русская эмигрантская литература в Шанхае в 1930-х–1940-х гг.;
- соотнести поэзию диаспоры и метрополии, обнаружить в текстах «дальневосточных» поэтов отсылки к русской литературной традиции и к русской поэзии модерна;
- оценить масштаб и характер рецепции китайской культуры в поэтических текстах шанхайского периода;
- выявить структурные особенности сборника «Остров», позволяющие оценить его как гетерогенное художественное целое;
- выявить присутствие даосской философии в переводческой и оригинальной поэтической деятельности В.Ф. Перелешина, определить особенности перехода поэта от перевода к художественному творчеству;
- установить объем и границы корпуса произведений М.П. Коростовец, определить характер их поэтики и проблематики в контексте русской «дальневосточной поэзии».

Такие задачи обусловили необходимость комплексного методологического подхода.

Использовались следующие **материалы**: первоисточники, созданные самими русскими эмигрантами, находившимися в Шанхае, включая воспоминания и художественные произведения; различные эмигрантские издания, выходившие в Китае (например «Шанхайская заря» (Шанхай, 1925–1940), «Феникс» (Шанхай, 1935–1936), «Слово» (Шанхай, 1929–1941), «Современная женщина» (Шанхай, 1937–1941), «Понедельник» (Шанхай,

1930–1934), «Врата» (Шанхай, 1934–1935), Эпоха (Шанхай, 1941–1950), «Прожектор» (Шанхай, 1928–1937) и т.д. Кроме того, что можно найти в библиотеках России, мы обращались и к цифровым ресурсам русского зарубежья (RADC) Гуверовского института при Стэнфордском университете, Музея русской культуры в Сан-Франциско и Библиотеки Йельского университета⁷. Источники, хранящиеся в Китае, в значительной степени учтены в «Каталоге русскоязычных изданий периода Китайской Республики в фондах Хэйлунцзянской провинциальной библиотеки», подготовленным Гао Вэньхуа.

Предметом настоящего исследования является своеобразие литературного творчества поэтов русского Шанхая (1930-е–1940-е гг.) и особенности его эволюции.

Основным **объектом** нашего исследования является коллективный поэтический сборник «Остров» (Шанхай, 1946), произведения членов литературного кружка «Пятница», стихи которых вошли в этот сборник, а также корпус текстов Марии Павловны Коростовец в его полноте. «Острову» посвящено совсем немного работ; стихи Коростовец, о жизни которой известно немного, до сих пор не собраны и почти не анализировались.

Хронологические рамки настоящего исследования охватывают преимущественно литературное творчество русской эмиграции в Шанхае 1940-х гг. Именно на этот период приходятся такие значимые явления литературной жизни Шанхая, как возникновение литературного кружка «Пятница» (1943) и выход поэтического сборника «Остров» (1946). Художественные тексты, рассматриваемые в работе, – в частности, произведения поэтов В. Перелешина, М. Коростовец, Н. Щеголева, М. Волина, Л. Хаиндровой, Н. Петереца, Л. Андерсен и других – в основном принадлежат указанному десятилетию (а некоторые, написанные позднее, отражают его исторический опыт). Именно на эти годы приходятся и другие

⁷ Йельский и Стэнфордский университеты признаны в РФ нежелательными организациями.

ключевые литературные события: публикация специального номера журнала «Эпоха», посвящённого десятилетию памяти Лу Синя (1946), переводческая работа Светлова над поэмой Ай Цина «К солнцу» (1946) и появление русского перевода «Дао Дэ Цзин», выполненного Коростовец и китаеведом, известным под псевдонимом Синолог.

Поскольку приходится учитывать, что русская диаспора Шанхая 1940-х гг. в значительной степени состояла из эмигрантов, ранее живших в Харбине, а литературные институции Шанхая в значительной степени наследовали тем, что сложились в Харбине еще в 1920-х-1930-х гг., мы упоминаем и некоторые явления, выходящие за рамки 1940-х гг., когда говорим о творческом пути отдельных литераторов или о тенденциях, обозначившихся ранее и продолживших развиваться в обсуждаемый период (среди таких тенденций, например, культ Пушкина как основа национальной самоидентификации, ярко проявившийся уже в 1937 г.).

Кроме того, необходимо подчеркнуть, что, говоря о творческой биографии отдельных литераторов Шанхая (например, В. Перелешина, М. Коростовец), мы уделяем внимание их произведениям, созданным после отъезда из Китая. Так, важная для нас теория «недосказа» была сформулирована Перелешиним в его письмах к И. Чиннову в 1970-х гг.; автобиографическая «Поэма без предмета» Перелешина, описывающая, в частности, шанхайскую литературную жизнь, и его перевод «Дао Дэ Цзин» также были завершены в бразильский период. Поздние поэтические произведения Коростовец, опубликованные в журнале «Оккультизм и Йога», мемуары других поэтов русской эмиграции Шанхая (например, Л. Андерсен, Ю. Крузенштерн, Л. Хаиндровой) и т.д. – все эти более поздние свидетельства оказываются значимым комментарием, позволяющим лучше понять литературное творчество русской эмиграции в Шанхае 1940-х гг.

Таким образом, хронологические границы исследования можно охарактеризовать следующим образом: в центре нашего внимания находятся 1940-е годы, предыстория охватывает конец 1920-х – 1930-е гг., а материалы

последующих периодов (1950-е – 1980-е гг.) служат дополнением. Так раскрывается природа литературного творчества русской эмиграции в Шанхае (1940-е гг.), разворачивавшегося в пространстве между «своей» традицией и «чужой» культурой.

Научная новизна работы состоит в том, что она предлагает обобщающее исследование поэтического творчества русской эмиграции в Шанхае 1940-х гг., в ней впервые подробно рассматривается сборник «Остров» (1946) как своеобразное художественное целое, а также впервые становится предметом исследования интерпретаторская работа литераторов русского Шанхая, обратившихся к важнейшим явлениям классической китайской философии (прежде всего «Дао Дэ Цзин»).

На основании проведённого анализа выделяются три типологические модели рецепции китайской культуры в творчестве русских литераторов-эмигрантов: аналогизирующая рецепция, при которой китайские реалии осмысляются через призму существующих категорий русской литературной традиции; декоративная рецепция, при которой элементы китайской культуры функционируют в произведении как экзотический колорит или орнаментальный фон; трансформирующая рецепция, при которой китайская мысль становится конститутивным фактором художественного мировоззрения автора и формирования его поэтики.

Опираясь на библиографический указатель русской эмигрантской книжной и периодической печати, составленный Дяо Шаохуа⁸, мы впервые вводим в широкий исследовательский контекст малоизвестное литературное наследие М. Коростовец, показываем, как взаимодействуют в ее творчестве мистические и исторические мотивы, как оказавшийся в инокультурной среде поэт вводит (прежде всего на тематическом уровне) в свои стихи реалии, символы и мифологемы китайской культуры.

⁸ Дяо Шаохуа. Литература русского зарубежья в Китае (в г. Харбине и Шанхае): Библиография (Список книг и публикаций в периодических изданиях). Харбин, 2001.

В работе предложен системный анализ отсылок в поэзии Перелешина к даосским каноническим текстам (прежде всего к Чжуан-цзы), показаны пути художественного освоения даосской мысли и динамика этого процесса. На основе комплексного рассмотрения поэтических текстов Перелешина, его переписки и мемуаров выявляется глубокое влияние даосской философии на его творчество. Тем самым показано, что в литературе русской шанхайской эмиграции осуществлялась активная рецепция китайской культуры.

Степень достоверности положений и выводов диссертационного исследования достигается системным анализом большого корпуса текстов и применением различных методов изучения предмета.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определяется впервые предпринятым изучением литературных процессов и творческих стратегий шанхайского периода в истории русской эмиграции 1940-х гг. как целостного культурного феномена, а также тем, что осуществленное нами привлечение и анализ новых данных проясняют механизмы межкультурного диалога.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в практике преподавания и изучения и как истории русской литературы, так и истории межкультурных коммуникаций, прежде всего русско-китайских литературных связей, а также в практике издания произведений поэтов-эмигрантов.

Базовым методом исследования является историко-литературный, восходящий к традициям русской филологической школы. Мы стремимся рассматривать литературные явления в их исторической обусловленности и изменчивости, уделяя внимание конкретным условиям создания текстов – биографическим, социальным, культурным. Применительно к нашему материалу это означает, что произведения, созданные русскими поэтами в Шанхае (1940-е гг.), рассматриваются в контексте литературной жизни

эмиграции: деятельности литературного объединения «Пятница», издания альманахов и сборников, общей интеллектуальной атмосферы.

Необходимость анализа переводов «Дао Дэ Цзин», выполненных Перелешиним и Коростовец, потребовало от нас внимания к методологии сравнительного литературоведения, к концепции Н.И. Конрада, развивавшего идеи А.Н. Веселовского о существовании общих закономерностей развития национальных литератур, в том числе принадлежащих к далёким друг от друга культурам.

Вслед за Б.М. Эйхенбаумом и В.М. Жирмунским мы понимаем обращение к «чужому» (проявляющееся, в частности, в создании переводов и переложений разного типа) как явление, обусловленное внутренними процессами, происходящими в развитой национальной литературе, и решающее прежде всего внутренние задачи: обновления поэтического языка, усложнения картины мира, поиска новых духовных ориентиров в ситуации культурного разрыва. Рассмотренные с этих позиций, переводы «Дао Дэ Цзин» на русский язык могут быть поняты как законный объект исследования не только для переводоведения как специальной дисциплины, но и для истории литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. История литературной деятельности русской эмиграции в Шанхае прошла через этапы первоначального формирования (1917–1932), развития (1932–1941) и творческого подъема, происходившего в тяжелых исторических условиях (1941 – начало 1950-х).

2. Литературное творчество русской эмиграции в Шанхае (1940-е гг.) является продуктом множественных исторических условий: испытывая влияние японской оккупации и особой среды периода «острова», оно сохраняло внутреннюю связь с русской традицией. Русская классика – в первую очередь Пушкин и Чехов – наряду с наследием Серебряного века выступала в роли «культурного якоря», удерживая национальную идентичность в условиях чужого окружения.

3. Сборник «Остров», вышедший в 1946 году, представляет собой художественное целое, объединённое сквозной символической структурой, в которой центральное место занимает тема духовного изгнания, воплощённая в образе пустыни. Обращение поэтов к Достоевскому осуществлялось преимущественно через скрытые отсылки и ассоциативные переключки, что позволило их творчеству органично вписаться в общий контекст рецепции Достоевского в русской эмиграции.

4. Поэзия Марии Коростовец соединяет европейский мистицизм с элементами китайской культуры, создавая транскультурную поэтическую эстетику. Авторская интерпретация восточного материала – исторического, философского, мифологического – осуществляется через западные теософские идеи и традиций русской поэзии (в том числе с опорой на претексты, например, поэзию Ф. Глинки). Анализ творческого наследия Коростовец показывает, что мистицизм был для неё не экзотикой и не просто личным увлечением, а неотъемлемой частью повседневного сознания.

5. Выполненные В. Перелешиним, М. Коростовец, Синологом переводы «Дао Дэ Цзин» представляют процесс и результаты поиска духовного утешения в условиях изгнания.

6. В. Перелешин постепенно переходит от рациональной чёткости акмеизма к поэтике недосказанности, прямо перекликающейся с даосским представлением о языке. Поэтика Перелешина демонстрирует уникальный синтез, в котором русский модернизм и даосская философия взаимно обогащают друг друга, расширяя горизонты художественного мира. Творческий опыт Перелешина служит ярким примером того, как русские литераторы воспринимали, интерпретировали и осваивали чужую культуру.

Апробация работы. Диссертация была подготовлена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

Основные положения диссертационной работы отражены в публикациях в рецензируемых научных изданиях, определенных

Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

1. *Зыкова Г.В., Ли Ли.* Образ пустыни в шанхайском поэтическом сборнике «Остров» (1946) // *Litera.* 2025. № 5. С. 72–79. Импакт-фактор 0,298 (РИНЦ). Объем 0,39 п.л. из 0,59 п.л. EDN: GAXHIU
2. *Ли Ли.* Китайские ученые о литературе восточной ветви русской эмиграции: обзор исследований за последние десять лет // *Мир науки, культуры, образования.* 2025. № 4 (113). С. 409–412. Импакт-фактор 0,575 (РИНЦ). Объем 0,8 п.л. EDN: GDELAN
3. *Ли Ли.* Западный феникс и китайский фэнхуан в стихотворении М.П. Коростовец о императрице Цы Си // *Litera.* 2026. № 6. С. 109–122. Импакт-фактор 0,298 (РИНЦ). Объем 0,7 п.л. EDN: RASEDQ
4. *Ли Ли.* «Москва» Ф. Глинки как претекст стихотворения М. Коростовец «Пекин» // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология.* 2026. № 3. С. 189–198. Импакт-фактор 0,495 (РИНЦ). Объем 0,5 п.л. EDN: HZKCWY

По теме диссертации были прочитаны доклады на шести международных научных конференциях:

1. Русская литературная эмиграция в Китае: проблемы изучения (Международный молодёжный научный форум «Ломоносов-2024», МГУ имени М.В.Ломоносова, Москва, 16 апреля 2024).
2. «Москва» Ф. Глинки как претекст стихотворения М. Коростовец «Пекин» (LIII Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, Санкт-Петербург, СПбГУ, 26 марта 2025).
3. Западный феникс и китайский фэнхуан в стихотворении М.П. Коростовец о императрице Цы Си («Свой» – «Чужой» в контексте исследований языка, художественной литературы, изобразительных искусств и культуры, 22 марта 2025).

4. Образ пустыни в шанхайском поэтическом сборнике «Остров» (1946) (Международный молодёжный научный форум «Ломоносов-2025», МГУ имени М.В.Ломоносова, Москва, 15 апреля 2025).

5. “Духовное дыхание”: к проблеме эстетических особенностей поэтического творчества Лариссы Андерсен («Emigrantica. Коростелевские чтения – 2025. Памяти Микелы Вендитти», ИМЛИ РАН, Россия, 17 апреля 2025).

6. Феномен Чехова в русской эмигрантской литературе Китая («Феномен Чехова: Серебряный век между классикой и модернизмом (к 165-летию со дня рождения писателя)», ИМЛИ РАН, Россия, 27 июня 2025 г.).

Диссертация прошла **предзащиту** на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова 16 июня 2026 года.

Структура работы продиктована целями и задачами исследования. Диссертация состоит из шести глав, введения, заключения, библиографии, насчитывающего 346 наименований.

Глава I. Русская литературная эмиграция в Шанхае: исторический и литературный контекст

§ 1.1. Исторические обстоятельства возникновения русской диаспоры в Шанхае

Шанхай – один из ключевых современных мегаполисов Китая, прошедших глубокую модернизацию. Он привлекал русских эмигрантов возможностями развития, бурной городской жизнью и шансами обрести уверенность в будущем, однако одновременно вызывал чувство душевного отчуждения от собственной культуры, погружая личность в атмосферу незнакомого, стремительно трансформирующегося и отстранённого восточного мегаполиса. «Шанхай был вторым по величине центром восточного зарубежья, но жизнь русских там коренным образом отличалась от харбинской. В первую очередь это было связано с существованием на территории Шанхая крупных англо-американского и французского селтльментов, где жили, как правило, обеспеченные европейцы. Русские в Шанхае не были доминирующим этносом; попав в этот восточный Вавилон, многие из них теряли жизненные опоры, бедствовали и остро нуждались» [Балакшин 2013, т.1: 340].

Очевидец В. Петров писал: «Шанхай. Это была блестящая столица Дальнего Востока. Многие называли его “Второй Париж”, но чаще “Желтый Вавилон”. Последнее определение, пожалуй, самое верное. Действительно Вавилон, вавилонское столпотворение всех рас и народов, но доминирующий его фон – желтолицый, китайский. Желтые, узкоглазые, скуластые лица азиатов, преимущественно китайцев, это фон, на котором мелькают тоже желтоватые, но посветлее, бледно-жёлтые, болезненно-жёлтые лица иностранцев (европейцев и американцев). Все здесь с годами принимает желтый оттенок. Желтое, грязное море у Шанхая; гигантская мутная, желтая река Янцзы (Янцзыцзян), в которую несет свои потоки, мутную, желтую грязь отбросов многомиллионного города – река Хуанпу (Вампу). Грязные, желтые,

глинобитные китайские домишки по правому берегу Хуанпу и, в виде контраста, массивные, многоэтажные здания – громады по левому берегу реки. Здесь – банковский, коммерческий и административный центр Международного сэттльмента Шанхая. Это блистательный Банд, с которого ведут внутрь города узкие провалы улиц. Эти улицы, с нависшими над ними кирпичными домами, и на улицах – толпы людей, настоящий, истинный Шанхай – “Желтый Вавилон”. На улицах “вавилонское столпотворение”. Бесконечные вереницы автомашин и грузовиков; быстро катятся по асфальту улиц громадные двухэтажные автобусы, позади которых суется модные в то время изящные “родстеры”, а за ними – прокатные машины из гаража, автофургоны, мотоциклы; лавируют среди этих лавин велосипеды, и стайками носятся легкие рикши, не интересующиеся правилами движения в этом городе-гиганте. В результате – ежедневно десятки рикш попадают под машины...» [Петров 1985: 7].

Шанхай как космополитический мегаполис стал героем многих стихотворений русских эмигрантов⁹; к некоторым из них мы обратимся ниже, но в качестве примера приведем уже здесь стихотворение Н. Языкова «Шанхай», написанное в 1933 г., – возможно, не слишком оригинальное в литературном отношении, но вполне передающее впечатление, которое этот город производил на изгнанника:

Шанхай – это город чужого каприза,
Шанхай – это город-виденье, мираж.
Старинная пагода, в дугах карнизы,
А рядом убогий шалаш.

Гранитная пристань, бетон, небоскребы,
Сирены Паккардов, трамваев свистки.
Раскосые взоры запрятанной злобы
И желтые кулаки.

⁹ См. одну из попыток собрать и проанализировать такие стихи: [Хэ Минь, Ли Синьмэй 2018].

Богатые виллы... В шелках демимонда
Брильянты и золото. Дуги ресниц.
Прекрасные женщины, взор Джиоконды
И много сафьянных страниц.

Коляска блестящая желтого рикши,
Богатым убранством расшит паланкин.
Где, голову в шапке седую поникши,
К наложнице юной спешит мандарин.

Драконы, чудовища, медные пасти,
И красные свечи из талой смолы.
У Будды заснувшего вечное счастье
В тумане мистической мглы.

В лохмотиях рубищ свирепа проказа,
И опиум бледность бескровным губам,
Фарфор изумительный вычурной вазы
И нежность нефритовых гамм.

Широкие дали, асфальта панели,
Бетона немного массивы громад.
И узкие, узкие темные щели
Лачужек, харчевок и хат...

Шанхай – это город надуманной сказки,
Виденье наркоза, обмана и слез.
Линяют в нем быстро все яркие краски,
В нем желтое горе слилось...

Уедете вдаль от шанхайского сплина
На берег Европы веселой, живой,
И будут вам милы Китая картины
Своей неумолчною синевой...

([Литература русских эмигрантов в Китае. Т. 1. 2005: 493-494])

Множество русских переезжало в Шанхай из Харбина после начала японской экспансии в северо-восточных провинциях Китая. «До осени 1931 г. эмигрантская тяга из Маньчжурии была обусловлена причинами экономического порядка – депрессией. После 1931 г. определяющим моментом эмигрантского исхода стала политика. По мере укрепления и утверждения влияния новых хозяев не оставалось сомнения, что в массе русских скоро в этом краю нечего будет делать. Для русской эмиграции в Маньчжоу-го создавалось если не безысходное положение, то весьма тяжёлое: и оставаться нельзя и выбраться трудно» [Лидинб 1937: 319]. Это изменение обстановки засвидетельствовано в многочисленных воспоминаниях; так, по словам поэтессы Л. Хаиндровой, «[с] приходом японцев культурная жизнь русского Харбина начала замирать. Кто мог – уезжал на юг, где дышалось свободнее» [Хаиндрова 2003: 15], в Пекин, а затем и в Шанхай¹⁰. По словам В. Крейда, «харбинско-шанхайскому Зарубежью суждено было пережить три исхода (из России, из Харбина, из Шанхая), два периода эмиграции (один по Дальнему Востоку, другой – по всему миру), а если говорить об индивидуальных судьбах, то на долю людей выпало по две-три, а то и по четыре эмиграции» [Русская поэзия Китая 2001: 38].

Поток поселенцев выразительно описан в некоторых публикациях эмигрантской прессы, например, в фельетоне «Едут и едут» Виктора Сербского (В.В. Арнольдова), главного редактора «Шанхайской зари» и сына А.В. Колчака. Сербский предостерегал “старожилов” от пренебрежительного отношения к новоприбывшим, напоминая, что сами они когда-то были такими же чужими, прибывшими с “шараварками”, старыми фуражками, студенческой формой или военной формой без погон, сталкиваясь с этим чужим и подавляющим международным мегаполисом.

¹⁰ См. запись Нины Мокринской, солистки танцевального ансамбля в Шанхае, сделанную в 1933 г.: «[р]усская молодёжь, у кого только появляется возможность, покидает Харбин – едут в Шанхай и дальше» [Мокринская 1995: 53], или слова из воспоминаний поэта Михаила Волина: «Те, у кого была возможность, уезжали за границу: в Америку, во Францию, в Бельгию, изредка в Германию и другие страны» [Волин 1997: 234].

Валерий Перелешин писал в 1934 г.: «Под шляпы от света, / В подушки от шума, / От ветра и ночи / Под воротники, / Уходим, как в Лету, / Уходим угрюмо, / Чудим и бормочем / И пишем стихи» (из сборника с характерным названием «В пути» [Перелешин 1937: 22]).

К середине 1930-х годов русская диаспора в Шанхае достигла более чем 25 тысяч человек (см., напр.: [Аблова 2007: 152]), став самой многочисленной иностранной общиной в городе. В 1937 г. современник утверждал: «русское народонаселение Шанхая увеличилось раз тридцать с лишком» по сравнению с концом 1910-х гг. [Лидин а 1937: 309].

После Второго Шанхайского сражения (13 августа (“Чёрная пятница”) – 12 ноября 1937 г.), Шанхай оказался под контролем японских войск. Исключение составили Международный сеттльмент и Французская концессия, которые избежали оккупации. Уникальный статус этих территорий, подкреплённый международным правом и неготовностью Японии к конфликту с ведущими державами – Великобританией, Францией и США, не позволял японской армии войти на их территорию. Международный сеттльмент и Французская концессия оказались изолированными в окружении оккупированных районов, сохранив временную автономию и создав уникальную ситуацию, получившую в истории название «периода острова». Шанхайские концессии стали центром сопротивления японской агрессии, привлекая множество представителей интеллигенции и писателей; здесь продолжали выходить периодические издания.

Жизнь русских эмигрантов ощутила на себе влияние войны и политических потрясений. Ю. Крузенштерн-Петерек вспоминала: «Японо-китайский конфликт 1937 г. навсегда изменил лицо свободного Шанхая. Северные его территории, Чапей и Киангван, и южная Нантао, бывшие китайскими, оказались теперь под властью Японии, и для проезда туда требовались особые пропуска. Расположенные между ними Международный сеттльмент и соседняя с ним французская концессия оказались в японском кольце. Правда, существовала ещё узкая полоска воды – река Вампу (Хуанпу)

с выходом в Янцзы и в море, но она кишела японскими крейсерами. И даже когда события в самом Шанхае улеглись, когда прекратились артиллерийские перестрелки и пожары, политическое положение продолжало оставаться тревожным <...> в отношении же политическом нас всех, живших на территориях сэттльмента и концессии, в том числе и китайцев, защищали флаги британский, американский и французский...» [Крузенштерн-Петерец 2000: 114]. Усиливались проверки документов и ограничения на перемещение: «...[В] 1937 г. на французской концессии была впервые введена для русских эмигрантов красная книжечка “карт д’идентитэ”. На Международном сэттльменте по-прежнему никаких документов не требовалось, но едва только человек делал шаг в сторону территории, занятой японцами, как оказывалось, что без документа нельзя. Так вошел в жизнь “эмигрантский паспорт”, маленькая синяя книжечка. Иностранным гражданам, в том числе и советским, ни красных, ни синих книжечек не навязывали и разъезжать им по Китаю японские власти до нападения на Перл Харбор не препятствовали. Это удобство очень прельщало коммерсантов, и многие стали подумывать о советских паспортах. <...> Некоторые в чаянии паспорта обращались в Союз возвращенцев и разочаровывались: никаких паспортов Союз не доставал и не обещал» [Крузенштерн-Петерец 2000: 125-126].

Современная исследовательница С.Г.Х. Сюй замечает: «читая воспоминания русских литераторов, живших сначала в Харбине, а затем перебравшихся в Шанхай, замечаешь, что психологически это был для них новый этап эмиграции. Расположенный у самой границы с Россией и Маньчжурией и освоенный русскими еще в начале века Харбин был для них как бы “ближним зарубежьем”, или, как они часто выражались, “полустанком”. Ну а Шанхай воспринимался как “дальнее зарубежье”, полностью оторванное и отдаленное от их родины. Они покидали Харбин, который казался им небольшим “русским городом” или “Островом”, где все знали друг друга, и попадали в огромный космополитический Шанхай,

в котором русские эмигранты были маленьким меньшинством даже среди европейцев, не говоря уже о миллионах китайцев» [Сюй 2003: 83-84].

Встречаются и иные по тону оценки эпохи, так, Никита Моравский (родившийся в Шанхае в 1923 г.) впоследствии писал: «[И]звестный певец и композитор Александр Вертинский, оказавшийся в Шанхае во время Тихоокеанской войны 1941–45 гг., назвал его “клоакой”. Но далеко не все, знавшие Шанхай в довоенное время, отзываются о нем отрицательно. Добрым словом его чаще всего вспоминают европейцы или американцы, родившиеся и выросшие в нем» [Моравский 2009: 359]. Спасение видели в Шанхае и некоторые русские; так, промышленник И.В. Кулаев в 1938 г. писал: «Живя долгие годы за границей, стоя близко к эмиграции и наблюдая за ее деятельностью в разных странах и за долгий период времени, я могу сказать теперь, что вовсе уж не так печально сложилась жизнь русских эмигрантов на чужбине, как это могло казаться с первого раза. <...> осмотрелись, приспособились и стали благословлять судьбу за то, что в это смутное время они не застряли в России и не испытали там мук голода и холода и, самое главное, ежечасного страха за свою жизнь <...> в Китае русские эмигранты <...> пользуются полными правами, наравне с другими европейцами, ведут нормально свои торговые и иные дела. Дети – получают первоначальное образование дома или в русских школах, а дальнейшее – в иностранных колледжах...» [Кулаев 1938: 298-300].

§ 1.2. 1932–1941 гг.: формирование шанхайского литературного сообщества в условиях «великого исхода» из Харбина

Существование системы концессий во времена японской оккупации позволило русским эмигрантам в Шанхае сохранять свои национальные культурные традиции, создавать русские школы, церкви, театры и другие культурные учреждения. Тем не менее они испытывали на себе влияние китайской и западной культуры. Особенная атмосфера, сочетающая консерватизм и открытость, создала для развития русской эмигрантской

литературы в Шанхае уникальные условия, полные как возможностей, так и вызовов, позволив одновременно продолжать традиции русской литературы и проявлять яркие региональные особенности.

Небольшая литературная община возникла в Шанхае уже в 1920-е гг.: некоторые писатели приехали именно сюда непосредственно из России после Октябрьской революции (Е.К. Гедройц (1920), А.Т. Аверченко (1921), Б.Я. Ильвов (1922), М.В. Щербаков (1922), В.С. Валь (1922), Н.Н. Грозин (1922), Б.Б. Филимонов (1923) и другие [Ли Синьмэй 2024: 20]).

В 1930-х гг. среди переселявшихся из Харбина в Шанхай русских было много деятелей культуры и просто высокообразованных людей, которые воссоздали на Авеню Жоффр (современная Средняя улица Хуайхай) во Французской концессии традицию литературных салонов, превратив эту улицу в подобие “дальневосточного Невского проспекта”. «<...> Русская издательская практика приобрела больший размах. 30-е гг. стали годами расцвета русского книжного дела в Шанхае» [Кузнецова 2003: 148].

По воспоминаниям В.П. Петрова, «[с] началом тридцатых годов и наступившим сравнительным материальным благополучием русской колонии Шанхая, отмечается <...> и культурный расцвет города. Шанхайская “богема”, как себя называли художники, литераторы, артисты и музыканты, создали кружки и общества, в которых они могли проявить свои таланты. Появилось литературное содружество “Шанхайская Чураевка”, по типу харбинской. Насколько мне помнится, на первом организационном собрании содружества присутствовало пять или шесть человек. Помнится, присутствовала поэтесса Ольга Скопиченко, поэт Николай Светлов, Сухотин и кто-то еще. Из писателей-журналистов я был единственным. “Шанхайская Чураевка” преуспевала. На ее еженедельные встречи стали приходить десятки, а позже и сотни людей» [Петров 1985: 35].

Как свидетельствовал П.П. Балакшин ¹¹, в 1932 г. было основано Содружество Художников, Литераторов, Артистов и Музыкантов (ХЛАМ), устраивавшее «еженедельные встречи, “среды”, на которых выступали поэты, писатели, музыканты, певцы и певицы. Оно также устраивало ежегодные балы, выборы “мисс и мистера Х.Л.А.М”, литературные конкурсы, бенефисы и т. д. На вечерах Содружества выступали известные русские артисты, включая Шаляпина, Вертинского и других. Кроме Содружества существовали литературные кружки “Понедельник” и “Шатер”» [Балакшин 1959. Т.1: 334].

Связь шанхайской русской диаспоры с культурной метрополией поддерживалась, в частности, гастролями крупнейших артистов. В 1936 г. Шанхай посетил Шаляпин в рамках своего дальневосточного турне – это событие оставило след в мемуарах участников литературной жизни эмиграции [Хаиндрова 1989: 56].

В Шанхае издавались газеты, такие как «...“Шанхайская Заря” и “Слово”, обе имевшие и свои издательства. Газета “Новости Дня” обслуживала неприхотливого читателя и представляла тип известной в России газеты “Копейка”. Из журналов были литературного направления: “Парус”, “Феникс”, “Прожектор”» [Балакшин 1958. Т.1: 350]. Формировались различные творческие коллективы: «Русский театр», «Русская оперетта», «Русский сокол», «Объединение артистов русского балета» и другие.

Между русским литературным Харбином и Шанхаем сохранялась связь, до тех пор, пока ее не разрушили политические обстоятельства. Некоторые из значительных авторов оставались в Харбине, что не лишало их возможности печататься в шанхайских периодических изданиях (так, в шанхайском литературном журнале «Врата» публиковались стихи А. Несмелова); другие, оставившие Харбин, например, Перелешин,

¹¹ Пётр Петрович Балакшин (1898–1990, псевдоним Б. Миклашевский) – прозаик, критик, историк русской эмиграции переводчик, художник-акварелист. Участник Первой мировой войны, после 1917 – в Белой армии, эмигрировал через Шанхай в США. Автор двухтомного исследования «Финал в Китае» (Сан-Франциско, 1958) – одного из важнейших источников по истории русской дальневосточной эмиграции.

переехавший в Пекин, а затем и в Шанхай, уже в 1940-е гг. выпускали свои поэтические книги в харбинских издательствах, с которыми их связывали отношения старого знакомства. О неразрывной связи Харбина и Шанхая декларативно свидетельствовало, в частности, само название одного из литературных обществ – «Шанхайская Чураевка», претендовавшего на преемственность по отношению к известному харбинскому объединению молодых поэтов (что, конечно, не гарантировало действительной преемственности: изменились как исторические условия существования общества, так и в значительной степени его состав).

Из Харбина, по мнению некоторых участников литературной жизни русской эмиграции, «привезли» не только традиции объединений, но и «зависть, взаимную неприязнь и недоверие друг к другу. Русская колония была раздроблена, что особенно сказалось на различных литературных группировках. <...> Все эти кружки были в неприязненных отношениях друг с другом, а с началом войны Германии против России неприязнь эта переросла в настоящую ненависть» [Волин 1997: 235].

Кружки, впрочем, уже с конца 1920-х гг. появлялись, вели некоторую издательскую деятельность, конкурировали друг с другом и исчезали: это «Понедельник» (с 1929 г.)¹², «Шанхайская Чураевка» (она же «Пятница», с 1933); «Литературное Художественное Содружество “Восток”» (с 1933), «Общество художников, литераторов, артистов и музыкантов» (ХЛАМ, с 1934), «Вторник» (с 1936) (подробнее см. [Ван Чжичэн 2008: 450-459].

¹² В часто упоминаемом мемуаристами литературном объединении «Понедельник» состояли «журналист Н.Н. Иваницкий (барон фон Грюневальд), поэтесса И.В. Фрюауф, журналистка А.А. Иваницкая (Анна Дальняя), писатель А.Д. Ненцинский, писатель-драматург Павел Александрович фон-Ольбрих (Павел Северный) [Петров 1989: 280]. Одним из организаторов “Понедельника” был поэт Михаил Спургот, который также был членом-организатором содружества “ХЛАМ”. Главой «Понедельника» называют Михаила Щербакова, руководившего также с конца 1933 г. шанхайским литературным объединением «Восток» и редактировавшего альманах «Врата» (1934 и 1935 гг.) [Щербаков 2009: 282]; см. также: [Шаронова 2015: 324-326]. Существенная информация о работе «Понедельника» в 1929 г. есть, например, в статье «Обзор деятельности Содружества», опубликованной в №1 подготовленного объединением журнала «Понедельник» (1930).

Оценки степени плодотворности работы этих кружков очень различаются у позднейших исследователей и современников. Так, современный историк Ван Чжичэн пишет о «Понеделнике»: «Обстановка в содружестве отличалась либеральностью и привлекала молодые таланты, творческий настрой был деловым и спокойным, и в отличие от других подобных организаций это литературно-художественное объединение характеризовалось большой дисциплинированностью, а также требованиями, которые оно предъявляло к своим участникам. Литераторы старшего поколения если и не воспитывали, то по крайней мере направляли творчество молодых членов содружества, заставляя их размышлять и работать по уже определенной программе, придерживаясь старых традиций русской художественной школы. Однако спустя некоторое время многие молодые литераторы начали тяготиться сковывающими творчество формальными правилами и рамками, что и привело к расколу в ноябре 1933 г., хотя и после этого содружество продолжало свою деятельность» [Ван Чжичэн 2008: 450-451]. А поэтесса Юстина Крузенштерн-Петерец, в доме которой собирался другой литературный кружок, вспоминала о «Понеделнике» совсем иначе, с очевидным пренебрежением: «В Шанхае в начале тридцатых годов литературой только развлекались, она была приятным и не налагавшим никаких обязательств приложением к комфорту. Поэтому все сборники “Понеделника” носили нестерпимый отпечаток дилетантства... Собрались, как всегда в те годы, в семье Янковских. Было очень парадно – вечерние платья, смокинги. Горела зеленая лампа. Председатель Щербаков прочитал в алфавитном порядке список зарубежных писателей и поэтов. Скромностью “Понеделник” не отличался: доморощенный Батулин шел впереди Бунина, какая-то плохенькая поэтесса – впереди Тэффи. Мне было неловко – у нас в Чураевке имена петербуржцев, москвичей и парижан произносились с благоговением» [Крузенштерн-Петерец 1968: 63, 61]. Похожие интонации звучат в «Поэме без предмета» Перелешина:

В Шанхае трутневик (не пчельник)

еще гнусавил в те года;
чрезмерно кислый “Понедельник”,
чрезмерно сладкая “Среда”.

Мы своевольно завладели
вторым из постных дней недели,
и неприметно, под шумок,
возникла Пятница – кружок...

[Перелешин 1989: 243]

Космополитическая среда Шанхая позволила русской эмигрантской литературе постепенно выйти за пределы задачи простого «воспроизведения» и перейти к процессу «конструирования» идентичности в многокультурной среде.

Среди важных свидетельств о бурной литературно-издательской жизни русского Шанхая – статья Михаила Щербакова «Литература и книгоиздательство» (напечатана в сборнике «Врата» в 1935 г.). Щербаков подводит итоги книгоиздательской деятельности дальневосточной эмиграции за год, прошедший после выхода первого выпуска «Врат», констатирует заметный рост числа выпущенных книг и повышение их полиграфического уровня, отмечая при этом, что центр издательской активности сместился из Харбина в Шанхай – как из-за экономической депрессии, так и из-за цензурных стеснений в северо-восточных провинциях Китая, вынуждавших порой выпускать харбинские книги под шанхайской маркой. Репертуар изданий критик характеризует как чрезвычайно пёстрый: от научных трудов до сборников крестословиц, политических памфлетов, дешёвых переизданий русской классики и детских книг. Лучшим, что появилось в художественной литературе, он называет повесть Е. Глуховцовой «Фёдор Кузмич (Подвиг искушения)» и поэму Несмелова «Через океан», видя в ней характерные достоинства дальневосточной поэзии, отмечаемые и западной критикой: энергию, объективность, доходящую до беспощадности к себе и к прошлому, и упорную волю к жизни. В поэзии, по Щербакову, кроме поэмы Несмелова, отметить почти нечего: стихи Н. Светлова он считает технически умелыми,

но лишёнными собственного лица; отдельно лишь упомянуты 4-й сборник Марианны Колосовой и посмертная книга стихов Гумилёва.

Из небеллетристических изданий критик особо отмечает сильный политический памфлет А.И. Завротского «Красные вандалы» – о разгроме советской властью русской науки – и книгу очерков о Китае Л.В. Арнольдова «Из страны солнца», наиболее ценной в которой считает вторую половину (личные впечатления и портреты современных китайских деятелей). Он касается также литературы «федорианства», журнала «Понедельник», сузившегося из дальневосточного до шанхайского, и ряда других изданий. Щербаков признает, что, несмотря на экономическую депрессию, в книгоиздании Дальнего Востока – и прежде всего в Шанхае – наблюдается значительное оживление, однако работа большинства издательств ведётся бессистемно (единственным исключением он называет шанхайское издательство «Парус» во главе с Д.И. Густовым), выходят книги, написанные неопытными авторами, что заставляет с подозрением относиться к самой «шанхайской марке».

В 1937 г. в журнале «Русские записки», выходившем в Париже и связанном с одноименным издательством в Шанхае, появилась обзорная статья «Эмигрантские писатели на Д. В.», подписанная «И.Ф.» и оценивающая литературную жизнь «восточной ветви». Автор ¹³ утверждает, чья эмигрантская литература на Востоке находится в «бедственном положении», но не из-за бедности («бедность есть, но не такая, как на Западе. Никому из здешних писателей не приходится заниматься тяжёлым физическим трудом. Большинство занимается журналистикой, остальные, хотя и имеют “второе ремесло”, но оно оставляет им и время, и возможность заниматься литературой»), не из-за «оторванности от родной почвы» («Харбин до самого последнего времени оставался русским городом») и не из-за недостатка издателей («здесь издательств больше, чем достаточно, условия для издания

¹³ И.И. Фондаминский, соредатор журнала? И. Фурман? О возможной атрибуции см.: [Шруба 2021].

книг сравнительно лёгкие»), а из-за невысокого уровня сложившейся литературной среды: «все старшие писатели эмигрировали на Запад... не оказалось никого из крупных писателей, кто бы мог так или иначе объединить молодёжь... Не создано здесь той литературной среды, которая воспитывает писателя... те несколько содружеств, которые существуют на Дальнем Востоке – “Чураевка” (Харбин), “Понедельник”, “Шатёр” (Шанхай) – чисто механически объединяют поэтов, беллетристов, музыкантов, художников. В них ведётся, правда, кое-какая работа, но, очевидно, если судить по результатам, недостаточная.

Плохо влияет также полное отсутствие критики. Обычно отзывы о книгах дают “хорошие знакомые” ... Литературная жизнь Запада и России проходит, почти не оставляя здесь следа...» [И.Ф. (Псевд.) 1937: 323].

Критик связывает этот низкий, как ему представляется, уровень литературы «восточной ветви» также с «коммерческим подходом» издателей, которые готовы напечатать «любую книгу за сравнительно небольшую сумму на очень льготных условиях». При этом приводятся важные данные: «за последний год (вторую половину 1936 – начало 1937 года) на Дальнем Востоке было издано почти два десятка книг местных авторов, не считая нескольких европейских авторов, изданных в Харбине и Тяньцзине».

Рассматриваются несколько опубликованных в Шанхае книг: «одним из немногих дальневосточных писателей, проявивших свою художественную индивидуальность», признается А. Несмелов (рецензируются его «Рассказы о войне» и утверждается: «темы его родственны темам Ремарка и Шолохова; с последним его сближает также то, что оба они находятся под влиянием Л. Толстого»).

Если перенести взгляд с 1937 года на следующее десятилетие, то, быть может, именно на фоне описанного И.Ф. избытка публикаций при отсутствии критических стандартов основание в 1943 году кружка «Пятница» приобретает особое значение. «Пятница» не была обычным литературным салоном – это была осознанная попытка создать то, в чём, как отмечал И.Ф.

ещё за шесть лет до того, дальневосточная русская литература нуждалась более всего: профессиональное литературное сообщество с внутренними критериями качества. Поэтическая антология «Остров», вышедшая в 1946 г., стала плодом именно этих усилий.

§ 1.3. 1941 – начало 1950-х гг.: литературная жизнь русской эмиграции в условиях японской оккупации и послевоенного Шанхая

Относительно стабильное положение изменилось после 1941 года, когда японские власти попытались полностью поставить шанхайскую русскую общину под свой контроль.

8 декабря 1941 г. началась Тихоокеанская война, японские войска захватили Международный селтльмент и Французскую концессию, положив конец периоду шанхайского «Острова». Э.О. Одинцова¹⁴ вспоминала: «Утром мы как всегда включили радиостанцию ХМНА и вместо рекламы чая Липтон: “Я люблю хорошую чашечку чая утром” – мы услышали какое-то шипение. Мы решили, что радио сломалось. Неожиданно оно заговорило противным шипящим голосом” –Доблестные войска его императорского величества – с-с-с – заняли Шанхай. Всем – с-с-с – жителям проявлять спокойствие и – с-с-с – оставаться дома до дальнейшего приказа! Что это? Шутка? Никто ничего не понимал. Мы сразу вспомнили как американский киноактер Орсон Уэллс напугал всю Америку своей радиопостановкой о нападении марсиан на Землю (по повести Г. Уэллса «Война Миров»). Увы, это не была шутка, это была оккупация... Вдруг началась бомбежка, завывли сирены и появились японские солдаты, которые начали требовать, чтобы пожарные ехали в сторону электрической компании, куда упало несколько бомб, продолжали свою работу. Стало светать, и мы увидели жуткую картину: у стены стояли и лежали раненые, белея своими бинтами, а во дворе разрушенного лома лежала гора

¹⁴ Эмилия Александровна Одинцова (1929–2001) – уроженка Харбина, в годы войны проживавшая с семьёй в Шанхае. По образованию – педагог-методист, кандидат педагогических наук. Мемуары “Мой Шанхай” написаны в конце 1990-х гг.

трупов. И тут же стояли мы, с запачканными гарью лицами – русские, евреи и китайцы, всю ночь проработавшие вместе...» [Одинцова 1999: 51-54].

Материальные условия жизни русской общины резко ухудшились с началом японской оккупации. По воспоминаниям Э.А. Одинцовой, «[в]оенные зимы были очень холодные, два раза даже шел снег. Японцы забрали из домов радиаторы, поэтому у всех появились буржуйки, которые мы топили брикетами, сделанными из угольной пыли. А когда не было денег, то просто старой обувью и книгами. Импорт товаров прекратился, были только японские, очень низкого качества. Денег стало мало, иностранные фирмы закрылись, людям негде было работать. Дома мы пекли свой хлеб, а вместо сахара покупали у русской семьи в соседнем дворе патоку. <...> Продажа газа прекратилась, и на улицах стали появляться кареты с лошадьми» [Одинцова 1999: 53].

Вот еще одно свидетельство, о времени несколько более раннем, из статьи, напечатанной в мае 1941 года:

«Материальное и правовое положение писателей (да и всех русских) трудно описать и вам совершенно невозможно представить. Все прикреплены к своему месту жительства, переезды из одного города в другой невозможны. Не помогает никакая аполитичность и беспартийность и даже “лояльность”, если человек сохранил хотя бы малую долю независимости и собственного достоинства. Заработков нет никаких, надежды потеряны, безнадежное голодное и медленное умирание... А между тем по всему Дальнему Востоку издается целая серия казенных газет и журналов на русском языке за счет японской и советской казны. Все эти издания заполняются откровенно агитационным, журнально-агитационным и... литературно-агитационным»¹⁵.

Чем острее становился кризис выживания, тем интенсивнее развивалась потребность в творческом самовыражении. Материальные лишения – отсутствие отопления, нехватка продовольствия, исчезновение

¹⁵ Фомичев М. Вести с Дальнего Востока // Новая заря. 1941. 7 мая. (Цит. по: [Хисамутдинов 2014: 39-40]). «Новая заря» – газета, выходившая в Сан-Франциско.

привычного городского уклада – обострили потребность в литературном творчестве как форме духовного самосохранения.

Как вспоминал М. Волин, «в военные годы русский Шанхай жил интенсивной литературной жизнью. Устраивались литературные конкурсы, писались стихи на заданную тему, отмечались различные литературные юбилеи. В 1942 г. мне удалось выиграть конкурс на короткий рассказ на заданную тему “Письмо”, а в 1944 г. – получить второй приз (первый не выиграл никто) в конкурсе на лучшее стихотворение, посвященное сорокалетию со дня смерти А.П. Чехова. В конкурсе принимали участие почти все поэты и поэтессы русского Шанхая» [Волин 1997: 235].

Появлялись новые периодические издания; судя по немногочисленным свидетельствам, интересным в литературном отношении был журнал «Сегодня» (1943–1948), от которого сохранились, к сожалению, лишь немногочисленные номера в редких собраниях¹⁶. Идеологию его современный исследователь описывает так: «Совершенно аполитичным изданием <...> хотели сделать издатели еженедельный иллюстрированный журнал “Сегодня”. <...> С 1941 г. его издателем-редактором был Г.А. Штраус, замеченный в связях с гестапо <...> Но в преобразованном журнале, первый номер которого вышел 29 марта 1943 г., редакция, напротив, явно выражала просоветские настроения» [Хисамутдинов 2014: 108]). В статье о номере 90 журнала за 1947 г., подписанной «Альфа» и опубликованной в шанхайском журнале «Эпоха», констатировалось: «весь номер журнала заполнен произведениями местных литературных сил», включая рассказы, стихотворения, переводы и художественные иллюстрации. Среди публикаций журнала отмечались, например, стихи Хаиндровой и выполненный Перелешиним перевод поэмы Бо Цзюй-и «Песня мандолины» [Альфа 1947:

¹⁶ Например, 15 номеров в собрании поэтессы Лидии Юлиановны Хаиндровой, переданном в ГАРФ (см.: [Солодка 2006], [Эфендиева 2012: 17], [Солодка 2012: 39], примечания В.А. Резвого в [Щеголев 2014: 286]. Кроме того, отдельные экземпляры журнала «Сегодня» за 1947 г. сохранились в архиве А.В. Ревоненко в собрании Хабаровского краевого музея имени Н.И. Гродекова [Гребенюкова 2012: 27].

28]. Последний номер журнала, вышедший в мае 1948 г., современный исследователь называет завершением истории эмигрантского литературного Шанхая ([Солодка 2006: 22]).

Ю.В. Крузенштерн-Петерек, деятельно участвовавшая в составлении журнала, вспоминала: «...Зимой 1943 г. у нас стали собираться по средам несколько человек, в их числе публицист Н.П. Меди, бывший член “Понедельника” Лев Гроссе и только что порвавший с японцами журналист Штраус. У Штрауса было разрешение на издание журнала “Сегодня”, но не было денег на издание. Он предложил нам это разрешение в аренду, и мы согласились. Средства на журнал мы собрали между собой, и, кроме того, нас сильно поддержала одна группа сочувствовавших нам артистов. Кроме нас, организаторов, в журнале сотрудничали Леван Хаиндрава (он писал свою фамилию так, как она произносилась по-грузински), его сестра Лидия Хаиндрова и, конечно, Померанцев. Петерек и Щеголев не писали для этого журнала стихи, а “стряпали” наспех и притом нередко на злобу дня. Подписывали они это сырье псевдонимами. Стихи Померанцева были гораздо интереснее <...>».

Но если не считать этого журнала, то то, что осталось в Шанхае от бывшей Чураевки более или менее сплоченным, крошечная группа – Петерек, Щеголев и Померанцев – продолжали собираться у нас на квартире . Посещения Померанцева были особенно интересны, так как он никогда не приходил с пустыми руками. При всей трудности доставанья в Шанхае интересных книг он всегда умудрялся принести то Сельвинского, то Гондлу <имеется в виду драматическая поэма Гумилева>, то Пастернака – единственный в городе экземпляр “Сестра моя жизнь”.

Помимо стихов, беллетристического материала, статей на философские и политические темы, журнал “Сегодня” уделял очень много внимания вопросам поэзии. Правильнее было бы сказать, что это было в нем самым главным. Ни в одном дальневосточном журнале не было такого числа статей, посвященных размерам, ритму, аллитерации, рифме и т. д. Кроме того, там

были статьи о поэтах и писателях, сравнительно мало усвоенных дальневосточными читателями, о Сологубе, Маяковском, Джойсе. <...> Журнал имел огромный успех и расходился так, что у меня самой едва собрался полный его комплект» [Крузенштерн-Петерец 2000: 141-142].

Прекращение журнала Ю. Крузенштерн связывала с экономическими причинами (««Сегодня» пошло слишком хорошо, и Штраус, воспользовавшись каким-то слабым местом в договоре, выгодно перепродал свое разрешение» [Крузенштерн-Петерец 2000: 142]) и вспоминала о продолжении деятельности кружка, сплотившегося вокруг журнала: «Мы опять остались у разбитого корыта. Но это нас не расхолодило. Для начала возобновили “среды”. Собираться по средам у нас снова стали летом сорок третьего года. На этот раз состав их был другой. Штраус увел с собой двух сотрудников, Меди и Гроссе. Зато появилась Ларисса Андерсен, на время прочно осевшая в Шанхае; из Дайрена приехала Лидия Хаиндрова, из Пекина Валерий Перелешин – всё поэты. Перелешин ввел к нам еще одну даму, тоже приехавшую из Пекина, Марию Павловну Коростовец; Лидия Хаиндрова свою приятельницу – Иевлеву. Получался целый кружок. Некоторое время собирались у нас, но потом обосновались на квартире у нашего коллеги по газетной работе, Виталия Серебрякова, и переменили день на пятницу» [Крузенштерн-Петерец 2000: 142-143].

В 1945 г. культурная жизнь эмиграции была в основном прекращена после вступления советской армии на территорию северо-восточных провинций Китая (см., напр.: [Аблова 2004: 341]. Некоторые русские эмигранты начали возвращаться в СССР (некоторые были репатриированы насильно). Как пишет современная исследовательница, «[с]удьбы многих бывших эмигрантов сложились трагически, а архивное наследие (в большей своей части) безвозвратно утрачено...» ([Эфендиева 2012: 20]).

Другие (примерно половина) к 1950-м эмигрировали в третьи страны (нередко через Филиппины (Тубабао))¹⁷.

В 1954 г. правительство Китая объявило о прекращении деятельности всех миссионерских организаций на территории Китая, и миссия Русской православной церкви в Пекине завершилась. К началу 1960-х гг. в Китае остались только несколько сотен русских эмигрантов, преимущественно те, кто вступил в брак с китайцами или имел недвижимость в Харбине. В 1966 г. профессор Ли Мэн узнала от настоятеля Харбинского православного собора Чжу Шипу, что в то время в Харбине оставалось только 18 русских эмигрантов, а также примерно 100 детей, рожденных от браков русских эмигрантов с китайцами (подробнее см.: [Li Meng 2004: 31]).

§ 1.4. Шанхай как «серый город» в русской поэзии 1940-х гг.

Завершая эту главу – о самом городе, в котором оказались русские эмигранты, мы хотели бы обсудить один устойчивый мотив, появляющийся в стихах русских шанхайцев и передающий их самочувствие. По возможности подробный разговор о собственно литературных вопросах мы собираемся предложить в следующих главах, – а в этом параграфе вспомним некоторые стихи как свидетельство самочувствия их авторов в Шанхае.

Хотя Шанхай – богатый и пестрый мегаполис, который, как можно было бы предположить заранее, должен был бы быть описан в ярких красках,

¹⁷ Перелешин так подводил итоги: «В Шанхае поэтическая деятельность русских тоже закончилась в начале пятидесятых годов. Уехали в СССР В. Иванов, Щеголев, Хаиндрова, Слободчиков, Иевлева (умерла вскоре), Светлов (умер в шестидесятых годах), Лев Гроссе (умер в тюрьме), В. Померанцев (исчез бесследно). Остальные рассеялись кто куда. Ю.В. Крузенштерн-Петерек, Мария Визи, Н. Резникова, Виктория Янковская, Людмила Наполова, М. Волин (переехал из Австралии) живут в США, Л. Андерсен – во Франции, И. Орлова – в Аргентине, В. Перелешин... Мария Коростовец, Е. Недельская и А. Жемчужный – в Австралии, Елизавета Рачинская – в Лондоне, Ирина Лесная – в Парагвае. Кирилл Батурин умер в Нью-Йорке в 1971 году. Марианна Колосова умерла в Чили... В Копенгаген – Н. Резникова вместе с мужем-датчанином. С трудностями выбрался в Сайгон Щербаков <...> Ольга Скопиченко в числе других пяти с половиной тысяч шанхайцев выехала на принадлежавший Филиппинам остров Тубабао <оттуда в США>» [Перелешин 1988: 261].

парадоксальным образом один из наиболее устойчивых мотивов, появляющийся в стихах весьма разных русских поэтов, связанных с Шанхаем, – мотив «серого».

Перелешин пишет матери 16 ноября 1943 года о Шанхае (Перелешин попал из Пекина): «Я оказался в этом сером и неинтересном городе» [Архив Валерия Перелешина 2020: 355]. Ощущение «серости» отразилось и в поэзии Перелешина, например, в стихотворении «Пустыня» (1944), где «серый город» предстаёт как чётко артикулированный, концептуальный художественный образ: «В сером городе – чувства и мысли растеряны, / Заключенная в камень, томится душа».

Город в восприятии поэта – каменная тюрьма, лишаящая душу возможности бегства. Духовное освобождение изображено как почти ирреальное: в состоянии полудрёмы лирический герой воображает караванный путь через библейскую пустыню. Ключевым художественным контрастом становится оппозиция «серого города» и «золотой пустыни». Вот эти стихи:

ПУСТЫНЯ

От июльского солнца плохими деревьями
Худосочного парка укрытый слегка,
В небе облачными я люблюсь кочевьями –
Широко, как верблюды, бегут облака.

Мне в дремоте даруется легкость желанная
Изменять сыроватой тяжелой земле
И в былое дорогою плыть караванною
На горбатом баюкающем корабле.

О, пустыня священная сорокадневная,
Где постился Христос и взалкал наконец,
Ты же грозная, сорокалетняя, гневная,
Испытанье и казнь маловерных сердец!

В сером городе – чувства и мысли растеряны,
Заключенная в камень, томится душа.
Я к тебе ухожу – и качаюсь размеренно,
Этим зноем и ветром песчаным дыша.

Купина Моисеева неопалимая –
Чудный дар твой, пустыня! пошли мне его –
Я ведь тоже к тебе, золотая, любимая,
Прихожу, убежав от себя самого.

Помоги человеку смирить искусителя:
Ты когда-то уже помогла Одному –
И прекрасные ангелы белых обителей
Прилетали, и звери служили Ему.

8. VII. 1944

Шанхай [Перелешин 1971: 8]

Стихотворение «Сочельник», созданное Перелешиним в канун Рождества 1945 г., обнаруживает дальнейшее развитие мрачных образов:

Многие ночи не спишь ты от *серой* <курсив наш. – Л.Л.> тревоги
И повторяешь, вседневно, всенощно скорбя:
Как я могла не окликнуть, не стать на пороге,
Как я могла оторваться сама от себя? [Перелешин 1968: 6-7]

Выражение «серая тревога» выступает как точная метафора: в отличие от категоричных обозначений эмоциональных состояний («чёрное отчаяние»), оно передаёт всепроникающее беспокойство. Лирический субъект, обращаясь к далёкой матери, соединяет личную тоску по дому с коллективной травмой эмигрантов, переживающих разлуку с родиной. Строка «Или, позволь мне, я “Тристиями” Мандельштама, / Глухо скандируя, сердце твое убаюкаю?» показывает, как в тяжёлое время эмигрант обращается к поэзии метрополии как к источнику духовного утешения.

Стихотворение Н.А. Щёголева «Шанхай–1943» более прямолинейно рисует облик «серого города». Поэт описывает свои ежедневные походы на службу по набережной Банд (Вайтань на реке Хуанпу):

Я утро каждое хожу в контору

На Банде...

Что такое этот Банд?

Так Набережная зовется тут...

Над грязной и рябой рекой – дома

Массивные, литые из гранита,

С решетками стальными, словно тюрьмы,

Хранилища всевластных горьких денег,

Определяющих судьбу людскую <...>

Когда-то мне казалось, что возможно

Ходить на Банд и душу сохранить <...>

1943 (Шанхай) [Щеголев 2014: 85-87]

В «Шанхайском захолустье» О. Скопиченко серым (хотя и не только серым) город видит пешеход. «Серые» дома наделяются чертами измождённых стариков: они «хмурятся» окошками и «сутулятся». В финале стихотворения Скопиченко возникает «позолота китайских богов», «смотрящих <...> и вечно молчащих». Контраст между бедным бытом и золотым символом перекликается с антитезой «серого города» и «золотой пустыни» в «Пустыне» Перелешина. Приведем это стихотворение здесь полностью: оно содержит, как можно предположить, некоторые важные переклички с поэзией метрополии, свидетельствующие о круге чтения и литературных вкусах русских шанхайцев:

Я прошла, озираясь, по улице:

Ряд лавчонок и грязных домов,

Пожелтевших и серых, сутулятся

И толпятся у темных углов.

Китайчата босые раскосые

Копошатся у лужи с водой,

А за ящиком грязным с отбросами

Спит, раскинувшись, нищий больной.

Китайянки столпились у лавочки –

Оживленный ведут разговор,
Вместо ног у них тонкие палочки,
И в прическах прилизан пробор.

За прилавком купцы полуголые
Бесконечно играют в маджан, –
И у входа в харчевку грошовую
Цедят пиво в невытый стакан.

Окна рваной бумагой заклеены,
И лохмотья торчат из дверей.
Я пройду, озираясь рассеянно, –
Сквозь толпу, пробираясь скорей.

Пробирается к носу настойчивый
Запах масла, жаровен, бобов.
На прилавке за стенкой решетчатой
Позолота китайских богов.

Боги смотрят на шумную улицу
И на игры раскосых ребят,
На дома, что окошками хмурятся,
Смотрят боги и вечно молчат.

[Русская поэзия Китая 2001: 507]

Не исключено, что стихотворение пронизано отсылками к есенинскому «Да! Теперь решено. Без возврата...», возможно, и бессознательными. У Есенина «[н]изкий дом» тоже «ссутулится» (как и у Скопиченко, рифмуясь с «улицей»); близок ритм и образы городов: Москва у Есенина «кабацкая» (у Скопиченко «харчевка грошовая»), одряхлевшая, неблагообразная, но, как и в Шанхае Скопиченко, здесь есть золото, причем ассоциирующееся с Азией («Золотая дремотная Азия / Опочила на куполах»). Наконец, эмигранту могла быть близка и жизненная ситуация лирического героя Есенина: «...Без возврата / Я покинул родные поля». (Ниже, подробно говоря

о творчестве М.П. Коростовец, мы будем обсуждать сопоставимый случай: стихи о Пекине, ориентированные на хрестоматийные стихи о Москве поэта пушкинской поры Ф. Глинки.)

В стихотворении «Сквозь цветное стекло» Н. Петереца «серым» оказывается внутренний мир лирического субъекта; столь частый в поэзии русских шанхайцев эпитет «серый» определяет здесь его сердце, указывая на состояние подавленности и отчуждённости.

Что ушло – то ушло,
Только память никак не уймется.
<...>
Сквозь цветное стекло
Изменяется внутренность склепа,
И черты мертвеца хоть на миг оживут.
Что ушло – то ушло.
Сердце серым комочком сожмется.

<...>

9 июня 1944

[Остров 1946: 167]

Л. Хаиндрова в «Осени» (1943) связывает «серую одежду» с «чужой осенью»:

Осень... осень... крылам ли могучим
Леденить наши души живые!
Разгони эти мертвые тучи,
Покажи нам просторы России...

Не кошунствуй над нами, как прежде,
Не бросай в нас листвою ненужной...
Не увидишь нас в серой одежде
Чуждой осени, злой и недужной.

И теперь, если ты и захочешь
Нас забросить в пустыни изгнания,
Будем знать, что и темные ночи
Прорезаются лунным сияньем.

Несколько иначе лексически – говоря не о «сером», а о «могильной выбели» – передает это свойственное русским шанхайцам в 1940-х гг. ощущение кризиса М. Волин в «Стихах военных лет» [Волин 1988: 65], видимо, взяв это редкое слово (впрочем, зафиксированное у Даля) от Есенина (рифмующего «выбель» с «гибелью»):

Смерть сильнее всего...Что же нас ожидает потом?

Есть ли жизнь иная – награда за раннюю гибель

Тех немудрых солдат, что бегут и бегут напролом

И ложатся рядами на поля могильную выбель?..

В условиях всепроникающей серости образ весны как неизменно повторяющийся мотив выражает стремление к духовному сопротивлению. С 1941 по 1944 год русские шанхайцы опубликовали в харбинском журнале «Рубеж» серию стихотворений, посвящённых весне либо содержащих весенние образы. Эта символика не случайна: в литературной традиции весна неизменно выступала как символ возрождения.

Ольга Тельтофт изображает «весну» как источник энергии: «Сердце моё – как талый, хрупкий весенний снег... / Вот зазвенят, как песни, тысячи ручейков...»¹⁸. Весна определяет ритм «сердца», в противовес образу, созданному Петерцем в цитированных выше стихах («Сердце серым комочком сожмётся»).

Игорь Круглов прибегает к коротким, повторяющимся призывам, что передаёт почти религиозную радость и веру: «Душа полна... / Пришла весна! Пришла весна!»¹⁹.

Тесная связь весны с Пасхой обуславливает её статус одного из самых значимых духовных образов; в некоторых стихотворениях эта связь обозначена эксплицитно, например, у Виктории Янковской: «Весна ясней всего являет нам, / Что после смерти будет Воскресенье!»²⁰.

¹⁸ Тельтофт О. Весна // Рубеж. 1941. № 6 (679). С. 14.

¹⁹ Круглов И. Пришла Весна // Рубеж. 1941. № 16 (689). С. 18.

²⁰ Янковская В. Весна // Рубеж. 1941. № 13 (686). С. 16.

В ряде произведений образ весны приобретает сложную, противоречивую эмоциональную окраску, например, у Елены Даль: «Но особенно было мне жаль / облысевшую рыжую лиску... / Для нее твоя чаша, весна, / До краев острой боли полна!»²¹. Для Перелешина радость весны «слишком тяжела»: «Радость небывалая слишком тяжела – / Не подымут малые, тщетные крыла! / Только сердце плачется, / Только ночь без сна, / Оттого что прячется / За окном весна»²². Здесь, видимо, передано чувство бессилия, страдание изгнанника: пришествие весны не приносит ожидаемого облегчения, а, напротив, подчёркивает внутреннюю дисгармонию лирического героя. Напомним, впрочем, что болезненное переживание весны зафиксировано и в высокой литературной традиции, причем Перелешин, в сущности, повторяет пушкинские слова, повторяет его эпитет («С каким *тяжелым* умилением...»).

С опорой на концепцию «хронотопа» М.М. Бахтина можно утверждать, что весна выступает не просто как время года, а как катализатор пространственно-временной связи: она соединяет образ русской родины прошлого с шанхайским городским ландшафтом настоящего, воплощая тоску по дому.

В перспективе семиотической теории Ю.М. Лотмана образ весны предстаёт как пример двойного кодирования. Внутри культурной системы он сохраняет традиционные значения – возрождение и воскресение. Одновременно он отражает экзистенциальный опыт эмиграции: чувство подавленности, разочарования, внутренней дисгармонии.

В стихотворении Волина «Конец войны» «весна» помещена в особую временную точку – предвосхищаемый День Победы. Но даже в этом полном ожидания стихотворении финал несёт в себе тревогу.

День придет – я это твердо знаю –
Будет день, как в декабре весна.

²¹ Даль Е. Я искала весну... // Рубеж. 1944. № 14 (819). С. 6.

²² Перелешин В. Весна // Рубеж. 1944. № 8 (813). С. 6.

Мы тогда в газете прочитаем,
Что сегодня кончилась война.

Выйдем мы на улицу большую,
В смех и говор, в топот многих ног.
И тебя в подъезде поцелует
Незнакомый вовсе старичок.

Мы пойдем с тобой по тротуарам,
А куда? Не все ли нам равно!
Будут, верно, в ресторанах даром
Раздавать дешевое вино.

Станет невозможное возможным,
Отчего же, сдерживая дрожь,
Ты печально и почти тревожно
Руку мне холодную сожмешь?
[Волин 1988: 67]

В поэзии шанхайских русских эмигрантов образы «серости» и «весны» существуют не изолированно, а в тесной взаимообусловленности. «Серость» выступает основной тональностью военного Шанхая, отражая исторические и экзистенциальные реалии: японскую оккупацию, материальную нужду и духовное угнетение. Этот образ последовательно воплощается в произведениях разных авторов: «серый город» Перелешина, «словно тюрьмы» Волина, «серые сутулятся» Скопиченко, «сердце серым комочком сожмется» Петереца. Таким образом, «серое» распространяется от внешнего городского пространства до глубинных переживаний лирического героя, становясь всеобъемлющей метафорой эпохи. «Весна», в свою очередь, выступает ответом на эту серость, но не как простое противопоставление, а как сложный, противоречивый, порой мучительный отклик. У Тельтофт и Круглова весна приносит надежду, весна Янковской указывает на воскресение, но весна Перелешина «слишком тяжела», весна Даль «наполнена острой болью», а весна Волина по-прежнему сопровождается

«холодной рукой». Признаваясь в страдании, анализируя отчуждение и выражая тоску по родине в серой повседневности, поэты избегают полного духовного упадка. В условиях сжатия физического пространства – ограничения свободы, изгнания, бытовой неустроенности – духовное пространство, напротив, расширяется благодаря литературе. Так образ «весны в сером городе» – даже если она противоречива, болезненна и лишена однозначного оптимизма – становится концентрированным символом духовного расширения и воплощает способность поэзии трансформировать реальность.

Выводы к главе I

На основе сохранившихся первоисточников нами описаны исторические обстоятельства возникновения и развития русского литературного сообщества в Шанхае. Периодизация соответствует ключевым историческим вехам (Октябрьская революция, Маньчжурский инцидент, конец периода «Шанхайского острова») и предполагает три этапа: предысторию (1917–1932 гг.), когда центром эмиграции оставался Харбин; становление шанхайского сообщества в условиях «великого исхода» из Харбина (1932–1941 гг.); военный и послевоенный период (1941 – начало 1950-х гг.). Дан очерк сведений о литераторах, переселившихся из Харбина в Шанхай, об основных литературных объединениях и периодике. Показано, что многонациональный мегаполис Шанхая позволил эмигрантской словесности выйти за пределы воспроизведения национальной традиции и перейти к конструированию идентичности в многокультурном пространстве. Сжатое пространство военного города, материальные трудности и тревога за самоидентификацию находили прямое отражение в творчестве. Наиболее тяжёлый период оказался парадоксально продуктивным: возник кружок «Пятница» (1943) и вышла антология «Остров» (1946). Анализ образов «серого города» и «весны» как двух полюсов осмысления военного времени выявил определяющую черту шанхайской эмиграции: расширение духовного пространства в условиях сужения пространства физического.

Глава II. «Свой»: отсылки к русской литературной традиции и к русской поэзии модерна в творчестве поэтов русского Шанхая в 1940-е гг.

В фокусе данной главы – проблема культурной самоидентификации шанхайской русской эмиграции, раскрываемая через призму дихотомии «своего» и «чужого». Центральный исследовательский вопрос заключается в том, каким образом поэты русского Шанхая выстраивали собственный культурный ландшафт, балансируя между опорой на родную литературную традицию и воздействием китайской культурной среды.

В историко-литературной перспективе долгое время доминировала точка зрения об изоляции дальневосточной ветви эмиграции от магистральных путей развития русской словесности (проявившаяся, например, в цитированной нами выше статье И.Ф. в «Русских записках»).

Однако собранные нами материалы свидетельствуют о том, что подобная оценка требует существенной корректировки. Связь шанхайского литературного сообщества с отечественной проявлялась не только в издательской деятельности и мемориальных акциях, но и в самой ткани поэтических текстов – в их интертекстуальных связях, в усвоении и трансформации поэтики русского модерна. Вместе с тем к 1940-м годам шанхайская эмиграция не только сохраняла преемственность по отношению к «своей» традиции, но и активно обращалась к «чужой» – китайской культуре, причём как к её классическому наследию (философия, поэзия), так и к современной литературе.

Насколько глубоко были укоренены шанхайские русские поэты в отечественной литературной традиции? Наиболее наглядное – почти вещественное – свидетельство мы находим в мемуарах Лидии Хаиндровой, оставившей описание своей домашней библиотеки, которое становится своеобразной картой духовного мира дальневосточного поэта: «Очень скоро у меня составила неплохая библиотека русских поэтов. Кого только там

не было, начиная от классиков – А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, И. Анненского, словом, поэтов девятнадцатого века, и многих из восемнадцатого. Они мирно уживались на книжных полках с поэтами двадцатого века – А. Блоком, К. Бальмонтом, В. Брюсовым, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Гумилевым, С. Есениным, В. Маяковским, Н. Клюевым, О. Мандельштамом, З. Гиппиус, Д. Мережковским, В. Сологубом, С. Городецким, Пастернаком и М. Кузминым. <...> А ведь существовала еще парижская группа поэтов – Георгий Иванов, Владимир Ходасевич <...> Сюда же можно добавить книги китайских и японских поэтов» [Хаиндрова 2003: 283].

Представленный спектр литературных ориентиров – от Пушкина до Пастернака, от XVIII века до современности и охватывающий пространство от Петербурга до Парижа, с включением поэзии Китая и Японии – образует карту духовных координат дальневосточного поэта.

§ 2.1. Пушкинская традиция как основа национальной идентичности

Для шанхайских русских эмигрантов представления о родине требовалось постоянно заново конструировать заново. Современный исследователь пишет о характерной для литературы русской диаспоры стратегии «моделирования, конструирования, мифологического очищения прошлого, когда все негативное забывается, а светлое и позитивное идеализируется. Так в литературе русского зарубежья был создан образ раз и навсегда утраченного русского дома...» [Голубков 2022: 14-15].

В процессе построения этого «навсегда утраченного русского дома» ключевую роль символа сыграл Пушкин.

Это утверждение культурной идентичности прежде всего проявилось в мемориальных мероприятиях. С первых лет своего пребывания в Шанхае эмигранты стремились включить Пушкина в систему образования и культурного просвещения: «Ежегодно начиная с 1924 г. в Шанхае проводились Дни Русской культуры, которые обычно были приурочены

ко дню рождения Пушкина» [Шаронова 2015: 322-323]. Показательно, как сами эмигранты осмыслили значение этих культурных событий: «Раньше Россия не знала такого праздника. И лишь в дни российского лихолетья, когда мы остро и ярко почувствовали, чем была для нас Россия <...> тогда появился и День русской культуры с его русской национальной идеологией, обозрением совершённого русским гением и своего рода смотром эмигрантского культурного творчества»²³.

В определенной степени пушкинский сюжет обозначает сопротивление «денационализации». «“Пушкинские дни” настолько отвечали духовным запросам русских людей <...> что ежегодное повторение праздника становилось уже насущной потребностью, действенным шагом в борьбе с “денационализацией”» [Бузуев 2015: 44].

В 1936 году, готовясь к столетию со дня смерти поэта, шанхайские русские эмигранты создали Пушкинский комитет, в который вошло более ста представителей разных кругов. При поддержке властей Французской концессии было выбрано место для памятника – на пересечении нескольких школ в районе авеню Жоффр. Комитет собрал средства через пожертвования и благотворительные выступления, а проект и строительство были выполнены местными художниками на добровольной основе (подробнее см.: [Шаронова 2015]).

Столетие со дня смерти Пушкина в 1937 году стало кульминацией этого институализированного мемориального движения ([Хисамутдинов 2016: 62]). По воспоминаниям очевидца В.А. Слободчикова, «[х]отя в Шанхае русская колония была значительно меньше, чем в Харбине, пушкинские торжества здесь прошли очень бурно. <...> 2 февраля 1937 г. состоялся Пушкинский спектакль-концерт в театре Luceum, затем празднование продолжалось в зале Alliance Française, Французском муниципальном зале и в театре “Гранд”. Всюду звучали стихи поэта, песни на его слова и спектакли, поставленные

²³ Праздник русской культуры // Луч Азии. № 8. 1944. С. 58.

по мотивам пушкинских произведений. 10 февраля 1937 г. Общество культурных связей Китая и СССР провело Пушкинский вечер в Шанхае в театре Айзис. Были прочитаны стихи поэта на китайском языке, а хор исполнил кантату «Наш поэт – Пушкин». Но без политики не обошлось и здесь. Г.Г. Тельберг 11 февраля прочел доклад «Пушкин в дни безвременья», в котором провел параллели с положением русской эмиграции. <...> 13 февраля 1937 г. с блеском сыграли «Бориса Годунова»» ([Коллекция «русского харбинца» 2006: 75-76])²⁴.

Как и в литературе метрополии, в литературе восточной диаспоры появляются беллетризованные биографические повествования, например, повести Павла Северного («Смерть Пушкина», апологетическая «Косая мадонна» о Н.Н. Пушкиной, обе – 1934; о Северном см.: [Дябкин 2017]) и Н. Резниковой («Пушкин и Собаньская», Шанхай, 1941; в предисловии к переизданию этой повести, предпринятому в 1986 г. в США, отмечалось: «Историческая повесть Н. Резниковой “Пушкин и Собаньская” представляет интерес как свидетельство постоянного влияния пушкинской темы на литераторов Зарубежья, как выражение духовного горения, как один из образцов русского книгопечатания в Китае» [Резникова 1986: 3]).

Пушкинская традиция продолжается через наследование форм. Так, Перелешин пишет свою автобиографическую «Поэму без предмета» (1989) онегинской строфой. Современные исследователи отмечают: «Онегинская форма поэмы не случайна, она задает направление важного для автора вектора русской аполлонической классики: от Пушкина и Лермонтова до Вяч. Иванова, Блока, Ахматовой и др. поэтов, вписавших себя в русло онегинской, и шире – пушкинской традиции. Как будто оставляя в стороне авангард и футуристическое, русский поэтический Харбин и Шанхай в лице Перелешина идет по пути чистой классики, демонстративно отстраняясь от советских словесных и социальных экспериментов. Однако онегинская

²⁴ Описание этих событий вошло в сборник «Пушкинские дни в Шанхае, 1837–1937».

форма, в природе которой заложены стилистические и стиховые контрасты, позволяет Перелешину – поэту, весьма искусственному литературоведчески, написать не лишенную оригинальных приемов в области поэтики стихотворную историю русского Китая, вобравшую в себя разнородный опыт поэтической культуры XX в. Онегинская форма у Перелешина не только подогнана под новый материал (вместо пушкинской поэтической энциклопедии золотого века, каковую представляет собой “Онегин”, Перелешин предлагает поэму-энциклопедию русской литературы Китая), но и обогащена новыми чертами. И выразительнее всего в “Поэме”, как кажется, лексические эксперименты, проведенные Перелешиним по онегинским образцам» ([Капинос, Куликова, Силантьев 2017: 89-90]; близкие суждения см. также в работе: [Чжан Юаньюань 2023: 196-197]).

§ 2.2. Чехов как герой и адресат стихов шанхайских поэтов

До настоящего времени за пределами исследовательского внимания оставались работы о Чехове, опубликованные в русском Китае. Однако изучение библиотечных фондов показало, что на страницах периодических изданий русского Китая публиковались разнообразные статьи, эссе и заметки о Чехове, отражающие попытки осмысления жизни и творчества великого писателя, а также информация о проведении мероприятий, приуроченных к памятным чеховским датам [Мехтиев, Пасевич, Струк 2020: 27].

Интерес к личности и творчеству Чехова нашёл отражение в серии литературно-критических публикаций: статьи, посвящённые Чехову, появлялись на страницах харбинских газет «Заря» и «Рубеж» и журнала «Луч Азии» в 1920–1940-х гг. Список публикаций об Чехове весьма внушителен – по количеству статей он соперничает с публикациями о Л. Толстом и Лермонтове [Мехтиев, Пасевич, Струк 2020: 16].

Чехову были посвящены и многочисленные поэтические тексты: на них недавно обратила внимание Е.Е. Вахненко. Мы поговорим о посвященных Чехову произведениях поэтов «восточной ветви», не рассмотренных

исследовательницей, – стихотворениях «А.П. Чехов» Хаиндровой (1940), «К Чехову» Перелешина (1944) и «Стихах о Чехове» М. Волина.

Стихотворение Хаиндровой создаёт мрачную, гнетущую атмосферу, словно непосредственно переносит читателя в типичную меланхолическую ситуацию произведений Чехова. «Три сестры» – прямая отсылка к знаменитой драме: а фраза «В Москву, в Москву!», постоянно повторяющаяся в пьесе, здесь сопровождается оценкой «слова звучат как бред», намекая на крушение надежд. Образ в финале – «А на полу, у ног его, – платок, / Похожий удивительно на розу» – символизирует быстротечность прекрасного, что является одной из центральных тем произведений Чехова.

Нет никого... Стоит кровать в углу, –
Холодное неласковое ложе.
Пора прилечь. Предгрозовую мглу
Вихрь, налетевший стонами, тревожит.

А за окном... Так страшно за окном
Раскинуто седое покрывало.
Что, кажется, и белый тихий дом
Закроют тучи бури небывалой.

Ночь без конца... Лучистые костры
Давно заря не зажигала в небе.
Как горько плачут три его сестры,
Которым выпал безотрадный жребий!

Опять она... Одна из них звала.
Как грудь взволнованно и тяжело дышит!
Склонившись, вновь сидит он у стола
И шёпоты, рыданья жизни слышит.

Не вытравить болезни давней след,
Нет сил бороться с беспощадным роком...
«В Москву, в Москву!» – слова звучат как бред,
«Хоть кто-нибудь зашёл бы ненароком!...»

Молчание незавершённых строк,
Молчание, таящее угрозу,

А на полу, у ног его, – платок,
Похожий удивительно на розу.

[Хаиндрова 2003: 71].

Перелешин прямо обращается к Чехову, возможно, следуя сложившейся в уже советской метрополии традиции и включающей, например, «Юбилейное» Маяковского и стихотворение Есенина «Пушкину»:

Как бы ни был я гоним судьбою,
Испытуемый превыше сил,
Я, повсюду Вас беря с собою,
Старой верности не изменил.

Берегло меня сознание это
В беспокойные мои года, –
Что за мной следят глаза портрета,
Не смеявшиеся никогда.

В малодушный век и нетерпимый
Жили Вы... и нынче тот же век:
Даже взглядом с правдою гонимой
Встретиться боится человек!

И совсем как в Ваши дни, и ныне
Смолкнет, понапрасну прозвенев,
Голос вопиющего в пустыне,
Предвещающего Божий гнев.

Так и Вы не вовлечённой пешкой
Шли по краю шахматной доски
Со своей жалеющей усмешкой,
Маской ужасающей тоски.

Те, кто сплетничали и служили,
Вас читали – чаще не всерьёз,
Над Вишнёвым Садам чуть грустили,
Чтоб над Свадьбой хохотать до слёз...

Вы недаром нас учили, Чехов:
Мы теперь узнали лучше всех,
Как среди беспечнейшего смеха
Судорогой делается смех.

4. VII. 1944, *Шанхай* [Перелешин 2018, т.2, кн.1: 79-89]

«Стихи о Чехове» М. Волина являют собой особую форму восприятия – «проникновенный взгляд сквозь временную дистанцию». Этот взгляд есть не свидетельство присутствия, но интроспективное воспоминание, совершаемое на двойном расстоянии – пространственном и временном. Первые строки стихотворения задают этот способ видения: «Нездешним зреньем, нежностью охвачен, / Я вижу вас, глаза полузакрыв».

Сама поза – «глаза полузакрыв» – включает в себе дистанцию интроспекции: это одновременно всматривание в объект и рефлексия над самим актом видения. Особую значимость в эмигрантском контексте приобретает определение «нездешним зреньем»: слово «нездешний» несёт двойную смысловую нагрузку – географическую («не находящийся здесь») и экзистенциальную («отчуждённый от этого мира»). Именно таким отчуждённым взглядом поэт видит Чехова, трудящегося в саду: «За грядками, у окон белой дачи, / В земле по локти руки завозив».

В этом образе соединены земля и культура: руки, погружённые в землю по локти, соседствуют с лукаво прищуренными глазами, блестящим пенсне и грязью на коленях – создавая парадоксальное единство, характеризующее чеховский облик. Далее в стихотворении следует бесстрастная характеристика жизненной участи Чехова: «Со всею вашей всероссийской славой, / Вам жизнь, по существу, не удалась».

Это суждение обретает особый смысл в устах эмигранта: сопереживание «неудавшейся» жизни, глубокое понимание повседневной горечи и стоической сдержанности становятся основой восприятия Чехова.

Наиболее сильное воздействие оказывает финальная часть стихотворения. Связав Чехова с ушедшим миром – миром «кисейных блузок, стареньких роялей, / просиженных диванчиков “Амбир”, / купцов, телеграфистов одиноких, / дворян мелкопоместных, чудаков», – поэт двумя строками создаёт метафорическое выражение эмигрантского удела: «От той России только ваши строки / Да пыль на дне старинных сундуков».

«Та Россия» исчезла; от неё остались только два рода свидетельств: во-первых, «строки» (ваши строки) – чеховские тексты, но также и литературное творчество самой эмиграции; во-вторых, «пыль на дне старинных сундуков» – те материальные остатки, которые были перевезены через границы, но более не входят в повседневный обиход. Строки и пыль образуют парадоксальную пару: первые – живое, из поколения в поколение передаваемое духовное наследие, вторые – безмолвный, почти не поддающийся словесному описанию вещественный остаток. Вместе они составляют ту связь с утраченной родиной, которая одновременно и прервана, и продолжается.

Однако стихотворение не завершается на элегической ноте. Последняя строфа обращена к значению Чехова для «нас» – то есть для эмигрантского сообщества: «Но знаю я, что, в непомерной стуже, / В тепло и свет вы нам открыли дверь».

Для Волина Чехов – не только классик русской литературы, но и духовная опора, которая позволяет утвердить собственную идентичность; его живое присутствие способно «открыть дверь» даже после того, как дом утрачен:

Нездешним зреньем, нежностью охвачен,
Я вижу вас, глаза полужакрыв:
За грядками, у окон белой дачи,
В земле по локти руки завозив,

Стоите вы и щуритесь лукаво.
Блестит пенсне, и на коленях грязь...
Со всею вашей всероссийской славой,
Вам жизнь, по существу, не удалась.

И вот конец. Безбурно, безлюбовно,
Сгорая, потухая, как свеча,
Ведь вы, как доктор, знали безусловно,
Что смерть уже у самого плеча.

Но вы, пожалуй, так и не узнали,
Что вместе с вами умер целый мир
Кисейных блузок, стареньких роялей
Просиженных диванчиков «Ампир»,
Купцов, телеграфистов одиноких,
Дворян мелкопоместных, чудаков...
От той России только ваши строки
Да пыль на дне старинных сундуков.

Но знаю я, что, в непомерной стуже,
В тепло и свет вы нам открыли дверь.
И мир без вас бездушной был бы, хуже,
Пошлей и злей, страшнее, чем теперь!
[Волин 1988: 23-24]

Поэты откликнулись на Чехова тремя разными способами: Хаиндрова использовала, изменяя их, образы драматургии Чехова, Перелешин вёл с ним духовный диалог, Волин всматривался в него издалека. Но есть и то, что объединяет поэтов в их отношении к Чехову: для русской эмиграции Чехов был не только литературным мастером, но и зеркалом, в которое они гляделись, – его «В Москву, в Москву!» в шанхайском контексте обретало совершенно новый вес.

§ 2.3. Тютчев и Тургенев в поэзии русской эмиграции

Как своеобразный герой появляется в произведениях русских шанхайцев и Тютчев, высоко оцененный еще деятелями Серебряного века.

Волин обрисовывает образ поэта, охваченного болью утраты:

Ф.И. ТЮТЧЕВ

Целый день толпились в небе тучи
В белом ослепляющем огне.
«Все во мне», шептал угрюмо Тютчев,
“Все во мне!”..

Вот идет он. Замерев от боли,

Остановится, сжимая трость.
Нет ее, его любимой Лели...
Пережить и это довелось.

Закипают, обжигают слезы,
Ветра вой – архангела труба!..
Тютчевские сумрачные грозы,
Странная и страшная судьба.
[Волин 1988: 26].

Стихи о Тютчеве как трагическом герое строятся на отсылках к разным его текстам, объединяя раннюю натурфилософскую лирику («Тени сизые смесились...» – «Все во мне», «О чем ты воешь, ветер ночной?» – «Ветра вой») и стихи, посвященные Денисьевой («Весь день она лежала в забытии...» – «Пережить и это довелось», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» – ритм стихотворения в целом, а также содержание второй строфы). Некоторые тютчевские мотивы при этом существенно меняют свое звучание: хрестоматийные «тютчевские грозы», как известно, не сумрачные, а радостные («Люблю грозу в начале мая...»); восприятие «тютчевской судьбы» как «странной и страшной» отражает собственные чувства эмигранта, сближая его участь с жизнью старого поэта.

В «Тургеневе» Крузенштерн-Петерец обращается к образам романа «Дворянское гнездо»:

Эти грустные окна в паутином уборе,
Синеватые окна, за которыми ныне
Никого не обманет, ни улыбкой, ни взором,
Простодушная Лиза... И падет, словно иней
Старина – на приветливость тесную горницы,
На просторы зеркал... на точеные пальцы,
На тяжелые веки добровольной затворницы,
Что колола иголкой дрожавшие пальцы.
И забвенье...
И холод...
И мука томления

Над роялем...
Но музыка вальса немецкого
Вдруг промчится по саду тревогой весеннею...
Зарыдает,
окликнет,
обнимет Лаврецкого.
[Муза диаспоры 1960: 186]

Мир романа Тургенева здесь близок к тому, что современный исследователь назвал «безвозвратно ушедшим русским домом» [Голубков 2022: 15]. Обратим внимание и на то, как поэтесса в финале стихотворения переосмысляет сюжет романа Тургенева: вместо расставания героев навеки по воле героини (а роман заканчивается именно так), у Крузенштерн-Петерцец то ли музыка, то ли сама героиня (здесь грамматическая двусмысленность) «зарыдает, окликнет, обнимет Лаврецкого». Этому радикальному изменению сюжета соответствует и графика финала стихотворения.

Русская литературная традиция в дальневосточном контексте претерпела ряд отборов и трансформаций. Этот отбор подготовил их духовно к последующему восприятию китайской культуры.

§ 2.4. Наследие акмеизма в поэзии русской эмиграции на Дальнем Востоке

До нас уже предпринимались попытки наметить литературную карту «восточного продолжения Серебряного века», в частности, в недавней книге Е.Ю. Куликовой [Куликова 2025], посвященной связям творчества М. Щербакова, В. Рябинина, Ю. Галича, Л. Хаиндровой, Л. Андерсен, А. Ачаира с модернистской поэзией метрополии и доказывающей, что поэты, жившие в Шанхае и Харбине, не находились в изоляции и участвовали в углублённом диалоге с мастерами Серебряного века. Так, ахматовская интонация неоднократно проступает в стихах Хаиндровой и Андерсен; Щербаков же наследует увлечённость молодого Гумилёва экзотикой, впитывает эстетические идеи Бунина.

Среди модернистских традиций, значимых для русской эмигрантской поэзии на Дальнем Востоке, наиболее влиятельной, видимо, был акмеизм, а его важнейшей фигурой стал Николай Гумилев. Традиция Гумилева для постороннего наблюдателя могла вообще определять характер поэзии «восточной ветви». Ю.П. Иваск, признавая: «О дальневосточном центре — Харбине — мы до сих пор мало что знаем», — предполагал: «Там, по-видимому, часто следовали Гумилеву» [Русская литература в эмиграции 1972: 46].

Значение Гумилева для молодого поколения эмигрантов выходило далеко за чисто литературные рамки: он стал не просто поэтическим ориентиром, но примером деятельного, мужественного отношения к жизни. Особенно заметно такое восприятие Гумилева у Арсения Несмелова, чьё стихотворение «Гумилев» воссоздаёт образ поэта именно в этом — этическом и историческом — ключе:

Прекрасен строгий образ Гумилева!..
Он в те года сияюще возник,
Когда какой-то иссякал родник
И дряблым, бледным становилось слово.
И голосом трубы, военной и суровой,
Его призыв воспрянул в этот миг... [Образ Гумилева 2004: 147]

Стихотворение было написано в августе 1941 года, после начала Великой Отечественной войны, и Несмелов говорит в нем о том, как нужны в переживаемое время поэты-герои; подобных Гумилеву в современной русской поэзии он, однако, не находит:

Грохочут танки.
Вихорь битвы — сер,
И вспыхивает в нем огонь багровый...

Но где оно, водительское слово,
Победно поднимающее всех?
И где они, где те певцы иные,
Что заменили спящего мертво?

[Там же: 148]

В рецензии на книгу стихов Несмелова «Кровавый отблеск» М. Щербаков писал: «Она вся проникнута суровым, чисто гумилевским сознанием нужности долга и подвига, может быть — гибели, влитого в стремительность и напряженность формы» [Щербаков 1930а: 102].

Почитание Гумилева проявлялось в конкретных организационных формах. Историки называют в этой связи возникновение в конце 1920-х гг. кружка «Акмэ», формирование в 1930-х гг. «Круга поэтов», продолжившего традиции «Цеха поэтов», а также поэтический «Гумилевский сборник» (Харбин, 1937).

По утверждению В. Крейда, «[ч]исло харбинских и шанхайских стихотворений, связанных с именем Гумилева, таково, что можно было бы составить целую книжку — “Образ Гумилева в эмигрантской поэзии”» [Русская поэзия Китая 2001: 18]. Такая книга действительно была составлена В. Крейдом и вышла в 2004 г. в московском издательстве «Молодая гвардия» (правда, она содержит стихи не только эмигрантов восточной диаспоры).

М. Щербаков писал о подготовленном кружком «Акмэ» сборнике «Лестница в облака» (Харбин, 1929): «Как показывает самое название <кружка>, участвующие в кружке поэты причисляют себя к школе «великолепного Гумилева», мужественное творчество которого оказывает определенное влияние на наших дальневосточных поэтов. Действительно, многие вещи сборника стремятся если не по духу, то по внешней форме приблизиться к той чеканности стиха, которую акмеизм возводит в необходимое правило» [Щербаков 1930b: 110]. В сборник вошло как заглавное стихотворение Тамары Андреевой «Лестница в облака», написанное в 1921 г. после гибели поэта: Гумилев появляется в нем как небожитель, проводник в небесное царство поэзии. В самых удачных стихах Андреевой Щербаков видел продолжение гумилевской традиции в области формы: «...Молодая поэтесса делает удачную попытку вложить женскую лирику в гумилевские ритмы и экзотику (см. стих. «Прощальное»), преодолевая таким

образом влияние Анны Ахматовой, ставшее чуть ли не канонem для русских поэтесс нового поколения. Очень удачна и наиболее в духе Гумилева по пластичности образов ее холодноватая «Старая Ваза», образы которой отрываются и живут самостоятельной жизнью» (там же).

Характерный пример того, как образ Гумилева укоренялся в повседневном поэтическом сознании эмиграции, даёт стихотворение шанхайской поэтессы Эммы Трахтенберг «Не терем», где комната лирической героини описывается так:

А на стенах в белой известке
Нет картин, нету красок, огней,
Лишь портрет Гумилева-подростка —
Символ гостыи ранней моей.
[Трахтенберг 1930]

С повседневной духовной и домашней жизнью лирической героини Гумилев связывается и в написанном чуть позже (в 1931 г.) стихотворении Хаиндровой «В сумерках»:

Комнату наполнили потемки,
Обняли, как ласковая мать.
Гумилева офицером тонким
В этот вечер буду вспоминать. <...>
А сегодня смутные потемки
Приютили мысли, словно мать.
Гумилева вижу профиль тонкий,
«Черный жемчуг» буду вспоминать.
[Образ Гумилева 2004: 188]

Последняя строка отсылает к первому разделу сборника Гумилева «Жемчуга», озаглавленному «Жемчуг черный» [Образ Гумилева 2004: 267]: перед нами не просто личное воспоминание, но и осознанная связь с конкретным гумилевским текстом.

Иначе — через образ нетронутой природы — вспоминает о Гумилеве Виктория Янковская в стихотворении «Сыну» (1947). Эпиграф из «Капитанов» Гумилева («Не ступала людская нога») становится здесь

отправной точкой для совершенно иного, умиротворённого переживания пространства:

Фраза есть, точно вспышка зарницы:

«Не ступала людская нога» ...

Верь мне, милый, нам это не снится

Мы с тобою нашли те луга. <...>

– Ты запомни, что Рай существует:

Он кусками разбросан в тайге.

[Образ Гумилева 2004: 193-194]

Если у Гумилева необжитое пространство – это арена подвига и экзотического приключения, то у Янковской оно превращается в убежище и едва ли не в земной рай: гумилевский мотив присваивается и переосмысливается в духе эмигрантского опыта.

Прямое обращение к имени и произведениям Гумилева появляется у поэтов «восточной ветви» и позднее, – например, у Перелешина в стихотворении «Счастье» (1940): заметим, что, называя здесь «на скамейке томик Гумилева» важнейшим элементом своей жизни, воспоминанием юности, Перелешин начинает стихотворение с жеста отказа от ценностей, которые обычно связывают с представлениями о жизни и системе ценностей Гумилева:

Взамен побед, и бурь, и сладострастья,

И мужественной битвы до конца

Ты, Боже, дал мне маленькое счастье,

Какому не завидуют сердца.

[Перелешин 1941: 11]

Полемика с Гумилевым есть и в позднейшем, написанном уже в 1974 г., цикле из двух сонетов, «Перечитывая Гумилева», вошедшем в сборник «Ариэль», где Перелешин цитирует известный сонет Гумилева «Дон-Жуан». Если герой Гумилева жалеет о том, что, «ненужный атом», он «не имел от женщины детей / И никогда не звал мужчину братом», то Перелешин, в позднем творчестве рискнувший не скрывать своих гомосексуальных предпочтений, открыто гордится тем и другим [Перелешин 1976: 133-134].

Менее очевидны и требуют дальнейшего исследования интертекстуальные отсылки в стихотворении Перелешина 1943 г. «При получении стихов Гумилева»: напрямую здесь упоминаются «Романтические цветы» (второй сборник Гумилева 1908 г.), но, думается, Перелешин вспоминает и о более позднем и очень важном гумилевском «Слове» («В оный день, когда над миром новым...», 1919), говоря о Гумилеве и обращаясь к Богу:

Гордого кудесника и мага,
Господи, простишь ли Ты его?
Оживала под пером бумага,
Он творил, как Ты, из ничего.
[Перелешин 1944: 123]

При всех различиях мировоззрения и жизненной практики Гумилева и Перелешина, на уровне поэтики в зрелом творчестве Перелешина можно увидеть черты, сопоставимые с поэзией акмеистов. (Напомним, что акмеизм – это, конечно, не только Гумилев: выше мы цитировали стихотворение Перелешина «Сочельник», где источником утешения названы “Tristia” Мандельштама.)

Как отмечают современные исследователи, «само стихотворение у Перелешина, в духе акмеистской тенденции, обладает некоторыми признаками “вещи”. Прежде всего, это законченность, ограниченность в пространстве и во времени. В большинстве своих сборников поэт дает точную датировку создания произведения; если же она не указана, старается ее восстановить при переиздании. Для поэта в высшей мере не характерен жанр отрывка, не любит он и многоточий, и тире – этих пунктуационных знаков недосказанности, невыразимости» [Агеносов, Соловьева 2012: 215-216]. Это подчеркивание «вещности» – завершенности, ограниченности в пространстве и времени – является воплощением акмеистического принципа «прекрасной ясности» на уровне поэтической формы. Исследователи далее отмечают, что Перелешин крайне редко прибегал к стихотворениям без заглавия; его названия обычно связаны с содержанием логически, а не ассоциативно. Большинство заглавий его стихотворений либо предметны

или адресны (как «Вечный Рим», «Гомункул», «Иноку»), либо указывают на выражаемую мысль или настроение (как «Ars longa», «Наставление», «Предчувствия»). Это стремление к формальной точности перекликается с практикой Гумилева, Брюсова, раннего Мандельштама.

Однако поэтическая эволюция Перелешина не остановилась на акмеистическом идеале «рассудочной ясности». В письме от 26 августа 1980 г. к И.В. Чиннову он дает описание своего позднейшего поворота: «Сравнивая свою теперешнюю технику с той, которою довольствовался в тридцатых и даже сороковых годах, вижу, какую огромную работу проделал. Помог Ю.П.<Иваск>: не настаивая, незаметно отвел меня от акмеистического идеала рассудочной ясности. И уже годы тому назад я формулировал (для себя) теорию “недосказа”» [Письма запрещенных людей 2003: 645]. Ниже мы будем подробнее обсуждать эту эволюцию эстетических взглядов и поэтики Перелешина.

Среди поэтесс Дальнего Востока не менее глубоким было воздействие Ахматовой. Нередко оно оборачивалось прямой зависимостью (в упомянутой нами выше статье «И.Ф.» 1937 г. такая зависимость отмечалась, например, у Марии Визи: «Это настоящие “женские” стихи. Больше всего в них печальной любовной лирики... М. Визи часто пользуется словарем, размером, образами Гумилева и Ахматовой». В качестве примера И.Ф. цитировал: «Я стала реже повторять / Твои любимые мотивы... / Здесь слишком тяжко никнут ивы / В пруда серебряную гладь» [И.Ф. 1937: 324]. Позднейшие исследователи уже вполне безоценочно констатировали влияние Ахматовой на Визи на стиховом уровне, проявившееся в обращении к дольнику [Богодерова 2021: 39].

В сборнике «Остров» прямых цитат из Ахматовой нет; и всё же вопрос о том, не сохранилось ли в сборнике «подражаний Ахматовой», отнюдь не лишён оснований. «Ахматовское» обнаруживается здесь прежде всего на уровне самого художественного задания книги. Поэты содружества «Пятница» строят сборник как ряд вариаций на заданное слово, причем очень

часто это слово обозначает именно вещь: «Кольцо», «Каменя», «Светильник», «Колокол», «Зеркало». Этот композиционный принцип наследует акмеистическому «культу вещи», образцом которого служила, в частности, лирика Ахматовой. Вслед за Ахматовой поэтессы строят свои стихи как речь, обращенную к любимому человеку в драматической ситуации разрыва; так, например, звучит стихотворение М.П. Коростовец из раздела «Светильник»: «Ты уходишь, ну что ж, я тебя не держу и не плачу» ([Остров 1946: 70]). Как и у Ахматовой, драму прерванной любви запечатлевает груз оставшихся вещей: «Фотографии две. Телеграмма... И эта печатка», окурок со следами помады, «И светильник любимый – свеча». Этот предметный ряд – почти прямая параллель к ахматовскому умению поручать вещи всю тяжесть чувства (ср. знаменитую перчатку «с левой руки» в «Песне последней встречи»: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки... / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем»). Стихотворение Коростовец завершается описанием жеста – «И, тихенько вздохнув, поцелуем задую свечу», построенным по той же логике концовки-жеста, что и у Ахматовой.

В стихотворении Коростовец «Рубин, как кровь, горит в оправе...» (раздел “Кольцо”) [Остров 1946: 46] перстень становится живым талисманом, связанным с судьбой героини: камень «тускнеет в дни моих несчастий» и предвещает её смерть. Мотив кольца-оберега, кольца-судьбы находит соответствие и у Ахматовой (ср. «Сказку о чёрном кольце») (1917).

Ю. Крузенштерн-Петерец вспоминала, что Коростовец несколько подражала Ахматовой даже внешне: «Первое, что бросалось при встрече с Марией Павловной, было какое-то сходство с Анной Ахматовой. Та же стройная фигура, красивое горбоносое лицо, темные волосы, сухощавость; она знала это и даже носила ахматовскую челку и янтарные бусы-четки, только к этим бусам был почему-то прикреплен большой тяжелый крест» [Крузенштерн-Петерец 2000: 145].

У Хаиндровой ахматовским оказывается, например, способ завершить стихотворение репликой, частью драматического разговора героев. Так

происходит, например, в «Кольце», о ситуации любовной «невстречи», написанном от лица мужчины и заканчивающемся воображаемой репликой героини: « – Я тоже долго ожидала Вас...». ([Остров 1946: 50]). На подобный прием опирается, в частности, концовка стихотворения Ахматовой «Сжала руки под тёмной вуалью...» («И сказал мне: “Не стой на ветру”»»). В её же «Ангеле» звучит мотив достойного прощания с уходящим – «И вот уходишь – что же, добрый путь!» [Остров 1946: 139], «Я прошлое захлопнула, как двери», – выдержанный, как и в процитированном выше стихотворении Коростовец, в интонации сдержанного, почти горделивого смирения, которая также близка к ахматовской.

Можно сказать, что в «Острове» ахматовское влияние проявилось в «Острове» не в прямом цитировании, а в том, что оказался усвоен определенный тип лирического высказывания: драма любви передавалась через вещь, жест и оброненную реплику.

В описаниях литературного быта 1940-х гг. появляются и некоторые другие имена, в том числе поэтов, которые, хотя и начинали еще до 1917 г., все же вполне сформировались позже и воспринимались как «советские». Та же Крузенштерн-Петерец, вспоминая о дискуссиях в обществе «Пятница», среди тех, кого любили и за кем следовали, называет не только Блока и Ахматову, но и Пастернака: «У каждого из нас был тогда свой кумир, у меня им был тогда Пастернак, которого другие любили меньше. Было даже выражение: “Ну уж это чересчур напастерначено”²⁵» [Крузенштерн-Петерец 2000: 146].

Отдельная и важная тема, которую лишь отчасти затрагивали исследователи²⁶ и которую мы не будем сколько-нибудь подробно обсуждать здесь — восприятие поэзии Есенина, которого многие поэты эмиграции, в том числе и ее восточной ветви, ценили очень высоко как лирика, писавшего

²⁵ Ср. в стихотворении Ахматовой 1943 г. (опубликовано в 1969 г.): «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...»: «Он Пастернака перепастерначит...».

²⁶ См., напр.: [Штейн 1997], Н. Шубникова-Гусева в кн.: [Русское зарубежье о Сергее Есенине 2007], [Савченко 2014].

об оставленной ими родине. В пределах предлагаемой работы мы лишь отмечаем некоторые случаи очевидных отголосков стихотворений Есенина у шанхайских поэтов (например, О. Скопиченко).

По сравнению с устойчивым влиянием акмеизма на Дальнем Востоке присутствие футуризма оказалось кратковременным и маргинальным. Исследования показывают, что активный период дальневосточного футуризма приходится в основном на 1917–1922 годы (см., напр.: [Кириллова 2007]): в это время во Владивостоке, Хабаровске и других городах возникает несколько футуристических групп и изданий, однако в зрелый период литературы русской эмиграции это течение развитого и заметного продолжения практически не получает.

В дальневосточном контексте экспериментальность, бунтарство и урбанистическая тематика футуризма хотя и привлекли к себе известное внимание, но не получили среди поэтов-эмигрантов столь широкого признания, как акмеизм. Причина этого, по-видимому, связана с культурно-психологическим складом дальневосточной эмигрантской общины: в ситуации рассеяния и изгнания поэту была нужна поэтическая традиция, способная служить культурным якорем, а не художественный эксперимент, направленный на ниспровержение устоев и разрушение норм. Акмеистические «вещность», «ясность», «завершённость» как раз отвечали этой потребности, тогда как футуристические «разрушение», «остранение», «иррациональность» вступали в противоречие с настроениями русской эмиграции, в значительной степени консервативными.

Заметим, что смерть Маяковского произвела на поэтов «восточной ветви» русской эмиграции сильное впечатление. В уже цитировавшемся выше №1 шанхайского журнала «Понедельник» на 1930 г. были напечатаны, например, не только стихотворение В.С. Валя «Памяти Маяковского», сравнительно заурядное, но и статья одного из самых значительных авторов русского Китая, Несмелова, «Оборотень (Несколько слов о большом поэте)». Несмелов, на которого, как принято считать, наибольшее влияние оказал

Есенин, в этом некрологе признавал: «Меня смерть В. Маяковского ударила по сердцу больше, чем смерть С. Есенина. Тот плакал всю жизнь, плакал, как Надсон, лишь плач был более “талантливым” <...> Огромный поэт, мастер, передавший могучую выразительность своей речи тысячам подмастерий...» [Несмелов 1930: 90].

Можно, однако, признать, что в «Острове» акмеистические традиции все же доминировали. Если акмеистическая «вещность» определяет уже самую архитектуру книги, выстроенной как ряд вариаций на слово-вещь («Дым», «Кольцо», «Камея», «Светильник», «Колокол», «Зеркало»), то футуризм присутствует здесь не как поэтическая программа, а лишь как отдельные идеи и приемы. Показательно, что эти следы рецепции футуризма сосредоточены преимущественно в метапоэтическом разделе «Поэт», причем декларирование некоторых близких, возможно, к авангарду эстетических идей может облекаться во вполне традиционные формы (так происходит, например, в стихотворении В. Иевлевой, которая мечтает «холодным скальпелем разъять живое слово», «придуманный закон бунтарским смять стихом» ([Остров 1946: 271])).

Ярче всего «маяковское» проступает в «Поэте» Н. Петереца («Сидит и грызёт карандаш...» [Остров 1946: 276]), где поэзия предстаёт как тяжёлый физический труд («Слово к слову попробуй пригнать...»; строка — «червяк под лопатой» должна стать «легка и звонка»); не случайно здесь же появляется и характерный для Маяковского тип новаторской рифмы («выгнуты — невыгодная», «тупо — глупости»). Н. Щеголев использует узнаваемую «лесенку» Маяковского, например, в стихотворении для раздела «Зеркало», где любовные отношения героев изображены как надрывно-драматические (в чем Щеголев тоже близок к Маяковскому):

Это я
в себе
тебя
разглядываю.
Не письмо пишу,

костер раскладываю.

[Остров 1946: 243]]²⁷

В интерпретации Щеголева и Петереца футуризм оказывается не так уж и далек от акмеизма Ахматовой: у Маяковского, как и у Ахматовой, ценится (и заимствуется) близость к естественной разговорной речи, новые возможности воспроизвести эту речь с ее живыми паузами, разговорными оборотами, иногда «некнижной» лексикой.

Наиболее прямым и последовательным образом ориентация на футуризм как экспериментальный стиль проявилась в творчестве Н. Светлова (см. особенно его перевод поэмы Ай Цина «К Солнцу», о котором несколько подробнее мы будем писать ниже), — но это тема отдельного возможного исследования.

Выводы к главе II

Во второй главе проанализированы формы присутствия отечественной литературной традиции – «свой» – в творчестве дальневосточных поэтов. Установлено, что пушкинская традиция выполняла функцию культурного якоря эмигрантской идентичности: от институциализированных «Дней русской культуры» и Пушкинских торжеств 1937 г. через прозаические интерпретации образа поэта к прямому поэтическому диалогу с пушкинским каноном Пушкин оставался наиболее устойчивой точкой опоры самоидентификации в инокультурной среде. На материале публикаций о Чехове и выделены три модели поэтической рецепции чеховского наследия: реконструкция драматургического мира, духовный диалог и элегическое созерцание. Прослежены также обращения к некоторым другим русским классикам (Тютчев, Тургенев) и к наследию модернизма. Показано, что отечественная традиция служила ресурсом самоидентификации, подготовившим почву для последующего обращения эмигрантов к «чужому».

²⁷ Не случайно единственная книга Щеголева, опубликованная им при жизни в советской России, — именно о Маяковском ([Щеголев 1956]).

Глава III. «Чужой»: рецепция китайской культуры в литературе шанхайской эмиграции в 1940-х гг.

Для понимания уникальности «восточной ветви» эмигрантской литературы необходимо обратиться к ее контактам с «чужой» – китайской культурой.

Современные исследователи отмечают, что китайская литература стала для русских писателей-эмигрантов, во-первых, «мощным источником металитературной рефлексии»: образы, сюжеты, жанровые и стилевые формы чужой литературы обогатили их «писательский арсенал», поразив воображение своей необычностью [Сенина 2018 а: 146]. Во-вторых, сам китайский «традиционный образ жизни, религиозные традиции, социально-политическое устройство китайского населения первой половины XX в., их поведенческие этнические стереотипы» оказались для русских авторов свежим литературным материалом и были засвидетельствованы ими с большой точностью, потому что по отношению к этим «чужим» русские авторы отказались сравнительно свободны «от политических установок и социального заказа» [Сенина 2018 b: 22].

Мы рассмотрим, как рецепция китайской культурной традиции и изображение китайской жизни осуществлялись в поэтическом творчестве русских шанхайцев. Лирика в данном случае оказывается наиболее ранней и сравнительно более простой формой, хотя лирикой литература русского Шанхая не ограничивается (к прозе, прежде всего очеркам, мы обращаемся изредка и только как к материалу, иллюстрирующему или подтверждающему наши наблюдения над лирикой).

Особое внимание будет уделено двум аспектам: во-первых, барьерам, стоявшим на пути полноценного восприятия китайской культуры (языковой порог), и во-вторых, конкретным формам рецепции – от переводов до усвоения философских идей даосизма и создания образов Китая.

§ 3.1. Двойной барьер и его преодоление

Одним из немногих поэтов «восточной ветви», знавших китайский язык, был Перелешин. Несмотря на то, что вопрос о переводческом уровне Перелешина остается дискуссионным (см., напр.: [Цзоу Синь 2024: 43]), причем китайские исследователи Ли Иннань и Ли Мэн обращают внимание на неточности, свидетельствующие о несовершенном владении языком и непонимании некоторых культурных реалий, все же обычно отмечается, что поэтическая одаренность, соединенная с искренним интересом и любовью к Китаю, который Перелешин считал своей родиной, способствовала появлению в его творчестве если не всегда точных, то во всяком случае художественно состоятельных переводов с китайского.

Сам Перелешин отмечал, что литераторы «восточной ветви» слишком мало переводили с китайского, японского и корейского: «[Б]ыло бы естественно ожидать, что русские поэты, волею судеб оказавшиеся на Дальнем Востоке, вступят в соприкосновение с культурой Китая, Японии, Кореи и, изучив соответствующие языки, попытаются познакомить своих соотечественников с поэзией этих стран. Однако, в то время как на Западе такое соприкосновение происходило постоянно и переведено было и до, и после революции множество произведений французской, немецкой, английской, итальянской, скандинавских и славянских литератур, поэзия стран Дальнего Востока осталась, в общем, вне сферы внимания русских поэтов зарубежья. Исключения, правда, были, но их можно счесть по пальцам» [Перелешин 1970: 6].

Это недостаточное число качественных переводов Перелешин объяснял, во-первых, тем, что «...подавляющее большинство русских, попавших на Дальний Восток, было твердо убеждено, что изгнание не затянется надолго и что нет смысла пускать корни в Китае, Японии или Корее» [там же]. Вторая причина – языковой барьер: «...чтобы удовлетворительно переводить с языков трех названных стран, необходимо было очень глубоко изучить китайскую письменность <...> Перспектива

отдать целую жизнь изучению китайской письменности скорее страшила, чем привлекала. Вот почему – особенно в первый период (до 1940 года) дальневосточные поэты охотнее переводили с европейских языков, чем с китайского» [там же].

Суждение Перелешина не было преувеличением. Синолог П.П. Лапикен, комментируя переложенный Перелешиним «Ли Сао» Цюй Юаня, с профессиональной точки зрения обрисовал особые трудности перевода с китайского языка, «китайская поэзия существует не только для слуха и смысла <...>, но также для глаз: иероглифы выбираются ради каллиграфического удовольствия. Это и четыре основных тона произношения иероглифов <...> – непреодолимые препятствия» [Лапикен 1975: 285].

Многочисленные переводы с языков-посредников, по мнению Перелешина, не заслуживали сколько-нибудь серьезного обсуждения: «...[О]ставляю поэтов и поэтесс, переводивших стихи китайских поэтов не с китайского оригинала, а с переводов на западноевропейские языки, чаще всего на английский, вне поля зрения настоящего обзора. Иногда удачные (почти случайно), их переводы подчас настолько отдаляются от оригинала, что напоминают о милой детской игре в испорченный телефон» [Перелешин 1980: 253].

По собственному свидетельству, Перелешин начал переводить в 1935 г., со стихотворения Ли Бо, и продолжил переводить и печатать переводы «в харбинских журналах до 1948 года» [Перелешин 1970: 8]²⁸ Что именно переводил? как вспоминал сам Перелешин, «[о]бычно это были миниатюры “ши”, позднее также и “цы”, но я перевел также и балладу “Мулань” и “Песню мандолины” Бай Цзюй-и – вещи довольно крупные. Часть этих переводов включена в мою антологию китайской классической поэзии “Стихи на веере” (издательство “Посев”, Франкфурт-на-Майне, 1970 год). Любовь к китайской поэзии осталась у меня и по сей день. Уже в Бразилии я

²⁸ Как уточняют современные исследователи, преимущественно в журнале «Рубеж» [Эфендиева 2022: 177].

перевел поэму “Ли Сао” и несколько десятков коротких стихотворений...» [Перелешин 1970: 8-9]²⁹.

Выполненные Перелешиним переводы охватывали различные жанры, от коротких стихотворений до крупных повествовательных форм: это свидетельствует, что его понимание китайской литературы, не ограничиваясь поверхностным интересом к экзотике, было системным. Можно сказать, что перевод китайской поэзии составлял непрерывную линию в литературной деятельности Перелешина на протяжении всей его жизни, а перевод «Дао Дэ Цзин» стал самым философски глубоким звеном в этой линии.

§ 3.2. Образ Китая в поэзии шанхайской эмиграции: этнографический и символический аспекты

Несмотря на наличие объективных барьеров, Китай оставил заметный след в поэзии шанхайской эмиграции. Этот след многолик: от конкретных этнографических зарисовок шанхайского быта до символических образов, в которых Китай предстает как «другая» цивилизация, одновременно притягательная и чужая.

Если в стихотворении М. Волина «Город и годы» (1943) Шанхай предстает как пространство хаоса и отчуждения, где «хозяева жизни» – «надменные рыси и волки», «притонодержателей кланы, шакальи альянсы», то совершенно иной образ Китая, противопоставленный хаосу космополитического Шанхая, возникает в стихотворении Хаиндровой «Китайская пашня» (1940). Здесь Китай – пространство глубинной связи поколений: «Осторожней проходи по пашням: / Мирно спят здесь прадеды твои, / Охраняя твой посев вчерашний / Всем долготерпением любви» [Хаиндрова 2003: 66]. Земля –местилище родовой памяти: «дедовские холмики» могил «без гранитных усыпальниц, башен» шепчут «вещи

²⁹ Еще уточнение: это были «переводы не только из древней (преимущественно, танской), но и современной китайской поэзии (Ли Бо, Ван Вэй, Бай Цзюй-и, Мын Хао-Жань, Цуй Цзин, Чжан Цзи, Су Ши, Чжу Си, Ду Фу, Бань Цзе-юй, Цзан Кэцзя, Лу Синь)» [Эфендиева 2022: 177–178].

слова»³⁰; при этом здесь же говорится: «желтолицый» ребенок, сын того китайца (или китаянки), к кому обращается поэтесса, «не сложит песен», возможно, потому что такие песни были бы излишними, раз уже есть «вещие слова» могил. Детали крестьянского быта вводятся очень скупно, человеческая жизнь сливается с жизнью природы: «Посмотри, закат стал бледно-синим, / Выцветшим, как рубище твое».

В своих воспоминаниях Хаиндрова так объясняла свое отношение к Китаю: «Нам запомнились до гробовой доски горы и реки Китая. Как мне забыть и выбросить из сердца желтую многоводную Сунгари, реку моей жизни до 1943 года? Как забыть кукурузные поля, зеленые пашни Китая? <...> Нет, не забыть Китай, обездоленный и поработанный, Китай, освобожденный и мечущийся в агонии, Китай сегодняшний. <...> Я считаю, что у меня три Отчизны. Смейтесь, улыбайтесь, негодуйте, но именно так. Россия – Отчизна, хотя ни капли русской крови во мне нет. Меня породнила с ней вся ее многовековая история, со всеми ее взлетами и падениями. Грузия – Отчизна потому, что это страна моего отца, а Китай Отчизна, потому что он вскормил и вспоил меня» [Хаиндрова 2003: 275]. В этом признании Хаиндрова блика к Перелешину, который тоже считал, что у него три родины: Россия, Китай и Бразилия.

Михаил Волин в «Стихах о Китае» создает более сложный и амбивалентный образ. С одной стороны, его Китай – предстает как «буйвол тяжелый», уснувший в теплой трясине: «Вот он Китай, этот буйвол тяжелый, / В теплой трясине уснувший до срока. / Оводы кружат, блестящие пчелы... / Он неподвижен до некого срока» [Волин 1988: 82].

Этот образ подчеркивает инертность, погруженность в сон, терпеливость. Но финал стихотворения предвещает пробуждение и взрыв:

³⁰ Китайские холмы как кладбища бесчисленных поколений произвели сильное впечатление не только на Хаиндрову: очерк Н. Устрялова «Образы Пекина» (1925), начинается именно описанием таких холмов; возможно, на Хаиндрову как автора стихотворения «Китайская пашня» действовало не только само китайское пространство, но и этот очерк.

«Встанет, рога распластавши на вые, / И заревет, напружинивши ребра, / И покривятся кресты Византии, / И пошатнутся тогда небоскребы»³¹. Китай здесь – не просто экзотический «другой», а сила, способная потрясти основы западной цивилизации.

В первой части цикла возникает и другой образ – рыбака, чья песня звучит как предупреждение: «Нас миллионы похожих, единых, / С желтым телом и сердцем, как медь, / Мы когда-нибудь хлынем лавиной, / Приносящей мгновенную смерть»³².

Здесь китайцы говорят от первого лица множественного числа, предвещая революционное пробуждение. Это стихотворение, написанное в 1943 году, отражает как наблюдения поэта, так и, вероятно, его увлечение левыми идеями.

СТИХИ О КИТАЕ

I

Над широкою желтой рекою
Безмятежен закат и глубок.
Вот рыбак на весло кормовое
Бронзовеющей грудью налег.

Солнце тонет, как жаркий, драконий,
Потухающий, огненный зрак.
Он поет, а как будто бы стонет,
И мне в сумерках слышится так:

Нас миллионы похожих, единых,
С желтым телом и сердцем, как медь,
Мы когда-нибудь хлынем лавиной,
Приносящей мгновенную смерть.

Подожди, мы еще не проснулись,

³¹ Там же.

³² Там же. С. 81.

Подожди, наше время придет.

Мы, как пчелы, закрытые в улей,

Копим мщения сладостный мед!

II

Помню дымки от походных жаровен,

Сырость и запах хлопушек и гнили,

А с черепичными крышами вровень

Пряди тумана повисли в бессильи.

Я уходил в переулки кривые,

Жадно вдыхал эти запахи ночи,

В хаосе звуков я слышал стихии,

Думал словами забытых пророчеств.

Вот он Китай, этот буйвол тяжелый,

В теплой трясине уснувший до срока.

Оводы кружат, блестящие пчелы...

Он неподвижен до некого срока.

Встанет, рога распластавши на вые,

И заревет, напружинивши ребра,

И покривятся кресты Византии,

И пошатнутся тогда небоскребы³³.

В стихотворении Волина «Разные люди» (1943) Шанхай предстает как город социальных контрастов. Здесь есть «горожанин, к Шанхаю привыкший», который верит «в связи и в доллары», делец мистер Шмидт, «деловитый, осанистый, рыжий», и рядом с ними – «чудак, спотыкаясь», мечтающий о «большом лотерейном билете». Город населен разнообразными типажам: «бородатый индус в капюшоне», «черный ангел безумья и зноя», распростерший крылья над городом. В этом многообразии угадывается космополитическая природа Шанхая, где переплелись судьбы людей разных национальностей и социальных слоев [Щеголев 2014: 87-89].

РАЗНЫЕ ЛЮДИ

Горожанин, к Шанхаю привыкший,

В связи, в связи и в доллары верит...

³³ Там же. С. 81–82.

Вот он едет по Банду на рикше,
Вот шагает к вертящейся двери,
Вот летит на стремительном лифте
В «Мистер-Шмидт-экспорт-импорт-контору» ...
«Дорогой мистер Шмидт, осчастливьте, –
Полминуты всего разговору, –
Приезжайте к нам запросто, друг мой, –
Айрин ждет, и предвидится бриджик...»
Мистер Шмидт улыбается кругло, –
Деловитый, осанистый, рыжий, –
Он согласен...

И рад горожанин:
Есть, пожалуй, надежда, что выйдет
Дочка замуж – богатый приманен...
Что с того, что она ненавидит
И осанку, и рыжесть, и говор,
И манеру его чертыхаться, –
Плюсов больше – апартамент и повар
И десятки аспектов богатства...
Да, таков настоящий шанхаец.
Но в Шанхае есть разные люди...
Вон шагает чужак, спотыкаясь,
И, уж верно, мечтает о чуде –
О большом лотерейном билете,
Что судьбой посылается в дар нам,
И невеста уж есть на примете...
Нет, судьба не снисходит к бездарным!..
Почему-то при встрече последней
Усмехнулась Ирина так колко
И не вышла проститься в передней...
Или папенька сбил ее с толку?..
Так подумав, шагает он вяло, –
От всего, что вокруг, отрешенный...
Еле виден сквозь дождь у канала
Бородатый индус в капюшоне,

Что, как странная статуя, замер
На углу Эдуарда Седьмого...
И колеблются перед глазами
И волокна тумана гнилого,
И река с зачумленной водою,
И над городом (коршун – не коршун?)
Черный ангел безумья и зноя,
В муке крылья свои распростерший...
1943 (Шанхай).

§ 3.3. Рецепция китайской философской традиции: даосизм

Интерес русских эмигрантских литераторов к восточной философии (или религии,) не был случайным увлечением³⁴. Этот интерес проявлялся как в харбинской, так и в шанхайской общинах в разнообразных формах – от популярных очерков до академических исследований, от философских интерпретаций до поэтических переводов. За всем этим стоял общий вопрос: как понять ключевые категории китайской философии, как встроить их в собственную систему знания и как обнаружить в этом понимании возможность межкультурного диалога.

В сборнике «К истории Азии», изданном в Тяньцзине в 1941 г., И.И. Серебренников опубликовал статью «Лаоцзы и даосизм», в которой систематически изложил происхождение и эволюцию даосской, обрисовал легендарную биографию Лаоцзы, обратив внимание, что в древних изображениях этого мудреца «совершенно отсутствуют азиатские черты» [Серебренников 1941: 27], описал ключевые понятия даосской философии, отметив, что космогоническая теория Лаоцзы «шире и сложнее, чем соответствующая воззрения Конфуция» (26), провел аналогию между учением Лаоцзы «в той его части, которая призывает людей к простой жизни, близкой

³⁴ Характерно, что интерес к «чужим» духовным традициям не ограничивался китайским контекстом. Так, Л. Андерсен, покинув Шанхай, впоследствии поселилась на Таити, где с неослабевающим вниманием наблюдала полинезийские верования и обряды, о чём свидетельствуют её письма, опубликованные под псевдонимом «Загогулинка» в журнале «Оккультизм и йога» (1969–1970).

к природе» (26), и руссоизмом, а также между «учением Лаоцзы о пассивности и непротивлении злу» и этикой Толстого.

Статья Серебренникова подробно описывает эволюцию даосизма от философской мысли к религиозной системе. Он отмечает, что со временем учение Лаоцзы «выдвинуло целый ряд выдающихся мыслителей» и в своем применении к жизни «пошло иными путями, чем конфуцианство» [Серебренников 1941: 27].

Последователи Лаоцзы не стремились «вносить гармонию в практическую жизнь», а пытались «освободить себя от власти плоти, материи вообще». Отсюда развились отшельничество и затворничество, попытки достичь святости и бессмертия.

Серебренников с позиции наблюдателя (и одновременно – популяризатора, сохраняющего определенную дистанцию) обрисовал траекторию трансформации даосизма от философии к религии. Ко времени династии Хань даосизм уже «сформировался в сильную религиозную организацию, со своею иерархией священнослужителей, своими собственными божествами, обрядами и книгами» (28).

Статья Серебренникова демонстрирует типичный способ понимания китайской философии русскими эмигрантскими интеллектуалами – аналогическую модель. Сопоставляя Лаоцзы с Руссо и Толстым, он смог «перевести» даосскую мысль для своего читателя. Эта аналогия была не натяжкой, а необходимостью: восприятие любой иной культуры начинается с включения ее в знакомые познавательные рамки.

Однако восприятие даосизма среди шанхайских русских эмигрантов не исчерпывалось только этим путем. По мере углубления контактов стали появляться более сложные и рефлексивные способы понимания. Переводческая практика Перелешина, в отличие от популярного очерка Серебренникова, демонстрирует глубокое погружение в оригинал. М.П. Коростовец поступила иначе, включив даосскую мысль в теософскую космологическую рамку, интерпретируя «дао» через оппозицию «Духа»

и «Материи». Автор, подписавшийся псевдонимом «Синолог» в журнале «Врата», применил герменевтический подход к популяризации этого литературного канона. Эти различные способы понимания в совокупности образуют три модели восприятия даосизма шанхайскими русскими эмигрантами. Различия между ними лежат не только в методологической, но и в мировоззренческой плоскости: первая сохраняет целостность «своего», включая «чужое» в знакомую систему знания; вторая перестраивает содержание «чужого» с помощью рамок западного мистицизма; третья позволяет «чужому» проникнуть в воспринимающего субъекта и изменить его собственный способ мышления (о нескольких различных версиях переводов «Дао Дэ Цзин» в шанхайской эмигрантской среде пойдет речь в главе V).

§ 3.4. Рецепция современной китайской литературы: Лу Синь, Ай Цин, Чжан Тянь-и в 1940-х гг.

Если перевод китайской классической поэзии и философии русской эмигрантской общиной Шанхая представляет собой глубинное освоение культуры, то серия переводов китайской современной литературы, осуществлённая той же общиной в 1940-х годах, демонстрирует интерес литераторов к современной литературе Китая.

Переводческая деятельность Перелешина не была изолированным явлением. 1940-е годы стали в Шанхае периодом активного перевода китайской современной литературы на русский язык. В 1946 г. поэт Николай Светлов (Свиньин) (1909–1970)³⁵ опубликовал в Шанхае свой перевод поэмы Ай Цина «К Солнцу».

³⁵ «Николай Федорович Светлов – русский эмигрантский поэт и общественный деятель. В 20-е годы жил в Харбине и учился на курсах Ориентального Института. Еще будучи в средней школе, он начал публиковать свои произведения в местных газетах и журналах. В 1931 году переселился в Шанхай. Вначале работал секретарем в русском журнале “Парус”, затем вступил в должность редактора в журнале “Прожектор” и газете “Шанхайская заря”. В Шанхае было напечатано несколько сборников его стихов. Получив советское гражданство во время Второй мировой войны, он активно стремился к скорейшему возвращению на Родину. В 1942 году, после основания в Шанхае советского

В позднейшей статье Перелешин, с некоторой иронией отзываясь об авангардной стилистике и самого Ай Цина, и его русского переводчика, признавал добросовестность Светлова и вспоминал, между прочим, и о том, что ему приходилось рецензировать этот перевод (рецензия пока не обнаружена): «[В] эмигрантской прессе время от времени появлялись переводы с китайских оригиналов, сделанные поэтом Николаем Светловым. Насколько помню, некоторые из этих переводов вошли в единственный сборник стихов Светлова “Сторукая” <...> В 1946 году появился перевод вполне модернистической (ни размера, ни рифмы) поэмы Ай Цина (псевдоним, означающий “Любовь”) “К Солнцу”, сделанный в Шанхае Н. Светловым. Пишущему эти строки привелось рецензировать этот труд сразу по его напечатании и тогда же отметить его недостатки. К чести переводчика, следует, однако, сказать, что переводил он действительно с китайского оригинала, с которым я и сличил перевод» [Перелешин 1970: 8, 9].

В русской эмигрантской среде Шанхая уже в начале 1930-х гг. проявился и интерес к творчеству Лу Синя, в том числе и к его стихам. История русской рецепции Лу Синя – отдельный предмет научного исследования (в значительной степени уже осуществленного, см., напр.: [Чжан Х. 2025]), мы же здесь ограничимся упоминанием о переводах его стихов, выполненных уже появлявшимся в настоящей работе М. Щербаковым (см.: [Щербаков 2011] и Н. Светловым (публиковались, в частности, в

коммерческого журнала “Эпоха”, его назначили генеральным редактором этого журнала. В августе 1947 года он вернулся в Советский Союз. Умер в 1965 году. <...> В клубе эмигрантов Шанхая он организовал и вел кружок по изучению литературы Китая» [Г.Х. Сюй. 2003: 68].

«Весной 1930 г. Н. Светлов становится первым призером конкурса, устроенного “Молодой Чураевкой” среди поэтов Северной Маньчжурии за стихотворения на тему “Восток”... Как видно, руководитель “Чураевки” не столь подчеркивал значимость переводческой деятельности Светлова, сколь тонко подмечал продуктивность художественного синтезирования в практике молодого поэта разных этнокультурных поэтологических систем, рождающих на “местном материале” особый эффект» ([Забияко, Сенина 2025: 312–313]).

специальном выпуске шанхайского журнала «Эпоха», посвященном Лу Синю: № 133, 15 октября 1946 г.). Отметим только, что русская эмигрантская община во многом «узнавала» Лу Синя через призму своей собственной литературной системы, подобно тому как до этого китайская интеллигенция называла Горького «русским Лу Синем»: так, в редакционной статье в упомянутом выпуске «Эпохи» Лу Синь был назван «китайским Горьким», подобные определения есть и в предисловии В. Рогова, открывавшем изданную издательством «Эпоха» в 1949 г. книгу переводов прозы Лу Синя. Многие из вошедших в это издание переводов выполнены Перелешиным³⁶.

Интерес Перелешина к Лу Синю проявлялся и в поэзии: в частности, в период его жизни в Шанхае им были переведены некоторые стихотворения Лу Синя, а сами переводы опубликованы уже позднее, в пятой книге стихотворений «Южный дом»:

Из слышанного³⁷

Стихотворение Лу Синя

Фонарики цветные освещают
распахнутую дверь в банкетный зал.
Красивая, нарядная служанка
подносит гостю яшмовый бокал.
Вдруг, вспомня, что безвременно в могилу
сошли все те, что были ей близки
она, чтоб скрыть рубцы от слез, притворно
рассматривает тонкие чулки.

[Перелешин 1968: 37]

³⁶ Статьи Сой Шоушана «Личность и идеи Лу Синя», Чжан Тяньи «О повести “Подлинная история А-Q”», «Заметки после прочтения “Подлинной истории А-Q”», «Диалог по поводу “Введения к “Подлинной истории А-Q”»», Чэнь Яньцяо «Лу Синь и современная китайская гравюра», Сюй Гуанпина «Послесловие к сборнику “Письма Лу Синя”».

³⁷ «В Лейденском архиве хранится текст оригинала с примечанием: “Оригинал стихотворения Лу Синя “Из слышанного”, написанный для меня рукою культурнейшего Гэ Бао-цюаня, сотрудника ТАСС в Шанхае, впоследствии культурного атташе или секретаря китайского посольства в Москве” (Cat. P. 109)» Цит. по: [Перелешин 2018: 568].

К стихам Лу Синя Перелешин обращался и позднее: 1979 годом датирован перевод басни «Кто самый мудрый?» [Перелешин 2018: 227].

После образования КНР некоторые из немногочисленных оставшихся в стране русских литераторов и издателей приняли новую официальную идеологию и действовали в соответствии с этим. Так, В. Рогов, когда-то финансировавший «Остров», и многократно упоминавшееся выше шанхайское издательство «Эпоха» в 1951 г. выпустили «сборник рассказов китайских писателей» «Освобожденный Китай», включавший, например, рассказ Лю Байюя «Политкомиссар» и предварявшийся предисловием Чжао Шули «К советским читателям».

Выводы к главе III

В третьей главе рассмотрено обращение русских эмигрантов к культуре страны пребывания – к «чужому». На основании свидетельств В. Перелешина охарактеризован «двойной барьер», препятствовавший рецепции китайской культуры (психологическая установка на временность изгнания и объективная сложность овладения письменностью), вследствие чего большинство эмигрантов десятилетиями оставались культурно изолированными от Китая. Проанализированы образы Китая в их этнографическом и символическом аспектах, рецепция даосизма (в том числе три независимых перевода «Дао Дэ Цзин») и рецепция современной китайской литературы – мемориальный выпуск журнала «Эпоха», посвящённый Лу Синю (1946), сборник «Лу Синь» (1949) и антология «Освобождённый Китай» (1951), в которых В. Перелешин выступил одним из ключевых переводчиков, охватив весь спектр китайской словесности от классики до новейшей прозы. Главным теоретическим результатом главы стала трёхчастная типология моделей рецепции «чужой» культуры: аналогическая (уподобление незнакомого знакомому – Лу Синь как «китайский Горький»), рамочная (истолкование чужого текста через устойчивую мировоззренческую систему воспринимающего – теософский перевод «Дао Дэ Цзин» М. Коростовец) и трансформативная (обратное воздействие чужого на самого воспринимающего – эволюция поэтики В.

Перелешина под влиянием даосизма). Данная типология служит сквозным аналитическим инструментом последующих глав.

Глава IV. Коллективный поэтический сборник «Остров» (1946) как целое

В первой главе настоящей работы, предлагая общий очерк литературной жизни Шанхая и перечисляя литературные кружки, мы назвали, в частности, «Пятницу», которая начала работать в 1943 г. Результатом ее деятельности стал изданный в 1946 г. коллективный поэтический сборник «Остров», в самом названии которого отразилось самоощущение эмигрантов, отрезанных войной от внешнего мира, – книга, которая, по мнению Перелешина, «превосходит по качеству все другие сборники и антологии дальневосточной поэзии» [Перелешин 1971: 78]. Ее анализу и посвящена настоящая глава.

§ 4.1. Кружок «Пятница» как заметное явление литературной жизни Шанхая 1940-х гг.

Ю. Крузенштерн-Петерец вспоминала: «Собирались мы по пятницам, и сначала кружок так и назывался, но позднее, когда жизнь в Шанхае стала труднее, даже передвижение по вечерам было затруднено, Ларисса Андерсен заметила, что мы причаливаем к этому столу, как к острову. Так возникло новое название “Остров”» [Крузенштерн-Петерец 2000: 145-146].

В тяжелые времена японской оккупации, притом что встречи литературного кружка изначально проходили в гараже, кружок установил строгую и творческую систему деятельности. Перед каждой встречей все участники должны были создать стихи на одну общую тему, определяемую путем жеребьевки, что обеспечивало разнообразие творчества. «Одним из занятий была стихотворная практика: из “урны” вытягивался листок с темой, и на следующей встрече участники читали и разбирали свои стихотворения на заданную тему» [Петерец 1999: 3].

Темы были намеренно сформулированы широко и допускали множество интерпретаций. Естественно, что каждый поэт, работая над темой,

исходил из собственных эстетических предпочтений, жизненного опыта и политических взглядов.

На собраниях «Пятницы» члены кружка читали и обсуждали стихи, иногда делали доклады. Личные архивы сохранились у немногих, – не у всех вышли и сборники стихов. О конкретном содержании собраний мы знаем только из фрагментарных воспоминаний участников. Понятно, что в состав итогового сборника вошли далеко не все стихи, созданные участниками за время работы «Пятницы», – почти наверняка стихи проходили какой-то редакторский отбор (в предисловии к сборнику принципы этого отбора не обсуждаются). Таким образом, наблюдаемая сегодня разнородность стихов «Острова» может являться лишь частью того богатого разнообразия, которое существовало до редакторского отбора.

Атмосфера в “Пятнице” была одновременно строгой и юмористической. По свидетельству Ю. Крузенштерн, «[п]ервые собрания прошли безалаберно, но потом как-то сама собой наметилась работа. Решили ввести систему занятий. К каждому собранию у кого стихи были готовы, читали их. Каждое стихотворение читалось раз или два; потом текст передавался из рук в руки – читали уже глазами. Каждый делал свои замечания. Кроме того, делались и письменные разборы: каждый в порядке очереди разбирал какое-нибудь стихотворение. Разборы были очень серьезные – обсуждалось общее построение стихотворения, сочетание образов, ритм, рифма и т. д. Если в стихотворении звучала музыка какого-то другого поэта, тоже немедленно отмечали. Случалось, что автора и просто поднимали на смех, но никто не обижался.

Помню, как-то Лида Хаиндрова принесла неважные стишки, которые заканчивались очень жалостно: *И сирая вдовица плачет, / Всю жизнь страдать осуждена*. Но слезы в этих стихах были уже раньше, слишком много слез. Перелешин ядовито посоветовал: а вы, Лидочка, поставьте: *и сирая вдовица, значит...* Под общий хохот стихотворенье было убито. Точно также зарезал Перелешин и одно мое стихотворенье, “Девятый вал”. Тема

была “море”. Когда я прочла последние строки: *И крик заглох, / Где был причал*. Перелешин помешал ложечкой кофе, сочувственно добавил: *Какой нахал / Девятый вал*. Разумеется, после этого я стихотворение сняла.

В принципе требовалось приносить стихотворение к следующему собранию, но иногда это затягивалось на многие месяцы. Случалось, что за некоторыми темами набегали “долги”, и человек расплачивался за них. Впрочем, отказ от темы тоже не возбранялся. Помимо этого, писались доклады и на темы, относящиеся к поэзии вообще» [Крузенштерн-Петерец 2000: 146].

Некоторые уточнения содержат воспоминания активного участника кружка и самого, пожалуй, значительного его поэта – Перелешина: «“Пятница” давала атмосферу взаимопонимания, обеспечивала внимательных слушателей и неллицемерных критиков, которые умели то быть беспощадными, то открыто высказывать восхищение. На каждом пятничном собрании читались прежде всего стихи на недельную тему. Читались обязательно дважды (раз для общего впечатления, и снова для деталей), а потом написанное стихотворение переходило по кругу из рук в руки. Ни выразительность голоса, ни искусство чтения не спасали слабых стихов, ибо каждое стихотворение читалось и глазами, а те глаза были зоркие глаза стреляных воробьев.

Два раза устраивались дискуссии – о “Соловьином саде” Блока и о символе. По поводу “Соловьиного сада” Щеголев пытался утверждать, что это – поэма о труде, но на него дружно зашикали, и он умолк...У меня сохранился конспект моего выступления по поводу “Соловьиного сада”, по которому я написал, уже в Бразилии, статью, напечатанную затем в “Гранях”» [Перелешин 1987: 104].

Такая работа кружка очень близка к тому, что практиковалось в метрополии уже позднее, во времена «оттепели», в многочисленных ЛИТО – литературных объединениях (явление важное, но слабо документированное и почти не исследованное). Сами участники «Пятницы», видимо,

ориентировались на традицию акмеистов, на практику столь важного для них Гумилева, верящего в плодотворность рациональной критики поэзии.

По наблюдению современной исследовательницы, «одним из эстетических принципов литературно-художественного объединения “Пятница” (1943), участником которого был В.Ф. Перелешин, провозглашался уход в круг “неполитизированной” литературы и поэтизация мира эмоций» [Гребенюкова 2021: 94]. Это было особенно важно в Шанхае военного времени, – когда внешний мир был наполнен тревогой за выживание, поэты «Пятницы» выбрали путь обращения внутрь себя, создавая в поэзии духовное пространство, не подверженное политической эрозии. Этим же объясняется и то, что в антологии «Одинокий остров» практически отсутствуют непосредственно политические темы: не потому, что поэты были равнодушны к реальности, а потому, что они осознанно рассматривали поэзию как один из способов выйти за пределы действительности и обрести духовную свободу.

Ю. Крузенштерн с иронией вспоминала, что некоторые другие русские литературные сообщества Шанхая в этом отношении были иными: «в “Понедельнике” эта тема <политическая> была гораздо больше в чести. “Понедельник” собирался рядом с нами, в соседнем гараже, но по понедельникам, потому мы и не встречались. Некоторые из “Острова” – Перелешин, Лидия Хаиндрова и Ивлева – там также состояли, причем Ивлева³⁸ обычно приносила оттуда короб новостей, разумеется, “в обмен”. “Понедельнику” она рассказывала, что делалось у нас. От нее же мы узнали анекдот. Один поэт в начале японо-китайской войны написал балладу, героем которой был китаец – храбрый поручик Цай. Но японцы одержали победу, и автор поторопился внести в свое произведение поправку – храброго поручика Цая у него заменил храбрый майор Кавай...» [Крузенштерн-Петерс 2000: 147].

³⁸ В отличие от других участников «Острова», В.Н. Ивлева нередко делала политические события темой своих стихов. В конце 1940-х она добровольно вернулась в СССР (краткую биографическую справку о ней см.: [Ван Чжичэн 2008: 463]).

В конце 1944 г. умер от тифа и плеврита Николай Петерец, о котором Щеголев писал чуть позже как о «фактическом организаторе и инициаторе всех наших начинаний, непримиримом враге всякой халтуры, неустанном борце за качество, умевшем вносить целесообразность даже в тот тяжкий “искус молчания”, который был навязан нам условиями» (11). Воспоминания вдовы, Юстины Крузенштерн-Петерец, и Перелешина свидетельствуют, что для кружка «Пятница» это событие стало роковым: «Место ушедшего поэта до конца оставалось незанятым, но темы уже не вынимались, стакан куда-то убрали» [Перелешин 1987: 108].

В. Рогов выполнил свое обещание и финансировал публикацию сборника стихов “Пятницы” под названием «Остров».

§ 4.2. «Остров» (1946) – результат работы кружка «Пятница»

Как литературное явление, своеобразное художественное целое сборник «Остров» почти не анализировался. О. Бакич, автор наиболее подробной и ценной работы о нем, ограничивается характеристикой художественной манеры каждого из девяти поэтов по отдельности [Бакич 2005]. Между тем композиция сборника, который состоял не из отдельных авторских подборок, а из разделов, посвященных определенным темам, предполагает, что важно взаимодействие разных голосов. Актуальность исследования «Острова» как художественного явления ощущается, видимо, в современной науке: разделу «Джиоконда» недавно были посвящены краткие тезисы, комментирующие выбор темы в свете традиции обращения к образу Леонардо да Винчи в русской культуре модерна ([Петрова 2024]), описывались также некоторые стиховые особенности [Гребенюкова 2017]³⁹.

«Остров» включил стихи девяти поэтов: Л. Андерсен, В. Иевлевой, М. Коростовец, Ю. Крузенштерн-Петерец, Н. Петереца, В. Перелешина, В. Померанцева, Л. Хаиндровой, Н. Щеголева. «В книге около двухсот

³⁹ В примечаниях к статье содержится указание на рукопись сборника, хранящуюся в Хабаровском краевом музее.

шестидесяти страниц стихов, причем, по моему предложению, они размещены не по авторам, а по темам – “веерами”», – вспоминал Перелешин.

Сборник разделён на двадцать тематических разделов: Дым, Карусель, Кольцо, Камея, Светильник, Море, Химера, Пустыня, Ангел, феникс, Сквозь цветное стекло, Кошка, Достоевский, Россия, Дом, Зеркало, Колокол, Мы плетем кружева, Поэт, Джиоконда.

Бакич комментирует эти темы так: «Некоторые – Россия, Поэт, Колокол, Достоевский, Дом – имеют традицию в русской поэзии и предполагают высокое значение. Другие – Дым, Карусель, Феникс, Химера, Пустыня, Зеркало – содержат потенциал философских размышлений. Значительно и то, что не было таких, казалось бы, близких эмиграции и времени тем, как, скажем, Изгнание, Война, Китай» [Бакич 2005: 186].

В «Поэме без предмета» Перелешин так перечисляет эти темы:

За темы, плетку в них имея,
взялись мы с пылом молодым,
и вот написаны “Камея”,
“Кольцо”, “Химера”, “Море”, “Дым”,
“Пустыня”, “Ангел”, “Кошка”, “Феникс”
и “Достоевский” (“да-с, без денег-с....”),
Россия (“все-таки жива!”),
“Стекло цветное”, “Кружева” ...
Игра закончилась “Поэтом”
и “Джиокондой” – и теперь
о самой горькой из потерь,
хоть больно вспоминать об этом,
читайте: пусть моя строфа
замрет на мрачной ноте “фа”/

[Перелешин 1989: 248]

Он же в мемуарной книге «Два полустанка» защищал практику «заданных тем», которая могла показаться архаической: «Кто-нибудь скажет, что это было “покушение с негодными средствами”, что искусственное вдохновение – нечто вроде маргарина или кокаина. Отвечу на это, что это так

и не так. Заданная тема только выглядит заданной, а на самом деле поэт остается совершенно свободным, пишет так, как хочет, и о том, что вызывает у него отклики. Умолчания в этом плане – “передергивания” – так же характерны, как высказывания.

Писали мы тогда же и стихи на “свободные” темы, но они как-то удивительно сочетались с пятничными темами, смыкались с ними. Лично я ни разу не написал ни одной строчки “по принуждению”, ни разу не “заставил себя” писать» [Перелешин 1987: 103-104].

Ниже мы попробуем, учитывая своеобразие композиции сборника, показать, проанализировав некоторые из разделов, содержательный и собственно поэтический диапазон интерпретации отдельных «заданных тем».

§ 4.3. Раздел «Светильник» как отражение исторического опыта

Хотя и сами участники «Острова», и позднейшие исследователи подчеркивали некоторый эскапизм позиции поэтов, проявлявшийся и в характере некоторых тем, связанных с «вечным» и «прекрасным», противостоящим нищему и опасному современному миру (такова, например, «Джиоконда»), по крайней мере один раздел сборника непосредственно связан с повседневной бытовой практикой: это «Светильник», напоминающий о затемнениях военного времени.

Эти впечатления, конечно, запомнились бывшим шанхайцам: «[Н]ачались полные затемнения улиц <...> затемнение распространялось на весь город, включая и нашу концессию. Окна надо было занавешивать плотными черным шторами, и если через какую-нибудь щелочку проникала наружу хоть самая тоненькая полосочка, то налетали Пао-ча, били окна и выключали в доме свет на месяц. А потом во время затемнений станции просто прекращали подачу тока. Так вошли в обиход коптилки стаканчики с маслом, в котором плавал фитилек. А некоторые пользовались просто лампадками» [Крузенштерн-Петерец 2000: 143-144].

(Заметим, не позволяя себе здесь сколько-нибудь подробно обсуждать это, что впечатления от затемнений времен Великой Отечественной отразились и в творчестве некоторых русских поэтов метрополии.)

Стихи про светильник в «Острове» очень разные. Владимир Померанцев создает наиболее прямолинейное и натуралистичное описание процесса угасания света. В его стихотворении угасание светильника становится центральным моментом: «Пламя вдруг задрожало, задумчиво вытянув жало. Вещи спешно, как воры, шмыгнули назад в темноту» (74). Затем следует постепенное исчезновение света – «Подобралась усталость. Мигает без масла светильник. Зачадил, затрещал и, слегка подымивши, погас». Это описание не просто фиксирует физический процесс, но передает атмосферу неумолимого упадка и исчезновения. Когда гаснет светильник исчезает и привычный мир предметов.

Ларисса Андерсен придает теме отключения света космический масштаб, создавая апокалиптическое видение полной и окончательной тьмы. Её стихотворение начинается с безусловного утверждения: «Все исчезло во тьме без следа» (67). Здесь нет постепенного угасания, а есть мгновенное исчезновение всего сущего. Единственный свет, который остается – это «запоздалая память о свете», «слабый отсвет, больная догадка». Светильник у нее становится символом не спасения, а иллюзии спасения, последней, уходящей в небытие надеждой. Образ «голубой лампадки», которую «далеко, далеко от земли» пронесли «утонувшие дети», усиливает ощущение того, что свет окончательно утрачен миром.

У Перелешина угасающий светильник – метафора угасания интеллекта, рациональности. Его стихотворение развивает тему постепенной утраты разумного миропорядка: герой верил «внятным числам» и «разумным крыльям» (71), но вынужден признать неизбежность краха. Кульминация этого процесса выражена в строках: «Но разум, мой светильник оскуделый, / Ты угасаешь, ты меня предашь». Здесь отключение светильника – это не просто исчезновение физического света, но потеря способности понимать и

осмыслять действительность. Вместо разума приходят «почти невидимые привиденья», мир теряет логику и порядок.

Щеголев использует образ светильника в совершенно ином ключе, хотя также обращается к теме его угасания. Его светильник предстает в виде «огарка» – последнего остатка свечи, почти полностью сгоревшей. Это не просто физическое угасание, но предельное состояние света перед окончательным исчезновением. Однако Щеголев наделяет этот мерцающий свет магической силой: «Забытые вещи и лица, – Все снова при свете огарка зажглось!» (77). Последний свет светильника способен вернуть к жизни забытое прошлое, мертвые воспоминания и утраченные ощущения. Таким образом, угасание здесь парадоксально содержит в себе момент откровения и просветления перед окончательной тьмой.

Николай Петерек затрагивает тему истощения светильника в контексте философской рефлексии. Обращаясь к образу «светильника ума», поэт задается вопросом: «Хватит надолго ли масла в горящем светильнике сердца?» (73). Это вопрос о пределах внутренних ресурсов, о том, когда погаснет свет сердца и разума. Светильник здесь – это средоточие жизненной энергии, и его угасание неминуемо.

Мария Коростовец создает лирическую вариацию на эту тему, связывая светильник с памятью о любви. В её произведении светильник становится инструментом сохранения мгновения: «Я, светильник подняв, на всю жизнь этот миг освещу». Однако финальный образ – «И, тихонько вздохнув, поцелуем задую свечу» (70) – содержит в себе сознательный акт прощания.

Лидия Хаиндрова интерпретирует светильник как символ верности и обещания, который нужно сохранить несмотря на разлуку и потери. Её героиня берет светильник «из твоих коченеющих рук» и носит его с собой, но позже начинает сомневаться в возможности сохранения этого света: «Если жизни твоей убережь не смогла, как светильник мне твой сохранить?» (75). Здесь угасание света связано с недостижимостью попытки сохранить любовь и верность.

У Иевлевой светильник – это и реальный источник света, защищающего от «цепкой мглы» дороги, и символ надежды на встречу. Светильник героини горит всегда «как прежде» (68), обещая встречу и знак, однако вся суть стихотворения погружена в атмосферу неопределенности и поиска в темноте. Свет светильника борется с мраком, но исход этой борьбы остается неясным.

Представленная подборка стихотворений демонстрирует разнообразные подходы к образу светильника, однако наиболее ярко тема угасания и отключения света проявляется в нескольких произведениях, каждое из которых интерпретирует это явление по-своему. Светильник в этих стихах функционирует не только как бытовой предмет, но и как многоуровневая метафора, символизирующая потерю надежды, разума, памяти и жизненной энергии.

Таким образом, тема отключения электричества и угасания светильника в представленных произведениях служит выражением различных аспектов человеческого опыта: физического исчезновения мира (Померанцев), космического апокалипсиса (Андерсен), потери разума (Перелешин), магии последней памяти (Щеголев), истощения жизненных сил (Петерец), прощания и отпускания (Коростовец), невозможности сохранения (Хаиндрова), борьбы света с тьмой (Иевлева). Все эти авторы единодушны в одном: угасание светильника – это не просто физическое явление, но символическое выражение экзистенциального кризиса.

§ 4.4. Образ пустыни в сборнике «Остров» (1946): духовное изгнание и аскеза

Раздел «Пустыня» представляет стихи всех девяти поэтов «Пятницы».

Наверное, это можно объяснить тем, что пустыня в большей, пожалуй, степени, чем другие заданные темы, поддается разнообразным интерпретациям: это один из самых популярных и традиционных культурных (в том числе поэтических) образов, притом очень многозначный (что, видимо, способствует жизни образа в истории); исследователями отмечалось, что

«[л]ексема “пустыня” имела изначально разное семантическое наполнение» [Федосеенко 2009: 206], обозначая и географически реальное место, и «место одиночества и уединения» вне «топографической конкретности»; устойчивыми оказывались лишь связанные с пустыней представления об одиночестве (которое могло иметь разную эмоциональную окраску, пониматься и как благое уединение, и как страдания изгнанника). Образ пустыни в русистике исследуется, но преимущественно в литературе первой трети XIX века ([Федосеенко а 2009: 206-214], [Федосеенко 2009 б]) и позднейшей поэзии, связанной с традицией духовных стихов ([Чернова 2013], между тем он очень значим и для текстов другого типа (назовем хотя бы «Остановку в пустыне» Бродского (1970) и современное этой книге и совсем не идиллическое стихотворение Рубцова «В пустыне» (1968). Учитывая этот статус поэтического образа, представляется небесполезным обратить внимание на группу текстов, в которых показываются, сопоставляются, исследуются его разные смысловые, художественные возможности.

Пустыня как пространство Исхода – библейский символ, актуализированный для русской эмиграции: с исходом евреев из Египта эмиграция сравнивалась уже с начала 1920-х гг. (см., напр.: [Ревво 2017], [Мегрешвили 2019], Кудряшова 2010]). А для «восточной ветви» эмиграции, для русских в Китае пустыня – это еще и явление географически конкретное, близкое и известное.

Собственно пустыни Востока, близкие к тем землям, где оказались русские поэты, наиболее прямым образом представлены в стихотворении В. Померанцева, где появляются образы великих завоевателей прошлого («Но сон или явь – не проверить под бубнами бури: / Сквозь ливень камней, меж изъеденных временем скал / Огромный и рыжий, косматые брови нахмутив, / Чингиз на гнедом иноходце вблизи проскакал»). Возможно, это стихотворение появилось под влиянием представлений о «угрозе с Востока», представлений о будущих военных конфликтах между Востоком и Западом.

События в Монголии, получившей государственную независимость в 1945 г., видимо, имеются в виду в стихах Иевлевой: политический подтекст здесь, впрочем, можно предположить, имея представления о взглядах автора и ее дальнейшей судьбе. На возможность такого понимания наводят и слова в самом тексте: о «[п]оступи новой эпохи» и о «[в]етре из Гоби». Однако центральный образ стихотворения – все-таки фантастический, и реальному комментированию он не вполне поддается («Всадник крылатый / Проходит по желтой пустыне... // Вышел он в море / Камня и мертвого света. // Светлый и грозный / Развернутый свиток как знамя...»)⁴⁰.

В разделе есть стихи, где пустыня (несмотря на свою географическую близость) имеет исключительно метафорический смысл: для Юстины Крузенштерн-Петерец пустыня – метафора душевного страдания (природа его не уточняется): «Этот огненный зонт, / Этот злой горизонт / Не напрасно пустыней зовут. / Только боль... Только жгучая боль...» Некоторая новизна интерпретации традиционной метафоры определена развитием мотива миражей: боль лирической героини вызвана потерей иллюзий. Со слов о миражах и их утрате стихи начинаются и ими же заканчиваются: «Проходил караван... Он миражем исчез вдалеке... // Оттого ль, / Что отгрезился сон наяву?».

Коростовец в сравнительно длинном повествовательном тексте (16 четверостиший) интерпретирует историю о Моисее и медном змее (Числа, 21). Ключевой образ здесь – образ змей. Уже в первой строке странствие объясняется так: «Мы пустынею шли, изживая проклятие змея» (то есть грех Евы, соблазненной дьяволом в образе змея). Змеи терзают странников («Мы

⁴⁰ О Варваре Николаевне Иевлевой (1900–1960), уехавшей в 1947 г., известно очень мало. По свидетельству Перелешина, она «была женщиной высокой культуры. Знала английский и французский языки в совершенстве. Как журналистка была широко известна не столько среди русских, сколько среди иностранцев. Рассказывала прелестные истории из своего многолетнего опыта. Одну такую историю я запомнил навсегда» [Перелешин 1987: 99]. Видимо, в СССР она не оставляла попыток заниматься литературной деятельностью, ей, возможно, принадлежат пьесы (не поставленные?) начала 1950-х гг. «Змеиный дом» и «Открытые двери», сохранившиеся в архиве Главреперткома.

боролись, бежали, но множились скользкие гады...»). Заметим, что в стихах Коростовец о змеях говорится гораздо больше, чем в соответствующем фрагменте Ветхого Завета, в частности, потому, что со змеями сравниваются и причины душевных мук: «И сомненья ползли, и роптанья ползли, словно змеи, / Заползали нам в душу и жалили наши сердца...». Финал стихотворения, видимо, может быть понят по-разному. Если в Библии Медный змей, созданный Моисеем по велению Бога, является знаком спасения, то у Коростовец последняя строфа звучит так: «И, бия себя в грудь, в ожидании чуда, смятенный, / Я с надеждою поднял глаза, как велел Моисей... / Нестерпимо на солнце сиял... медно-кованый змей». Многозначие внутри фразы говорит о том, что увидеть именно змея – опять змея! – было неожиданно для тех, кто просил Моисея: «Выйдет пусть Моисей и Господень покажет нам лик!» Слово «нестерпимо» указывает не, на радость, от чуда, а скорее на новые страдания. Наконец, важно, что появление змея в финале стихотворения, которое начинается со слов о «проклятии змея», делает композицию кольцевой, возвращает нас к началу, а странников – может быть, к прежним мукам.

Аналогия между горькой участью русских эмигрантов и историей изгнания древних израильтян довольно распространена. Например, уже в 1927 г. Мережковский в своей работе под названием «Наш путь в Россию» исследовал это соответствие, детально разбираясь в общих чертах между русской диаспорой и еврейской рассеянностью: «Русская эмиграция, продолжающаяся русская революция, есть нечто небывалое во всемирной истории. С чем ее сравнить? С иудейским “рассеянием” или с вавилонским пленением Израиля, или с Исходом из Египта? <...> В судьбах народов так же, как отдельных людей, печать страдания бывает печатью избрания. Нет ли и в этом сходства нашего с Израилем? <...> Сорок лет, может быть, будем блуждать в пустыне, и кости наши в ней падут, но мы должны идти через нее в Обетованную землю» [Мережковский 1966: 20].

О странствующем в пустыне – о Вечном Жиде – говорится и в сонете Петереца («Вставай! Пора! В оконце свет дрожит, / От солнца дальние пески пылают; / Ты должен торопиться... // Не знаешь сам, куда же путь лежит, / И скакуна тебе не оседлают, / Бредешь пешком, а дьявол ворожит, / И демоны твой посох направляют»). В последней строке предложена традиционное сравнение пустыни и сердца: «Страшнее сердца не найти пустыни!». Н.В. Петерек скончался в 1944 г.; образ Вечного Жида уже появлялся – как лирически пережитый – в русской поэзии эпохи (например, в цветаевском переводе, «Плаванье», стихотворения Бодлера “Le voyage” [Косматова 2000]).

На фоне употреблений лексемы «пустыня» в русской поэзии, где она нередко имеет позитивные коннотации (пустыня как «место единения с Богом»), заметно, что в «Острове» пустыня понимается почти исключительно как место страдания. Отсутствует, например, очень распространенная в русской поэзии ассоциативная связь «пустыни» с темой творчества (и с пушкинским стихотворением «Пророк»). Ближе всего к этой образной традиции оказывается Перелешин, говорящий, впрочем, не прямо о творчестве, а о религиозном созерцании. Образы пустыни у Перелешина и Коростовец вдохновлены Библией, но очень по-разному. Для Перелешина пустыня – место спасительного уединения, она «золотая, любимая», дает спокойствие («[м]не в дремоте даруется легкость желанная»); это место, где постился Христос («прекрасные ангелы белых обителей / Прилетали, и звери служили Ему»); Ветхий Завет, правда, здесь тоже вспоминается: пустыня не только «сорокадневная, / Где постился Христос», но и «грозная, сорокалетняя, гневная», то есть та, по которой Моисей водил евреев. Но «испытанье и казнь» у Перелешина пустыня только для «маловерных сердец».

Со стихотворением Перелешина может быть отчасти сопоставлено стихотворение Щеголева. Если у Перелешина пустыня – это место, куда герой бежит из города («В сером городе – чувства и мысли растеряны, / Заключенная в камень, томится душа. / Я к тебе ухожу...»), то у Щеголева стихи именно

о городе, который кажется пустыней, потому что в городе человек одинок и в городе, как в пустыне, нет естественной жизни («Пусто: ни одного человека, / Голо: ни одного деревца!»).

В рамках раздела сборника стихотворению Перелешина оказывается противопоставленным стихотворение Щеголева. Если у Перелешина пустыня – это место, куда герой бежит из города («В сером городе – чувства и мысли растеряны, / Заключенная в камень, томится душа. / Я к тебе ухожу...»), то у Щеголева пустыней кажется город: в городе человек одинок (а одиночество приносит страдание), в городе, как в пустыне, нет естественной жизни («Пусто: ни одного человека, / Голо: ни одного деревца!»). Позволим себе предположить, что город как тема появляется у Щеголева в том числе и под влиянием футуристов, особенно любимого Щеголевым Маяковского, влиянием, которое обнаруживается также на уровне графики, синтаксиса, попыток воспроизведения интонаций устной речи.

В разделе, однако, есть и тексты, которые можно понять как шутливую реакцию на стихи товарищей, наполнявших образ пустыни разными символическими значениями: «Природа пустыни проста: / Пустыня ужасно пуста» (Андерсен). Еще более явный характер шутки имеет стихотворение Хаиндровой, построенное на игре с экзотическими реалиями и варваризмами («Откуда-то вдруг налетевший самум / В пустыню примчал молодую ханум»).

Итак, можно сказать, что, во-первых, несмотря на существенные различия индивидуальных поэтических манер, стихи раздела объединены темой скитаний, которая для эмигрантов имела очевидно автобиографический характер. Во-вторых, особое (прежде всего географическое) положение поэтов «восточной ветви» определило возможность взаимодействия условного, символического значения традиционного поэтического образа – и реальности, исторической, географической, этнографической, и такое взаимодействие могло оказаться плодотворным в художественном смысле: происходила «реализация метафоры» (как когда-то превратились в реальные условно-поэтические оковы в поэзии декабристов).

§ 4.5. Образ Достоевского: к проблеме рецепции писателя в эмиграции

Интерес литераторов «восточной ветви» русской эмиграции к личности и творчеству Достоевского нашел отражение в серии литературно-критических публикаций. Статьи, посвященные Достоевскому, появлялись на страницах харбинских газет «Заря» и «Рубеж», а также журнала «Луч Азии» в 1920-1940-х гг. и др.⁴¹.

Кроме литературно-критических и мемориальных статей, в разные годы образ Достоевского, как мы обнаружили, появляется в поэтических произведениях.

Перелешин вспоминал, как в кружке «Пятница» решили написать стихи о Достоевском, причем сам он «не написал <...> не потому, что не хотел, а потому, что не смог. Не удалось лирически подойти к образу великого писателя. А вот Щёголеву удалось:

“...А дальше и сам Достоевский
С портрета Перова, точь-в-точь...
Россия-то вьюга и ночь,

То светоч и счастье, и феникс.
И вдруг, это всё замутив,

Назойливый лезет мотив:
Что бедность, что трудно-с, без денег-с....”

Написали о Достоевском только пятеро из девяти поэтов (в то время Владимир Померанцев уже был с нами)» [Перелешин 1987: 103-104].

В отличие от рационального анализа в критике, Достоевский в стихах предстает в более сложном и многогранном свете. И в критике, и в поэзии

⁴¹ См., в частности: *Иванов В.Н.* Под вьюгой жизни. Памяти Ф.М. Достоевского // *Заря*. 1931. 12 февраля. С. 3; *С.П.* Не должно отчаиваться. К 50-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского // *Русское слово*. 1931. 10 февраля. С. 4; *Невский Дм.* Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. К 60-летию со дня смерти великого писателя // *Заря*. 1941. 16 февраля. С. 3. (Дмитрий Невский – псевдоним Дмитрия Григорьевича Сатовского-Ржевского (1900–1944); Сергей Яворский – псевдоним Сергея Ильича Ражева (1913–1975). (См.: [Мехтиев, Пасевич, 2020: 57]).

Достоевский воспринимался как символ русского национального духа и культуры, но в поэзии этот символизм обретал более личное и эмоциональное выражение, отражая уникальные духовные потребности и культурную идентичность поэтов в условиях изгнания.

Особая роль Достоевского обусловлена глубоким резонансом его жизненного пути с судьбой эмигрантов. Среди писателей всемирной известности немногие пережили столь драматические повороты судьбы, как Достоевский – от революционных убеждений и смертного приговора до помилования и последующего десятилетия каторги, от радикального социализма до почвенничества.

Исследователи отмечали, что «восприятие творчества Ф.М. Достоевского в публицистике дальневосточной эмиграции <...> представляет собой образец конструирования идеологического мифа о писателе, мифа, отражающего представления и идеалы русских эмигрантов, но зачастую далекого от реального исторического облика Достоевского-человека. Так, в большинстве публикаций Ф.М. Достоевский характеризуется как “пророк”, “провидец”...» [Мехтиев, Пасевич, Струк 2020: 60]. Такое конструирование образа не случайно, это закономерный выбор изгнанников. Заметим, что такое конструирование мифа о Достоевском свойственно не только «восточной ветви» эмиграции, но и эмигрировавшим на Запад (да и шире – читателям, пережившим исторические катастрофы XX века). Так, Василий Немирович-Данченко писал о Достоевском: «[А]постол униженных и оскорбленных, он не умел делить себя надвое. Он не только апостол нищеты и горя. Достоевский – пророк. Он не посещаем, а одержим вдохновением, как одержимы им библейские пророки. Тотчас после припадков эпилепсии – ему (а, может быть, и в ее корчах) открывались грозные дали грядущего, сокрытого спокойным наблюдателям жизни. В судорогах пророческого отчаяния стена между настоящим и будущим перед ним падала. Он не угадывал, а видел сегодняшнюю Россию: гибель ее мощи, растление культуры, разврат и оподление власти, расхищение войнами накопленных богатств духовных,

смерть совести и веры, терзания ее ума и творчества, и рабство обманутого соблазнительными лозунгами народа!» [Немирович-Данченко 1931: 2].

Образ спасителя усиливается и возвышается в стихотворении Игоря Северянина «Достоевский» (1926): “Его улыбка – где он взял её? – / Согрела всех мучительно-влюблённых, / Униженных, больных и оскорблённых”. Здесь «улыбка» становится таинственной целительной силой, источник которой непостижим, но способна утешить все страдающие души. Поэт возводит это искупление к высшей степени: “Все чрез него познали оправданье, / И – человек почти обожествлён”. Эта почти богоподобная похвала глубоко отражает отчаянную потребность эмигрантов в искуплении в период духовного кризиса.

Арсений Несмелов рисует образ Достоевского с другой стороны: “измученный пророк”. Он прямо называет писателя “измученным пророком” и описывает его с противоречивыми чувствами: “Люблю тебя, измученный пророк, / Ты то горел, то гас, то сердце застил”. Этот образ, то светящийся, то угасающий, указывает на сложность духовного мира Достоевского – он и маяк во тьме, и страдающий жертва. Но даже в самые темные моменты поэт подчеркивает: “И все ж ты пел (хотя бы между строк) / О нежности, о жалости, о счастье”. Эта способность сохранять надежду в отчаянии становится драгоценным духовным наследием для эмигрантских поэтов.

Достоевский страдал эпилепсией, которая усугубилась в годы изгнания. Эпилептические припадки в эмигрантской поэзии не только как физиологический факт, но и как уникальный эстетический символ и духовная метафора. Эта поэтическая интерпретация патологии глубоко отражает понимание смысла страданий.

Л. Хаиндрова в стихотворении «Достоевский» поднимает эпилепсию на экзистенциальный уровень посредством драматичного внутреннего диалога: «Снова голос надтреснутый, резкий / Слышу в долгие ночи без сна. / Бормочу тишине – “Достоевский?” / – “Эпилептик” – кричит тишина» [Остров

1946: 200]. Эпилепсия здесь перестает быть просто болезнью, а становится знаком состояния бытия, отличительным знаком духовной идентичности.

Эта эстетика патологии находит отражение и в стихотворении Владимира Набокова: “Тоскуя в мире, как в аду, / уродлив, судорожно-светел”. Использование противоречивого определения “судорожно-светел” создает эстетическое напряжение, подразумевая, что в моменты крайней душевной боли вспыхивает искра вдохновения. Эта тенденция к сакрализации болезни уходит корнями в русскую культуру “юродивого” – в безумии скрывается прозрение истины, а в физической слабости проявляется духовная сила.

Николай Петерек еще более ярко изображает эпилептический припадок как мистический опыт: «Вот молния сверкнула, обожгла / И сотрясла и выгнула падучая: / На дыбе так подергивают, мучая, / Истерзанные пыткой тела» [Остров 1946: 199]. Это выразительное описание не только передает страдания во время припадков, но и намекает на его сакральный смысл – это цена, которую необходимо заплатить за “выведать правду”. Физические страдания становятся путем к духовному откровению.

Среди множества персонажей Достоевского, Мармеладов из «Преступления и наказания» занимает особое место в эмигрантской поэзии, вызывая глубокий отклик и сочувствие. Этот саморазрушительный мелкий чиновник – не просто литературный образ, но и символ, через который эмигранты понимают свою судьбу.

Николай Петерек, представляя ночные блуждания Достоевского по Петербургу, раскрывает глубинный смысл образа Мармеладова: «Душа тоскует старым Мармеладовым / И пьяницей замерзнет на снегу» [Остров 1946: 198]. Это отождествление с Мармеладовым – не просто выражение пессимизма, а глубокое понимание специфического состояния – сохранения подобия достоинства в безнадежной ситуации. Это сочувствие выражено еще более прямо и лично в стихах Николая Щеголева: «Ведь это, пропив вицмундир, / Весь мир низвергает, весь мир / Все тот же, его, Мармеладов / (Мне кажется, я с ним знаком)» [Остров 1946: 201].

Этот аспект восприятия образа Мармеладова уже привлекал внимание исследователей. Так, О.В. Богданова и Цзан Юньмэй отмечают: «[С]троки “Душа тоскует старым Мармеладовым” и “<душа> пьяницей замерзнет на снегу...” оказываются уже за пределами прямой речи Достоевского, они представляют собой подхваченный лирическим героем пафос восприятия классиком сегодняшнего мира» [Богданова, Юньмэй Цзан 2021: 159].

Поэт не только узнает Мармеладова, но и чувствует с ним родство, словно он – его двойник. Эта глубокая духовная связь раскрывает значение образа Мармеладова для эмигрантов – он не просто литературный персонаж, но и отражение их собственной судьбы. Как Мармеладов сознательно погружается в трясину, так и эмигранты, по-видимому, ищут своеобразное утешение в осознании своей участи.

Если Мармеладов представляет поиск достоинства в саморазрушении, то Ставрогин из «Бесов» символизирует более глубокий духовный кризис – искушение нигилизмом и одержимость злом, Всеволод Иванов писал: «в “Бесах” все огненным вихрем крутится вокруг Ставрогина, который распадается в эмансипации своей личности на части. Революционное беснование, беснование свободы объемлет всю эту публику с метафизической неизбежностью» [Иванов 1931: 3]. В эмигрантской русской поэзии Ставрогин перестаёт быть далёким литературным образом, становясь внутренним демоном, с которым поэты должны столкнуться лицом к лицу.

Ю. Крузенштерн-Петерец драматически представляет духовную борьбу со Ставрогиным: «Опять он со мною в двуликости жуткой / Упрямый, неизживаемый Янус. / Какую еще вы придумали шутку, / Кусаться, Ставрогин? Таскать меня за нос?» [Остров 1946: 197]. Ставрогин здесь не внешняя угроза, а неизбежная тень в глубинах души.

Поэт далее исследует универсальность и опасность этой духовной инфекции: «Быть может, он тоже был вами укушен, / Помечен, замучен отравленным зубом... / Проклятье тому, кто допустит вас в душу». Здесь подразумевается, что сам Достоевский также стал жертвой ставрогинского

демона – он создал этого персонажа, но одновременно был им измучен. Процесс творчества становится процессом борьбы с внутренним демоном, и результат этой борьбы неопределён – демон может быть укрощён, а может в свою очередь поглотить создателя. По словам А.А. Богодеровой, «в стихотворении “Достоевский” по-настоящему притягательно именно то аморальное, но яркое и захватывающее, что воплощено в фигуре Ставрогина» [Богодерова 2023: 50-51].

Несмелов подчёркивает духовную пустоту, которую представляет Ставрогин, – он не только воплощение зла, но и отрицатель жизненной силы: «как злой и мертвый Дух, – / Опустошенный, сумрачный Ставрогин». Однако примечательно, что Несмелов одновременно указывает, что противоречивые герои Достоевского – «Все близкие... Идут, идут, идут / По русской окровавленной дороге». Даже самые тёмные персонажи являются неотъемлемой частью русского духовного спектра, они вместе составляют полную картину русской души.

Братья Карамазовы как вершина позднего творчества Достоевского становятся в эмигрантской русской поэзии важным символом для выражения сложных духовных состояний. Каждый член этой семьи представляет одну сторону человеческой природы, а их конфликты и диалоги отражают внутреннее расщепление эмигрантской интеллигенции.

Слова Анненского: «И Карамазовы, и бесы жили в нем» – не только обобщение творческого мира Достоевского, но и более глубокий намёк на универсальность этой множественной личности. В душе каждого живут разные Карамазовы – рационально сомневающийся Иван, религиозно пылкий Алёша, чувственно импульсивный Дмитрий, и они ведут вечные дебаты в глубинах души.

Несмелов более живо описывает этот внутренний конфликт: «Но яростен, когда терзает бес, / Логически-безумный Карамазов». Парадоксальное выражение «логически-безумный» точно улавливает характеристику карамазовского мышления – это одновременно крайнее

развитие рациональности и её самоотрицание. Это духовное состояние точно соответствует положению эмигрантской интеллигенции: они борются между множественными культурными идентичностями, ища баланс между традицией и современностью, Востоком и Западом, верой и сомнением.

Особенно примечательно, что Николай Петерек в стихотворении заставляет самого Достоевского издать отчаянный вздох: «Забыты “Карамазовы”, / Ведь некому и не о чем рассказывать». Это отчаяние – не только тревога о разрыве литературной традиции, но и глубокое осознание кризиса духовной преемственности. Когда современный мир теряет способность понимать сложный духовный мир, карамазовская душевная борьба также теряет смысл.

Эмигрантские русские поэты не только писали о Достоевском, но и глубоко размышляли о самом опыте чтения Достоевского. Этот опыт чтения полон противоречий – это одновременно духовное питание и яд для души.

Поэзия Варвары Иевлевой наиболее глубоко раскрывает этот противоречивый опыт: «Да, эта боль знакома мне давно, / Так странно и так сладко мне знакома. / При виде много читанного тома / Ей ранить душу каждый раз дано» [Остров 1946: 195]. Оксюморон «сладкая боль» прекрасно улавливает уникальную привлекательность произведений Достоевского – читатели знают, что будут духовно измучены, но всё же не могут сопротивляться притяжению.

Поэт далее описывает необратимость этой духовной инфекции: «Он обречен, и нет назад дорог. / Кто принял в душу эту мысль и слово, / Идет по жизни молча и сурово / Туда, где ждет неодолимый рок» [Остров 1946: 196]. Однажды соприкоснувшись с духовным миром Достоевского, читатель навсегда изменён и уже не может вернуться в состояние невинности.

Иевлева также через образ молодого читателя показывает межпоколенческую передачу этой духовной инфекции: «Чего он ищет в этот тихий час, / Тот юноша, опять – в который раз? – / Склонившийся над

страшную страницей?» [Остров 1946: 195]. Этот многократно перечитывающий юноша может быть как юношеским воспоминанием самого поэта, так и каждым поколением читателей, привлечённых Достоевским. Эта трансцендентная во времени и пространстве духовная преемственность делает Достоевского вечным духовным феноменом.

В эмигрантской русской поэзии Достоевский – это не только человек, но и целое духовное пространство – Петербург XIX века. Через реконструкцию этой литературной географии эмигрантские поэты пытались воссоздать свой духовный дом на чужбине. Устойчивую связь между образом Достоевского, петербургским текстом и культурной памятью эмиграции подчеркивают О.В. Богданова и Цзан Юньмэй: «“Петербургский (пра)текст” продолжал составлять важную плоскость мировосприятия поэтов “восточной ветви” русской эмиграции, приковывал к себе внимание, и соответственно имена “петербургской” литературы, ее знакомые имена и образы навсегда оставались в памяти русских эмигрантов. При этом имя Ф. М. Достоевского и образы его героев стояли одними из первых в этом ряду» [Богданова, Юньмэй Цзан 2021: 153]. Петербург Достоевского превращался из конкретного географического топоса в пространство культурной памяти, позволявшее поэтам восточной эмиграции сохранять духовную связь с утраченной Россией.

Николай Щеголев через сопоставление литературных персонажей создаёт сюрреалистическое литературное пространство: «Вот Гоголь. Он вышел на Невский / Проспект, и мелькала шинель / И нос птицеклювый синел, / А дальше и сам Достоевский / С портрета Перова, точь-в-точь» (201). На этом воображаемом Невском проспекте встречаются литературные гиганты разных эпох, вместе составляя вечный литературный Петербург.

Николай Петерец, воображая ощущения Достоевского в современном мире, выражает отчаяние перед духом времени: «О век рассудка! Век безличной массы! / И человек как бес — во всем черта: / Ведь мастер бес и шkodить, и замазывать, / И ненавистна бесу широта» (198). Это обличение раскрывает сущностную проблему современности – чрезмерное развитие

рациональности привело к духовной атрофии, исчезновение индивидуальности привело к отчуждению человека.

Ещё более отчаянно сомнение Достоевского в смысле творчества: «Зачем писать? Не восстановишь лада / В раздробленной душе, в больном мозгу! / С надрывом, с похотливою усладою. / Писать? Для Бога? Для России? Надо ли? / – Я отдал все... Я больше не могу!» (198). Исследователи уже отмечали: «Как и русский классик, лирический персонаж Петереца осмысляет вопрос предназначения творчества, роли писателя и его творений» [Богданова, Юньмэй Цзан 2021: 159]. Этот отчаянный крик принадлежит не только Достоевскому, но и каждому творцу, борющемуся в современной пустыне. Когда писательство теряет смысл, когда язык не может исцелить разбитую душу, какова ценность литературы?

Для русских эмигрантов, живших в шанхайском «одиноким острове» 1940-х годов, Достоевский был не только литературным кумиром, но и стал ключевым символом для поддержания культурной идентичности. Через письмо и интерпретацию Достоевского они хранили традиции русской культуры на чужбине.

Поэзия Николая Щеголева полностью воплощает сложность этого культурного хранения: «Россия – то выюга и ночь, / То светоч и счастье, и феникс» (201). Эти противоречивые образы точно соответствуют полифонической характеристике произведений Достоевского. Россия – не единое понятие, а вечная диалектика света и тьмы, надежды и отчаяния, разрушения и возрождения.

Отношение поэта к литературным призракам особенно заслуживает размышления: «Не верю я в призраки, – нет! / Но в этот стремительный бред. / Скрепленный всегда словоерсом, / Я верю... Он был, и он есть, / Не там, не в России, так здесь, / Я сам этим бредом истерзан» (201). Это выражение раскрывает глубокую истину: когда географическая Россия стала недостижимой, литературная Россия стала единственной реальностью. «Бред»

Достоевского действительности, потому что он несёт духовную сущность русской культуры.

Финальный вздох поэта полон трагической нежности: «Но здесь, до щемящей тоски / Мне призраки эти близки!» (202) Эта привязанность к литературным призракам – не бегство от реальности, а неизбежный выбор для поддержания культурной идентичности на чужбине. Когда реальная родина исчезла, литературная родина стала единственным духовным убежищем.

Несмотря на то, что эмигрантская русская поэзия полна боли, отчаяния и духовного разрыва, поэты всё же видели в Достоевском возможность спасения. Это спасение – не простое религиозное утешение, а надежда, на которой настаивают после прямого взгляда в бездну человеческой природы.

Даже выражающая отчаяние Хаиндрова в своём вопрошании намекает на некую возможность: «День за днем – никакой перемены. / Пустота и опять пустота... / В катакомбы уйти, на арены, / Чтоб терзали во имя Христа?» (200)/ Этот вопрос, хотя и полон боли, также намекает на возможность спасения через мученичество.

Эмигрантские русские поэты в духовном диалоге с Достоевским нашли язык для выражения собственных трудностей, рамки для понимания исторической трагедии и причины для сохранения надежды в отчаянии.

Ценность этих поэтических произведений превосходит значение для истории литературы. Как писала Варвара Иевлева: «Несчетным жертвам этот сон приснится», этот духовный мир, построенный Достоевским и унаследованный эмигрантскими поэтами, стал общим сном всех рассеянных, страдальцев и ищущих. Когда географическая родина стала недостижимой, когда политическое отечество стало неузнаваемым, мир произведений Достоевского стал единственной обитаемой духовной родиной.

Отмеченная Бахтиным полифоничность Достоевского отразилась и в поэзии русской эмиграции, которая вела духовный диалог с Достоевским.

Стихи, созданные в русском Китае не только показывают, как литература играет спасительную роль в исторической травме, как культурная традиция продолжается в разрыве, как духовная родина восстанавливается в рассеянии.

Многоликость Достоевского в эмигрантской русской поэзии – пророк и мученик, юродивый и безумец, творец и разрушитель – глубоко отражает сложный духовный мир эмигрантской интеллигенции. Они видели в Достоевском подобного себе: также пережившие политические преследования, также мечущиеся между верой и сомнением, также ищущие смысл в страдании. Говоря о Достоевском, они нашли уникальный способ обработки собственного травматического опыта, сублимируя личные страдания в духовный поиск универсального значения.

Выводы к главе IV

В четвёртой главе антология «Остров» (1946) рассмотрена как целостное художественное явление. Рассмотрены история, состав и эстетическая программа кружка «Пятница» (1943) – уход в «не политизированную» литературу и поэтизация мира эмоций как осознанная попытка создать профессиональное сообщество с внутренними критериями качества. Показано, что единство сборника достигается не на уровне тематики или стиля, а на уровне общей экзистенциальной ситуации авторов. Анализ раздела «Светильник» выявил, что мотив угасающего светильника служит у разных поэтов символическим выражением единого экзистенциального кризиса. Из двадцати тем сборника как наиболее значимые выделены образы пустыни и Достоевского: образ пустыни, объединённый темой автобиографического скитания, демонстрирует «реализацию метафоры», в которой условно-поэтический образ срастается с исторической и географической реальностью «восточной ветви»; многоликий образ Достоевского, объединяющий восточную и западную ветви эмиграции, позволил поэтам сублимировать травматический опыт в духовный поиск универсального смысла и превратить Шанхай в иной «Петербург».

Достоевского» – духовную родину, восстановленную средствами языка. Тем самым «Остров» предстаёт как групповой итог, в котором «своё» и «чужое» сплавлены в единый художественный мир.

Глава V. Творчество Марии Павловны Коростовец: проблематика и поэтика

§ 5.1. Творческий путь М.П. Коростовец: биографический и литературный контекст

Мария Павловна Коростовец (1899–1975) – одна из участниц русской литературной диаспоры Пекина и Шанхая, член кружка «Пятница» и автор стихов в антологии «Остров», друг Перелешина⁴² и Л. Андерсен, поэтесса одаренная, но мало публиковавшаяся; ее стихи до сих пор не собраны и почти не анализировались⁴³.

О жизни Коростовец после распада китайской диаспоры известно очень мало. Между тем сохранившиеся свидетельства современников рисуют портрет незаурядной женщины, стоявшей на пересечении нескольких культурных миров.

Мария Павловна родилась в семье Павла Попова⁴⁴ – консула России в Монголии и специалиста по китайской лексикографии. В 1922 г. она вышла замуж за Флавия Ивановича Коростовца (1887–1965), сына российского дипломата И.Я. Коростовца (1862–1933)⁴⁵. «На ее отношение к Китаю и Востоку в целом не могла не повлиять дипломатическая деятельность отца и свекра» [Забияко, Эфендиева 2009: 127].

По сведениям Бакич, Мария Павловна, вступив в брак, жила с мужем «в Париже, а в 1930-х годах переехала в Пекин, где жили мать и сестры М. Коростовец. Все пятеро сестер были прекрасно образованы и начитаны,

⁴² См., напр., его с большим теплом написанную статью «Мария Коростовец»: [Архив Валерия Перелешина 2020: 442-444.

⁴³ Работа по сбору литературных произведений М.П. Коростовец в основном выполнена нами.

⁴⁴ Попов Павел Степанович (1842–1913): российский консул в Монголии, синолог-лексикограф, российский китаевед, переводчик, дипломат, в 1879 г. вышел составленный им первый качественный русско-китайский словарь в истории, за работу над которым в 1890 г. он был избран чл.-корр. Академии наук.

⁴⁵ Иван Яковлевич Коростовец (1862–1933), посол Российской Империи в Китае (1910–1912) и Персии (1913–1915), автор нескольких книг, включая записки о Портсмутском мире с Японией.

знали несколько языков и увлекались астрологией. Мария Павловна также живо интересовалась буддизмом, даосизмом, философией и оккультизмом. Она очень любила и хорошо знала старый Пекин и его достопримечательности» [Бакич 2007: 195].

В Пекине начало формироваться литературное окружение Коростовец, она поддерживала дружеские отношения с Перелешиним, он часто посещал Марию Павловну и её супруга, знакомившими его с Пекином: «...там он познакомился со многими интересными людьми. М.П. находила ему уроки для заработка. Даже помогала его матери – отдавала ей свои гонорары за публикации стихов и рассказов в Харбине (она их подписывала “Мария К.”). Перелешин нередко выступал в роли ее «домашнего критика», что приветствовалось. М.П. интересовалась астрологией, Перелешин прислушивался к ее советам и предсказаниям и тоже на время увлекся этой наукой. И конечно, М.П. чисто по-женски трогательно заботилась о Перелешине, а он испытывал к ней чувство глубокой благодарности» [Кузнецова 2013: 272, 276]. Сам Перелешин в письме к матери от 5 мая 1941 г. свидетельствовал: «Милая М.П. все так же, даже больше, кажется, опекает меня, ремонтирует мое белье и одежду. <...>. Часто дарит книги. Уверяет, что в Пекин я приведен был больше всего ради нее, так как она горячо молилась о том, чтобы Бог послал ей брата, который поддерживал бы ее (а я-то всегда думал, что это она меня поддерживает!). Оказывается, что в черные дни, которые у нее бывают, она утешает себя тем, что существует о. Г<ерман>, значит – “все хорошо”. М.П. – мистик, и мистик подлинный. Для нее есть язык символов, чудес, тайн» [Архив Валерия Перелешина 2020: 304].

О её поэтическом творчестве Перелешин писал: «Ещё до знакомства со мною она сочиняла сказки по-английски, а теперь её потянуло на писание стихов по-русски, причем в ее творчестве тонкий лиризм соединялся с темами из китайской истории и мистики. Одновременно стала она писать и рассказы, отличительной чертой которых была фантазия, почти все они были тогда же напечатаны в харбинском журнале “Рубеж” за подписью “Мария К.”» [Архив

Валерия Перелешина 2020: 443]. Кроме того, некоторые стихи были опубликованы в журнале «Луч Азии».

В 1943 г. Коростовец переселилась из Пекина в Шанхай. О причинах этого переезда Перелешин писал следующее: «Сын Марии Павловны и Флавия Ивановича, Марк Коростовец, уехал в Шанхай раньше. А потом Мария Павловна увидела какой-то странный сон, из которого заключила, что у Марка не все благополучно, и решила туда поехать “спасать его”. В Шанхае она боролась за существование, как умела. Так же перебивался случайными заработками и Марк» Перелешин [1987: 93]. Характерно, что даже решение о переезде было продиктовано мистическим опытом – пророческим сном, что соответствует духовному складу поэтессы.

В Шанхае Коростовец вошла в литературный кружок «Пятница», объединявший бывших харбинцев; ее стихи, как мы уже писали выше, вошли в «Остров».

По сведениям Бакич, «[е]ще в 1944 году Мария Павловна мечтала выпустить сборник стихотворений “Майя” и сборник рассказов, но события того времени помешали этим планам» [Бакич 2007: 195].

Яркий портрет Коростовец оставила Крузенштерн-Петерец в мемуарах: «Перелешин приехал из Пекина и ввел к нам одну пекинскому даму, Марию Павловну Коростовец, невестку бывшего российского посланника в Китае. <...> Мария Павловна как-то сразу сошлась со всеми нами. Она была с сумасшедшинкой. Нормальным среди нас нечего было делать. Мир Марии Павловны –мистика, священное писание и йога, буддизм, оккультизм, гороскопы. Она составила мой: “вы останетесь одна, совсем одна, уедете далеко, но все будете одна, одна”, как будто в трансе повторяла она, читая свои таинственные знаки, “ все это будет очень, очень скоро”. Через месяц заболел мой муж, и я его схоронила. Потом брат. Последней ушла мама». [Крузенштерн-Петерец 2000: 145].

В начале 1950-х гг. Коростовец уехала «с мужем, сыном, невесткой и сестрами уехала в Австралию» [Перелешин 1987: 129]. Перелешин,

состоявший с ней в переписке, свидетельствовал: «От стихов почти отошла, но продолжала много читать и рисовать⁴⁶. Изредка получали от нее письма Лариса Андерсен (Сайгон, Таити, потом Франция), Ю.В. Крузенштерн (в США), поэтесса Ирина Лесная (в Парагвае) и я (в Бразилии)» [Перелешин 2020: 444].

После переезда Коростовец, видимо, надолго утратила связь с товарищами по обществу «Пятница». Андерсен в письмах к Перелешину пыталась узнать о ней: «Знаете ли Вы хоть что-нибудь о М.П. Коростовец? Где она? (4 декабря 1959, Индия)», «...Хорошо бы найти Марью Павловну <Коростовец> (11 февраля 1966, Сайгон)» [Лучшие песни мои со мной 2011: 101, 104]. Первое письмо из Австралии Андерсен получила от Коростовец только в 1969 г. и поделилась этими новостями с Л. Хаиндровой: «Ей довольно трудно, муж умер, одна из сестер тоже, и живет она с двумя сестрами, одна из которых больна. Дом большой, много работы, в Австралии нет помощников, а ей уже 70 лет» (письмо к Л. Хаиндровой с Таити от 11 июля [Андерсен 2006: 319]. Примерно те же сведения доходили до Крузенштерн-Петерец (Мария Павловна крайне редко писала – иногда целый год не приходило от неё весточки, она с утра до поздней ночи посвящала уходу за больными родственниками [Смолина 2016]) и Перелешина («...Получил я от нее несколько писем о ее потерях: одна за другой умерли ее сестры Елена, Ольга, Вера, а еще до них умер Флавий Иванович Коростовец» [Перелешин 1987: 129]).

Несмотря на эти тяжелые обстоятельства, Коростовец сотрудничала с альманахом «Оккультизм и йога»⁴⁷. Здесь были опубликованы ее новые

⁴⁶ Рисунки нами не обнаружены.

⁴⁷ «Оккультизм и Йога» издавался доктором Александром Михайловичем Асеевым. Асеев начал его в 1933 г. в Белграде альманах «Оккультизм и Йога», где печатал эзотериков русского зарубежья (в первом номере, например, была статья Н. Рериха). В 1937 г., из-за удорожания тарифов, печатание альманаха Асеев перенес в Болгарию, выпустил там 8–10 номера, на чем издание летом 1938 г. прервалось. В 1951 г. Асеев перебрался в Южную Америку и возобновил в 1952 г. издание альманаха в Асунсьоне, выпустил книги 11–66 (до 1977 г.), после чего передал издание Русскому Эзотерическому Обществу в Нью-Йорке.

стихи и перепечатаны отдельные стихотворения, ранее появлявшиеся в выходивших в Китае «Рубеже» и «Луче Азии».

По информации В. Смолиной, «[л]етом 1973-го у Марии случился удар, её парализовало на правую сторону и последние годы своей жизни она провела в госпитале для престарелых в Коринде. Незадолго до этого Марк и Елена <сын и, видимо, невестка> купили небольшой отель рядом с железнодорожной станцией в городке Баркалдайн и переехали туда. Внуки – Кирилл, Пётр, Андрей и Александра, которые остались в Брисбене, присматривали за бабушкой» [Смолина 2016].

Когда письма от Коростовец прекратились, друзья решили, что она скончалась. Перелешин написал некролог, напечатанный в «Новом Русском Слове»: «Позднее, когда я находился у Лариссы Андерсен в Иссанжо (в октябре 1973 года), Ирина Лесная сообщила нам из Парагвая, что Мария Павловна жива, но разбита параличом» [Перелешин 1987: 129].

13 марта 1974 г. из Иссанжо (Франция) Андерсен сообщала Перелешину: «Дело в том, что Мария Павловна жива. И хотя получается “гаф”, что Вы написали некролог, но я ужасно рада, так как даже есть надежда на поправку. Не ругайте меня, вот что мне написал Асеев (оба раза – за что купила, за то и продаю.): “...я ошибся в своем прогнозе, что видно из следующих писем Надежды Викторовны (приятельница М.П.). Привожу выдержки из них: <...> в данный момент состояние здоровья М.П. очень поправилось (но правая сторона ее тела по-прежнему вся отнята), сердце работает хорошо. Мозг в каких-то частях поврежден, и душа ее не в состоянии передавать сигналы через эти поврежденные места мозга. (Если я неправильно выразилась, то очень прошу меня извинить.) Говорить она все еще не может, только отдельные слова, хотя набор слов прибавляется. Она все понимает. Из прошлого она мало помнит. Она ничего не хочет читать и не медитирует. Такое состояние М.П. может продолжаться очень долго. Уход за ней очень хороший”.

Это из письма 25 ноября, а мне Асеев о нем не написал.

И теперь, из письма от 21 февр.1974 г.:

“Я опять посетила М.П. и была очень рада удостовериться, что она медленно, но определенно поправляется. Конечно, говорить она не может, но все понимает, и была в хорошем настроении. Я прочла ей стихотворение г-жи Лариссы ‘Молитва’, которое ей очень понравилось”.

Асеев предлагает мне писать непосредственно этой даме и дает адрес. Если хотите, напишу Вам. Я очень рада, вдруг поправится. <...>» [Кузнецова 2012: 248].

Несмотря на болезнь, имя Коростовец продолжало появляться на страницах «Оккультизма и йоги». Исходя из данных, приводимых Г.В. Эфендиевой [Эфендиева 2012: 14], мы провели систематизированный поиск и анализ материалов, что позволило обнаружить несколько публикаций Коростовец, включая стихи, написанные уже в Австралии. Кроме того, в 64-м номере за 1975 г. (с. 149) удалось найти точные сведения о кончине Коростовец и опубликованный редакционный некролог(полностью):

«Уход М.П. Коростовец

Сообщаю вам, дорогие друзья, печальную весть: в Брисбене умерла Мария Павловна Коростовец, талантливая русская поэтесса и переводчица, сотрудница “Оккультизма и Йоги” После мозгового удара (Aporplexia cerebri) она так и осталась парализованной, не могла сама передвигаться, почти совсем потеряла дар речи и способность творчества, что было для нее самым важным и значительным, осмысливало ее жизнь. Она тяжело переносила свою беспомощность несмотря на хороший, внимательный и заботливый уход, ее угнетала потеря радости творчества и ей хотелось покинуть физический план своего существования. И вот, наконец, желание ее исполнилось, она покинула земной мир. Думаю, что за последние годы жизни она вполне искупила свою Карму и выпила чашу свою до дна, хотя не мне об этом судить.

Незадолго до смерти я ей опять читала ее стихи и стихи других авторов, напечатанные на страницах “Оккультизма и Йоги” Она внимательно слушала и, по-видимому, была очень довольна.

По словам матроны госпиталя, Мария Павловна умерла тихо и спокойно, не мучилась перед уходом. Правда, умерла она ночью и в самый момент смерти около нее никого не было. Кончились ее страдания, слава Богу! Теперь она уже находится в Девакане. Мир ее душе!

День ее ухода: 18 июня 1975 года.

Брисбен. Австралия.

Н.В. Мейя»

В том же номере был некролог (с.149-150):

«От Редакции

Из выше напечатанного письма Надежды Викторовны Мейя мы узнали об уходе с физического плана нашей сотрудницы Марии Павловны Коростовец, подвинутой искательницы Высшего и человека чистой, светлой и певучей души. Царствие ей небесное!

Всю свою жизнь Мария Павловна много и упорно работала над собой, много знала и еще больше понимала интуитивно, была талантливой и вдохновенной натурой. Не сухую книжную мудрость копила она, а старалась постигнуть всё внутренним чувством и преуспевала в этом, Именно этим глубинным внутренним чувством насыщены ее стихи, тем же чувством дышат и ее переводы, духовная ценность их несомненна и потому они будут опубликованы в очередных сборниках “Оккультизма и Йоги”, поскольку удастся получить их из Австралии. Надежда Викторовна сохранила и уже переслала нам листки, написанные рукой Марии Павловны по старой орфографии, перевод “Книги о Тао” великого философа древнего Китая Лао-цзы, у нас имеется перевод 27-ми глав “Книги о Тао” первые пятнадцать глав такового мы поместили в этом 64-ом сборнике, а все остальные напечатаем в 65-ом выпуске. Кроме переводов Марии Павловны, по всей вероятности, нам удастся получить из Австралии 15–20 ее стихотворений эзотерического и патриотического характера, таковые тоже будут опубликованы нами в очередных сборниках “Оккультизма и Йоги”.

Асунсион. Парагвай.

По поручению Редакции

Д-р А.М. Асеев».

Лариса Андерсен оставила о Марии Павловне, пожалуй, самое проникновенное свидетельство – в письме к Эммануилу Штейну от 19 ноября 1984 г.: «...Мария была замечательная женщина... Она была членом нашего “Острова” ... По-моему, у нее был особый психический дар: она мне рассказывала о своих необыкновенных видениях, мало того, в ее присутствии со мной случались странные вещи: я трогала предмет и отдергивала руку, словно от электрического шока... Она очень любила Перелешина и словно боролась за его духовный выбор... Последние ее годы она была обременена домашней работой и заботой о сестрах и, по ее письму, “думать могла только ночью”. Она умерла лет десять тому назад. По словам ее знакомой, она перед концом была парализована и только огромные черные глаза говорили... Напишите о ней». [Остров Лариссы 1988: 127].

§ 5.2. История и мистика в поэтическом мире Коростовец

Поэтическое творчество Коростовец никогда не становилось предметом систематического анализа. Современники отмечали синкретический характер ее картины мира («мистика, Священное Писание и йога, буддизм, оккультизм, гороскопы» [Крузенштерн-Петерец 2000: 145]), определивший и поэтику ее стихов.

Асеев, оценивая стихи поэтессы, разделил их на «по существу эзотерические» и обладающие до некоторой степени «эзотерической настроенностью»⁴⁸. Это разграничение улавливает связь между «историческим» и «мистическим» в поэзии Коростовец – связь, предполагающую не жёсткое противопоставление, а существование обширной пограничной области.

⁴⁸ Асеев А.М. Примечание литературного наследия М.П. Коростовец // Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 134.

Мистические мотивы в поэзии Коростовец не были её изолированным личным предпочтением, а коренились в культурном контексте русской эмигрантской среды. В статье, посвященной подруге Коростовец, Лариссе Андерсен, О.Е. Цмыкал указывает на широту этого контекста, не ограниченного эмигрантской средой и Дальним Востоком: «Вместе со многими культурными установками дореволюционной жизни эмигранты привезли в Харбин увлечение спиритизмом, масонством, теософией» [Цмыкал 2018: 237]. Если искать какие-то сопоставимые явления в кругу русских шанхайцев, то среди многого подобного можно назвать, например, вышедшую в Шанхае еще в 1936 г. книгу прозы Е. Соломбина, упомянутую в цитированном нами выше обзоре И.Ф. (см. о Соломбине также: [Забияко, Крыжанская 2009]).

Современные исследователи констатируют: «во второй половине 20-х гг. Харбин, наследующий “панмистические” настроения Серебряного века, становится местом, где сошлись увлечение спиритическими практиками, теософией и масонством. Связующим звеном в этом странном симбиозе нетрадиционных религиозных практик стала теософия» [Забияко, Крыжанская 2009: 175].

Это наблюдение очень важно для нашего исследования. Обращение Коростовец к теософии как основе для интерпретации «Дао Дэ Цзин» (о чем подробнее мы поговорим ниже) было не столько осознанным методологическим выбором, сколько результатом всеобъемлющего влияния проявлением духовной атмосферы. Для человека, сформировавшегося в той среде, восприятие «Дао» как понятия, близкого теософскому «космическому закону», была почти неизбежным.

Мистические воззрения Коростовец не ограничивались сферой литературного творчества — они проникали в её повседневную жизнь. Характерный пример содержится в её письме к Перелешину. После гибели Николая Петереца члены объединения «Пятница», знавшие друг друга ещё по Харбину периоду, продолжали свои встречи в Шанхае. Коростовец так

вспоминала позднее в письме Перелешину об одной из этих встреч: «Самое яркое, что у меня осталось от наших собраний, это – помните? – первая пятница после смерти Николая Петереца, когда мы втроем – Ларисса, Вы и я – накрывали на стол и без сговора поставили лишний прибор “для Коли”, и в этот момент в окно раздался стук ногтей (помните, у него были длинные холеные ногти?), и Ларисса сказала – это он! Вы пошли и “открыли ему дверь”. А, кажется, я сказала громко: “Коля, если это Вы, подайте знак!” И электрическая лампочка потухла и вспыхнула, потухла и вспыхнула. Я всегда привожу этот факт, как доказательство жизни по ту сторону...» (цит. по: [Бакич 2005: 178]).

Подобный «бытовой мистицизм» – естественное включение спиритических и теософских убеждений в повседневное переживание дружбы, смерти и встреч – составляет основу «мистического» полюса поэтического мира Коростовец. Астрологические образы в стихотворении «Астролог», тема реинкарнации в «Алхимике», общий мистический колорит её поэзии – всё это не литературная стилизация, а поэтическое выражение подлинных убеждений.

Самые ранние из сохранившихся стихотворений Коростовец были написаны в Пекине в середине 1930-х годов.

«Джонка» (1934 г.) – это стихотворение о мечте и дальнем плавании. Игрушечная парусная лодка пробуждает тоску по морю, далёким краям и свободе. Тон стихотворения лёгкий, чувственное восприятие щедро и насыщено: «Шипит, жемчужит пена, / Как пьяное вино; / Умчась от будней плена, / Мой бриг летит легко»⁴⁹. Игрушечная лодка несёт в себе не только мечту о географическом дальнем плавании, но и интуитивное постижение связи между временем и вечностью.

«Вечером» 1935 г. представляет собой интимную сцену: две женщины сидят на подоконнике, лунный свет падает на их лица. Есть точные

⁴⁹ Цит. по: Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 118.

чувственные детали: «Вы тогда доверчиво в тихий дружбы час / С черт лица усталых маску сняли раз...»⁵⁰ Дружба перерастает в тоску по трансцендентному: «Как мы обе жаждали осязать мечту, / С небом жизнь бескрылую слить в одну черту»⁵¹.

«Жизнь» (1936) показывает другой аспект мистического, вводя представление о перевоплощении: «Мы только актеры на жизненной сцене... / А будем мы плохо играть, / Все снова и снова, уставши безмерно, / Должны ту же роль повторять»⁵².

Это не только заимствование шекспировского сравнения жизни и театра, но и выражение доктрины перевоплощения: если плохо сыграл ту же роль, придётся начинать заново – до тех пор, пока не «научишься». А фраза «в смерти антракт» напрямую отрицает финальность смерти.

«Перевплощение» (1936 г.) – образец мистических ранних стихов Коростовец. Оно непосредственно посвящено теме многократных перерождений души, тому, как «я» на протяжении разных жизней ищет «тебя»: «Быть может, в городе давно, давно забытом / Какой-то сказочной, загадочной страны, / Мы встретились с тобой по воле рока скрытой, / Ты взглядом душу взял – и обнял у стены»⁵³. Здесь перевоплощение связывается с памятью страсти, память души предстаёт как память тела: «Но губ изогнутых пленительное жало / И золото кудрей я знаю до конца...» У Коростовец мистицизм неотделим от внимания к телесному, духовная эволюция не отрицает чувственной памяти.

Способность поэтессы замечать конкретно-исторические детали развивается к 1940-м и проявляется в пекинских произведениях. Так, в стихотворении «Пекин» (1942), которое мы ниже будем подробно разбирать в отдельном параграфе, ощущение «наслоения» разных времен в пространстве

⁵⁰ Цит. по: Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 133-134.

⁵¹ Там же.

⁵² Цит. по: Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 4.

⁵³ Оккультизм и йога. 1974. № 58. С. 118-119.

города удачно передается организацией синтаксиса и пунктуацией: «В парке – видела воочью – / Бродит Кубилай... / Или это сторож ночью / Обошел Бэйхай?»⁵⁴. Хубилай и ночной сторож делят между собой тьму парка Бэйхай. Следующие строки – «Желтый ветер крутит тонкий / Лёссовый туман – / Скачет в лесе копий звонко / Старый Тамерлан». – ещё более уплотняют это временное наложение. Финал стихотворения – «Нас влекут по глади четкой – / Тсс... не надо слов... / Ярko убранные лодки / Вглубь восьми веков» – определяет переживание истории как погружённое, телесное путешествие сквозь время, а не интеллектуальный обзор.

По мнению Цуй Лу, «русских поэтов тянуло к древности в силу понимания общности человеческого бытия, определенной концепцией всеединства В.С. Соловьева. Нередко мы встречаем в поэзии русских эмигрантов обращение к китайским историческим персонажам, таким, например, как императрица Цы Си, поэты Ли Бо, красавица Ян Гуэй-фей и др. Они представлены как устойчивые национальные составляющие “китайского текста”. Обращаясь к древним темам, русские эмигранты пришли к познанию самих себя, к созданию новой идентичности» [Цуй Лу 2018: 47-48].

Такое «обращение к китайским историческим персонажам» есть и у Коростовец, среди удачных случаев – стихотворение ««Статуя поэта Ли Бо» (1941), четверостишие, написанное гекзаметром (видимо, вслед за классическими русскими стихотворениями о статуях, например, вслед за пушкинскими «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...» или «На статую играющего в свайку»):

Горло кувшина обняв, у ручья возлежа опьяненный,
Чашу возносит Ли Бо, призывая ночное светило.
Трое их будет тогда этой ночью на пире веселом:
В небе луна, сам поэт, да в воде мудреца отраженье.
[Коростовец 2007: 197].

⁵⁴ Рубеж. 1942. № 46. С. 10.

Это стихотворение обыгрывает образ из стихотворения Ли Бо «Пью в одиночестве под луной» («Поднимаю чарку, приглашаю луну, / И трое нас – я, луна и моя тень»), но совершает тонкую трансформацию: у Ли Бо «трое» – это луна, сам поэт и его тень – проекция одиночества; в версии Коростовец «тень» заменяется на «отражение мудреца»⁵⁵, что предполагает некую трансцендентную мудрость, сокрытую в отражении. Эта незаметная правка бесшумно переводит чувственный опыт классической китайской поэзии в мистическое русло, хорошо знакомое самой Коростовец.

Мистические стихи в начале 1940-х гг. приобретают вполне выраженный теософский характер. Так, «Томление духа» (1941) прямо выражает веру в то, что душа, завершив свою миссию в материальном мире, в конце концов возносится: «Я знаю, что судьбы не обмануть, / Я знаю, что сама я подписалась / Под свитком, где начертан был мой путь, / А высшей цели не уместна жалость»⁵⁶. Подпись под свитком здесь «е литературная метафора, а теософский догмат о том, что душа «подписывает» свою судьбу перед воплощением.

Не менее примечательна «Астрология» (1941). Поэтесса от первого лица описывает процесс составления гороскопа – «Солнце. Знаки Зодиака. / Все планеты, Меридиан. / Дом богатства и дом брака. / Власть. Тюрьма. Любовь. Обман. / Обольстительные знаки / Выступают чередой, / Знаки, скрытые во мраке, / Знаки древности седой» [Коростовец 2007: 196-197] – техническая точность деталей свидетельствует о том, что перед нами подлинная оккультная практика. Финал выходит за пределы астрологии: «Совпадения не случайны... / Губы сжаты, взор мой строг – / Я касаюсь Вечной тайны, / Знаю, в Тайне этой – Бог». Астрология – конкретная, операциональная оккультная практика – в конечном счёте указывает на не поддающийся манипуляциям Абсолют.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 113.

На теософское (и заимствованное из индуизма) понятие иллюзии указывает уже название стихотворения 1941 г. – «Майя»⁵⁷. Путник, поднимающийся в горы, соблазнён прекрасной долиной, но когда «Проводник» протягивает руку, долина наполняется змеями превращается в болото. Сюжет стихотворения соответствует центральному теософскому догмату о том, что материальный мир есть «иллюзия». Однако подход Коростовец не догматичен: красота долины до момента «разоблачения» ощущается как подлинная – «Там стрекозы вились лучезарней цветов, / И цветы, как на стеблях стрекозы, / Гнулись ветви деревьев под весом плодов, / Как янтарь золотились лозы...» – она не отрицает привлекательности чувственного мира, но лишь указывает на его иллюзорность.

В стихотворении «Освобождение» (1942) описано долгое странствие души «через смену стран, через цепь веков, / Как легенда из книжки старинной». Финал – «Как последний клич улетит в лазурь / Отзвеневшее имя – “Мария”»⁵⁸ – намекает на возвращение индивидуального существования к единому.

«Искушение» (1943), созданное в Пекине, описывает внутреннюю борьбу в духовной практике: «Майя! Под ногами устремленных / Не стели узорчатую ткань». Это требование быть бдительным перед мирскими соблазнами. В конце священный наставник «задернет зеркало миражей / И прольет на сердце росный дождь»⁵⁹, принося духовное очищение.

«Искатели» (1943) выражают одиночество и стойкость духовных искателей: «Нас так немного, мы разбросаны, / Как одинокие жнецы». Но они твёрдо верят: «И огнепламенная Троица / В своих лучах растопит нас»⁶⁰.

В 1943 г. Коростовец переезжает из Пекина в Шанхай – как раз в самый суровый период японской оккупации. Военные тяготы и духовное давление

⁵⁷ Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 126-127.

⁵⁸ Рубеж. 1943. № 5. С. 12.

⁵⁹ Рубеж. 1943. № 9. С. 26.

⁶⁰ Рубеж. 1944. № 9 (814). С. 6.

приводят к тому, что «историческое» и «мистическое» в её поэзии начинают ещё теснее переплетаться в пределах одного стихотворения.

«Орлеанская дева»⁶¹ (1943) – историческое повествование о мистическом событии. Стихотворение посвящено Жанне д'Арк – от ночи перед битвой до сожжения на костре. Примечательно, что на протяжении всего текста с Жанной говорит некий «голос»; он произносит пророчества, предостережения и ободрения, что соответствует тем «голосам святых», которые слышала историческая Жанна. Стихотворение «первоначально было посвящено Валерию Перелешину»: посвящение истории Жанны д'Арк поэту-гомосексуалу и монаху предполагает множественность проекций идентификации: «еретичество» Жанны, её конфликт с официальной церковью, её физическое уничтожение и духовная победа – всё это находило отклик как у самого Перелешина, так и у Коростовец.

«Инок» (1943) – это двойное рондо, изысканное по форме и обращённое к конфликту между плотью и духом: «Оставив грешный мир, в убогой келье тесной / Он хочет избежать соблазнов пестрый рой, / Сковав слепую плоть мечтою бестелесной, / Войти свободным в рай заоблачный, святой»⁶². В последней строфе речь ведётся уже от первого лица: «Я в храме думаю так часто в день воскресный: / Погрязли в суете, как обросли корой / О, если бы суметь библейской дверью тесной / Войти туда, где засияет свет иной, / Оставив грешный мир!» Так повествование о Средневековье превращается в лирическую исповедь.

«Светильник»⁶³ уже был подробно проанализирован выше. Изображая сцену расставания и используя такие детали, как фотографии, телеграммы, окурки со следами помады, Коростовец достигает редкой в её творчестве чувственной непосредственности. Здесь нет никаких мистических элементов: светильник есть светильник, поцелуй есть поцелуй, расставание есть

⁶¹ Рубеж. 1944. № 6 (811). С. 8.

⁶² Рубеж. 1944. № 7. С. 1 (перепечатано: «Оккультизм и йога». 1974. № 58. С. 120).

⁶³ Остров. 1946. Шанхай. С. 70.

расставание. Само присутствие этого стихотворения в корпусе текстов Коростовец показывает, что он не только адепт мистических теорий, но и убедительный лирический поэт.

В «Алхимике» (1943), посвященном поискам вечной жизни («Ты поседел в труде своем упорном, / Но юность пылкую, как луч зарницы, / Ты мнишь вернуть»), объясняется, что истинная алхимия заключается в трансформации души: «Алхимия души страдания пламень, / Пусть входит в сердце острая рапира»⁶⁴.

«Астролог» (1943), написанный в форме рондо, изображает мудреца, всю жизнь изучающего движение небесных тел: «Он изучил судеб небесный ход, / Он знает, что согласно с волей Бога / Плывут года...»⁶⁵. Это стихотворение воплощает размышления поэта о связи космического порядка и божественной воли.

В шестичастном стихотворении «Маг» (1943) Коростовец изображает процесс передачи тайного знания: «Горит огонь в старинном замке мага, / Как трель слетает тихий звон часов». Путь мага полон испытаний: «Лишь мужеством добыто званье Мага / И символом Креста святится шпага»⁶⁶.

Как утраченная святыня изображается Россия: «О, Русь! утерянная скиния, / Куда нам заповедан вход», а в возвращение поэт верит как в чудо: «И верим: вспыхнут зори алые, / Рассеивая скучный сон»⁶⁷.

С середины 1960-х гг., после промежутка почти в 20 лет («Остров», где были и стихи Коростовец, напомним, вышел в 1946 г.) поэтесса опять начинает публиковаться, хотя и нечасто. То, что в качестве площадки был выбран альманах Асеева, свидетельствует об усилении «мистического» начала в ее творчестве (хотя, конечно, здесь, вероятно, были важны и какие-то не вполне известные нам личные связи).

⁶⁴ Рубеж. 1944. № 12. С. 24.

⁶⁵ Рубеж. 1944. № 18. С. 1.

⁶⁶ Оккультизм и йога. 1974. № 58. С. 121-122.

⁶⁷ Там же.

«Маятник», написанный в Брисбене, представляет собой стихотворение минималистичной формы. Весь текст подчинён ритму «тик-так», колеблясь между бинарными оппозициями образов – «Направо – друг. Налево – враг»⁶⁸, «Тропический лес, скалы да мох», «Царская шапка, дурацкий колпак» – вплоть до последней строфы: «Вправо и влево идет колыбель. / Ветками в раму качается ель. / Елового гроба узок гамак. / Тик-так. Тик-так».

От колыбели до гроба колебания маятника не прекращаются. В этом стихотворении нет никакой эзотерической терминологии, но его логика – жизнь и смерть как разные положения в пределах единого ритма – является именно поэтическим выражением учения о перевоплощении.

«Атомная энергия», написанное в середине 1960-х гг., – одно из очень немногих стихотворений Коростовец, откликающихся на современные ей события. Перед лицом угрозы ядерного оружия она пишет: «И гордо исчисляет человек / Нечеловеческое разрушение... / Я вызов брошу и Тебе, о Боже! / Но Бог следит и исчисляет тоже»⁶⁹.

«Ночное» (1971) – одно из «последних стихотворений» Коростовец. В нём, в форме свободного стиха (чрезвычайно редкой для её творчества), выражено отчаяние перед лицом современного мира и вера в конечное спасение: «Больше денег. Больше машин. / Продавайте, покупайте, хватайте! / Наша жизнь – один миг: / Загребайте, нагребайте, нагребайте!» [Коростовец 2007: 201]. Эти близкие к социальной критике стихи, с торопливой интонацией и ломаным ритмом, резко контрастирующим с традиционалистской стилистикой цитированных нами выше произведений. В финале поэтесса возвращается к своим главным темам:

«Только ввысь. Только вверх. / Труден ход. Мало вех. / Еще шаг. Еще поворот. / Свет Незримый. Осиянный Свод». От социальной критики к духовному восхождению, от исторического шума к мистической тишине – всё это совершается в пространстве одного стихотворения.

⁶⁸ Оккультизм и йога. 1965. № 33. С. 130-131.

⁶⁹ Оккультизм и йога. 1966. № 34. С. 120.

Предсмертное произведение Коростовец, «Из Миларепы», непосредственно обращается к поучениям тибетского буддийского йогина Миларепы, что знаменует окончательный выход её как мистически настроенного поэта за пределы христианско-теософского горизонта и отождествление с восточной духовной традицией:

«Всё, за чем в мире влечешься ты, / превращается в печаль, неизбежно разлетаются мечты, / и всего становится жаль... / Зачем? / Почему? / Отчего? / Затем, что хочу. / Потому что могу. / Оттого, что там – Свет / и скорби всякой конец»⁷⁰. Чередующийся ритм вопроса и ответа, от буддийского «страдания» к эзотерическому «Свету» – это квинтэссенция всего поэтического творчества Коростовец на протяжении её жизни.

Если окинуть взглядом почти сорокалетний путь поэзии Коростовец – с 1934 по 1971 год, – становится очевидной эволюция взаимоотношений между «историческим» и «мистическим» полюсами. Ранний период (1934–1938): полюса по большей части чередуются. Одни стихотворения принадлежат миру чувств, другие – духовным исканиям, и те и другие существуют независимо. Средний период (1941–1946): полюса начинают сливаться в пределах одного стихотворения. «Пустыня» (проанализированная нами в главе об «Острове») становится образцом этого слияния. Поздний период (1960-е – 1975): «мистический» полюс постепенно занимает доминирующее положение, однако «исторический» не исчезает – он продолжает действовать в более лаконичных формах (как в «Маятнике», где соседствуют колыбель и гроб, или в «Ночном» с его осуждением общества потребления).

Эта эволюционная траектория имеет важное значение для понимания выполненного поэтессой перевода «Дао Дэ Цзин». Её работа над переводом пришлась как раз на средний период – на этап наиболее интенсивного слияния двух полюсов. То, что она поместила «Дао Дэ Цзин» в интерпретационную

⁷⁰ Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 130.

рамку «мистико-религиозной философии», было не случайным искажением, а естественным продолжением её общего духовного настроя. В то же время устойчивое присутствие в её поэзии «исторического» полюса – чуткость к конкретным вещам, точность в передаче чувственных деталей, готовность не обходить стороной мирские эмоции – объясняет, почему её перевод «Дао Дэ Цзин», при всей его мистической направленности, не становится абстрактным, как чисто теософские тексты: глаз поэта-переводчика наделил философский текст фактурой и теплотой.

Наследие Коростовец являет нам выразительный пример того, как русская поэтесса-эмигрантка, глубоко погружённая в западную эзотерическую традицию (теософия, астрология), в восточной среде Пекина и Шанхая постепенно включает в свой духовный кругозор классическую китайскую культуру (Ли Бо, «Дао Дэ Цзин») и индо-тибетские буддийские традиции (майя, Миларепа). Её поэтический мир – не замкнутая эзотерическая система, а динамическое духовное пространство, постоянно открытое новым культурным ресурсам. И пронизывает это пространство непрекращающееся напряжение между двумя полюсами – «историческим» и «мистическим» – как она сама написала в «Маятнике»: «тик-так, тик-так».

§ 5.3. Западный феникс и китайский фэнхуан в стихотворении М.П. Коростовец об императрице Цы Си

Перелешин упоминает стихи Коростовец «о Китае» (Архив Валерия Перелешина 2020: 444); среди публиковавшихся назовем, например, уже упомянутый нами выше «Пекин» и «Китайскую шкатулку» (оба 1942 г.). Китаю посвящено и стихотворение Коростовец о детстве императрицы Цы Си («Девочка скользнула, торопливо...»), вошедшее в раздел «Феникс» антологии «Остров» (1946). Приведем его здесь полностью:

Девочка скользнула, торопливо
Стянутыми ножками ступая.
На восток, где одинокой ивы
На траву ложилась тень густая.

Серебром браслетов прозвенела,
Оглянувшись, нет ли там погони:
Вдруг увидит мать, что так, без дела
Скрылась помечтать на этом склоне?

Желтолицая, глаза раскосы,
Разметались рукава халата,
Красной шерстью перевиты косы,
В волосах горит цветок граната.

Хорошо сидеть, обняв колени,
На причале у реки любимой
И следить, следить, как в грязной пене
Щепки по воде несутся мимо.

Мимо, вдаль, куда-то – неизвестно.
К новым городам, в жару иль стужу,
И она, покинув это место,
Уплывет на лодке вместе с мужем.

А теперь смыкаются ресницы
От объятий алого заката.
Что? Из солнца вылетает птица,
Осиянна, радужна, крылата.

Будто птицы с материнских чашек!
Ближе. Ослепительно сверкнула
Яркой молнией цветных стекляшек.
Девочка в том блеске потонула.

А потом от всех блюла ревниво
Тайну лучезарного виденья
Птицы царственной под сенью ивы.
Протекли года с того мгновенья –

Девочке правления кормило
Рок вручил, отметив: пронеси!
И она в историю вступила
С августейшим именем Цы Си.⁷¹

С.М. Фахрутдинова, автор недавней и довольно глубокой статьи о стихотворении Коростовец про Цы Си (это чуть ли не единственный случай подробного анализа стихов поэтессы) замечает, что из поэтов «Острова» М. Коростовец – единственная, кто предлагает взглянуть на... образ <феникса>, следуя древнекитайской мифологии и культурной традиции» [Фахрутдинова 2024: 131]. Отмечая существенные различия между западным фениксом и китайским фэнхуаном, исследовательница обнаруживает в волшебной птице у Коростовец черты китайского фэнхуана: эта птица – символ невесты, императрицы, появление фэнхуана предвещает благие перемены.

Присутствующие в стихотворении Коростовец отсылки одновременно к представлениям о западном фениксе и китайском фэнхуане предполагают, что слово «феникс» в стихотворении не будет произнесено: это слово слишком жестко связывало бы образ фантастической птицы именно с западной культурой.

Ниже мы покажем, как в стихотворении Коростовец объединяются западная и восточная символика и как автор использует гендерную двойственность фэнхуана в образе императрицы Цы Си.

Ван ден Брук, собравший сотни упоминаний о фениксе, охватывающих Библию, греко-латинские источники, а также восточные тексты из Египта, коптской традиции и Сирии, указывает на существование в других культурах образов, схожих с Фениксом: индуистские гаруда (garuda) и берунда (bherunda), славянские жар-птица и финист [Broek 1972].

Русские исследователи отмечают: «В русском фольклоре обе птицы – павлин и феникс – соединились в сверкающей жар-птице: “На ней перья

⁷¹ Остров. С. 147-148.

золотые. А глаза восточному хрусталию подобны” (Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке), а в “Коньке-горбунке” П. П. Ершова “горящих” птиц много, и сияют они, как солнце в полдень...” [Чернышева, Дубовицкий 2016: 165].

Среди «горящих» и воскресающих птиц в мировых культурах называются также персидский симург (simorgh), грузинский паскунджи (paskuni), арабская анка (anka), турецкий конрул (Konrul, также известный как «Зюмрюдю Анка», что означает «изумрудная анка»), а также китайский фэнхуан (Fenghuang) (см. [Lenz 2005: 84], [Рейснер, Кузнецов 2022]).

Западный феникс впервые появляется на Западе под своим греческим именем в загадочном фрагменте Гесиода (frag.304) и как мифологическая бессмертная птица тесно связан с концепциями воскрешения.

Относительно происхождения Феникса в научных кругах существуют различные точки зрения. Геродот в своей «Истории» V века до н. э. зафиксировал эту легенду, описывая феникса как таинственную птицу, происходящую из Аравии, которая возвращается в Египет каждые 500 лет. Ученые XIX века вслед за Геродотом предполагали, что Феникс происходит от древнеегипетской священной птицы Бенну, тесно связанной с солнцем и концепцией возрождения.

Современные исследователи считают, что образ феникса является продуктом синтеза различных мифологических представлений и мотивов, сформировавшихся преимущественно в эллинистический период. Таким образом, точное происхождение Феникса остается спорным, и этот комплексный образ может иметь два основных места происхождения: Грецию и Ближний Восток (особенно Египет).

Позднейшие античные авторы, привлеченные таинственной способностью этой птицы к самовозрождению, существенно обогатили легенду, добавив множество деталей и превратив тему возрождения в центральный аспект мифа (напр., Овидий в «Метаморфозах» и Плиний в «Естественной истории»).

В XIV веке Данте упоминает феникса в двадцать четвёртой песне «Ада».

В западной традиции морфологические характеристики феникса могут варьироваться; чаще всего его представляют похожим на орла, с преобладанием красного и золотого цветов, тесно связанным со стихией огня. Это мифологическое существо не имеет определенных гендерных свойств; феникс появляется один, супружеских пар или стай фениксов легенды не упоминают.

В Китае с древних времен существовало поклонение солнцу и птицам, что подтверждается обнаружением костяного предмета в форме бабочки с изображением двух птиц, обращенных к солнцу (Hemudu Site, неолитический период). Изделие выполнено из слоновой кости, в центральной части лицевой стороны вырезан глубоко символический узор, состоящий из пяти концентрических кругов разного размера, образующих солнечный узор, верхняя часть которого украшена изображением пламени, символизирующего солнечные лучи. По обеим сторонам изображены птицы с распростертыми крыльями, готовые взлететь, с круглыми глазами и длинными клювами, они обращены друг к другу и к солнцу. Многие изображения птиц на керамике первобытного общества считаются прообразами феникса.

После культурной эволюции периодов Шан и Чжоу, к периоду Весны и Осени и Сражающихся царств, образ феникса в основном сформировался, описываясь как комплексное существо с «головой как у петуха, шеей как у змеи, подбородком как у ласточки, спиной как у черепахи, хвостом как у рыбы». В ханьском трактате «Ли цзи»⁷² фэнхуан был включен в число «четырех священных существ» (дракон, феникс, цилинь, черепаха), утвердив свое центральное место в китайской традиционной символической системе. Начиная с династий Тан и Сун, феникс наряду с драконом стал важным символом императорской власти, его изображения широко использовались

⁷² *Confucius, et al. Legge, J. (Trans.). The Book of Rites. Beijing and Washington: Intercultural Press. 2013. 541 p.*

в придворном искусстве и ритуальной системе. В периоды Мин и Цин образ феникса стал еще более изысканным и великолепным, получил широкое распространение в народном искусстве, став неотъемлемым символическим элементом китайской традиционной культуры.

Китайский феникс внешне отличается разнообразием красок, обладает пятью цветами (красный, желтый, синий, белый, черный), символизирующими пять добродетелей (гуманность, справедливость, ритуал, мудрость, верность), и представлен в комплексной форме, сочетающей черты различных животных. В традиционных изображениях феникс часто сочетается с определенными растениями, такими как пионы и павлония, а пара фениксов (фэн и хуан) появляется вместе, отражая космологическое представление о гармонии «инь» и «ян». Примечательно, что в китайских классических текстах «фэн» и «хуан» изначально обозначали мужскую и женскую особь соответственно, позже объединившись в термин «фэнхуан», и постепенно феникс стал восприниматься как женское существо, образуя идеальную пару с «драконом», представляющим мужское начало см., напр.: [Сомкина 2008]). В современную эпоху это гендерное различие часто не подчеркивается, фэн и хуан слились в единую женскую сущность для сочетания с китайским драконом, имеющим мужское значение. Эта уникальная гендерная характеристика значительно отличается от представлений о западном фениксе.

Западный феникс несет в себе многогранную и богатую символику: особенно примечательной является наиболее характерная черта западного феникса – его таинственная способность к периодическому самосожжению и возрождению из пепла; чистота и уникальность (по преданию, в каждую эпоху существует только один феникс); христианская символика (используется для обозначения смерти и воскресения Христа); а также алхимическая символика (представляет трансформацию материи и духовное возвышение). В отличие от восточного феникса, западный феникс больше подчеркивает трансцендентное значение индивидуального жизненного цикла

и трансформации, его политическая и социальная символика относительно ослаблена, в то время как религиозное содержание более глубоко.

В отличие от основного нарратива западного феникса, восточный феникс меньше акцентирует тему «нирваны и возрождения», а больше сосредоточен на его культурном содержании как символа благополучия и благоприятных предзнаменований. Кроме того, восточный феникс имеет глубокое социально-политическое значение, являясь символом идеального общественного порядка и гармоничного правления.

Сходство и различия между западным и восточным фениксом в морфологии и характеристиках отражают различные космологические представления и эстетические предпочтения Востока и Запада: восточная культура подчеркивает гармонию, равновесие и разнообразие, в то время как западная культура больше фокусируется на индивидуальности, трансформации и трансцендентности. Два образа феникса имеют как значительные различия, так и общие черты на символическом уровне. Различия проявляются в основном в следующем: восточный феникс в большей степени подчеркивает социально-политический порядок и этику отношений между правителем и подданными, западный феникс более сосредоточен на индивидуальном жизненном цикле и религиозном спасении; восточный феникс сосуществует в гармонии с природой, в то время как западный феникс преодолевает законы природы; восточный феникс является культурным символом благоприятного предзнаменования и добродетельного правления, западный феникс символизирует одиночество и уникальность.

Общие черты между ними заключаются в следующем: оба представляют благородные и выдающиеся качества; оба связаны со святостью и трансцендентностью; оба символизируют стремление к идеалу и совершенству; обоим приписываются возвышенные моральные качества; оба имеют глубокую связь с поклонением солнцу. Эти общие черты раскрывают универсальность человеческой психологии в различных

культурных контекстах, отражая общее культурное стремление к вечности, совершенству и трансцендентности.

Мы отметим, что внутренние качества феникса, казалось, обнаруживают глубокое внутреннее созвучие с исторической судьбой российской эмигрантской общины. События Октябрьской революции заставили интеллигенцию, дворянство и обычных граждан покинуть Россию, и их дальнейшие пути напоминают момент, когда феникс восстает из пепла после пожара – их прежнее положение в обществе, культурная самобытность и материальное благополучие были утрачены. Но, как и в легенде о фениксе, возрождающемся из руин, русские эмигранты, разбросанные по всему миру, неизменно хранили в душе надежду на возрождение отечественной культуры и переосмысление собственной жизни. Эта неутолимая потребность в обновлении и преобразении наиболее ярко отразилась в названиях создаваемых ими периодических изданий. Забавно, но практически во всех странах и регионах, где оказались русские эмигранты, возникали журналы, чьи названия символизировали возрождение – например, “Феникс”, “Воскресение” или “Заря”⁷³, что порождало культурный отклик, преодолевающий границы. Это явление в значительной степени демонстрирует воплощение образа феникса в духовном пространстве русских эмигрантов и показывает, как этот символ обрел новое культурное значение и стал духовной опорой в конкретной исторической ситуации.

⁷³ См., например, Феникс (Шанхай, 1935–1936)// Феникс (Тифлис, 1918–1919)// Возрождение (Копенгаген, 1919)// Возрождение (Париж, 1925–1940)// Возрождение (Стокгольм, 1919)// Возрождение России (Нью-Йорк, 1926)// Возрождение. Журнал учащихся (Харбин, 1919)// Возрождение (Белград, 1921–1922)// Восстановление (Мюнхен, 1921)// Воскресенье/ Воскресение (Шанхай, 1929); Воскресение России (Стратфорд, США, 1933–1934); Воскресение (Париж, 1922); Воскресение (Львов, 1928); Воскресение (Кишинев; Румыния; Эслинген, Германия, 1932–1966); Заря (Аргентина, 1921); Заря (Берлин, 1922–1925); Заря (Берлин, 1943–1944); Заря (Ковно, 1921–1922); Заря (Мюнхен, 1954); Заря (Нови Сад, 1934); Заря (Нью-Йорк, 1943); Заря (Псков, 1943); Заря (София, 1923); Заря (Ужгород; Прага; Винограды, 1938); Заря (Урга, 1923–1924); Заря (Харбин, 1920–1943); Заря (Югославия, 1935–1941); Заря Кавказа (Париж, 1936–1939); Вечерняя заря (Шанхай, 1932–1945); Шанхайская заря (Шанхай, 1925–1940); Свет / Svet (Харбин, 1919–1924).

Западный феникс и китайский фэнхуан оба порождены, как предполагают, солярным мифом (хотя эволюция образов породила и значимые различия: так, осмысление феникса в христианской культуре предполагало большую значимость мотивов смерти (часто жертвенной) и воскрешения, а в китайской культуре эти мотивы отступили на второй план).

В отличие от европейского феникса, фэнхуан часто связан с сюжетом предсказания, знамения (великих перемен к лучшему); эта семантика образа использована у Коростовец (Девочке правления кормило / Рок вручил, отметив: пронеси! /И она в историю вступила / С августейшим именем Цы Си»). В статье Фахрутдиновой связь фэнхуана с сюжетом предсказания понимается как то, что определило интерес Коростовец, увлекавшейся тогда мистическими учениями, к этому образу (добавим, что «феникс» – значимое понятие в системе Е. Блаватской, которой, по свидетельству Перелешина, Коростовец высоко ценила).

Очевидно, что образ Цы Си у Коростовец противостоит устойчивому представлению о Цы Си как «всесильной, жестокой, консервативной, хитрой, безнравственной», это отмечалось и до нас ([Фахрутдинова 2024: 131]). Менее понятно, почему Коростовец отнеслась к Цы Си именно так. В мемуарах ее тестя, которому пришлось, как и отцу поэтессы, быть в Китае во время боксерского восстания, похвал императрице нет; при этом в стихотворении слова о том, что Цы Си удалось «пронести» «лодку» страны мимо опасных скал, относятся, видимо, именно к поведению Цы Си в опаснейшие времена боксерского восстания. Предположим (хотя это и не исчерпывающее объяснение), что связь между образами фэнхуана и Цы Си в сознании поэтессы была определена двойственной гендерной природой фантастической птицы и тем, что Цы Си приписывали мужские черты личности (проявлявшиеся в борьбе за власть и манере править).

В статье высказываются предположения о возможных источниках (русских) образа Цы Си в детстве, а также утверждается, что Коростовец

в своем стихотворении противостоит устойчивому представлению о Цы Си как «всесильной, жестокой, консервативной, хитрой, безнравственной».

Думается, что можно дополнить наблюдения исследовательницы, назвав некоторые другие черты фэнхуана, имеющие отношение к Цы Си, а также увидеть в стихотворении русской поэтессы и европейского феникса.

Слова «фэнхуан» (как и слова «феникс») в стихотворении Коростовец, что существенно, нет: в образе волшебной птицы здесь есть отсылки одновременно к представлениям и о западной огненной птице, и о китайской птице, предвещающей благие изменения. В «Острове» это стихотворение опубликовано без названия (заметим, что из восьми текстов раздела «Феникс» в «Острове» слова «феникс» нет только у Коростовец и Л. Хаиндровой).

Прямо отождествляются китайский фэнхуан и западный феникс в позднейшем (1977 года) стихотворении «Фениксы» Перелешина: у Перелешина названы и феникс, и фэнхуан.

ФЕНИКСЫ

«Фын-хуан» – два феникса – уже
Пропели славу «Инь» и «Ян»
(По-русски проще: «м» и «ж»),
К избытку тянется изъян).
И так же нежных фениксих
Ласкают фениксы-самцы,
И вот выводятся у них
Еще не певчие птенцы.
А есть и фениксы «хуан-хуан»:
Поют зазывнее сирен
Для средиземноморских стран
Сафо и девы Митилен.
Но есть и фениксы «фын-фын»:
Навстречу натиску зимы
Друг друга греют «сын» и «сын» ...
Мой Пауло Карлос, это мы!

25.11.1977

[Перелешин 2018 т.2 кн.2: 115].

Заметим, что в стихотворении Перелешина, вошедшем в раздел «Феникс» в «Острове», изображается именно западный феникс, сгорающий, причем это метафора (феникс – собственное сердце, сгорающее от любви); позволим себе предположить, что феникс-фэнхуан в позднем произведении появился отчасти под влиянием стихов давней подруги.

В древнекитайской мифологии фэнхуан представляет собой пару священных птиц, различающихся по полу: мужская называется «фэн», а женская – «хуан», вместе они известны как фэнхуан (см. у Перелешина: «Фын-хуан» – два феникса – уже / Пропели славу «Инь» и «Ян» / (По-русски проще: «м» и «ж»)). Впоследствии гендерные различия в образе стёрлись, и в самом имени птицы скрылась её двойственная природа, при этом фэнхуан по нормам китайского языка считается существом женского пола. Фэнхуан, «царь всех птиц», наравне с драконом проявлял императорскую власть.

Мы обращаем внимание на то, что и в западной традиции существуют примеры сравнения женщин-правительниц с фениксом: в пьесе XVII века «Генрих VIII» Шекспир и Флетчер вкладывают в уста архиепископа Кентерберийского Кранмера слова о будущей королеве Елизавете I в пятой сцене пятого акта: «...The bird of wonder dies, the maiden phoenix, / Her ashes new create another heir / Who from the sacred ashes of her honour / Shall star-like rise as great in fame as she was, / And so stand fix'd...».

Основной сюжет пьесы разворачивается вокруг развода короля Генриха VIII с Екатериной Арагонской ради женитьбы на Анне Болейн. В финале пьесы изображается, как королева Анна рождает будущую королеву Елизавету. В этом политическом контексте образ феникса, символизирующий возрождение, обновление и бессмертие, используется для подчеркивания исторического переломного момента начала новой эпохи после смерти королевы Елизаветы. Этот символический прием связывает политический переход от династии Тюдоров к династии Стюартов, придавая смене власти священную преемственность и легитимность.

На востоке, Цы Си, как и фэнхуан, вышла за рамки единой гендерной роли, объединив в себе мужское и женское начала. В условиях строгой патриархальной системы Цинской империи Цы Си, будучи вдовствующей императрицей, фактически управляла государством почти полвека через систему «регентства за занавесом». Будучи женщиной, она нарушила традиционное ограничение «женщина управляет домом», демонстрируя через политические интриги, кадровые назначения и государственные решения жёсткость и решительность – качества, традиционно ассоциируемые с «мужским» правлением. Однако Цы Си не отвергла полностью женскую сущность. В публичных церемониях она подчёркивала традиционные женские добродетели и атрибуты, подобно тому, как фэнхуан сочетает изящество и могущество.

Андрогинная природа фэнхуана предоставила Цы Си концептуальную рамку для легитимации трансгендерности: она представала не узурпатором мужской власти и не пассивной «женщиной за занавесом», но – подобно фэнхуану – «исполнителем Небесного Мандата», синтезирующим «инь» и «ян».

Это смягчало сомнения в легитимности женского правления. В эпоху кризиса поздней Цин образ возрождения фэнхуан через самосожжение (феникс-нефрит) стал метафорой реформ, усиливая имидж правительницы.

Завершая анализ стихотворения, мы хотели сделать одно дополнительное замечание, не связанное с воплощением мотива феникса / фэнхуана. Коростовец описывает грозную императрицу ребенком, вводит в стихотворение бытовые детали. Такая грань образа императрицы очень непривычна для читателя.

Итак, мы хотим сделать выводы. Коростовец изображает детство императрицы Цы Си, предлагая взгляд на этот образ через призму древнекитайской мифологии. Примечательно, что автор не использует в тексте слово «феникс» или «фэнхуан», создавая тем самым образ, сочетающий элементы как западной, так и китайской культурных традиций.

Мы считаем, что Коростовец противопоставляет свой образ Цы Си распространенному представлению об императрице как «жестокой, консервативной и безнравственной». Создавая свой образ императрицы, Коростовец использует гендерную двойственность фэнхуана в китайской мифологии. Эта двойственность соотносится с положением Цы Си, которая, будучи женщиной, проявляла в управлении государством традиционно «мужские» качества. Также стихотворение Коростовец раскрывает «простую» и «детскую» грань образа императрицы, малоизвестную для зарубежной публики, показывая человечность исторической фигуры.

Таким образом, в стихотворении Коростовец осуществляется синтез культурных символов и мифологических образов. Образ Цы Си становится воплощением такого культурного и гендерного синтеза.

§ 5.4. «Москва» Ф. Глинки как претекст стихотворения М. Коростовец «Пекин»

Для литераторов «восточной ветви» русской эмиграции Китай, как известно, стал одной из важнейших тем их творчества, – это, видимо, было неизбежно (из недавних работ, посвященных исследованию того, как изображались Китай и его культура, см., напр.: [Мяо Хуэй, 2015]; [Капинос, Кулакова, Силантьев 2017]; [Богданова, Юньмэй Цзан 2023]). Писали о Китае, разумеется, неодинаково, и характер связей с Китаем и отношение к нему были разными: немногие (среди них, например, В. Перелешин) знали китайский так, что могли понимать, ценить и переводить сложные тексты; кто-то попал в Китай, вынужденный оставить родину, уже во взрослом возрасте, кто-то, как тот же Перелешин, был вывезен сюда ребенком и смог воспитать в себе отношение к Китаю как к новой родине (о Китае в поэзии Перелешина см., напр.: [Цзя Юннин 2019]).

Несмотря, однако, на то, что масштабы культурной дистанции были разными и переживалась она с разной степенью интенсивности, можно все же констатировать, что Китай изображается русскими авторами чаще всего как

иной, экзотический мир, в этой своей экзотичности и привлекательный, и пугающий. Тем важнее попытки увидеть в заведомо чужом – свое.

Насколько нам удалось заметить, наиболее последовательные попытки такого типа осуществляются в текстах, посвященных Пекину.

Биографически эмигранты «восточной ветви» были связаны в большей степени с другими китайскими городами: самая крупная русская диаспора, сумевшая развить на чужой земле свои культурные институты, сложилась в Харбине, и даже, кажется, в Шанхае, где русским эмигрантам жить было гораздо труднее, все же присутствие диаспоры было заметнее, чем в Пекине (и, например, литературная деятельность русских в Шанхае обсуждается позднейшими историками гораздо активнее, чем пребывание русских в Пекине).

Несмотря на это, посвященных Пекину литературных текстов на русском языке много, в разных жанрах (очерки, воспоминания, стихи), и как *литературная тема* он не только успешно конкурирует с Харбином и Шанхаем, но в чем-то и превосходит их. Назовем здесь хотя бы многочисленные стихотворения Перелешина о Пекине, начиная с цикла, вошедшего в его четвертую книгу, «Жертва» (1944) и воспевающего сады и городские стены старого города, и заканчивая стихами, написанными спустя десятилетия после расставания с Китаем, в 1972 г. (оно заканчивается строками, свидетельствующими, что Пекин стал для поэта родным городом: «это свет из того окна, / что когда-то было твоим» ([Русская поэзия Китая 2001: 410])). О Пекине писали и поэты менее известные, например, Евгений Яшнов («Зажги, Пекин, вечерние огни...») [Яшнов 1947: 99]), Мария Визи, которая, как и Перелешин, вспоминала о Пекине уже в Новом Свете в 1970-е годы, изображая мир частной, скромной и милой жизни, разрушенной, как и мир старой России, катастрофическим движением истории («Открывали маленькие лавочки / под старинной городской стеной. / Продавали нитки и булабочки, / торговали чаем и ханой... // Вот и все. Позакрывались лавочки / под разбитой городской стеной, / где цветы цвели – повяли травочки / и гитар

не слышно... ни одной») ([Mary Vezey 2005: 216]; для Ольги Скопиченко («Высокая белая лестница к башне...», перв. пол. 1980-х? [Русская поэзия Китая 2001: 510] «забытая сказка большого Китая», как и старая Россия, – потерянный мир, но с ним связываются представления не о разрушенной мирной жизни, а о разрушенной стране; объединяя себя с иноплеменными современниками, Скопиченко говорит – «мы»: «В кровавом столетии мы сказок не знаем, / И нет у нас сказочных снов».

Переходя от лирической поэзии к претендующему на большую фактическую точность изображения внешнего мира жанру очерка, заметим, что начинают эмигранты-очеркисты, конечно, с констатации очевидных различий между Пекином и Европой: так, «одновременно и чуждым, и очаровательным» называет этот город Николай Васильевич Устрялов в «Образях Пекина» (1925). Но уже несколько лет спустя, в 1931 г., Всеволод Никанорович Иванов пишет о Запретном Городе: «Красные стены окружают резиденции императора. И когда вы смотрите на эти цветистые, красные стены, цветные изразцы, что покрыли их, на золотые знаки на синем поле над кованными воротами, на позолоту шпилей – так и видите – Москва. В центре Пекина – Кремль. Не хватает лишь колокольни Ивана, чтобы иллюзия эта стала совершенной. Какими же узами связаны мы, русские, с Китаем? Кто был он, кто, побывав в Китае, вывез нам каменную сказку китайского Кремля, или, вернее, самую фантастику сказки, просветленную у нас и христианством наших церквей, и цветущими душистыми коврами лугов по холмам берегов Москва-реки? В Москве – Китай город»⁷⁴.

Сближение Пекина и Москвы осуществляется при помощи обращения к русской традиции стихов о Москве в творчестве Марии Павловны Коростовец (1899–1975), одной из участниц русской литературной диаспоры в Пекине и Шанхае, члена шанхайского кружка «Пятница» и одного из авторов известного поэтического сборника «Остров».

⁷⁴ Очерк «Пекин» был опубликован в №1 харбинского журнала «Багульник». В оцифрованном виде номер журнала доступен: <https://rusneb.ru>.

Как было уже сказано в начале главы, с Китаем Коростовец была связана биографически очень тесно и, как можно думать, знала его хорошо. Среди ее «китайских» стихотворений – уже названный нами выше «Пекин»; подписанный «Мария К.», он был впервые опубликован в харбинском журнале «Рубеж» в 1942 г. (№ 46, с. 10). Хотя стихотворение впоследствии републиковалось, приведем его здесь полностью:

Самый странный город в свете,
Город ярких крыш,
Над тобою цепь столетий
Пронеслась – ты спишь!

Величавые громады
Храмов и дворцов
Под немолчный звон цикады
Видят стаи снов.

И задумчивые ивы
В зеркале озер
Наблюдают сиротливо
Лотосов ковер.

В парке – видела воочью –
Бродит Кубилай...
Или это сторож ночью
Обошел Бэйхай?

Город завтрашний – вчерашний
В зелени садов.
Под стеной у старой башни
Много верблюдов...

Желтый ветер крутит тонкий
Лёссовый туман –
Скачет в лесе копий звонко

Старый Тамерлан.

Нас влекут по глади четкой –

Тсс... не надо слов...

Ярко убранные лодки

Вглубь восьми веков.

Представляется, что перед нами рассчитанный на узнавание «перепев» знаменитого стихотворения Ф. Глинки «Москва», которое стало популярным еще до публикации, расходясь в списках (см., напр.: [Чепелевская 1999: 237]). Впоследствии это риторически эффектное, звучное, патриотическое произведение стало хрестоматийным, включалось в антологии для гимназистов и школьников. Сомневаться в том, что оно было известно Коростовец и ее читателям, не приходится. Напомним его здесь:

Город чудный, город древний,

Ты вместил в свои концы

И посады и деревни,

И палаты и дворцы!

Опоясан лентой пашен,

Весь пестреешь ты в садах:

Сколько храмов, сколько башен

На семи твоих холмах!..

Исполинскою рукою

Ты, как хартия, развит,

И над малою рекою

Стал велик и знаменит!

На твоих церквах старинных

Вырастают деревья;

Глаз не схватит улиц длинных...

Эта матушка Москва!

Кто, силач, возьмет в охапку
Холм Кремля-богатыря?
Кто собьет золотую шапку
У Ивана-звонаря?..

Кто Царь-колокол подымет?
Кто Царь-пушку повернет?
Шляпы кто, гордец, не снимет
У святых в Кремле ворот?!

Ты не гнула крепкой выи
В бедовой своей судьбе:
Разве пасынки России
Не поклонятся тебе!..

Ты, как мученик, горела
Белокаменная!
И река в тебе кипела
Бурнопламенная!

И под пеплом ты лежала
Полоненною,
И из пепла ты восстала
Неизменною!..

Процветай же славой вечной,
Город храмов и палат!
Град срединный, град сердечный,
Коренной России град!

Формальное сходство стихотворений очевидно. Оба они начинаются с обращения к городу («ты»), оформленного как восклицание, эти обращения содержат характеристику города, которая выстраивается эпитетами (чудный, древний, странный), а также содержит утверждение о том, что сделал город

или делает сейчас (ты вместил, ты спишь); в первой строфе каждого стихотворения слово «город» повторяется дважды.

Отметим также ритмическую сопоставимость (не тождество: у Глинки в основном, за исключением двух строф, четырехстопный хорей, у Коростовец чередуются строки четырехстопного и трехстопного хорея, возможно, не без влияния лермонтовского «Спора», – зато дополнительно сближает одинаковая перекрестная рифмовка с чередованием женских и мужских клаузул, как и то, что оба стихотворения состоят из катренов).

Есть и другие черты сходства. Так, например, перед финалом стихотворений говорится о неудачных попытках завоевания городов: Глинка вспоминает о пожаре 1812 года и о том, как Москва «из пепла... восстала», освободившись от плена; в предпоследней строфе «Пекина» Коростовец называет Тамерлана, планировавшего поход на Китай, но не осуществившего своих планов.

Есть совпадения (заимствования?) на уровне образности, лексики: оба поэта говорят о величественных размерах («Глаз не схватит улиц длинных», «Величавые громады»), оба города полны садов и парков («Весь пестреешь ты в садах», «Город... В зелени садов»); непременно упоминается вода («Над малою рекою», «В зеркале озер»). Современный исследователь пишет о Москве Глинки: «акцентируемая неотделимость исторического центра от живой природы, окружающей и пронизывающей весь город, лишь подчеркивает то, что он естественно, органично вырастает над малою рекой» [Чепелевская, 1999: 238], и эти слова совершенно применимы к «Пекину». Заметим, что в стихах русского поэта о русском городе больше прямых указаний на конкретные локусы (Кремль-Богатырь, Иван-звонарь, Царь-колокол, Царь-пушка, святые Кремлевские ворота; у Коростовец только Бэйхай и «старая башня», видимо, вполне определенная).

Различия, конечно же, тоже есть. Москва у Глинки, конечно же, древняя, но о событиях прошлого говорится немного (только о пожаре 1812 года),

финал стихотворения обращен в будущее, это призыв: «Процветай же славой вечной!...».

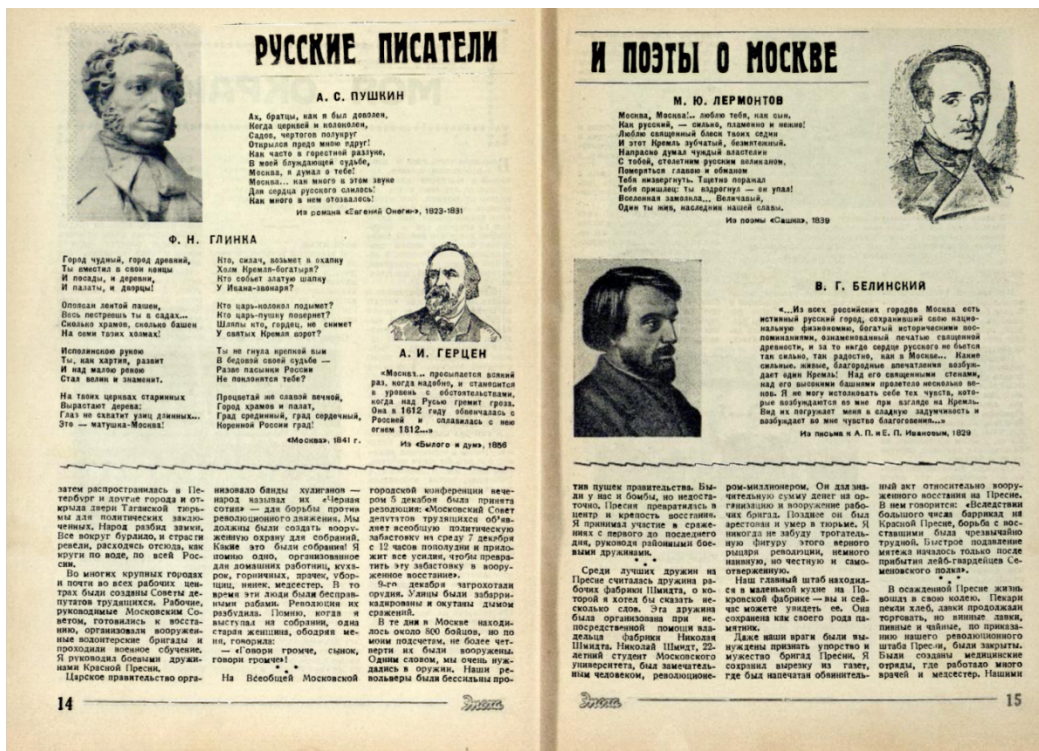
У Коростовец о прошлом Пекина сказано не просто больше: сказано иначе. В том мире, где живет лирическая героиня, присутствуют тени прошлого: «В парке – *видела воочью* – / Бродит Кубилай...» (курсив наш). (Напомним, что Кубилай (Хубилай, он же «Кубла-хан» у Кольриджа) – монгольский правитель Китая (XIII в.); современники, например Марко Поло, писали о садах и парках в построенных им городах как о чуде.) Говоря о еще одном правителе и завоевателе, поэтесса также употребляет глагол настоящего времени: «Скачет в лесе копий звонко / Старый Тамерлан». Возможно, здесь перед нами не литературная условность, а отражение особенностей мировоззрения Коростовец, склонной к мистицизму (свидетельства об этом есть у Перелешина). Финал «Пекина», в отличие от финала «Москвы», обращен в прошлое: «Нас влекут по глади четкой – / Тсс... не надо слов... / Ярко убранные лодки / Вглубь восьми веков».

Эмоциональное содержание стихотворений различно. «Москва» Глинки звучит оптимистично, тон автора исполнен уверенности. У Коростовец дан образ города культурно текучего, объединяющего разные культуры (фигура из прошлого, Кубилай, – не китаец), тон автора сдержанный, может быть потому, что поэтесса, в отличие от Глинки, говорит о мире, который не был для нее вполне родным. Можно сказать, что у поэтов различные перспективы: Коростовец глядит извне, поэтому первое, что она говорит о Пекине, – «самый странный город в свете» (для Глинки, пишущем о своей родине, Москва – «матушка»).

Зачем же Коростовец самой структурой своего стихотворения о Пекине напоминает читателю о знаменитом стихотворении Глинки? Единственного ответа на этот вопрос у нас нет. Поэты русского модерна (а черты модерна с некоторым запозданием проявлялись в творчестве поэтов-эмигрантов первой волны в Китае), как известно, вообще нередко «переписывали» классические тексты (в последнее время конкретные примеры такого

«переписывания» активно исследует, например, Д.М. Магомедова). Возможно предположить, что судьба и стихи Глинки у Коростовец образовали эмоциональный контраст для ее собственной судьбы эмигранта и ее и стихов: Глинка писал о вполне своем, а Коростовец оказалась вынуждена увидеть свое в чужом.

В 145 выпуске шанхайского журнала «Эпоха» за 1947 г. мы нашли раздел «Русские писатели и поэты о Москве», где есть и стихотворение Ф. Глинки. Это служит непрямым доказательством нашей предыдущей гипотезы. Таким образом, поэтическое осмысление Пекина русскими эмигрантами происходило на фоне уже сложившейся литературной традиции воспевания Москвы.



Выводы к главе V

В пятой главе впервые предпринято систематическое исследование поэтического наследия М.П. Коростовец – одной из наименее изученных участниц кружка «Пятница». Выявлены два полюса её художественного мира – «историческое» и «мистическое», – укоренённые в «панмистических» настроениях, унаследованных от Серебряного века и растворённых в повседневном сознании дальневосточной диаспоры. Показано, что

поэтический мир Коростовец представляет собой не замкнутую эзотерическую систему, а динамическое пространство, постепенно вбирающее в себя классическую китайскую культуру (Ли Бо, «Дао Дэ Цзин») и индо-тибетскую буддийскую традицию. Анализ стихотворения об императрице Цы Си продемонстрировал синтез западного и китайского мифологических кодов – Феникса и фэнхуана, – посредством которого поэтесса противопоставляет распространённому образу «жестокой» правительницы человечную и культурно-гендерно «двойственную» фигуру. Выявление «Москвы» Ф. Глинки как претекста стихотворения «Пекин» наглядно раскрыло механизм рамочной модели рецепции, при которой восточный материал организуется по лекалам русской поэтической традиции, а имперский Пекин становится для лишённых родины эмигрантов символическим пространством культурной памяти и духовного утешения. Тем самым творчество Коростовец предстаёт как характерный случай «синтетической» модели взаимодействия с «чужим».

Глава VI. Творчество Валерия Перелешина и традиции даосизма

§ 6.1. Акмеистическое наследие и теория «недосказа»: эволюция поэтики

Выше мы уже цитировали письмо Перелешина к Чиннову от 26 августа 1980 г. с многозначительными, но требующими пояснения словами о «теории “недосказа”» как об основе своей постакмеистической манеры [Письма запрещенных людей 2003: 645]. Попробуем сейчас предложить такое пояснение.

Термин «недосказ» (буквально – «невысказанное», «подтекст») в поэтике Перелешина включает три смысловых уровня. Во-первых, это признание границ языка. Акмеизм утверждал идеал «прекрасной ясности», стремясь к точному именованию предметного мира, как если бы всё поддавалось словесному воплощению. Перелешин же, формулируя теорию «недосказа», исходит из того, что не всё может – и не всё должно – быть высказано до конца. Сила поэзии заключается не в полноте высказывания, а в умолчании, которое оставляет пространство для читательского восприятия и позволяет смыслу проступать в самом молчании. Во-вторых, намёк оказывается важнее прямого высказывания. Речь здесь идёт не об отказе от акмеистической точности, а о её переопределении. Перелешин не отказывается ни от строгой формы (сонет, музыкальность стиха, отсутствие диссонансов), ни от технического совершенства. Однако отточенность формы теперь служит иной цели: не исчерпывающему называнию, но точному намёку. В-третьих, это диалог с символизмом. Эволюция Перелешина не означает возврата к символистской эстетике. Его «недосказ» – это не блоковская музыкальная зыбкость и не ивановская мистическая герметика. Это сдержанная недосказанность, рождающаяся из точности, – умолчание, основанное на строгой форме.

«Недосказ» Перелешина – это не расплывчатость, а точный отбор того, что следует сказать, а что – оставить за пределами текста. Оглядываясь на свою техническую эволюцию 1930–1940-х годов и позднейших

десятилетий, он констатирует: «совершена громадная работа». Эта работа включала в себя не только оттачивание формального мастерства, но и глубинный сдвиг эстетической установки – от ясности к намёку, от именования предметного мира к указанию на то, что остаётся за гранью высказываемого.

Теория «недосказа» у Перелешина реализуется не только в оригинальной поэзии, но и в его переводческой практике. Конкретный случай для анализа даёт статья «Китайское стихотворение Фета», где Перелешин обращается к фетовскому переводу стихотворения Су Ши «Тени цветов».

Перелешин, опираясь на замечание Б.А. Васильева, оценивает достоинства и недостатки фетовской версии. Фет, по его словам, удержал «построение» и «ход мысли» подлинника – то есть композиционную логику, – но при этом утратил «тонкие детали» и «расположение рифм». Как формулирует сам Перелешин, Фет «понял самое главное», но это «условие необходимое, но всё ещё недостаточное» [Перелешин 1980: 254].

Важно и то, что Перелешин обратил внимание на иронический подтекст стихотворения Су Ши. Опираясь на комментарий китайского редактора в антологии «Цяньцзя ши» («Тысяча семей стихов»), он раскрывает глубокий смысл метафоры «цветочных теней». Эти тени, которые невозможно смести, оказываются политической аллегорией – они означают льстецов при императорском дворе, от которых невозможно избавиться:

«После всех этих розысков мне захотелось это стихотворение Су Ши перевести на русский язык – тем более, что ни Фет и его источник, ни Л. Эйдли в своем подстрочном переводе сатирического смысла стихотворения Су Ши не заметили. <...> Не безличный “лирический субъект” стихотворения, а эти самые “тени” стараются взобраться как можно выше по ступеням “яшмовой башни”. Поэт-сатирик пытался эти тени смести (обличал искательство), но вскоре увидел, что взялся за дело безнадежное: светила (солнце и луна, то есть носители верховной власти) сами

способствуют нескончаемому напознанию теней!» [Перелешин 1980: 255-256].

В своем переводе Перелешин намеренно сохранил ироническую остроту: «вот мой перевод – без “цветов”, но с сохранением сатирической заостренности подлинника:

На башню хочется теням навверх взойти, –

Напрасно служба мой пытался их смести:

Что солнце, уходя, на время подберет,

То поспешит луна обратно привести!

Глагольные рифмы себе прощаю, ибо китайскому языку не свойственно звуковое разнообразие (“тай – кай – лай” отнюдь не изысканные рифмы). Потерять пришлось только “яшму”: стремление теней взобраться вверх по ступеням яшмовой лестницы было бы еще нагляднее» [Перелешин 1980: 256].

Связь этой переводческой практики с теорией «недосказа» носит глубинный характер. Каждое решение, которое Перелешин принимает в своём переводе, – отказ от буквальной передачи «цветов» и «яшмы» при сохранении иронического подтекста, усиление ритмической энергии за счёт глагольных рифм, открытое признание того, что китайские рифмы сами по себе не изысканны, – всё это отражает последовательную установку мастера: поиск равновесия между «верностью» и «творческим преобразованием», способность на основе формальной точности выстраивать пространство смыслов, лежащих за пределами прямого высказывания.

Фет сохранил структуру, но утратил иронию – иными словами, утратил то, что остаётся «за текстом». Эйдлин дал точный подстрочник, но лишил его стихотворной энергии – той самой «силы намёка», без которой поэзия перестаёт быть поэзией. Перелешин же в своём переводе стремится удержать и то и другое.

Осознанность этой переводческой стратегии – постоянное исследование границы между «высказываемым» и «невывыказываемым» – смыкается с его работой над переводом «Дао Дэ Цзин» (см. § 6.2) и с той же

самой установкой на «недосказ», которая пронизывает его оригинальное творчество. Перевод для Перелешина – не изолированная языковая операция, но неотъемлемая часть его целостной эстетической концепции.

Можно увидеть сродство между теорией «недосказа» Перелешина и китайской даосской мыслью. Чжуан-цзы в главе «Внешние вещи» («Вай у») писал: «Слова существуют ради смысла; постигнув смысл, можно забыть о словах». Язык здесь выступает инструментом передачи смысла; когда смысл схвачен, необходимость в словах отпадает. Параллель между этим положением и теорией «недосказа» Перелешина очевидна: обе концепции исходят из ограниченности языка, обе полагают, что подлинно важное находится за пределами слов или между ними, обе утверждают ценность умолчания, сопоставимую с ценностью высказывания.

Эта близость не случайна. Эволюция поэтики Перелешина – от акмеистической «рассудочной ясности» к сдержанному намёку «недосказа» – сама по себе направлена в сторону духовной установки, обнаруживающей глубокую совместимость с даосской мыслью. Принцип «аполитичности», утверждённый еще кружком «Пятница», в позднем творчестве Перелешина перерастает в более радикальную позицию: «Я стремлюсь к поэзии вневременной и внепространственной (в скобках: вечной)» [Перелешин 2004]. От «аполитичности» к «вневременности», от «вневременности» к «недосказу», от «недосказа» к формуле «постигнув смысл, забыть о словах» – так выстраивается путь, продиктованный внутренней логикой самой эволюции поэтики Перелешина.

Можно сказать и так: Перелешин не столько «воспринял» философию Чжуан-цзы, сколько в ходе собственной поэтической эволюции самостоятельно пришёл к позиции, близкой Чжуан-цзы, – а затем нашёл в ней подтверждение и углубление собственной интуиции. Теория «недосказа» была его поэтологической подготовкой, а философия Чжуан-цзы стала философским осмыслением этой подготовки. Их встреча образует самый глубокий уровень русской модернистской поэтики в дальневосточном

контексте – переход от акмеизма к даосизму, который предстаёт не как разрыв, но как продолжение.

§ 6.2. Переводы «Дао Дэ Цзин», выполненные русскими шанхайцами: переводческие стратегии и философские интерпретации

Первые попытки перевода и знакомства с «Дао Дэ Цзин» в России восходят к переводу, выполненному в XIX веке православным миссионером и синологом Д.П. Сивилловым (архимандрит Даниил, 1798–1871), положившему начало восприятию этого китайского трактата в русской интеллектуальной среде [Ли Иннань 2020]. В конце столетия, благодаря поддержке Льва Толстого, японский ученый Масутаро Кониси представил полное русское издание произведения. В 1908 г. Бальмонт выпустил стихотворную версию. В 1950-е гг. советский ученый китайского происхождения Ян Хиншун дал комментированный перевод, точно передающий основные идеи «Дао Дэ Цзин», который приобрел высокую репутацию и считается одним из наиболее достоверных [Бочманова 2024: 50], [Бухерт 2019].

Параллельно с этим усилиями русская эмиграция «восточной ветви» демонстрировала постоянный интерес к интерпретации «Дао Дэ Цзин». Самым заметным в этом ряду стал стихотворный перевод Перелешина, завершённый в 1971 г. в Бразилии и вызвавший внимание исследователей, включая О.М. Бакич, Ли Мэня и Цзя Юньнин (см.: [Цзя Юньнин 2017] и т. д. Однако поэты русского Шанхая создали еще два перевода, до сих пор не обсуждавшихся подробно. Один из них – «Книга о Тао» Коростовец (опубл. после смерти поэтессы в 1976 г. «Оккультизме и йоге»). Другой – труд, выходивший под псевдонимом «Синолог» в 1934–1935 гг. в альманахе «Врата».

«Классический вариант “Дао Дэ Цзин” разделен на две части и 81 главу (*чжан*). Первая часть, включающая главы 1–37, известна как “Дао цзин” – Канон Дао (то есть *пути*), и это более метафизическая часть текста, в то время как главы 38–81 составляют “Дэ цзин” – Канон Дэ (то есть *благодати*), и это

условно социальная часть. Это тематическое разделение: первый чжан начинается со слова *дао*, а тридцать восьмой – со слова *дэ*» [Азарова, Дрейзис 2024: 187].

Несмотря на то, что в разных версиях «Дао Дэ Цзин» различается последовательность глав, общее количество разделов обычно сохраняется, а переводчики, как правило, комментируют такие перемещения и предоставляют таблицы сопоставления глав. Три перевода, созданные представителями шанхайской русской эмиграции, основываются на разных версиях текста памятника, что приводит к значительным различиям в структуре, объёме и художественном оформлении (стилистическая разница).

Впервые с «Дао Дэ Цзин» Перелешин познакомился в Пекине через Коростовец. 12 ноября 1940 г. он писал Хаиндровой: «...привез от М.П. Коростовец переведенные ею “Дао-дэ-цзин” философа Лао-Цзы...» [Архив Валерия Перелешина 2020: 284]. В 1946 г. коллега-переводчик Чэнь И подарил Перелешину китайский оригинальный текст. Перевод был осуществлен Перелешиним ⁷⁵ осуществлён на базе англоязычной адаптированной версии Чжэн Линя, которая под названием «Truth and Nature» была опубликована в 1949 г. ⁷⁶ Начатый еще в Китае, этот перевод был

⁷⁵ Текст перевода сохранялся в его архиве, хранящемся в ОР ИМЛИ [Ф.608, оп.1.2.1, ед.хр.13, л.1-28].

⁷⁶ Бакич сообщает: «in 1950 another translator, Zheng Lin, gave him his translation into English, entitled Truth and Nature» [Bakich 2015: 187].

Сведений о Чжэн Лине крайне мало. На основании собранных данных следует, что Чжэн Линь (Zheng Lin; Cheng Hsianghung Lin – официально указанное имя при поступлении в Оксфордский университет, по данным архива этого учебного заведения; 1901–1977), созвучное имя – Сянхэн, родом из уезда Чаоян провинции Гуандун, был известным переводчиком периода Китайской Республики. В начале XX в. он получил образование в Западной Европе и Северной Америке – учился в Гарвардском университете (США) и Оксфордском университете (Великобритания). Вернувшись на родину, занимал должность преподавателя в Университете Цинхуа. Глубоко изучал античную историю и философию, перевел на английский язык ранние классические тексты династии Цинь, а также был увлечённым коллекционером экслибрисов.

завершён лишь 24 февраля 1971 г. в Рио-де-Жанейро⁷⁷ и опубликован в 1990-м, в советском журнале «Проблемы Дальнего Востока».

Версия Чжэн Линя представляет собой переосмысление памятника: используя результаты текстологических исследований учёного эпохи Китайской Республики Гао Хэна⁷⁸, изложенные в его труде «Лао-цзы чжэн гу», он с целью реконструкции целостной философской системы перегруппировал материал канонической редакции по тематическим блокам, образовав четырнадцать новых глав, содержащих 180 фрагментов, каждый из которых получил новый заголовок. Такое кардинальное переустройство вызывало сложности для Перелешина, у которого в Бразилии почти не было доступа к китайским источникам. Сам он признавался в стихотворении «Хвала переводам» 1977 г.: «...Я, с тощеньким словариком один, / Переложил “Ли Сао” и “Дао-дэ-цзин”...» [Перелешин 2018, т.2, кн.2: 345].

Что касается нумерации глав в переводе Перелешина, он пояснил в предисловии: «В переставленном порядке “Дао-дэ-цзин” приобрел черты связности, но и в этой новой редакции встречаются повторения, которые, быть может, не оправдываются первоначальным замыслом автора. Следуя Чжэн Линю, я указываю в скобках рядом с номерами “главок” в новом составе и номера по так называемому общепринятому тексту» [Дао Дэ Цзин 2002: 8]. Ли Мэн, анализируя этот перевод, отмечает: «В переводе Перелешина есть некоторые ошибки, связанные с нумерацией и указанием второго номера в скобках: некоторые номера повторяются, тогда как другие, предполагаемые, не появляются вовсе. Не располагая оригиналом, невозможно определить, являются ли эти ошибки ошибками издания Чжэн Линя или ошибками самого Перелешина» [Li Meng 2004: 540] (перевод наш).

⁷⁷ Указано в: [Тень на занавеске 1992: 254].

⁷⁸ Гао Хэн (4 июля 1900 – 2 февраля 1986) – выдающийся исследователь древнекитайской письменности, специалист по культурной истории доциньской эпохи, авторитет в области текстологии и критического анализа древних памятников.

Издание Чжэн Линя представляет собой библиографическую редкость и долгое время было практически недоступно для исследователей, которые безуспешно пытались найти его в Китае, США и странах Европы. После продолжительных поисков нам удалось обнаружить экземпляр первого издания 1949 г. «Truth and Nature» Чжэн Линя в частной коллекции. Поэтапное сопоставление показало, что часть расхождений в нумерации перевода Перелешина действительно обусловлена исходным текстом Чжэн Линя: в шести коротких разделах есть несоответствия при указании номеров по редакции, однако содержательная сторона этих глав полностью совпадает в обоих вариантах, и существенных расхождений не зафиксировано.

<i>Перевод Валерия Перелешина (1971 г.)⁷⁹</i>	<i>Перевод Чжэн Линя (1949 г.)⁸⁰</i>
28 (120) <i>А каков конец воды стоячей? Не тревожь ее, и муть осядет. Лишь для вечного преемства жизни Непрерывное движение нужно.</i>	28 (30) <i>What is it that can end the turbidity of puddles? When there is no disturbance, the impurities gradually settle, and the water becomes clear. What is it that can perpetuate the continuity of things? When there is constant change, life gradually undergoes growth.</i>
36 (12) <i>Истина живому жизнь дает, А Природа кормит и ведет К опытности – вверх или вперед, Нянчит, охраняет, бережет.</i>	36 (111) <i>Truth gives birth to life. Nature determines the individuality, growth, development, completion, maturity, protection, and security of a thing.</i>
95 (178)	95 (179)

⁷⁹ Дао Дэ Цзин: Древнекитайский трактат / [Пер. с кит. В. Перелешина, Ян Хин Шуна]. Днепропетровск: Мировая лит., 2002.

⁸⁰ 郑麐, 编. 古籍新编老子[M]. 上海: 中国学典馆, 1949. (Gu ji xin bian Laozi [Новое издание древнего канона «Лао-цзы»] = The Works of Lao Tzu, Truth and Nature popularly known as Daw-der-jing / под ред. Чжэн Линя. Шанхай: Чжунго сюэдянь гуань, 1949. 24, 118, 71 xii с.

<i>Он не хочет дорогих вещей И, чем больше отдает другим, Тем богаче делается сам. Чем полнее жертвует собой, Тем его прекраснее судьба.</i>	<i>The Sage gives without reservation. He offers all to others, and his life is more abundant. He helps all men alike, and his life is more exuberant.</i>
104 (139) <i>От нашего рождения до смерти На рост уходит три десятых срока, И на распад – другие три десятых. А из того, что нам дано для жизни, Мы, суеясь, бросаем той же смерти От разности опять же три десятых. Так мы неосмотрительно, бездумно Перерасходуем живую силу.</i>	104 (108) <i>Man begins with life and ends with death. During the span of man's existence, three-tenths of it are passed in the processes of growth; three-tenths are passed in the processes of decay. That which is meant for the development of life, but which is passed in the processes of decay also constitutes three-tenths. Why is this so? Because man over-taxes the life force.</i>
113 (136) <i>В бездействии твори и совершай, В труде – трудом себя не утруждай, В неведении – все тайны познавай. Различья нет меж малым и большим, Что трудное, что легкое – одно, И, на поверку, крупное мало.</i>	113 (138) <i>Abide by inaction. Do not crave for accomplishment. Discard learning. Regard great, small, much and little as the same. Deal with what is easy as though it were difficult, with what is trivial as though it were important.</i>
128 (158) <i>Кто за свою обиду платит злом, Перещедрит, оплачивая злом, А надо воздавать добром за зло, Чтоб доброй волей украшался мир. Мудрец, от сердца делая добро, Не ждет себе отплаты от людей.</i>	128 (175) <i>When one merely tries to allay anger, the feelings of resentment may always remain. Only by returning injury with kindness can there be goodwill. Wherefore, the Sage always gives without expecting gratitude.</i>

Вслед за Бальмонтом, впервые давшим «Дао Дэ Цзин» по-русски в свободном поэтическом переводе, Перелешин тоже переводит «Дао Дэ Цзин» стихами. Он отмечает в предисловии: «перевести стихи стихами

на русский язык, действительно, трудно, но отнюдь не невозможно, хотя переводчик-поэт “связан по рукам и по ногам”: он должен запретить себе употребление нерусских слов (даже таких, как “идея”, “мораль” или “стратег”), рифмовать те строки, которые рифмуются в оригинале, стараться воспроизводить повторы, отдавать предпочтение мужской рифме (что лучше отвечает односложной структуре китайского языка). Краткость и сжатость китайской поэтической речи остаются, конечно, недостижимым идеалом, но я старался везде избегать “расцвечиванья” и “отсебятины”» [Дао Дэ Цзин 2002: 7].

Ли Мэн указывает: «The compiler claimed in his preface that Dao De Jing in its original was mostly written in verse, and this claim affected Pereleshin's choice of the style of his translation. Although Pereleshin figured it out from several other reference books (or simply from the reference articles included in Zheng Lin's edition) that Lao Zi's work was written only in rhythmic prose, he still called it “a philosophical poem” and decided to translate it in verse to preserve the rhythms» [Li Meng 2004: 539]. Перелешин изложил свою позицию в предисловии к изданию: «Прекрасная поэма “Дао-дэ-цзин” написана многими размерами, в соответствие чему я позволил себе перевести их то ямбом, то хореем, то анапестом, то дольником. Втиснуть ее в один размер, конечно, нелегко, но я не стремился к этому, поскольку этого не искал и автор философской поэмы»» [Дао Дэ Цзин 2002: 9].

Перед лицом величия оригинала Перелешин испытывал глубокое смирение, признаваясь: «The beauty of the original drives me to a frenzy (I know that my translation, closer to the original than any existing one, is nevertheless a pathetic and helpless attempt in comparison with the divine beauty of the original)» (из письма к Г. Струве от 6 февр. 1971 г., видимо, все-таки по-русски в оригинале, цит. по: Bakich 2015: 187]; заметим, что, ставя свой перевод несопоставимо ниже оригинала, Перелешин при этом утверждает, что его перевод самый точный среди существующих.

Как уже отмечалось, источник перевода Перелешина – английская версия Чжэн Линя – по своей структуре сильно отличается от традиционной редакции «Дао Дэ Цзин». Несмотря на наличие текстологической основы для такой радикальной реорганизации, её последствия оказались непростыми: смещение порядка, изменение границ глав и смысловых единиц затрудняют параллельное прочтение и сравнительный анализ, что, в конечном счёте, снизило репутацию этого перевода в научном сообществе [Ван Шо 2021]. Исследователь отмечает, что «по мысли древнекитайского философа Лао Цзы, поэму которого “Дао-дэ-цзин” прекрасно перевёл В.Ф. Перелешин, “верные слова не изящны, изящные слова не верны”» [Гребенюкова 2021: 95].

Современный русский исследователь поэтических переводов китайских философских памятников, оправдывая форму, выбранную переводчиками, справедливо указывает на «глубинное родство» «между поэзией и философией», определенное использованием «идей-обобщений» и стремлением создать «модель мира» [Абраменко 2017: 1].

«Книга о Тао» Коростовец долгое время оставалась вне поля внимания исследователей. Она была опубликована в двух частях в журнале «Оккультизм и йога» в 1976 г.: 1-15, в номере 64 (с. 27–32), 16-27, в номере 65 (с. 70–75). Как сообщалось во врезе к публикации, перевод был выполнен «в 30-х годах в Шанхае (Китай). Были переведены 27 глав этой сравнительно небольшой, но уникально ценной книги и после окончания II Мировой войны Марии Павловне удалось вывезти с собою этот перевод в Австралию вместе с остальным своим архивом»⁸¹.

Сведения об уровне ее владения китайским языком весьма ограничены. О.Ф. Кузнецова указывает: «Она большую часть жизни прожила в Пекине, хорошо знала китайский», однако материалов, подтверждающих это свидетельство, нам пока обнаружить не удалось (см.: [Кузнецова 2020: 415]).

⁸¹ Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 34.

Мистический оттенок заметно прослеживается в переводе «Дао Дэ Цзин»: переводчица регулярно обращается к таким терминам, как «тайна», «таинственный», «глубина», усиливая атмосферу загадочности и духовной глубины оригинала.

Так, фраза «常无欲，以观其妙» («Пребывая в постоянном отсутствии желаний, созерцаешь его сокровенную суть») передана как «только тот, кто навсегда освободился от стремлений, способен проникнуть во тайну бытия» – с акцентом на скрытое знание и духовное проникновение. В главе 15 описание внутреннего состояния тех, кто достиг Дао, звучит как «...слишком глубокие для понимания», такие люди называются «темными, как возмущенная вода» – метафора, подчёркивающая невыразимость и хаотическую силу тайн.

В главе 10 Коростовец называет искусство управления «Тайной Власти», добавляя: «Господствуйте над ним, но не управляйте»⁸². Этот стиль трактовки, вероятно, формировался под влиянием русской религиозно-философской мысли – особенно концепций Владимира Соловьёва о Софии как Божественной Мудрости – и представляет собой попытку синтеза даосской мудрости с православным мистицизмом.

Перевод «Ин» («дух долины») как «таинственное женское начало» создаёт намёк на идею вечной женственности, развитую Соловьёвым. Такая интерпретация демонстрирует склонность к преувеличению личностных черт «Дао», выдвигая его на уровень персонифицированной священной сущности. Например, в главе 7 формулировка «Небо долго, Земля вечно» толкуется как «Потому что Они не живут для себя, от этого жизнь их неисчерпаема»⁸³, причём местоимение «Они» дано с большой буквы, что указывает на антропоморфизм.

Подобный подход частично маскирует безличную, анонимную природу «Дао» как естественного порядка, не зависящего от воли или намерений –

⁸² Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 31.

⁸³ Там же. С. 30.

превращая его из космической закономерности, действующей без усилий, в некое божественное существо.

А.М. Асеев в предисловии к переводу Коростовец так охарактеризовал его особую ценность: «Книга о Тао давно уже известна русским ученым востоковедам, имеется несколько переводов ее на русский язык. Но для эзотериков именно перевод Марии Павловны особенно ценен и дорог. Допускаем возможность, что переводы академические более точны по своему содержанию, но зато перевод Марии Павловны неповторим по своему внутреннему звучанию, в нем явственно слышится голос древней мудрости Китая и вообще древнейших традиций Востока, он находит отклик в душе русских эзотериков, нерасторжимыми узами связанных и с древнею мудростью Востока и с ее скрытой в доисторической глубине веков традицией»⁸⁴.

Перевод Коростовец можно считать попыткой культурной адаптации: с помощью западной философской терминологии и мистически окрашенной лексики она намеренно создала особую трактовку «Дао Дэ Цзин», проложив путь к его осмыслению через призму русской духовной мысли, европейской метафизики и религиозного идеализма.

«Дао» – центральная концепция философской системы Лао Цзы. По мнению Чэнь Гуина⁸⁵, «Дао» в сущности представляет собой условную концептуальную модель: различные качества и функции, приписываемые ему в тексте, не являются абсолютными, а формируются на основе теоретических допущений, базирующихся на глубоком наблюдении за реальным миром. Лао-цзы проецирует свои проникновения в природу и человеческую жизнь на абстрактное понятие «Дао», превращая их в его свойства и действия

⁸⁴ Там же. С. 35.

⁸⁵ Чэнь Гуин – один из наиболее авторитетных современных китайских учёных, исследующих даосскую культуру. Он на протяжении многих лет занимается изучением даосской мысли и является автором таких трудов, как «Лао-цзы. Современные комментированные тексты» («老子今注今译») и «Современный комментарий и перевод “Чжуан-цзы”» («庄子今译今注»).

(комментарий Чэнь Гуина в изд.: [Лао-цзы, 2020: 1, 2]). Таким образом, «Дао» следует рассматривать не как самостоятельную метафизическую сущность, а скорее как отражение духовного опыта и экзистенциальных запросов личности. Философия Лао Цзы – не сухая абстракция, а живое творчество, рождённое в ответ на потребности духа.

В связи с этим иероглиф «Дао» в «Дао Дэ Цзин» – хотя и имеет устойчивое написание – варьируется по смыслу в зависимости от контекста: в одних случаях он обозначает универсальную сущность, в других – закон природы, в-третьих – жизненный ориентир, образец поведения или нравственный критерий. Несмотря на многообразие толкований, все эти значения органично связаны и могут быть сведены к единой системе⁸⁶. Эта двойственность – с одной стороны, обобщение опыта реального мира, с другой – создание теоретической модели, отвечающей духовным потребностям, – делает интерпретацию текста крайне сложной задачей.

Перелешин прямо признавал: «Переводчик “Дао дэ-цзина” на любой европейский язык сразу же наталкивается на огромные препятствия. Главное из них – терминология. Начать с того, что ключевое слово “Дао” непереводимо. Это, конечно, не “Путь”, не “Разум”, не “нравственное начало”, не “образ действия” и не “космос”. Ближе всего подходит к нему Логос эллинистической философии, но введением этого термина были бы внесены в перевод совершенно чуждые Китаю неоплатонические и христианские оттенки. Неприемлемо слово Логос еще и по соображениям стиля: ведь Логос тоже слово нерусское!» [Дао Дэ Цзин 2002: 5]. Он, придерживаясь позиции Чжэн Линя, трактует «дао» как «Истину», однако сразу оговаривается: «“Дао” – НЕ Истина, <...> оно конкретнее и активнее». Действительно, перевод «дао» как «истина» неизбежно влечёт за собой утрату глубины и многогранности исходного понятия – он стирает его особенность как живого, динамичного начала, превращая его в статичную метафизическую категорию, характерную

⁸⁶ Там же. С. 2.

для европейской философии. Такое упрощение рискует лишить текст его фундаментальной атмосферы – нечто большее, чем простая истина, «дао» – это путь, закон, источник, сила, действие, которое проявляется в мире, а не лишь то, что должно быть познано.

В главе 1 Перелешин формулирует основные положения о «дао» в крайне сжатой, почти лирической форме, передавая суть через поэтические обороты, которые, несмотря на краткость, пытаются уловить его неуловимую природу:

5 (1)

Если Истину произречь,
Суть погибнет, а выйдет речь.
Если имя ты назовешь,
То не имя оно, а ложь.

Что касается онтологического положения «Дао», Перелешин даёт ему конкретное поэтическое воплощение в первой главе:

1(54)

Возникло нечто смутное вдали,
Возникло раньше Неба и Земли:
Оно неслышимо и не видно,
Им навсегда все сущее полно.
Оно – Начало Небу и Земле.

Далее раскрывает суть «Дао» как несовместимого с речью и недоступного чувственному восприятию. В главах 12–13 Перелешин представляет скрытую сущность «Дао» через образ тройственности – сочетание видимого, слышимого и нематериального, объединённых в единой гармонии, чтобы передать его одновременную недоступность и присутствие в мире.

12(26)

Чего увидеть нельзя –
Безобразно и незримо.
Чего не уловит слух –
Беззвучно, неуловимо.

Чего не тронешь рукой –
Бесплотнo, неошутимо.
К такому свойству тройному
Уму не прийти земному:
Их три, но они – одно.

13(27)

Вверху оно не блесит,
Внизу оно не темно.
Подспудно, неизрекомо,
Течет обратно в ничто.
Без насилья: сила таима,
Без обличья: оно незримо,
Непредметно, неуловимо.

Перелешин подчеркивает всепроникающее и беспредельное присутствие «Дао». В главе 21 он передаёт его бесконечную объёмность и универсальность, показывая, как «Дао» охватывает всё сущее – ни одно явление не находится вне его круга, ни одна форма не может его исключить, – придавая этому свойству мощный образный и ритмический оттенок.

21(74)

Обитает Истина повсюду:
Слева, справа ты ее найдешь.
Всеми правит, не порабощая,
Ничего не ищет для себя,
Все объемлет, но не подавляет.
Так мала, что как бы нет ее.
Все вернется к ней, того не зная:
Тем она безмерно велика,
Что, величия не сознавая,
Даже больше станет от того.

Некоторые современные исследователи оценивают перевод, выполненный Перелешиним, очень высоко: «Поэт старается максимально точно придерживаться оригинального текста, не упуская ничего важного, при этом ему удастся сохранить ритмичность, свойственную китайской

поэзии, а также передать поэтичность “Дао Дэ Цзин”, которой нет в других известных русскоязычных переводах» [Эфендиева, Пышняк 2014: 144].

Наиболее отличительной чертой толкования «Дао» у Коростовец является выбор стратегии культурной доместикации: она переносит ключевые даосские категории в русло западной философской традиции, вводя дуалистическую схему «Дух – Материя». В главе 1 она интерпретирует строку «无名天地之始，有名万物之母» как: «То, что невозможно назвать, стало Источником Духа и Материи; проявившись, оно стало Матерью всего сотворённого – десяти тысяч форм феноменального мира»⁸⁷.

Такой перевод придаёт «Дао» статус первоначала, порождающего как духовное, так и вещественное – однако при этом навязывает ему структуру западной метафизики, основанной на разделении субстанций. Это привносит в текст картина, далекую от даосской интегральности, где инь и ян не противопоставлены друг другу, а сосуществуют в гармонии, не имея иерархии.

Интерпретация «Инь» в главе 6 укрепляет эту тенденцию: «Дольний Дух (Ин) бессмертен. Его называют Тайным Женским Началом. Врата к Тайному Женскому – Источник Духа и Материи»⁸⁸.

Здесь «Дао» представлено как источник, сущность, объединяющая дух и материю, а сама концепция «женского начала» – через лексику мистического и божественного – вплетается в религиозно-философский контекст. Строка «玄之又玄，众妙之门» («Сокровенное и ещё раз сокровенное – врата ко всему чудесному») передаётся как «Источник их есть Тайна таин, окутанная мраком, – врата, через которые изливается таинственная Сущность всего»⁸⁹, что значительно усиливает мистический оттенок, приближая текст к образу Божественной Премудрости.

⁸⁷ Окультизм и йога. 1976. № 64. С. 27.

⁸⁸ Там же. С. 29.

⁸⁹ Там же. С. 27.

Этот подход, вероятно, был обусловлен влиянием русской религиозно-философской мысли – прежде всего учения Владимира Соловьёва о Софии как Божественной Мудрости и Единой Женственности. Коростовец, таким образом, стремится выстроить диалог между даосской мудростью и православным мистицизмом, но в процессе этого придаёт «Дао» качественно иное значение, понимая его не как самодвижущееся, безымянное единство, а как божественное существо, в котором сливаются духовное и материальное.

В главе 25 она расширяет эту схему, описывая иерархическую связь между «Дао», «духом», «материей» и «человеком»: «Таково Тао, таков дух, такова материя, таково “я” человека. В человеке четыре субстанции, одна из них – высшая, она управляет ими. Пути человека ограничены материей, пути материи обусловлены духом, пути духа – путем Тао, Которое действует Само в Себе»⁹⁰.

Таким образом, она трансформирует космологическую последовательность Лао Цзы («человек следует Земле, Земля – Небу, Небо – Дао, Дао – природе») в чёткую иерархическую систему: «человек → материя → дух → Дао», где каждое звено подчинено вышестоящему. Эта реконструкция нарушает характер даосского мышления, в котором нет жёсткой иерархии, а существует динамическое единство, где всё взаимосвязано без доминант.

Хотя такой подход помогает сделать текст более доступным для западного восприятия, он одновременно изменяет его суть. Ведь в философии Лао Цзы «Дао» – не субстанция, не первопричина, не божественный субъект. Это – живое, недualiстическое, само определённое целое, не требующее имени, формы или сущности. Оно не «порождает» мир, а в нём совершается. Оно не «управляет» – оно есть, и всё происходит в его рамках.

⁹⁰ Там же. С. 74.

Именно потому, что «Дао» не есть субъект, а есть состояние бытия, следование ему – не поклонение, а вхождение в текучесть и гармонию. Преодолеть дуализм – значит отказаться от разделения «я – мир», «душа – тело», «дух – материя». В этом и заключается путь к единству с природой, которое даосизм предлагает, а не созерцание «источника».

Таким образом, интерпретация Коростовец, несмотря на глубину и поэтичность, вносит в текст западную метафизическую модель, которая, облегчая понимание Дао, одновременно искажает его первоначальную природу – как живого, неподвластного определению, всеобъемлющего потока.

Стоит напомнить, как понимал Дао Толстой. «Tolstoy <...> translated “Dao” as “God.” This choice appears inaccurate but creative: he domesticated the polysemous “Dao” as a more understandable word in the Christian context, “God,” and thus lets Laozi speak for Christianity» [Chu J. 2021: 158]. Н.М. Азарова и Ю.А. Дрейзис обращают внимание на то, что Толстой, не довольствуясь переводом как таковым, объяснял философию даосизма еще и в формате рационального рассуждения: «в статье “Неделание” (1907), которая может рассматриваться и как комментарий к переводу, Толстой имеет возможность переводить понятие дао не одним словом, а сразу тремя – как “путь”, “добродетель” и “истина”, тем самым демонстрируется разность между форматом статьи и поэтического перевода» [Азарова, Дрейзис 2024: 189].

Третий достойный внимания перевод – версия «Дао Дэ Цзин», опубликованная в 1934–1935 годах в Шанхае в русскоязычном эмигрантском литературном сборнике «Врата» под псевдонимом «Синолог» и названная «Учение Дао». Из-за прекращения выпуска издания после первого и второго номеров было опубликовано только первые 37 глав (из 81). Незавершенность работы не отменяет ее ценности – она даёт возможность судить о специфике восприятия «Дао Дэ Цзин» русской интеллектуальной эмиграцией начала XX века. В предисловии переводчик чётко излагает свои основные принципы: «Помещаемый перевод “Дао Дэ Цзин” не является дословным переводом его китайского текста, который был бы слишком трудным для понимания

русского читателя по многим причинам. Переводчик старался держаться не буквы, а смысла древнего писания. Однако везде, где это не затемняло смысла, мы стремились держаться возможно ближе к оригинальному тексту. Добавленные пояснения взяты в скобки и, кроме того, многие отдельные главы снабжены комментариями, принадлежащими, в большинстве случаев, китайцам-толкователям. Введены также подзаголовки, которых нет в китайском тексте «Дао Дэ Цзин»» [Синолог 1934: 169]. Здесь проявляется экзегетическая стратегия, ориентированная на достижение равновесия между адекватной передачей смысла и художественной доступностью для читателя, с акцентом на передачу сути философии Лао Цзы. Важно отметить, что «Дао Дэ Цзин» признаётся одним из самых сложных для понимания произведений китайской традиции – его глубина и многозначность зачастую озадачивают даже опытных китайских читателей.

Перевод Синолога нацелен на максимальную точность передачи смысла и на систематическое ознакомление русскоязычного читателя с логикой китайской философии, её терминологией и внутренним устройством мышления. О том, как переводить «Дао», Синолог спорит с предшественниками: «некоторые изучающие брали буквальное значение иероглифа и переводили его как “путь, истина, логос, принцип” и т. д., между тем как, по нашему мнению, истинное значение его – везде-видимое и невидимое, неуловимое, вездесущее, везде проявляемое. Оно везде, оно – все, нет такого места, где бы его не было. Оно существовало до времени, когда времени еще не было» [Синолог 1934: 169].

В версии Синолога первая глава передаётся строго построчно, с сохранением логической структуры оригинала. Особое внимание уделено точной передаче ключевых формулировок, таких как «可道之道，非恒道也» – «То Дао, что может быть высказано, не есть постоянное Дао». Каждая фраза сопровождается детальными комментариями, поясняющими не только лексику, но и философские предпосылки: например, разница между «Дао» как сущностью и «именем» как ограниченным знаком; роль «неимени» как

условия для постижения сокровенного; значение «безымянного» как источника всех начинаний.

Такой подход, сочетающий буквальную точность с глубокой экспликацией, направляет читателя не на эмоциональное восприятие, а на осознанное проникновение в структуру мышления Лао Цзы. Переводчик не стремится создать поэтическое впечатление, но хочет дать возможность понять, как устроен этот текст в своей внутренней логике. Таким образом, перевод «Синолога» становится не просто переводом, а учебным материалом, открывающим русскоязычному читателю дорогу к настоящему пониманию даосской философии – не через образы, а через размышление. Приведем некоторые фрагменты.

Определение Дао: «То Дао, которое можно назвать (выразить словом), не есть вечное Дао. То имя (форма), которое можно назвать, не есть вечное имя. Безымянное (бесформенное) есть начало неба и земли. Имеющее имя (получившее форму, т. е. небо и земля) есть мать всего существующего. Не имеющий желаний (свободный от страстей) может видеть даже недоступное глазу (т. е. внутреннюю сущность, смысл); имеющий желания может видеть лишь имеющее форму (лишь внешнюю оболочку). Имеющее имя и безымянное исходит от одного начала, но называются различно. То общее, что имеется в них обоих, есть светлое (первоисточник). Светлое в светлом (т. е. квинтэссенция светлого) есть ключ ко всему» [Синолог 1934: 170].

Свойства Дао: «Пустой воздух (Небесное Дао) всегда существует в той мере, в какой это необходимо (т. е. всегда питает мир творческой энергией в той степени напряженности, в которой это необходимо для его творчества). Его энергия неизмерима и есть начало всего, но не применяется им целиком, а лишь в той мере, чтобы учредить порядок (т. е. законы природы в том виде, как они нам представляются). Оно то умеряет свой свет (днем), то сводит его в ничто (ночью). Я не знаю, откуда оно, но я знаю, что сначала была пустота (Дао), а потом (стало) небо» [Синолог 1934: 170].

Отличительной чертой этого перевода является обширная система комментариев. В комментариях к первой главе переводчик подробно излагает древние представления о происхождении мира, обосновывая тем самым контекст, в котором возникло понятие «Дао».

Комментарий содержит объяснение ключевых понятий традиционной китайской философии: «Сань-цай» (三才 – Небо, Земля, Человек), рассматривающих космос как трёхкомпонентную систему, где каждый элемент играет своё место в гармоничной целостности. Также вводится термин «Сань-гуан» (三光 – Солнце, Луна, звёзды), который обозначает световые начала, определяющие порядок дня и ночи, времен года и циклов природы. Особое внимание уделено циклу сезонов – двадцати четырём «цзеци» (节气), которые не просто отмечают изменения погоды, но отражают глубокую систему восприятия времени и природы, в которой человек находится в постоянной связи со Вселенной: «По древним китайским понятиям, в начале был хаос. Из хаоса чистый и светлый воздух поднялся и образовал небо; тяжелый опустился и образовал землю. Связующим звеном между небом и землею является человек, который состоит из двух начал: Ян и Инь – положительного и отрицательного (см. комментарии к главам 4 и 6-й). Небо, земля и человек есть “Три деятеля” и называются “Сань-цай”. Солнце, луна, пять планет и разбросанные по вселенной созвездия составляют “Три света” и называются “Сань-гуань”. Год делится на 24 части или “перемены атмосферы”, которые получаются от годового движения солнца по своему пути в зависимости от преобладания Инь или Ян» [Синолог 1934: 170].

Таким образом, комментарии Синолога не просто разъясняют отдельные строки – они строят для русского читателя целостную картину китайского космоса, раскрывая его философскую и практическую основу. Через это освещение читатель получает не только текст, но и доступ к мировоззрению, в котором «Дао» – не абстракция, а живая, действующая сила, проявляющаяся в каждом аспекте бытия.

Особое значение имеет то, что переводчик вводит космологическую схему Тайцзи и восьми триграмм (ба гуа) для раскрытия онтологического статуса «Дао». Он интерпретирует восемь космических принципов, выраженных в символах триграмм: Небо – как источник активной силы, Земля – как проявление пассивности и принятия, Огонь – как проявление света, тепла и пробуждения, Водоём – как символ внутреннего покоя, насыщенности и удовлетворённости, Гора – как образ остановки, устойчивости и внутреннего сдерживания, Гром – как выражение внезапного движения, энергии и разрушения старого, Ветер – как символ всепроникающей, мягкой, но неуклонной силы, Вода – как образ опасности, трудностей, скрытого течения и необходимой гибкости.

«Дао» не представляется изолированно, а встраивается в целостную систему символизма и числового порядка, в основу которой заложена идея гармоничного развития, основанного на взаимодействии полярностей. Эти образы не просто описывают природные явления, но отражают фундаментальные принципы бытия, в которых проявляется «Дао» – как нечто, действующее везде, в каждой форме, в каждом состоянии.

Путём введения Тайцзи и ба гуа переводчик показывает, как даосская философия укладывается в систему древней китайской мысли, где число, цвет, движение и форма не случайны, а имеют глубокий смысл. Он пишет: «Дао – это закон природы, от которого зависит счастье или несчастье людей, и под которым китайские философы подразумевают Высший Разум, Первоисточник, который надлежит не только почитать, но которому необходимо следовать и поддерживать. Этот Первоисточник они называют «Тай цзи» (полнота еще не разделившаяся). Она распалась на два прообраза, которые, в свою очередь, вылились в четыре образа, далее разделившихся на «Ба-гуа», т.е. на восемь триграмм, изобретенных по преданию императором Фу-Си, которые являются символами основных (не материальных) свойств стихий: неба (активная энергия), земли (подчинение, пассивность), огня (свет, тепло), стоячей воды (спокойствие, удовлетворенность), гор (отдых,

остановка), грома (импульсивность), ветра (всепроницаемость), воды в движении (опасность и трудность). Последовательное разделение мира видимого (материального) построено по тому же принципу» [Синолог 1934: 173].

Одним из наиболее существенных научных достоинств этого перевода является использование в качестве фоновых и поясняющих источников других классических даосских трактатов – в первую очередь «Чжуан-цзы» и «Хуайнань-цзы». Автор перевода показывает, как идеи, высказанные в «Дао Дэ Цзин», развёртываются и уточняются в более поздних даосских произведениях – где «Дао» не только как начало, но и как путь, как состояние сознания, как живое движение бытия.

Так, ссылки на «Чжуан-цзы» позволяют раскрыть «Дао» как нечто, что невозможно познать разумом, но может быть пережито в моменте единства с миром – в «сновидении о бабочке» или в описании «внутреннего человека», свободного от привязанностей. А цитирование «Хуайнань-цзы» помогает осветить космологическую и этическую составляющую «Дао» – его связь с циклом природы, с порядком в обществе, с гармоничным управлением.

Переводчик указывает: «Последователь Лао-Цзы, Чжуан-цзы говорит, что “никогда не было времени, когда его не было”» [Синолог 1934: 164-165]. Он также приводит обширную цитату из «Хуайнань-цзы», содержащую определение «Дао»: «“Это то, что поддерживает небо и что покрывает землю. Оно безгранично, высота его недостижима; оно обволакивает всю вселенную и дает зримость тому, что само по себе бесформенно. Оно в четырех странах света, содержит в себе Инь и Ян, держит в себе всю вселенную, творит времена года, одаряет светом солнце, луну и звезды. Это им горы высоки, пропасти глубоки, животные подвижны, птицы летают и поют. Оно – когда весенний ветер повеет или нежный дождь пойдет; им все оживает и вырастает, пернатые несутся, звери множатся, травы и деревья растут. Действие его невидимо, работа Его совершается. Оно бесформенно, но будучи бесформенным, оно, как великий ваятель, выливает все в чудные формы. Всепроницающее

и вездесущее, – действие Его никогда не безрезультатно”» [Синолог 1934: 164-165].

Отвлекаясь от описания работы Синолога, заметим, что представление о космосе, центральное для даосизма, очень важно и для Перелешина как поэта. Исследователь замечает: «[Г]лавная идея в творчестве поэта, прослеживаемая во всех его произведениях независимо от тематики, это, конечно же, идея космизма, суть которой состояла в единстве человека и Космоса, в представлении о Космосе как структурно-упорядоченной системе» [Санникова 2012: 156].

Еще одно важное для Перелешина представление, восходящее к даосизму (хотя, возможно, и опосредованно, через Толстого), – «у вэй», центральное понятие в учении Лао-цзы. Под этим термином не скрывается пассивность или полное бездействие, а выражается принцип действия, соответствующего естественному ходу Дао – спонтанного, беспринудительного и гармоничного. Согласно Чэнь Гуйну, Лао-цзы считал, что всё сущее способно раскрывать свой внутренний потенциал, если ему позволить следовать собственной природе, не сталкиваясь с чужим давлением. Вещи по своей сути уже содержат в себе возможности к развитию, поэтому никаких искусственных усилений или внешних усилий не требуется. Таким образом, «у вэй» предполагает воздержание от лишней активности, а также осуждение насильственного вмешательства и произвольных решений.

Перелешин трактует «у-вэй» как «бездействие», придерживаясь традиции, заложенной Соловьёвым. В предисловии к своему переводу Перелешин подчёркивает, что основной смысл «Дао Дэ Цзин» заключается в «учении о бездействии (у-вэй)», направленном на возвращение человека к натуральной простоте и естественности. В собственных поздних стихах Перелешина (например, «Приверженцам даосского у-вэй») эта идея бездействия могла изображаться как иронически («Их прописи давнишние лукавы: / “Мы верим в жизнь – и в духов, и в червей!”») [Перелешин 2018, т.1:

517], так и вполне всерьез, как единственную опору в жизни, полной опасностей:

... впереди насупился откос,
А наверху – предательский нанос;
Неверный шаг, и ринется лавина.
Куда иду? Зеленая долина
Могла бы мне ответить на вопрос:
Ведь восхвалял улыбчивый даос
Бездействие – науку «Дао-дэ-цзина».
Призвание – не в славе, не в возне,
И смолоду угодней было мне
Избрать судьбу бездомного монаха.
Но в доме ли, в пустыне ли равно
Соперников унижит черепаха:
Ей обогнать Ахилла суждено!

9. VII.1973»

[Перелешин 2018, т.2, кн.1: 394]

В главах 65–66 перевода Перелешин образно и поэтично раскрывает глубину идеи «у вэй»:

65(96)

Тем, что мягче и слабей всего,
Твердое подчас побеждено.
Возникая из небытия,
Эта истина во всем сквозит.
Так и я дерзаю говорить,
Что бездействие всего мудрей,
Что молчание сильнее слов.
Выгоду бездействия, увы,
Мало кто умеет оценить!

66(104)

Из дому почти не выходя,
Отдаленный можно мир узнать.

Можно, вовсе не смотря в окно,
Образ действий Неба рассмотреть.
Чем мы дальше ездим по земле,
Тем в конце мы меньше будем знать.
Без разъездов мудрый познает,
И о мудром каждый говорит,
Что в бездействии, но он творит.

Главы 67–68 Перелешин посвящает разъяснению пути поведения мудреца, основанному на «у вэй» – через образные и выразительные формулировки раскрывает суть этого принципа:

67(7)

Действует бездействием мудрец,
Учит молчаливостью своей,
Не навязываясь никому,
Не владея, будто бы, ничем.
Отдает, оплаты не ища,
И своих не сознат заслуг.
Неосознанных его заслуг
Не оспорит на земле никто.

68(143)

Действующий, бойся неудач,
И стяжательный – страшись потерь.
Лишь бездейственного мудреца
Неудача не страшит ничуть,
И к потерям безучастен он.

В главах 69 и 102 Перелешин ставит «у вэй» в прямую связь с мастерством управления государством, показывая, что принцип естественного, неразрушительного действия лежит в основе мудрого и легкого руководства:

69(105)

К расширению знанье нас влечет,
Истина сжиматься учит нас.
Учит каждый день и каждый час,

Чтобы мы к бездействию пришли.
Все бездействующий совершит:
Без труда державу он возьмет,
А трудом – державы не возьмет.

102(79)

Всем Истина, бездействуя, владеет,
И, если князь ей верным быть сумеет,
Мир добровольно склонится пред ним.
А если позже вновь зашевелится, –
Я укажу ему одно лишь средство,
И средство это – самое простое:
Всех научить, чтоб не было желаний.
Где нет желаний, там тревоги нет,
И, мирная, незыблема земля.

В главе 152 (соответствующей главе 57 канонической редакции) Перелешин передаёт словами «мудреца» государственную мудрость, основанную на «у вэй» – подчёркивая, что истинное управление достигается именно через невмешательство, соответствие природе и отсутствие принуждения.

152(127)

Один мудрец не даром говорил:
“Бездействую – и мой народ живет.
Люблю покой – и мой народ правдив.
Не хлопочу – и процветает он.
Изгнал желанья – честен он и прост”.

Коростовец оригинально переводит «у вэй» как «бездеятельную активность», дополняя это пояснением в скобках: «Вследствие этого Мудрый господствует опустошением своего сердца, наполнением своего внутреннего “я”, ослаблением деятельности мыслей... благодаря его “бездеятельной” активности (т. е. предоставлению вещам течь своим порядком, контролируя

их направление, но не изменяя его насильственно), все устраивается, как должно быть»⁹¹.

Эта трактовка конкретизирует «у вэй» как «доверие тому, чтобы вещи двигались своим порядком», сохраняя суть ненасильственного подхода, одновременно наделяя его реальным, применяемым смыслом. В главе 2 переводчица углубляется в описание поведения мудреца, основанного на «у вэй» – раскрывая его как осознанную стратегию гармоничного взаимодействия с миром: «Поэтому Мудрый деятельность свою основывает на отвержении плодов деятельности, ученье свое он передает молчаньем. Он не отказывается от работы в мире феноменов, творит, но не присваивает результатов его, проверяет, но не приноравливает к своей воле, добивается своей цели, но не придает значения тому, что сделано»⁹².

Заметно, что Коростовец видит в «у вэй» не только средство управления государством, но и инструмент внутреннего развития. В главе 10 она трактует «у вэй» как путь самосовершенствования, ориентированный на уравновешенное состояние духа и согласование с естественным ходом бытия: «...Любите людей и управляя ими оставайтесь неведомым. В открытии и закрытии Небесных Врат будьте пассивны. Мыслью проникайте всюду и не вмешивайтесь никогда ни во что. Питайте ваш ум, но не требуйте от него усилий, контролируйте его, но не насилуйте. Господствуйте над ним, но не управляйте. В этом Тайна Власти»⁹³.

Интерпретация понятия «у вэй» в переводе Синолога базируется на онтологическом подходе, ставя вопрос о сущности бытия, о том, как всё сущее стремится к своём естественному состоянию, свободному от внешнего навязывания, где действие рождается не из усилия, а из полного соответствия Дао: «в самом деле, что же это такое, что заставляет цветы расти и цвести, воду течь, солнце давать свет, что руководит движением звезд, одаряет бабочку

⁹¹ Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 28-29.

⁹² Там же. С. 28.

⁹³ Там же. С. 30, 31.

блестящими крыльями, заставляет родиться одного мужчиной, другого женщиной, вызывает все феномены, заставляет жить тот огромный организм, частью которого являемся мы сами? Достаточно вдуматься в первое же явление, которое попадется нам на глаза, и мы увидим, как мало мы знаем. Мы не можем найти настоящего имени и, не зная сущности, мы обобщаем и все это под названием “Природы”. Этот несовершенный термин есть ключ к древнему даосизму, и он дает нам возможность приступить к изучению этой прекрасной и глубокой натурфилософии» [Синолог 1934: 165].

Синолог подчёркивает, что суть концепции «у вэй» состоит в том, что человек, являясь частью природы, обязан всячески беречь и сохранять чистоту своей сущности, не нарушая её внутреннего равновесия и не подчиняя себя искусственно навязанным формам: «В этом и заключается важнейшая основа, цель и даже разгадка учения Даосизма – сохранение человеком во всей полноте небес дарованной ему природы, путем подражания своей Вечной Матери, т.е. Природе. Природа никогда не дает скачков, поэтому и последователь ей должен оберегать себя от всевозможных эмоций. Природа пассивна, и человек, подражая ей, должен предоставлять всему естественный черед. Самолюбие, жадность, ненависть, желание обладать и вообще какое бы то ни было внимание к предметам видимого мира только вносят беспорядок в природу человека, и поэтому ими следует пренебрегать. Активность, даже в благодеяниях, добродетели, прямоте и святости, тоже должна быть порицаема. Ведь природа не требует, чтобы ей рост и развитие подкреплялись какими-нибудь посторонними действиями, а потому всё, что человеку следует делать, – это идти в совершенной гармонии с ней. Все страсти, усилия, открытия, заслуги – все это лишь результаты соревнования и борьбы. Даосизм называет эти формы проявления активности человека “человеческой природой”, в противоположность естественной “небесной природе”, которой человек одарен свыше» [Синолог 1934: 165-166].

Для обоснования своей позиции Синолог опирается на труды Чжуан-цзы и «Хуайнань-цзы», обращая внимание, что в них «у вэй» трактуется не как

пассивность, а как состояние глубокого соответствия природе, когда действия возникают естественно, без усилия, и лишь тогда, когда они совпадают с текучестью всего сущего: «Не стремитесь развивать или прививать искусственное, но развивайте естественное. Это есть ваше достояние, унаследованное вами от природы». Хуай-нань-цзы ещё яснее формулирует это требование, говоря о том, кто понял принцип природы: «это те, кто питает себя спокойствием; дух их находится в безразличии (не реагируют); они входят во врата небесные (т. е. сливаются с природой). Это есть существование чистое, простое, неприкрашенное, без всякой примеси неестественного. Человеческое же то, что смешано с ханжеством, обманом, ложью, что идет в согласии с миром и что введено в силу обычаев времени. Следовать небу – значит идти вместе с природой, следовать человеческому – подчиняться условиям мира» [Синолог 1934: 166].

Что касается конкретной практики «недеяния», Синолог подчёркивает необходимость отказа от жёсткого контроля, импульсивных решений и внешнего воздействия, предлагая вместо этого сосредоточиться на внимании к текущему моменту, сохранении внутренней пустоты и доверии естественному ходу событий, позволяя вещам развиваться в согласии с их собственной природой.

Особенно глубоким является то, что переводчик раскрывает парадокс, заложенный в понятии «недеяния»: «...мудрый человек, желая идти рука об руку с природой, должен быть всегда пассивным. Это и выражается формулой “У-вэй” (инертность, бездействие, полное спокойствие, безличность и самоусовершенствование). Следовательно, даже самое стремление строго следовать этому принципу уже является его нарушением, так как в этом случае в нем существует преднамеренность или план поступить именно так, а не иначе» [Синолог 1934: 166-167].

Перелешин в своем предисловии к переводу прямо указывает, что «Основной стержень “Дао-дэ-цзина” – учение о бездействии (у-вэй), призыв вернуться к простоте и естественности, для чего людям необходимо

освободиться от себялюбия и общественных цепей. Мысли Лао-цзы, Лао Даня, Чжуан Чжоу противоположны конфуцианству и представляют собою головокружительный полет умозрения, прорыв в пределы метафизики» [Дао Дэ Цзин 2002: 6].

Это понимание пронизывает его перевод глав, связанных с понятием «естественности».

В главе 4 Перелешин посредством иерархической структуры «четырёх великих» раскрывает принцип «Дао следует естественности»:

4(56)

Так, велики лишь Истина и Небо,
Под ним – Земля, а на Земле – Правитель.
Великих в мире – эта четверица,
Правитель же – один из четырех.
Извечно он прообразует Землю,
Извечно он прообразует Небо,
Он Истину для нас прообразует
И, наконец, и самое Природу⁹⁴.
[Дао Дэ Цзин 2002: 10].

Передана мысли о том, что «Небесный путь» (путь Неба) есть способ действия природных законов. В главах 48–51:

48(170)

Образ действий Неба подобен
Натяжению лука:
Тетива опускается,
А дуга поднимается.
Избыток всегда сбавляется,
Нехватка же восполняется.

49(171)

Путь Неба – сглаживать избыток,
И недостаток восполнять.
Путь человека не таков:

⁹⁴ Там же. С. 10.

Он бедняка скорей ограбит,
А богатею угодит.

50(172)

Кто все свои отдаст избытки,
Чтоб лучше миру послужить?
Лишь тот, кто к Истине привержен.
Отдав, мудрец не ждет оплаты,
Успехом не кичится он,
Свою заслугу принижает.

51(163)

Образ действий Неба таков:
Без борьбы оно побеждает,
Без речей оно убеждает,
Не зовет, а к нему идут,
И спешить не надо ему.

В главе 83 Перелешин подводит итог согласованности Небесного пути и пути мудреца:

83(180)

Путь Неба – помогать добру,
Не убивать и не вредить.
Путь мудрого – себя отдать
И не бороться ни за что.

Что касается идеала «возвращения к простоте», Перелешин в главе 76 выражает его следующим образом:

76 (48)

...Так “ущербное станет целым”–
Не пустые это слова!
Чтобы к целому возвратиться,
Надо жить с природой в ладу.

В главах 131–132 Перелешин поэтическим языком описывает естественный порядок возвращения всего сущего к своим корням:

131(32)

В смирении, в последней пустоте,
Храня молчание и чистоту,
Я наблюдаю целый тварный мир,
Устойчивый под кровом перемен.

132(33)

Раскинулись творенья, как трава,
Но каждое придет к своим корням,
И в этом возвращении – тишина,
Которой круг бываний завершен:
Предустановленный от века лад.
Познавший лад велик и просветлен,
А не познавший – пленник суеты.

У Коростовец интерпретация «естественности» носит выражено фаталистический характер. В главе 16 она переводит «возвращение к корню» как «возврат к истоку» и связывает его с «покорностью судьбе»: «...Рассмотри обратное их течение. Смотри, все вещи, как бы они не развивались, возвращаются к корню, из которого они произошли. Это возвращение к корню называется Спокойствие; Спокойствием называется подчинение Судьбе; то, что подчинилось Судьбе, сделалось частью нечто-неизменного; знать вечно-неизменное значит быть Просветленным; не знать его значит слепо идти к гибели...»⁹⁵.

Перевод фразы «归根曰静，静曰复命» как «возвращение к корню называется Спокойствие; Спокойствием называется подчинение Судьбе» преобразует даосскую идею «возврата к источнику» в категорию «подчинения судьбе». Такое прочтение свидетельствует о стремлении переводчицы выстроить переключку между даосским мировоззрением и представлениями о покорности Божественному предназначению.

В главе 23 Коростовец толкует «естественность» как проявление закономерного движения «духа-материи» в природе: «Непрерывность речи

⁹⁵ Оккультизм и йога. 1976. № 65. С. 70.

(болтливость) противна природе, по той же причине, по какой буря никогда не продолжается целое утро и дождь не льет целый день. Кто создал ветер и дождь? Дух-Материя в природе. И если даже природа не может дуть и лить слишком долго, то тем менее должен слово извергать человек...»⁹⁶.

Формула «Дух-Материя в природе» интегрирует даосское представление о «Небе и Земле» в дуалистическую структуру «дух/материя», задавая новую, оригинальную систему толкования, которая сочетает элементы традиционного даосизма с западной метафизической моделью.

В главе 8 Коростовец через образ воды раскрывает суть добродетели, основанной на следовании природе: «Высшая добродетель подобна воде, которая питает все сущее, но сама не старается захватить высшее место, а стекает в самые низкие места, которые презираются всеми. Это свойство ее делает ее подобной Тао...»⁹⁷.

Особого внимания в переводе Синолога заслуживает раскрытие современного значения идеи Лао-цзы о «возвращении к природе». В предисловии Синолог пишет: «В переживаемую же нами эпоху призыв Лао-цзы к естественности, к возвращению к природе становится особенно актуальным, так как каждый вдумчивый человек на каждом шагу видит доказательства того, в какой тупик завели человечество отрыв от природы и безумное усложнение жизни и человеческих отношений. Казалось бы, что чудовищные гекатомбы последней войны, последствия которой до сих пор еще далеко не изжиты, несмотря на протёкшие почти два десятилетия, должны были явиться достаточно убедительным сигналом опасности, угрожающей всему миру. Но, по-видимому, человечество “ничему не научилось”, и наша европейская цивилизация продолжает идти еще более ускоренным темпом по тому же самому ложному пути» [Синолог 1934: 168].

Это было написано в 1934 году – в период, последовавший за Первой мировой войной и накануне Второй, когда русская интеллигенция,

⁹⁶ Там же. С. 73.

⁹⁷ Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 30.

оказавшаяся в изгнании, особенно остро восприняла призыв Лао-цзы к «возвращению к природе». Ощувив на себе разрушение родной жизни, потерю идентичности и острое чувство разобщённости, участники эмиграции находили в учении Лао-цзы – в его призыве к естественности, ненасильственности и внутреннему спокойствию – духовное утешение и опору для осмысления своего существования на чужой земле.

Даосская философия занимала положение господствующей идеологии в истории Китая главным образом в два периода: в начале правления династии Хань и в эпоху Вэй-Цзинь. В конце Восточной Хань государство пришло в упадок, и на этом фоне постепенно сформировалось философское учение сюань-сюэ (учение о таинственном) эпохи Вэй-Цзинь. Нами было обнаружено, что русские поэты-эмигранты, оказавшись в зазоре между культурами, искали в даосской мысли успокоение для своих мятущихся в изгнании душ. Их духовное состояние оказывается близко к умонастроению интеллектуалов эпохи Вэй-Цзинь: те и другие, будучи не в силах изменить внешние обстоятельства, обращались к поиску внутренней, трансцендентной духовной свободы.

Различия трёх переводов можно свести к трём ключевым стратегиям – поэтическому откровению, культурной адаптации и академическому анализу, – которые соответствуют различным подходам к «Дао Дэ Цзин»: как к литературному шедевру, как к объекту философского осмысления в рамках западной традиции или как к предмету строгого научного исследования, требующего признания инаковости. Эти три стратегии не сводятся к простому противопоставлению по принципу «лучше – хуже», а отражают различные пути и устремления русской синологии в восприятии ключевых идей китайской философии, образуя полифоническое поле интерпретаций. Поэтическая стратегия призывает к интуиции и эстетическому чувству, стремясь преодолеть понятийные барьеры и непосредственно прикоснуться к духовной сущности Дао; адаптивная стратегия ищет точки соприкосновения философских традиций и стремится к понятности, интегрируя инородную

мысль в отечественную интеллектуальную традицию; академическая стратегия отстаивает инаковость и историчность, представляя через тщательный комментарий систему мысли, максимально приближённую к «первоначальному облику».

В шанхайской эмигрантской среде перевод «Дао Дэ Цзин» прошел путь от интерпретативного перевода к поэтическому переводу, более приближенному к самому тексту канона. В этом процессе понимание китайской классической философии постоянно углублялось. Сосуществование и диалог этих трех путей как раз подтверждают философскую природу самого Дао – богатую, открытую и не исчерпываемую никаким единичным дискурсом. Они не только возводят множественные мосты для русскоязычного читателя к китайской классике, но и представляют ценный исторический пример для понимания сложных механизмов межкультурной передачи «Дао Дэ Цзин», совместно создавая сложный и многомерный интерпретационный ландшафт Дао в русской интеллектуальной среде.

§ 6.3. Образ бабочки в поэзии Перелешина и философия Чжуан-цзы: от «пленной бабочки» к «бабочке во сне»

Влияние даосизма прослеживается как в поэтическом наследии Перелешина, так и в его биографии. Особенно заметным оно становится в поздних текстах, созданных после возвращения автора к литературной деятельности в 1967 г., где всё чаще появляются образы и мотивы, восходящие к учению «Дао Дэ Цзин» и «Чжуан-цзы». Такая направленность не случайна: по мере того как поэт осмыслил свою идентичность в эмиграции, его творчество обрело новую внутреннюю свободу, а стремление к душевному освобождению находило отклик в идее «ци у» – «уравнивания вещей», провозглашаемой Чжуан-цзы. Знакомство с китайской культурой, приобретённое в годы жизни в Китае, не исчезло после переезда в Бразилию,

но продолжало питать его поэтическое творчество – заимствование «чужого» становилось механизмом внутреннего обновления литературного языка.

Тем не менее, как указывает Ли Мэн, в изучении жизненного пути и творческой биографии Перелешина остаётся нерешённым важный вопрос: «...до какой степени он понимал и принимал китайскую культуру, включая буддизм и даосизм?..» («Валерий Перелешин и его Китай»: [Перелешин 2018, т.1, кн.1: 528]. Несмотря на наличие исследований, посвящённых китайским мотивам в его поэзии и переводам древнекитайской лирики, проблема взаимосвязи даосских – в первую очередь восходящих к «Чжуан-цзы» – идей с поэтическим наследием Перелешина до сих пор не была систематически изучена. Ниже нами будет предложена попытка всесторонне проанализировать образ бабочки в поэзии Перелешина как ключевой символ, позволяющий установить степень влияния концепций «у хуа» («превращение вещей») и «ци у» («уравнивание вещей») на творческий мир русского поэта.

Лао-цзы и Чжуан-цзы, будучи ключевыми фигурами даосизма, оба опираются на учение о Дао, однако между их философскими системами имеются различия. Лао-цзы жил во времена Восточного Чжоу (770–255 до н. э.), эпоху раскола и постоянных конфликтов. В этом контексте он разработал антиавторитарную и пацифистскую концепцию «у вэй» («неделания»), подробно описанную нами в предыдущем параграфе. Мудрость Лао-цзы держится на практических целях: даже бездействие направлено на достижение состояния «у бу вэй» – отсутствия подчинения чему бы то ни было. Выполненный Перелешиним перевод приписываемого Лао-цзы трактата «Дао Дэ Цзин» пронизал мышление автора даосскими представлениями.

Чжуан-цзы жил почти на два столетия позже Лао-цзы. Если у Лао-цзы возникал вопрос: как действует Дао, и как, поняв его законы, жить в мире? – то Чжуан-цзы ставит иной, более сложный: что даёт нам возможность знать – что мы знаем? и осознав это, как жить по-настоящему свободно? Именно этот путь сомнений и поисков лежит в основе философии Перелешина, особенно творчества его последнего периода.

Центральная часть «Внутренних глав» «Чжуан-цзы» построена на переплетении ключевых идей. В главе «Ци у лунь» – «у хуа» (превращение вещей) и «у сан во» (утрата “я”) – разрушают жесткие границы между противоположностями: правда и неправда, красота и уродство, величие и мелочь, жизнь и смерть, сон и явь, человек и бабочка. С позиции Дао эти границы оказываются условными, относительными. Как только они рушатся – наступает возможность свободного странствия.

В главе «Сяо яо ю» раскрываются «у дай» (необусловленность) и «чжи жэнь у цзи» (совершенный человек лишён “я”), что ведёт к полной трансформации восприятия.

Лао-цзы высказывается короткими афоризмами, его текст плотен, замкнут, легко сводится к системе принципов. Чжуан-цзы же не доказывает – он показывает. Через притчи, диалоги, образы сновидений, абсурдные истории он вводит читателя в состояние открытости. Ему не нужно придерживаться строгой структуры – текст живёт, дышит, ускользает от догматики.

Образы его философии – Кунь, превращающаяся в птицу Пэн, бабочка из сна – не передают идею через определения. Они воплощают её через картинку, ощущение, внутренний звук. Именно отказ от понятийной опоры делает мышление Чжуан-цзы похожим на поэзию – оно чувственное, свободное от жёстких рамок.

Сходство ключевого образа бабочки в поэзии Перелешина с образностью и поэтической логикой Чжуан-цзы, как нам думается, даже важнее, чем влияние метафизики Лао-цзы на картину мира русского поэта. Мы не пытаемся отрицать влияние Лао-цзы, а хотим лишь предложить некоторые уточнения и обратить внимание на то, что в оригинальном поэтическом творчестве Перелешина (в отличие от переводческой практики), особенно в бразильский период, есть переклички с концепциями «ци у» и «сяо яо» Чжуан-цзы. Поэт перевёл Лао-цзы, но в собственном творчестве буквально прожил Чжуан-цзы – и это становится ключом к пониманию отношения Перелешина к даосской философии.

Известно, что «образ бабочки широко использовался в китайской даосской философии (например, в рамках философской системы Чжуан-цзы), он близок китайской литературной традиции» [Чжан Юаньюань 2018: 181]. В творчестве Перелешина до переезда в Бразилию образ бабочки появляется нечасто и выполняет преимущественно традиционную символическую функцию, ещё не вступая в сколько-нибудь содержательную связь с философией Чжуан-цзы.

Как писал Ю. Иваск, «в первых трёх книгах поэт искал свой жизненный путь, воображал найти его в добром улье монашеской жизни, а затем обратился к *Stella Maris* – Богородице, единственной, кто способен помочь гибнущему миру» («Валерий Перелешин о поэзии»). К числу стихотворений, воплощающих эту тематику, относится и «Утро», вложенное поэтом в письмо матери от 4 ноября 1942 года – в день Казанской иконы Божией Матери [Архив Валерия Перелешина 2020: 305-306].

«Утро» – одно из наиболее ранних стихотворений, в которых у Перелешина появляется образ бабочки. Оно создано в период духовных исканий, когда поэт ожидал от Бога знамения, которое указало бы ему путь.

Стихотворение раскрывается как внутренний разговор души, оказавшейся в мирской сфере, будто покинутой Создателем. Автор задаёт вопрос о своём назначении: рождён ли он «торжественной птицей», или «печальным растением / Через камни расти напролом», что пробивается сквозь каменные щели, или, быть может, «паутиной, унылой и черной», тихо и мрачно оплетающей пространство? Последовательность образов, идущих друг за другом, постепенно снижается – от более высоких, торжественных, ко всё более смиренным и уязвимым. Завершается произведение молитвой: «О, пошли мне Своим указанием / Птицу, бабочку или звезду!» [Перелешин 1944: 18]. Здесь бабочка становится потенциальной формой божественного откровения.

Порядок этих трёх символов отражает градацию – от небесного к земному, от могущественного к хрупкому: звезда находится в глубинах

небосвода, птица летает среди облаков, а бабочка – наиболее изящное и близкое к земле существо. Введя ее в свою молитву, поэт обнаруживает желание найти святое даже в самом хрупком и ничтожном. На этом этапе бабочка является частью христианского образа божественного проявления: она остаётся пассивной метафорой («указанье»), ждущей воли Бога, и пока лишена собственного, автономного философского смысла.

Славно имя Твое раздается,
По вселенной победно звенит:
Ты воздвиг на путях мореходца
Столько звезд, и луну, и зенит.
Отчего ж я Тобою заброшен,
Как изгнанник блаженной страны,
На одну из малейших горошин,
В эти странные, темные сны?
Вот я выйду в привольное поле
В час, когда просыпаешься Ты,
И спрошу о назначенной доле
Утешенья, любви, красоты.
Чем, замыслив еще до Денницы,
Чем верстал Твоего Ты раба?
Не моя ли торжественной птицей
Поднимается в небо судьба?
Или нет, – наделенный смиреньем,
Не бойцом, не царем, не орлом,
Был я создан печальным растением
Через камни расти напролом;
Паутиной, унылой и черной,
Или бархатной зеленью мха,
Что тянулась бы к свету упорно
Из могильного мрака греха...
Я рассвет предваряю гаданьем,
Я ответа и знаменья жду.
О, пошли мне Своим указаньем
Птицу, бабочку или звезду!

4. XI.1942. Пекин

В стихотворении «Прощание» (1944, Шанхай) бабочка противопоставляется птице. Поэт видит в себе птицу – образ уверенности, движения, путешествий, тогда как бабочку описывает как временного гостя, а не постоянного жителя славы, что подчёркивает хрупкость существования, обречённого на «возвращение в ночь». Противостояние между птицей и бабочкой – символическое выражение двойственности: прочность и неустойчивость, вечность и миг, свет и тьма – всё это соответствует глубоко укоренившейся традиции.

Что наша жизнь? Лишь облаков паренье.

Что наша встреча? Мнимый их союз.

Нас разлучит короткое мгновенье,
причуда бури, несогласье муз.

Не для меня насущные заботы
и хороводы сумеречных выюг –
меня влекут большие перелеты
и журавли, летящие на юг.

Я полечу уверенно, как птица,
но ты себе удачи не пророчь:
у славы гостя ты, а не жилица –
как бабочка, ты возвратишься в ночь.

11. VIII. 1944 г. Шанхай

[Перелешин 1972: 16]

В начале 1950 г. Перелешин, последовав приглашению своего брата, проживающего в США, покинул Шанхай и прибыл в Сан-Франциско на пароходе, рассчитывая устроиться в Америке. Тем не менее, его задержали, подозревая в шпионской деятельности, отказал впускать, а после освобождения – депортировали обратно в Китай. По данным Бакич, в октябре он оказался в Тяньцзине, а сам впоследствии говорил, что приехал

«обременённый бесчестьем, раздавленный горечью, почти мёртвый» [Bakich 2015: 129].

Этот биографический контекст важен для понимания стихотворения «Хусиньтин» (1951, Тяньцзинь). Наблюдая за фресками в храме на озере Сиху, поэт видит незыблемую картину: лотосы не теряют своей свежести, листва не падает, святые навечно пребывают в прохладе сосен. Однако, вернувшись в реальный мир, где всё движется и меняется, он обращается к мигу, который можно остановить.

Намечается философский вопрос о преходящем и вечном, однако она основана на западной логике: конечное спасается благодаря внешнему действию – искусству, фиксирующему мгновение. У Чжуан-цзы же подход кардинально отличается: не стремление закрепить мелькнувшее во времени, а разрушение самой категории противоположностей – переменчивого и постоянного – внутри самого переживания. Таким образом, бабочка в «Хусиньтин» – хрупкий объект, требующий спасения со стороны художника; в учении Чжуан-цзы же – существо, уже вне разделения между тем, кто спасает, и тем, кто нуждается в спасении.

ХУСИНЬТИН

Глядит в озерную равнину

Равнина большая вверху.

Мы подплываем к Хусиньтину,

Где сердце озера Сиху.

<...>

Ах, эти лотосы не вянут,

Листва не падает под дождь,

Святые эти не устанут

Сидеть в тени сосновых рощ.

Бессмертно будут петь о лете

Сегодня, завтра – как вчера

Своими иволгами эти

Не сложенные веера!

Когда же, выйдя неохотно,
Мы жизнь увидим из дверей,
На зыбкие ее полотна
Посмотрим мы уже добрей:

Ведь тоже могут стать нетленны
Камыш и бабочки в цвету,
Лишь кисть, легка и совершенна,
Их остановит на лету!
26.XII.1951. Тяньцзинь
[Перелешин 1968: 33].

В стихотворении «Вопросительный знак» (1952, Тяньцзинь) изображение бабочки несёт в себе более экзистенциальную значимость. Проработав мысли о вечном цикле существования и бессмысленности бытия, поэт восклицает: «Так и наша мгновенная встреча... К чему / Мне казнящее счастье надежды непрочной, / Пестрой бабочки, вдруг залетевшей в тюрьму? / Разве бабочке место в тюрьме одиночной?». Образ «пестрой бабочки», внезапно оказавшейся за решёткой, выразителен: она воплощает собой случайную, мимолётную встречу с прекрасным – «казнящее счастье», которое не приносит облегчения, а, наоборот, усиливает страдания заключённого.

Здесь уже прослеживаются мотивы, близкие даосизму: повторяемость процессов, осознание неустойчивости всего сущего, представление о перерождении («Я умру – и родятся такие же “я”»). Но сама бабочка остаётся заложницей «тюрьмы» – она символизирует мучительную, недостижимую красоту, а не свободное превращение, характерное для концепции Чжуан-цзы.

ВОПРОСИТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

В диком хаосе взвихренных мыслей и сил
Муза часто, теряя из виду сражение,
Пожимала плечами, – и я полюбил
Вопросительный знак как стихов завершение.

И не только стихов. В этой жизни пустой

Не бывает степенных, размеренных точек.
Море бьется бесцельно о берег крутой
И бесцельно летает дубовый листочек.

Возвращается ветер на круги своя,
Умер нищий – родится святой бодисатва,
Я умру – и родятся такие же «я»,
И начало посева – минувшая жатва.

Безусловный конец никогда не придет,
Чтоб за ним не возникли просторы свободы.
Вот окончился день, и кончается год,
Но и дни возвратятся, и новые годы.

Остановим ли время? Найдем ли предел
Неизменности смен и бесцветности красок,
Умиранию форм, распадению тел,
Хороводу бессмысленно пляшущих масок?

Так и наша мгновенная встреча... К чему
Мне казнящее счастье надежды непрочной,
Пестрой бабочки, вдруг залетевшей в тюрьму?
Разве бабочке место в тюрьме одиночной?

А могло бы... О, разве в небесных ларцах
Не нашлось бы лучей, не запятнанных мраком?
И возможно ли кончить стихи о концах
Чем-нибудь, если не вопросительным знаком?

10.I.1952. Тяньцзинь

[Перелешин 2018 т.2, кн.1: 128]

Как писал Перелешин в стихотворении «Вопросительный знак» (1952):
«В диком хаосе взвихренных мыслей и сил / Муза часто, теряя из виду
сражение, / Пожимала плечами, – и я полюбил / Вопросительный знак как
стихов завершение» [Перелешин 2018 т.2, кн.1: 128]. Это признание не было

случайным: сплошная проверка стихотворений Перелешина, написанных до 1952 года и заканчивающихся вопросительным знаком, полностью его подтверждает. Завершение стихотворения вопросительным знаком оказывается одним из самых устойчивых композиционных приёмов поэта уже с харбинского периода: самый ранний пример – «На закате» (29.I.1933), а далее подобные концовки идут практически непрерывно через 1934–1949 годы. Иными словами, этот приём сложился и закрепился почти за двадцать лет до появления «Вопросительного знака» (1952).

Такие концовки встречаются во всех сборниках китайского периода – «В пути» (1937), «Добрый улей» (1939), «Звезда над морем» (1941), «Жертва» (1944), а также среди стихотворений, созданных тогда же, но позднее вошедших в «Южный дом» (1968), «Качель» (1971), «Заповедник» (1972) и «С горы небо» (1975), и среди несобранных текстов. Показательно, что приём особенно тесно связан с сонетной формой: в заключительном терцете или двустиишии поэт, как правило, ставит риторический, метафизический или экзистенциальный вопрос обращённый к Богу, к судьбе, к самому себе или к возлюбленной (ср. финалы «Ars longa», «На склоне», «Раздумья», «Выбора», «Алхимии» и многих других). Всё это позволяет рассматривать «Вопросительный знак» (1952) как ретроспективную авторскую саморефлексию – своего рода *ars poetica*: стихотворение называет и тематизирует приём, который Перелешин последовательно применял почти двадцать лет. Признание «я полюбил / Вопросительный знак как стихов завершенье» описывает тем самым не новое решение, а давно сложившуюся черту его поэтики. Оговоримся, однако, что три стихотворения – «В кинематографе» (1934), «В страшный век» (1937) и «Игрушки» (1938) – заканчиваются не «чистым» вопросительным знаком, а сочетанием «?..»; их целесообразно выделить в отдельную группу в зависимости от того, считается ли подобная концовка завершением вопросительным знаком.

**Стихотворения В. Перелешина, написанные до «Вопросительного знака»
(1952) и заканчивающиеся вопросительным знаком⁹⁸**

Стихотворение	Дата	Сборник / книга	Финальная строка
На закате	29.I.1933	Несобранные (1930-е)	<i>Победительниц-Адельгунд?</i>
Из глаз...	7.III.1934	Несобранные	<i>И небо, и цветы, – мы разве с ним?</i>
В кинематографе	14.III.1934	Несобранные	<i>На сонном девичьем лице?.. (?..)</i>
Сирень	2.V.1934	«В пути» (1937)	<i>Цветочек о пяти лучах?</i>
Прозрение	22.V.1934	«В пути» (1937)	<i>Не так же ли мучительно прозреньё?</i>
Имя	6.II.1935	Несобранные	<i>Может быть, похожие на нас?</i>
Ars longa	30.XI.1935	«В пути» (1937)	<i>Столетия довольно ли тебе?</i>
Элегия	22.I.1936	В пути» (1937)	<i>Снежным седым небесам милой суровой страны?</i>
Соблазн	16.VIII.1936	«В пути» (1937)	<i>Уже не раз дышавший пеной Леты?</i>
У случайного берега	20.VIII.1936	«В пути» (1937)	<i>Уже дышавших свежим ветром далее?</i>
Иноку	2.III.1937	«В пути» (1937)	<i>Твой приговор произнесли?</i>
Размышление	2.III.1937	Несобранные	<i>В себе доверчивость и человечность?</i>
На склоне	23.VI.1937	«В пути» (1937)	<i>Взаймы то флейт и бубнов, то трубы?</i>
В страшный век	14.XII.1937	Несобранные	<i>Руками бессильными врозь?.. (?..)</i>
Игрушки	7.IV.1938	Несобранные	<i>Ни гама собак и детей?.. (?..)</i>

⁹⁸ Полный список с датами, названиями сборников и финальными строками прилагаю отдельным файлом – в хронологическом порядке. В хронологическом порядке (по дате создания). Всего 45 текстов. Финальные строки приведены по: *Перелешин В.Ф.* Три родины, т. 1; *Заблудившийся аргонавт*, т. 2, кн. 1. М.: Престиж Бук, 2018.

Стихотворение	Дата	Сборник / книга	Финальная строка
Отчаяние	24.VIII.1938	«Звезда над морем» (1941)	<i>И ждать от духа мужества и роста?</i>
Раздумье	1.V.1939	«Добрый улей» (1939)	<i>Тоскующий, как влюбчивый юнец?</i>
Расплата	4.XII.1940	«Звезда над морем» (1941)	<i>Паутиной своей оплетает меня, как паука?</i>
Письмо	11.I.1941	Несобранные	<i>После стольких лет?</i>
Дикая яблоня	22.II.1941	«Звезда над морем» (1941)	<i>Неоправимо чистой и бесплодной?</i>
Выбор	20.I.1942	«Жертва» (1944)	<i>Ужель просить отвергнутой награды?</i>
Ученику	25.XI.1942	«Жертва» (1944)	<i>Врагам ты сможешь ли предать?</i>
Алхимия	14.III.1943	«Жертва» (1944)	<i>Не золото ль чистейших вдохновений?</i>
Le mal invincible	15.III.1943	«Жертва» (1944)	<i>Как, Боже, исторгнуть мне око мое ночное?</i>
В Шаньхайгуане	23.VIII.1943	«Жертва» (1944)	<i>О, что ты ответишь и чем ты заплатишь за это?</i>
Осенью	10.IX.1943	Несобранные	<i>Жалости же нет ни для кого?</i>
Возвращение	12.IX.1943	Несобранные	<i>Ужели узы тяжелы?</i>
Колебание	16.XII.1943	Несобранные	<i>Как Жанна д'Арк, погибла на костре?</i>
Дым	7.IV.1944	«Заповедник» (1972)	<i>пылать и гаснуть в лучах зари?</i>
Карусель	7.IV.1944	«С горы небо» (1975)	<i>Всё только сон и бред – и карусель?</i>
Ангелы	12.VIII.1944	«Качель» (1971)	<i>Он шепчет за моим плечом?</i>
Ответ	25.X.1944	Несобранные	<i>Мог бы я ответить – не любя?</i>
Борьба	5.XI.1944	«Качель» (1971)	<i>За верность зову Твоему?</i>
Fons salutis	18.XI.1944	«Качель» (1971)	<i>Водоему спасенья?</i>
Россия	19.XI.1944	«Южный дом» (1968)	<i>Одной России я хотел?</i>

Стихотворение	Дата	Сборник / книга	Финальная строка
Любовь	1944	Несобранные	<i>Истаять с именем твоим?</i>
Extasis	29.XII.1944	«Качель» (1971)	<i>Я – или Ты?</i>
Экспромт	12.I.1945	Несобранные	<i>Разлад грядущий обуздать?</i>
Звезда-полынь	26.I.1945	Несобранные	<i>Верности до гробовой доски?</i>
Мозаика	1945	«Качель» (1971)	<i>Чтоб одного приобрести?</i>
Сны	15.IX.1945	Несобранные	<i>Рвется плоть?</i>
Беседа в сумерки	1946?	Несобранные	<i>Чтоб украсить гирляндами мертвые кости?</i>
Весна	1947	«Южный дом» (1968)	<i>Когда-то в Мiре мы сверкнули?</i>
Беседа с Богом	13.XI.1947	«Качель» (1971)	<i>Легкокрылая гостья в дому неуютном?</i>
Молчанье	8.VII.1949	Несобранные	<i>Придавленные горбуны?</i>

В 1952 г. Перелешин вместе с матерью переехал в Бразилию. Стихи этого переходного периода в целом отражают духовное смятение человека, разрываемого между религиозной верой и мирской жизнью (см. об этом, в частности: [Bakich 2015: 133]).

Итак, в раннем творчестве Перелешина образ бабочки, при всём семантическом богатстве, существует в рамках западной литературной традиции: бабочка выступает либо знаком религиозного откровения, либо обретает вечность лишь через искусство, либо оказывается мучительной вспышкой красоты посреди экзистенциального заточения. Ни в одном из этих стихотворений бабочка не наделена самостоятельностью – она остаётся тем, на что смотрят, что спасают, что держат в плену, но никогда не выступает в роли самоценного субъекта в духе Чжуан-цзы.

Согласно наблюдениям слависта А. Уоннера, Перелешин начал свой литературный путь как умеренный модернист, следующий за акмеистами,

а в поздние годы его поэзия становится более консервативной в формальном отношении, твердо придерживающейся регулярного и рифмованного стиха (с особой склонностью к сонету), однако в то же время более современной по своему содержанию [Wanner 2016: 518]. После переселения в Бразилию образ бабочки стал встречаться в его произведениях чаще, причём он приобрел сложную философскую нагрузку.

Особый поворот в толковании образа бабочки в бразильский период проявился в поэтическом переложении знаменитой притчи о сне Чжуан Чжоу из главы «Ци у лунь» (Как все уравнивается)⁹⁹:

ИЗ ЧЖУАН-ЦЗЫ¹⁰⁰

Приснилось: я – бабочка синяя,
Порхаю с цветка на цветок
В саду, где не знают об осени,
Где не замерзнет поток.

Проснулся. Подумал, что бабочке
Приснился затейливый сон –
Что бабочка стала начетчиком
И книги читает он.

Загадка моя необычная:
Узнать бы когда-нибудь мне,
Начетчик я – или же бабочка?
Что в жизни – и что во сне?
18.XI.1970.

⁹⁹ Вот она в переводе синоведа В.В. Малявина: «Однажды Чжуан Чжоу увидел себя во сне бабочкой – счастливой бабочкой, которая порхала в свое удовольствие среди цветов и знать не знала, что она – Чжуан Чжоу. Потом он проснулся и увидел, что он – Чжуан Чжоу. И он не мог понять, то ли он Чжуан Чжоу, которому приснилось, что он – бабочка, то ли бабочка, которой теперь снится, что она – Чжуан Чжоу. А ведь между Чжуан Чжоу и бабочкой, несомненно, есть разница. Вот что значит превращение вещей!» [Чжуан-цзы 2025: 138-139].

¹⁰⁰ Из Чжуан-цзы. РМ. 1970. № 2828, 31 дек. [Перелешин 2018 т.2, кн.1: 247].

Современный исследователь так интерпретирует даосскую притчу: «Чжуан-цзы приснилось, что он – бабочка, и поэтому она принадлежит ему. Однако у неё есть перед ним некоторые преимущества. Она может свободно порхать среди цветов – он не может. Она невинна – он нет. Возможно, сейчас ей снится, что она – это он; он же, теперь, когда проснулся, не может. Имя “Чжуан Чжоу” было дано ему родителями и не есть он сам; у бабочки такой проблемы нет, ибо у неё нет имени. Её сущность – порхание: от одной мысли к другой, от одного события к другому, от одной жизни к другой, порхание от сна к пробуждению и к новому сну. Она не отрицает различий между пробуждением и сном, реальностью и иллюзией, знанием и неведением, Чжуан Чжоу и бабочкой, или даже реальности неопределённости. Она просто утверждает своё положение, “порхая” от одного к другому. Её “имя” – это порхание». [Wu Kuang-ming 1990: 3].

Среди некоторых изменений, которым Перелешин подвергает сюжет притчи, отметим, что бабочка у него приобретает цвет (становится «синей»), она летает «в саду, где не знают об осени» – так пространство сновидения обретает утопический отблеск бесконечной весны.

Вместо философа Чжуан Чжоу в стихотворении появляется фигура «начётчика»; это слово в русском языке обозначает как псаломщика или богослова-старообрядца, так и человека, слепо преданного букве текста и не понимающего истинного смысла.

Выбор этого слова допускает разные толкования. С одной стороны, оно несёт ироничную отстранённость от собственной религиозной принадлежности. С другой – гораздо важнее – указывает на акт самопреодоления, характерный для учения Чжуан-Цзы: укоренившаяся привязанность к учёности, воплощённая в образе «начётчика», должна быть разрушена в процессе сновидного перерождения. По сути, идея «утраты “я”» («у сан во») предполагает отказ от стабильной идентичности, чтобы войти в состояние свободного слияния с миром вещей («у хуа»). Выбор поэтом уничижительного обозначения вместо «Чжуан Чжоу» показывает, как

философская метаморфоза, о которой говорит даосская притча, в стихотворении свидетельствует о переживании лирическим субъектом внутреннего кризиса.

Заключительные вопросы стихотворения – «Начётчик я – или же бабочка? / Что в жизни – и что во сне?» – соответствуют принципу «ци у лунь»: снятию границы между субъектом и объектом, различий между «я» и «вещью». В отличие от раннего «Вопросительного знака», где бабочка залетает в тюрьму и остаётся пленницей, здесь она становится существом, равным «я» и взаимозаменяемым с ним, – что представляет собой поэтическую реализацию «превращения вещей». Это стихотворение являет наиболее бесспорное свидетельство влияния Чжуан-цзы на Перелешина: источник эксплицитно указан в заглавии, а образная структура целиком воспроизводит притчу о сне Чжуан Чжоу.

В стихотворении «Отблеск на лезвии» (1971) поэт раскрывает состояние глубокой задумчивости, выходящей за рамки повседневного восприятия – «под солнцами второго зренья», где грани становятся мягче, а движение замедляется. «Ветрунья-бабочка» выходит из кокона и поднимается в воздух; утративше форму прошлое – или никогда не существовавшее – сновидение мгновенно превращается в реальность. Здесь бабочка больше не хрупкое нечто, запертое в тюрьме времени, а активный участник процесса, самопроизвольно разрывающий оболочку и превращающий грезу в жизнь. Слова «сон обернётся в быль» отсылают к знаменитому вопросу Чжуан-цзы: был ли сон Чжоу бабочкой, или же ей снился он? – граница между мечтой и жизнью стирается именно в момент полёта.

ОТБЛЕСК НА ЛЕЗВИИ

Глазам опаснее наркоза
Объятый пламенем предмет.
Но, не боясь самогипноза,
Прищурившись, гляжу на свет.

Под солнцами второго зренья
Вдруг притупляются углы
И прежде резкие движенья
Медлительны и тяжелы.

В просветы полукруглых окон –
Глазницы между старых плит, –
Преодолев обмякший кокон,
Ветрунья-бабочка летит.

Миг – и над византийской башней,
Свою пыльцу роняя в пыль,
Сон давний или никогдашний
Мгновенно обернется в быль.

19.V. 1971.

[Перелешин 2018 т.2, кн.1: 269-270]

Примечательна и траектория полёта бабочки, несущая отчётливую межкультурную символику: «ветрунья-бабочка» взмывает над «византийской башней» – архитектурной эмблемой православной цивилизации, – но совершает при этом превращение, близкое к «у хуа» Чжуан-цзы: сон оборачивается явью.

Вместе с тем необходима осторожность в интерпретации. Перелешин до конца жизни оставался православным христианином, и потому точнее было бы описать происходящее не как однонаправленное «смещение» от христианства к даосизму, а как наложение или взаимопроникновение духовных традиций. Философия Чжуан-цзы не вытесняет христианскую картину мира, но открывает внутри неё новое измерение. Бабочка, летящая над византийской башней, не означает отречения от православия; она означает, что введён иной способ видения, благодаря которому отношения между сном и явью, посюсторонним и потусторонним обретают возможность толкования, отличного от традиционного вероучения.

Ещё одно значимое измерение образа бабочки в бразильский период – её связь с темой эроса. Здесь тоже можно увидеть связь с философией Чжуан-цзы, но уточним, что в стихах Перелешина о любви нет прямых отсылок к Чжуан-цзы прямо, но есть соответствие тому стремлению к подлинной сути себя и отказу от внешних нормативных ограничений, которое находим у Чжуан-цзы.

В стихотворении «Изменнице» (1974) с циничной иронией запечатлён образ «бывшей бабочки», покинувшей полёт и обратившейся в часть повседневной рутины. Крылья бабочки обрезаны и обращены в подставки, коробочки, тарелки – некогда свободное крылатое существо низведено до «грошового сувенира». В рамках творческой манеры Перелешина такой образ становится осуждением потери настоящего «я» и принятия чужих правил – обрезанные крылья символизируют необратимую потерю способности к свободному полёту.

ИЗМЕННИЦЕ

Не серые нагроможденья Кафки
И не эфир, а быт тебя убьет.
Таких, как ты, проворно продает
Приказчица в первосортной лавке.

Из бабочек наделаны подставки,
Коробочки, стаканчики под лед.
И для того был нужен твой полет
Над ломкими метелочками травки?

Что ты была крылатой, позабудь:
Из крылышек, подрезанных чуть-чуть,
Получится для семечек тарелка.

В моей любви ты весь имела мир,
Теперь же ты безвкусная безделка,
Для матросни грошовый сувенир!
9.1.1974.

[Перелешин 2018 т.2, кн.2: 13]

Антитезой «Изменнице» выступает стихотворение «Против» (1979), где бабочка приобретает иной эротический смысл, ее образ бабочки условно отражает гетеросексуальные отношения, приведшие к зачатию и рождению ребёнка («опыление» и «завязи»).

В стихотворении «Новичку» (1976) бабочка вновь выступает метафорой целомудренного состояния, ещё не искаженного установленными социальными порядками: «Прячь бабочек, покуда спит сачок» – сачок символизирует механизм социальной нормы, подстерегающей свободную природу, чтобы поймать и классифицировать её. Бабочка воплощает свободное, ещё не подчинённое внешним определениям подлинное бытие, тогда как внешние силы неизменно стремятся её изловить, приколоть, обрезать ей крылья.

Примечательно, что в том же стихотворении появляется имя Набокова: «И письма в банк, ворча, строчит Набоков». Соположение образа сачка с фигурой Набокова – известного энтомолога и собирателя бабочек – уже здесь намечает интертекстуальную связь, которая будет подробно рассмотрена ниже в связи с темой «ловца бабочек».

НОВИЧКУ

José Luiz Fernandes Vilhena

Ты мой давно, хотя не кажешь глаз,
Где лучики задорней и приметней,
И, может быть, многоязыкой сплетней
Обогнан я – увы, не первый раз.

Чти, юноша, родительский приказ,
Ведь ты еще не совершеннолетний,
И помни: всех безженней и бездетней,
Разрушу я и твой кротовый лаз.

Прячь лабиринт предвидимых ошибок
За частокол девических улыбок,

Прячь бабочек, покуда спит сачок

(И письма в банк, ворча, строчит Набоков),

Пока ты чист от эллинских пороков,

Пока ты слеп – и в Мире новичок!

26.II.1976.

[Перелешин 2018 т.2, кн.2: 96]

Третий аспект образа бабочки связан с осмыслением своей творческой идентичности. В нескольких стихотворениях бабочка выступает символом поэта или художника, воплощая сложный конфликт между творческим стремлением, свободой самовыражения и ощущением зависимости.

В стихотворении «Модному поэту» (1970) «бабочки поздние» противопоставляются поэзии: живое, хотя и угасающее, существо предпочтено идеальной литературной форме. Но далее открывается тревожная пропасть («Жаль, что Мир мой разрозненный / Не от этого Мира»), несмотря на признание ценности натурального и искреннего, воплощённого в образе бабочки. Диссонанс между высокой художественной формой и непритворной жизнью – вот что должно было бы устранить учение «ци у», однако поэт пока остаётся внутри этого противостояния, ещё не сумев достичь гармонии и равновесия.

МОДНОМУ ПОЭТУ

Ты хотел бы по рощице

Погулять с микроскопом:

Листик в ветре полощется,

Блохи скачут галопом.

Лучше бабочки поздние,

Чем сонеты Шекспира.

Жаль, что Мир мой разрозненный

Не от этого Мира.

Но вскипают, усилены

Неуемною кровью,

Мозговые извилины

Гневом, болью, любовью.

12.III.1970.

[Перелешин 2018, т.2, кн.1: 213]

Стихотворение «Поиски» (1978) начинается с отождествления себя с бабочкой. Образ «обугленных бабочек» точнее всего выражает противоречие художника перед лицом бессмертной гармонии: он одновременно стремится к ней, подчиняясь её магнетизму, однако остаётся связанным телесностью.

Заключительная ироничное признание автора в том, что ему не надоедает наблюдать за атлетами, кардинально понижает тональность, перенося высокое размышление с высот волшебства обратно в плоскость телесного влечения. Получившийся эффект сходен с деконструктивным подходом Чжуан-цзы: благоговейный взгляд на «вечную красоту» совмещается с откровенным взором, направленным на тело: иерархия духовного и плотского, возвышенного и бытового исчезает. Здесь скорее всего не прямое влияние учения Чжуан-цзы, однако логика Перелешина близка духу «ци у», отказу от жёстких градаций между явлениями. Вместе с тем следует откровенно признать, что некоторые стихотворения допускают возможность иных интерпретаций: например, можно видеть иронию поэта, обращенную на самого себя, на собственные желания, которые он уже не пытается скрыть.

ПОИСКИ

Мы бабочками опаленными
безжизненно склонялись ниц
пред каменными Аполлонами,
пред солнцами холодных лиц.

Они, безглазые, безбровые,
будили чистые мечты:
сияли, гордые, суровые,
пределом вечной красоты.

Сквозь оболочку их телесную
должны мы были угадать
нам недоступную, небесную
безжалостную благодать.

Но так и не сумели вырасти
и обрести нетленный день:
в домах мы любим пятна сырости,
в садах – простудливую тень.

Зато любимся атлетами
подряд по несколько часов:
воображаем их раздетыми
и смотрим ниже поясов!

12.IX.1978.

[Перелешин 2018 т.2, кн.2: 180-181]

Сонет «Паразиты» (1979) посвящен размышлениям о природе творческого акта. Здесь поэты выступают одновременно и мастерами, и потребителями, их жажда неугасима. Если бабочка здесь – эмблема прекрасного в жизни, то сам поэт оказывается вечным пожирателем, стремящимся поглотить новые «порции» прекрасного.

Такое видение переворачивает идеализированную картину, зародившуюся в раннем «Хусиньтине», где искусство будто бы спасало бабочку, фиксируя миг. Теперь же поэт перестаёт быть спасателем – он становится тем, кто истощает своё предназначение и пожирает красоту (во втором терцете, однако, как и в «Хусиньтине», речь опять заходит о способности искусства преодолевать тление). В этих необычно резких словах Перелешина о художнике можно увидеть черты, свойственные логике «ци у»: поэт не возвышается над бабочкой, а осознанно принимает свою связь с ней, признавая полную взаимосвязанность – своего рода равноправие творца и того, чем он живёт.

ПАРАЗИТЫ

Волшебники, мы всё же паразиты,

Питаемся заведомо чужим:

Над бабочкой от голода дрожим

И розами за сто веков не сыты.

А Феб-эфеб, а Фрины-Афродиты?

У милых ног во прахе мы лежим,

Так разве мы не плотью дорожим,

Чтоб защитить – совсем не для защиты?

На полотне давно седая бровь

Всегда черна, в сонете льется кровь,

Перехитрив угрозу разжиженья.

Вы спасены, цените же судьбу,

Хранящую верней от поражения –

Дар возбуждать бессмертную алчбу!

17.II.1979.

[Перелешин 2018 т.2, кн.2: 199-200]

Сонет «Боги» (1969) освещает тему «ци у» необычным образом.

Представив себе, что бабочки могут иметь своих божеств, автор провозглашает – их богом стала бы величавая синяя бабочка, словно отражая человеческую привычку создавать божество по своему образу. Этот философский замысел напрямую связан с идеей «ци у лунь»: каждый живой организм строит своё понимание мира через призму собственных ощущений, а значит, «бог» людей не более истинен, чем «бог» бабочек. Метафизическое положение Чжуан-цзы – «в мире Дао нет ни высокого, ни низкого» – получает здесь ироничное, но глубоко поэтическое выражение.

Бабочка-божество здесь синего цвета – того цвета, который был у бабочки стихотворения «Из Чжуан-цзы». У Перелешина синий цвет, вероятно, символизирует внутреннюю свободу, переход за пределы земного, состояние трансцендентного единства, близкое к «переходу» и «превращению» по Чжуан-цзы. В то же время следует отметить, что синие

бабочки (особенно морфо – Morpho) – одни из самых узнаваемых насекомых Бразилии, где жил тогда поэт:

БОГИ

Не слушают ни вепри, ни быки
О юношах и девственницах стройных,
Но если бы у греков беспокойных
Вдруг выросли копыта и клыки, –

Хвостатые прочли б ученики
Не о мечтах, не о троянских войнах,
Но о кормах и о коровах дойных,
Чей томен взор и тяжелы соски.

У выпей выпь считалась бы богиней,
У бабочек прослыл бы богом синий,
Весь бархатный, огромный махаон.

Среди мышей творцом бы стал единым
Ночной вампир, а божеством змеиным
Библейский Змий давно провозглашен.
7.X.1969.

[Перелешин 2018 т.2, кн.1: 187]

Часто обращавшегося к образу бабочки Перелешина уместно сопоставить с другим знатоком и поклонником бабочек, Набоковым, имя которого Перелешин, как мы показали выше, прямо вводит в свои стихи; такое сопоставление уже отчасти производилось исследователями ([Чжан Юаньюань 2023]). В мемуарах Перелешин признавался, что был в молодости – вместе с другими русскими харбинцами и шанхайцами – увлеченным читателем Набокова: «...За живое брали книги шумевшего тогда Вл. Сирина (тогдашний псевдоним Набокова). <...> И Щеголев, да и все мы, были потрясены и очарованы этими беспощадными панорамами жизни, как она есть, безо всякого морализирования или учительства» [Перелешин 1987: 44]. Перелешин, проявлявший последовательный и пристальный интерес

к творчеству Набокова, не мог не знать о той страсти к бабочкам, которую Набоков пронёс через всю жизнь, – однако именно в этом общем для обоих образе коренное различие между двумя авторами отчетливо раскрывается.

В «Бойне» (1971) Перелешина Набоков помещён в контекст стихотворения о насилии и становится воплощением нескончаемого человеческого хищничества по отношению к природе.

БОЙНЯ

Жить было бы куда спокойней
И был бы ни к чему бальзам,
Когда бы Мир огромной бойней
Являться перестал глазам.

Одна бандитам и поэтам,
Узка дорога и крива:
Убей, чтоб выжить в мире этом,
Убей – шутя, из озорства.

Всегда голодному Кантону
Надолго ли достанет змей?
Но даже кит, что спас Иону,
Иди на жир, дышать не смей!

Коня, который ранен в ногу,
Пристрелит, поворчав, казак,
И слишком, говорят, помногу
Рождается слепых собак.

А дальше – рыболов. До колик
Он сыт, но ловит карасей.
Воистину, мясистый кролик –
Эмблема этой жизни всей.

От крови стонет каждый ледник
Голодной назло голытьбе...

Что сделал ты, земленаследник,
С сироткой, вверенной тебе?

Не чуя приближенья сроков,
Разъевшимся озорником
Всё ловит бабочек Набоков,
А следом – девочка с сачком...
16. III. 1971.

[Перелешин 2018 т.2, кн.1: 260–261]

В «Круговерти» (1973) этот мотив возвращается: «Вот за бабочкой гоняется Набоков / с обольстительно-голубеньким сачком... / Ну, а бабочек и он не переловит: / раньше кончатся булавки и эфир».

Позиции Набокова и Перелешина по отношению к бабочке образуют отчётливую оппозицию. Набоков – охотник: он ловит бабочку сачком, умерщвляет эфиром, фиксирует булавкой, превращая её в препарат. Перелешин в «Из Чжуан-цзы» сливается с бабочкой воедино, становясь с ней взаимозаменяемым в пространстве сна. Первая позиция воплощает западную субъект-объектную модель познания; вторая приближается к «превращению вещей», в котором граница между человеком и миром растворяется.

Это противопоставление не случайно – оно маркирует направление эволюции образа бабочки у Перелешина: от обладания к слиянию, от бинарной оппозиции к «уравниванию». Отношение Набокова к бабочке представляет типичную для западной эпистемологии операцию – классификацию, номинацию, присвоение; путь Перелешина – иной. Он стремится не «познать» бабочку, а «стать» ею. Это не «следование естественности», как у Лао-цзы, – наблюдение за ходом природы с позиции стороннего мудреца, – а «превращение вещей» по Чжуан-цзы: растворение в сущем на границе сна и яви.

Конечно, на самом деле отношение к бабочкам не сводилось к хладнокровной дистанции научной классификации. Как писатель, на протяжении всей жизни увлечённый лепидоптерологией, Набоков

описывал изучение бабочек как путь к некоему «нечеловеческому» способу восприятия: предельное внимание к микроструктуре крыла само по себе таило в себе трансцендентное эстетическое переживание. Набоков в автобиографии «Другие берега» (1954) описывает ловлю бабочек как поиск «иного мира», как эстетическое озарение, выходящее за пределы времени. Как отмечает Бойд, явление мимикрии у бабочек служит для Набокова свидетельством «неутилитарной эстетичности» природы ([Boyd 2000: 20], см. также: [Blackwell 2009: 8]). Г.П. Струве также отмечал особую роль образа бабочки в творчестве Набокова, указал на “поразительное сходство” творческого поведения Набокова с полётом бабочки – постоянным “кружением” над избранным образом, мыслью, метафорой (см.: [Струве 1984], [Чжан Юаньюань 2023]).

Таким образом, речь идёт не о простой оппозиции между «наличием» и «отсутствием» трансценденции, а о различии между двумя типами трансцендирования. Путь Набокова пролегает через крайнюю точность научного наблюдения, подводящую к «нечеловеческому» эстетическому потрясению, – но его предпосылкой остаётся отчётливая граница между наблюдателем и наблюдаемым. Путь Перелешина – «превращение» в духе Чжуан-цзы, упраздняющее саму эту границу: не познать бабочку с предельной точностью, а стать ею на пороге сна и яви. Оба пути предполагают выход за пределы обыденного восприятия, однако направления этого выхода противоположны: один устремлён к эпистемологической предельной точности, другой – к растворению эпистемологических границ как таковых.

Тема ловли и классифицирования бабочки как акта насилия выходит у Перелешина за пределы набоковского сюжета. В стихотворении «Энтомолог» (1970) изображён человек, погружённый в мир насекомых: «Он любит жуков, и ос, / и гусениц терпеливых, / и бабочек, и стрекоз / беспечных и шаловливых». Однако финальная деталь – «А пальцы пахнут эфиром» – переворачивает картину, обнажая скрытое насилие в отношениях наблюдателя и наблюдаемого: любитель насекомых оказывается и их убийцей. Этот мотив

перекликается с темой набоковской охоты за бабочками и вновь указывает на то, что за западной моделью «любви к природе» может стоять логика субъект-объектного присвоения.

В стихотворении «Собирателю писем» (1973) поэт шутливо предлагает коллекционеру разложить письма, как бабочек, по датам и приколоть к дощечкам. Метафора уравнивает интимный эмоциональный обмен – письма, вмещающие живые чувства, – с изготовлением энтомологических препаратов: живое, летучее фиксируется, классифицируется, прищипливается. «Полтысячи сердец» превращаются в упорядоченную коллекцию – образ, продолжающий непрерывный диалог с набоковской темой ловли и умерщвления бабочек.

Сонет «Соблазн» (1974) образует своеобразное эхо раннего «Утра». Если в «Утре» (1942) поэт молил Творца ниспослать ему знамение в облике «птицы, бабочки или звезды»; тридцать два года спустя он сознательно исключает эти природные символы из перечня даров, обращённых к Богу, и заменяет их самой поэзией – «музыкой и рифмой». Бабочка перестаёт быть посредником на пути к Богу: поэт более не нуждается во внешних природных знаках для подтверждения своей связи с сакральным. Этот переход – от моления о знамении к акту творчества – свидетельствует о принципиальном созревании духовной автономии поэта:

Я возвращу небесному Царю
Его дары – не бабочкой, не птицей,
А музыкой и рифмой светлолицей,
И вещество значеньем озарю...

11. VI. 1974.

[Перелешин 2018 т.2, кн.2: 36]

В «Третьей годовщине» (1983) поэт описывает могилу матери: «Крест, памятник. Две бабочки над ним...» [Перелешин 2018, т.2, кн.2: 263]. Бабочка, порхающая над могилой, представляет собой один из самых распространённых образов, широко встречающийся в русской и европейской литературе. Она символизирует душу, а также хрупкость и красота жизни

перед лицом смерти. Торжественность смерти и лёгкость жизни молчаливо сосуществуют в одном пространстве; само это безоценочное соположение несёт в себе дух «ци у» – уравнивания жизни и смерти.

В стихотворении «Ваятелю» (1985) поэт уподобляет вздох героя за работой «бабочке на сквозняке» – бабочка здесь почти утрачивает предметность и становится чистым дыханием, чистым движением, приближаясь к тому состоянию нераздельности «я» и мира, которое наступает по ту сторону субъект-объектного разграничения:

...Влажная глина сереет на узкой доске...

В чуть приглушенном лученьи убывшего света

Виден ваятель, и бабочкой на сквозняке

Мечутся вздохи еще не наставшего лета.

4.X.1985.

[Перелешин 2018, т.1: 479]

Иногда бабочка выступает элементом природной зарисовки. Так, в стихотворении «День» (1971) описано, как крылья бабочки в полдень становятся «недвижными», сливаясь с общим полуденным оцепенением. То, что в полдень бабочка перестаёт махать крыльями, является описанием природного явления. Эта «неподвижность» отлична от пассивной хрупкости бабочки в ранних стихах – она ближе к самодостаточному покою, к пребыванию в едином ритме с миром. Подобные случаи употребления образа бабочки, рассеянные по разным стихотворениям, не обязательно отсылают к текстам Чжуан-цзы напрямую, однако в совокупности обнаруживают общую тенденцию: в бразильский период бабочка постепенно перестаёт быть объектом созерцания и становится субъектом, соприсутствующим миру, – и направление этой трансформации совпадает с духовным вектором «превращения вещей»:

Сквозь наклонившийся плетень

прокрался луч веселой змейкой,

подкрался и ужалил тень,

дремавшую перед скамейкой.

<...>

Во всем, от чашечки цветка
до крыльев бабочки недвижимой,
в слепящем золоте песка,
в дремотности страницы книжной –

грузна полуденная лень.
И в памяти укрыл давно я
обыкновенный этот день –
рябой, с подпалинами зноя.
24.X.1971.

[Перелешин 2018, т.1: 479]

Можно заключить, что история образа бабочки в поэзии Перелешина позволяет увидеть направление его творческого пути.

В ранний период (1942–1953) бабочка остаётся пассивным объектом: может быть частью божественного знамения («Утро»), нуждается в спасительной кисти художника («Хусиньтин»), низводится до мимолётной гостьи («Прощание»), заточается в одиночную камеру («Вопросительный знак»). При всей своей красоте бабочка хрупка, недолговечна и лишена самостоятельности – она воплощает зависимость поэта от внешнего авторитета в религиозном, культурном и экзистенциальном планах и тревожное переживание своей уязвимости. На этом этапе образ бабочки целиком функционирует в рамках западной символической традиции, прежде всего христианского дуализма.

После переезда Перелешина в Бразилию (конец 1960-х – 1980-е гг.) образ бабочки претерпевает качественную трансформацию. С одной стороны, прямое обращение к притче Чжуан Чжоу о сне с бабочкой («Из Чжуан-цзы») сообщает образу принципиально новый философский статус: бабочка перестаёт быть наблюдаемым и уловляемым объектом и становится равноправным субъектом, взаимозаменяемым с «я» в пространстве сна и превращения. С другой стороны, бабочка обретает множественность функций: в поэтологической рефлексии она становится центральной метафорой творческого акта («Поиски», «Паразиты»), в экзистенциальном

вопрошании несёт дух равенства всего сущего («Боги»), в религиозном осмыслении маркирует переход от внешнего откровения к внутренней автономии («Соблазн»). Параллельно меняется и само отношение поэта к бабочке: ранний Перелешин – «созерцатель» и «тюремщик» бабочки; Перелешин бразильского периода становится тем, кто в неё превращается. Направление этой трансформации в значительной мере соответствует духовному движению от западного бинарного мышления к концепциям Чжуан-цзы: «превращения вещей» и «уравнивания».

Как было показано выше, эта трансформация включает два различных по природе типа схождения. На уровне прямого влияния стихотворение «Из Чжуан-цзы» свидетельствует о сознательном обращении поэта к китайскому философу. На уровне структурного сродства уравнивание возвышенного и обыденного в «Поисках», упразднение иерархии между поэтом и бабочкой в «Паразитах» в большей мере обусловлены самой экзистенциальной ситуацией поэта-изгнанника, ищущего внутренней свободы в инокультурной среде. Оба уровня не исключают, а взаимно усиливают друг друга в позднем творчестве Перелешина: Чжуан-цзы предоставил философский язык, а эмигрантский опыт – экзистенциальное содержание; их соединение наделило образ бабочки духовной глубиной, далеко превосходящей простой «восточный колорит».

Особенно показательным в этом отношении противопоставление Перелешина и Набокова. Если Набоков через предельную точность научного наблюдения достигает «нечеловеческого» эстетического потрясения, сохраняя при этом отчётливую границу между субъектом и объектом, то Перелешин через «превращение» по Чжуан-цзы упраздняет саму эту границу – во сне он становится синей бабочкой, а пробудившись, спрашивает: «Начётчик я – или же бабочка?»

От бабочки, заточённой в одиночной камере, к свободной синей бабочке сна – Перелешин совершил глубочайшую метаморфозу своего духовного мира. Внутренняя логика этой метаморфозы обнаруживает глубинное соответствие с путём философии Чжуан-цзы – от эпистемологии

к жизненной практике: сначала мудрость «ци у» обнажает условность всех разграничений, затем дух «сяо яо» открывает возможность жизни, не скованной ни одним из них. Эволюция образа бабочки – от пассивного религиозного символа раннего периода к субъекту «превращения» в поздних стихах – и есть наиболее выразительное свидетельство этого глубинного духовного выбора, а вместе с тем – уникальный случай инокультурного бытования мысли Чжуан-цзы.

Этот вывод возвращает нас к центральному принципу, выдвинутому в начале раздела: Перелешин перевёл «Дао Дэ Цзин» Лао-цзы, но в собственном поэтическом творчестве «прожил» «Ци у лунь» и «Сяо яо ю» Чжуан-цзы. У Лао-цзы он обрёл интеллектуальное знание о Дао; у Чжуан-цзы – будь то через прямое чтение или через структурное сродство, продиктованное экзистенциальной ситуацией, – нашёл способ претворить это знание в поэтическую жизнь и духовную свободу.

Выводы к Главе VI

В шестой главе поэтическая эволюция В. Перелешина – наиболее значительного представителя «восточной ветви» русской эмиграции – рассмотрена в аспекте его взаимодействия с даосской традицией. Прослежен путь от акмеистического идеала «рассудочной ясности» через авторскую теорию «недосказа» к глубинному диалогу с даосской философией; установлено, что этот переход был не внешним заимствованием, а органическим развитием собственной поэтики: теория «недосказа» обнаруживает структурную близость с даосским принципом «постигнув смысл, забудь о словах». Показано, что духовное состояние поэтов-эмигрантов, искавших в даосской мысли успокоения для своих мятущихся в изгнании душ, оказалось близко умонастроению интеллектуалов эпохи Вэй-Цзинь, обращавшихся к поиску внутренней, трансцендентной свободы. Сравнительный анализ трёх переводов «Дао Дэ Цзин» подтвердил работоспособность предложенной типологии и показал, как мировоззрение переводчика определяет и стратегию перевода, и итоговый образ «чужой»

философии. Прослеженная эволюция образа бабочки – от «пленной бабочки» к «бабочке во сне» – прочитана как метафора духовной траектории шанхайской эмиграции в целом, а сопоставление с В. Набоковым как «контрфигурой» («знание через обладание» против «знания через растворение», восходящего к Чжуан-цзы) выявило специфику пути Перелешина и подтвердило многовекторность русской эмигрантской литературы как культурного феномена.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование литературного творчества русской эмиграции в Шанхае 1940-х гг. строилось на противопоставлении ориентации на «своё» (отечественную литературную традицию) и на «чужое» (культуру страны пребывания). Анализ обширного, впервые вводимого в научный оборот материала позволил сформулировать ряд обобщающих выводов.

Установлено, что ключевым этапом развития шанхайской эмиграции стал «великий исход» из Харбина 1932–1941 гг., превративший город в самостоятельный центр литературной жизни: его открытая международная среда позволила эмигрантской словесности перейти от воспроизведения национальной традиции к конструированию идентичности в многокультурном пространстве. Наиболее тяжёлый период (1941 – начало 1950-х гг.) оказался самым продуктивным: именно тогда возник кружок «Пятница» (1943) и вышла антология «Остров» (1946). Анализ образов «серого города» и «весны» выявил определяющую черту шанхайской эмиграции – обратную зависимость между сужением физического и расширением духовного пространства.

Обращение к «своему» показало, что отечественная традиция выполняла функцию культурного якоря эмигрантской идентичности: Пушкин выступал наиболее устойчивой точкой опоры самоидентификации в инокультурной среде, а рецепция Чехова обнаружила общую закономерность – узнавание поэтами собственной судьбы в чеховских образах. Наследие русского модернизма (поэзия Н. Гумилёва, А. Ахматовой) составило почву, на которой стало возможным дальнейшее движение к «чужому».

Центральным теоретическим результатом стала апробированная трёхчастная типология моделей рецепции «чужой» культуры: аналогическая (уподобление незнакомого знакомому – Лу Синь как «китайский Горький»), рамочная (истолкование чужого текста через устойчивую мировоззренческую систему воспринимающего – теософский перевод «Дао Дэ Цзин»

М. Коростовец) и трансформативная (обратное воздействие чужого на самого воспринимающего – эволюция поэтики В. Перелешина под влиянием даосизма). Установлено также, что преодоленный лишь отдельными авторами «двойной барьер» – установка на временность изгнания и сложность овладения письменностью – долго удерживал большинство эмигрантов в культурной изоляции от страны пребывания. Впервые систематически рассмотрена рецепция современной китайской литературы (переводы Лу Синя, Чжан Тяньи и др.), в которых В. Перелешин предстаёт переводчиком всего спектра китайской словесности – от классики до новейшей прозы.

Исследование антологии «Остров» (1946), прежде не рассматривавшейся как целостное явление, показала, что её единство достигается не на уровне тематики или стиля, а на уровне общей экзистенциальной ситуации авторов: частные мотивы раздела «Светильник», сквозные образы пустыни и Достоевского служат символическим выражением общего опыта изгнания. Многоликий образ Достоевского, объединяющий «восточную» и «западную» ветви эмиграции, позволил поэтам сублимировать травматический опыт в духовный поиск универсального смысла, превратив Шанхай в иной «Петербург Достоевского».

Впервые предпринятое систематическое исследование наследия М.П. Коростовец – одной из наименее изученных участниц кружка «Пятница» – выявило два полюса её художественного мира, историю и мистику, укоренённые в «панмистических» настроениях, унаследованных от Серебряного века. Анализ стихотворения об императрице Цыси продемонстрировал синтез западного и китайского мифологических кодов (Феникса и фэнхуана), а выявление «Москвы» Ф. Глинки как претекста стихотворения «Пекин» наглядно раскрыло механизм рамочной модели рецепции, при которой восточный материал организуется по лекалам русской поэтической традиции.

Прослеженная поэтическая эволюция В. Перелешина – от акмеистического идеала «рассудочной ясности» через авторскую теорию

«недосказа» к глубинному взаимодействию с даосизмом – позволила установить, что обращение поэта к китайской философии было не внешним заимствованием, а закономерным итогом развития собственной поэтики: теория «недосказа» обнаруживает структурную близость с даосским принципом «постигнув смысл, забудь о словах». Сравнительный анализ трёх переводов «Дао Дэ Цзин» подтвердил работоспособность типологии, а эволюция образа бабочки – от «пленной бабочки» к «бабочке во сне» – прочитана как метафора духовной траектории шанхайской эмиграции в целом. Сопоставление с В. Набоковым как «контрфигурой» определило специфику пути Перелешина – «знание через растворение» (Чжуан-цзы) против набоковского «знания через обладание».

Таким образом, проведённое исследование позволяет утверждать, что русская литературная эмиграция в Шанхае 1940-х гг. представляла собой уникальный феномен, в котором сохранение «своей» литературной традиции и освоение «чужой» культуры не противостояли друг другу, а образовывали единый процесс культурной трансформации. Поэты «Острова» не просто хранили память о русской классике в условиях изгнания – они в процессе этого хранения изменялись сами, и следы этого изменения запечатлены в их текстах. Движение от Пушкина к Чжуан-цзы, от акмеистической ясности к даосскому «недосказу», от «пленной бабочки» к «бабочке во сне» – это не смена культурных ориентиров, а их углубление: русская модернистская поэтика, перенесённая на дальневосточную почву, обнаружила в себе потенциал для диалога с китайской философской традицией, который был реализован – пусть и единицами – с подлинной глубиной и художественной убедительностью.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с несколькими направлениями: сравнительное исследование «восточной» и «западной» ветвей русской эмиграции в аспекте рецепции культуры страны пребывания, углублённый анализ переводов «Дао Дэ Цзин» с привлечением китайских комментаторских традиций, расширение источниковой базы за счёт архивных материалов и зарубежных собраний.

Последнее предполагает не только собственно академический анализ неизвестных произведений, но и облегчение доступа исследователей к когда-то текстам, опубликованным в изданиях малодоступных, часто сохранившихся в очень немногочисленных (или даже единственном) экземпляре. Мы составили в электронном виде коллекцию таких текстов, сопроводив двумя биобиблиографическими сводками и сжатым комментарием, которую надеемся в ближайшем будущем сделать доступной читателям. В нее входят следующие разделы: 1) русские поэты Китая: краткие биографические сведения, 2) поэтические сборники, выпущенные шанхайскими поэтами (перечень), 3) комментарии к составленному В. Перелешиним библиографическому списку «Поэтические книги, изданные в Китае», 4) статья М. Щербакова «Литература и книгоиздательство» (1935) в сокращении, 5) статья Альфы «Об апрельском номере журнала «Сегодня»» (1947), 6) статья Н. Устрялова «Образы Пекина» (1925), 7) статья И.И. Серебренникова «Лаоцзы и даосизм», 8) предисловие В.Н. Рогова к книге: Лу Синь. Шанхай: Эпоха, 1947, 9) воспоминания о болезни и смерти Н. Петереца.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. 10 лет со дня смерти Лу Синя // Эпоха. Шанхай, 1946. 15 октября. № 133. С. 3, 5, 10.
2. *Абраменко В.П.* Китайская философская классика в поэтических переводах: в 2 тт. Т. I: «Дао де цзин», «Ши цзин» (Канон поэзии). М.: ИДВ РАН, 2017. 636 с.
3. Автобиография Лу Синя (пер. с кит. Вл. Рогова) // Эпоха. Шанхай, 15 октября 1946 г. № 133. С. 3.
4. *Ай Цин.* К солнцу (пер. с кит. Ник. Светлова). Шанхай: Эпоха, 1946. 23 с.
5. *Альфа.* Журнал «Сегодня» // Эпоха. Шанхай, 1947. № 145. С. 28.
6. *Андерсен Л.Н.* «Лучшие песни мои со мной...». Из писем Валерию Перелешину / Вступ. статья, публ., коммент. О.Ф. Кузнецовой // Звезда. 2011. № 11. С. 96–134.
7. *Андерсен Л.Н.* Одна на мосту. М.: Русский путь: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье», 2006. 472 с.
8. *Андерсен Л.Н.* Цветы березы: Книга лирики. Сост., примеч., предисл. Т.Н. Калиберовой. Владивосток: Валентин, 2018. 159 с.
9. *Арнольдов Л.В.* Китай, как он есть: быт и политика: наблюдения, факты, выводы. Шанхай: склад изд. Русская тип. «График», 1933. 370 с.
10. *Арум.* В книжной чаще // Гонг. 1923. № 1. С. 20; С. 24–26.
11. Архив Валерия Перелешина в Отделе рукописей ИМЛИ РАН: Литераторы русской диаспоры Китая 1930-1940-х годов: По материалам Кабинета архивных фондов эмигрантской литературы им. И. В. Чиннова / Отв. ред.-сост. О. Ф. Кузнецова. М.: ИКАР, 2020. 520 с.
12. *Асеев А.М.* Примечание литературного наследия М.П. Коростовец // Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 134.
13. *Асеев А.М.* От редакции // Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 149–

150.

14. Багульник: литературно-художественный сборник. Харбин: [б.и.]. 1931. 198 с.

15. Валь [В.С.] Памяти Маяковского // Понедельник. 1930. № 1. С.88-89.

16. Вележнев А. На новых рельсах // Луч Азии. 1944. № 11. С. 1.

17. Волин М. Воспоминания (Гибель Молодой Чураевки) (публ. Э. Штейна) // Новый журнал. 1997. № 209. С. 216–240.

18. Волин М.Н. Избранные стихи = Selected poems: Selected poems / transl. by Nicholas Derkatch a. the aut. Adelaide: Bilingual ed., cop. 1988. 94 с.

19. Врата: дальневост. сб.: при лит.-худ. об-нии «Восток». Шанхай: [б. и.], 1934. Кн. 1. 206 с.

20. Врата: дальневост. сб.: при лит.-худ. об-нии «Восток». Шанхай: [б. и.], 1935. Кн. 2. 260 с.

21. Гумилёв Н.С. Жемчуга. Шанхай: Дракон, 1940. 135 с.

22. Гумилевский сборник. Поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Н.С. Гумилева. Харбин: Изд-во Н.Г. Мызников, 1937. 49 с.

23. Даль Е. Я искала весну... // Рубеж. 1944. № 14 (819). С. 6.

24. Дао Дэ Цзин: Древнекит. трактат / Пер. с кит. В. Перелешина, Ян Хин Шуна. Днепропетровск: Мировая лит., 2002. 78 с.

25. Есенин С.А. Стихотворения. Шанхай: Эпоха, 1947. 237 с.

26. Жиганов В.Д. Русские в Шанхае: Альбом. Шанхай: Слово, 1936. 330 с. (репринтное издание: СПб.: Альфарет, 2008. 329 с.)

27. Загогулинка (Андерсен Л.). Письмо из Вьетнама // Оккультизм и йога. 1966. № 36. С. 70–74.

28. Загогулинка (Андерсен Л.). Письмо из Таити // Оккультизм и йога. 1969. № 41. С. 150–152.

29. Загогулинка (Андерсен Л.). Письмо из Таити // Оккультизм и йога. 1970. №. 44. С. 142–143.

30. *Зайцев Г.Б.* Шанхай – Вавилон Востока // Родина. 1998. №2. С.74-80; № 3. С. 80–85.
31. *И.Ф.* Эмигрантские писатели на Д.В. // Русские записки. Париж-Шанхай, 1937. № 1. С. 322–330. См.: <https://journals2.rhga.ru/upload/iblock/592/10> (дата доступа: 06.06.2026).
32. *Иванов В.Н.* Под выюгой жизни. Памяти Ф.М. Достоевского // Заря. Харбин, 1931. 12 февраля. С. 3.
33. Их дальний путь лежал в изгнание...: антология-хрестоматия произведений литературы и журналистики русского зарубежья Дальнего Востока. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2011. 275 с.
34. *Кондратович А.* Пахнет весной // Рубеж. 1941. № 11 (684). С. 18.
35. *Коростовец И.Я.* Россия на Дальнем Востоке. Пекин: Восточное просвещение, 1922. 153 с.
36. *Коростовец М.П.* Алхимик // Рубеж. 1944. № 12. С. 24.
37. *Коростовец М.П.* Астролог // Рубеж. 1944. № 18. С. 1.
38. *Коростовец М.П.* Астрология // Встречи: Альманах: Ежегодник. Филадельфия. 2007. № 31. С. 196–197.
39. *Коростовец М.П.* Атомная энергия // Оккультизм и йога. 1966. № 34. С. 120.
40. *Коростовец М.П.* Вечером // Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 133–134.
41. *Коростовец М.П.* Джонка // Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 118.
42. *Коростовец М.П.* Жизнь // Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 4.
43. *Коростовец М.П.* Из Миларепы // Оккультизм и йога. 1975. № 59. С. 130.
44. *Коростовец М.П.* Инок // Рубеж. 1944. № 7. С.1 (перепечатано: «Оккультизм и йога». 1974. № 58. С. 120.)
45. *Коростовец М.П.* Искатели // Рубеж. 1944. №9 (814). С.6.
46. *Коростовец М.П.* Искушение // Рубеж. 1943. № 9. С.26.
47. *Коростовец М.П.* Книга о Тао // Оккультизм и йога. 1976. № 64.

С. 27–35; № 65. С. 70–75.

48. *Коростовец М.П.* Маг // Оккультизм и йога. 1974. № 58. С. 121–122.

49. *Коростовец М.П.* Майя // Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 126–127.

50. *Коростовец М.П.* Маятник // Оккультизм и йога. 1965. № 33. С. 130–131.

51. *Коростовец М.П.* Не надо плакать // Оккультизм и йога. 1974. № 58. С. 126–127.

52. *Коростовец М.П.* Ночное // Встречи: Альманах: Ежегодник. Филадельфия. 2007. № 31. С. 201.

53. *Коростовец М.П.* Орлеанская дева // Рубеж. 1944. № 6 (811). С. 8.

54. *Коростовец М.П.* Освобождение // Рубеж. 1943. № 5. С. 12.

55. *Коростовец М.П.* Пекин // Рубеж. 1942. № 46. С. 10.

56. *Коростовец М.П.* Перевоплощение // Оккультизм и йога. 1974. № 58. С. 117.

57. *Коростовец М.П.* Статуя поэта Ли Бо // Встречи: Альманах: Ежегодник. Филадельфия. 2007. № 31. С. 197.

58. *Коростовец М.П.* Томление духа // Оккультизм и йога. 1973. № 56. С. 113.

59. *Круглов И.* Пришла Весна // Рубеж. 1941. № 16 (689). С. 18.

60. *Крузеништерн-Петерец Ю.В.* Воспоминания // Россияне в Азии. 1997. № 4. С. 124–209; 1998. № 5. С. 25–84; 1999, № 6. С. 29–104; 2000. № 7. С. 93–149.

61. *Крузеништерн-Петерец Ю.В.* Стихи: книга первая. Шанхай: [б. и.], 1946. 78 с.

62. *Крузеништерн-Петерец Ю.В.* У каждого человека есть своя родина // Россияне в Азии. 1994. № 1. С. 17–132.

63. *Крузеништерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) // Возрождение. 1968. № 204. С. 45–70.

64. *Кулаев И.В.* Под счастливой звездой: (воспоминания) / с предисл.

И.И. Серебренникова. Тяньцзин: Изд. авт., 1938. 306 с.

65. *Л.В.Б. Скиф. Стихи // Жар-птица. 1948. Октябрь. № 10. С. 18.*

66. *Лао цзы. Дао Дэ Цзин / Пер. с кит. В. Перелешина. [Б. м.]: [б. и.], 1992. 82 с.*

67. *Лидин Н. Русская эмиграция в Шанхае // Русские записки. Париж-Шанхай, 1937. № 2. С. 308–319 [Лидин а].*

68. *Лидин Н. Русская эмиграция на Дальнем Востоке // Русские записки. Париж-Шанхай, 1937. № 1. С. 311–321 [Лидин б].*

69. Литература русских эмигрантов в Китае. Т. 1: Харбин - мой оазис. Т. 1 / сост. Ли Янлен. Пекин: Китайская молодежь, 2005. 526 с.

70. *Лу Синь. В кабачке (пер. с кит. С. Тихвинского) // Эпоха. Шанхай, 15 октября 1946 г. № 133. С. 6–10.*

71. *Лу Синь. Рассказы, статьи, письма / новые пер. под ред. В.Н. Рогова. Шанхай: Эпоха, 1949. 337 с.*

72. *Лу Синь. Стихи (пер. с кит. Ник. Светлова) // Эпоха. Шанхай, 1946. 15 октября. № 133. С. 10.*

73. *Малявин В.В. Чжуан-цзы. М.: Наука, 1985. 309 с.*

74. *Мейя Н.В. Уход М.П. Коростовец // Оккультизм и йога. 1976. № 64. С. 149.*

75. *Мережковский Д.С. Наш путь в Россию // Вестник первопоходника. № 57/58 Июнь-июль 1966 г. С. 20.*

76. *Мережковский Д.С. Федор Михайлович Достоевский // Руль. Берлин, 1921. № 300. 11 ноября. С. 4.*

77. *Мокринская Н.Г. Моя жизнь. Кн. 2. Предисл. авт. Tenaflly [N.J]: Hermitage, 1995. 239 с.*

78. *Моравский Н. Вспоминания о Шанхае 1920-1940-х // Новый журнал. 2009. № 256. С. 358–367.*

79. Муза диаспоры: избр. стихи зарубеж. поэтов, 1920–1960 / Под ред. Ю.К. Терапиано. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960. 360 с.

80. На вершинах не вечернего света и неопалимой печали: очерки,

статьи, рецензии, мемуары о русских писателях / Сост., подг. текстов и прим. Мехтиева В.Г. [и др.]. М.: Художественная литература, 2020. 654 с.

81. *Набоков В.В.* Другие берега. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1954. 268 с.

82. *Нагель В.С., Конецкая О.А.* Песни с Востока: Сб. стихотворений харбинских и шанхайских поэтов. North Plymton: The Russian Phoenix Inc., 1989. 265 с.

83. *Немирович-Данченко В.* Достоевский – апостол униженных и оскорбленных // Русское слово. 1931. 28 фев. С. 2.

84. *Несмелов Арс.* Оборотень (Несколько слов о большом поэте) // Понеделник. 1930. № 1. С. 90-92.

85. Обзор деятельности Содружества // Понеделник. 1930. №1. С. 69-71.

86. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / Сост. В. Крейда. М.: Молодая гвардия, 2004. 288 с.

87. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / сост., предисл., коммент. В.П. Крейда; редкол.: С.Б. Джимбинов[и др.]. Москва: Молодая гвардия, 2004. 285 с.

88. *Одинцова Э.А.* Мой Шанхай. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. тех. ун-та, 1999. 72 с.

89. Освобожденный Китай: сб. рассказов китайских писателей: пер. с кит. / Под ред. В.Н. Рогова. Пекин; Шанхай: Эпоха, 1951. 383 с.

90. Остров Лариссы: антол. стихотворений поэтов-дальневосточников / сост. Э.Штейн. Orange, CT: Antiquary, 1988. 189 с.

91. Остров: Сб. стихотворений. Шанхай, 1946. 292 с.

92. *Перелешин В.Ф.* В пути: стихи, 1932–1937. Харбин: Е.А. Сентянина, 1937. 61 с.

93. *Перелешин В.Ф.* В час последний: Стихотворения и поэмы. Т. 2, кн. 2. М.: Престиж Бук, 2018. 432 с.

94. *Перелешин В.Ф.* Весна // Рубеж. 1944. № 8 (813). С. 6.

95. *Перелешин В.Ф.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930–1950: The memories of Valerij Perelesin. Amsterdam: Rodopi, 1987. С. 25–130.
96. *Перелешин В.Ф.* Жертва: Четвертая кн. Стихотворений. Харбин, 1944. 51 с.
97. *Перелешин В.Ф.* Заблудившийся аргонавт: Стихотворения и поэмы. Т. 2, кн. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 448 с.
98. *Перелешин В.Ф.* Заповедник: седьмая кн. стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1972. 78 с.
99. *Перелешин В.Ф.* Звезда над морем: третья кн. стихотворений. Харбин: Заря, 1941. 31 с.
100. *Перелешин В.Ф.* Изгой. Стихи // Новый журнал. 1973. Кн. 113. С. 58.
101. *Перелешин В.Ф.* Качель: шестая кн. стихотворений. Frankfurt/Main: Посев, 1971. 84 с.
102. *Перелешин В.Ф.* Перечитывая Гумилева. Стихи // Ариэль: девятая кн. стихотворений / Вступ. ст. Ю.П. Иваска. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. С. 133–134.
103. *Перелешин В.Ф.* Письма П.П. Лапикену (публикация О. Бакич) // Новый Журнал. 2004. № 234.
104. *Перелешин В.Ф.* Поэма без предмета. Холиок: Нью-Ингланд Пабл., 1989. 411 с.
105. *Перелешин В.Ф.* Русская поэзия в Китае: Опыт библиографии // Russian Language Journal. 1971, Vol. 25, No. 91. pp. 78–83.
106. *Перелешин В.Ф.* Русские дальневосточные поэты – друг другу // Новый журнал. 1988. Кн. 172–173. С. 576–580.
107. *Перелешин В.Ф.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. Кн. 107. С. 256–262.
108. *Перелешин В.Ф.* Русские поэты-переводчики на Дальнем Востоке // Russian Language Journal. 1970. Vol. 24, No. 87. P. 6–9.

109. *Перелешин В.Ф.* С горы Нево: восьмая кн. стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1975. 71 с.
110. *Перелешин В.Ф.* Три родины: Стихотворения и поэмы. Т. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 608 с.
111. *Перелешин В.Ф.* Четвертая родина // Новый журнал. 1989, Нью-Йорк. Кн.176. С.35.
112. *Перелешин В.Ф.* Южный дом: пятая кн. стихотворений. [München-Allach]: Изд. авт., 1968. 45 с.
113. *Петерец Н.* Избранные стихотворения // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 3–28.
114. *Петров В.* Я пишу для России // Московская правда. 1989. № 209, 12 сентября.
115. *Петров В.П.* Литературная жизнь в Харбине и Шанхае // Вопросы литературы. 1989. № 8. С. 276–281.
116. *Петров В.П.* Шанхай на Вампу: очерки и рассказы. Вашингтон: Русско-Американское историческое о-во, 1985. 269 с.
117. Письма запрещенных людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950–1980 годы. По материалам архива И.В. Чиннова / Сост., подготовка текста, вступ. статья, комм. О.Ф. Кузнецовой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 832 с.
118. Поэзия Отечественной войны: Сб. / Под ред. В.Н. Рогова. Шанхай: Эпоха, 1943. Тт. 1–3.
119. Праздник русской культуры // Луч Азии. № 8. 1944. С. 58.
120. Пушкинские дни в Шанхае, 1837–1937: Pushkin centenary. Шанхай: Пушкинский ком. в Шанхае, 1937. 109 с.
121. *Резникова Н.С.* Пушкин и Собаньская: Ист. повесть. Orange (Conn.): Антиквариат, 1986. 60 с.
122. Русская поэзия Китая: Антология / Сост. Вадим Крейд и Ольга Бакич. М.: Время, 2001. 718 с.
123. Русская эмиграция в Китае. Критика и публицистика: «...сын Музы, Аполлонов избранник...»: статьи, эссе, заметки о личности

и творчестве А.С. Пушкина / сост., подготовка текстов и комм. А.А. Струк [и др.]. М.: Художественная лит., 2019. 494 с.

124. Русские писатели и поэты о Москве // Эпоха. Шанхай, 1947. № 145. С. 14–15.

125. Русские поэты Китая о Китае и Японии // Россияне в Азии. 1995. № 2. С. 3–47.

126. Русское зарубежье о Сергее Есенине: воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи / Сост., вступ. ст., комм. Н. Шубниковой-Гусевой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2007. 544 с.

127. С.П. Не должно отчаиваться. К 50-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского // Русское слово. Харбин. 1931. 10 февраля. С. 4.

128. Светлов Н.В. В Пекине. Стихи // Рубеж. 1935. №. 32. С. 18.

129. Северный П.А. Косая мадонна. Шанхай: Малык и Камкин, 1934. 84 с.

130. Северный Павел (Ольбрих). Смерть Пушкина // Проектор. Шанхай, 1934. №19. С. 2–11.

131. Сербский В. Едут и едут // Шанхайская Заря. № 1307. 23.02.1930, С. 17. Эл. ресурс «Русский клуб в Шанхае».

132. Серебренников И.И. Лаоцзы и даоизм // К истории Азии. Тяньцзин: Наше знание, 1941. Т. 1: Сб. статей, очерков, рассказов из истории Китая, Монголии, Маньчжурии и Сибири. Т. 1. 1941. С. 24–30.

133. Синолог. Учение Дао // Врата: дальневост. сб.: при лит.-худ. об-нии «Восток». Шанхай: [б. и.], 1934, Кн. 1. 206 с.

134. Скопиченко О.А. Рассказы и стихи. Сан-Франциско: Б.и., 1994 (на титульном листе указан 1993, на обл. 1994). 316 с.

135. Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... Харбин. Шанхай. М.: Центрполиграф, 2005. 429 с.

136. Соломбин Е. Таинственное в обычном. Кн. I-II. Изд. Шанхай: Кашкин и Попов, 1936.

137. Сторожев В.И. Пекин (Иллюстр. очерк) // Луч Азии. 1935. № 9.

С. 15.

138. *Сюй Шоу Чан*. Воспоминания о друге (пер. с кит. Вл. Рогова) // Эпоха. 1946, 15 октября. № 133. С. 4–10.

139. *Тельтофт О.* Весна // Рубеж. 1941. № 6 (679). С. 14.

140. Тень на занавеске: древнекитайская лирика в переводах Валерия Перелешина // Рубеж: тихоокеанский альманах. 1992, № 1 (863). С. 253–258.

141. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. М.: Художественная литература, 1928–1964.

142. *Трахтенберг Эмма*. Не терем // Понедельник, 1930. №1. С. 66.

143. *Устрялов Н.В.* Образы Пекина // Вестник Маньчжурии. 1925. № 1. С. 85–87.

144. *Хаиндрова Л.Ю.* Даты, даты...: стихи. Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1976. 31 с.

145. *Хаиндрова Л.Ю.* Сердце поэта. Калуга: Полиграф-информ, 2003. 412 с.

146. *Цзинь Сун*. Как работал писатель (пер. с кит. Вл. Рогова) // Эпоха. Шанхай, 15 октября 1946 г. № 133. С. 3–4.

147. *Чжан Тянь-и*. Господин Хуа Вэй (пер. с кит. Вл. Рогова) // Эпоха. Шанхай, 1946. 15 октября. № 118. С. 18–34.

148. *Чжуан-цзы*. Кн. 1: Внутренний раздел / Пер. с кит. и примеч. В.В. Малявина. М.: Шанс, 2025. 261 с.

149. *Щеголев Н.А.* Победное отчаянье / сост. А.А. Забияко и В.А. Резвого; подгот. текста и примеч. В.А. Резвого; послесл. А.А. Забияко. М.: Водолей, 2014. 339 с.

150. *Щеголев Н.А.* Художественное мастерство В.В. Маяковского в поэме «Хорошо!». М.: Учпедгиз, 1956. 79 с.

151. *Щербаков М.* [Рец. на кн.:] Арсений Несмелов. Кровавый отблеск. Стихи. Харбин, 1929 // Понедельник. 1930. № 1. С. 100–102. [Щербаков а 1930]

152. *Щербаков М.* [Рец. на кн.:] Лестница в облака. Стихи. Харбин,

1929 // Понедельник. 1930. № 1. С. 110-111. [Щербаков в 1930]

153. *Щербаков М.* Рассказы (Публ. А. Колесов) // Новый журнал. 2009. № 256. С. 282–309.

154. *Щербаков М.В.* Литература и книгоиздательство // Врата: дальневост. сб.: при лит.-худ. об-нии «Восток». Шанхай: [б. и.], 1935. Кн. 2. С. 237–242.

155. *Щербаков М.В.* Одиссеи без Итаки: повесть, рассказы, очерки, стихи, переводы. Владивосток: Рубеж, 2011. 475 с.

156. Эмигрантская жизнь в западной Европе // Луч Азии. 1934. №3. С. 22–23.

157. *Янковская В.* Весна // Рубеж. 1941. № 13 (686). С. 16.

158. *Яшинов Е.Е.* Стихи. Шанхай: Изд. Л. Г. Бессонова-Яшинова, 1947. 100 с.

159. *Poetycka Atlantyda: Antologia liryki kobiecej «pierwszej fali» rosyjskiej emigracji.* Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2006. 429 S.

160. *Vezey Mary.* A moongate in my wall: coll. poetry of Mary Custis Vezey / ed. by Olga Bakich. New York [etc.]: Lang, cop. 2005. 356 с.

161. 李延龄主编.中国俄罗斯侨民文学丛书.哈尔滨: 北方文艺出版社, 2002. (Серия литературы русских эмигрантов в Китае / собиратель ориг., гл. сост., ред. Ли Янлен. Харбин: Северное литературно-художественное издательство, 2002.)

162. 郑麐, 编. 古籍新编老子[M]. 上海: 中国学典馆, 1949.(Gu ji xin bian Laozi [Новое издание древнего канона «Ляо-цзы»] = The Works of Lao Tzu, Truth and Nature popularly known as Daw-der-jing / под ред. Чжэн Линя. Шанхай: Чжунго сюэдянь гуань, 1949. 24, 118, 71 xii с.

Архивные материалы

163. *Иевлева В.* Змеиный дом. Пьеса в 4-х действиях (1952). РГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед. хр. 3243.

164. *Иевлева В.* Открытые двери. Пьеса в 4-х действиях (1951). РГАЛИ, ф. 656, оп.5, ед. хр. 3245.

165. Личный архив В.Ф. Перелешина. – ОР ИМЛИ, ф. 608.

166. Перелешин (Салатко-Петрище) Валерий Францевич (1913–1992). Ф. 291. – Дом русского зарубежья им. А. Солженицына.

Научно-исследовательская и критическая литература

167. *Аблова Н.Е.* Русская колония в Шанхае 1930–1945 гг. // КВЖД и российская эмиграция в Китае: международные и политические аспекты истории (первая половина XX в.). М.: Русская панорама, 2004. 432 с.

168. *Аблова Н.Е.* Русские шанхайцы 1930–1945 гг. // Дальневосточная ветвь Русского зарубежья. Минск: РИВШ, 2007. 218 с.

169. *Абраменко В.П., Лукьянов А.Е., Майоров В.М.* Конфуцианство и даосизм в мировоззрении Л.Н. Толстого / вступ. сл. акад. Тэн Вэньшэна. М.: ИДВ РАН 2018. 748 с.

170. *Аверин Б.В., Карпов Н.А., Титаренко С.Д.* Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. 848 с.

171. *Агеносов В.В.* О понятии философского метажанра в литературе // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 42–61.

172. *Агеносов В.В., Соловьева Т.М.* Жанровое своеобразие лирики В. Перелешина // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 213–226.

173. *Азаров Ю.А.* Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918–1940). М.: Совпадение, 2005. 235 с.

174. *Азаров Ю.А.* «Русские записки»: «столица» и «провинция» // Литература русского зарубежья, 1920–1940 / под общ. ред. О.Н. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Вып. 5. С. 147–176.

175. *Азарова Н.М., Дрейзис Ю.А.* Толстой как переводчик Лао-цзы //

Новый мир. 2024. № 11. С. 180–195.

176. *Александров В. Виктор Порфирьевич Петров* // Режим доступа: <https://russianemigrant.ru/book-author/petrov-viktor-porfirevich> (Дата обращения: 01.06.2025)

177. *Арустамова А.А., Кондаков Б.В., Филимонова В.А.* Традиции А. Ахматовой в поэзии М. Визи // *Через океан: очерки литературы русской эмиграции в Китае и в США (1920–1930-е гг.)* / Под ред. А.А. Арустамовой и Б.В. Кондакова; Пермский гос. национальный исследовательский ун-т. Пермь, 2021. С. 40–56.

178. *Бабкина Е.С.* Журналистика русского зарубежья Дальнего Востока для детей и молодежи в социокультурном контексте (1898–1945 гг.): дисс. ... д.ф.н. СПб., 2018. 437 с.

179. *Бакич О.М.* Из зарубежного поэтического наследия: Мария Коростовец // *Встречи: Альманах. Филадельфия: Б.и. Вып. 31: 2007.* С. 195–201.

180. *Бакич О.М.* Остров среди бушующего моря. История шанхайского литературного кружка «Пятница» // *Новый журнал.* 2005. № 239. С. 174–200.

181. *Балакишин П.П.* Финал в Китае: возникновение, развитие и исчезновение белой эмиграции на Дальнем Востоке: в 2 т. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, Т. 2. 2013. 493 с.

182. *Богданова О.В., Юньмэй Цзан.* «Восточная ветвь» русской поэтической эмиграции (1920–1940-е годы). СПб: Алетейя, 2023. 208 с.

183. *Богданова О.В., Юньмэй Цзан.* «Петербургский текст» и образ Ф. Достоевского в поэзии русской эмиграции в Китае (Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петерец) // *Вестник РХГА.* 2021. Т. 22, № 1. С. 151–161.

184. *Богодерева А.А.* Диалог с русской литературой XIX–XX веков в поэзии шанхайской эмиграции 1930–1940-х годов // *Гуманитарный вектор.* 2021. №1. С. 35–44.

185. *Богодерева А.А.* Интертекстуальные отсылки к русской классике

в поэзии шанхайской эмиграции 1930-1940-х годов // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 359–382.

186. *Богодерева А.А.* Темы и мотивы сборника Ю. Крузенштерн-Петерец «Стихи. Книга 1» // Культура и текст. 2023. № 3 (54). С. 41–53.

187. *Бочманова М.А.* История и особенности переводов на русский язык трактата «Дао Дэ Цзин» // Парадигма. 2024. № 41. С. 46–64.

188. *Бузуев О.А.* Культурная жизнь дальневосточного зарубежья в исследованиях китайских ученых // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 258–263.

189. *Бузуев О.А.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока в национальном культурном процессе XX века // История и культура Приамурья. 2007. № 2 (2). С. 140–149.

190. *Бузуев О.А.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока в национальном культурном процессе XX века. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГППУ, 2013. 379 с.

191. *Бузуев О.А.* Пушкинская тема в периодике русского дальневосточного зарубежья // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре гос. технического ун-та. 2015. Т. 2, № 1(21). С. 42–46.

192. *Бухерт В.Г.* Ян Хиншун – переводчик «Дао Дэ Цзин» // Восточный архив. 2019. № 1 (39). С. 89–92.

193. Валерий Францевич Перелешин. Материалы к библиографии. М., 2014. Режим доступа: <https://www.domrz.ru/upload/iblock/c40/c40feddf0c2f02ca07b1842ef763bbf6.pdf>. (Дата обращения: 27.01.2023)

194. *Ван Е.* Образ орла в женской лирике Восточной ветви русской эмиграции (на примере стихотворений Марианны Колосовой) // Вестник КалмГУ. 2016. № 4 (32). С. 67–77.

195. *Ван Чжичэн.* История русской эмиграции в Шанхае. М.: Русский путь: Русское Зарубежье, 2008. 573 с.

196. *Вахненко Е.Е.* А.П. Чехов в поэтической рецепции русского

зарубежья (1920–1940-х гг.) // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2025. Т. 22, № 1. С. 35–52.

197. *Гаспаров М.Л.* Очерки истории языка русской поэзии XX в. М.: Наука, 1993. 238 с.

198. *Гентшке В.Л.* Исследователи русского зарубежья = The researchers of Russian diaspora: биобиблиографический словарь / В.Л. Гентшке, И.В. Сабенникова, А.С. Ловцов; Всерос. научно-исследовательский ин-т документоведения и архивного дела. М.: DirectMEDIA; Берлин: [б. и.], 2018. Вып. 1. 392 с.

199. *Голубков М.М.* Образы русского дома и мотив бездомности в литературе XX–XXI веков // Ортодоксы и еретики русской литературы XX–начала XXI веков. М.: МАКС Пресс, 2022. 307 с.

200. *Гребенюкова Н.П.* «Ты снова в добрый улей влит...» (Из истории возвращения творческого наследия В.Ф. Перелешина в Россию) // Русский Харбин, запечатлённый в слове. Вып. 8. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2021. С. 92–98.

201. *Гребенюкова Н.П.* О материалах архива А.В. Ревоненко в собрании Хабаровского краевого музея имени Н.И. Гродекова // Русский Харбин, запечатлённый в слове: Вып. 5. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 24–28.

202. *Гребенюкова Н.П.* О сборнике поэтов литературно-художественного объединения «Пятница» «Остров» // Русский Харбин, запечатлённый в слове. Вып. 7. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. С. 81–86. В примечаниях к статье содержится указание на рукопись сборника, хранящуюся в Хабаровском краевом музее.

203. *Гудошников Л.* Шанхайская ветвь русской эмиграции // Все о Китае: интернет-альманах. Режим доступа: <https://russkie.org/articles/shankhayskaya-vetv-russkoj-emigratsii>. (Дата обращения: 01.12.2025)

204. *Дябкин И.А.* Пушкиниана дальневосточной эмиграции:

Литературный контекст создания романа П.А. Северного «Косая Мадонна» // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 7. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. С. 70–80.

205. *Дяо Шаохуа*. Краткий обзор истории русской печати в Харбине // *Revue des études slaves: Harbin: Histoire, mémoire et différence*. 2001. Vol. 73. № 2/3. pp. 403–445.

206. *Дяо Шаохуа*. Литература русского зарубежья в Китае (в г. Харбине и Шанхае): Библиография (Список книг и публикаций в периодических изданиях). Харбин: Бейфан Вен-и, 2001. 221 с.

207. *Забияко А.А.* Предисловие // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 7–11.

208. *Забияко А.А.* Социокультурный портрет создателей «харбинской ноты» // «Четверть века беженской судьбы...» (Художественный мир лирики русского Харбина). Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. С. 39–51.

209. *Забияко А.А., Дябкин И.А.* Трансформация сюжетов китайской мифологии в творчестве дальневосточных писателей 20–40 гг. XX в. // Религиоведение. 2013. № 4. С. 139–157.

210. *Забияко А.А., Крыжанская К.А.* Спиритизм, теософия, масонство: харбинский вариант космополитизма // Меж двух миров: русские писатели в Маньчжурии. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2009. С. 175–194.

211. *Забияко А.А., Сенина Е.В.* Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе. М.: ВКН, 2025. 446 с.

212. *Забияко А.А., Эфендиева Г.В.* «Четверть века беженской судьбы...» (Художественный мир лирики русского Харбина). Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.

213. *Забияко А.А., Эфендиева Г.В.* Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2009. 351 с.

214. *Зыкова Г.В., Ли Ли*. Образ пустыни в шанхайском поэтическом сборнике «Остров» (1946) // *Litera*. 2025. № 5. С. 72–79.

215. *Иваск Ю.П.* [Рец. на:] В. Перелешин. С горы Нево // Новый журнал. 1975. Кн. 121. С. 298–300.
216. *Иваск Ю.П.* [Рец. на:] Цюй Юань. Ли Сао / Пер. В. Перелешина // Новый журнал. 1975. Кн. 121. С. 297–298.
217. *Капинос Е.В., Куликова Е.Ю., Силантьев И.В.* Русский Китай как историческая летопись и как лирический сюжет (“Поэма без предмета” и “Два полустанка” В. Перелешина) // Сибирский филол. журнал. 2017. № 2. С. 87–109.
218. *Кириллова Е.О.* Владивосток – Харбин – Шанхай в судьбе дальневосточных поэтов // Проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы: Вестник ф-та рус. яз. и литературы Ун-та китайской культуры. Тайбэй, 2012. Вып. 13. С. 147–162.
219. Коллекции русского шанхайца Михаила Дроздова. Режим доступа: <https://russianemigrant.ru/>. (Дата обращения: 01.02.2026)
220. Коллекция «русского харбинца»: кат. собр. В.А. Слободчикова / сост. и библиографич. ред. Н.В. Рыжак. М.: Пашков дом, 2006. 114 с.
221. *Королькова Т.А., Фролкина Н.А.* Проект Эмигрантика (www.emigrantica.ru) продолжается // Emigrantica. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 1. С. 109–117.
222. *Косматова Е.Э.* «Le voyage» Бодлера и «Плавание» Цветаевой: сравнительный анализ // Вестник СПбГУ. Серия 2. 2000. Вып. 4 (№ 26). С. 86–95.
223. *Кудряшова Ю.И.* Рахиль-блаженная смерть в стихотворении Тэффи «Иду по безводной пустыне...» // Вестник Удмуртского ун-та. Сер. История и филология. 2010. № 4. С. 77–83.
224. *Кузнецов И.В.* Литература русского модерна. Новосибирск, 2022. 256 с.
225. *Кузнецова О.Ф.* «Слава тебе, уходящему юным из мира...»: К столетию Валерия Перелешина // Новый журнал. 2013. № 272. С. 257–292.
226. *Кузнецова О.Ф.* Архив Валерия Перелешина в отделе рукописей

ИМЛИ РАН. Литераторы русской диаспоры Китая 1930-1940-х гг. М: Икар, 2020. 520 с.

227. *Кузнецова О.Ф.* Светлый круг Лариссы Андерсен // Новый Журнал. Нью-Йорк. 2012. № 268. С. 241–249.

228. *Кузнецова Т.В.* Русская книга в Китае (1917–1949). Хабаровск: Дальневост. гос. науч. б-ка, 2003. 252 с.

229. *Куликова Е.Ю.* «Разбросанные по чужбинам, встречаемые здесь и там»: Восточное продолжение Серебряного века. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2025. 220 с.

230. *Лалетина О.С., Фу Тяньци.* Методологические проблемы исследования литературы Восточной ветви русской эмиграции: лирика Л.Н. Андерсен в аспекте межкультурной коммуникации // МИРС. 2018. №4. С. 88–92.

231. *Лапикен П.П.* [Рец. на:] Цюй Юань. Ли Сао / Пер. В. Перелешина // Новый журнал. 1975. Кн. 121. С. 285–288.

232. *Ли Ли.* Китайские ученые о литературе восточной ветви русской эмиграции: обзор исследований за последние десять лет // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 4(113). С. 409–412.

233. *Ли Мэн.* Валерий Перелешин и его Китай // Проблемы Дальнего Востока. 2007. № 3. С. 135–153.

234. *Ли Мэн.* Харбинская Чураевка // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 167–181.

235. *Ли Синьмэй.* Культурная идентичность в самосознании русских литераторов-эмигрантов в Китае (на примере творчества П.А. Северного, Н.И. Ильиной и Л.Н. Андерсен) // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С.А. Есенина. 2023. № 1 (78). С. 141–151.

236. *Ли Янлен.* С любовью к России...: информ.-библиограф. обзор. Благовещенск, 2015. 48 с.

237. Литературная энциклопедия Русского зарубежья 1918–1940.

Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000.

238. *Макарова Е.А.* Литературная и издательская деятельность поэтических кружков первой волны русской дальневосточной эмиграции // Труды ГПНТБ СО РАН. 2023. № 4. С. 40–48.

239. *Мегрелишвили Т.Г.* Функционирование библейских метафор изгнания/исхода в мемуарном дискурсе (на материале мемуарных текстов русской эмиграции «первой волны») // Филол. класс. 2019. № 1 (55). С. 44–50.

240. *Меднис Н.Е.* Мотив пустыни в лирике Пушкина // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 163–171.

241. *Мехтиев В.Г., Пасевич З.В., Струк А.А.* Критика и публицистика русской эмиграции в Китае. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос. ун-та, 2020. 86 с.

242. *Нинник В.А.* О моей переписке с Лариссой Николаевной Андерсен // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 7. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. С. 162–195.

243. Перечень зарубежных периодических изданий на русском языке в фонде библиотеки ДРЗ (по состоянию на 01.01.2018). Режим доступа: <https://www.domrz.ru/upload/iblock/b5d/b5df431c4a3739e3a0beac5070fa2fc1.pdf>. (Дата обращения: 11.07.2023)

244. Периодика Русского Харбина (Научный музей АмГУ). Режим доступа: <https://museum.amursu.ru/index.php/periodika-russkogo-kharbina>. (Дата обращения: 15.12.2023)

245. *Петрова Е.В.* Джоконда как поэтическая тема шанхайского сборника «Остров» // Молодежь XXI века: шаг в будущее. Мат-лы XXV региональной научно-практич. конф. Благовещенск, 2024. С. 120–121.

246. *Раннит А.* О поэзии и поэтике Валерия Перелешина – шесть первых сборников поэта (1937–1971) // Russian Language Journal, vol. 30, no. 106, 1976, pp. 79–104.

247. *Ревво Ю.А.* Метафорические концепты путь и дорога в автобиографической повести П.А. Сорокина «Дальняя дорога» // Культура

и цивилизация. 2017. Т. 7. № 1А. С. 244–252.

248. *Резвый В.А.* К будущему изданию стихов В.Ф. Перелешина // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 7. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. С. 196–210.

249. *Рейснер М.Л., Кузнецов А.А.* Генезис образа Феникса в персидской поэзии и его интерпретация в одноименном стихотворении Нима Юшиджа (1897–1960) // Ориенталистика. 2022. № 5(2). С. 366–386.

250. Русская литература в эмиграции. Сб. под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. 423 с.

251. Русская эмиграция в Китае: материалы к библиографии / сост. Н.А. Егорова; ред. Т. Митрофанова. М., 2009. Режим доступа: <https://www.domrz.ru/upload/iblock/b27/b2799c077d1f7a8b4e2836d453f5fb61.pdf>. (Дата обращения: 26.11.2023)

252. Русские в Китае. Исторический обзор / Общ. ред., предисл. и послесл. А.А. Хисамутдинов; Шанхай: Координационный совет соотечественников в Китае, 2010. 570 с.

253. *Савченко Т.К.* Есенин и русская литература XX века: влияния, взаимовлияния, литературно-творческие связи. М.: Русский мир, 2014. 560 с.

254. *Самойлов Н.А.* Вклад академика С.Л. Тихвинского в изучение эволюции образа России в Китае // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. 2018. №7 (176). С. 20–26.

255. *Санникова И.Р.* Русский космизм и лирика Валерия Перелешина // Филол. науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 5 (16). С. 155–158.

256. Сводный каталог периодики русского зарубежья. Периодика русского зарубежья в справочниках и исследованиях: Материалы к библиографии. ... Русское зарубежье, 1918–1991: Каталог изданий из фонда библиотеки-архива ГАРФ. М., 2010. 982 с. Режим доступа: http://www.statearchive.ru/assets/files/svodny_catalog_rz.pdf. (Дата обращения: 13.01.2024)

257. *Сенина Е.В.* Металитературная рефлексия китайской культуры в творчестве дальневосточных эмигрантов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2018. № 1. С. 145–153. [Сенина а]
258. *Сенина Е.В.* Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в.: дисс. ... канд. ф. н. Благовещенск, 2018. 246 с. [Сенина б]
259. *Синкевич В.* «Остров» и его редактор // Новый журнал. 2009. № 256. С. 333–335.
260. *Смолина В.* И уйдём в недоступные страны... // Единение: газета русской общины Австралии с 1950 года. 2016. № 40 (3440). 26 сентября.
261. *Солодкая М.Б.* Издательская деятельность русской эмиграции в Китае: Харбин, Шанхай: 1917–1947 гг.: дисс. ... к. ист. н. Краснодар, 2006. 212 с.
262. *Солодкая М.Б.* Книжные раритеты «китайской» русской эмиграции в частной коллекции Л.Ю. Хаиндровой // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 5. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. 2012. С. 29–40.
263. *Сомкина Н.А.* Историческая морфология китайского феникса // Вестник СПбГУ. Язык и литература, № 4–2, 2008. С. 288–292.
264. Список периодических изданий Русского Зарубежья, хранящихся в Музее русской культуры в Сан-Франциско (сост. Саша Рейзор) на сайте музея: http://www.mrcsf.org/ru_collections/. (Дата обращения: 15.12.2024)
265. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press, 1984. 445 с.
266. *Сюй С.Г.Х.* Литературная жизнь русской эмиграции в Китае (1920–1940-е годы). М.: ИКАР, 2003. 184 с.
267. *Трубилова Е.М.* Периодические издания русской эмиграции в Шанхае. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 313–406.
268. *Фахрутдинова С.М.* Интерпретация образа феникса

в творчестве М. Коростовец // Молодежь XXI века: шаг в будущее. Мат-лы XXV региональной научно-практич. конф. В 2 тт. Благовещенск, 2024. С. 130–131.

269. *Федосеенко Н.Г.* Локус пустыни в русской литературе начала XIX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 104. С. 135–146. (Федосеенко а)

270. *Федосеенко Н.Г.* Семантика пустыни в русской литературе эпохи романтизма // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2009. Вып. 2. Ч. 2. С. 206–214. (Федосеенко б)

271. *Хисамутдинов А.А.* Литературные псевдонимы русских эмигрантов в Китае, Японии и Корее (первая половина 20-го века). Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2018. 112 с.

272. *Хисамутдинов А.А.* Общая библиография русских изданий в Китае // Универсальные библиографические ресурсы = Universal bibliographic resources: мат-лы II Междунар. библиографич. конгресса «Библиография: взгляд в будущее» (Москва, 6–8 октября 2015 г.). М.: Пашков дом, 2016. С. 229–243.

273. *Хисамутдинов А.А.* По странам рассеяния: Русские в Китае. Ч. 1. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2000. 360 с.

274. *Хисамутдинов А.А.* Русская печать в Китае: описание редких изданий в русской коллекции Гамильтоновской библиотеки Гавайского университета // Россияне в Азии. 1994. № 1. С. 251–282.

275. *Хисамутдинов А.А.* Русская словесность в Шанхае / Эл. ресурс: Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 2014. Режим доступа: <http://www.dvfu.ru/web/soh/nauka>. (Дата обращения: 15.09.2024)

276. *Хисамутдинов А.А.* Русские в Китае. Исторический обзор. Шанхай: Координационный совет соотечественников в Китае, 2010. 570 с.

277. *Хисамутдинов А.А.* Русские литераторы-эмигранты в Китае: Материалы к словарю (1-я половина XX в.) = Russian émigré writers in China. Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 2017. 127 с., ил. Режим доступа:

278. *Хисамутдинов А.А.* Русское китаеведение в Шанхае в XX веке // Проблемы востоковедения. 2021. №1. С. 30–35.

279. *Хисамутдинов А.А.* Русское слово в стране иероглифов: к истории эмигрантской печати, журналистики, библиотековедения и архивов. Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 2006. 302 с.

280. *Хисамутдинов А.А.* С именем Пушкина в сердце // Русские страницы Шанхая. Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 2016. 89 с.

281. *Хисамутдинов А.А.* Толстые литературные журналы в Китае («Дальний Восток», «Желтый лик», «Китай», «Понедельник», «Врата», «Прожектор», «Парус», «Русские записки» и «Феникс») // Русское зарубежье. 2016. № 5. С. 195–216.

282. *Хэ Минь, Ли Синьмэй.* Многоликость Шанхая в русской эмигрантской поэзии в Китае // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2018. № 3 (34). С. 118–134.

283. Центр изучения дальневосточной эмиграции (Амурский гос. ун-т). Режим доступа: <https://emigrant.amursu.ru/> (Дата обращения: 22.12.2025)

284. *Цзоу Синь.* Отражение китайской лирики в русской поэзии 1950-х – 2020-х гг.: дисс. ... к.ф.н. М., 2024. 200 с.

285. *Цзя Юннин.* Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дисс. ... к.ф.н. М., 2019. 165 с.

286. *Цзя Юннин.* Перевод китайской классики Валерием Перелешиним // Вестник Моск. ун-та. Сер. 22. Теория перевода. 2017. № 3. С. 108–119.

287. *Цуй Лу.* «Китайский текст» и эмигрантский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920-1950-х гг. // Вестн. Томского гос. ун-та. 2018. № 430. С. 45–51.

288. *Цуй Лу.* Рецепция китайской культуры и отражение идеи «всемирности» в поэзии В.Ф. Перелешина // Соловьевские исследования. 2022. № 4 (76). С. 148–161.

289. *Цюй Сюэпин*. «Взгляд на Китай» в произведениях поэтессы-эмигрантки А.П. Паркау // Клио. 2024. № 2 (206). С. 72–75.
290. *Чепелевская Т.И.* Образ Москвы в журнале «Москвитянин»: поэзия Ф.Н. Глинки // Славянский альманах-1998. М.: Индрик, 1999. С. 235–247.
291. *Черкашина С.А.* Культурная деятельность русской эмиграции в Китае: 1917–1945 гг.: автореф. дисс. ... к. культурологии. СПб., 2002. 18 с.
292. *Черникова Л.П.* Источники по русскому искусству и архитектуре в архивах и библиотеках Шанхая // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского Зарубежья. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 451–452.
293. *Чернова А.Е.* Фольклорные истоки образа прекрасной пустыни в лирике Н. Рубцова // Современная наука: теоретический и практический взгляд. Сб. ст. Междунар. научно-практич. конф. (Уфа, октябрь, 2013). В 2-х ч. Ч. 1. Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. С. 271–277.
294. *Чернышева М.И. Дубовицкий А.Б.* Царские (царственные) и солнечные птицы (павлин, феникс, петух и орел) // Пространство и Время. 2016. № 3–4. С. 156–174.
295. *Чжан Х.* Особенности творческой рецепции китайской литературы в русской словесности 1940–1980-х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2026. 308 с.
296. *Чжан Юаньюань.* «Заблудившиеся аргонавты»: В. Перелешин и В. Набоков // «Моя тоска сгорает, как свеча!»: национальное начало в творчестве В. Перелешина. Пермь: Пермский гос. национальный исследовательский ун-т, 2023. 219 с.
297. *Чжан Юаньюань.* Бразилия в творчестве В. Перелешина // Евразийский гуманитарный журнал. 2021. № 2. С. 102–116.
298. *Чжан Юаньюань.* Изучение творчества Валерия Перелешина в Китае // Вестник Пермского ун-та. Рос. и зарубежная филология. 2022. Т. 14, вып. 1. С. 142–152.

299. *Чжан Юаньюань*. Образ бабочки в поэтических произведениях В. Набокова // *Филология в XXI веке*. Пермь, 2018. Вып. 2 (2). С. 179–184.
300. *Шаронова В.Г.* История русской эмиграции в Восточном Китае в первой половине XX века. СПб.: Университетская книга, 2015. 512 с.
301. *Штейн Э.* Николай Гумилев и поэты русского Китая // *Рубеж: Тихоокеанский альманах*. Владивосток: Рубеж (В), 1998. С. 35–36.
302. *Штейн Э.* Поэты русского зарубежья о Есенине // *Столетие Сергея Есенина. Международный симпозиум. Есенинский сборник*. Вып. 3, М.: Наследие, 1997. С. 327–333.
303. *Штейн Э.* Поэты русского Китая (иконография) // *Новый журнал*. 1997. Кн. 206. С. 138–180.
304. *Штейн Э.* Поэзия русского зарубежья в библиотеке Эммануила Штейна. Orange: Antiquary, 2000. 212 с.
305. *Штейн Э.* Художники русского Китая, ХЛАМ и «Понедельник»: (Иконография) // *Новый журнал*. 1998. № 213. С. 213–239.
306. *Шруба М.* Журнал «Русские записки» (Париж; Шанхай, 1937–1939): Роспись содержания // *Литературный факт*. 2021. № 3 (21). С. 352–392.
307. *Шэнь Ян.* Неделание и молчание как восточные идеи в творчестве Д. Хармса // *Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология*. 2019. № 4. С. 140–150.
308. Эмигрантика: периодика русского зарубежья // *Сводный каталог периодики русского зарубежья (Дом русского зарубежья им. А. Солженицына)*. Режим доступа: <http://www.emigrantica.ru/>. (Дата обращения: 15.11.2023)
309. *Эфендиева Г.В.* Валерий Перелешин: «китайские» рассказы о любви // *Русский Харбин, запечатленный в слове*. Вып.9 / Под ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2022. С. 169–184.
310. *Эфендиева Г.В.* Ларисса Андерсен // *Новый журнал*. 2009. № 256. С. 274.
311. *Эфендиева Г.В.* О судьбе творческого и архивного наследия

писателей русского Китая // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 5. Благовещенск, 2012. С. 8–24.

312. *Эфендиева Г.В., Пышняк О.Е.* Валерий Перелешин и его опыт стихотворного перевода древнекитайского трактата «Дао Дэ Цзин» // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 4 (44). С. 142–145.

313. *Кириллова Е.О.* Русская футуристическая поэзия на Дальнем Востоке 1917–1922 гг.: идейно-художественные искания, поэтические имена: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2007. 258 с.

314. *Bakich O.* Harbin Russian imprints: bibliography as history, 1898-1961: Materials for a definitive bibliography. New York: Ross, 2002. 584 p.

315. *Bakich O.* Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2015. 391 p.

316. *Blackwell S.H.* The Quill and the Scalpel: Nabokov's Art and the Worlds of Science. Columbus: Ohio State University Press, 2009.

317. *Boyd B.* Nabokov, Literature, Lepidoptera // Nabokov's Butterflies: Unpublished and Uncollected Writings / Ed. by B. Boyd, R.M. Pyle. Boston: Beacon Press, 2000. P. 1–31.

318. *Broek R., van den.* The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions. Trans. I. Seeger. Leiden: Brill, 1972. 545 p.

319. *Chu J.* The Aphoristic Way: Lev Tolstoy's Translations of the Dao de Jing // Comparative Literature Studies. 2021. Vol. 58. № 1. P. 146–175.

320. *Confucius, et al.* The Book of Rites / Trans. Legge, J. Beijing and Washington: Intercultural Press. 2013. 541 p.

321. *Hinrichs Jan Paul.* Codices manuscripti. Bibliotheca universitatis Leidensis. Valerij Perelesin (1913-1992): catalogue of his papers and books in Leiden university library. Leiden: Leiden university library, 1997. 184 p. (Codices manuscripti. Bibliotheca universitatis Leidensis).

322. *Khisamutdinov A.* With Love to the Russian Book: Russian Bibliographer from the University of Hawaii, Patricia Polansky // Slavic & East

European Information Resources. 2024. 25 (4). P. 527–535.

323. *Lenz M. Phoenix // Archetypes and Motifs in Folklore and Literature.* New York: ME Sharpe, 2005. 515 p.

324. *Li Meng. Russian émigré literature in China: a missing link.* Doctoral dissertation. University of Chicago, 2004.

325. Museum of Russian Culture (San Francisco). Режим доступа: <https://www.mrcsf.org/> (Дата обращения: 15.01.2023)

326. Russia Abroad Digital Collection (Hoover Institution Library & Archives). Режим доступа: <https://radc.hoover.org/>. (Дата обращения: 23.08.2023)

327. Slavic and Eurasian Studies at Harvard: Library and Archival Resources. Режим доступа: <https://guides.library.harvard.edu/slavicstudies/collections>. (Дата обращения: 17.02.2026)

328. Stanford University Libraries. Режим доступа: <https://searchworks.stanford.edu/>. (на англ. яз.) (Дата обращения: 27.05.2025)

329. Valerij Perelesin. Digital Collections. Leiden University Libraries. Режим доступа: <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/search/Perelesin?type=edismax>. (Дата обращения: 26.03.2023)

330. *Wanner A. Valerii Pereleshin: Life of a Silkworm.* By Olga Bakich // *Slavic Review*. 75.2 (2016): 517–518.

331. *Wu Kuang-ming. The Butterfly as Companion: Meditations on the First Three.* Albany, NY: State University of New York Press, 1990.

332. 周青民.在华俄侨作家的中国书写研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2023. (*Чжоу Цинминь. Творчество русских писателей-эмигрантов в Китае.* Пекин: Китайская академия обществ. наук (КАОН), 2023. 257 с.).

333. 张岩,李延龄.论俄侨女诗人莉·哈茵德洛娃诗歌创作.俄罗斯文艺, 2012, (01): 45–49. (*Чжан Янь, Ли Яньлин. О поэтическом творчестве поэтессы русской эмиграции Л. Хандровой // Русская литература и искусство. 2012. № 1. С. 45–49*).

334. 李延龄.中国俄罗斯侨民文学与苏维埃文学的比较研究. 俄罗斯

文艺 01(2016):103–107. (*Ли Янлен*. Сравнительное исследование литературы русских эмигрантов в Китае и советской литературы // Русская литература и искусство. 2016. №1. С. 103–107).

335. 李新梅.上海俄侨文学研究. 上海: 上海三联书店, 2024. 373 页 (*Ли Синьмэй*. Шанхайская литература русской эмиграции. Шанхай: Shanghai Sanlian Shudian, 2024. 373 с.).

336. 李英男. 《道德经》在俄罗斯的译介简述 // 汉籍与汉学. 2020. № 2. 第 22–29 页. (*Ли Иннань*. Краткий обзор переводов «Дао Дэ Цзин» в России // Китайские книги и синология. 2020. № 2. С. 22–29.). 需要核实页码区间

337. 李萌. 缺失的一环:在华俄国侨民文学[M].北京: 北京大学出版社, 2007. 483 页(*Ли Мэн*. Потерянное звено: Литература русского зарубежья в Китае. Пекин: Издательство Пекинского ун-та, 2007. 483 с.).

338. 汪之成. 上海俄侨史. 上海: 上海三联书店. 1993.830 с. (*Ван Чжичэн*. История русской эмиграции в Шанхае. Шанхай: Шанхай саньянь шудянь. 1993. 830 с.)

339. 汪之成. 近代上海俄国侨民生活.上海: 上海辞书出版社. 2008. (*Ван Чжичэн*. Жизнь русских эмигрантов в Шанхае в современную эпоху. Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство, 2008. 569 с.)

340. 汪之成.旧上海的俄国侨民[J].社会科学, 1994, (07):59-63. (*Ван Чжичэн*. Русские эмигранты в старом Шанхае // Социальные науки. 1994. № 7. С. 59–63.)

341. 王亚民. 20 世纪中国俄罗斯侨民文学研究: 博士学位论文. 兰州, 2007. (*Ван Яминь*. Исследование русской эмигрантской литературы в Китае в XX в.: дис. ... д-ра литературы: 050106 / Ланьчжоу, 2007. 151 с.).

342. 王亚民.中国在华俄罗斯侨民文学研究 25 年. 解放军外国语学院学报 40.05(2017):150–158.(*Ван Яминь*. 25-летнее исследование литературы русской эмиграции в Китае. Вестник Ин-та иностранных языков НОАК. 2017;

343. 王亚民.中国现代文学与俄侨文学中的上海—以 20 世纪 20–30 年代为中心. 兰州学刊. 08(2015):6–11. (*Ван Яминь. Шанхай в китайской современной литературе и литературе русских эмигрантов: 1920 е–1930-е годы // Вестник Ланьчжоу. 2015. № 08. С. 6–11).*

344. 王朔. 《道德经》在俄罗斯的译介与研究 // 俄罗斯文艺. 2021. № 4. 第 45–52 页. (*Ван Шо. Перевод и исследование «Дао Дэ Цзин» в России // Русская литература и искусство. 2021. № 4. С. 45–52).*

345. 陈鼓应 (译注). 老子今注今译. 北京: 中华书局, 2020. 335 页 (*Лао-цзы. Современные комментированные тексты / Пер. на совр. кит. яз., комм., сост. Чэнь Гуин. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2020. 335 с.).*

346. 高文华. 黑龙江省图书馆藏民国时期俄文文献目录.北京: 国家图书馆出版社, 2023. 579 页 (*Гао Вэньхуа. Каталог русскоязычных изданий периода Китайской Республики в фондах Хэйлунцзянской провинциальной библиотеки. Пекин: Национальная библиотека, 2022. 579 с.*