



**«МОЯ ТОСКА СГОРАЕТ, КАК СВЕЧА!»:
НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ
В. ПЕРЕЛЕШИНА**

Чжан Юаньюань

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Чжан Юаньюань

**«МОЯ ТОСКА СГОРАЕТ, КАК СВЕЧА!»:
НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО
В ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕРЕЛЕШИНА**

МОНОГРАФИЯ

Под научной редакцией профессора Б. В. Кондакова



Пермь 2023

УДК 821.161.1(1-87)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6
Ч578

Чжан Юаньюань

Ч578 «Моя тоска сгорает, как свеча!»: национальное начало в творчестве В. Перелешина : монография / под науч. ред. проф. Б. В. Кондакова ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Пермь, 2023. – 219 с.

ISBN 978-5-7944-3971-7

В монографии исследуются способы выражения национального начала в творчестве поэта русского дальневосточного зарубежья В. Перелешин; определяются специфика взаимодействия национальных культурных традиций и особенности образов России, Китая и Бразилии в его произведениях. Особое внимание уделяется анализу воздействия на русского поэта принципов китайской классической поэзии.

Издание адресовано специалистам в области истории русской литературы, а также всем интересующимся литературой русского зарубежья.

УДК 821.161.1(1-87)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6

Печатается по решению ученого совета филологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: доцент кафедры теории, истории литературы и методики преподавания литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, канд. филол. наук **М.В. Воловинская**;

доцент кафедры гуманитарных дисциплин Пермского государственного института культуры, канд. филол. наук **К.В. Загороднева**

ISBN 978-5-7944-3971-7

© Чжан Юаньюань, 2023
© ПГНИУ, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.В. Королев. Предисловие	4
阿纳托利·瓦西里耶维奇·科罗廖夫. 前言	6
A.V. Korolev. Introduction	8
Введение	10
Глава 1. Творчество В. Перелешина в контексте литературоведения и критики	13
Западные критика и литературоведение о творчестве В. Перелешина	14
В. Перелешин в российском литературоведении	17
В. Перелешин в китайском литературоведении	27
Глава 2. Творчество В. Перелешина в контексте литературы русского зарубежья	43
Две ветви литературы русского зарубежья: специфика и особенности взаимодействия	44
Творчество В. Перелешина в контексте культуры «русского Китая»	59
Глава 3. «Три родины» В. Перелешина	74
Образ России: «память культуры» и ностальгия	76
Китай: взгляд в прошлое	86
Бразилия: обретение свободы	105
Глава 4. Китайское начало в творчестве В. Перелешина ...	125
Принципы «китайской поэтики»	126
Образ сада как поэтический символ китайской культуры	138
Глава 5. Поэтический перевод трактата «Дао Дэ Цзин» ...	148
Жанровый контекст трактата «Дао Дэ Цзин»	151
В. Перелешин и «Дао Дэ Цзин»	168
Глава 6. «Заблудившиеся аргонавты»: В. Перелешин и В. Набоков	190
Заключение	198
Список литературы	203
Публикации автора по теме исследования	214
摘要	215
Abstract	217

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество Валерия Перелешина – поэта, переводчика, исследователя, видного представителя литературы русского восточного зарубежья давно ждёт внимательного изучения и включения в привычный контекст той суммы обязательного филологического знания русско-китайского культурного космоса, который в ближайшее столетие (на наш взгляд) станет матрицей развития цивилизации. В этом тигле двух великих культур будет апробировано преодоление феномена стройности над эклектикой хаоса и этической паники от разрушения европейского сценария будущего.

В этом ракурсе монография Чжан Юаньюань находится в правильном векторе филологической науки, и её актуальность несомненна.

Жизненный опыт В. Перелешина стал черновиком – эскизом наброском истины, – который рождался в муках сложной личной судьбы на волнах мирового землетрясения культуры конца XIX и начала XX в. – эпохи двух мировых войн и одновременного распада сразу нескольких империй. Автор убедительно раскрыл сложность этого контекста на примере творчества В. Перелешина, причем аспект исследования был взят самый нервный и драматический: национальный. Именно национальность личная идентификация становится проблемой номер один для всех пленников непростого времени перемен. Перелешин не исключение – его детства в России было слишком мало для чувства «русскости», а та часть судьбы, которая выпала сначала на Китай, а затем и Бразилию, ещё более усилила турбулентность культурной одиссеи поэта и мыслителя. Вот уж где ему пригодилась идея Дао – концепция гармоничного равновесия мысли и бытия, практика устойчивости духа на вечной переправе через реки событий.

Чжан Юаньюань убедительно раскрывает драматичные оттенки стратегии жизни, которую продемонстрировал В. Перелешин. На мой взгляд, наиболее яркими стали страницы книги, посвящённые двум основным темам творчества В. Перелешина – теме *ностальгии*, поиску потерянной (но не

забытой) Родины, и теме *сада* – очень важной для китайской культуры, которая помогла русскому поэту и переводчику стать в своем творчестве отражением этой матрицы.

Следует подчеркнуть идею выживаемости человека – притирки камней, судеб, концепций, правил, запретов и троп в том огромном саду, который мы называем цивилизацией. Читая работу, проникаясь итогами жизни В. Перелешина, чуткий читатель невольно усвоит ещё и правила верного поведения человека на пути Дао, хотя эта краска возникнет, скорее, как внезапность итога, чем как осознанность ожидания. В этом величие китайской культуры, которая умеет мягко и властно приобщить любого, кто обратит свой взор на Восток, в поэта и мыслителя, в иероглиф красоты, в росчерк каллиграфа.

Жемчужиной жизни героя стал поэтической перевод великой книги Дао Дэ Цзин, что с особенной тщательностью рассмотрено в отдельной главе, где Чжан Юаньюань убедительно доказывает правоту подхода В. Перелешина: это не только философия, но и поэзия.

Одним словом, В. Перелешин стал каллиграфом русско-китайской встречи двух культур, и понимать его огромный опыт размышлений на эту тему, выразившийся, в сотнях стихов и множестве иных публикаций, сегодня просто необходимо.

Благодаря работе Чжан Юаньюань пробелов и лакун в истории взаимного влияния Китая и России становится меньше, и ключ исканий В. Перелешина откроет ещё много дверей во Дворце Китайского Дома, а маршрут погружения в глубины истин можно продолжить с учётом новых деталей, которые нам приоткрыла эта книга.

*Анатолий Васильевич Королёв,
писатель, член Союза писателей РФ,
член Русского ПЕН-центра,
почётный профессор Пермского государственного
национального исследовательского университета,
доцент кафедры литературного мастерства
Литературного института имени А.М. Горького*

前言

诗人、翻译家、学者瓦列里·别列列申 (Valery Pereleshin) 是俄罗斯域外文学远东分支的杰出代表。他的作品亟待细致研究，并应将其纳入中俄文化宇宙语言文学研究的常规语境中。在我们看来，中俄文化宇宙将在下一个百年历史中成为文明发展的母体。在由这两个伟大文化汇成的熔炉中将被证实：由“欧洲版本之未来”的崩坏而引发的混乱及道德恐慌，终将被和谐之现象战胜。

从这个角度看，章媛媛这本著作处于语言文学研究坐标的正确矢量上，其现实意义毋庸置疑。

别列列申的人生经历成为一张刻画真相的素描，它诞生于19世纪末20世纪初世界文化“地震”浪潮背景下个人命运的苦难之中，这是爆发两次世界大战且几大帝国同时崩溃的时代。作者以别列列申的作品为例，令人信服地揭示了这一时代情境的复杂性，并选用了最紧张、最具戏剧性的研究剖面：民族性。对于所有艰难变革时代的囚俘而言，民族性和个人身份认同都是首要问题。别列列申也不例外——俄罗斯的童年时光远不足以使他具备“俄罗斯性”，而在中国和巴西的人生阶段更是进一步加剧了这位诗人、思想家的文化“奥德赛”的动荡性。在此，“道”的思想，一即思想与存在和谐平衡之理念，精神恒久跨越生命境遇之实践，一使诗人受益良多。

章媛媛充分剖析了别列列申生命历程的悲剧色彩。在我看来，这本书中最醒目的部分要属专门介绍别列列申作品中的两个主要主题——乡愁主题（即寻找丢失（但未被遗忘）的祖国）以及花园主题（这一主题对于中国文化非常重要，通过这一主题，诗人自身成为其作品中这一模型的映射）的部分。

这里还需强调的是，在我们称之为文明的那个巨大花园中，融合着人类生存、磨难、命运、理念、规则、禁令和道路等各种思想。在阅读这本书、深入了解别列列申生命果实的过程中，敏感的读者会不由自主地习得在“道”之路上正确的行为规则，尽管这更可能是不经意的灵光乍现，而非有意为之。这就是中国文化的伟大之处，它总能温柔而有力地把任何将目光转向东方的人与诗人、思想家、美丽的象形文字以及书法家的笔触联接起来。

对伟大作品《道德经》的诗体翻译成为诗人生命中的明珠，章媛媛辟专章对此进行了详细论述，令人信服地证明了别列列申译本的合理性：它不仅是哲学，更是诗歌。

总之，别列列申成为融合了中俄两种文化的文人。今天，我们有必要了解他在无数诗歌和其他出版物中表达的关于这个主题的丰富思考经验。

章媛媛的著作弥补了中俄相互影响的历史上的部分空白和缺漏，而探索别列列申世界的钥匙将为探寻中国宫殿打开新的大门。本书向我们揭示的崭新细节，将帮助我们继续深入挖掘真理。

阿纳托利·瓦西里耶维奇·科罗廖夫，
作家，俄罗斯联邦作家协会成员，俄罗斯笔会中心成员，
彼尔姆国立研究大学名誉教授，
高尔基文学研究所文学写作教研室副教授

PREFACE

The work of Valery Pereleshin, a poet, translator, researcher, a prominent representative of the Russian eastern diaspora literature, has long been waiting for careful study and inclusion in the usual context of the mandatory philological knowledge of the Russian-Chinese cultural space, which in the next century (in our opinion) will become the matrix of civilization development. In this crucible of two great cultures will be tested how the phenomenon of harmony overcome the eclecticism caused by chaos and ethical panic from the destruction of the European future scenario.

In this perspective, Zhang Yuanyuan's monograph is in the right vector of philological science, and its relevance is undeniable.

The life experience of V. Pereleshin became a draft — a sketch of the truth — which was born in the throes of a difficult personal fate on the waves of the world cultural earthquake in the late 19th and early 20th centuries — the era of two world wars and the simultaneous collapse of several empires at once. The author convincingly revealed the complexity of this context on the example of V. Pereleshin's work, and the most nervous and dramatic aspect of the study was taken: the national one. It is the nationality and personal identification that becomes the number one problem for all prisoners of a difficult changing time. Pereleshin is no exception — his childhood in Russia was too little for a sense of "Russianness", and that part of the fate that fell first to China and then to Brazil, further increased the turbulence of the poet and thinker's cultural odyssey. This is where the idea of "Tao" — the concept of a harmonious balance between thought and being, the practice of the spirit's stability on the eternal crossing over the rivers of events, — came in handy for him.

Zhang Yuanyuan convincingly reveals the dramatic nuances of the life strategy demonstrated by V. Pereleshin. In my opinion, the most striking pages of the book were devoted to two main themes of V. Pereleshin's work — the theme of nostalgia, the search for the lost (but not forgotten) Motherland, and the theme of the garden — very important for Chinese culture, which helped the Russian poet and translator himself to become a reflection of this matrix in his creativity.

Here it is also important to emphasize the ideas of human survival, grinding stones, destinies, concepts, rules, prohibitions and paths in that huge garden that we call civilization. Reading the work, imbued with the results of V. Pereleshin's life, a sensitive reader will involuntarily learn the rules of a person's correct behavior on the path of Tao, although this color will appear more as a sudden result than as awareness of expectation. This is the greatness of Chinese culture, which knows how to gently and powerfully connect anyone who turns his gaze to the East into a poet and thinker, into a hieroglyph of beauty, into a stroke of a calligrapher.

The pearl of the poet's life was the poetic translation of the great book Tao Te Ching, which is considered with particular care in a separate chapter, where Zhang Yuanyuan convincingly proves the correctness of V. Pereleshin's approach: this is not only philosophy, but also poetry.

In a word, V. Pereleshin became the calligrapher of the Russian-Chinese meeting of two cultures, and today it is simply necessary to understand his vast experience of thinking on this subject, expressed in hundreds of poems and many other publications.

Thanks to the work of Zhang Yuanyuan, there are fewer gaps in the history of mutual influence between China and Russia, and the key of V. Pereleshin's search will open many more doors in the Palace of the Chinese House, and the route of immersion into the depths of truth can be continued, taking into account the new details that this book has revealed to us.

Anatoly Vasilievich Korolev,
writer, member of the Union of Writers of the Russian
Federation, member of the Russian PEN Center,
Honorary Professor of the Perm State National Research
University,
Associate Professor, Department of Literary Mastery, Literary
Institute named after A.M.Gorky

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении XXI в. литература русского восточного зарубежья постоянно привлекала внимание учёных – историков, культурологов, литературоведов. Уникальный опыт «культурного выживания» в сложнейших социально-политических условиях, накопленный русскими людьми, особенности функционирования «анклавов» русской культуры представляют обширное поле для научного анализа. История становления и развития литературы русской эмиграции на Дальнем Востоке, эстетических предпочтений и путей духовных исканий писателей-эмигрантов, анализ национальных традиций, выразившихся в их творчестве, предоставляет возможность осмысления процесса межкультурной коммуникации.

Книга посвящена исследованию художественных особенностей произведений В. Перелешина – одного из самых известных писателей и переводчиков русского зарубежья.

Жизненный путь писателя охватил Россию, Китай, Бразилию, а также несколько других стран и континентов. Его литературная деятельность, тесно связанная с биографией, осуществлялась не только на русском, но и на португальском языке. За 60 лет творческой деятельности он проявил себя не только как поэт, но и как талантливый переводчик, работавший с литературой на трех языках, – русском, китайском и португальском. Поэтическое наследие В. Перелешина насчитывает свыше 2000 произведений: в 13 сборников вошло 627 произведений (14-й был составлен из стихотворений китайского периода, опубликованных в предыдущих книгах). Ряд произведений, не включённых в эти издания (а это более 400 текстов), был опубликован в газетах, журналах и альманахах при жизни автора и посмертно.

Изучение отношения писателя к его «трем родинам» – России, Китаю и Бразилии – и особенностей воздействия жизненного пути на поэтическое творчество раскрывает, как «национальное начало» влияет на поэтику его произведений.

Под *национальным началом* творчества мы подразумеваем совокупность особенностей поэтики произведения искусства,

генетически связанных с традициями той или иной национальной культуры. Под «традицией» здесь имеется в виду художественный опыт конкретного периода, передающийся последующим эпохам, закрепленный в литературных произведениях и осознанный эстетической мыслью. В отличие от *национальной специфики* – понятия, используемого для описания особенностей *литературного процесса*, – *национальное начало* характеризует отдельного художника (в данном случае – В. Перелешина) и может быть выражено в разной степени. Анализ национальных традиций в произведениях В. Перелешина позволяет лучше понять специфику русской культуры в сопоставлении с особенностями культуры Китая и Бразилии.

Цель книги мы видим в выявлении художественных особенностей творчества В. Перелешина, специфики его литературного новаторства и принципов взаимодействия литературных традиций в его произведениях. Для реализации цели были поставлены следующие задачи:

- исследование образов России, Китая и Бразилии в творчестве писателя и определение его отношения к странам;
- выявление принципов взаимодействия литературных традиций в его творчестве;
- определение особенностей поэтики писателя и воздействия на неё китайской художественной традиции.
- анализ ценности перевода поэтом трактата «Дао Дэ Цзин».

Научная проблематика книги определила выбор материала исследования – поэтические и публицистические произведения В. Перелешина, а также его художественные переводы.

Круг задач определил *структуру* монографии.

Во «Введении» определяются *цель* и *задачи* монографии, объясняется её *структура*.

Первая глава «Творчество В. Перелешина в контексте литературоведения и критики» посвящена истории исследования произведений писателя в «западном», российском и китайском литературоведении.

Вторая глава «Творчество В. Перелешина в контексте литературы русского зарубежья» посвящена особенностям

творчества писателя в контексте истории литературы русского «западного» и «восточного» зарубежья.

Третья глава «“Три родины” В. Перелешина» определяет отношение писателя к России, Китаю и Бразилии; в главе анализируются образы этих стран, а также воздействие русской, китайской и южноамериканской культур на его творчество. Акцент делается на анализе специфики ностальгии В. Перелешина и его отношения к Китаю, поскольку данная проблема в литературоведении не рассматривалась.

Четвертая глава «Китайское начало в творчестве В. Перелешина» раскрывает роль «китайского начала» в творчестве писателя, которое раскрывается на основе анализа «китайских элементов», обогативших его художественный мир. Китай стал для писателя благодатной почвой для творчества, источником символов и мотивов, культурных ассоциаций и стилевых приёмов.

Пятая глава «Поэтический перевод трактата “Дао Дэ Цзин”» книги анализирует особенности подхода В. Перелешина к переводу древнего китайского трактата «Дао Дэ Цзин».

Шестая глава «“Заблудившиеся аргонавты”: В. Перелешин и В. Набоков» содержит сопоставление творчества представителей двух ветвей русского зарубежья.

В «Заключении» подводятся основные итоги и перспективы проделанного исследования, а также выясняется место творчества В. Перелешина в литературе XX в.

В основу монографии положен текст диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук «Национальное начало в творчестве В. Перелешина», защищённой в Диссертационном совете Тверского государственного университета 25 апреля 2023 г., а также статьи, опубликованные в период с 2020 по 2023 гг.¹

Все переводы цитат из китайских источников осуществлены автором монографии.

¹ См. список публикаций автора по теме исследования (с. 214).

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО В. ПЕРЕЛЕШИНА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И КРИТИКИ

Литература русского дальневосточного зарубежья как уникальный феномен культуры стала интересовать критиков и литературоведов уже в 1930-е гг., хотя «русские парижане» не проявили должного внимания к художественным достижениям провинциального Харбина. Это отметил исследователь русского зарубежья В. Крейд: «Париж слабо замечал “провинцию”, мало следил за харбинской и шанхайской литературной жизнью. <...> Творчество русского Китая в Европе не замечали – замечали недостаточно, вспоминали мало, любознательности не проявляли»; – хотя, с другой стороны, к «российской и западной эмигрантской литературе поэты-дальневосточники относились с живым интересом» [Крейд 2001: 6].

Творчество В. Перелешина – одного из важнейших представителей литературы русского зарубежья в Китае – долгое время оставалось вне поля зрения критики и литературоведения. На его произведения откликнулись лишь некоторые критики эмиграции – Г. Адамович, С. Карлинский, А. Раннит, Ю. Иваск и др., а также некоторые западные исследователи (например, Я. Хинрихс). В России огромную роль играла деятельность московского поэта и критика Е. Витковского.

Стихотворения В. Перелешина публиковались не только в Западной Европе, но и в Китае, где он провёл более тридцати лет и создал ряд выдающихся поэтических произведений. Он печатался во многих престижных журналах русского зарубежья, издававшихся в Нью-Йорке, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Париже, Амстердаме и других культурных центрах Европы и Америки. В России его произведения начали издавать в 1988 г., а с конца 1990-х гг. его творчество стали изучать и в Китае.

Активное исследование литературы русского зарубежья происходило на протяжении трёх последних десятилетий, что выразилось как в количестве работ, так и в разнообразии научной проблематики, а также в глубине и качестве полученных результатов. Основные центры изучения восточной эмиграции в России сосредоточены в дальневосточных регионах; свой вклад

внесли и исследователи из Москвы и Санкт-Петербурга. Центры изучения литературы русского дальневосточного зарубежья существуют и в Китае – в Харбине и Цицикаре, Шанхае и Пекине.

В изучении литературы восточной эмиграции приняли участие и исследователи, проживавшие в США, Канаде, Голландии и других странах. Литературоведы из разных стран нередко сотрудничали друг с другом, и их взаимодействие способствовало возникновению теоретических обобщений.

Творчество В. Перелешина стало активно изучаться в России и на Западе в 1990-е гг. Исследования осуществлялись в двух направлениях: 1) сбор и издание произведений поэта; 2) анализ художественных особенностей его текстов.

В главе ставится задача раскрыть историю исследования произведений Перелешина в «западной», российской и китайской критике и литературоведении. Поскольку периоды обращения к его творчеству и методы исследования на Западе, в России и в Китае различались, глава имеет три раздела, в которых рассматриваются работы, объединённые *местом* их создания (Европа и США, Россия, Китай). Особое внимание будет уделено анализу работ китайских литературоведов, поскольку их труды в России практически неизвестны.

Западные критика и литературоведение о творчестве В. Перелешина

Творчество писателей восточной ветви литературы русского зарубежья стало вызывать интерес критики «западного» зарубежья в 1930-е гг. В 1934 г. Г. Адамович в статье, опубликованной в парижской газете «Последние новости», дал положительную оценку харбинского литературного объединения «Чураевка»: «<...> Чураевцы служат России и её культуре дельно, искренно, спокойно и умно: это одно из немногих зарубежных изданий, дающих право сказать, что “русская литература продолжается”» [Адамович 1934: 3].

Через два года, в 1936 г., в антологии поэзии русской эмиграции «Якорь», вышедшей в Берлине под редакцией Г. Адамовича и М. Кантора, были напечатаны произведения нескольких поэтов-дальневосточников – А. Ачаира, А. Несмелова

и Н. Щеголева, – в том числе стихотворение «Под шляпы – от света...», созданное 22-летним В. Перелешиним [Перелешин 2018в: 560–561]. Спустя год Г. Адамович высоко оценил первый сборник молодого поэта «В пути» [Перелешин 1937]: «Мы довольно мало знаем дальневосточных поэтов. По-видимому, Харбин – где существовал кружок “чураевцев” – один из тех русских центров, в которых литературная культура сравнительно высока. Не раз приходилось в этом убеждаться. Перелешин умел и находчив. Будучи “певцом”, он всегда остается и “писателем, как учил Гёте”» [Адамович 1938: 3].

В последующие десятилетия творчество В. Перелешина не привлекало внимания критиков «западного» зарубежья, которые были заняты решением иных проблем. Интерес к его произведениям стал возрастать в 1960–1970-е гг. после выхода пятого сборника «Южный дом» [Перелешин 1968]. Ведущим западным специалистом, изучавшим творчество В. Перелешина, стал библиотекарь Лейденского университета Ян Паул Хинрихс. В 1987 г. его усилиями в Амстердаме были изданы мемуары поэта «Два полустанка: воспоминания и свидетельства участника литературной жизни Харбина и Шанхая» [Pereleshin 1987], посвященные жизни русского Китая. Рецензии на этот труд были опубликованы как в России, так и за рубежом. В дальнейшем Е. Витковский назвал её «...наиболее ценным, что написано в мемуарной форме на эти темы» [Витковский 1997: 308]. Высказывалось и иное мнение: так, проживавший в США критик З. Штейн негативно оценил субъективизм писателя: «Отрицательные эмоции Перелешина привели к искажению действительных фактов и неверным литературным оценкам, к умолчаниям и умышленным подтасовкам» [Штейн 1991: 185].

В 1989 г. Я.П. Хинрихс опубликовал фрагменты книги «Два полустанка» в России; в этом же году под его редакцией был напечатан сборник «Русский поэт в гостях у Китая: 1920–1952» [Перелешин 1989б], включивший большую часть стихотворений китайского периода, многие из которых были подвернуты дополнительной правке. Исследователь перевел на голландский язык и опубликовал сборники избранных стихотворений поэта – «Gedichten» («Стихи») и «Vanuit de verte» («Издалека»). Другое

автобиографическое произведение Перелешина – «Поэма без предмета», написанная «онегинской строфой», – публиковалась канадским журналом «Современник» в 1977–1980-е гг., а в 1989 г. вышла отдельным изданием в г. Холиоке [Перелешин 1989a].

В 1997 г. Я.П. Хинрихс опубликовал на английском языке первое библиографическое издание, посвященное Перелешину, – книгу «Valerij Perelešin (1913–1992): catalogue of his papers and books in Leiden University Library» [Hinrichs 1997], в которую вошли материалы, переданные составителю самим поэтом, а также найденные им в других архивах документы.

Изучение творчества Перелешина осуществлялось не только в Европе, но и в Северной Америке. В этой сфере активно работали Э. Штейн (США) [Штейн 1991], О. Бакич (Канада) [Бакич 1994a; Бакич 1994б] и другие специалисты. Самой значительной работой стала биография «Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm», написанная канадской исследовательницей О. Бакич, которая включала 6 глав, посвященных китайскому периоду творчества поэта, и 7 глав, связанных с бразильским периодом его деятельности [Bakich 2015]. Эта работа до сих пор остаётся единственным изданием на английском языке, специально посвященным жизни и творчеству писателя. В ней раскрыты взаимосвязи между творчеством поэта и культурным контекстом, а также особенности тематики и стиля его поэзии. О. Бакич подчеркивала, что поэт не интересовался историей и политикой, однако отстаивал свои философские идеи и размышлял о принципах отношения религии к частной жизни человека. О. Бакич отметила, что интерес к Китаю и китайской культуре, а также к культуре Бразилии и португальскому языку сохранялись у поэта до последних дней жизни.

Внимание к различным вариантам «национального начала», выразившимся в творчестве В. Перелешина, обозначали и другие исследователи. В монографии В. Бетаки «Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986)» на основе анализа тематика произведений поэта был сделан вывод о том, что он «олицетворяет одно из коренных свойств русской культуры: открытость всем культурам мира, их освоение и усвоение самым органичным образом. Когда переводит он китайскую классику,

получается удивительное слияние китайской и русской поэтических традиций» [Бетаки 1987: 40].

Среди «западных» исследователей творчества Перелешина следует назвать критиков А. Жебита [Жебит 2013], А. Раннита [Раннит 1972; Раннит 1976; Раннит 1978], Ю. Иваска [Иваск 1976], П. Лапикена и некоторых других [Перелешин 2004], рассматривавших творчество поэта в контексте жизненного пути. Особое внимание критики уделили жанровым особенностям произведений (в частности, жанру сонета). Исследователи, в частности, указали на чрезмерный рационализм его творчества. Например, Ю. Иваск в рецензии на книгу «С горы Нево» писал о «старинности» поэзии Перелешина [Иваск 1976], а А. Раннит указал на «стремление к скульптурной четкости формы, классической завершенности ритмического рисунка, к конечной ясности, философской углубленности содержания», что позволило сделать вывод: «Преднамеренная, утонченная старомодность поэта, его некоторая “сухость” – это и есть неоклассически сдержанное искусство» [Раннит 1976]. А. Жебит, отмечая, что литература русского зарубежья «смогла сохранить и продолжить традиции русской классической литературы <...> и, выстрадав гонения и муки чужбины, подняла их на новую высоту», а творчество Перелешина в этом ряду – «заметное и практически неизученное явление» [Жебит 2013: 61].

В 1990-е и 2000-е гг. литературоведы и критики русского зарубежья получили возможность публиковать труды в «постсоветской» России, а российское и эмигрантское литературоведение стало развиваться в тесном взаимодействии.

В. Перелешин в российском литературоведении

Изучение произведений В. Перелешина началось в России (Советском Союзе) в 1970-е гг., когда завязалась переписка между ним и Е. Витковским, которого поэт в дальнейшем стал называть «Ариэлем», ставшим для эмигранта, по утверждению критика, шекспировским «духом воздуха» [Витковский 2013а: 26]. Общение с Витковским способствовало новому расцвету творчества Перелешина. После смерти поэта Витковский много сделал для того, чтобы его творчество стало органичной частью

русской культуры: он опубликовал несколько работ («На память о русском Китае», «Апостериори. Записки Ариэля»), в которых восстановил духовный облик поэта и дал общую характеристику его творчества [Там же; Витковский 2013б].

Академический интерес к произведениям В. Перелешина сформировался в 1990-е гг., когда были опубликованы статьи В. Агеносова, В. Булгакова, Е. Витковского, В. Крейда, О. Бузуева и др. В дальнейшем появились статьи, монографии и сборники, в которых было рассмотрено не только творчество поэта, но и его переводческая деятельность.

Огромный вклад в исследование истории литературы русского зарубежья внёс профессор В.В. Агеносов, опубликовавший учебное пособие «Литература русского зарубежья (1918–1996)» [Агеносов 1998а], в котором творчество В. Перелешина было рассмотрено в контексте литературы русского «рассеяния». В книге была проанализирована тематика произведений поэта; особый упор делался на раскрытие его «космогонического мышления» (на примере «Поэмы о міроздании» [Перелешин 1944]). В. Агеносов также написал статью о В. Перелешине в двухтомном биографическом словаре «Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь», вышедшем под редакцией Н.Н. Скатова [Агеносов 1998б]. В статье «Соотношение отечественной культуры и культуры русского зарубежья» В. Агеносов пришёл к выводу, что наибольший вклад в развитие литературы русского зарубежья принадлежит поэтам, которые начинали свою творческую деятельность с политических и сатирических стихов (в этом плане исключением оказался Перелешин). Со временем в творчестве поэтов русского зарубежья социальные темы все чаще трансформировались в философские и ностальгические, которые стали любимыми темами писателя.

В 1999 г. О.А. Бузуев опубликовал статью под названием «Китай в жизни и творчестве В. Перелешина» [Бузуев 1999], в которой дал краткую характеристику роли, которую сыграл Китай в жизни и творчестве поэта. В 2000 г. О.А. Бузуевым была издана монография «Очерки по истории литературы русского зарубежья Дальнего Востока (1917–1945)» [Бузуев 2000], а в

2001 г. он защитил докторскую диссертацию на тему «Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: Проблематика и художественное своеобразие». Автор диссертационной работы провёл сравнительно-типологическое исследование истории русской литературы дальневосточного зарубежья, выявив воздействие на неё разнородных политических, философских, социально-экономических, религиозных и иных факторов. В работе были раскрыты историко-культурные и геополитические условия формирования литературы эмиграции на Дальнем Востоке, особенности развития её самосознания и специфика духовности (в сопоставлении с западными центрами эмиграции). Особое внимание автор уделил анализу творчества В. Перелешина, – в частности, он проследил идейно-тематическую эволюцию его поэзии «китайского» периода [Бузуев 2001а].

В 2001 г. О.А. Бузуев опубликовал статью «Поэзия Валерия Перелешина», в которой сборники Перелешина были рассмотрены в контексте эволюции поэта; осуществлён анализ содержания и проблематики творчества, что позволило выявить темы и мотивы, занимавшие особое место в его произведениях, – России и Китая, изгнания, любви, жизни и смерти, творчества, веры и искушения и др. [Бузуев 2001б].

В 2003 г. О.А. Бузуев издал монографию «Творчество Валерия Перелешина», в которой раскрыл художественное своеобразие его поэзии, особо отметив её «искреннюю литературную зрелость» [Бузуев 2003: 28]. Профессор указал на важную особенность творчества поэта: «...Органично сочетая христианскую веру в бессмертие души и буддийскую идею реинкарнации, Перелешин рассматривает их лишь как способы постижения Вечности, Надмирности. Загадочный и мудрый Восток проникал в мироощущение поэта постепенно, по мере его знакомства с памятниками китайской литературы и философии». Он также подчеркнул, что для поэта, – «человека Мира», – промежуточное бытийствование на границе двух типов культур, – Востока и Запада, – порождало эклектизм. Эта монография на сегодняшний день является единственной литературоведческой работой в России, специально посвященной В. Перелешину.

В 2001 г. в Москве вышла в свет антология «Русская поэзия Китая», составителями которой являлись В. Крейд и О. Бакич. Антология включала стихотворные произведения 58 поэтов-дальневосточников, среди которых были В. Перелешин, А. Несмелов, С. Алымов, А. Ачаир, Б. Волков, Л. Ещин, Вс. Иванов, А. Паркау, М. Щербаков, Л. Андерсен, М. Волин, Г. Гранин, Е. Даль, Е. Недельская, И. Орлова, Н. Резникова, Г. Сатовский, Н. Светлов, С. Сергин, В. Слободчиков, Л. Хаиндрова, В. Янковская, М. Колосова, М. Визи, Ю. Крузенштерн-Петерек и др. В числе опубликованных были 34 стихотворения Перелешина («Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», «В Шаньхайгуане», «Хуцинь», «На середине моста», «Хусиньтин», «Сянтаньчэн» и др.). В Предисловии к Антологии В. Крейд изложил историю развития литературы русского Китая, восстановил картину литературной жизни Харбина и Шанхая, описал сложные взаимоотношения между «западным» и «восточным» анклавами русской эмиграции.

Следует отметить, что интерес к литературе русского дальневосточного зарубежья возник у В. Крейда в 1995 г., когда исследователь опубликовал статью «О духовном опыте эмигрантской поэзии»; в 1999 г. под его редакцией был издан «Словарь поэтов русского зарубежья», в котором отдельная статья была посвящена Перелешину.

Огромный вклад в изучение дальневосточного зарубежья внесла Е.П. Таскина, являвшаяся участником культурной жизни русского Китая. Ею были написаны мемуарные книги – «Неизвестный Харбин» [Таскина 1994] и «Русский Харбин» [Таскина 1998], а также ряд статей, посвященных культурной жизни русских харбинцев. В 2018 г. книга «Неизвестный Харбин» была переведена на китайский язык и издана в Харбине. Это исследование содержало 13 глав, каждая из которых посвящена разным аспектам жизни города – образовательной системе, коммерческой деятельности, культурной жизни русских обитателей города, строительству Китайской Восточной железной дороги (КВЖД), сражению под Харбином, войне между СССР и Японией, оккупации Маньчжурии Японией и т. п. В работах Е. Таскиной отмечалось хорошее понимание

В. Перелешиним китайской культуры: «Поэт любил Китай и его древнюю культуру, которую он знал лучше других русских литераторов» [Таскина 2000: 547].

В диссертации Т.М. Соловьёвой «Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика» [Соловьёва 2002] была исследовано художественное своеобразие его творчества, в котором было выделено четыре аспекта: 1. идейно-тематическое своеобразие; 2. тропика и стилистика; 3. жанровое своеобразие; 4. метрико-строфический репертуар. Т. Соловьёва пришла к выводу, что Перелешин – «поэт, обладающий своей, целостной художественной системой, имеющей свои истоки и традиции, свою логику становления и развития, своё место в отечественной словесности», а его творчество «позволяет проследить путь становления и эволюции творческой личности» [Там же: 141–142].

Согласно выводам Т. Соловьёвой, поэзия воспринималась Перелешиним как высокое служение. В его глазах поэт – «небес избранник», чьё творчество богоугодно и боговдохновенно, а слова стихов передают красоту Божьего мира, наполняют душу благоговением, даруют вдохновение: созерцание окружающего мира вызывало у поэта ответные переживания и размышления и, как следствие, вдохновение; оно демонстрировало связь биографии реального писателя и духовной биографии его лирического «двойника», а его важнейшей особенностью было гармоничное согласие внутреннего и внешнего мира, природы и мировой культуры [Там же: 142].

Религиозно-философское своеобразие лирики Перелешина привлекло внимание И.Р. Санниковой, которая указала, что поэт размышлял над вечными вопросами бытия, а особое влияние на него оказала идея *русского космизма* – мысль о единстве человека и космоса; его антропоморфизм стал «отыскиванием глубинных связей между явлениями, всеобщих законов бытия, управляющих природным круговоротом, человеческой психикой и общественными процессами» [Санникова 2013].

В статье «Жанровое своеобразие лирики В. Перелешина», написанной Т. Соловьёвой в соавторстве с В. Агеносовым, были раскрыты особенности построения сюжета в наиболее характерных для него жанрах – философско-медитативной

лирике, любовном и дружеском послании, а также и стихотворении-молитве. Рассматривая творчество поэта в контексте традиции символизма, авторы подчеркнули его законченность, ограниченность в пространстве и во времени, а также конкретность, выразившуюся в названиях феноменов животного и растительного миров. Исследователи указали, что в его поэзии отсутствовала непосредственная тематическая связь жанра (взятая в историческом измерении) с конкретным жанровым содержанием произведения, поскольку Перелешин избегал осознанной стилизации, а обращение к «строгим» жанровым формам позволяло сковать оригинальное содержание литературной традицией [Агеносов 2012].

Первое библиографическое издание, посвящённое творчеству В. Перелешина, появилось в России в 2010-е гг. В июле 2013 г. исполнилось 100 лет со дня рождения писателя, а в 2014 г. на основании материалов, обнаруженных при подготовке двух юбилейных выставок в Доме русского зарубежья имени А. Солженицына – «Лучший русский поэт Южного полушария» (2008 г.) и «Заблудившийся аргонавт» (2013 г.), – было подготовлено библиографическое издание «Валерий Францевич Перелешин: Материалы к библиографии», имевшее две части. Первая часть – «Произведения В.Ф. Перелешина» – содержала материал, сгруппированный по жанровому признаку в пять разделов (поэзия; переводы; проза, мемуары и письма; критика и рецензии; архивные материалы). Вторая часть – «Публикации о жизни и творчестве В.Ф. Перелешина» – включала информацию о разнообразных источниках: сборниках, справочниках, статьях, мемуарах, рецензиях, газетных заметках; публикациях в сети Интернет и т. п. [Егорова 2014].

В 2018 г. московское издательство «Престиж Бук» опубликовало Собрание сочинений В. Перелешина в трёх томах, входившее в серию «Золотой Серебряный век», ответственным редактором которой являлся Е.В. Витковский. Первые два тома (получившие названия «Три Родины» и «Заблудившийся аргонавт») содержали стихотворения и поэмы Перелешина, а также воспоминания о нём; третий том (имевший название «В час последний») включал собственные воспоминания поэта. На

сегодняшний день это собрание остаётся наиболее полным изданием сочинений В. Перелешина.

Мемуарные произведения, эпистолярные тексты и переводы Перелешина, которые имеют огромное значение для понимания его творчества и литературной ситуации русского зарубежья, также попали в поле зрения российских литературоведов. Так, О. Кузнецова, С. Кружкова и Г. Эфендиева исследовали переписку Перелешина, проанализировав письма поэта с точки зрения их источниковедческой значимости. Другие литературоведы изучали его мемуарные произведения: О.А. Бузуев в статье «Тематическая и жанровая специфика книги воспоминаний Валерия Перелешина “Два полустанка”» выделил основные темы книги – переменчивость времени, воспоминания о харбинском объединении начинающих поэтов «Молодая Чураевка» («Чураевка») – и отметил «провинциальность» (по отношению к Парижу) харбинской и шанхайской литературы, а также указал на влияние «Парижской ноты» на дальневосточную литературу, что объясняло причины сложных отношений между поэтами Парижа и Харбина. О.А. Бузуев определил жанровые особенности мемуаров, в которых преобладали портретные характеристики, созданные с использованием иронии, а порой и сарказма, и показал, что «значимость предпринятого Перелешиним “обзора” обусловлена культурной и исторической ценностью личного опыта автора» [Бузуев 2015].

Л.Р. Усманова опубликовала рецензию на биографическую книгу О. Бакич «Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm» [Bakich 2015], в которой поэт был назван «посредником между культурами» [Усманова 2016]. С точки зрения Л. Усмановой в рецензируемой книге биография была изложена предельно объективно, при этом автор книги, перечисляя жизненные факты и творческие изыскания своего героя, был очень «мягок» и «заботлив»; особо были раскрыты события и детали биографии автора, подтолкнувшие его к художественному творчеству. Л. Усманова высоко оценила мастерство создания Перелешиним сонетов и отметила, что личная судьба поэта была неразрывно связана с историей послереволюционной российской эмиграции

(причём не только в Китае), а знакомство с биографией художника делает более доступной его поэзию.

Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова и И.В. Силантьев проанализировали специфику сюжета и композиции автобиографической «Поэмы без предмета» (в сопоставлении с мемуарами «Два полустанка») и отметили, что произведение «даёт возможность наблюдать поздний этап онегинской традиции, развивавшейся по линии акмеизма», а её композиция допускает «соединение разнородных начал»; при этом «“игровой текст” поэмы контрастирует с серьёзным, “документальным”, полным пояснений и уточнений текстом воспоминаний “Два полустанка”» [Капинос 2017: 103].

Переводческую деятельность Перелешина исследовали Г.В. Эфендиева, О.Е. Пышняк и некоторые другие специалисты, которые изучили стихотворный перевод трактата «Дао Дэ Цзин» и отметили, что Перелешин не только раскрыл смысл поэтического (и одновременно философского) текста, но и сохранил художественные особенности оригинала и отличительные особенности китайской литературы. Перевод Перелешина прекрасно передавал ритм, свойственный китайской поэзии, при этом в неё (как и в оригинале) чередовались различные размеры. Исследователи также отметили, что ради выразительности формы Перелешин не всегда придерживается оригинала в плане выбора лексики (он использовал лексические единицы, которых не было в первичном тексте, заменял одну часть речи другой и т. д.), однако это не уменьшает ценность его произведения – и как первого компетентного поэтического перевода произведения на русский язык, и как самостоятельного художественного произведения [Эфендиева 2014].

Следует отметить, что в изучение творчества Перелешина в России большой вклад внесли китайские исследователи, защитившие диссертации в российских вузах. К ним относятся Цзяо Чень [Цзяо 1994], Сюй Гохун [Сюй 1996], Лю Хао [Лю 2001], Ван Е [Ван 2018], Цзя Юннин [Цзя 2019], Цуй Лу [Цуй 2021], Цзан Юньмэй [Цзан 2021].

Цзяо Чень, назвавшая в своей диссертации «Русский литературный Харбин 1920–1930-х годов» лирику

В. Перелешина «самым интересным и крупным явлением, возникшим в недрах “Чураевки”», обратила внимание на проблему «Россия – Восток» в творчестве поэта, – в частности, на то, что в его произведениях «присутствуют китайские географические названия и реалии восточного быта, вместе с христианскими мотивами активно вторгаются другие интонации, идущие от буддизма и даосизма Востока» [Цзяо 1994].

В диссертации Сюй Гохун «Литературная жизнь русской эмиграции в Китае. 1920–1940-е годы» содержится информация о литераторах Харбина и Шанхая, а также дан краткий монографический анализ творчества А. Несмелова, В. Перелешина и Л. Андерсен [Сюй 1996]. Исследовательница проанализировала причины отсутствия «контактных» связей представителей русской и китайской творческой интеллигенции (языковой барьер, политические условия 1920–1940-х гг., различный культурный уровень русскоязычного и коренного населения Харбина, несформированность системных отношений литературы русского зарубежья Дальнего Востока и других «поточков» русской литературы). На этом фоне творчество Перелешина являлось исключением из общих закономерностей, а его интерес к китайской культуре, истории и философии отразилось во множестве произведения поэта. Сюй Гохун высоко оценила усилия Перелешина, направленные на развитие контактов с западноевропейскими соотечественниками.

Лю Хао в диссертации «Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции» осмыслил историко-литературный и образно-тематический аспекты творчества В. Перелешина, а основное внимание уделил китайскому периоду творчества поэта и теме Китая в его произведениях [Лю 2001]. Автор рассмотрел проблему лирического «я» в поэзии Перелешина и в историко-литературном контексте, а также в контексте христианской культуры. Особое внимание было уделено анализу коллизии «монаха» и «поэта», а также своеобразию переводов классической китайской поэзии.

В диссертации «Истоки и художественная семантика орнитологических образов в лирике восточной ветви русского зарубежья» Ван Е рассмотрел семантику исследуемых образов и

способы их художественной репрезентации в творчестве поэтов русского Китая, отметив своеобразие орнитологической символики в лирике В. Перелешина. Так, по мнению литературоведа, образ орла был для поэта воплощением героического начала, силы, мужества, свободы и зоркости, а полёт символизировал прозрение лирического героя, что отражало философское восприятие поэтом мира [Ван 2018].

Цель диссертации Цзя Юннин «Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина» состояла в определении художественно-стилевых особенностей образа Китая, а также в выявлении ключевых черт культурного диалога поэтов с приютившей их страной. Исследовательница обратила внимание на «сквозные» образы, соотнесённые в творчестве Перелешина с Китаем (весна, лотос, луна, хуцинь и др.), и отметила воздействие на его произведения традиции китайской поэзии [Цзя 2019]. Цзя Юннин также уделила внимание переводческой деятельности писателя и отметила, что его работы сохраняли отличительную черту китайской поэзии – предельную лаконичность и недосказанность, – что свидетельствовало о глубокой связи поэта с Китаем и подтверждало воздействие на его талант китайских классиков.

Цуй Лу в диссертации «Рецепция китайской культуры и её отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.», используя методы мотивного, сравнительно-исторического и герменевтического анализа, исследовала отражение буддийской философии в поэзии Перелешина. Автор диссертации пришла к выводу о том, что «в представлении Перелешина буддийские идеи были важны для осуществления принципа самораскрытия личности», а его творчество «отражает путь от внешнего восприятия буддийских философских воззрений к внутреннему их переживанию» [Цуй 2021].

В центре внимания диссертации Цзан Юньмэй «Образ Родины в поэзии русской эмиграции в Китае 1920–1940-х годов (интертекстуальный пласт)» находилась смысловая перекличка стихотворений русских поэтов-дальневосточников и древней китайской классики. На примере стихотворений Перелешина «Красные листья под инеем», «Подражание китайскому» и др.

Цзан Юньмэй показала, как русские поэты-эмигранты постигали инонациональную культуру, используя определённые жанровые формы (стилизацию визуального облика древних китайских текстов, создание впечатления «древности» текста при помощи четверостиший со смежной рифмовкой, обращение к гекзаметру и т. д.), что позволяло воссоздать отдельные особенности китайской классики [Цзан 2021].

Российские литературоведы внесли большой вклад в исследование творчества В. Перелешина. Изучая его наследие, они активно сотрудничали с зарубежными учеными, – в частности, китайскими. Например, Е. Витковский вместе с профессорами Ли Мэн и Я.П. Хинрихсом работал над сбором архивных документов, а В. Агеносов исследовал жанровые и тематические особенности поэзии Перелешина в тесном сотрудничестве с Ли Иннань² и Ли Мэн³.

В. Перелешин в китайском литературоведении

В отличие от других российских эмигрантов первой волны В. Перелешин проявлял большой интерес к древней классической литературе Китая. В. Перелешин выучил китайский язык, познакомился с китайской культурой, приобрёл китайских друзей и увлекся китайской литературой и искусством; он совершил ряд путешествий по стране, полюбил китайские горы и реки и всем сердцем принял чужие философию, традиции и обычаи. Этими фактами можно объяснить большой интерес, проявляемый к его творчеству в Китае. Изучение деятельности В. Перелешина позволяло не только показать богатство содержания и многообразие художественных форм его

² Ли Иннань – профессор, заведующий Центром русского языка при Пекинском университете иностранных языков, дочь революционера Ли Лисаня и русского педагога Е.П. Кишкиной (Ли Ша).

³ Ли Мэн – профессор Чикагского университета. С 1987 по 1988 г. она работала в Институте иностранной литературы при Китайской академии общественных наук; в 2004 г. завершила обучение в Чикагском университете, где получила степень PhD.

произведений, но и сделать выводы об общих принципах взаимодействия русской и китайской культур.

Китайские литературоведы Ли Мэн, Ван Яминь, Ли Женьнянь, Ли Яньлин, Гу Юй, Ван Цзяньчжао, Жун Цзе, Су Сяотан, Чжао Тин и др. рассматривали деятельность В. Перелешина в контексте литературы русского зарубежья, а также во взаимодействии с традициями русского Серебряного века и классической китайской литературы, обращая особое внимание на образы и мотивы, связанные с Китаем.

Литература русского зарубежья в Китае и, в частности, творчество Перелешина впервые попали в поле зрения китайской аудитории в 1995 г., когда специалист-библиограф Ли Женьнянь⁴ в журнале «Вестник Пекинской Библиотеки»⁵ опубликовала статью под названием «Русская эмигрантская литература в Китае» [Ли (Li) 1995]. Ли Женьнянь обратила внимание китайских исследователей на необходимость изучения литературы русского китайского зарубежья и отметила уникальную роль Харбина и Шанхая как дальневосточных центров русской литературы. Её статья положила начало изучению китайскими литературоведами восточного крыла русского зарубежья, в том числе В. Перелешина.

Используя сравнительно-исторический и историко-контекстуальный методы (популярные в китайском литературоведении 1990-х гг.), Ли Женьнянь описала творческий путь В. Перелешина и сравнила сделанный им перевод трактата «Дао Дэ Цзин» с известной версией перевода этого произведения, выполненной Ян Синшунем [Ян Хин-шунем], который был издан АН СССР в 1950 г. Исследовательница высоко оценила сделанные поэтом переводы и его достижения в изучении

⁴ Ли Женьнянь – библиограф, старший библиотекарь Китайской государственной библиотеки (с 1965 г.). Ею был обнаружен ряд ценных архивов русских эмигрантов, живших в Шанхае, которые теперь хранятся в государственной библиотеке.

⁵ В настоящее время журнал называется «Вестник Государственной библиотеки» [国家图书馆馆刊].

китайского языка и культуры, отметив его огромный вклад в знакомство западных читателей с китайской культурой, а также значение его деятельности для России и Китая: «Перелешин был первым иностранным поэтом, кто смог перевести китайскую философскую поэзию так точно и красиво» [Там же: 43].

Событием стала публикация в 2002 г. «Серии литературы русских эмигрантов в Китае», состоящей из 5 томов⁶, которая содержала переводы произведений писателей-харбинцев, составителем и шефом-переводчиком которой был профессор Цицикарского университета Ли Яньлин [Ли (Li) 2002]⁷. Это издание имело огромную научную, идейную и художественную ценность, поскольку заполняло пробелы в картине литературной жизни Китая и России XX в. В книгу поэтических произведений «Сирены у Сунгари» были включены 36 стихотворений В. Перелешина: «Я вернусь в Китай» [так Ли Яньлин назвал выделенную им строфу стихотворения «Издавека» (1953)], «Китай», «Ностальгия», «Молчанье», «Галлиполийцы», «Мы» и другие, большинство из которых перевел профессор Гу Юй.

В 2005 г. профессор Ли Яньлин опубликовал на русском языке «Серии литературы русских эмигрантов в Китае», состоящую уже из 10 томов, в которую вошли книги «Харбин – мой оазис», «Паровозы гудят у Цицикара», «Соната над Хинганом», «Заря над Сунгари», «Волны Хуанпуцзяна Шанхая», «Тройка, мчащаяся в памяти», «Волга, текущая в сердце», «Я

⁶ Каждый том имел своё название: «Сирены у Сунгари», «Соната над Хинганом», «Харбин – моя колыбель», «Утренняя песня Сунгари», «Китай – я люблю тебя».

⁷ Ли Яньлин – профессор особого разряда Цицикарского университета (Китай), почетный доктор РАН, член Ученого совета по вопросам мира, безопасности и развития Восточной Азии РАН, заместитель председателя АПО, член Союза писателей России, кавалер российского Ордена Дружбы, иностранный Академик РАН (с 2011 г.), заместитель Председателя Союза писателей Амура (с 2003). В 2017 г. был признан одним из 10 выдающихся деятелей по гуманитарному обмену между Китаем и Россией. Ли Яньлин – лауреат награды КНР за выдающийся вклад в обучение русскому языку (2019), автор нескольких поэтических сборников на русском языке (на обложке книг написано: Ли Янлен).

берёза России», «Вялые лепестки розы», «Сладкое или горькое» [Ли 2005]. Издание серии стало новым шагом в исследовании дальневосточной ветви русской литературы.

Изучением истории литературы дальневосточной ветви русской эмиграции и творчества ее лучших представителей, в частности В. Перелешина, в 2000-е гг. занялись и другие исследователи. Например, Чжан Юнсян оказался первым ученым, который описал историю публикации сборников Перелешина в издательствах Франкфурга-на-Майне, Парижа, Амстердама, Холиоке и других городов [Чжан (Zhāng) 2005].

Особо следует отметить фундаментальную монографию Ли Мэн «Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница», которая вышла в свет в 2007 г. [Ли (Li) 2007]. Книга Ли Мэн возникла как результат огромного труда, направленного на изучение фактического материала: начиная с 1995 г. она работала в библиотеках и архивах Китая, России, Канады, Нидерландов и США, где изучала документы и брала интервью у исследователей, – например, у А. Букреева (работавшего в Дальневосточной научной библиотеке в Хабаровске), О. Бакич (профессора Университета Торонто), В. Шкуркина (сотрудника американского Дальневосточного архива писателя П. Шкуркина) и других ученых; переписывалась с литераторами, лично знавшими В. Перелешина (в частности, с Е. Витковским).

Основываясь на переписке, мемуарах и автобиографических стихотворениях, опубликованных в поздние годы творчества, Ли Мэн концептуально изложила историю формирования и развития литературы русского зарубежья в Китае, обратив особое внимание на историко-культурный контекст, способствовавший её возникновению. Анализируя биографию Перелешина, Ли Мэн выделила восемь этапов жизни поэта и подробно исследовала «харбинский», «пекинский» и «шанхайский» периоды. Исследование позволило прийти к следующим выводам: 1) интерес Перелешина к Китаю способствовал тому, что он «с открытой душой» вобрал в себя китайскую культуру, сохранив при этом «коренную» русскую точку зрения, что сделало его творчество уникальным; 2) его поэзия отличалась оригинальными философскими размышлениями, высоким

мастерством, сочетающимся с лаконичностью и строгостью рифм, а также иными особенностями, обусловленными воздействием китайской культуры; 3) привязанность поэта к китайской культуре помогала созданию собственных стихотворений в «китайском стиле» и переводам древней поэзии.

Монография Ли Мэн ознаменовала новый этап изучения русской литературы Китая и до сих пор является наиболее фундаментальным исследованием литературы русской эмиграции. Книга Ли Мэн показала китайским ученым, в каком направлении необходимо исследовать русское зарубежье и творчество В. Перелешина. Научные статьи и диссертации, обращенные к отдельным аспектам поэтики произведений писателя, стали публиковаться в начале XXI в.

Профессор Дяо Шаоуа⁸ в статье «Валерий Перелешин – поэт, возвращенный китайской землей» отметил, что долгая жизнь в Китае, владение языком и интерес к культуре приютившей русских эмигрантов страны обогатили творчество Перелешина, а его произведения можно рассматривать как результат интеграции китайской и русской культур, о чем свидетельствуют многие стихотворения [Дяо (Diào) 2001]. Профессор заявил, что на русского поэта повлияла уникальная эстетическая система китайцев. Восхищаясь уникальным сочетанием культуры двух народов в его стихотворениях, он выразительно назвал его «посланцем китайско-русских культурных обменов» [Там же: 91].

Профессор Хэйлунцзянского университета Жун Цзе⁹ в статье «Русская эмигрантская литература в Харбине» подчеркнула интерес Перелешина к китайской цивилизации [Жун (Róng) 2002]. С её точки зрения воздействие на поэта

⁸ Дяо Шаоуа (1934–2001) был деканом факультета китайского языка и директором Института иностранной литературы Хэйлунцзянского университета (г. Харбин), руководил Китайской ассоциацией иностранной литературы и Национальной ассоциацией преподавания иностранной литературы в вузах.

⁹ Жун Цзе – член редколлегии журнала «Русская литература и искусство», лауреат «Фонда выдающейся молодежи» Хэйлунцзянского университета.

культуры и философии Китая продолжалось на протяжении всей жизни: например, в мемуарной книге «Два полустанка», созданной в Бразилии (1987), поэт познакомил читателей с литературной жизнью Китая в середине XIX в.

Профессор Нанкайского университета Гу Юй¹⁰ обнаружил в творчестве В. Перелешина множество связей с китайской культурой: использование отдельных характерных идей (идеал подвижнической жизни, стремление к отшельничеству, равнодушие к личной славе и отсутствие заинтересованности в материальной выгоде и др.) и символических образов (часто связанных с пейзажной живописью – озеро Сиху, лотос, сосна, веер...), художественное воспроизведение концептуальных принципов поэтики (созерцание пейзажа с высокой точки и устремление взора в необозримую даль, сопоставление высоконравственного поэта с лотосом, который произрастает «незапятнанным» из грязи и др.). Гу Юй предположил, что на философские представления Перелешина воздействовал его интерес к китайской живописи и каллиграфии. Эта идея развивалась профессором и в последующие годы: «Перелешин, как и китайские поэты, заимствовал сюжеты и образы из описаний исторических событий в текстах, созданных во времена далеких предков, а также использовал один из характерных принципов китайской поэтики – художественную условность; при этом он следовал строгим поэтическим формам, соблюдал правила метрики и рифмовки» [Гу (Gū) 2011: 20].

Изучение специфики художественной формы стихотворений Перелешина интересовало и других литературоведов. Так, например, лингвостилистический анализ формы сонета был предложен Ли Мэн в статье «Художественные особенности сонетов Перелешина» [Ли (Lǐ) 2013].

Огромный интерес к исследованию принципов создания образа Китая и его культуры в творчестве Перелешина проявили

¹⁰ Гу Юй (настоящее имя – Гу Хэндун) – профессор Нанкайского университета (г. Тяньцзинь), переводчик. Награжден российской Медалью Пушкина. Китайская ассоциация переводчиков присвоила ему звание “中国资深翻译家” – «Старший китайский переводчик».

ученые Цицикарского университета, внесшие большой вклад в изучение литературы русского зарубежья в Китае. Доцент Су Сяотан, используя принципы компаративистики, предложила оригинальную методику анализа стихотворений Перелешина, которая предполагала выявление трёх аспектов: способов изображения природы Китая, принципов описания жизни китайского народа и китайской культуры. Это позволило провести сопоставление «китайских» стихотворений Перелешина с аналогичными описаниями в его творчестве русской природы, народа и культуры, а также сравнить образные системы его произведений с аналогичными «отражениями» в творчестве китайских поэтов и прозаиков [Су (Sū) 2010].

В статье «Любовь к Китаю в поэзии Перелешина» исследовательница Чжао Тин¹¹ проанализировала стихотворения «На середине моста», «Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», «В Шаньхайгуане», «Пекин» и некоторых другие. Чжао Тин обратила внимание на «китайское мышление» Перелешина и на его искреннюю признательность приютившей его стране. В магистерской диссертации «Поэтическое творчество Перелешина в Китае» (2012 г.) Чжао Тин, используя методику культурно-контекстуального анализа, пришла к выводу, что глубокое воздействие на лирику поэта оказала традиционная китайская философия, история и природа Китая, народные традиции и обычаи, что обусловило отличия тематики его поэзии от классических тем и образов, характерных для русской литературы, и придало ей уникальность. С другой стороны, будучи сыном России, Перелешин подсознательно следовал ценностям русской культуры [Чжао (Zhào) 2012].

Иную концепцию выдвинули исследователи Чжан Гося и Пань Цзиньфэн¹² в статье «Харбинская эмигрантская поэзия Перелешина». Они предположили, что особое отношение поэта к природе было обусловлено воздействием «загадочной»

¹¹ Чжао Тин – магистр Цицикарского университета. Защитила диссертацию под научным руководством Ли Яньлина.

¹² Чжан Гося и Пань Цзиньфэн – преподаватели Суэийхуаского института.

восточной философии, которая исходила из представления, что природа обладает особой «духовностью», способствующей философским размышлениям. Однако, с их точки зрения, Перелешину, несмотря на то что он глубоко любил Китай, ставший для него «ласковой мачехой», так и не удалось по-настоящему глубоко проникнуть в духовный мир китайского народа, находившегося в первой половине XX в. на сложнейшем этапе исторического развития, и разделить его страдания. К сожалению, данный тезис не был в полной мере обоснован авторами статьи, а их концепция требует дополнительной аргументации [Чжан (Zhāng) 2011].

Китайских литературоведов интересовала система идейных воззрений писателя. Философские и религиозные представления В. Перелешина были достаточно сложными и противоречивыми, что не могло не вызвать внимания специалистов. Так, профессора Гао Чуньюй и Мяо Хуэй¹³ в статье «Художественный анализ стихотворений Перелешина на православную тему», используя социологический метод, проанализировали особенности выражения религиозных ценностей и увидели в стихотворениях стремление «убежать» от реальности, найти духовное утешение в религии и аскетизме, а также размышления о смысле жизни и целях существования человека и человечества [Гао (Gāo) 2011]. Литературоведы Чжан Гося и Пань Цзиньфэн описали политические и этические воззрения Перелешина [Чжан (Zhāng) 2011].

Для многих китайских специалистов было важно понять, какое место занимали произведения Перелешина в историко-литературном процессе России и русского «восточного» зарубежья. Рассматривая данную научную проблему, китайские литературоведы активно использовали *метод историко-типологического анализа* литературного процесса.

Профессор Дяо Шаохау, назвавший Перелешина «выдающимся представителем русской литературы на Дальнем Востоке», в упомянутой выше статье, используя принципы историко-типологического и мотивного анализа, пришел к выводу, что для творчества поэта, выразившего проблемы жизни

¹³ Гао Чуньюй и Мяо Хуэй – профессора Цицикарского университета.

русских эмигрантов, были характерны мотивы, выразившие печаль и тяжелые переживания, обусловленные судьбой скитальцев [Дяо (Diào) 2001].

Тщательного исследования требовала литературная жизнь русской эмиграции. Деятельность литературных объединений Харбина («Чураевка», «Кольцо», «Лотос», «Литературно-музыкальный кружок имени Николая Гумилева» и др.) была исследована профессором Жун Цзе, которая, основываясь на анализе устойчивых тем, жанров и художественных приемов, выделила три поколения харбинских писателей – «старшее», «среднее» и «младшее» – и обнаружила связь между их литературными достижениями и деятельностью русских литературных объединений и издательств («Рубеж», издательство М. Зайцева), журналов («Рубеж», «Окно», «Журнал ХСМЛ» и др.) и газет («Рупор», «Заря», «Гун-бао» и др.). Например, для творческого становления Перелешина огромное значение имело участие в работе «Чураевки» и поддержка издательства «Рубеж» [Жун (Róng) 2002].

Исследованием литературы русского зарубежья в Китае занималась профессор Ван Яминь¹⁴ – декан факультета русского языка Восточно-Китайского педагогического университета (г. Шанхай), написавшая ряд статей, в которых были проанализированы существующие в Китае концепции литературы русского зарубежья и проведен углубленный жанрово-тематический анализ творчества конкретных его представителей (в частности, Перелешина). Автору удалось доказать органичную связь между литературой русского зарубежья в Харбине и китайской классической литературой, а также показать место литературы русского зарубежья в истории мировой литературы. На основании этих статей ею была

¹⁴ Ван Яминь – доктор наук, профессор, заведующий кафедрой факультета русского языка Восточно-Китайского педагогического университета (г. Шанхай), член Китайского совета по изучению русской литературы и Китайского Комитета Высшего образования по иностранной литературе.

написана докторская диссертация «Литература русского зарубежья в Китае в XX веке» [Ван (Wáng) 2007].

Профессор Гу Юй предложил свой вариант интерпретации историко-литературного процесса русского «восточного» зарубежья, предполагавший анализ ментальности писателей-эмигрантов. Ученый выдвинул гипотезу о том, что скитания на чужбине стали для эмигрантов своеобразной «музой», а трагические жизненные обстоятельства и ностальгия по Родине способствовали творчеству и сделали профессию писателя «массовой». В статье «Шёпот скитания» Гу Юй, проанализировав внутренний мир и духовную борьбу эмигрантов, сделал вывод об исключительном богатстве содержания и разнообразии тем произведений. Особое место в их творческой жизни, по мнению Гу Юя, занимала поэзия, которая выражала любовь к Родине и давала вдохновение, что подтверждается примерами из произведений [Гу (Gǔ) 2006].

Китайские литературоведы обратили внимание на исследование связей творчества В. Перелешина с литературными традициями «золотого» и «серебряного» веков русской культуры. Основываясь на анализе стихотворений Перелешина, профессор Дяо Шаохау указал на стремление поэта к максимально ясному и точному языку, что является свидетельством воздействия поэтики акмеизма [Дяо (Diāo) 2001]. Профессор Жун Цзе, развивая мысль о значении литературных объединений для писателей-эмигрантов, подчеркнула роль основанного в 1920 г. в Харбине литературного кружка «Акмэ» (результатом его деятельности стал сборник «Лестница в облака») и созданного в 1930 г. объединения «Круг поэтов», ставившего целью развитие традиций петербургского «Цеха поэтов». В 1937 г. объединением был издан «Гумилевский сборник», в который были включены произведения А. Ачаира, Л. Хаиндровой, В. Перелешина и других литераторов, реализующие принципы акмеизма. Жун Цзе пришла к выводу, что на творчество Перелешина, как и некоторых других харбинских поэтов, в значительной мере повлиял акмеизм и особенно лирика Н. Гумилёва [Жун (Róng) 2002].

Профессор Ван Яминь, занимавшаяся изучением жанров и направлений литературы русского зарубежья, отметила, что писатели следовали принципам не только акмеизма, но и символизма и футуризма. Анализируя творчество Перелешина, она сделала заключение, что в его произведениях объединились разные традиции русской поэзии конца XIX – начала XX вв., связанные с именами А. Блока, Н. Гумилёва и О. Мандельштама, которые органично сочетались с художественными приемами, характерными для китайской классической поэзии [Ван (Wáng) 2008; 2010].

Связь творчества В. Перелешина с русской поэзией (произведениями А. Пушкина и М. Лермонтова) выявила профессор Ли Мэн в статье «Почему Лермонтов стал духовным кумиром русского поэта из Харбина: влияние Пушкина и Лермонтова на творчество Перелешина» [Ли (Lǐ) 2014a].

Важные теоретические проблемы были поставлены профессором Ли Яньлином. В статьях «Харбинская литература русских эмигрантов Серебряного века» [Ли (Lǐ) 2011], «О критическом реализме харбинской литературы русских эмигрантов» [Ли (Lǐ) 2012] и «Поэт русского зарубежья – Перелешин» [Ли (Lǐ) 2014б] автор ввёл в литературоведение новые понятия для обозначения специфических характеристик русской литературы восточного зарубежья («харбинский критический реализм», «харбинский серебряный век»). «Харбинский критический реализм» развивал традиции русского классического реализма XIX в., однако своим критическим пафосом был направлен не на «российское самодержавие», а на жизнь в СССР. Литература «харбинского серебряного века», ориентировавшаяся на «российский серебряный век», расцвет которого пришелся на 1900–1910-е гг., развивала его тенденции в центрах русской эмиграции в 1920–1930-е гг. Использование введенных Ли Яньлином понятий способствовало формированию представлений об «островном» («анклавном») типе развития русской культуры в Китае.

Интерес к китайской поэзии, философии и культуре позволил Перелешину создать множество прекрасных переводов китайской классики на русский язык, что никак не могли

игнорировать китайские литературоведы – особенно те, кто сам занимался переводом. Высокую оценку переводам Перелешина впервые дала Ли Женьнянь, которая поняла, что русский писатель использовал принципы традиционной китайской поэтики, что помогло ему добиться максимальной «ёмкости» поэтических образов и подобрать идеальное для переводов с китайского языка сочетание стоп и метров (ямба и хорея – с трехсложными размерами) [Ли (Lǐ) 1995].

Ряд статей, посвященных переводческой деятельности Перелешина, написал профессор Гу Юй («Он перевел “Лисао” в скитании: о поэте русского зарубежья Перелешине» [Гу (Gǔ) 2011a], «“Стихи на веере”»: перевод древней китайской поэзии Перелешиним» [Гу (Gǔ) 2011b]; «Перелешин – поэт русского зарубежья в Китае» [Гу (Gǔ) 2011b]). Гу Юй сравнил работы Перелешина с версиями других авторов и проанализировал переводы поэмы «Лисао» и трактата «Дао Дэ Цзин». Особое внимание исследователь обратил на жанрово-тематическое своеобразие переводов Перелешиним китайской поэзии и отметил точность передачи особенностей стиля и замысла китайских поэтов [Гу (Gǔ) 2016].

Профессор Гу Юй сам занимался переводом стихотворений Перелешина на китайский язык и сделал его произведения доступными китайской аудитории [Гу (Gǔ) 2013]. В своих переводах профессор стремился в максимальной степени сохранить идеи поэта, поэтическую красоту и мелодичность формы, передать красоту языка и мастерство рифмовки. Гу Юй подготовил первую (и на сегодняшний день единственную) книгу избранных стихотворений Перелешина на китайском языке, которая вышла в свет в 2013 г. и была включена в «Серию переводов русской литературной классики» под редакцией профессора Пекинского университета иностранных языков Ван Цзяньчжао¹⁵. Серия состояла из 20 томов: в неё вошли переводы

¹⁵ Ван Цзяньчжао – поэт, литературный переводчик, критик, профессор Пекинского университета иностранных языков, доктор филологических наук, научный сотрудник Института иностранной литературы Китайской Академии общественных наук.

произведений поэм и стихотворений А. Ахматовой, А. Блока, И. Бунина, Н. Заболоцкого, очерков А. Чехова, В. Шкловского, критические работы О. Мандельштама, рассказы детского писателя Б. Сергуненкова, повести Л. Толстого и И. Бунина, философские миниатюры М. Пришвина, проза С. Аксакова и К. Паустовского, а также мемуарные произведения М. Цветаевой и И. Одоевцевой [Перелешин 2013б].

В. Перелешин внёс огромный вклад в развитие китайско-русского культурного взаимодействия и стал пропагандистом ценностей китайской цивилизации в масштабах не только русскоязычного ареала, но и в англоязычных и португалоязычных культурах. Его поэтическое творчество, мастерство переводчика было высоко оценены не только в России и Китае, но и в иных странах, где публиковались его сборники. В произведениях поэта можно обнаружить идущие от китайской культуры тенденции, придававшие его стилю оригинальность и изящество. Литературная деятельность Перелешина – одного из лучших поэтов русского «восточного» зарубежья – вызвала продолжительный интерес со стороны китайских литературоведов, которые рассматривали её в контексте изучения русской литературы «золотого» и «серебряного» веков, а также литературы русского зарубежья.

Китайские литературоведы – Ли Мэн, Ван Яминь, Ли Женьнянь, Ли Яньлин, Гу Юй, Ван Цзяньчжао, Жун Цзе, Су Сяотан, Чжао Тин и др., – рассматривая литературную деятельность Перелешина, внесли большой вклад в изучение его творчества. Анализируя произведения эмигрантов, китайские литературоведы были свободны от стереотипов советского литературоведения, и поэтому 2000–2010-е гг. оказались для китайского литературоведения временем активного развития.

Изучение русского дальневосточного зарубежья (и, в частности, творчества Перелешина) стало школой освоения современных принципов анализа текста и относительно новых для китайской филологии методов описания литературного процесса – культурно-контекстуального, сравнительно-исторического, мотивного, историко-типологического и некоторых других. Личность и творчество В. Перелешина были

особенно интересны для исследования, поскольку в них обнаруживалось взаимодействие русской и китайской традиций.

В настоящее время интерес к изучению творчества Перелешина несколько снизился. Исследований, в которых анализируется его творчество, сейчас публикуется немного, и значительная их часть носит информативно-описательный характер (т. е. воспроизводит жизненный путь писателя). Работ, глубоко анализирующих поэтику и философские идеи писателя, взаимодействие в его творчестве традиций и новаторства, связи между культурами России и Китая, появляется немного; ещё меньше работ посвящено переводческой деятельности В. Перелешина и определению его места в истории русской литературы и контексте мировой культуры XX в., сравнительному сопоставлению поэта с другими писателями и т. д. Это серьезный пробел, который необходимо заполнить совместными усилиями специалистов из разных стран.

Рассмотрев историю изучения творчества В. Перелешина в России, Китае и на Западе, можем прийти к выводу о том, что в ней можно выделить *три этапа*:

На *первом этапе* (1930–1940-е гг.) творчество поэта было замечено критиками-эмигрантами, проживавшими в Китае и Западной Европе. В этот период произошло поверхностное знакомство российской западной эмиграции с ранними произведениями молодого поэта, что привело к появлению нескольких откликов и рецензий на его творчество.

Во время *второго этапа* (1970–1990-е гг.) началось «собрание» творчества поэта, что привело к публикации некоторых стихов поэта («Два полустанка» и др.) и его мемуаров «Два полустанка: воспоминания и свидетельства участника литературной жизни Харбина и Шанхая» [Perelesin 1987], подготовленной нидерландским профессором Я.П. Хинрихсом. Рецензии на эту книгу были опубликованы как в России (Е. Витковский), так и за рубежом (З. Штейн). В России издание произведений В. Перелешина началось позднее – в 1989 г.

На *третьем этапе* (1990-е гг. – 2020-е гг.) началось литературоведческое исследование творчества писателя. В этот

период опубликованы работы В. Агеносова, Е. Витковского, В. Крейда, О. Бузуева и др. учёных, посвящённые как художественному творчеству, так и переводам Перелешина. Ведущую роль в исследованиях играли уже российские учёные.

Основное внимание в начальный период рассматриваемого этапа (1990-е гг.) уделялось восстановлению истории русской литературы дальневосточного зарубежья, поэтому жизнь поэта рассматривалась в контексте русской эмиграции, что заложило прочную основу для дальнейшего изучения творчества других её представителей, – таких, как А. Несмелов, В. Перелешин, Вс. Ник. Иванов и др. В этот период большую роль сыграли работы очевидцев (непосредственных участников) жизни русского восточного зарубежья – Е. Таскиной и О. Бакич.

В конце 1990-х гг. началось исследование *поэтики* В. Перелешина. Литературоведы стали анализировать творчество писателя в контексте литературного процесса русского зарубежья, занялись описанием тематики и проблематики его творчества, жанровой системы произведений, изучением воздействия на писателя разнородных политических, философских, социально-экономических, религиозных и иных концепций, а также особенностей развития самосознания поэта. Особо следует выделить работы Т.М. Соловьёвой, которая осуществила целостный анализ поэтической системы Перелешина. О.А. Бузуев рассмотрел его поэзию в контексте идейно-творческой эволюции, проанализировал основные темы и мотивы творчества, а также своеобразие его философских размышлений. Китайские исследователи, защитившие диссертации в российских университетах (Цзяо Чень, Сюй Гохун, Лю Хао, Ван Е, Цзя Юннин, Цуй Лу, Цзан Юньмэй и др.), основное внимание уделяли изучению «китайской темы», делая особый акцент на проблему «Россия – Восток», а также на формы отражения в его поэзии философии буддизма.

В китайском литературоведении впервые на поэта обратила внимание Ли Женьнянь. В дальнейшем исследование творчества Перелешина в Китае осуществлялось в четырех направлениях: 1) сбор и издание художественных произведений и архивов; 2) изучение отдельных аспектов поэтики произведений:

анализ тематики и проблематики, особенностей стиля (в частности, принципов создания образа Китая); 3) системное описание творчества в контексте культуры России и Китая, а также влияния на него традиций русской литературы; 4) анализ принципов поэтического перевода.

Исследование русской литературы Харбина и Шанхая для китайского литературоведения оказалось хорошей школой отработки методологических принципов историко-типологического и сравнительно исторического анализа. Фундаментальным описанием литературы русской эмиграции стала монография Ли Мэн «Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница», которая вышла в свет в 2007 г. В книге была концептуально изложена история формирования и развития литературы русского зарубежья в Китае, а особенности поэтики Перелешина были раскрыты в историко-культурном контексте. Свой вклад в изучение творчества В. Перелешина внесли и другие литературоведы – Ли Мэн, Ван Яминь, Ли Женьнянь, Ли Яньлин, Гу Юй, Ван Цзяньчжао, Жун Цзе, Су Сяотан, Чжао Тин и др., – которые рассмотрели деятельность В. Перелешина в контексте литературы русского зарубежья во взаимодействии с традициями русского Серебряного века и классической китайской литературы, обращая особое внимание на образы и мотивы, связанные с Китаем.

Изучение творчества В. Перелешина позволяет сделать выводы о принципах межкультурного взаимодействия и способах перевода китайской классической поэзии на русский язык. Дискуссионным для китайских исследователей остаётся вопрос о том, в какой степени поэту удалось понять Китай.

Мало внимания до настоящего времени уделялось переводам Перелешина и определению их места в контексте истории русской литературы и мировой культуры XX в., а также выявлению разнообразных литературных традиций в его творчестве, исследованию особенностей «диаспорального самосознания» в связи с мировоззрением писателя. Отсутствуют работы, в которых рассматривается влияние южноамериканской культуры на творчество поэта, а также исследования, в которых осуществляется сравнительный анализ поэтики Перелешина в

сопоставлении с другими поэтами-дальневосточниками и – тем более – поэтами русского западного зарубежья. Еще меньше работ посвящено мемуарным и эпистолярным произведениям.

Эти пробелы нужно ликвидировать совместными усилиями специалистов из разных стран. Необходимо понять парадоксы и противоречия творчества писателя, а также степень воздействия на его сочинения китайской и русской поэтических традиций.

Актуальные задачи, стоящие перед современным литературоведением, – определение специфики творчества В. Перелешина в связи с культурными традициями России, Китая и Бразилии; систематическое целостное рассмотрение истинного отношения Перелешина к его «трём родинам» – России, Китаю и Бразилии, а также анализ образов России, Китая и Бразилии в произведениях писателя; выяснение соотношения в его творчестве новаторства и литературных традиций; исследование религиозных и философских представлений поэта, выраженных через систему мотивов; описание парадоксов и противоречий творчества; анализ принципов и приемов перевода художественных и философских текстов. Важной задачей является дальнейшее собирание и издание на русском языке и в переводе на китайский язык поэтических произведений, критических статей, мемуаров, личной переписки, дневников, рукописей и прочих материалов из архивных источников.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО В. ПЕРЕЛЕШИНА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Литература русского зарубежья XX в. – уникальный феномен мировой культуры, составивший важную часть мирового культурного наследия. На протяжении последних 50 лет литература русской эмиграции привлекла к себе интенсивное внимание в академической среде. Первые достижения в этой сфере были связаны с исследованиями её «западной» ветви; интерес к «восточному» крылу литературы зарубежья стал возрастать на протяжении 2000–2010-х гг. благодаря усилиям российских и зарубежных литературоведов.

Оказавшись в культурном пространстве Китая, русские писатели активно занимались поэтическим творчеством, создавали повести и рассказы, очерки и мемуары, переводили китайскую классику. В их произведениях были воспроизведены китайские пейзажи, народные традиции и обычаи.

Особый интерес для литературоведов представляет не только творчество конкретных писателей, но и изучение процесса воссоединения в единый поток литературы «внутрироссийской» и «зарубежной». В главе ставится задача раскрыть особенности творчества В. Перелешина в контексте русского «западного» и «восточного» зарубежья, исследовать своеобразие литературы русской эмиграции в Китае, а также особенности творческой индивидуальности В. Перелешина и принципы эволюции его лирики.

Две ветви русского зарубежья: специфика и особенности взаимодействия

История литературы русского зарубежья как уникального феномена культуры, по мнению русского мыслителя Г.П. Струве, берет начало с 1920 г., «когда рядом последовательных эвакуационных волн множество русских было выброшено за пределы родины и пришла к концу более или менее организованная вооруженная борьба против большевиков» [Струве 1996: 27]. После поражения армии генерала Деникина остатки войск адмирала Колчака и другие беженцы эвакуировались на Дальний Восток, где они стали селиться в китайских городах (прежде всего, в Харбине и Шанхае) и попытались воссоздать на чужой земле «русскую жизнь» – как материальную, так и духовную. До того времени в северно-восточном Китае уже жили примерно 25 000 русских, строивших и обслуживающих Китайскую Восточную железную дорогу (КВЖД). Значительное русское население проживало в Шанхае, Тяньцзине, Ханькоу, Циндао, занимаясь торговлей и предпринимательством. Появление большого количества новых беженцев (среди которых оказалось немало интеллектуалов) способствовало быстрому формированию литературы русской дальневосточной эмиграции. Аналогичные центры «русского

рассеяния» возникали в Европе (Париже, Берлине, Праге, Белграде, Константинополе) и Америке.

К 1921 г. за границы Советской России выехало большое количество известных писателей, завоевавших авторитет ещё до революции, – И.А. Бунин, З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, К.Д. Бальмонт, А.Н. Толстой, А.И. Куприн, Н.М. Минский, А.А. Поляков. В течение 1921–1923 гг. к ним присоединились Г.В. Адамович, Б.К. Зайцев, Г.В. Иванов, Вас.И. Немирович-Данченко, Н.А. Оцуп, А.М. Ремизов, В.Ф. Ходасевич, М.И. Цветаева, И.С. Шмелев и некоторые другие. Особо следует упомянуть российских интеллектуалов, которые осенью 1922 г. были высланы из Советской России на так называемом «философском пароходе», в числе которых были выдающиеся философы – Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, Ф.А. Степун и С.Л. Франк, – а также известные историки, писатели, журналисты, критики и другие. Это позволило Г. П. Струве написать в антологии «Русская литература в изгнании»: «<...> Почти все лучшее в русской дореволюционной прозе оказалось за рубежом» [Там же: 29].

«Столицей» русских эмигрантов стал Париж, где были основаны первые эмигрантские газеты, которые внесли существенный вклад в развитие литературы, – «Последние новости», «Возрождение» и другие. Активное участие в их издании принимали известные писатели, – И.А. Бунин, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, В.Ф. Ходасевич, П.П. Муратов. Широкую популярность имела газета «Последние новости», которую читали не только во Франции, но и в других странах Европы, а также на Дальнем Востоке [Там же: 30].

Огромную роль в литературной жизни русской эмиграции играл Берлин, где относительно мирно сосуществовали русские эмигрантские («Руль», «Голос России», «Дни», «Время» и др.) и советские газеты («Новый мир»). В Берлине активно функционировали Дом искусств и Клуб писателей, в работе которых плодотворно участвовали многие известные эмигрантские и советские писатели, критики, философы (в их числе – В.В. Маяковский, Ф.А. Степун, А.М. Ремизов, В.Ф. Ходасевич, Н.А. Бердяев, Н.М. Минский). Множество газет, журналов,

книгоиздательств и учебных заведений возникло в Праге, где проводились разнообразные лекции и собрания, посвященные русской культуре.

Центром русского «восточного» зарубежья стал Харбин – благодаря географическим особенностям, историческим и политическим условиям, в результате чего количество периодических изданий, выходящих в «провинциальном» городе в начале 1920-х гг., было больше, чем в культурных центрах Западной Европы.

Первое поколение эмигрантов стремилось сохранять связи с русской литературой XIX в. В своих произведениях они выразили тоску по Родине, с глубоким чувством оглядываясь в свое прошлое и пытаясь понять истоки национальной культуры. Особую роль в их творчестве играла *тема памяти*, что нередко выражалось в обращении к жанрам мемуаров и автобиографии.

Второе поколение русской эмиграции было связано с событиями, происходившими в Советском Союзе в 1930-е гг., а также со Второй Мировой войной. Творчество писателей-эмигрантов второго поколения также выражало глубокую ностальгию. В своих произведениях они часто – с разных идеологических и культурных позиций – описывали жизнь России до войны, во время войны и в первые послевоенные годы. Второе поколение сохраняло культурные связи со своей родиной, и именно поэтому в харбинских газетах, журналах и иных периодических изданиях нередко появлялись публикации произведений писателей-современников, живших в Советском Союзе, – таких, как А. Ахматова, С. Есенин, И. Бабель, М. Булгаков, Б. Пастернак, – а также рецензии на их сочинения.

Третье поколение русской эмиграции сформировалось в 1970-е гг. Его возникновение было обусловлено увеличением количества запретов в советском обществе и усилением цензуры, в результате чего многие писатели выехали за границу – либо по своей воле, либо принудительно. Представители третьего поколения писателей-эмигрантов до своего отъезда были, по большей части, активными участниками литературной жизни своей страны и хорошо знали отечественную читательскую

аудитории. По словам профессора Нанкинского педагогического университета Ван Цзецжи, созданные ими за рубежом произведения оказывались естественным продолжением отечественной литературной деятельности в другом времени и пространстве [Ван (Wáng) 2008: 6].

Таким образом мы можем отметить, что на протяжении XX в. возникли «три волны» русской эмиграции. В конце 1980-х гг., когда в результате начавшейся «перестройки» рухнул «железный занавес», отделявший СССР от внешнего мира, начался процесс «возвращения» русской литературы, когда созданные эмигрантами художественные произведения, запрещенные для публикации при советской власти, наконец, стали доступны отечественным читателям. В дальнейшем, благодаря усилиям исследователей из разных стран, было издано множество антологий произведений эмигрантов и научных статей, посвященных наиболее известным европейским эмигрантам. Однако работ, посвящённых дальневосточной эмиграции, было создано сравнительно мало.

Основными центрами культурной жизни русской эмиграции в Китае являлись Харбин и Шанхай. «Харбин отличался от других городов Китая тем, что здесь проживало наибольшее число мастеров пера» [Хисамутдинов 2017: 5]. В 1920-е гг. Харбин оказывался по сути «русским городом»: в нем были построены жилые дома в русском стиле, созданы торговые предприятия, открыты соборы и учебные заведения, издательства, художественные центры, библиотеки и т. п.; более того, в этом городе эмигранты могли без больших сложностей найти работу – даже те, кто совершенно не владел китайским языком. В результате сочетания всех этих факторов литература дальневосточного зарубежья – по сравнению со своей «западной сестрой» – приобрела ясный пафос. Представители восточной ветви считали себя прямыми наследниками традиций русской культуры, обосновывая это тем, что у них сохранялась «естественная» связь с культурой «метрополии».

В 1918 г. в Харбине начала издаваться газета русских эмигрантов «Маньчжурия», затем здесь же стали выпускаться газеты «Заря» (1920 г.), «Новости жизни» (1920–1927 гг.),

«Русский голос» (1920–1921 гг.), «Сибирская жизнь» (1920 г.) и др. Начиная с 1920 г. в Харбине появились литературные журналы «Окно» (1920 г.), «Рубеж» (1927–1945 гг.) и др. В первой половине 1920-х гг. в Харбине возникли первые русские издательства, – такие, как «Русское дело», «Маяк», «Русская жизнь» и др. В 1920-е гг. русские издательства стали появляться и в Шанхае, среди которых наиболее известными были «Издательство Мартенсона», Издательское товарищество «Восток», Типография «Ориенталь-Пресс» и др. Самыми влиятельными периодическими изданиями дальневосточной эмиграции в Шанхае были «Шанхайская заря» (1925–1940 гг.), «Понедельник» (1930–1934 гг.), «Новый путь», «Слово», «Дальневосточный вестник», «Свет». Особое место занимали «Русские записки» (1937–1939 гг.), которые выходили синхронно в Шанхае и Париже, «служба мостом, соединяющим русских писателей в Китае с Парижем, столицей русской литературы зарубежья» [Ван (Wāng) 2008: 24]. Однако в дальнейшем рост международной напряженности привел к тому, что контакты между шанхайской и парижской редакциями были прерваны, в результате чего в Париж поступило только четыре номера «Русских записок» [Там же: 24–25].

Центром литературной жизни для проживающих в Харбине русских писателей (особенно молодых) стало основанное в 1926 г. литературное объединение (литературный кружок) «Чураевка», постоянными участниками которого были А. Несмелов, А. Ачаир, В. Перелешин, Г. Гранин, Л. Андерсен, М. Волин, Вс.Н. Иванов, П. Лапикен, Ю. Крузенштерн-Петерец, Н. Щеголев, В. Петров, Вл. Слободчиков, Н. Петерец, Л. Хаиндрова, П. Балакшин, В. Янковская, М. Колосова и некоторые другие. Усилиями членов «Чураевки» стали публиковаться газеты «Молодая Чураевка» и «Чураевка», выходившие под редакцией Алексея Ачаира. Сфера деятельности «Чураевки» была обширной, но главным была нацеленность на сохранение «русских корней». В объединении сохранялась атмосфера Серебряного века, культивировалась «салонная культура»: молодые «чураевцы» читали стихи, обсуждали доклады о художественном творчестве: «...Первые заседания

будущей “Чураевки” проходили под названием “вечера под зеленой лампой” – в полном соответствии с парижскими “вечерами” в доме Мережковских» [Забияко 2016: 86]. Помимо литературной студии в рамках объединения существовал «художественный сектор», во время заседаний которого известные харбинские художники обсуждали проблемы живописи, театральная студия, где артисты обмениваются мнениями по вопросам театрального искусства, а также музыкальная, вокальная и общественно-научная секции.

Писатели русского зарубежья на Дальнем Востоке обращали внимание не только на европейских эмигрантов, но и на «советских» писателей, – Б. Пастернака, Б. Пильняка и И. Сельвинского. Стоит отметить, что И. Сельвинский лично участвовал в заседаниях «Чураевки», когда в 1930-е гг. посетил Харбин. Однако ни «рядовые» русские парижане, ни историки литературы старшего поколения не проявили должного интереса к литературным достижениям провинциального Харбина. В антологии «Русская литература в изгнании» Г. Струве лишь коротко, всего в одном абзаце изложил информацию о деятельности дальневосточных поэтов, не усмотрев в ней художественной ценности и присутствия «неожиданных открытий»: «До Европы дошли лишь немногие из дальневосточных поэтов, и те, которые дошли, стоят на не очень высоком уровне. Общее впечатление от дальневосточной поэзии – провинциальность». При этом Г. Струве упомянул, что А. Несмелов, А. Ачаир, Н. Щеголев и В. Перелешин печатались в парижских журналах, указав, что среди них Перелешин «самый талантливый и приятный» [Струве 1996: 247–248].

Несмотря на существенные различия в выборе тем и мотивов, особенностей стиля и системы художественных образов, эстетических предпочтений и духовных исканий писателей, оба анклава литературы русского зарубежья с самого начала имели много общего и находились в тесной взаимосвязи.

Во-первых, особое место в творчестве русских эмигрантов занимала поэзия: это было развитие тенденции, сформировавшейся в начале XIX в., которая была отмечена В.Г. Белинским: «Поэзия есть высший род искусства»

[Белинский 1948: 294]. Высказывание русского критика указывало на то, что в стихах воплощаются все высшие проявления искусства, его красота и изящество. На протяжении XIX в. произошла интеграция русской литературы с мировым, в частности, с европейским искусством, что стало переломом в культурной, духовной, социальной и политической жизни страны и стимулировало дальнейшую интеграцию русской культуры в мировую, а также привело к возникновению в начале XX в. разных поэтических школ и ряда талантливых поэтов, многие из которых стали эмигрантами. Наиболее известными поэтами-эмигрантами европейского крыла были Д. Бальмонт, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, Г. Иванов, В. Ходасевич, М. Цветаева и некоторые другие. Подобная ситуация была характерна и для восточного крыла эмиграции: «<...> Наибольшее развитие из всех литературных жанров в эмиграции получила поэзия. <...> В поэтических строках эмигранты искали отклик на свои переживания по поводу ухода из России» [Хисамутдинов 2017: 9]. Наибольшую известность среди «восточных» писателей-эмигрантов имели А. Несмелов, В. Перелешин, М. Волин, А. Ачаир, Л. Ещин, Н. Щеголев, М. Волкова и некоторые другие.

Во-вторых, литература русского зарубежья, как европейская, так и дальневосточная ее ветвь, развивалась под глубоким воздействием русской классической литературной традиции. Например, З. Гиппиус использовала в своем творчестве большое количество художественных образов, заимствованных из русского фольклора, мифологических и религиозных текстов, вложив в них новые смыслы. Неотделимы от русской классической литературы были жизнь и творчество М. Цветаевой: с детства она была очарована творчеством Пушкина, который своей поэзией согревал сердце поэтессы и не раз спасал ее душу после того, как она была вынуждена покинуть Россию. Более того, литературное течение «западной» эмиграции, получившее название «Парижская нога», которое возникло в конце 1920-х гг., рассматривало ряд русских поэтов XIX в. в качестве духовных кумиров. С другой стороны, литература русского зарубежья активно (инициативно или подсознательно) вовлекла в творчество своих представителей

многие элементы, связанные с культурной традицией мест, приютивших их. Писатели-изгнанники сумели впитать в свое творчество «глубины чужого», и их творчество отразило художественные реакции на исторические перемены в жизни всего человечества и судьбе своего народа в чужом культурном пространстве. В этом аспекте ярко выделяются произведения В. Перелешина, который переходил от поверхностного интереса к культуре страны, приютившей русских эмигрантов, к обретению в своем творчестве принципов китайской поэтики.

В-третьих, и западноевропейские, и дальневосточные писатели-эмигранты постоянно обращались к теме России, описывая события первой мировой войны, революции, гражданской войны и другие. Изгнанники посвятили родине философские размышления о взаимосвязи личной судьбы человека и судьбы всей страны, ярко отразившиеся в стихотворных и прозаических произведениях Г. Адамовича, И. Бунина, А. Несмелова, М. Цветаевой.

В-четвертых, становление литературы русского зарубежья оказывалось тесно связано с литературой, развивавшейся в Российской империи в начале XX в. Это объясняется тем, что большинство представителей «первой волны» эмиграции, вынужденных из-за трагических социально-исторических перемен в жизни страны перенести творческую деятельность за границу, добились успехов еще в России и в дальнейшем сохранили художественный стиль, сформировавшийся на основе усвоенных ими классических традиций русской литературы. Литературные традиции Серебряного века оказали значительное влияние и на молодых писателей русского зарубежья. Помимо этого, следует отметить, что контакты между писателями, живущими за границей и оставшимися на Родине, сохранялись на протяжении первых лет эмиграции, поскольку писатели, оставшиеся в России, имели определенную свободу и могли выезжать за границу. Местом общения между писателями-эмигрантами и писателями, живущими в «Советской России», был, например, Берлин, где в 1920-е гг. нередко происходили их встречи. В газетах и журналах, выходивших в Берлине, Константинополе, Праге, Брюсселе, Париже и других культурных

центрах, публиковались произведения как «эмигрантских», так и «советских» писателей, а также рецензии на их произведения.

Следует отметить влияние русской классической традиции на произведения всех русских писателей – независимо от того, где они проживали. В их творчестве выразился русский образ мышления, национальные идеалы и размышления о будущем России, которые определили художественные особенности произведений, их тематику, проблематику и стиль. Тема «памяти о России» обусловила предпочтение писателями-эмигрантами мемуарных жанров, в которых делался акцент на самоанализ эмигрантского бытия, основанный на обращении к событиям минувших дней и размышлениях о судьбе родины. В качестве примера таких произведений можно назвать «Живые лица» З. Гиппиус, «Некрополь» В. Ходасевича, «Отражения» З. Шаховской, «Самопознание» Н. Бердяева и др. Аналогичная тенденция наблюдалась и на Дальнем Востоке: таковы были «Наш тигр: из воспоминаний о Владивостоке» А. Несмелова, «Два полустанка: воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая» В. Перелешина, «Русский Харбин» Е. Таскиной.

Сходство литературы русского зарубежья в Европе и Азии проявлялось в интересе к Востоку (в частности, к Китаю с его уникальной историей, природой и культурой), который привлекал внимание многих писателей. Вопрос о значении культуры Востока для России неоднократно ставился в работах русских философов и критиков, а идеи «евразийства» широко обсуждалось в западных эмигрантских кругах. Внимание, которое уделялось русскими эмигрантами Китаю, можно легко понять, если учитывать тот факт, что события, происходившие в этой стране в 1920–1930-е гг., во многом напоминали те, что совсем недавно свершились в России (гражданская война, развитие революционного движения, рост влияния партии коммунистов, распад страны на несколько «полугосударств») ¹⁶.

¹⁶ На интерес эмигрантов к событиям, происходившим в Китае, косвенно указывает эпизод из первой главы романа «Дар», в которой

Интерес к «экзотичным» цивилизациям Востока, – прежде всего, китайской и японской, – присутствовал в творчестве многих писателей Серебряного века (К. Бальмонта, Н. Гумилева и некоторых других), обращавшихся к «восточной» тематике и использовавших в своих произведениях отдельные элементы «восточной» поэтики (так, как они её представляли).

Несмотря на то, что писатели западноевропейской и дальневосточной русской эмиграции имели много общего, между ними имелись и существенные отличия. Одно из них заключалось в том, что для русских литераторов, проживавших в Европе, было характерно выражение в творчестве системных *идейный течений* (например, «сменовеховства», «евразийства», так называемых «пореволюционных течений» и некоторых других), а также участие в оживленной полемике по поводу различных литературных, философских и социальных проблем России – в то время, как писатели, проживавшие на Дальнем Востоке, испытывали меньший интерес к такой проблематике.

Активное участие «европейской» эмиграции в обсуждении идейных концепций было связано с тем, что на относительно свободном Западе проживало много представителей русской культурной элиты, размышлявших о трагических поворотах истории, о культурных традициях России, которые искали выход из сложившейся ситуации, думая о будущем своего народа.

В 1921 г. в Праге под редакцией Ю.В. Ключникова был издан сборник статей «Смена вех», авторы которого (Ю.В. Ключников, Н.В. Устрялов, С.С. Лукьянов, А.В. Бобрищев-Пушкин, С.С. Чахотин и Ю.Н. Потехин) признали историческую неизбежность революции; в своих выводах они основывались на анализе русских традиций, в частности, заложенных А.Н. Радищевым и В.Г. Белинским. «Сменовеховцы» пристальное внимание уделили литературе «новой России» и призывали писателей, живших по обе стороны границы, к деполитизации творчества и объединению.

упоминался редактор эмигрантской газеты Г.И. Васильев, который пишет для русского издания передовую статью под характерным названием «Час от Часу не Легче» или «Положение в Китае».

Практически в то же время в Софии был опубликован сборник статей под названием «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев», в котором был предложен термин «евразийство». Евразийцы (П.Н. Савицкий, П.П. Сувчинский, Н.С. Трубецкий, Г.В. Флоровский) относились к большевизму отрицательно, однако «смиряться» перед революцией, признавая, что она «вскрыла» материальные и духовные недостатки России, выявила пороки социалистической идеи и показала спасающую силу Религии. Выступая против европоцентризма, евразийцы обратили внимание на духовное богатство «евразийского мира», которое необходимо для всеобщего благополучия.

В 1930-е гг. среди молодого поколения эмигрантов сформировались так называемые «пореволюционные» течения (И.И. Бунаков, Г.П. Федотов, Н.А. Бердяев, А.С. Штейгер, Ю.К. Терапиано, В.А. Мамченко, Л.И. Кельберин и Ю.В. Мандельштам), сторонники которых выразили недовольство по отношению к борьбе старшего поколения с большевизмом и призвали молодых эмигрантов к размышлению о взаимоотношениях художника с обществом, литературной свободе и социальной ответственности [Струве 1996: 154–159].

Выявляя причины отсутствия идейных течений в литературе эмиграции на Дальнем Востоке, следует иметь в виду ситуацию, определявшую жизнь русского населения. До оккупации Маньчжурии Японией жизнь харбинцев сохранялась почти в той же форме, какой она была на их родине до революции и Гражданской войны: они жили, учились и работали, соблюдая национальные традиции, и не испытывали особых культурных противоречий: «Оторванность от родной почвы в Харбине переживалась не столь остро, как в Западной Европе» [Русская поэзия 2001: 4]. Для дальневосточных эмигрантов не было характерно унылое настроение «парижской ноты» – они отличались активным восприятием действительности, стремлением участвовать в окружающей жизни, и поэтому они не имели особых стимулов для формирования разных точек зрения и мотивации, необходимой для создания теорий. Ситуация

изменилась в 1930-е гг., когда японцами была введена цензура, что в ещё больше препятствовало появлению идейных течений.

Другая особенность, отличавшая дальневосточную эмигрантскую литературу от европейской, состояла в обращении к теме Китая. СобираТЕЛЬный образ Китая и соотнесённые с ним мотивы, представленные в произведениях писателей-эмигрантов, в образной форме раскрывали систему их представлений об окружающем мире. Однако нередко «китайские» детали оказывались «подсобными», поверхностными: они выражали стереотипное «западное» восприятие культуры Востока и были лишены как глубокой созерцательности, так и «правды жизни». Для большинства эмигрантов тема Китая оказывалась частью «общего» увлечения «экзотическими» культурами – в качестве альтернативы «старой» европейской цивилизации. Многократное повторение одних и тех же «знаковых» деталей («веер», «фарфор», «шёлк», «иероглиф», упоминание концепции «инь – ян» и др.) было результатом следования созданным ранее шаблонам, но не способствовало созданию многостороннего образа Китая, возникновению в сознании читателей суждений об этических представлениях и быте китайского народа.

В отличие от европейских писателей, которые переводили китайскую литературу, используя «подстрочник» или язык-посредник, некоторые писатели, проживавшие в Харбине или Шанхае (например, Ф. Камышнюк, Я. Аракин и В. Перелешин), могли переводить непосредственно с китайского языка; они хорошо представляли картины китайской природы и быт китайского народа. Оказавшись в культурном пространстве Китая XX в. русские писатели-эмигранты активно занимались поэзией, создавали прозаические произведения, писали очерки и мемуары, делали переводы китайской классики. В их произведениях были воспроизведены китайские пейзажи, народные традиции и обычаи. Некоторые из них даже владели китайским языком и могли самостоятельно, без подстрочника переводить на русский язык. «Китайская литература <...> стала мощным источником металитературной рефлексии», помогая в «усвоении тем, мотивов, образов, сюжетов, жанровых и стилевых

форм китайской литературы в целях обогащения своего писательской арсенала традицией чужой культуры и обнаружения точек соприкосновения этой чужой культуры со своей» [Сенина 2018: 146]. Образ Китая занял важное место в творчестве Вс.Н. Иванова, Н. Байкова, А. Несмелова, П. Шкуркина, М. Щербакова, В. Перелешина. Поэт и критик В. Крейд выделял среди них В. Перелешина, который, с его точки зрения, мог рассматриваться как «наиболее плодovitый поэт азиатской диаспоры», сумевший «свободно подчинить форму своей художественной воле» [Крейд 1998].

Восприятие русскими писателями Китая было разным – в зависимости от их идейной позиции и творческой индивидуальности. Так, В. Перелешин, являвшийся большим любителем китайской культуры и литературы, интерпретировал Китай как «вторую родину» и «ласковую мачеху»: он с большим интересом общался с китайцами и вместе с ними путешествовал по стране:

Глядит в озерную равнину
Равнина большая вверху.
Мы подплываем к Хусиньтину,
Где сердце озера Сиху

(из стихотворения «Хусиньтин») [Перелешин 2018в: 146].

Поэт создал большое количество стихотворений, в которых отразились художественные образы и стиливые приёмы, соответствовавшие принципам китайской поэтики. Китай стал для него не только художественным пространством и образом, но и благодатной почвой для творчества, неисчерпаемым источником культурных ассоциаций и стиливых приёмов [Кондаков 2021: 16].

Тема Китая играла большую роль в произведениях Вс.Н. Иванова, который описал особенности традиционного китайского уклада:

И близко над оврагами
Из глины битый дом
Уж светится бумагою
Заклеенным окном

(из стихотворения «Сумерки») [Вс. Иванов 1991: 212].

Одним из ярких примеров глубокого постижения поэтом китайской культуры можно назвать его «Поэму еды» (1928), где в легкой ироничной форме выразился характерный для китайской цивилизации культ дружеского застолья:

Под звоны пустеющих рюмок
Неспешно свершается пир,
И вот перед нами, безумен,
Стерляжьей ухи нежный жир

[Русская поэзия 2001: 228].

Восточная тематика периодически возникала и в произведениях А. Несмелова (хотя она заняла в творчестве этого писателя меньшее место, чем в творчестве В. Перелешина или Вс.Н. Иванова), который, используя реалистические принципы, описал тяжелое положение Китая и китайского народа в трагический период его истории (стихотворения «Тайфун», «Около Цицикара», «Из китайского альбома») [Несмелов 2006]:

Так и тысячу лет назад
Шли они, опустив глаза,
Наклонив над дорогой лбы,
Человек и тяжелый бык

(из стихотворения «Около Цицикара») [Там же: 140].

Следует отметить, что большинство произведений А. Несмелова было посвящено России; Китай ему «представляется темой, достаточно прозрачной и наименее интересной. <...> И в лирике, и в эпике Несмелову не столько важно связать толкование судьбы и истории с определенным этносом, сколько выразить свое отношение к русскости и потере родины» [Забяко 2016: 399]. Тема Китая присутствовала в произведениях других писателей зарубежья – М. Волина («Стихи о Китае»), Л. Хаиндровой («Китайская пашня»), М. Визи («Китайский пейзаж», «На китайском хуторе»), Е. Рачинской («Лотос»), А. Паркау («Лунный Новый год», «Харбинская весна» и др.), Б. Волкова («В китайском павильоне»).

За последние три десятилетия литературоведы создали много работ о европейских центрах литературы русского зарубежья, а также о творчестве известных писателей-

эмигрантов. Однако литературные достижения русской дальневосточной эмиграции оставались изучены в значительно меньшей степени. «Ветви» литературы русского зарубежья в Западной Европе и на Дальнем Востоке имели общие истоки и с самого начала находились в тесном взаимодействии; с другой стороны, между ними имелись отличия, проявлявшиеся в выборе тем и используемых мотивов, в особенностях стиля и системы художественных образов, в эстетических предпочтениях авторов, а также в путях их духовных исканий. Вкладом русских эмигрантов в культуру стали философские и религиозные размышления, их переводческая деятельность, художественное новаторство. В творческих исканиях рассеянных по всему миру русских поэтов-эмигрантов проявился огромный потенциал и энергия русского народа, его умение выживать в любых условиях, сохраняя взаимосвязь с традициями русской литературы.

Географическая отдаленность китайского Дальнего Востока от европейских центров русской эмиграции и его оторванность от Советской России стали основой сохранения и развития классических традиций русской литературы, что позволяло не стремиться успевать за «литературной модой». Почти все русские эмигранты, жившие в Китае, считали Н. Гумилёва, А. Ахматову, А. Блока и раннего В. Маяковского своими кумирами и следовали принципам их поэтических стилей. Например, В. Перелешин считал себя учеником Ф. Тютчева и М. Лермонтова; А. Ачаир следовал поэтической традиции Н. Гумилёва, А. Ахматовой и И. Северянина; А. Несмелов высоко оценивал творчество Н. Гумилёва и разделял его увлечение «сюжетной поэзией», внимание к звучанию и живому ритму стихотворной речи. В. Перелешин, характеризуя эту особенность литературы эмиграции, отмечал в своих мемуарах «Два полустанка»: «...Именно этой оторванности от центра дальневосточная литература обязана своим своеобразием» [Perelesin 1987: 27].

Произведения, созданные русскими писателями, философами и иными интеллектуалами, оказавшимися в изгнании, являлись не только отражением судьбы русского народа и резких перемен, обусловленных трагической эпохой, но и свидетельством огромных усилий, использованных этими

скитальцами для сохранения национального самосознания. Развитие русской литературы за пределами России, размышления эмигрантов о судьбах народа, их художественные открытия демонстрировали богатство культурного наследия и неиссякаемую творческую силу русского народа, открывали дорогу в будущее. Н. Бердяев в книге «Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века» отмечал: «Происшедший у нас разгром духовной культуры есть только диалектический момент в судьбе русской духовной культуры и свидетельствует о проблематичности культуры для русских. Все творческие идеи прошлого вновь будут иметь оплодотворяющее значение» [Бердяев 1971: 252].

Творчество В. Перелешина в контексте культуры «русского Китая»

В конце XIX в. в связи со строительством Китайской Восточной железной дороги (КВЖД) десятки тысяч россиян начали переселяться в Северную Маньчжурию. Их усилиями – совместно с китайскими рабочими – был создан город Харбин – важнейший транспортный узел КВЖД, через который проходил транспортный путь от Читы до Владивостока, административный и экономический центр Северного Востока Китая, ставший основным приютом для россиян, заброшенных судьбой на территорию восточного соседа России. В 1920-е гг. на Дальнем Востоке оказались остатки войск адмирала Колчака и иные беженцы, которые присоединились к своим соотечественникам, уже обосновавшимся к тому времени в Харбине и других городах КВЖД. Таким образом, численность россиян в Маньчжурии стала быстро увеличиваться и вскоре возросла более до 200 тысяч человек [Ли (Li) 1995], в результате чего Харбин стал развиваться ускоренными темпами. Благодаря наличию среди эмигрантов большого количества интеллектуалов, в городе были основаны университеты и институты, театры, издательства и другие культурные учреждения; появились журналы, газеты, возникли литературные кружки, проводившие разнообразные культурные мероприятия – конкурсы, вечера, чтения и иные мероприятия, направленные на сохранение национальных традиций и

обогащавших культурную жизнь русских эмигрантов, что создавало благоприятные предпосылки для дальнейшего развития литературной жизни «русского Китая».

Писателей русского зарубежья в Китае можно разделить на два поколения – старшее и младшее. К старшему поколению относятся А. Ачаир, Л. Ещин, Н. Байков, Вс.Н. Иванов, А. Несмелов, А. Паркау, А. Хейдок, М. Колосова и некоторые другие; к младшему поколению – Н. Щеголев, В. Перелешин, В. Слободчиков, Л. Андерсен, Г. Гранин, С. Сергин, М. Волин, Л. Хаиндрова и другие. Русские писатели-эмигранты создавали произведения в разных жанрово-стилевых формах – в прозе (романы, повести, рассказы, очерки, мемуары), занимались переводом, однако наибольшее развитие в их творчестве получила поэзия – как по количеству творцов, так и по количеству созданных произведений, а также по тематическому разнообразию и по степени социального влияния.

Согласно неполным статистическим данным на протяжении первой половины XX в. в Харбине русскими писателями было издано более 60 книг стихов [Ван (Wáng) 2007: 5], в числе которых всеобщее признание – как в харбинских эмигрантских кругах, так и в русском Париже, – получило 4 книги стихотворений, написанных В. Перелешиним, – «В пути» (1937) [Перелешин 1937], «Добрый улей» (1939) [Перелешин 1939], «Звезда над морем» (1941) [Перелешин 1941] и «Жертва» (1944) [Перелешин 1944]. Подтверждением популярности поэзии В. Перелешина на Западе было то, что его произведения попали в подготовленную Г. Адамовичем первую антологию русской эмигрантской поэзии «Якорь» (1936), вышедшую в Париже, в которой он стал самым молодым участником (ему тогда было всего 22 года).

Как уже выяснилось в предыдущей главе, примерно тридцать лет назад литература русского зарубежья в Китае была впервые введена в научно-исследовательский оборот. В отличие от российских исследователей (например, В. Крейд, О. Бузуев, А. Забияко, А. Хисамутдинов, А. Колесов, В. Агеносов), которые однозначно сходились в своих взглядах относительно принадлежности литературы русского дальневосточного зарубежья к русской литературе, учёные с китайской стороны

расходились в своих мнениях: большинство из них придерживалось суждения, что литературу русского зарубежья в Китае, являющуюся неотъемлемой частью русской литературы, следует одновременно относить и к современной китайской литературе [Ван (Wáng) 2007]. Такой подход объяснялся тем, что литература русской эмиграции возникла на почве Китая, и её развитие являлось результатом «столкновения» русской и китайской культур, а система выраженных в ней идеалов и художественные особенности было результатом переплетения русских национальных особенностей и местного китайского колорита. По наблюдениям ряда китайских исследователей (прежде всего, специалистов из Цицикарского университета – академика Ли Яньлина, профессоров Гао Чуньюй и Мяо Хуэй), в литературных произведениях русских эмигрантов в Китае встречались описания китайской природы, истории, традиций и обычаев, особые «ориентальные» художественные образы и отдельные слова, сформировавшиеся под влиянием китайской культуры. Таким образом, с точки зрения некоторых китайских литературоведов, литература русского дальневосточного зарубежья по своей тематике, стилистике, особенностям представления художественного пространства и времени являлась особой частью китайской литературы того времени.

Противоположное мнение выразила профессор Ли Мэн, полагавшая, что литература русской эмиграции изначально была изолирована от китайской литературы, с которой она почти не пересекалась: «В начале 1930-х гг. в Харбине жила известная китайская писательница Сяо Хун (1911–1942). О своём пребывании в Харбине она написала очень интересную книгу “Рыночная улица” (1936). В этой книге-биографии русские люди упоминались всего два-три раза, в незначительных эпизодах. Другие китайские писатели, жившие в Харбине в первой половине нашего века, также почти ничего не писали о русских, которые находились рядом с ними» [Ли 1999].

Действительно, русские писатели-эмигранты, жившие в Китае, в своём творчестве значительно отличились от местных китайских писателей, существовавших на той же земле. Русские писатели отдавали приоритет поэзии; жанры прозы были для них

второстепенными и использовались для создания произведений социально-аналитического характера. Большая часть произведений представителей русской эмиграции была посвящена описанию природы и обычаев, принятых в Северо-Восточном Китае, вызывавших их восхищение. Значительная часть эмигрантской литературы была связана с размышлениями о смысле жизни, поискам будущего для своей Родины, а также выражению личных чувств (для чего чаще использовались произведения, созданные в лирических жанрах).

Китайские писатели, прожившие в 1930-е гг. в Харбине, – такие, как Сяо Цзюнь [萧军] (1907–1988), Сяо Хун [萧红] (1911–1942) или Цзинь Цзяньсяо [金剑啸] (1910–1936), развивая принципы великого писателя Лу Синя, учениками и последователями которого они являлись, – отдавали предпочтение повествовательным жанрам и сосредоточивались на социальной тематике, на раскрытии жестокости японских захватчиков, описании ужаса, царившего на территории оккупированных интервентами регионов, а также процесса пробуждения к борьбе порабощённого китайского народа.

В 1935 г. Сяо Хун при поддержке Лу Синя опубликовала роман «Поле жизни и смерти», в котором описывалась жизнь крестьян на северо-востоке Китая, их пробуждающееся национальное сознание. В 1936 г. она переехала в Японию, а затем – в Гонконг, где написала ряд реалистических произведений («История реки Хулань», «Ма Болэ») в основу которых легли впечатления, полученные в Китае.

Сяо Цзюнь, писавший под псевдонимом «Сань Лан», был мужем Сяо Хун. В 1932 г. он начал литературное творчество в Харбине, где познакомился с прогрессивной китайской молодежью и вступил в Коммунистическую партию; в Харбине им был создан роман «Сельская местность в августе», в котором была показана антияпонская борьба народно-революционной армии на северо-востоке Китая. Писатель следовал идеологическим и художественным принципам советского писателя А. Фадеева («Разгром» и «Последний из Удэгэ»), в которых изображалась борьба по имя идеалов коммунизма.

Цзинь Цзяньсяо был прозаиком, поэтом, драматургом и режиссером. Он родился в г. Шэньян (тогдашний Мукден); когда ему было три года, семья переехала в Харбин. Как и Лу Синь, Цзинь первоначально учился на врача, но в дальнейшем решил стать писателем, чтобы силой своего слова попытаться разбудить народ к борьбе против японских захватчиков. В 1930 г. он стал коммунистом, а в 1931 г. начал публиковать произведения, в которых критиковал жестокость японцев и раскрывал совершённые ими злодеяния (в 1936 г. он был арестован и убит).

Сяо Хун, Сяо Цзюня и Цзинь Цзяньсяо объединяли не только место проживания и личные отношения, но и творческие принципы: нацеленность на борьбу, ясность идеологической позиции, следование принципам «критического» реализма, интерес к жизни «простого» народа, – то есть всё то, что мало интересовало русских писателей-эмигрантов, – сложную и напряжённую жизнь которых, они, кстати, тоже практически не заметили и не отразили в своём творчестве.

До вторжения японских войск в Северную Маньчжурию условия жизни русских эмигрантов, проживавших в Харбине, были удовлетворительными: многие из писателей-эмигрантов жили спокойно и обеспеченно. Они общались в своём кругу, имели китайскую прислугу, и это, с одной стороны, обусловило бурное развитие культурной и литературной жизни эмиграции; с другой стороны, отсутствие культурного взаимодействия российских эмигрантов с приютившим их народом, равнодушие к окружавшей их китайской культуре и действительности, которая редко отражалась в произведениях русских писателей. В статье «Харбин – продукт колониализма» профессор Ли Мэн, указала на четыре фрагмента из воспоминаний русских маньчжурцев (Ю. Крузенштерн, Н. Байкова, Е. Рачинской, В. Ушанова), в которых говорилось о «классовых различиях», передавалось ощущение того, что «русские выше китайцев», в результате чего Ли Мэн пришла к выводу, что «презрительное отношение россиян к китайцам в Северо-Восточном Китае ... было не случайным явлением» [Там же].

В начале 1930-х гг., когда началась оккупация японскими агрессорами Северо-Восточного Китая, тишина и мир, царившие

до этого времени в харбинском «русском круге», разрушились. Русские эмигранты начали проявлять повышенный интерес к политическим событиям, происходившим в приютившей их стране, и в их произведениях стали возникать темы, связанные с Китаем. В качестве примеров можно назвать стихотворения «В Храме Ми-Син» Т. Андреевой (1931), «Китайский пейзаж» М. Визи (1937), «Ханьчжоу» А. Ачаира (1939), «Китайская башня» Л. Хаиндровой (1940), «Хуцинь» В. Перелешина (1943), «Стихи о Китае» М. Волина и некоторые другие, а также прозаические произведения – «Нина Гранина» А. Несмелова (1944), «Шу Хай» (1942) и «Великий Ван» (1938) и «Черный капитан» (1959) Н. Байкова и т. п. В этом контексте В. Перелешина можно считать большим знатоком культуры Китая.

В третью книгу стихотворений «Звезда над морем» (1941) [Перелешин 1941] были впервые включены два произведения, созданные на тему Китая: «Поездка в Дун-лин» (1940) и «Картина» (1941), стиль которых соответствовал принципам китайской поэзии. Один из приёмов, характерных для традиционной китайской поэзии, – выражение лирических эмоций через описание конкретных предметов (реалий):

Есть у меня картина: между скал
Простерто небо, всех небес лучистой.
Китайский мастер их нарисовал
Легчайшею и совершенной кистью.
<....>

Но там над пропастью взвилась сосна,
Торжественно, спокойно, равнодушно,
И там царит такая тишина,
Что сердце ей доверится послушно

«Картина» [Перелешин 2018в: 85].

Это стихотворение – вместе с другими произведениями из опубликованных в дальнейшем сборников писателя, – «Чжунхай» (1943), «Вид на Пекин из Би-юнь-сы» (1943), «В Шаньхайгуане» (1943), «Хуцинь» (1943), «На середине моста» (1943), «Хусиньтин» (1951), «Сянтаньчэн» (1948) и т. п., – посвященными «второй родине» поэта, служат доказательством понимания им китайской поэтики и глубокого воздействия на его

творчество китайской культуры и философии. Например, в стихотворениях «В Шаньхайгуане» (1943) и «Китайское поверье» (1969) отразилось знание поэтом китайского фольклора и старой системы государственных экзаменов, а в стихотворении «На середине моста» – китайской философии: «Всё в мире происходит циклично: всякий объект берёт своё начало в природе и в конце концов возвращается в природу; любое явление, каким бы цветущим оно ни было, возвращается в состояние тишины и покоя» [Чжан 2021а: 86]:

Я медленно взошел до середины,
Я шел оглядываясь, не спеша,
Чтоб нынче, в день тридцатой годовщины,
понять, что жизнь безмерно хороша.

Но дальше вниз – легко, почти паденье...

Стой, путник, и движенья не ускорь:

Не упусти весеннего цветенья,

Закатов царственных и звонких зорь!

«На середине моста» [Перелешин 2018в: 114–115].

Одна из общих особенностей поэтического творчества В. Перелешина заключалась в том, что, изображая экзотические восточную культуру, поэт почти никогда не обращался к социально-политическим реалиям Китая. Причиной этого было введение японцами в оккупированном ими Северо-Восточном Китае строгой цензуры, в результате чего большинство русских писателей-эмигрантов стало избегать прямого обращения к социальным и политическим темам.

Некоторые русские писатели стремились в своих произведениях соединить в единое культурное и политическое пространство Россию и Маньчжурию, благодаря чему в литературе русской эмиграции стали появляться отдельные описания социальных реалий бурной исторической эпохи. Например, А. Ачаир, используя местные мотивы, создал утопический образ «туманного мира», в образе которого сочетались особенности Сибири и Маньчжурии (метатроп «Тропа судьбы») в целях «синтезирования духовных концептов русского и восточного сознания» [Забияко 2007: 20];

А. Несмелов написал несколько реалистических произведений, отражающих страдания простых людей (как русских, так и китайцев) в годы войны («Стихи о Харбине», «Около Цицикара», незавершенная повесть в стихах «Нина Гранина» и др.) [Несмелов 2006], которые стали своеобразной «энциклопедией харбинской жизни». В этом плане можно отметить творчество М. Колосовой, в котором описание участи её родины пересекалось с размышлением о судьбе всего человечества в период войны: для них был характерен пылкий лиризм, сочетающийся со страстной гражданственностью и глубокой гуманистической заботой о всём человечестве. Тематика произведений поэтессы охватывала изгнание, войну, ностальгию о родине, размышления о религии и смерти и т. п. Русские писатели-эмигранты, следуя реалистическим традициям своей литературы, создали образы простых китайских людей, относящихся к «низшим» классам – таких, как носильщики-кули, лодочники, рикши и бедные крестьяне.

Их современник В. Перелешин, следующий традициям ведущего поэта-символиста Серебряного века А. Блока, был склонен «эстетизировать пейзаж, сближать его с живописью или смежными родами искусства» [Агеносов 2012: 216]. Например, в стихотворении «Сянтаньчэн», вошедшем в пятый сборник поэта «Южный дом» [Перелешин 1968], автор воспел воображаемый утопический китайский город Сянтаньчэн, в котором царит мир, тишина и счастье, а у людей господствует праздничное настроение и душевное спокойствие:

Сянтаньчэн – за холмом прохладным:

Днем туда голуби летят,

А потом фениксом нарядным

В Сянтаньчэн прячется закат

«Сянтаньчэн» (1948) [Перелешин 2018в: 149].

Образ Китая под пером В. Перелешина был идеализирован в качестве «земного рая». Будучи представителем молодого поколения эмиграции (которое было вывезено в Китай детьми), поэт сумел описать чужую, но ставшую ему близкой культуру. В качестве аналогичного примера можно назвать стихотворения «Китайская шкатулка» и «Феникс», созданные М.П. Коростовец.

В своих художественных произведениях и письмах «китайского периода» Перелешин старался не раскрывать свои размышления об актуальных общественных и социальных проблемах. Будучи изгнанниками «без России», писатели жили в маргинальном пространстве: несмотря на в целом удовлетворительные условия жизни в начале годы эмиграции, с первого дня их пребывания в Китае они ощущали себя на периферии культурного развития. Им было необходимо физически выживать на чужой земле и одновременно сохранять культурные связи со своей родиной, и это качество проходило через всю их творческую жизнь. Им приходилось постоянно опасаться цензуры, уклоняться от постановки социально-политической проблематики. Писатели стремились к обретению национальной идентичности, изысканию и сохранению национальных корней и размышляли над этими вопросами в религиозно-философском аспекте. Глубокая привязанность русского народа к земле, на которой он родился и рос из поколения в поколение, делало «мать-родину» источником духовной силы, а вызванные разлукой страдания стали причиной угасающей по политическим причинам надежды на возвращении на родину, что усиливало трагическую сущность изгнания и способствовало уходу от угрожающих безопасности тем. В. Перелешин писал об этой особенности самосознания эмигрантов в стихотворении «Мы», вошедшем в его второй сборник «Добрый улей»: «Пусть звезды холодны чужие – / Отрубленная голова / Неумирающей России» [Там же: 49].

В. Перелешин был человеком, обладавшим – по словам самого поэта, – «трудным характером». Учитывая социальную обстановку, характерную для первой половины XX в., позволим предположить, что в обществе эмигрантов поэт подвергался дискриминации. Таким образом, личная замкнутость заставляла поэта бороться с непринятием себя «настоящего», подрывая его отношения с окружающими, что способствовало обращению к культуре дружественного китайского народа. Следует учитывать, что В. Перелешин был человеком умным, обладавшим развитым интеллектом и культурной адаптивностью, способностью к усвоению ценностей других

культур. Всё это привело к тому, что писатель, ставший маргиналом среди других маргиналов, которыми были русские эмигранты, оказался «нетипичным» эмигрантом, поскольку знал и понимал Китай, его язык, литературу и культуру.

В отличие от современников В. Перелешин не имел чувства превосходства по отношению к Китаю, что в среде русских эмигрантов было редкостью. Поэт был озабочен судьбой Китая, видел бедность и страдания народа; он прикоснулся к древней, но, как многие полагали, «угасающей» китайской цивилизации. Он не только приобрёл китайских друзей и занялся переводом китайской классики, но и ввёл в собственное поэтическое творчество многие «китайские» образы.

Осенью 1939 г. В. Перелешин переехал в Пекин и начал службу в Российской Духовной миссии – Бэйгуань. Через два месяца его пригласили на экскурсию в один из парков бывшего Зимнего Императорского дворца – Бэйхай. В письме матери от 17 ноября 1939 г. В. Перелешин описал изящные детали древнего китайского архитектурного ансамбля, отметив при этом, что посетители «с грустью покинули Бэйхай», так как из-за войны над всем увиденным царила «печаль запустения» [Кузнецова 2013].

Не будем преувеличить эту эмоциональную волну как вызванную любовью поэта к страдающему Китаю грустную печаль, однако её вполне можно считать естественным проявлением сострадания поэта к разрушенной стране. Существование цензуры не позволяло ему открыто высказывать мысли о положении страны, и многие печальные истории оказывались глубоко похоронены в сердце. Лишь на склоне лет, после многих лет скитаний, проживая в Бразилии, писатель в автобиографической книге «Поэма без предмета» [Перелешин 1989а] впервые затронул связанную с Китаем политическую тему и откровенно рассказал о своих взглядах на внутреннюю и внешнюю политическую обстановку страны на протяжении первой половины XX в., а также описал тяжкие преступления Японии в Китае [Чжан 2021а: 77–91]:

Мы пели – дружно, в унисон –
что наш осуществится сон
в отместку хищникам японцам,

сулящим азиатский рай,
но раздирающим Китай.

«Поэма без предмета» [Перелешин 1989а: 65].

Отсутствие социально-политической тематики не лишило творчество В. Перелешина многообразия, – наоборот, анализируя путь поэта, мы можем отметить эволюцию лирики, которая была обусловлена духовным ростом. Так, в ранних стихотворениях В. Перелешина важное место занимал жанр стихотворения-молитвы, – например, «Ночное» (сборник «В пути») [Перелешин 2018в: 28], «Молитва» (сборник «Добрый улей») [Там же: 67–68], «Томление» (сборник «Звезда над морем») [Там же: 87] и др. Эти произведения были созданы, когда юный поэт начал осознавать своё отличие от других и стал размышлять о философских вопросах, что вызывало в нём, с одной стороны, тоску и желание смириться со своей природой, а с другой стороны, – стремление бороться с царившей в душе бурей:

Вернись ко мне от чистых и смиренных,
Здоровые не требуют врача.
И пусть в огне бессонниц вдохновенных
Моя тоска сгорает, как свеча!

«Томление» (1941) [Там же: 87].

В этот период молодой В. Перелешин использует обращение к миру поэзии в качестве своеобразной «духовной терапии», надеясь избавиться «от многих мучительных переживаний и комплексов» и оправдать себя «перед лицом Бога, мира, перед самим собой» [Соловьева 2002: 62]. Однако со временем поэт стал обретать большую уверенность в творческих силах, и постепенно в его последующих книгах стихотворений (в частности, в сборниках «бразильского» периода) стали появляться декларации о привязанности к Китаю (например, в сборнике «Южный дом»), а также о его отношении к политическим проблемам и к русским харбинцам (например, автобиографическая поэма «Поэма без предмета»).

Отношение В. Перелешина к Китаю менялось – от первоначального поверхностного интереса, вызванного «экзотичностью» страны, к зрелой и истинной любви, – что позволило ему завершить серию переводов китайской классики:

антологию «Стихи на веере» (1970) [Перелешин 1970], поэму «Ли Сао», «Тень на занавеске» и перевод философского трактата «Дао Дэ Цзин» [Дао Дэ Цзин 1990].

Нерешительность, сентиментальность и беспомощность, выразившиеся в ранних произведениях В. Перелешина, были не только «фоном» творчества молодого поэта, но и выражали реальный жизненный статус русских эмигрантов. Однако утверждение, что такой «унылый» характер имела вся литература русского зарубежья, было бы несправедливым.

Писатель-эмигрант А. Несмелов выделялся «яркой мужественностью» лирики, что может быть объяснено не только особенностями его биографии, но и следованием художественным принципам гумилевского акмеизма. В его произведениях не было излишней сентиментальности, но зато присутствовала какая-то особая «боевая бодрость» и призывы к борьбе, которые сочетались с лаконичным стилем и «простым» синтаксисом, наблюдалась «склонность к прозаизмам, прямоте суждений, разговорной лексике при весьма осторожном отношении к метафоре и т. д.» [Забяко 2007: 18]:

Я превосходно вижу: ты скучаешь,
И скука, парень, общая у нас.
Пусть мы враги – друг другу мы не чужды,
Как чужд обоим этот сонный быт

«Встреча первая» [Несмелов 2006: 108].

К числу поклонников творчества Н. Гумилева может быть отнесён и В. Перелешин, который в своих произведениях не раз подчеркивал свой исключительный интерес к произведениям основоположника акмеизма:

Нынче я не наслаждался вдосталь
Книгой – завтра к ней вернусь опять:
Эту книгу надо, как Апостол¹⁷,
Маленькими главками читать!

«При получении стихов Гумилева» (1943)
[Перелешин 2018в: 123–124].

¹⁷ Следует отметить, что книга «Апостол» была одной из первых книг, напечатанных в московской типографии в 1563–1564 гг. Таким образом В. Перелешин выразил отношение к творчеству Н. Гумилёва.

Как неоднократно отмечали исследователи произведений В. Перелешина, главной особенностью поэтического стиля его творчества оказывалась лаконичность и «синтаксическая строгость», что, в свою очередь, было характерно для акмеистов. Как отмечал А. Раннит, постоянный рецензент сборников В. Перелешина, творчеству поэта было свойственно «стремление к скульптурной четкости формы, классической завершенности ритмического рисунка, к конечной ясности, философской углубленности содержания» [Раннит 1976].

К этому суждению можно добавить ещё одну особенность творчества В. Перелешина, на которую впервые обратили внимание литературоведы В.В. Агеносов и Т.М. Соловьева, – «конкретность в названии феноменов животного и растительного мира», «стремление к точности в наименованиях, само уподобление поэта – ткачу, плетущему тонкую ткань, лишний раз свидетельствует об акмеистических корнях поэзии Перелешина» [Агеносов 2012: 217].

Следует отметить, что «основой» литературы является не воспоминание или воображение, а *жизнь*. Постоянная «жизненность» литературы может сохраняться только тогда, когда она находится в постоянном «диалоге» с культурой прошлой и с современными читателями. Развитие литературы, с одной стороны, предполагает наследование традиций, простирающихся от разных культур; с другой стороны, – непрерывное новаторство, взаимодействие с реальностью, что оказывается особенно сложным для эмигрантов, особенно для тех, кто оторвался от Родины в период детства или юности. Эмигрантам было сложно понять события, происходившие в России, но не менее трудным было и слияние с народом принявшей их страны; иными словами, трудность осуществления литературного «диалога» могла приводить к «безжизненности» творчества. Культурная отчуждённость, нехватка «питательных соков», обусловленная отдалённостью от своей культуры, в значительной степени препятствовали литературному поиску, затрудняли размышления о современности, в следствие чего художественная ценность произведений нередко оказывается ограниченной.

Культура страны, принявшей эмигрантов, её язык, традиции и обычаи, могут вдохновлять писателей на первом этапе их деятельности; однако – по мере того, как культурные «запасы», связанные с реальностями своего народа, перестают пополняться, – жизнь в чужой стране обретает «странность», связанную с чувством утраты и отверженности, и это приводит к вынужденному обращению к воспоминаниям о прошлом, которые начинают доминировать, что ограничивает связь с современностью и приводит к сужению творческого диапазона.

Русские писатели Китая – в отличие от соотечественников в Европе, которым было относительно несложно приспособиться к зарубежной жизни, – как правило, не имели объективной необходимости и сильного желания «слиться» с китайским народом. Барьеры, существовавшие между «западной» и «восточной» культурами, существенно усложняли этот процесс, что затрудняло «горизонтальный» литературный диалог; а традиции русской литературы, привнесённые писателями в «иной» культурный мир, не могли полноценно развиваться из-за отсутствия национальной почвы, что неизбежно приводило к разрушению «вертикального» литературного диалога. Этим можно объяснить относительную «бледность» восточной ветви литературы русского зарубежья по сравнению с западной ветвью, что влекло, например, отсутствие *системных* идейных течений, вызывающих непрерывную полемику по поводу философских и социальных вопросов, связанных с современной Россией, а также приводило к «поверхностности» описаний реальности.

Если учитывать эти особенности литературы русского дальневосточного зарубежья, то будет нетрудно заметить особенности творчества В. Перелешина, который выделялся среди своих современников стремлением к постоянному углублению своих знаний об окружающей его действительности, расширению культурного кругозора, а также уникальной способностью извлекать из внешнего «гетерогенного» мира всё то, что оказывалось полезным для его творчества. Неисчерпаемая любознательность и огромный поэтический талант позволили поэту, находившемуся в трагической ситуации изгнания, не только раскрыть в своем творчестве любовь к его «трём

родинам», но и сделать их культуру доступной для читателей «трёх родин». Помимо переводов на русский язык произведений китайской классики, о чём мы уже писали выше, писателем была опубликована антология бразильской поэзии «Южный крест», объединившая переводы на русский язык лирики бразильских писателей [Перелешин 1978]; сборник стихов на португальском языке «Nos Odrés Velhos» («В старых мехах»), перевод на португальский язык «Александрийских песен» М. Кузмина («Os Cânticos de Alexandria») [Kuzmin 1986], выполненный в соавторстве с бразильским переводчиком поэзии Умберто Маркесом Пассосом. Эти переводы стали вкладом В. Перелешина, содействующим развитию культурных связей между разными народами.

До оккупации Северной Маньчжурии японскими войсками русские эмигранты жили достаточно изолированно, что приводило к отсутствию культурных обменов с приютившим их народом и равнодушию по отношению к китайской культуре и действительности; после оккупации многие писатели стали избегать прямого обращения к политическим и социальным проблемам по причине введенной японцами на оккупированных территориях чрезвычайно строгой цензуры и проводившихся ими репрессий по отношению к русскому и китайскому населению. Лишь некоторые из писателей (А. Несмелов, А. Ачаир, М. Колосова) создали произведениях реалистические образы китайских людей, относящихся к низшим сословиям.

Своеобразие литературы русской эмиграции в Китае заключалось в бесконечной тоске по Родине, а также в «внешнем» интересе к культуре Китая, не сопровождавшимся глубоким проникновением в сущность ситуации, в которой существовала страна. Некоторые русские писатели пытались воспроизвести пейзажи, народные традиции и обычаи Северо-Восточного Китая не только как сторонние наблюдатели – однако, чаще всего, это было поверхностное изображение страны, с упором на «экзотику», не сопровождавшееся проникновением в сущность происходивших в ней процессов.

На поэтическое творчество В. Перелешина большое воздействие оказывали и символизм, и акмеизм. Поэт не раз

подчеркивал факт влияния на его творчество произведений Н. Гумилева, от которого он наследовал образную форму стихотворений и интерес к изображению многокультурного мира.

В. Перелешин отличался от современников стремлением к углублению знаний о действительности, расширению кругозора, а также уникальной способностью извлекать из «гетерогенного» мира всё то, что оказывалось полезным для творчества. Писатель активно переводил китайскую классику; он ввёл в творчество многие «китайские» образы, и в глубине души был озабочен судьбой раздираемого войной Китая. Однако образ Китая, созданный под пером В. Перелешина, был идеализирован в качестве «земного рая»: поэт «эстетизировал» страну, стараясь скрыть размышления об её проблемах. Лишь спустя много лет, оказавшись в Бразилии, поэт смог открыто высказать своё мнение по поводу связанных с Китаем политических проблем.

Особенностью творчества В. Перелешина был также процесс интеллектуального и философского «вызревания» поэта: переход от воспроизведения эмоционального фона творческой жизни к смелым идейным декларациям. Изменялось и отношение поэта к Китаю – от поверхностного интереса к «экзотичности» его культуры к истинной и глубокой любви.

ГЛАВА 3. “ТРИ РОДИНЫ” В. ПЕРЕЛЕШИНА

Литературу можно рассматривать как своеобразный «отпечаток», который время накладывает на историю человечества; в таком случае поэзия будет являться *результатом сублимации* всеобщей истории и цивилизации.

В рамках такой системы координат литература русского восточного зарубежья, представленная творчеством В. Перелешина, напоминает, с одной стороны, классическую китайскую пейзажную живопись, а, с другой – одновременно – скромную, но в то же время мелодичную песню. Выраженный в ней темперамент отличается не только от энергичного темперамента русской западной эмигрантской литературы, стремящейся к индивидуальным новаторским формам и наполненной европейской и американской «вольностью», но и от

темперамента советской литературы с её ярко выраженным идеологическим пафосом переустройства «нового мира».

Литература русского зарубежья в Китае, – в частности, поэзия В. Перелешина, формировавшаяся далеко от основных культурных центров Европы, – походила на прекрасный цветок, издававший лёгкий, почти незаметный аромат. Она никогда не стремилась поражать читателей образами героев, яркостью красок, необычностью художественных форм, однако была результатом глубоких внутренних размышлений и показывала задумчивую красоту мира, открывая перед читателями его завесы. Однако именно эта характеристика сближала её с древней восточной культурой и философией.

В 1987 г. В. Перелешин издал в Париже двенадцатую книгу стихотворений, получившую символичное название «Три Родины». Центральное произведение книги, давшее название сборнику, было создано в 1971 г. «Три Родины» поэта – это, прежде всего, Россия, – место появления на свет будущего писателя; Китай – страна юности, место обретения творческой самостоятельности; – и Бразилия, давшая убежище во второй половине жизни и новый творческий импульс. В этом стихотворении история скитаний поэта изложена концептуально – через воспроизведение процесса искания «настоящего себя»:

ТРИ РОДИНЫ

Родился я у быстроводной
неукротимой Ангары
в июле, – месяц нехолодный,
но не запомнил я жары.

Со мной недолго дочь Байкала
резвилась, будто со щенком:
сначала грубо приласкала,
потом отбросила пинком.

И я, долгот не различая,
но зоркий к яркости обнов,
упал в страну шелков и чая,
и лотосов, и вееров.

Пленный речью односложной
(не так ли ангелы в раю?..)
любовью полюбил несложной
вторую родину мою.

Казалось бы, судьба простая:
то упоенье, то беда,
но был я прогнан из Китая,
как из России – навсегда.

Изгой, но больше не забитый,
я отдаю остаток дней
Бразилии незнаменитой,
последней родине моей.

Здесь воздух густ, почти телесен,
и в нем, вращая в колдовство,
замрут обрывки давних песен,
не значащие ничего

27 сентября 1971 г. [Перелешин 1987в: 160].

В главе ставится задача выяснить отношение В. Перелешина к России, Китаю и Бразилии как предметам художественного воспроизведения. В главе последовательно анализируются образы России, Китая и Бразилии в творчестве поэта, исследуются факты биографии, связанные с этими странами, особенности образов этих стран, а также воздействие русской, китайской и южноамериканской культур на деятельность автора.

Особое внимание будет уделено анализу отношения Перелешина к Китаю; будет специально изучен вопрос о роли Бразилии в жизни и творчестве Перелешина, поскольку в литературоведении эта тема практически не исследовалась.

Образ России: «память культуры» и ностальгия

Как мы отметили, в 1920-е гг. Харбин стал центром интеллектуальной жизни российских «китайских» эмигрантов, среди которых были отличные прозаики и поэты. В. Перелешин был постоянным участником и победителем поэтических

конкурсов¹⁸, и эти успехи позволяли поэту гордиться собой и придавали ему уверенность в своих силах. В 1932 г., в возрасте 19 лет, В. Перелешин стал редактором литературной газеты «Чураевка», которая быстро стала популярной в Харбине.

В своих произведениях писатель следовал классическим традициям русской поэзии, уделяя большое внимание соблюдению строгих правил метрики и ритма, но в то же время стремился углубить смысл стихотворений, следуя принципам философской рациональности. В 1937 и 1939 гг. В. Перелешин издал в Харбине две первые книги стихотворений, получившие названия «В пути» [Перелешин 1937] и «Добрый улей» [Перелешин 1939], в которых выразилось ностальгическое чувство, а также крайнее душевное смятение поэта, связанное со стремлением понять свою природу и наладить отношения с окружающими людьми, сформировать личное отношение к религии. В качестве примера обратимся к стихотворению «Галлиполийцы» из сборника «Добрый улей»:

Ни пестрых бантиков в петлицах,
Ни белизны прощальных роз.
Ведь те, кто плачут на границах, –
Те плачут кровью вместо слез.

Платочки не благоухают
Провинциальным цветником,
Такие слезы вытирают
Армейским грязным рукавом

[Перелешин 2018в: 20–21].

Стихотворение было создано в марте 1935 г., когда над всей Европой нависла угроза новой мировой войны, и европейские державы уже открыто готовились к ней. История галлиполийцев – одна из наиболее трагических страниц, связанных с последствиями Первой Мировой и Гражданской войны в России. Стихотворение выражало озабоченность поэта ситуацией,

¹⁸ В Харбине В. Перелешин занял первое место в восточноазиатском конкурсе российских поэтов и беллетристов. См. статью А. Жебита «Он пел “в тоске, на незабытом языке”» [Жебит 2013: 55–61].

сложившейся в 1930-е гг., а также его почтение к солдатам, храбро сражавшимся за Родину, но брошенным ею и союзниками. Произведение продолжало стихотворную традицию, заложенную Пушкиным – самым почитаемым предшественником поэта, – и было написано ямбическим тетраметром, имеющим чёткий и ясный ритм. В нём передавалась торжественная эмоциональная атмосфера, царившая в обществе: первая строфа описывала героический дух солдат, проливавших кровь за свою страну; вторая выражала чувство бессилия человека, оказавшегося на чужбине и потому неспособного служить своей стране.

Для этого периода жизни поэта была характерна напряжённая внутренняя жизнь, борьба, связанная с попытками стать «таким, как все», «вправиться» в «нормальность» [Hinrichs 1987: XXII]; в это же время протекал его неудавшийся роман с Е.А. Генкель¹⁹, принятие монашеского пострига, обучение в Богословском институте, однако попытки изменить жизнь не приносили душевного спокойствия. Если сопоставлять внутреннее состояние поэта с разбушевавшейся стихией, – например, с наводнением, – то можно сделать вывод: для решения проблем, вызванных наводнением, необходимо не заделывание разрушающихся плотин, а сброс воды, а для человека необходимы принципиальные поступки²⁰.

Следует отметить, что В. Перелешин в своих художественных произведениях и письмах «китайского периода» старался не раскрывать размышления об актуальных общественных и социальных проблемах. Чрезвычайная

¹⁹ Е.А. Генкель была старше В. Перелешина на 13 лет; она была замужем и проживала в городе Даляне [Дальнем]. В. Перелешин познакомился ней в 1935 г., и тогда началась их переписка. Летом 1936 г. В. Перелешин на полтора месяца съездил Далянь.

²⁰ Китайцы считают: готовясь к наводнению, нужно не заделывать старые дамбы и плотины (такая помощь неизбежно будет запоздалой), а создать для реки новые русла, по которым вода будет течь свободно. Согласно представлениям, отразившимся в древней китайской философии, природа обладает огромной силой, и человечество должно её уважать, приспособиваясь к ней; если поступать именно так, то она обязательно ответит на такие действия благодарностью.

осторожность русского писателя была связана с особенностями самосознания и самоидентификации эмигрантов.

Будучи изгнанниками «без России», русские эмигранты жили на чужбине в маргинальном пространстве. Несмотря на удовлетворительные условия жизни в первые годы эмиграции, с первого дня пребывания в Китае они ощущали себя на периферии культурного развития. Им было необходимо физически выживать на чужой земле и одновременно сохранять культурные связи со своей родиной, и эта цель проходила через всю их творческую жизнь. Писателям приходилось постоянно опасаться цензуры, уклоняться от постановки социально-политической проблематики, – и одновременно стремиться к сохранению национальных корней. Привязанность русского народа к земле, на которой он жил, делала «мать-родину» источником духовной силы, а вызванные разлукой страдания стали причиной осознания трагической сущности изгнания. В. Перелешин писал об этой особенности сознания эмигрантов в стихотворении «Мы», вошедшем во второй сборник «Добрый улей»: «Пусть звезды холодны чужие – / Отрубленная голова / Неумирающей России» [Перелешин 2018в: 49].

Не благоприятствовала разрешению проблем поэта общественная ситуация 1930-х гг.: Япония вторглась на северо-восток Китая; атмосфера в обществе стала напряженной, жизнь людей (в том числе русского населения) стремительно ухудшалась; русские монастыри поглотила бедность, санитарные условия существования в них стали чудовищными, в среде монахов началось повальное пьянство. Эта ситуация омрачала и без того подавленное настроение В. Перелешина, что сказывалось на его творчестве и способствовало отдалению от миссии служения Богу. В 1946 г. поэт подал начальству Русской духовной миссии в Пекине прошение об отчислении его из монашества, которое получило одобрение. В. Перелешин успешно защитил диссертацию, однако руководство Богословского института отказалась выдать ему диплом.

В 1941 и 1944 г., В. Перелешин, преодолев творческий кризис, опубликовал две новые книги стихотворений – «Звезда над морем» [Перелешин 1941] и «Жертва» [Перелешин 1944]. В

апреле 1949 г. он уехал в Соединённые Штаты Америки, где его арестовали (поводом для ареста стало то, что поэт в 1946–1947 гг. работал в отделении ТАСС, находящемся в Шанхае), а в сентябре депортировали обратно в Китай. После этого В. Перелешин некоторое время проживал в Тяньцзине.

Осенью 1952 г. В. Перелешин снова покинул Китай и отправился в Бразилию. Там, после 15-летнего молчания, он возвратился в поэтический мир, а в 1968 г. при помощи своего старого (ещё харбинского периода) друга – поэтессы, литературного сотрудника «Голоса Америки» Ю.В. Крузенштерн-Петерец, – опубликовал пятую книгу стихотворений «Южный дом» (1968). В дальнейшем последовали сборники «Качель» (1971), «Заповедник» (1972), «С горы Нево» (1975), «Ариэль» (1976), «Южный крест» (1978), «Nos odres velhos» (1983), «Три родины» (1987), «Вдогонку» (1988), а также сборник переводов на русский язык стихотворений китайских поэтов «Стихи на веере» (1970).

Анализируя творчество В. Перелешина и других русских эмигрантов, китайские исследователи литературы русского зарубежья всегда обращали особое внимание на выразившуюся в его произведениях тоску по России – чувство ностальгии. Типичным примером может стать деятельность В. Перелешина, который, покинув родину семилетним мальчиком, сумел сохранить духовную связь со своими национальными корнями.

В. Перелешин стремился следовать традициям, заложенным основоположником русской словесности, – А. Пушкиным. От пушкинской лирики его поэзия получила точную форму и метрику, восходящую к классическим ямбам начала XIX в. Автобиографическая книга В. Перелешина «Поэма без предмета» [Перелешин 1989а], была написана «онегинской строфой». Традиционная метрика сонета в девятом сборнике «Ариэль» предполагала обращение к пятистопному ямбу – каким, например, был написан знаменитый «Сонет» А. Пушкина.

В творчестве В. Перелешина прослеживается и «индивидуально-психологическая» традиция, идущая от М.Ю. Лермонтова. М. Лермонтов представлял поколение, которое «преследовали» беспокойство и хаос, и его поэзия часто

передаёт ощущения одинокой души, попавшей в бурю, которая не может обрести внутреннего покоя. В. Перелешин и некоторые его современники (например, поэт Н. Щеголев) считали М. Лермонтова духовным кумиром. Его поэзия, отличающаяся музыкальностью и эмоциональностью, притягивала к себе В. Перелешина. Яркая индивидуальность, страстность и смелость, выразившиеся в творчестве русского классика, ободряли молодое поколение изгнанников. Под влиянием стихотворения «Парус» В. Перелешин написал поэтическое произведение «На море», а «Хуцинь» напоминает стихотворение «Выхожу один я на дорогу».

Как для оригинального творчества В. Перелешина, так и для сделанных им переводов китайской классической поэзии, было характерно гармоничное сочетание описаний «реального» и «духовного» пространств, совмещённых с религиозно-философскими размышлениями, напряженный поиск смыслов в судьбе цивилизации. В этом плане В. Перелешин считал себя учеником Ф.И. Тютчева, поэзия которого была выражением глубокой мудрости (в чём проявлялось её типологическое сходство с традиционной китайской лирикой) и включала размышления, основанные на диалектическом методе.

В творчестве В. Перелешина легко обнаруживаются традиции русского Серебряного века. Писатель, как и многие другие русские поэты-эмигранты высоко оценивал символизм, и особенно – «дух свободы» и музыкальность поэзии А.А. Блока. В. Перелешина интересовал и русский акмеизм, а «китайские элементы» в его произведениях формировались под влиянием предшественника – Н. Гумилёва. В. Перелешин не раз подчеркивал исключительный интерес к произведениям основоположника акмеизма, от которого он наследовал образную форму стихотворений и интерес к изображению многополярного и многокультурного мира. Под влиянием стихотворения Н. Гумилёва «Заблудившийся трамвай» поэт написал стихотворение «Заблудившийся аргонавт» (1947), которое демонстрирует богатство воображения, экзотическую красоту, четкость и ясность поэтической фабулы:

И, как рыбки в узких бассейнах

Под шатрами ярких кустов,
Я бы вырос в сетях затейных
Иероглифов и стихов [Перелешин 2018в: 138–139].

Большая часть стихотворений, написанных Перелешиним на протяжении китайского периода, была сосредоточена на индивидуальных переживаниях поэта – его муке, боли, несчастьях, – выраженных при помощи религиозных и философских мотивов. Четвертая книга стихотворений с символическим названием «Жертва», опубликованная в 1944 г., раскрывала внутреннюю борьбу лирического героя между его «духовностью» и «телесностью» (стихотворения «Ученику», «К той, что крылата...», «Бездна», «Элегия» и некоторые другие).

Пребывание В. Перелешина в Пекине (1939–1943) было связано и с счастливыми днями, которые питали душу поэта: ему удалось вырваться за пределы провинциального Харбина и покинуть узкий круг русских эмигрантов [Hinrichs 1987]. В Пекине он смог вдохнуть свежий воздух и заново взглянуть на окружающий мир, понять и принять себя в совершенно новом свете, приступить к духовному поиску, размышлениям о смысле жизни и наблюдениям над современным обществом.

Однако далеко не всё, что было создано русской классической литературой, было использовано в творчестве В. Перелешина. Одно из главных достижений русской культуры XIX в. – обретение *народности*, принципы которой оказались чуждыми для многих эмигрантов, разлучённых с родным народом. Описание жестокости войны, поиск способов выживания в период великих потрясений, размышления о грядущей судьбе родины и населяющего её народа стало постоянной темой таких писателей-эмигрантов, как А. Несмелов, Л. Хаиндрова, М. Колосова и некоторых других.

В творчестве В. Перелешина выявляются иные особенности. *Внешняя* реальность, окружавшая поэта, сочувствие к страдающим людям, во многом оказывались закрытыми для его внутреннего мира. В письме от 24 июля 1968 года, адресованном поэту и литературному критику Ю. Иваску, В. Перелешин признавался, что оккупация японцами Пекина и война с Японией не оказали существенного воздействия на его творчество.

Возникает закономерный вопрос: что на протяжении долгой истории человечества являлось истинным назначением литературы в целом и поэзии в частности? В чём всегда заключалась сила поэзии?

Убедительный ответ на этот вопрос дала русская классическая литература. Непрерывный духовный поиск, размышления о судьбе человечества и постоянная забота о народе – это основные принципы русской словесности XIX в., её драгоценное наследие, адресованное всей человеческой цивилизации. Весь мир восхищается стремлением русских писателей – А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и других – понять *душу* народа и передать читателю сочувствие к его тяжёлой судьбе. «Народность» русской литературы – это ценное достояние культуры *всего* человечества, – в частности, культуры Китая.

Однако для В. Перелешина наиболее значимым оказалась не гражданское, а «индивидуально-психологическое» направление русской литературы, воплотившееся в творчестве таких поэтов, как М. Лермонтов, А. Фет, Я. Полонский, К. Случевский, С. Надсон, Н. Гумилёв и некоторых других, – связанное с глубоким проникновением во внутренние переживания человека. Поэты этого типа основные усилия направляли на описание собственного внутреннего мира, выражая личное, индивидуальное восприятие окружающего мира, размышляли о миссии человека перед Богом.

Однако называть В. Перелешина только поэтом-«индивидуалистом», замкнутым на свой внутренний мир, было бы неверным. В 1943 г. В. Перелешин написал стихотворение «Последний лотос», строки которого можно рассматривать как поэтическую декларацию индивидуального протеста и стремления к *внешней* свободе:

<...> Последний лотос лишь

Один воздет, как знамя.

<...> И на ветру зимы

Мы таяли, как дымы

<...> И я стою один,

Последний бард свободы [Там же: 133–134].

В этом стихотворении поэт выразил сложные и противоречивые чувства: с одной стороны, автор грустит из-за вынужденного прощания с веселым Пекином и неясностью предстоящей жизни в Шанхае; с другой стороны, он, проявляя гордыню и упрямство, воспевает свободу.

В отношении В. Перелешина к внешнему миру большую роль играло чувство *ностальгии*, которая – в его интерпретации – связывалась с отношением к *реальному* окружающему миру, явленному в Китае. В 1943 г. В. Перелешин написал стихотворение со знаменательным названием «Ностальгия». В самом начале этого стихотворения поэт заявил:

Я сердца на дольки, на ломтики не разделю

Россия, Россия, отчизна моя золотая! [Там же: 118].

После этих строчек содержалось прямое обращение к «мачехе ласковой» – Китаю, – где «...летние звезды в ночи для меня расцветали». В третьей и четвертой строках лирический герой, глядя на закат, с тоской размышлял о своей родине (которую он воспринимал весьма абстрактно, исходя из ранних – весьма «туманных» – детских впечатлений и литературных стереотипов), вспоминая «усталых журавлей» и используя «знаковую» деталь китайской культуры – *веер*:

И вдруг опадают, как сложенные веера,

Улыбки, и сосны, и арки... Россия, Россия [Там же: 118].

В представлении поэта образ России оказывается условным, неясным и однотонным («отчизна золотая»), в то время, как образ Китая становится осязаемым, конкретным и живым: в нём присутствуют «мачеха ласковая», «жёлтые кроткие люди», люди-«братья», народные сказки, летние звёзды, веер и т. п., а «тоска по родине» соотносится с воспоминаниями о другом месте, расположенном на Севере (стихотворение было написано за несколько дней до отъезда на Юг, в город Шанхай), – «северной столице» Китая – городе Пекине, с которым в памяти поэта было связано множество тёплых воспоминаний.

Внешний мир входил в поэтическое сознание лирического героя В. Перелешина через детали и образы, соотнесённые с Китаем. Когда осенью 1943 года поэт был вынужден покинуть Пекин и отправиться в Шанхай, перед его мысленным взором

возник собирательный образ представителей китайского народа. Путешествие в вагоне «низшего класса», совершённое вместе с китайцами, оставило в его памяти глубокое впечатление. Много лет спустя, находясь в Бразилии, поэт вспомнил трагический эпизод путешествия (жестокую расправу японских солдат с простыми людьми, оказавшимися на вокзале) и воспроизвёл его в автобиографической «Поэме без предмета».

Представления В. Перелешина о России не были приняты многими другими писателями-эмигрантами. В 1943 г. в Шанхае был образован литературный кружок «Пятница», основными участниками которого стали многие деятели харбинской «Чураевки» – Л. Андерсен, Л. Хаиндрова, Н. Щеголев, Ю. Крузенштерн-Петерец, В. Померанцев, – и в их числе оказался В. Перелешин. Однако стихотворение, написанное им в 1944 г. на тему России, подверглось критике со стороны его бывших соратников по писательству из-за «эмоциональной пустоты», которую увидели в нём другие поэты.

Обратимся к тексту произведения:

Живу тревогами своими
О бедном сердце, о семье,
А ты, Россия, только имя,
Придуманное бытие.
<...>
О, да, ты – заспанное слово,
А столько слов нужней, звончей:
Как звуки языка чужого,
Как скрипки ветреных ночей.
Зачем же смутною любовью
Я создаю тебя? Вот-вот
Вскипят сухие буквы кровью,
И давний призрак оживет [Перелешин 1968: 16].

Причиной негативной оценки произведения другими участниками «Пятницы», можно предположить, была абстрактность образа России и «безжизненность» связанных с ним мотивов («заспанное слово», «придуманное бытие», «смутная любовь»). На таком фоне образ Китая в творчестве поэта оказывался гораздо более ощутимым и конкретным.

Утверждение жизненной позиции поэта находим и в стихотворении «Заблудившийся аргонавт» (1947):

Я широк, как морское лоно:
Всё объемя и все любя.

Далее поэт представил свою воображаемую судьбу в качестве китайца, заявив:

Я б родился в городе южном –
В Баошане или Чэнду –
В именитом, степенном, дружном,
Многодетном старом роду.

При этом в конце стихотворения изображалось пробуждение от «китайского сна»:

Я – до костного мозга русский

[Перелешин 2018в: 138–139].

Жизненный путь В. Перелешина был связан со скитаниями, а его творчество свидетельствовало о блестящем таланте автора, и отражало процесс развития поэта – искания «настоящего себя». «Ностальгия Перелешина» оказалась связана не только с любовью к России и её культуре, отражённой в национальной литературной традиции, но и с интересом и искренней любовью к Китаю, а также с отношением к другим странам (в частности, Бразилии), в которые его забрасывала судьба. «Интернациональный» характер «ностальгии Перелешина» позволяет понять своеобразие художественного мира, раскрыть глубокую ценность его поэтического творчества и значение для литературной деятельности писателя.

Китай: взгляд в прошлое

Литература русского зарубежья передавала уникальный опыт выживания в чужом культурном пространстве, накопленный русскими людьми, заброшенными в разные страны. Восточная ветвь литературы русского зарубежья существенно отличалась и от западной ветви – энергичной, стремящейся к использованию индивидуальных и новаторских форм, – и от идеологизированной «советской» литературы, отражавшей идеалы социализма и коммунизма.

Находясь далеко от центров европейской культуры XX в., литература русского зарубежья в Китае обрела уникальный, почти незаметный со стороны «аромат». Она не находилась в центре внимания литературной критики, не поражала читателей оригинальностью поэтического языка, но в ней выражалась красота окружающего мира, экзистенциальные размышления об эпохе и о месте российских эмигрантов в современном мире – и в этом качестве она удивительным образом соответствовала традициям древней восточной культуры и философии.

В отличие от многих современников В. Перелешин проявил большой интерес к истории и культуре Китая. Он откровенно общался с китайскими друзьями, использовал в своих стихах «китайские» образы и переводил китайскую классику. Внимание В. Перелешина к Китаю имело культурные истоки, обусловленные художественными принципами русской культуры Серебряного века, особо интересовавшейся данной темой. Источниками сведений о Китае были материалы богатейших «китайских» коллекций в музеях и частных коллекциях Санкт-Петербурга, Парижа и Берлина, публиковавшиеся на протяжении второй половины XIX в. описания многочисленных путешествий по этой стране (Н. Пржевальского, П. Пясецкого, А. и Г. Потаниных, Г. Грумм-Гржимайло, Э. Ухтомского и др.), переводы произведений китайских мыслителей на русский, английский или французский языки, лекции и труды российских синологов (В. Васильева, С. Георгиевского, В. Алексеева и др.), популярные книги о путешествиях и путешественниках, созданные писательницей М.А. Лялиной (иронически упоминаемые Набоковым в романе «Дар») [Лялина 2006].

Общий интерес эпохи Серебряного века к культуре Востока выразился в обращении писателей к «китайским» образам, сюжетам и мотивам в литературе, а также в художественном переводе классических китайских текстов. В числе писателей, обратившихся к теме Китая, можно отнести К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Ахматову, Н. Гумилёва и В. Набокова, – писателей, произведения которых были хорошо известны русским, проживавшим в Харбине и Шанхае.

В «Изыяснительных замечаниях» к переводам китайских стихотворений К. Бальмонт высказал характерную для его времени мысль об особой связи искусства стран Востока (в том числе Китая) с сущностными качествами мировой культуры. Поэт полагал, что *прошлое* цивилизации указывает на *цель*, к которой должны стремиться современные государства:

«Китай <...> тысячи лет тому назад пережил то, к чему мы ещё приближаемся, или только приблизимся, в нашем историческом Завтра. Мы еле-еле знаем, что та воздушность, утончённость и одухотворённость чувства, та красочная деликатность и изысканность, которыми мы, например, восхищаемся в Японской живописи, в гораздо большей степени, и как в первоисточнике, существуют в том Солнечном царстве, чьё имя Китай» [Бальмонт 1909: 144]. Можно предположить, что это высказывание было близко и понятно В. Перелешину. Стоит отметить, что К. Бальмонт перевёл на русский язык несколько китайских стихотворений, а также книгу Лао-цзы (в форме поэмы), которая получила название «Книга пути и благого чарования» (во второй половине XX в. аналогичный перевод трактата «Дао Дэ Цзин» осуществил В. Перелешин).

Особое место Китай занимал в творчестве Н. Гумилёва – поэта, которого многие русские эмигранты, оказавшиеся в Китае, считали своим кумиром, а поэты (в частности, А. Ачаир, А. Несмелов и В. Перелешин) следовали его художественным принципам. Для поэта тема Китая была частью увлечения «экзотическими» культурами, привлекавшими в качестве альтернативы «старой европейской» цивилизации, изучение которых помогает понять истинное предназначение человека. Гумилёв сумел понять и прочувствовать важные особенности китайской художественной мысли, освоить некоторые принципы китайской поэтики, что позволило ему передать китайские представления о двойственности бытия (земное – небесное, инь – ян, вода – гора, вечное – сиюминутное), сочетающиеся с ощущением единства человека и природы.

Созданный в сборнике «Фарфоровый павильон» образ собравшихся на островке поэтов и композиционные принципы цикла основывались на приёмах, характерных для традиционной

китайской лирикой: изображение пейзажа переплеталось с раскрытием внутреннего мира лирического героя, «дальние» планы чередовались с близкими, мотив «отражения» становился принципом композиционной организации текста (вода, озеро, луна, вино, лодка, цветы...) и способом передачи идеи бегства в «иной» мир, который может дать в «этом» мире недостижимую гармонию²¹. В одном из первых произведений, созданных на «китайскую» тему, – стихотворении «Путешествие в Китай» – поэт писал: «...Все мы, товарищи, верим в море, / можем отплыть в далекий Китай / <...> Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути и встретим смерть!» [Гумилёв 2000: 209].

Огромный интерес к Китаю выражался и в советской литературе 1920–1930-х гг. (произведения В. Маяковского, Д. Бедного, С. Третьякова, Б. Пильняка и других писателей): в ней акцентировались прежде всего не художественные, а *политические* аспекты «дружбы» с Китаем, который рассматривался как ближайший соратник в борьбе с «мировым империализмом» – страна, в которой в ближайшем будущем должно произойти социалистическая революция.

В. Перелешин прожил в Китае более тридцати лет и хорошо овладел китайским языком. В его поэтическом творчестве и переводческой деятельности образы и мотивы, связанные с Китаем, занимали большое место. Исследование художественного мира В. Перелешина и места в его творчестве размышлений о «трёх родинах» позволяет понять некоторые особенности литературы русской «восточной» эмиграции.

Попытаемся определить место, которое заняла в творчестве писателя его «Вторая Родина», и исследовать принципы воздействия китайской культуры на деятельность автора.

²¹ Обращение к приёмам «китайской поэтики», характерное для К. Бальмонта и Н. Гумилёва, можно встретить в произведениях В. Набокова. В рассказе «Облако, озеро, башня» пейзаж, созерцание которого открывает герою «счастье», включает многие традиционные для китайской лирики мотивы – «воды» («синего озера»), в которой отражается часть неба (облако), зелёный холм и старинная башня.

В. Перелешин был увлечен Китаем и нередко включал в свое творчество мотивы и образы, связанные с этой страной; он даже сочинял собственные стихотворения, написанные в стиле древней китайской поэзии. Экзотический колорит загадочной древней страны придавал его работам оригинальные сюжетные повороты, порождая яркие образы, делал процесс чтения захватывающим. Следует отметить, что интерес поэта к китайской культуре выразился в том, что он стал изучать китайский язык, что позволяло активно заниматься переводами произведений китайской классической литературы, а также произведений современных китайских писателей, – таких, как Лу Синь, – и создать биографии китайских знаменитостей.

Российские и китайские исследователи литературы русской восточной эмиграции неоднократно отмечали яркость и убедительность образа Китая, созданного в произведениях В. Перелешина. Почти все литературоведы придерживаются мнения, что «китайские элементы» в его творчестве свидетельствуют о любви к Китаю – его «второй Родине» и «мачехе ласковой»²².

Для того чтобы лучше понять истинные чувства поэта, попытаемся проанализировать *контекст*, в рамках которого формировалась творческая индивидуальность В. Перелешина, – познакомиться с тем, как изменялось его отношение к Китаю.

Сосредоточим внимание на двух основных вопросах, ответы на которые, как нам представляется, особенно важны для понимания того, какое место занимал Китай и его образ в творчестве В. Перелешина: насколько *глубокой* и *истинной* была его любовь к Китаю и интерес к культуре страны, и в какой мере его можно считать «знатоком Китая»?

В первой половине XX в. в Китае шла гражданская война: экономика была разрушена, борющиеся за власть маршалы-милитаристы преследовали корыстные политические цели, а народ жил в страшной бедности и оставался неграмотным. Все 32 года, которые поэт находился на территории Китая, жизнь

²² См. стихотворение «Ностальгия» (1943): «У мачехи ласковой – в желтой я вырос стране» [Перелешин 1944].

людей – как местного населения, так и эмигрантов – была тяжелой, наполненной социальными потрясениями, страхом и нищетой. В дальнейшем, находясь в Бразилии, поэт вспоминал: «От тогдашней шанхайской действительности хотелось бежать, но бежать было некуда. На севере было еще хуже, еще голоднее и холоднее, а границы были закрыты»²³.

Тема Китая в поэзии В. Перелешина впервые возникла в третьей книге «Звезда над морем» (1941) [Перелешин 1941], в которую вошли стихи «Поездка в Дун-лин²⁴» (1940) и «Картина» (1941). Особенности этих стихотворений было выражение эмоций, которое осуществлялось через воспроизведение реалий, соотнесённых с китайской культурой, и описание конкретных эпизодов, что в техническом и содержательном плане полностью соответствовало принципам древней китайской поэзии.

Стихотворение «Поездка в Дун-лин» состояло из четырёх строф (такая структура поэтического произведения в целом была характерна для поэзии эпохи Тан), каждая из которых, в свою очередь, включала четыре стиха (строчки). Анализируя стихотворение, мы можем отметить, что в первой строфе взгляд поэта устремлён вдаль, и в ней представлен китайский пейзаж, увиденный на большом расстоянии («К востоку поднимаются курганы...»). Во второй строфе пространство становится характеристикой переживания («В твоих глазах – безоблачные дали»), а пространственная дистанция сокращается до минимума («Синеет жилка нежная на лбу») и обретает черты характеристики времени («Здесь юноши о девушках вздыхали»). В третьей строфе содержатся размышления поэта об отношениях прошлого и современности в их постоянной связи с обыденными тревогами человека. В четвертой строфе мысль поэта вновь

²³ Перелешин В. Два полустанка. Цит. по кн.: [Hinrichs 1987]. Valerij Perelesin's Poetry from His Chinese years (1920–1952). Amsterdam, 1987. P. 101.

²⁴ Дунлин (东陵 – «Восточная гробница») – место захоронения правителей Империи Великая Цин (Династии Цин), в том числе последней императрицы Китая Цы Си. Дунлин расположен в провинции Хэбэй, недалеко от Пекина.

обращается к реалиям современности и содержит скрытую оценку деятельности современного человека.

Профессор Ли Мэн в монографии «Забытая страница: литература русской эмиграции в Китае» осуществила анализ стихотворения и сделала следующий вывод: «...Используя приём постоянного изменения точек зрения ... поэту удалось расширить пространство короткого стихотворения, что позволило раскрыть свои размышления над историей, чужой культурой и своей болью» [Ли (Li) 2007: 309].

В стихотворении «Картина» (1940) воспроизводился пейзаж, построенный по законам композиции китайской живописи:

КАРТИНА

Марии Павловне Коростовец

Есть у меня картина: между скал
Простерто небо, всех небес лучистей.
Китайский мастер их нарисовал
Легчайшею и совершенной кистью.

Внизу, в долине, зелень, как ковер,
Стада приходят на призыв свирели.
Так безобидный высказан укор
Всем возлюбившим маленькие цели.

А выше есть тропинка по хребту,
И будет награжден по ней идущий
Вишневыми деревьями в цвету,
Прохладою уединенных кущей.

Здесь мудрецы, сдав сыновьям дела
И замуж внучку младшую пристроив,
Вздыхнут о том, как молодость цвела
Надменной роз и радостней левкоев.

А скалы те, что в небо уперлись,
Обнажены, как варварские пики, –
Немногие полюбят эту высь,
Где только ястребы да камень дикий.

Но там над пропастью взвилась сосна,

Торжественно, спокойно, равнодушно,
И там царит такая тишина,
Что сердце ей доверится послушно.

Лишь только смерть, легка и хороша,
Меня нагонит поступью нескорой,
Я знаю, наяву моя душа
Придет бродить на вычурные горы

[Перелешин 2018в: 85].

В этом стихотворении созерцание *пространства* переплетается с авторскими размышлениями о закономерностях течения *времени*. Изображение национального пейзажа чередуется с описанием впечатлений автора и его размышлениями, в которых воссоздаётся предполагаемая точка зрения зрителя картины и содержатся рассуждения о месте в жизни человека «маленьких целей»²⁵ (под которыми имеются в виду «житейские» проблемы), связанных с повседневностью, и целей «больших», то есть высоких, «духовных», выражающихся в бытии природы и доступных только мудрецам.

Стихотворение демонстрирует понимание русским поэтом принципов китайской живописи, а также воссоздаёт некоторые значимые ценности китайской культуры (устремлённость к «тишине» и «покою», передача своего «дела» сыновьям, размышления о бытии души после смерти). Композиция произведения основана на постоянном движении взгляда поэта, обзорающего картину, и плавном переключении внимания зрителя между реальностью и воображением, достигаемого при

²⁵ Упоминание «маленьких целей» в скрытой форме содержит отклик на полемику в русской критике 1870–1880-х гг. о допустимости и целесообразности «малых дел» в духе раннего народничества (например, открытия бесплатной столовой для голодающих крестьян), которые могут поспособствовать жизни одного человека (или небольшой группы людей), но не решат проблем комплексно. Под «кардинальным» решением проблем обычно подразумевалась революция. В интерпретации В. Перелешина «большой целью» оказывалось эстетическое совершенство природы, отражённое в картине мастера-живописца.

помощи «проходящих через всё стихотворение параллелей» и чередования времени глаголов [Ли (Li) 2007: 309].

В связи с этим профессор Ли Мэн отмечает: «В первой строфе дано краткое описание содержания картины, выполненное с использованием глаголов в прошедшем времени; во второй строфе добавляются отдельные детали представленной картины – уже при помощи глаголов в настоящем времени; в третьей строфе – по мере того, как взгляд поэта скользит вдоль хребта гор – вслед воображаемому путнику, идущему по тропинке, предмет описания становится не столько реальностью, сколько частью воображения поэта, и для такого описания используются формы глагола в будущем времени. В последующих двух строфах воображаемые поэтом картины жизни продолжают развиваться. В шестой строфе союз “но” вновь обращает поэта к реальности, и он, используя глаголы в настоящем времени, воспроизводит ощущение покоя. В заключительной строфе поэт раскрывает представления об отношениях, возникающих между человеком и природой: сначала картина природы воспроизводится как нечто стороннее, находящееся на большой дистанции от наблюдателя, а потом она постепенно приближается к наблюдателю, который как бы «входит» в неё, и уже в самом конце стихотворения лирический герой выступает только как выразитель собственного “я”, однако при этом его взгляд проходит через всё стихотворение, что очень типично для китайской поэзии» [Там же: 310]. Чередование временных форм глагола способствовало тому, что созданная в стихотворении «картина» переносилась из «реального» бытия в некое вневременное «духовное» пространство, в котором среди тишины вечно живут мудрецы и странствуют души людей²⁶.

Тема Китая сделалась ещё более яркой в четвертой книге стихотворений «Жертва», опубликованной в 1944 г., которая сразу привлекла внимание харбинских критиков. Программным было стихотворение «Китай» (1942), которое, как отметила Ли Мэн, стало «первой декларацией о принятии поэтом Китая и

²⁶ Влияние китайской поэзии на творчество В. Перелешина рассмотрено в разделе 4.1. «Принципы «китайской поэтики».

китайской культуры» [Там же: 313]. В самом начале стихотворения поэт декларирует свой общий взгляд на страну:

Это небо как синий киворий

Осенявший утерянный рай

Это милое желтое море –

Золотой и голодный Китай [Перелешин 1944: 14].

Слово «киворий», принадлежащее к «высокому» стилю, которое используется для характеристики небесного купола, покрывающего страну, применялось для обозначения навесов, балдахинов, расположенных над особо почитаемыми объектами в храмах, – мощами святых людей, иконами, источниками, тронами и молевыми местами, – сопоставление страны с утерянным человечеством «раем», «небесным Иерусалимом», – указывало на идеализацию поэтом Китая.

В произведении перечисляются детали, связанные в сознании российских читателей с этой страной, которые хранятся в душе поэта «сердцем мудрым»: «пестрые стены», «дворики», «сосны», цветы, «кроткие лица» девушек и «мирная речь» юношей. Лирический герой характеризует страну как «странный и шумный рай», который «узнаётся» им «после нескольких перерождений» (в этих словах содержится указание на принятие поэтом буддийской концепции «переселения душ»).

Однако при чтении стихотворения у *китайского* читателя должно было обязательно возникать ощущение того, что изображенный в стихотворении мир на самом деле не имел прямого отношения к *реальному* Китаю – в том состоянии, в котором он находился в 1930-е гг. Мало что меняло в таком восприятии слово «голодный» (тем более в сочетании со словом «золотой»), поскольку представление о «голоде» и связанном с ним «посте» оставалось частью религиозных представлений о «праведной жизни». В стихотворении не был представлен трезвый взгляд на текущее социальное положение страны, не было сформулировано отношение к страданиям китайского народа или высказаны размышления о судьбе государства. Мотивы, выраженные в стихотворении, воссоздавали отдельные «экзотические» (для русского человека) детали и могли быть связаны, например, с «радостными» путешествиями по стране, и

свидетельствовать не столько о любви поэта к Китаю, сколько о «любовании» окружающим миром, не предполагающим глубокого *осмысления* и проникновенного *сострадания*.

Истинная (не «показная»!) любовь никогда не останавливается на одностороннем «требовании» красоты; такая любовь – в соответствии с традициями как русской, так и китайской культуры – всегда предполагает *любовь-сострадание*. Любовь, если она действительно сильная, должна потрясать человеческие сердца, минуя «страстные воззвания», которые в таком случае становятся совершенно излишними.

Поэт не обратил внимания на опустошения, произведенные иностранными агрессорами на территории «божественной земли» с долгой историей; ему не оказался интересен процесс пробуждения китайского народа к насыщенной социальной жизни, когда, как говорят в таких случаях в Китае, «заря рассекала небо и вырывалась из бесконечной тьмы». Он лишь спокойно обращался к описанию «древней и страдающей» страны, в которой он стремится найти «духовное убежище», чтобы успокоить *личную* тоску, вызванную дискриминацией со стороны соотечественников: «К ним я, данник беды и позора, / Приходил тишины зачерпнуть...» [Перелешин 2018в: 106].

Следует подчеркнуть, что В. Перелешин избегал излишнего общения с окружающим миром – и как обычный застенчивый человек, и как иностранец, оказавшийся в чужой стране, что мешало ему в полной мере раскрывать душу и полюбить Китай – бедный, тёмный и глубоко страдающий. Поэтому вывод о глубокой любви В. Перелешина к Китаю, к которому пришли китайские и зарубежные исследователи, с нашей точки зрения, представляется достаточно спорным.

Однако, по сравнению с большинством поэтов и прозаиков русского зарубежья, оказавшихся в Китае в 1920–1930-е гг., которые обычно «выдерживали дистанцию» по отношению к окружающему их миру и «не смешивались с коренным населением» [Крейд 2001: 5], интерес В. Перелешина к традиционной китайской культуре и его размышления над китайской литературой и философией были весьма глубокими.

Наглядным доказательством этого является стихотворение «На середине моста» (1943):

Я медленно взошел до середины,
Я шел оглядываясь, не спеша,
Чтоб нынче, в день тридцатой годовщины,
понять, что жизнь безмерно хороша.

Но дальше вниз – легко, почти паденье...
Стой, путник, и движенья не ускорь:
Не упusti весеннего цветенья,
Закатов царственных и звонких зорь!

«На середине моста» [Перелешин 2018в: 114–115].

Используя образ китайского «горбатого» моста, поэт раскрыл жизненный путь человека: первая половина подобна подъёму вверх, который тянется долго и требует напряженных усилий; достижение вершины символизирует пик жизни и одновременно оказывается началом движения вниз; вторая половина подобна спуску, во время которого годы пролетают быстро, и, в конце концов, этот путь приводит к возвращению на уровень горизонта, с которого начиналось восхождение. Поэт призывает ценить время, подчеркивая, что человек должен быть благодарен Богу и что ему необходимо учиться, непрерывно совершенствуясь – даже в последние годы жизни.

Представления о необходимости *непрерывного* учения – одна из важнейших составных частей китайской культуры. Великий китайский поэт и философ Хань Юй, живший в период династии Тан, написал строки, которые в настоящее время известны любому китайцу: 书山有路勤为径, 学海无涯苦作舟²⁷. Подобная мысль утверждается и в китайской пословице: 学如逆水行舟, 不进则退²⁸. Множество аналогичных высказываний можно встретить и в других классических китайских текстах.

²⁷ Трудолюбие – это петлистая тропинка, ведущая в горы книг; упорное учение – небольшая лодка, плавающая по бесконечному океану знаний.

²⁸ Учение подобно лодке, плывущей против течения, однако стоит на минуту остановиться как тебя тут же унесет назад.

В. Перелешин был увлечен не только китайской литературой, живописью и архитектурой, но и китайской философией, которая побуждала его на размышления о смысле жизни человека. Для китайской культуры характерно представление о том, что всё в мире возникает из ничего и, в конечном итоге, возвращается в ничто всякий объект берёт своё начало в природе и в конце концов возвращается в природу; любое явление, каким бы цветущим оно ни было, возвращается в состояние тишины и покоя. Всё в мире происходит циклично: любой объект берёт своё начало в природе и в конце концов возвращается в природу; каждое явление, каким бы цветущим оно ни было, возвращается в состояние тишины и покоя [Чжан 2021a]. Если человек в своём духовном развитии хочет достигнуть высокого уровня, то для достижения цели ему нужно приложить огромные усилия, которые могут замедлить течение времени. В результате такого подъёма человек достигает «пика» жизни, и с этого момента он, с одной стороны, освобождается от тяжестей борьбы с обстоятельствами; с другой стороны, в его судьбе начинается спад, а время начинает лететь ещё быстрее.

В стихотворении «Вид на Пекин из Би-юнь-сы»²⁹ (1943) поэт также описал подъём – на этот раз на вершину горы, возвышающейся над городом, что позволяет лирическому герою ощутить в сердце величественность природы: «Так высоко, что умолкает слава / И только ветра слышен вечный зов» [Перелешин 2018в: 120]. Эпизод демонстрирует знание русским поэтом мотивов древней китайской поэзии: поэт поднимается на возвышенность и устремляет взор в необозримую даль, любясь окружающей природой, что вызывает в его душе возвышенные переживания. В необъятном просторе поэт ощущает свою ничтожность и беспомощность, что позволяет ему сказать:

Да, если бы, как трепетная птица,
Здесь обрести прибежище в грозу,
Так спрятаться, врасти и притаиться,
Чтоб смерть забыла – и прошла вниз!

²⁹ Биюньсы [碧云寺] – Храм Лазурных Облаков в пригороде Пекина.

В Китае хорошо известно стихотворение 《登鶴雀樓》 («Поднимаюсь на башню Гуаньцзюэ»), созданное Ван Чжихуанем – знаменитым поэтом династии Тан:

白日依山尽，
黄河入海流。
欲穷千里目，
更上一层楼。

——王之涣《登鶴雀樓》³⁰.

В первых двух строчках стихотворения описывалась картина, предстающая перед глазами поэта: вздымающиеся к небу горы, сияющее над ними солнце и Жёлтая река (Хуанхэ), устремляющаяся по направлению к морю. Ван Чжихуань исключительно точно и лаконично, используя всего лишь 10 иероглифов, показал прекрасный пейзаж своей Родины. В двух следующих строчках поэт, вкладывая в стихотворение новые смыслы и эмоции, погружается в раздумья: если человек хочет видеть дальше и лучше понять окружающий мир, то основной способ, позволяющий осуществить это желание, – достигнуть ещё большей высоты (что можно понять и как подъём на более высокий этаж башни, и как достижение глубокого уровня в познании мира). Воссозданная в стихотворении китайского поэта картина природы становится образным следствием обобщающих размышлений лирического героя о жизни человека и об отношении к времени и пространству. Стихотворение призывает к духовному совершенствованию, непрерывному познанию, направленному на поиск Истины.

Китайским читателям известно восьмистишие великого поэта династии Тан Ду Фу – 《登高》 («Поднявшись на высоту»), написанное осенью 767 г., в котором имеются следующие строки:

万里悲秋常作客，

³⁰ Башня Гуаньцзюэ – «Башня Аиста». Солнце блистает над горами; / Желтая река течет в сторону моря. / Чтобы насладиться более грандиозным зрелищем, / нужно подняться ещё выше.

百年多病独登台。³¹

Поэт на склоне лет поднялся на башню, расположенную на высоком берегу реки Янцзы, и оглядывается на свою жизнь, прошедшую в постоянных скитаниях; он сравнивает осень, царящую в природе, с «осенью» своей жизни; одновременно он мечтает о мире и процветании государства, о жизни народа в благоденствии. Лаконичное и одновременно выразительное описание картины природы сопровождается размышлениями о судьбе человека в период «смутного времени».

На протяжении 1943 г. В. Перелешин написал несколько стихотворений, в которых изображался Китай, – «Чжунхай»³², «В Шаньхайгуане»³³, «Хуцинь»³⁴, в которых отразились впечатления от прогулок по Пекину и его окрестностям, а также его душевное состояние. Общим для этих произведений было использование образов и мотивов, передающих «китайский колорит», заимствование стилистических приёмов и выразительных средств, идущих от древней китайской поэзии.

В стихотворении «Чжунхай» поэт изобразил парк с «зеленеющим» озером, где цветут лотосы, извилистую прибрежную аллею, «сонный павильон», «древнюю ладью императрицы», ветви сосны, «широколистые кувшинки» и т. д. Взгляд поэта то сосредоточен на деталях, увиденных с близкого расстояния, то направлен вдаль – в пространстве и во времени. Пейзаж, воспринимаемый лирическим героем, вызывает у него философские раздумья, что характерно для китайской поэзии, а воспоминания о событиях прошлого чередуются с мыслями, отнесенными к настоящему и гипотетическому будущему. В последней строфе поэт возвращается к реальности, и его душа

³¹ «В далёком краю... Печальная осень... Вечно в скитаниях / На склоне лет, обремененный болезнями ... В одиночестве поднялся на башню».

³² Чжунхай [中海] – озеро и окружающие его парк, расположенные в центре старого Пекина, к западу от Запретного города, которые до падения династии Цин входили в комплекс императорских дворцов.

³³ Шаньхайгуань [山海关] – пограничный пост, известный как «Первая Застава Вселенной»: здесь начиналась Великая стена.

³⁴ Хуцинь [胡琴] – старинный китайский смычковый инструмент.

наполняется спокойствием (не случайно поэтому в стихотворении несколько раз используется мотив *тишины*).

Стихотворение «В Шаньхайгуане» отразило богатое воображение поэта. Созерцание «Первой Заставы Вселенной» погружает его в размышления об истории, о минувших войнах, о древних обрядах, о старой системе государственных экзаменов, сдача которых была необходима для получения учёной степени и права занять должность чиновника. Как и в стихотворении «Чжунхай», изображение пейзажа актуализирует «память прошлого» и рассуждения, направленные на собирание «камней дорогих» и «жемчужин», – то есть личный *поиск истины*.

Стихотворение «Хуцин» можно назвать «переводом» на язык и систему мотивов китайской культуры известного стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Оно передаёт грустное настроение, испытываемое лирическим героем «в ночную синь», когда «неискусная» и «безутешная» мелодия, издаваемая древним инструментом, вызывает печаль и мысли о предстоящей разлуке, «грусть начальной осени» – как будто кто-то «рукою хрупкою и смуглою, / волнует скрипку – и меня». Точность передачи глубокого эмоционального смысла древней китайской мелодии и настроения невидимого исполнителя удивительна для иностранного поэта, который, слушая национальную мелодию, может напиться «слез невидимых» и поделиться «чужой печалью».

В 1943 г. В. Перелешин был вынужден покинуть Пекин и переселиться в Шанхай. После переезда В. Перелешин долго не мог приспособиться к влажному климату Восточного Китая. Он тосковал по полюбившейся ему пекинской жизни, по пекинским приятелям, а дождливые дни делали жизнь скучной и унылой.

Вскоре жизнь В. Перелешина в Шанхае стала налаживаться: он приобрёл новых друзей, начал читать лекции в училище, стал работать в ТАСС, где ему неплохо платили. Мать поэта, Е. Сентянина, сумела издать в Харбине новый сборник поэта. Оживлённая светская жизнь, царившая в большом городе, его необычная архитектура, встречи со старыми друзьями в кружке «Пятница», способствовали улучшению настроения. В. Перелешин стал регулярно посылать деньги матери и

приобрел ей в подарок дорогой плащ (каких не было в продаже в провинциальном Харбине); он совершал путешествия на лодке по озеру Сиху³⁵ вместе со своим новым другом, продавцом книг Тяньшэном (1927–1987)³⁶. Жизненная ситуация позволила писателю почувствовать себя «интегрированным» в китайскую культуру, и это ощущение выразилось в ряде стихотворений – «Ночь на Сиху», «Сянтаньчэн» и некоторых других.

Поэтическое творчество В. Перелешина в этот период стало более «лёгким» и оптимистичным. Беспрецедентная свобода, которую он впервые ощутил именно в Шанхае, новая любовь, испытываемая им по отношению к Тяньшэну [Ли (Lǐ) 2007: 263] – и обретенная возможность изучать окружавшую его китайскую культуру, которая постепенно приоткрывала перед ним свои таинственные завесы, способствовали новому творческому расцвету. Тогда же В. Перелешин познакомился с молодым человеком по имени Шуанхун³⁷ и посвятил ему стихотворение «Красные листья под инеем» [Перелешин 2018в: 143]. В китайской культуре образ осенних кленовых листьев всегда был символом грусти, связанного с расставанием, а также заботы о народе, ведущем тяжелую, полную страданий жизнь.

³⁵ См. стихотворение «Ночь на Сиху» [Перелешин 1968: 26], «К другу» [Там же: 29] из «Южного дома». Сиху [西湖] – знаменитое Западное озеро, расположенное в г. Ханчжоу. Прекрасные пейзажи Сиху были воспеты многими китайскими поэтами.

³⁶ Настоящее имя этого человека – Лю Син; Тяньшэн – «ласкательное имя» (см.: «Поэма без предмета», Песня 6). В книге «Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница» Ли Мэн пишет, что в 1946 г. Перелешин познакомился с продавцом книг; они быстро полюбили друг друга и вместе катались по озеру Сиху [Ли (Lǐ) 2007: 263]. В «Поэме без предмета» указывается официальное имя – Лю Син: «В Ханчжоу бывал я многократно, / и если бы не Мао Цзэ-дун, / Туда побрел бы я – обратно: / Спуститься в черный Цыноньдун / Пройтись по травяным долинам / с тогдашним ласковым Лю Сином, / взобраться на уступы скал, / где свежий ветер нас ласкал» (Песня 6, LIII).

³⁷ Шуан [霜 – Shuang] – иней; Хун [紅 – Hong] – красный.

В. Перелешин, упивавшийся любовью, интерпретировал этот образ по-своему – как указание на «нежные губы» и поцелуи.

Приведем другой пример: образ луны в китайской культуре символизировал красоту, высокую и чистую любовь, вечность, воссоединение людей, тоску по родине и т. д.; однако в стихотворении «Сны отлетают в пустоту...», написанном перед прощанием в 1951 г. с Китаем (а соответственно также и с его любовником, носившим фамилию Тан), описывается «греховная, сумасшедшая» луна, которая сравнивается с «бутылкой отравленного вина»³⁸ [Ли (Li) 2007: 364]. Образ луны в этом стихотворении отличался от образа луны, который хранится в сердце любого китайца, поскольку не может быть ни одного китайца, который считал бы луну «злой», «греховной», «сумасшедшей». В дальнейшем, уже в бразильский период своей деятельности, В. Перелешин, занимаясь переводом на поэмы Цюй Юаня «Ли Сао», совершил аналогичную ошибку: он неправильно истолковывал уважение и благоговение, которые испытывал древний поэт к императору Чухуай-вану.

Прожив более 30 лет в Китае, В. Перелешин овладел китайским языком; он действительно интересовался китайской культурой и регулярно общался с китайскими друзьями, однако приведенные выше примеры доказывают, что его образ мышления, или, в некотором смысле, стереотипы сознания, не соответствовали китайским. Таким образом, мы можем сделать выводы, что понимание им древней китайской классики было ограниченным, – тем более, что поэма «Ли Сао», насыщенная метафорами, и древний китайский философский трактат «Дао Дэ Цзин», над переводом которого работал В. Перелешин, очень сложны для интерпретации даже китайским исследователям.

В 1952 г. В. Перелешин эмигрировал в Бразилию, где практически полностью потерял контакт со старыми друзьями и соотечественниками. Покинув «милый Китай», в котором он провел годы юности, и, как он сам писал в одном из стихотворений, жил в «изгое» [Перелешин 1987в], поэт скучал без «очаровательной природы» и близких людей. Долгое время

³⁸ Машинописная рукопись стихотворения хранится в музейно-библиотеке Лейденского университета Нидерландов. BPL3261/24 (Ли 2007).

он оставался вне поэтического круга, живя воспоминаниями и тоской по «первой» и «второй» Родине. В «бразильский» период жизни писатель целиком посвятил себя изучению китайской классики и продолжил работу над переводами. В результате ему удалось завершить начатые ранее переводы поэмы «Ли Сао» и трактата «Дао Дэ Цзин» [Дао Дэ Цзин 1990].

Позволим предположить, что годы, проведённые им в Бразилии, вне «поэтической среды», способствовали тому, что существовавший у него ранее интерес к Китаю превратился в истинную любовь: человек часто осознает любовь только тогда, когда её окончательно потерял. В течение 15 лет, прожитых в Бразилии, его собственное литературное творчество прекратилось, однако занятия переводом продолжались.

Дополнительным фактом, аргументирующим высказанное нами предположение, является публикация в 1968 г. (то есть спустя 24 года после выхода предыдущего сборника) пятой книги стихотворений (это был первый поэтический сборник, изданный в «бразильский» период), получившей название «Южный дом» (книга была опубликована в Мюнхене), который был полностью посвящён Китаю. Почти все стихотворения, опубликованные в книге (кроме стихотворения «Издавека» и перевода одного стихотворения Лу Синя), были написаны В. Перелешиним ещё до отъезда из Китая.

В. Перелешин, являвшийся талантливым поэтом, а также большим любителем китайской культуры и языка, как считает большинство исследователей его творчества, глубоко изучил технику китайского стихосложения, и лично был очень уверен в своём прекрасном знании Китая и его культуры. Как мы полагаем, до отъезда из Китая, главным в отношении В. Перелешина к Китаю был лишь *большой интерес*, испытываемый им по отношению к его «второй родине».

Хочется подчеркнуть, что чувства В. Перелешина к Китаю со временем изменялись. В «китайский» период жизни изучение национальной культуры и языка было, с одной стороны, увлекательным *актом познания*, а, с другой стороны, – практичным *делом*, помогавшим поэту приспособиться к жизни и даже получить от этого приличный доход; в «бразильский»

период интерес поэта к Китаю превратился в глубокую и *истинную любовь*. В период, когда занятия переводом на русский язык китайских текстов не приносили ни славы, ни дохода, обращение к китайской культуре стало *делом души* – свидетельством начала нового этапа жизни, связанного с глубоким постижением культуры страны его юности.

Бразилия: обретение свободы

Литературная деятельность В. Перелешина осуществлялась не только на русском, но и на португальском языке; он проявил себя не только как поэт, но и как переводчик, работавший на трех языках, – русском, китайском и португальском.

Как и большинство россиян, вынужденных уехать из СССР, В. Перелешин отрицательно относился к насильственной революции и новой власти. Не принял он и возникновение Нового Китая, в результате чего стал предпринимать усилия, направленные на то, чтобы вместе с матерью покинуть «ставший неузнаваемым» [Витковский 2013б] Китай и воссоединиться с братом в США. В апреле 1950 г. В. Перелешин попытался покинуть Китай, а его мать, Е. Сентянина, осталась в Тяньцзине. Однако, когда поэт прибыл в Сан-Франциско, то был арестован, поскольку его приняли за советского шпиона (в 1946–1947 гг. он работал в шанхайском отделе ТАСС и имел советский паспорт). Американские власти, следуя принципам маккартизма, репатриировали В. Перелешина³⁹ в Китай, поскольку сочли, что его приезд может угрожать государственным интересам страны.

Вернувшись в Тяньцзинь, В. Перелешин, чтобы поддержать своё и матери существование, начал преподавать русский язык в Тяньцзиньской консерватории. Два года жизни в Китае прошли спокойно, а за это время его брату Виктору удалось оформить иммиграционную визу в Бразилию для матери и В. Перелешина. В сентябре 1952 г. писатель вместе с матерью прибыл в Гонконг,

³⁹ См. письмо В. Перелешина П. Лапикену от 23 июля 1975 г.: «Да, у Марианны Колосовой был советский паспорт (как и у меня: выбора тогда не было). <...> С советским паспортом я ездил в США, с ним же вернулся в Китай» [Перелешин 2004].

где они получили документы Международной организации беженцев, а через два месяца они отправились в Бразилию.

В январе 1953 г. судьба привела поэта в страну, которая стала его «третьей родиной». В. Перелешин и его мать поселились в городе Рио-де-Жанейро, условия жизни в котором были крайне тяжелыми. Для того, чтобы выжить, приходилось прилагать большие усилия: он работал продавцом магазина, рабочим на фабрике, учителем английского языка, библиотекарем и т. д. В 1958 г., спустя 5 лет после приезда, В. Перелешин получил бразильское гражданство [Ли (Li) 2007: 278]. Покинув «милый Китай», в котором осталась его юность и где он стал «изгоем», поэт скучал без «очаровательной природы» и близких ему людей [Perelésin 1987: 114–115]. В течение этих лет он потерял контакт со старыми друзьями и соотечественниками.

Почти 15 лет В. Перелешин жил только воспоминаниями о прошлом и тоской по «первой» и «второй» Родине. С другой стороны, несмотря на тяжелую работу, он занимался переводом китайской классики на русский язык. В послесловии к сборнику «Три родины» поэт отмечал: «Все три родины... – внутреннего голода не удовлетворили... Удовлетворение дает и переводческая работа...» [Там же: 160]. Следует отметить, что до издания книги «Южный дом» [Перелешин 1968] (это был его первый поэтический сборник, изданный в «бразильский» период) в 1968 г. (то есть спустя 24 года после выхода предыдущего сборника), собственное литературное творчество В. Перелешина прекратилось, однако занятия переводом продолжались.

Годы, проведенные писателем вне «поэтической среды», способствовали тому, что существовавший у него ранее «интерес» к Китаю (представляющийся нам несколько поверхностным, ориентированным на стереотипные образы культуры) превратился в истинную глубокую любовь: человек часто осознает свои чувства только после того, как окончательно теряет их объект. Поэт хорошо понимал, что простился с Китаем навсегда, а вместе с этим – с юношескими увлечениями и друзьями, о которых он не раз горестно вспоминал.

В 1967 г. старый друг В. Перелешина поэтесса Ю.В. Крузенштерн-Петерец убедила поэта вернуться к

литературному творчеству и оказала содействие в взаимодействии с издательствами, после чего начался новый период подъёма его деятельности как поэта. Встреча с Ю.В. Крузенштерн-Петерец способствовала тому, что В. Перелешин возобновил активную переписку со старыми друзьями, поэтами и критиками, – такими, как Л. Хаиндрова, Ю. Иваск, П. Лапикен, а также с новым другом – литературоведом, поэтом и писателем-фантастом Е.В. Витковским, проживавшим в Советском Союзе, которому он посвятил сборник «Ариэль» [Перелешин 1976].

Бразильский период творчества В. Перелешина – в отличие от китайского периода, который был исследован во множестве статей и монографий, – изучен достаточно плохо. В монографии Ли Мэн, посвященной творчеству писателя, основное внимание было обращено на китайский период деятельности поэта [Ли (Li) 2007: 277-283]. Более подробное описание этого этапа содержится в книге О. Бакич «Valerii Pereleshin: life of a silkworm», где имеются 7 глав, посвященных бразильскому периоду (в то время, как китайский период описывается в 6 главах) [Bakich 2015]. Бразильский период жизни писателя раскрыт в воспоминаниях Е. Витковского («На память о русском Китае», «Апостериори. Записки Ариэля») [Витковский 2013а; 2013б], а также в статьях А. Жебита [Жебит 2013] и в опубликованной переписке поэта с критиками и друзьями (Ю. Иваском, П. Лапикеном, А. Раннитом и некоторыми др.) [Перелешин 2004]. Однако эти издания не закрывают исследования творчества В. Перелешина в бразильский период.

В Бразилии В. Перелешин вновь стал активно публиковать свои произведения, и в печати один за другим стали появляться новые книги стихов, издававшиеся в Европе, – «Южный дом» (1968) [Перелешин 1968], «Качель» (1971) [Перелешин 1971], «Заповедник» (1972) [Перелешин 1972], «С горы Нево» (1975) [Перелешин 1975], «Ариэль» (1976) [Перелешин 1976], «Три родины» (1987) [Перелешин 1987в], «Из глубины воззвах...» (1987) [Перелешин 1987б], новые издания выполненных ранее переводов китайской классики (произведений Ли Бо, Ду Фу, Лу Ю и других выдающихся поэтов) – «Стихи на веере» (1970)

[Перелешин 1970], «Ли Сао», «Тень на занавеске», а также важнейший для китайской культуры трактат «Дао Дэ Цзин», впервые переведенный на русский язык в форме стиха, который, благодаря усилиям российского синоведа Г.В. Мелихова, был издан в 1990 г. в журнале «Проблемы Дальнего Востока» [Дао Дэ Цзин 1990: 144–161]. Перевод, завершённый В. Перелешиним в 1971 г. в Рио-де-Жанейро (Бразилия), признается одним из самых удачных опытов создания произведения, в котором философские раздумья органично сочетаются с поэтичностью, и одновременно сохраняют ритмическую красоту трактата «Дао Дэ Цзин».

Наиболее плодотворным периодом творчества в Бразилии стали 1972–1974 гг., когда поэт завершил сборник «Ариэль» и написал основную часть сборника «Из глубины вздох...». Именно тогда В. Перелешин в стихотворении «Изгой» (1973) сформулировал важную для понимания его творчества мысль: «Китай – любовь, Бразилия – свобода» (стихотворение из сборника «С горы Нево») [Перелешин 2018в: 291]. В Бразилии он смог полностью посвятить себя поэтическому творчеству и переводу. В дальнейшем сфера его деятельности продолжала расширяться, включив перевод с английского, португальского, французского, латинского и испанского языков, что отразилось в содержании сборника «Южный Крест» (1978) [Перелешин 1978б]; поэт даже начал сочинять стихи на португальском языке, результатом чего стал сборник “Nos odres velhos” («В ветхих мехах»), изданный в 1983 г.

Первый сборник бразильского периода «Южный дом», связанный с «китайской» тематикой, был издан в Мюнхене в 1968 г. [Перелешин 1968]. Почти все стихотворения, опубликованные в книге (помимо стихотворения «Издалека» и перевода стихотворения Лу Синя «Из слышанного»⁴⁰), были написаны до отъезда из Китая, – «Последний лотос» (1943),

⁴⁰ Оригинал стихотворения Лу Синя “Из слышанного”, записанный для В. Перелешина его знакомым – великим китайским переводчиком, сотрудником ТАСС в Шанхае Гэ Баоцюанем, – в настоящее время хранится в Лейденском архиве [Hinrichs, 1997, p. 101].

«Заблудившийся аргонавт» (1947), «Южный ветер» (1948), «Красные листья под инеем» (1947), «Хусиньтин» (1951) и др.

Произведения, созданные в «китайский» период творчества, вошли и последующие сборники, опубликованные за рубежом в 1970-е гг. В шестую книгу стихотворений «Качель» [Перелешин 1971], изданную в Франкфурте-на-Майне в 1971 г., вошли 23 произведения, которые были созданы в Китае, – в том числе венки сонетов «Крестный путь» (1945–1946) и «Поэма о мироздании» (1944)⁴¹. В книгу «Заповедник» [Перелешин 1972], были включены 12 произведений «китайского» периода. В дальнейшем количество переиздаваемых произведений, связанных с Китаем, стало уменьшаться: в восьмую книгу «С горы Неве» [Перелешин 1975] вошло только одно стихотворение – «Карусель» (1944); в одиннадцатую книгу «Из глубины воззвах...» [Перелешин 1987б] – также одно стихотворение – «Святая Тереза» (1936). Большинство из указанных произведений было написано в Шанхае в 1940-е гг.

Согласно статистическим подсчётам издательства «Престиж Бук», опубликовавшем в 2018 г. антологию стихов В. Перелешина «Три родины: Стихотворения и поэмы», «за исключением детских и юношеских стихотворений, оригинальное поэтическое наследие <...> Перелешина за 60 лет творческой деятельности насчитывает свыше 2000 произведений». <...> В 13 авторских сборников вошло 627 произведений (14-й составлен из стихотворений китайского периода, вошедших в предыдущие сборники); <...> Из произведений, не вошедших в сборники, более 400 появилось в различных периодических изданиях и альманахах при жизни автора и посмертно. Таким образом, почти половина произведений до сего дня оставалась неопубликованной» [Перелешин 2018в: 556].

⁴¹ В названии поэмы было сохранено написание слова «мир» и производных от него слов в значении «вселенная» по правилам «дореволюционной» орфографии – в соответствии с требованием В. Перелешина, сформулированного при издании поздних сборников.

В мае 1953 г. – первую годовщину со дня прибытия в «южный дом» – В. Перелешин написал стихотворение «Издалека» [Перелешин 1968], в котором выразились тоска по китайской жизни:

Это сердце мое возвращается к милым пределам,
Чтобы нам умереть, где так жадно любило оно

[Там же: 38–39].

Через полтора месяца – после восхождения на вершину горы Корковадо, где расположена 38-метровая статуя Христа, – настроение поэта изменилось, и он обрёл спокойствие:

О радостях и о печалях

Здесь не напомним мне ничто [Перелешин 1971: 47]

Эти строки напоминали стихотворение «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», в котором поэт, как мы уже отмечали, описал восхождение на вершину горы, где лирический герой ощутил в своём сердце величие природы. Оказавшись на вершине горы в Бразилии, поэт устремляет свой взор в необозримую даль (кстати, именно такая позиция автора-«обозревателя» была характерна для китайской классической поэзии), и это вызывает в его душе возвышенные переживания. В стихотворении «Вид на Пекин из Би-юнь-сы» поэт описывал необъятный простор, в котором лирический герой ощущает собственную ничтожность и беспомощность. В Бразилии герой – в отличие от «путника давнего и бездомного», просящего «вздохнуть и упокоиться навек» – «как голубь» в «храме Лазурных Облаков», где нет «ни лавров, ни литавр» [Перелешин 2018в: 120], – понимает, что теперь Бог находится *рядом* с ним:

<...> О мире маленьком и низком

Я, близкий, помолюсь Христу [Перелешин 1971: 47].

Сравнивая позиции, мы понимаем, что китайские впечатления продолжали жить в сердце поэта и вызывали печальные размышления о горькой бесприютного скитальца, однако во втором стихотворении многое изменилось.

Слово «мир» – одно из наиболее часто встречающихся в творчестве В. Перелешина. В соответствии с правилами старой (дореволюционной) российской орфографии оно могло писаться двояко: как «миръ» (в значениях «отсутствие войны», «покой»,

«тишина» – то есть противоположность войне) и «міръ» (в значениях «Вселенная», «Земля», а также «общество»). Большинство российских эмигрантов не приняло правила «советской» орфографии, однако у В. Перелешина на это имелись особые причины. Объясняя свой выбор старой орфографии, он отмечал: «<...> Я вынужден писать “міръ” или “мир”, смотря по смыслу. Иначе слово мир станет запретным, как лишённое определенного содержания» (письмо П. Лапикену от 14-го апреля 1975 г.) [Перелешин 2004]. С точки зрения В. Перелешина, «вселенная» – не «мир», а «міръ», по его словам, «мировыми бывают судьи, литература – міровая» (письмо П. Лапикену от 9 марта 1975 г.) [Там же]. «Неуступчивость» писателя по отношению к написанию данного слова объясняется тем, что для его творчества было чрезвычайно важным разграничение значений («тишина», «покой» – с одной стороны, и «Вселенная», «общество» – с другой), и поэтому он настаивал на четком различии печатания двух слов, важность чего не всегда понималось критиками. В этом аспекте особенно интересной представляется приведенное выше высказывание В. Перелешина о гипотетической «запретности» определенных значений слова, косвенно подтверждаемая позицией критиков.

Другой особенностью творчества В. Перелешина на протяжении бразильского периода являлось новаторство в области *стиховой формы*. Интерес к экспериментам был характерен для поэта ещё в молодости, однако в «позднем» творчестве он раскрылся уже в более широких аспектах. Так, например, в сборник «Заповедник» был включен сонет «Ангельский язык» [Перелешин 1972: 11], посвященный эстонскому поэту, искусствоведа и критику А. Ранниту. Сонет отличается отсутствием шипящих, что может быть объяснено отсутствием этих звуков в эстонском языке. В дальнейшем сам В. Перелешин дал положительную оценку этому новаторству: «<...> Опыт был полезнейший, доказавший мне самому, что по-русски можно писать и без шипящих...» (письмо Е. Витковскому 27.03.1972) [Перелешин 2018в: 571].

В качестве другого примера новаторства в технике стихосложения может быть названо использование *антитезы*. В

9–11 строках сонета «Национализация» (не включенного в книгу «Ариэль»), читаем: «Борьбой за численность увлечена упорной, / Подростка бледного разыщет и в уборной / Неутомимая⁴² заботливая власть». Сам В. Перелешин объяснял свой принцип необходимостью «сознательно определять предмет не тем прилагательным, которое к нему логически может относиться, а тем, которое к нему никак не относится, а скорее относится к противоположному понятию» (письмо В. Перелешина П. Лапикену от 18 марта 1975 г.) [Перелешин 2004].

Для поэтического творчества В. Перелешина было характерно постоянное стремление к языковому разнообразию произведений. Поэт, владевший многими языками, создал ряд неординарных произведений, используя «вставки» в их тексты из других языков. Так, в стихотворение «Песенка» (1954) [Перелешин 2018в: 415] была включена строка из известной португальской песни «A pérola nas ondas da maré» («Жемчужина в волнах прилива»); в стихотворении «Сон» (1980) [Там же: 462] были внесены фрагмент первой строки эпической поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» (1834): «O Litwo, ojczyzna moja!» («О Литва, родина моя!») и упоминание повести польского писателя Тадеуша Доленга-Мостовича «Doktor Murek zredukowany» («Уволенный пан⁴³ Мурек»). Судьбы писателей, высказывания которых цитировал В. Перелешин (например, А. Мицкевича, вынужденного жить в изгнании и вернувшегося на родину спустя много лет после смерти – своим творчеством, или Т. Доленг-Мостовича, преследуемого властями польского писателя-патриота), могли напоминать его собственную судьбу.

В. Перелешин прекрасно знал латинский язык, что также выразилось в его творчестве, – например, в стихотворении «Memento visionem» («Помни о видении») [Там же: 486], в котором, помимо латинского названия, соотносившегося в сознании российской интеллигенции, с аналогичными высказываниями, широко использовавшихся писателями, –

⁴² В дальнейшем, следуя совету П. Лапикена, В. Перелешин заменил слово «неутомимая» на слово «неумолимая».

⁴³ Здесь В. Перелешин заменил слово «Doktor» на слово «Pan».

memento mori (помни о смерти): *memento patriam* (помни о Родине), *memento servitudinem* (помни о рабстве), *memento vivere* (помни, что нужно жить), цитировалась фраза из библейской Книги пророка Даниила «Менё – текёл – упарсин», указывающая на неизбежность Божьего воздаяния.

Подобные иноязычные вставки были обусловлены «поликультурной ситуацией», в которой находился автор этих строк (как и другие писатели русского зарубежья) и индивидуальными особенностями В. Перелешина, стремившегося разнообразить собственный поэтический стиль.

В 1970-е гг. В. Перелешин продолжал поиск новых форм. Любимым жанром его творчества стал *сонет* – сложный и изысканный жанр, берущий начало в поэзии итальянского Возрождения⁴⁴, понимаемый писателем как способ «проверки» поэтической техники. Наиболее высоким художественным уровнем отличались сонеты, включенные в сборник «Ариэль» [Перелешин 1976]. В. Вейдле – историк, литературовед и культуролог, мнение которого высоко ценил В. Перелешин, считал «Ариэль» наиболее зрелой книгой поэта. Сборник «Ариэль» открывался сонетом «Акростих» [Там же: 9], в котором из первых букв строчек складывалось имя «Женя Витковский», а завершался «венком сонетов» под названием «Звено», заключительный сонет которого «Магистрал» [Там же: 179], также являвшийся акростихом, содержал то же имя (находясь в Бразилии, В. Перелешин написал множество сонетов в честь «дорогого Жени» [Е.В. Витковского]).

Одной из особенностей книги «Ариэль» являлось оригинальное использование цезуры. Традиционная метрика русского сонета предполагала обращение к пятистопному ямбу – каким был написан «Сонет» А. Пушкина («Суровый Дант не презирал сонета; / В нем жар любви Петрарка изливал»). Тенденция постановки цезуры после второй стопы, отмеченная у А. Пушкина, была развита В. Перелешинным, который использовал цезуру не только для создания определенного

⁴⁴ В. Перелешин использовал форму *итальянского* сонета, восходящего к традиции Ф. Петрарки, творчество которого он знал и любил.

эстетического эффекта, но и для усиления содержащегося в стихе эмоционального заряда и создания логического ритма (в частности, для выделения ключевых слов с акцентированными логическими ударениями перед цезурой).

Приведем пример из сонета «Далекому» (1972):

А в дальности. Но счастлив я и тих:

Ведь дух один задуман на двоих,

В телесности не ищущий подпорок [Там же: 18].

Пятистопный ямб с цезурой после второй стопы обеспечивал стиху чёткий ритм и музыкальность, что стало одной из главных особенностей сонетов В. Перелешина.

Биографической основой лирического сюжета книги «Ариэль» являлась любовь лирического героя к Е. Витковскому (которого, кстати, поэт никогда не видел):

Двум ветровым, влюблённым Ариэлям

Дано творить в безгрешной высоте,

А ниже – мы: горим и с ними делим

Чудесный дар зачатая в красоте.

«Мы» (24 июня 1972 г.) [Там же: 11].

Освобождение от психологического комплекса «грешника», происшедшее с В. Перелешиним в Бразилии, вызвало суровую критику со стороны некоторых «любителей чистой поэзии» (например, от С.А. Карлинского [Karlinsky 1977]). На этот раз – в отличие от «китайского» периода, во время которого раздавались аналогичные упрёки, – писатель дал иронический комментарий таким высказываниям: «<...> Если воспеается «нормальная» любовь (он, она, ночь, луна), то все в порядке, муза остается благонравной. Над этим “благонравием” я здорово издеваюсь» (письмо П. Лапикену от 18 марта 1975 г.) [Перелешин 2004].

В 1987 г. вышла в свет двенадцатая книга стихотворений В. Перелешина «Три Родины» [Перелешин 1987в] (с момента издания его первой книги стихотворений «В пути» в Харбине прошло ровно полвека). В сборник вошли некоторые опубликованные ранее стихотворения, а также новые произведения, созданные уже в Бразилии. В ней было напечатано стихотворение «Три Родины», созданное в 1971 г., а впервые опубликованное в 1974 г., в восьмой книге «С горы Неве»

[Перелешин 1974]. Две последние строфы были посвящены Бразилии, ставшей «третьей родиной» поэта. Бразилия оказалась для него чудесным раем, в котором не было цензуры, отсутствовала критика, связанная с личной жизнью, не возникало осуждение со стороны знакомых, где поэт мог откровенно выражать свои чувства и эмоции.

В стихотворении «Бразилия» раскрывалась тема «третьей родины»: поэт, описывая красоту южной природы, ласково называл её «Страной моей Травией», «Землей моей Цветией». Его привлекал «праздничный» темперамент «вольного» народа, весёлая музыка, задорные песни и танцы: «Бразилия звонкая, / свирель первозданная, / Жалейка ты тонкая, / Возня барабанная» [Перелешин 1972: 28], что позволяло сделать вывод о том, что это «рай на земле». Многолетние скитания обернулись обретением смелости выразить себя и утверждением духовных основ, помогавших сохранять личную культуру.

В стихотворении «В Бразилии» (1980) выражалось ласковое отношение поэта к стране («...Мне новый мир засверкал...», «...Столько улыбок, / На каждом крыльце друзья» [Перелешин 1987в: 153]), а в стихотворении «В Рио де Жанейро» (1974) поэт интерпретировал жизнь в Бразилии как «прекрасную» – о какой может только мечтать любой человек, приезжающий из северной холодной страны: «И мы впитали соль морей / и солнцем ласковым прогрелись, / и отдаются нам щедрей / стихи Сесилии Мейрелес» [Там же: 137].

Развивая в творчестве «бразильскую тему», В. Перелешин перевел на русский язык некоторые произведения бразильской лирики (например, «Откровение» Педро де Мело, «Песня» Сесилия Мейрелес, «На мотивы шашала» Жоакин Кардозо, «Мариза», «Хвала Гафизу» и «Завещание» Мануэла Бандейра, «Португальский язык» и «Бразильская музыка» О. Билак и др.) и опубликовал их в сборниках «Южный крест» [Перелешин 1978б] и «Nos Odres Velhos» («В ветхие мехи»). В дальнейшем, уже в 1984 г., поэт – в соавторстве с бразильским переводчиком У.М. Пассосом – выпустил в переводе на португальский язык книгу «Os Canticos de Alexandria» («Александрийские песни» М. Кузмина) [Kuzmin 1986].

Помимо собственного поэтического творчества и переводов, В. Перелешин занимался воссозданием истории (в частности, литературной истории) русской диаспоры в Китае. Размышляя о вечной теме Бога и церковной власти («Из глубины воззвах») [Перелешин 1987б], поэт использовал материал деятельности Русской Православной Церкви в Китае.

Пребывание в Бразилии стало для В. Перелешина временем раздумий, подведения итогов своей жизни и жизни поколения. Результатом таких обобщений стала автобиографическая стихотворная книга «Поэма без предмета» [Перелешин 1989а]. Книга вышла в свет в 1989 году, в ней писатель выразил негодование по поводу вторжения Японии в Китай и обрушился с упреками на руководителей китайского Гоминьдана. В этой поэме писатель впервые откровенно изложил свои взгляды на внутреннюю и внешнюю политическую обстановку Китая в первой половине XX в., описал тяжкие преступления, совершённые японцами в Китае, очевидцем которых он оказался, раскрыл суть конфликта между Гоминьданом и Коммунистической партией, а также осудил предательство Чан Кайши и Ван Цзинвэя⁴⁵ по отношению к китайской нации:

Нанкин, где клика Ван Цзин-вэя,
ко всекитайскому стыду
шла у врагов на поводу,
неукоснительно правя;
Чунцин уездный, где в глуши
отсиживался Цзян Цзе-ши.

(Песня 4, VII) [Там же: 168].

Поэма отличалась от других «постонегинских» поэм объёмом и масштабом. Она состояла из 8 400 строк (8 глав, в каждой из которых содержалось по 75 строф плюс примечания). Следуя пушкинской традиции, используя строгие формы стиха и сложную композицию, писатель восстановил облик русского Китая XX в. Словесные формы, использованные в произведении,

⁴⁵ Чан Кайши и Ван Цзинвэй – руководители партии Гоминьдан в 1930–1940-е гг.

можно называть «стилистически раскрепощенными». Например, в «Песне 8», подражая стилю М. Волина⁴⁶, для которого были характерны избыточные повторы и кольцевые конструкции, В. Перелешин иронически написал:

Шнурком ты грудь перевязала,
шнурком перевязала грудь:
наш путь не новый – до вокзала,
наш до вокзала старый путь.
Плывет поэма, как трирема,
плывет трирема, как поэма,
луна – большой бокал вина,
большой бокал вина – луна <...>

И, если это не сонет,

то, значит, Миша не поэт! (Песня 8, X) [Там же: 368].

Для того, чтобы глубоко раскрыть историю русской поэзии Китая, В. Перелешин ввёл в «Поэму без предмета» множество китайских слов. Приведём пример из «Песни 5»:

Люби, пришлец благоговейный
Пекин за то, что по “фыншуй”
он стелется, прямолинейный,
но подожди – не торжествуй:
ствол каждой улицы опутан
проулками, и “коудай-хутун”,
манящий “выйти напрямик”,

тебя зажмет в глухой тупик (Песня 5, IX) [Там же: 219].

В этом фрагменте слово «фыншуй» [风水] обозначает древнекитайскую науку об определении по условиям местности наиболее благоприятного места для жилища или могилы, в основе которой находятся принципы гармоничного сочетания архитектуры и природного пейзажа. Слово «коудай-хутун» [口袋胡同] указывает читателям на специфические особенности

⁴⁶ Между М.Н. Володченко (псевдоним – Михаил Волин), участником «Чураевки», и В. Перелешиним сложилось плохое отношение. М. Волин, в частности, обещал поэту и его матери содействовать в получении визы США, для чего взял у них большую сумму денег, однако помощи так и не оказал.

архитектуры Пекина: речь идет о переулках («хутунах»), формы которых напоминают карман («коудай»), имеющий только один вход. Использование китайской лексики, «фонетических имитаций» китайского языка и стилизованных описаний на восточные темы обогачало рифмы и «аккомпанировало» сюжету. Помимо китайских выражений В. Перелешин использовал в тексте английские и португальские фразы, которые придавали русскому стиху небывалую мелодичность. Восприятие этих фраз облегчено пояснительными примечаниями поэта.

Сюжет поэмы развивался не только вокруг литературной (творческой), но и личной биографии автора. Шестая и Седьмая песни были посвящены Лю Сину, который «вывел» поэта из замкнутого мира русских эмигрантов в привлекательный мир восточной древности. Главное содержание этих глав – описание экскурсий по местам, сохранявшим историю Древнего Китая, – городу Ханчжоу, – а также монастырям, расположенным на Западных холмах (Си-шань) в окрестностях города:

Ханчжоу! Сюда пришли мы, словно
к истокам первобытия.
<...> Недаром в обрамленье этом
издревле пишется поэтам
о журавлях и о луне,
о лотосах и тишине (Песня 6, ЛII) [Там же: 289].

В Китае существует поговорка: «Вверху есть рай, а внизу – Сучжоу и Ханчжоу», которая свидетельствует о красоте и процветании города. Об этом, несомненно, знал и русский поэт, который с огромным интересом и открытым сердцем описывал старейшую милую страну:

Есть рай вверху (шан ю тань-тан);
есть и внизу (ся ю Су Хан) (Песня 6, LI) [Там же: 288].

Город Ханчжоу остался в глубине души поэта: с ним оказалось связано множество счастливых воспоминаний, здесь он совершал экскурсии с друзьями, восхищался красотой природы, посещал буддийские храмы, а также знакомился с китайской архитектурой и фольклором:

В Ханчжоу бывал я многократно,

и, если бы не Мао Цзэ-дун,
туда прибрел бы я – обратно:
спуститься в черный Цыюньдун⁴⁷,
пройтись по травяным долинам
с тогдашним ласковым Лю Сином,
взобраться на уступы скал,
где свежий ветер нас ласкал (Песня 6, LIII) [Там же: 289].

В «Поэме без предмета» поэт выразил уважение к старшим парижским современникам – Г. Иванову как своему учителю и Г. Адамовичу как «патриарху» зарубежной литературы. Помимо того, в «Поэме» встречается множество аллюзий на произведения других поэтов: стихи А. Пушкина, А. Грибоедова («Горе от ума»), А. Блока («О доблестях, о подвигах, о славе»), А. Белого («Первое свидание»), Г. Адамовича, Б. Поплавского и другие тексты, знакомые русским читателям.

В. Перелешин в «Поэме» эмоционально описал жизненный путь: историю рода, деятельность литературного кружка «Чураевка», поездки в Харбин, Дайрен, Шанхай, путешествие в Ханчжоу, передал размышления о китайской природе, истории и культуре, восприятие китайской поэзии и образа жизни китайского народа, а также рассказал о вынужденной разлуке с Китаем и переезде в Бразилию. Биографические факты и откровенные суждения автора в «Поэме» помогают постичь истинные мотивы художественного творчества поэта и его духовный рост в историко-культурном контексте. Писатель также изложил в «Поэме» свои размышления о стихотворной технике – о рифмах и ритме, работа с которыми, несомненно, являлась неотъемлемой частью жизни В. Перелешина.

В. Перелешин понимал, что поэтическое творчество является не только «верным другом», который всегда находится рядом с ним – независимо от внешних обстоятельств, – но и главным *содержанием* и основным *результатом* его жизни. В декабре 1967 г. он написал стихотворение с символичным названием «Шелковичный червь», адресованное Ю. Крузенштерн [Перелешин 1972], в котором сравнил себя с

⁴⁷ Пещеры Пурпурных Облаков – глубокие пещеры близ Ханчжоу.

«червём», а строки, родившиеся под его пером, – с «шёлковой нитью»:

Паутину нежную, клейкую,
матерьял отличный,
извиваясь невидной змейкою,
производит червь шелковичный
из себя самого
(Больше нет ничего).

Те же клейкие строки, поводы
для чуждых раздумий,
создаю, на тризну, на проводы
с каждым годом идя угрюмей,
из себя самого
(Больше нет ничего).

[Перелешин 1972: 60].

Словосочетание «из себя самого», несколько раз повторяющееся в стихотворении, указывало на органичную связь творчества с внутренними переживаниями поэта. «Шёлковая нить», созданная В. Перелешиним, несомненно, отличалась и в количественном, и в качественном отношении, чем сам поэт очень гордился: «<...> “Завоевал” я для русской музы Китай и Бразилию, как переводчик и как эмигрант» (письмо И.В. Чиннову от 30 октября 1980 г.) [Перелешин 2003].

В прозаической книге мемуаров «Два полустанка» [Perelēsīn 1987] (под «полустанками» имелись в виду Харбин и Шанхай) В. Перелешин написал комментарии, относившиеся к «Поэме без предмета», в которых содержались пояснения и уточнения, органично дополнявшие поэму. Следует отметить, что в прозаических мемуарах писатель был осторожен в изложении исторических фактов (точно называя их даты и источники той или иной информации), а также в *оценке* исторических событий и деятелей (в отличие от его поэтических произведений, часто содержавших неточности). Укажем также на то, что большая часть обеих мемуарных книг была посвящена *китайскому* периоду жизни писателя, который, как можно предположить, оставил наиболее яркий след в его жизни. И это позволяет

сделать вывод о том, что в бразильский период жизни В. Перелешина притягательность Китая только возрастала.

В. Перелешин не забывал и о России. В мае 1973 г. он написал обращённое в будущее стихотворение, которое получило название «В 2040-м году»: «Отверженный, заранее утешен, / Грядущее предвижу торжество: / Московский том «Валерий Перелешин» [Перелешин 1975: 68]. По словам Е. Витковского, «Перелешин считал, что советской власти придёт конец к 2040 году» и мечтал о возвращении России к свободной жизни [Витковский 2013а; 2013б].

Интересен выбор 2040 г. в качестве времени возвращения России к свободе. Поскольку В. Перелешин был хорошо знаком с китайской культурой, можно предположить, что такой выбор был обусловлен древними китайскими пророчествами, которые гласили, что в именно в этом году Китай вступит в период больших перемен. В самой точной книге пророчеств Древнего Китая «Туэй Бэй Ту» [《推背图》], автором которых являлись великие китайские пророки Юань Тянган [袁天罡] и Ли Чуньфэн [李淳风], с которой В. Перелешин мог быть хорошо знаком, предсказывались великие изменения в стране, имеющие огромное позитивное значение для всего мира. Косвенным доказательством истинности этого пророчества можно считать то, что в 1990-х гг. на стоянке Ния в уезде Минфэн (автономный район Синьцзян) была найдена «парчовая броня» из древней области Шу, созданная в период династии Хань, на которой было вышито восемь иероглифов, составлявших фразу: «Пять звезд идут с Востока и приносят пользу Китаю» (а события, происшедшие в «срединном государстве» – Китае, – должны неизбежно повлиять на весь мир, в том числе – в первую очередь – на ближайшего соседа – Россию). К тому же, согласно китайскому календарю, 2040 г. находится одновременно под покровительством двух «металлических стихий» (металл – официальная стихия данного года, а это год Обезьяны, стихией которой также является металл), в результате чего металл многократно усиливает свои позитивные качества, что должно благоприятно сказаться на особенностях времени, которое в этих

условиях существенно увеличивает возможности как отдельного человека, так и целых народов, а это содействует обретению ими индивидуальности и независимости.

Однако, несмотря на «ласку Бразилии» и «проклятья» родины, лирический герой не может забыть Россию, её «двойные рамы», снега, морозы и тайгу и пишет:

Здесь ласка, а там проклятья
Но близится жизнь к концу:
Пора возвратиться, братья,
К недоброму отцу

«В Бразилии» [Перелешин 1987в: 153–154].

В стихотворении «В Рио де Жанейро» (1974) поэт также напоминает о родном языке и культуре:

Еще мы любим дальних дев
и помним пушкинские ямбы,
а ноги, будто обалдев,
уже выплясывают самбы [Там же: 137].

Сопоставление Бразилии с Россией и тоска по России выражаются и в других стихотворениях – «Бразильская весна» (1971), «Письмо в Россию» (1972), «Колокольный звон из России» (1972), «Родина» (1971), «Емшан» (1972), «По глобусу» (1972) и т. д. Нетрудно заметить, что эти ностальгические произведения были созданы в 1970-е гг. – период, когда В. Перелешин был влюблен в «московского Женю», однако «платоническая» любовь была вызвана необходимостью общения – на склоне лет, после нескольких десятилетий скитаний в чужих землях – с «понимающей» родной душой на *русском* языке, и такое общение стало источником вдохновения, приносящего обильные творческие результаты.

Внутренней опорой для В. Перелешина всегда была его мать – Е. Сентянина, – поэтому её смерть в 1980 г. опустошила поэта. В письме И.В. Чиннову он отметил, что разлука с матерью унесла «единственный смысл <...> жизни: я ведь и стихи для неё писал» [письмо И.В. Чиннову от 30 октября 1980 г.] [Перелешин 2003].

Жизнь В. Перелешина в Бразилии началась с 1953 г. и продолжалась почти 40 лет – до самой смерти. На этой земле поэт написал девять книг стихотворений на русском языке, одну – на

португальском языке, создал три книги переводов на русский язык (из них две – китайской поэтической классики, одну – бразильских стихов), также одну книгу переводов русской поэзии на португальский язык.

Последнее десятилетие жизни В. Перелешин существовал в одиночестве. Сочинять собственные стихи он был уже не в силах, однако его поддерживала переписка с друзьями и совместная работа с Марией Визи над составлением антологии произведений дальневосточных поэтов, с которыми он начинал свой творческий путь. К тому времени почти все его друзья уже простились с миром, и поэт считал, что обязан взять на себя ответственность за сохранение их трудов. Несмотря на то, что он так и не успел завершить работу над антологией, его деятельность в сфере подготовки издания русской поэзии оказалась значимой и предварила последующие издания.

Если Китай, с нашей точки зрения, дал писателю любовь и вдохновение, то Бразилия предоставила зрелому поэту свободу и «примирение» с собой. К России В. Перелешин относился с ностальгическим чувством, которое нередко было условным, неясным и однотонным («отчизна золотая») и оказывалось лишено конкретности и содержательной углубленности: его любовь к родине выразилась прежде всего в обращении к национальной литературной традиции.

Китай для В. Перелешина – «вторая Родина», «ласковая мачеха». Жизнь в Китае оказала большое воздействие на самосознание поэта и его литературную деятельность. Владение китайским языком и глубокие представления о китайской культуре расширили сферу его литературной деятельности и способствовали появлению образа Китая. Писатель органично соединил в творчестве две культуры – русскую и китайскую. До отъезда из Китая главным в отношении В. Перелешина к стране был лишь большой интерес, испытываемый к «второй родине»; в бразильский период интерес превратился в истинную любовь.

Образ Китая в произведениях В. Перелешина постоянно «просвечивал» сквозь образы России и Бразилии; он всегда был живым, конкретным и зримым. Китай оставался для поэта не только особым пространством и художественным образом, но и

источником ассоциаций и стилевых приёмов, хотя его понимание китайской классики нередко оказывалось весьма ограниченным, а знание китайской культуры – поверхностным.

Бразилия для В. Перелешина – «третья Родина», «Страна моя Травия», «Земля моя Цветия»; для её образа характерна яркость и «звонкость»: в стихотворениях воспроизводится весёлая музыка, задорные песни и танцы, а также уникальный «праздничный» темперамент «вольного» народа.

О. Бакич завершила написанную ею биографию В. Перелешина фразой: «Всё, что он оставил нам, – его поэзия» [Baikich 2015]. Позволим себе предположить, что писатель отдал дань уважения самому *существо* человека. Его вера в человека и в важность внутренней борьбы, ностальгия и любовь, скитание и страдания носили «интернациональный» характер, без осознания чего нельзя не понять своеобразие его художественного мира, раскрыть глубокую значение его поэтического творчества и литературной деятельности. Исследование литературной деятельности В. Перелешина, основанное на изучении событий биографии поэта, позволяет понять, как трагические события XX в. преломились в персональном опыте, раскрыть специфику авторского сознания и особенности его поэтики.

Несмотря на то, что Бог послал В. Перелешину тяжелую судьбу, поэт придерживался убеждения, что страдания являются источником постоянного духовного и творческого роста. Иным словами, поэт поставил перед собой главную цель жизни – внутреннее изыскание самого себя. В отличие от многих других писателей его времени, В. Перелешин мало обращал внимания на политику или историю: центром его художественного интереса – как в «китайский» период его творчества, так и в «бразильский» – оставался сам человек, его плоть и душа, находящиеся в непрерывном конфликте друг с другом.

Творчество В. Перелешина представляло непрерывное искания самого себя, что отражалось на восприятии трёх разных цивилизаций, с которыми ему пришлось соприкоснуться. Писатель воспроизводил образы разных стран через *призму их культуры*, выражающей «национальные начала». Образ России в его творчестве нередко оказывался абстрактным: родина для

поэта – это прежде всего литературная традиция (как классическая, так и современная, связанная с Серебряным веком, органичную принадлежность к которому он ощущал).

Своеобразие ностальгии поэта проявлялось в постоянном соотношении России с образами двух других стран, в которых он жил, – Китая и Бразилии. Образ Китая – в отличие от образа России – обладал конкретностью и соотнесённостью с жизнью, хотя и был лишён социальных характеристик (особенно на протяжении «китайского» периода творчества): он создавался через воспроизведение отдельных философских идей, национальной природы, истории, культуры и образов представителей народа. Интерес к Китаю и его культуре сохранялся у поэта и в Бразилии; при этом его образ и понимание постепенно углублялись, а интерес к стране, когда-то давшей приют, постепенно перерастал в глубокую и искреннюю любовь.

ГЛАВА 4. КИТАЙСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕРЕЛЕШИНА

Как мы уже отмечали в предыдущих главах, В. Перелешин выделялся среди современников выдающимся поэтическим талантом и прекрасным знанием китайской культуры. В пятой главе рассматриваются многообразные «китайские элементы», обогатившие художественный мир русского поэта, – образы и мотивы, принципы композиционной организации, особенности позиции автора и специфика интерпретации переводных текстов.

Глава имеет два раздела. В первом разделе исследуются художественные особенности произведений В. Перелешина, обусловленные воздействием на его творчества принципов традиционной китайской лирики. Экзотический колорит древнего Китая придавал его стихам уникальные художественные особенности и способствовал появлению в его творчестве оригинальных образов. Во втором разделе анализируются особенности воплощения в творчестве В. Перелешина одного распространённых образов мировой литературы – образа сада. Образ сада в художественном мире В. Перелешина является метафорическим способом выражения

концепции произведения и внутреннего мира писателя: он насыщен множеством ассоциаций, обусловленных традициями национальной культуры и представлениями о китайских классических парках, отражает философскую глубину цивилизации и взаимосвязь между внутренним миром лирического героя и социальным контекстом, напряженный поиск поэтом актуальных смыслов своего творчества.

Принципы «китайской поэтики»⁴⁸

Китайская поэтика повлияла на множество произведений В. Перелешина, – в первую очередь, на стихотворения, в которых возникали китайские мотивы. В стихотворении «Поездка в Дунлин» (1940) из третьего поэтического сборника «Звезда над морем» (1941) [Перелешин 1941] используется приём выражения эмоций через описание конкретных жизненных эпизодов, что было характерно для классической китайской лирики. В стихотворении «Вид на Пекин из Би-юнь-сы» (1943) применены принципы, характерные для древней китайской поэзии: пейзаж, увиденный с вершины возвышенности и стремление удалиться от мирских соблазнов. В стихотворении «Чжунхай» (1943) употреблён прием, используемый традиционной китайской поэзией: взгляд лирического героя оказывается то сосредоточен на деталях пейзажа, увиденных с близкого расстояния, то направлен в даль – расширяя пространство и время, – а пейзаж, воспринимаемый глазами героя, вызывает философские раздумья.

В предисловии («От переводчика») к антологии «Стихи на веере» В. Перелешин указал на особенности китайской поэзии, которые представлялись ему особенно важными: 1. «склонность к заимствованиям из старых книг»; 2. условность; 3. интеллектуальность и философичность (в отличие от западной поэзии, которая характеризуется повышенной эмоциональностью и страстностью) [Перелешин 1970: II].

⁴⁸ В разделе использованы материалы статьи: *Кондаков Б.В., Чжан Юаньюань. Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина // Казанская наука. 2021. № 6. С. 13–16*

Использование принципов китайской поэтики в творчестве В. Перелешина было характерно не только для произведений на китайскую тему, но и для всего творчества. Иными словами, китайская поэтика стала одним из важнейших способов организации художественного мира В. Перелешина.

Ключевое понятие китайской поэтики – ‘意境’ [И Цзин, *пиньинь*: Yì Jìng]⁴⁹. Данное слово не имеет однозначного эквивалента в русском языке; на английский язык оно переводится словом ‘*ideorealm*’, которое также не имеет адекватного перевода на русский язык. Первый иероглиф этого понятия ‘意’ [И, *пиньинь*: Yì] в данном случае обозначает выраженные поэтом мысли и чувства; второй иероглиф ‘境’ [Цзин, *пиньинь*: Jìng] – указывает на картину жизни, изображенную в поэзии; сочетание двух иероглифов ‘意境’ обозначает органичное слияние мыслей и чувств, которые поэт хочет выразить, с картиной жизни, изображенной в поэтическом произведении. Другими словами, ‘意境’ – это *художественный мир*, в котором субъективные чувства поэта и объективные образы окружающего мира сливаются друг с другом.

По существу китайское понятие ‘意境’ во многом похоже на использующееся в российском литературоведении понятие «художественный мир». В китайском литературоведении существует особое понятие – «художественный образ» (аналогичное российскому и европейскому) – ‘意象’ [Yì Xiàng]. Понятие ‘意境’ может быть отнесено к любому виду искусства — литературе (как поэзии, так и прозе), театру, живописи, музыке, архитектуре и др. Оба понятия – и ‘意境’, и ‘意象’ указывают на слияние объективного и субъективного, объединяют бытие и чувство. Однако между этими понятиями есть и существенные различия: 1) форма художественного образа в литературном произведении создается при помощи слов, словосочетаний и

⁴⁹ Использовать для обозначения этого понятия на русском языке слово «Ицзин» не представляется возможным, поскольку оно будет совпадать со звучанием и написанием на русском языке названия – «Книги (Канона) Перемен» – «И Цзин» [易经 – Yì Jīng].

предложений (являющихся «частями», «фрагментами» текста), а ‘意境’ – только всем полным (целостным) текстом поэтического произведения; 2) образ – это категория, связанная с *формой* художественного произведения и отражает его *структуру* (анализ образов предполагает описание их *системы*) и соотнесенные с ними *ассоциации читателей*; ‘意境’ раскрывает *глубину* эстетического переживания и его связь с философскими представлениями *автора*; 3) создание художественного образа является лишь *первым шагом* автора в процессе организации художественного мира произведения, а созданный писателем ‘意境’ является конечным *результатом*, который определяет художественную ценность произведения; 4) в китайской культуре образ рассматривается как относительно простое по своей структуре чисто *художественное* явление, а ‘意境’ – это не только художественная, но и *философская* категория, создаваемая *всей системой образов* и стилистических средств произведения (то есть всем *целостным* художественным текстом).

Понятие ‘意境’ тесно связано с китайским национальным сознанием и философскими представлениями, в которых мир рассматривается как единое целое и определяет подход к восприятию всего окружающего (в том числе и произведений искусства), то есть определяет общий *метод* подхода к действительности и способам ее презентации, обозначает существование и движение пространства-времени.

Таким образом, ‘意境’ формируется на основе органичного сочетания образов, возникающих в сознании читателя на основе нескольких стихотворных строчек или даже целого поэтического произведения, а образ представляют конкретные *мотивы*, в своей совокупности создающие ‘意境’. Если художественным образом будет считаться – цветок, то ‘意境’ – весна.

Китайская поэзия, как и любая иная, не может существовать без использования художественных образов, однако выявление образов и определение их смысла является только первым шагом на пути постижения художественного замысла, *основой* понимания стиха; созданный сочетанием этих образов *художественный мир*, в котором философские размышления

гармонично сочетаются с картиной реальной жизни, является важнейшей задачей и *целью* поэзии. Из этого становится понятным, что основной особенностью китайской поэзии является *слияние чувств читателя с естественной обстановкой*. В китайской поэтике литературное произведение рассматривается как «художественное» или «затрагивающее чувства читателя», обладающее эстетической ценностью только тогда, когда оно одновременно выражает и «состояние» объекта, и «внутреннее переживание» автора и читателя (т. е. автор передает душевное состояние через созданные образы).

В качестве примера рассмотрим известное восьмистишие Лу Ю (1125–1210), великого поэта-патриота династии Сун, – 《臨安春雨初霽》 («После весеннего дождя в столице»). В стихотворении имеются следующие строки:

小樓一夜听春雨，
明朝深巷卖杏花。⁵⁰

Эти строки были написаны поэтом на склоне жизни – когда ему было уже более 60 лет, – после того, как он долгие годы служил чиновником и испытал многие личные несчастья, вызывавшие страдания. Придерживаясь принципа служения Родине, поэт всю жизнь стремился осуществить свою мечту – сражаться за страну с врагами, однако его мечта не исполнилась, поскольку государство не оценило его устремления. В данных строках образы «скромный дом» и «глухой переулок» передают ощущение тихой и бедной среды, где в одиночестве живет поэт (и которая вызывает чувство уныния), а образы «весенний дождь» и «цветы абрикоса» передают веяние весны. С помощью свежих, наполненных глубоким смыслом образов, поэт создал особую художественную атмосферу, в которой одновременно гармонично сочетались радость от прихода весны и горечь, вызванная ощущением быстротечности времени. Герой стихотворения всю ночь слушает стук весеннего морозящего

⁵⁰ «Ночью в скромном доме, всю ночь сплю и слышу стук весеннего дождя. / Завтра рано утром в глухом переулке будут продаваться цветы абрикоса».

дождя, а упоминание цветов абрикоса указывает на пышный приход весны. Если мы будем интерпретировать эти две строки в контексте исторической обстановки и судьбы поэта, то сможем понять, что поэт не может уснуть в прекрасную весеннюю ночь, поскольку ему мешает неутолимая печаль о судьбе родины, размышления о страданиях своей жизни, о разбитой мечте служения Родине, которая, не покидает его сознания и постоянно – словно морозящий дождь – присутствует в нем...

Художественный образ в поэтическом искусстве по сути выражает объективное бытие, соединенное с субъективными чувствами автора. В процессе длительного исторического развития китайской классической поэзии сформировалось множество устойчивых традиционных образов, которые содержали зафиксированный культурной традицией смысл, то есть стали символами. Например, слово «ива» [‘柳’, *пиньинь*: liǔ], звучащее в китайском языке так же, как слово «оставаться» [‘留’, *пиньинь*: liú], привело к возникновению в Древнем Китае обычая дарить отъезжающему ивовую ветвь, чтобы тем самым подчеркнуть грусть расставания, и соответственно в китайской поэзии образ «ивы» стал символом нежелания расставаться.

В качестве другого примера можно привести *образ журавлей*, который символизировал ностальгию скитальца, поскольку вид перелетных птиц, которые осенью покидают свои старые гнезда, часто вызывает у странников грустные переживания и тоску по родному дому. В. Перелешин, будучи большим любителем китайской поэзии, несомненно, хорошо знал о существовании такого символического образа в китайской культуре. Образ журавлей появляется в стихотворениях «Майя» (1942.7) [Перелешин 2018в: 101], «Ностальгия» (1943.9) [Там же: 118], «Прощание» (1944.8) [Там же: 101], «Дом» (1944.6) [Там же: 248], «Необычный день» (1973.3) [Там же: 425], а также в венке сонетов «Поэма о мироздании» (1944.2–1944.4) [Там же: 195–210]. С помощью данного образа поэту удалось передать тоску по милому ему краю и стремление проникнуть в далекую беспредельность: «Счастье – север, счастье – дорога. / Там у нас живут журавли: / улетят, а весной – вернутся» [Там же: 248].

Следует особо отметить, что в стихотворении «Дом», появляются образы-символы «сосна», «буддийский рай», «Храм Неба»⁵¹, которые создают тихую, торжественную атмосферу. Такая «восточная тишина» вызывала у поэта самые глубокие душевные переживания и философские раздумья. Сосна – растение очень стойкое, это вечнозеленое дерево, поскольку ее хвоя не отвалится во время мороза, поэтому в Китае сосна символизирует долголетие человека, а её образ указывает на особую устойчивость, негибемый характер и высокую принципиальность человека. Китайский народ еще в древности дал сосне, бамбуку и зимним абрикосам высокую оценку, поскольку эти растения, проявляя геройство, зимой смело борются со снегом. В классическом каноне конфуцианского учения «Луньюй» есть следующие строки, в которых восхваляется неизменная верность выносливого человека: «Сосна и кипарис последними увядают при морозе, но старыми себя не ощущают» [岁寒，然后知松柏之后凋也].

Храм Неба – одно из главных сокровищ китайской цивилизации: это место, где императоры династий Мин и Цин ежегодно молились о хорошем урожае зерна и приносили жертвы небесам. Специалисты отмечают его строгую архитектурную планировку, уникальный архитектурный ансамбль и великолепное убранство. Будучи конкретным выражением китайского космологического взгляда на «единство человека и природы» [天人合一], образ «Храм Неба» демонстрирует уникальную духовную силу Древнего Китая.

Во второй строчке стихотворения «Дом» В. Перелешин пишет: «...В золотом буддийском раю / пусть волненья мои остынут!», и эти слова отражают знание В. Перелешиним китайской буддийской поэзии. Развитие китайской буддийской

⁵¹ Храм Неба расположен в районе Дунчэн на юге Пекина и занимает площадь 2,73 миллиона квадратных метров. Храм Неба был построен на 18-ом году правления Юнлэ династии Мин (в 1420 г.) и перестраивался во времена правления императоров Цяньлуна и Гуансюя династии Цин. Храм Неба – знаменитая культурная реликвия Китая, объект всемирного культурного наследия.

поэзии было связано с эпохой династии Тан, так как именно в этот исторический период процветания страны в Китае стал стремительно развиваться буддизм.

В китайской буддийской поэзии обычно выделяются две разновидности: в первую включается поэзия, излагающая общие принципы буддизма, в которую входит общая теория буддизма и описание процесса личного постижения истины. Характерными особенностями данной разновидности поэзии является концентрированное выражение глубокой мудрости, философичность, соединенные с диалектическим мышлением. К другой разновидности относится поэзия, изображающая монахов и писателей, посвятивших жизнь постижению истины и совершенствованию собственной нравственности. Сюда можно отнести поэзию, описывающую отшельничество, жизнь в буддийском храме или путешествия по свету в целях изыскания истины. Главная особенность данной категории поэзии заключается в отражении тихого, беззаботного и святого буддийского мира и внутреннего духовного состояния человека.

Многие поэты династии Тан – такие, как Ван Вэй, Ду Фу, Ли Бо и другие – были выразителями принципов буддизма. При этом каждый из них выражал свой вариант личной буддийской практики и разрабатывал индивидуальный способ соединения поэзии с буддизмом. Великий поэт Ван Вэй, постоянно занимавшийся буддийскими практиками, в истории китайской литературы известен как «Будда поэзии». Увлечение Ван Вэя буддизмом было тесно связано с личностью и биографией поэта, его тяжелым жизненным путем. Ван Вэй жил в эпоху, когда буддизм стал господствующим религиозным направлением Китая. Поэт, будучи представителем своего времени, естественно, пробовал понять жизнь человека и жизнь общества с точки зрения буддизма.

Стихи Ван Вэя, обладали уникальной художественностью: он не только достиг значительных успехов в поэзии, но и оказал огромное воздействие на других поэтов своего времени и последующих эпох. В своих произведениях Ван Вэй часто использовал изображение явлений окружающего мира для выражения душевного состояния, т. е. «объективное»

применялась им для выражения *субъективного*. Типичным случаем применения этого поэтического принципа может быть названо известное четверостишие Ван Вэя «*Лүчэ*» («Олений лог»). Перевод стихотворения, осуществленный В. Перелешиним, был включен в антологию китайской поэзии «*Стихи на веере*».

В оригинале стихотворения Ван Вэя написано:

空山不见人，
但闻人语响。
返景入深林，
复照青苔上。⁵²

——王维《鹿柴》

Талант Ван Вэя не был ограничен пределами поэзии: его одаренность также проявлялась в изобразительном и музыкальном искусствах. Данное стихотворение передавало восприятие звуков – так, как их слышит музыкант, понимание света – как его представляет художник и отбор слов – как это делает поэт. Поэт воспроизвел уникальную тишину пустынной долины, лежащей в глубоком мраке: слышится разговор людей, однако лирический герой никого не видит. Такая сцена помогает читателю представить густые леса и высокие горы. С другой стороны, секундные отрывки разговора подчеркивают вечную пустынность и тишину гор. В двух последних строчках стихотворения для описания мрака густого леса используется изображение мха под деревьями: лучи заходящего солнца косо заглядывают в лес и падают светлыми бликами на мох сквозь щели между ветвями. Темнота леса подчеркивается контрастом между маленькими бликами, создаваемыми косыми лучами света, и бесконечным пространством мрака. Стихотворение создает в восприятии читателя светлую символическую атмосферу, передающую просветление героя в процессе медитации. Анализируя произведение Ван Вэя, мы приходим к

⁵² Буквальный перевод текста: В пустых горах не видно никого, / Но слышен голос человека. / Тени заходящего солнца нимбом проникают в лес / И блестят на темном мхе.

выводу, что оно — хотя в нем нет прямых упоминаний Будды и цитат из буддийских сочинений — передает буддийские размышления, однако, философские раздумья, которые пронизывают образное описание пейзажей.

Рассмотрим перевод В. Перелешина:

ОЛЕНИЙ ЛОГ

Людей в пустынных не найти горах,
Но голоса доносятся, тихи.
Лучи заката, преломясь в лесах,
Зеленые чуть освещают мхи.

Следует признать, что переводчик, используя традиционный для русской поэзии рифмованный стих (пятистопный ямб), сохранил лаконичность первичного текста (которая также присутствовала в стихах Ван Вэя) и удачно воспроизвёл художественный мир произведения, созданный в оригинальном стихотворении. Перед читателем открывается картина, представленная в китайской пейзажной живописи, которая изображает тихий лес в горах во время заката и вызывает у читателя философские размышления. Такой подход полностью соответствует художественным принципам Ван Вэя. Великий китайский поэт Су Ши (1037–1101), высоко оценивший Ван Вэя, отметил, что его поэзия «наполнена» пейзажами. В. Перелешин в своих «Примечаниях» к антологии «Стихи на веере» писал: «...Видя его картины, слышишь его стихи, а слыша его стихи, видишь его картины» [Перелешин 1970: 39].

Помимо вышеупомянутого стихотворения, В. Перелешин включил в свою поэтическую книгу «Стихи на веере» перевод трех других стихотворений Ван Вэя, — таким образом, по количеству представленных в сборнике произведений он уступал только Ли Бо, у которого было включено 6 стихотворений (всего в книге было опубликовано 30 произведений китайской лирики). Позволим себе предположить, что в глазах В. Перелешина «буколическая» поэзия Ван Вэя не только обладала высокой художественной ценностью, но и придавала ему душевное спокойствие, к чему поэт стремился на протяжении всей своей жизни, наполненной разными страданиями.

Идилличность и свежесть, выразившиеся в творчестве Ван Вэя, глубоко повлияли на творчество русского поэта-скитальца, который в своем творчестве стал использовать аналогичные принципы. В стихотворении со знаменательным названием «Картина», созданном в 1940 г. [Перелешин 1941], был изображен пейзаж, построенный по законам композиции традиционной китайской живописи: взгляд поэта передвигался от дальнего плана к близкому (аналогичный приём постоянного изменения точек зрения использовался в стихотворении Ван Вэя).

Понятие ‘意境’ характеризует поэтическое пространство, обладающее бесконечным очарованием, в котором внутренний и внешний мир, реальность и нереальность гармонично сочетаются – это система, включающая в себя несколько образов. ‘意境’ можно охарактеризовать не как случайное сочетание субъективных идей или тривиальное объединение объективных образов, а как *развитую форму* образности, выражающуюся через единство *субъективного* и *объективного* миров; соединяющее реальное и нереальное пространства. «Реальное пространство» используется для создания в сознании читателя «нереального пространства», которое, в свою очередь, становится сублимацией реального; «нереальное пространство» не только определяет облик реального пространства, но и воплощает художественность и создает эстетический эффект, необходимый для реализации художественного замысла. Отсюда становится понятно, что «нереальное пространство» занимает в структуре ‘意境’ главенствующее положение; при этом нужно подчеркнуть, что «нереальное пространство» не может быть создано из ничего, — оно возникает только на основе конкретного описания реального пространства.

Рассмотрим стихотворение под названием «Карусель» (1944), написанное В. Перелешиним в Шанхае [Перелешин 2018в: 273–274]:

КАРУСЕЛЬ

Моя постель сегодня — не постель,
А удивительная карусель.

Лошадки и коляски предо мной,

И на лошадке еду я домой.
Скачи, о деревянный мой Пегас,
Чтобы закат вовеки не погас!
Лети назад, в безоблачные дни
И навсегда ушедших догони.
Что для тебя один десяток лет
И что – коротенькое слово «нет»?
Была страна... Но будет ли когда?
Скачи, Пегас, неси меня туда!
Как радостно прийти издалека
В дом, что потом был продан с молотка.
И в этот сад – запущенный пустырь, –
Что после был застроен вдоль и вширь.
Оставь меня в стране, где только «да»,
Где дом и сад останутся всегда.
Оставь меня... Но, сделав полукруг,
Меня промчал ты мимо нежных рук.
Жестокий конь, бессовестный Пегас,
Ты скрыл меня от ненаглядных глаз.
Крылатый враг, туда хочу назад,
Где прочен дом, где не застроен сад.
Я не пойду обратно в дом не свой,
В печальный город, в год сороковой,
Где на подушке я в жару... Ужель
Всё только сон и бред – и карусель?

В стихотворении описывается мир иллюзий лирического героя, находящегося «в жару», когда постель его превращается в «карусель» и возвращает его «домой», «в безоблачные дни». Поэт, используя типичный для китайской поэтики риторический прием – сочетание внутренних эмоций с описанием окружающей обстановки, создал ряд образов («лошадка», «закат», «сад»,

«дом», «полукруг», «нежные руки»), необходимых для описания нежного и привычного, но одновременно ставшего неведомым родного края, и выразил глубокую тоску по нему. Образы «запущенного пустыря» и «незастроенного сада» передают беспредельное горе героя, возникающее при виде обветшавшего родного дома, куда ему больше не суждено вернуться, а последняя строфа стихотворения подчеркивает несбыточность его мечты. Созданный в произведении художественный мир содержит несколько «наложений»: пространство далекой родины – России, – и несколько «слоев» пространства Китая, в котором для поэта существовали «временные приюты» – Пекин и, возможно, Харбин). Воспроизведенное в произведении художественное пространство насыщено печалью, вызванной чувством ностальгии, передает сложнейшие чувства поэта-скитальца по отношению к оставленной навсегда России и «временному» дому в Пекине – также оставленному навсегда.

Большую роль в стихотворении играет противопоставление слов «да» и «нет»: «И что – коротенькое слово “нет”? / ... Оставь меня в стране, где только “да”». Подобное анафорическое отношение в китайской поэзии является очень важным стилистическим приемом: оно делает стих лаконичным, обеспечивает гармоничность ритма и музыкальность, а также усиливает художественную эмоциональность.

В. Перелешин написал большое количество стихотворений, в которых отражены художественные образы и стилевые приёмы, характерные для китайской поэтики. Для постижения художественного мира В. Перелешина необходимо понять воздействие китайской поэтики на творчество поэта, самой отличительной особенностью которой является обращение к понятию ‘意境’, в котором субъективные чувства поэта и объективные образы окружающего мира сливаются в единое неразделимое целое. И оригинальное творчество В. Перелешина, и выполненные им переводы китайской классической поэзии на русский язык, характеризуются лаконичностью, музыкальностью и гармоничным сочетанием «реального» и «духовного» пространств, философско-религиозных размышлений и картин жизни. Помимо того, его произведения насыщены характерными для

китайской поэзии риторическими приемами: выражением эмоций через описание конкретных жизненных эпизодов, постоянным изменением позиции созерцателя, использованием анафор и т. п. С другой стороны, увлечение китайской культурой и классической литературой (в первую очередь, произведениями поэта Ван Вэя) расширяло тематику и систему мотивов творчества Перелешина, позволяя ему достигать душевного спокойствия на протяжении всей своей жизни, наполненной страданиями и скитаниями.

Следует отметить, что размышления В. Перелешина по поводу китайской поэзии, открывают новые перспективы для дальнейшего исследования его творчества, – в частности, помогают понять особенности взаимодействия его произведений с контекстом мировой литературы. С другой стороны, изучение отражения особенностей китайской поэтики в творчестве В. Перелешина позволяет раскрыть механизмы межкультурной коммуникации и осмыслить взаимодействие в его творчестве русской и китайской литературных традиций.

Образ сада как поэтический символ китайской культуры

В мировой литературе сад являлся распространённым пространством развития сюжета. Образ сада в художественном произведении раскрывает взаимосвязь внутреннего состояния героя и социально-культурного контекста. В литературоведении образ сада обычно интерпретируется как образное объединение «естественного», «природного» пространства с «человеческим», общественным, приватным и личным.

Образ сада в творчестве поэта-скитальца В. Перелешина многозначен. Сад как литературный образ и художественное пространство является метафорическим способом выражения внутреннего мира писателя и концепции произведения.

Академик Д.С. Лихачев отмечал: «...Устроители садов во все века стремились именно в садах дать человеку повод для глубоких философских размышлений, раздумий, настроений и поэтических мечтаний»; «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную», и поэтому «сад воспринимался как большая книга, как учебное помещение,

своего рода “классная комната”», и [поэты] всегда «“читали” сады, видели в них книгу, все виды поэтических жанров, от оды до элегии и идиллии» [Лихачев 2018: 22; 271; 14; 16], и особенности поэтического «прочтения» сада всегда свидетельствует как об авторе произведения, так и о его времени.

Сад является частью природы и одновременно содержит гуманитарный смысл. Сад, рассматриваемый как особое *художественное пространство*, имеет три уровня: это, прежде всего, существующее в реальном мире *физическое* пространство, включающее растительность, архитектурные постройки и иные декоративные элементы, водную поверхность (обязательную для китайского сада); во-вторых, это материализованная *форма внутреннего мира* человека, обладающая трансцендентным содержанием; в-третьих, этот образ, несущий / имеющий социокультурное, в частности, этическое значение.

Образ сада в литературном произведении является носителем культурного подтекста, а также нередко выполняет *нарративную функцию*, оказывающую воздействие на развитие сюжета. Сад может быть местом торжественной клятвы, романтические смерти во имя любви, тайного свидания влюбленных или семейного быта. Образ сада может быть связан с различными вариантами *пафоса* – сентиментального, романтического, религиозного (Райский сад), драматического или героического; он может быть серьезным и священным, юмористическим и ироническим. С этой точки зрения можно сказать, что сад всегда в той или иной мере выходит за пределы обыденной реальности, а литература и другие виды искусства придают ему и связанным с ним контекстам метафизические и сюрреалистические смыслы.

Сад как особый тип организации художественного пространства, художественный образ и мифологема неоднократно анализировался литературоведами. Значительный вклад в исследование этой темы внесли литературоведы Т.Б. Дубяго, В.Я. Курбатов, Т.П. Каждан, Л.Б. Лунц, А.П. Вергунов, В.А. Горохов, М.В. Нащокина, Д.А. Кючарианц, А.Г. Раскин и др. [Ананьева 2005].

Как показывают эти исследования, в представлениях многих писателей образ сада символизирует красоту, связанную с представлениями о любви и молодости, а также идеалами. Сад как особый тип художественного пространства нередко оказывается метафорическим средством выражения концептуальных представлений писателей. Продолжительная история развития садов как оригинального сегмента культуры, их многочисленные разновидности садов с точки зрения их назначения, семантики и организации, которые сформировались как в России, так и в других странах, способствовали обогащению символических значений образа, что нередко приводило к тому, что в ряде произведений искусства и в сознании реципиентов сад становился *мифологемой*.

А.Г. Разумовская в монографии «Иосиф Бродский: метафизика сада» раскрыла онтологическое и эстетическое содержания мифологемы «сад», а также символические функции кустов, деревьев, садовых и оранжерейных цветов, экзотических растений и дикой растительности в поэзии И. Бродского. С точки зрения поэта голые и засохшие кусты выражают внешнюю опустошенность и отчужденность от мира, трагедию творческого молчания и скрытое внутреннее напряжение, стихийность творческого начала, а «природный (в том числе и растительный) мир с заложенным в нем импульсом превращений таит разгадку целостности изменчивого, преемственности бытия и небытия» [Разумовская 2005].

В христианской традиции образ сада имел религиозное содержание, обусловленное библейскими представлениями о рае. В Книге Бытия Эдемский сад интерпретировался в качестве созданной Господом Богом особой части мира, в которой господствуют священная любовь, красота и свобода, где человек, освободившись от земной суеты и погони за выгодой, оказывается под защитой Бога, что возвращает его в мир и спокойствие, пробуждая скрытую божественность.

Образ сада в литературных произведениях западного мира часто выступал как место идеальной любви и духовное пристанище человека, насыщенное пением птиц и благоухания цветов, где пробуждается благочестие и доброта героя,

являющийся символом идеальной жизни. Английские исследователи Майлз Хэдфилд и Джон Хэдфилд, утверждали все сады предназначены для представления некоего идеального состояния [Hadfield 1964: 185].

Художественное пространство сад, соотнесенное с литературной концепцией, всегда объёмное и многослойное. В широком смысле можно сказать, что сад представляет собой совокупность образов, состоящих из множества переплетенных мотивов, из которых проистекает его символика. Символика картин, вложенных в этот образ, отражает онтологические и эстетические представления автора и определяет содержание образа и особенности художественного мира.

Символика сада включала воспоминания о родном крае, а также ощущение глубинной сопричастности к определенному месту и надежды на обновление жизни. В пьесе А. Чехова «Вишнёвый сад» содержались рассуждения об эпохе угасания дворянства и дальнейшей судьбе России, символом которой становится сад. В романе М. Дюрас «Вице-консул» образ сада раскрывал аморальность духовного мира и развращенность поведения белых колонистов, их высокомерное и безразличное отношение к колониальной культуре и живущим там людям и убедительно объясняет философское положение о том, что уродство и красота всегда сосуществуют.

Литература XX в. существенно обогатила содержание этого образа. Огромную роль играл сад в творчестве русских поэтов XX в., для которых его образ стал книгой о настоящем, прошлом и будущем, «которая не хочет ни закончиться, ни завершиться» стремившихся «сохранить загубленную красоту» и «восстановить попорченное» [Сады 2021: 11; 18]. Он встречается в произведениях А. Ахматовой, И. Бродского, В. Высоцкого, Н. Заболоцкого, К. Кедрова, Н. Матвеевой, А. Решетова, В. Ходасевича, М. Цветаевой и многих других поэтов.

Для русских интеллигентов, которые в результате Гражданской войны в России оказались в эмиграции, сад стал символом потерянной родины. Оказавшись на чужбине, писатели русского зарубежья стремились восстановить своим творчеством прошлое, создавая особый поэтический мир, в котором особое

место занимал образ сада. Образ сада в художественном сознании поэтов-скитальцев органично сочетался с представлениями о родном доме, в который всегда мечтает возвратиться человек. Это отношение хорошо выразилось в стихах В. Перелешина: «Правда: зябнут осины в саду, / да ворона чернеет на льду. / От окна отошел я давно / и плотнее завесил окно» (1972) [Перелешин 2018в: 272]; «Наши сосны вырядились в иней, / выпал снег по закоулкам сада» («Заповедник», 1944) [Там же: 221].

Ситуация скитальца-изгнанника, для которого нет места в окружающем мире, вносила коррективы в художественный мир произведений. Сад, изначально указывавший на определённое физическое пространство, соотнесенное с идеализированным миром и утопией человеческого духа, все больше становился абстрактной духовной метафорой: «Оставь меня в стране, где только «да», / где дом и сад останутся всегда» («Карусель», 1944) [Там же: 273–274]. Автор стихотворения, «используя типичный для китайской поэтики прием, – сочетание внутренних эмоций с описанием окружающей обстановки», обратился к образам «запущенного пустыря» и «незастроенного сада», которые создавали атмосферу «насыщенного печалью» мира [Кондаков 2021: 16].

В 1940 г., когда Европа оказалась втянута во Вторую мировую войну, В. Перелешин, напряженно следивший за событиями, написал стихотворение «Счастье», в котором поэт выразил свою озабоченность судьбой Родины, и уважение к храбрым соотечественникам: «И память мне не раз покажет снова / Кладбищенский многоречивый сад, / И на скамейке томик Гумилева, / И темных глаз обрадованный взгляд» [Перелешин 2018в: 76–77]. В этом стихотворении мотив «кладбищенского сада» передавал торжественное настроение автора и его отношение к отважным воинам, погибавшим в бою⁵³.

Однако в поэзии В. Перелешина образа сада не всегда передавал грустное патетическое настроение. Поэт, проживший в

⁵³ Мотив «кладбищенского сада», в котором на скамейке лежит «томик Гумилева», мог быть связан со стихотворением Н. Гумилева «Семирамида» (1909), посвященным «светлой памяти» И. Анненского, где присутствовали мотивы ужаса и смерти [Сады и бабочки 2021: 60].

Китае более 30 лет и глубоко интересовавшийся китайской культурой, вольно или невольно использовал в своих произведениях представления о садах, обусловленные традициями китайской культуры: «Она влекла и целовала потно, / Толкала в сад с луной и соловьем» («Корь», 1974) [Там же: 371–372]. В стихотворении ироническо-приземлённое и нарочито чувственное словосочетание («...влекла и целовала потно») сочетается с романтической атмосферой сада, создающейся лунным светом и тишиной, цветами, символизирующими женскую красоту, декоративными скалами, являющимися метафорой мужественности, мостиками с текущими под ними реками, приятным ветерком, а также таинственным ароматом, превращают его в идеальное место для реализации страсти.

В соответствии с традиционными китайскими представлениями сад своим идеализированным ландшафтом отражает философские представления о мире и выражает гармонию между человеком и природой. В пространстве сада вступают в диалог культурное и природное начала: цветы символизируют женскую красоту, а скалы оказываются метафорой мужественности. Пейзажи, которые воссоздаются в саду, – мостики с текущими под ними реками, таинственные ароматы, которые приносит приятный ветерок, – делают образ сада полифоничным и превращают его в идеальное место, где могут воплотиться чувства и мысли человека.

В китайской культуре сад – это Праобраз Поднебесной и символ мироздания, дающий завершение небесной природе: он усиливает естественные свойства вещей и придаёт им понятную символическую форму – своеобразную «программу интеллектуальной памяти». Сад – это дарящее людям радость место средоточия культурной жизни, а также постоянная тема живописи и место действия ряда литературных произведений – романов, повестей, драм, стихотворений. «Метаморфозы и взаимопроникновение» стихий (воды и камня) и «связанные с ними представления о единстве ритма и души, органичное слияние гуманности и мудрости, радости и долголетия, движения и покоя, рождают целостность ощущения бытия и создают качество в искусстве», выражая фактом своего существования

китайскую «концепцию Срединного пути» («срединность», возникающую между «открытым» и «закрытым», «статикой» и «динамикой», «интеллектуальным» и «чувственным», «видимым» и «невидимым» [Лучкова 2016: 95–96].

Сюжет величайшего шедевра китайской классической литературы – романа «Сон в красном тереме» [《红楼梦》] развивается главным образом в Саду Роскошных зрелищ [Да Гуань Юань – 大观园], в котором расположены жилища главных персонажей. Сад является образным материальным воплощением личностей главных персонажей, и внутреннее убранство жилищ, расположение цветов и деревьев вокруг домиков, отражают характер и темперамент их владельца. Например, жилище Линь Дайюй окружено множеством зелёных бамбуков, интерьер её дома отличается изяществом, а в воздухе носится тонкий аромат, подчёркивающий утончённый характер Линь Дайюй; место обитания Цзя Баоюя окружено густыми кустами шиповниками и яблонями, а убранство комнат отличается роскошью, что контрастирует с изящной натурой Баоюя; помещение, в котором живёт Сюэ Баочай лишено всяких убранств и напоминает «снежную пещеру» (единственное её украшение – ваза с хризантемами), что отражает её чистосердечный характер и довольство скромной участью.

В произведениях многих китайских писателей образ сада был связан с таинственностью и трансцендентностью. Любовь в саду нередко лишается рациональности и связи с реальностью, становясь результатом идеалистической фантазии [Чэнь (Chén) 2008: 99]. В легендарной пьесе великого драматурга династии Мин Тан Сяньцзу «Пионовая беседка» [《牡丹亭》] описывалась необычная любовь, возникшая между Ду Линянь, дочерью Ду Бао – правителя области Наньань, и молодым ученым по имени Лю Мэнмэй. Во время прогулки героиня засыпает в семейном саду и во сне оказывается на свидании с прекрасным юношей. Проснувшись, Ду Линянь заболевает от любовной тоски и вскоре умирает. Её душа находит возлюбленного и, в конце концов, девушка воскресает и выходит за него замуж. В утопии выдающегося древнего китайского поэта эпохи Восточная Цзинь

(421 г.) Тао Юаньмина «Персиковый источник» [《桃花源记》] было описано прекрасное и благополучное место, в котором осуществился идеал счастливой жизни, противопоставленной реалиям жизни того времени.

Характерная для классической китайской поэзии связь между образом сада и сном героя проявилась в стихотворениях В. Перелешина. Образ сада оказывается местом, где «синют цветы, распустившиеся навсегда» и «летают над ними святые и мудрые пчелы» («Бессмертие», 1937) [Перелешин 2018в: 52].

В известном стихотворении «Чжунхай» (1943) русский поэт описал бывший императорский сад, ставший его любимым прибежищем от суеты повседневных проблем, имеющий все характерные признаки китайского классического сада, – «прибрежную аллею», «сонный павильон», «древнюю ладью» – и «синие расширенные дали», где «будут лотосы цвести», а «озеро притихнет, зеленея». В образе этого сада Перелешин показал идеал мирной жизни: «И эта кружевная тишина – / Моя обетованная награда, / Затем что лучше я не видел сна, / Чем лотосы среди большого сада» [Там же: 116–117]. Изображённая поэтом картина наполняет душу спокойствием и актуализирует «память прошлого» и рассуждения, направленные на личный поиск истины [Чжан 2021а].

В стихотворении «Смерть поэта» (1938) изображается иной – безжизненный – сад: «На ветках прозаические птицы, / В садах – простые поздние цветы» – в котором «романтическая маска уничтожительно совлечена», и для юного поэта лишь «сквозь сон – живой и животворный / сияет день, кружатся облака», а «наяву в рукав одежды черной, / как в цепь, закована» его «рука». В этом стихотворении лирический герой оказывается не в силах спасти сад от увядания, так как «никакому чуду там места нет» и выразил мрачное чувство подавленности, вызванное неприятием окружающими его ориентации [Перелешин 2018в: 61–62].

Образ умирающего сада также характерен для китайской литературы. Такой сад описывался в исторической хронике Ян Сюаньжи [杨銜之] «Отчет о буддийских монастырях в Лояне» (547) и в упомянутой пьесе «Пионовая беседка». В китайской литературе XX в. образ увядшего сада появлялся в романе

«Рассказы о реке Хулан» [《呼兰河传》] Сяо Хун [萧红] или очерке «За пределами заброшенного сада» [《废园外》] Ба Цзиня [巴金]. Во всех этих случаях сад связан с представлениями о разрушении родного дома и невозвратности прекрасного прошлого.

В поэзии Перелешина часто появляются упоминания отдельных растений, – например, *сосны* (стихотворения «Заповедник», «Дом», «Родинка», «Конь» и др.), символизирующей Север и соотнесенную с ним Родину, а также беспримерный героизм отечественных воинов, защищающих отчизну: «Разрослись у нас большие сосны, / панцирь их почти непроницаем. / Понапрасну к нам стучатся весны: / мы чужим ворот не открываем!» («Заповедник») [Там же: 221]. Изображения *берёзы* и *рябины* выражают ностальгическую тоску поэта: «...Ведь даже в просеках, среди холмов покатых, / рябины чахлый куст обиженно поблек» («Не памятник», 1972) [Там же: 421–422]; «А все-таки рябине хилой / здесь было суше и вольней, / и отданы земле немилой / отростки робкие корней» («Возвращенцу», 1972) [Там же: 290]; «И, спрыгнув с легкого коня, / стыдливо слизывая слезы, / в разгул тропического дня / запрятать шорохи березы» («Конь», 1970) [Там же: 287]. Дерево, прочно укоренившееся в земле, не только напоминает поэту о потерянном родном доме, но и символизирует незыблемую веру в свой народ и его силу воли, неослабевающую любовь к Родине, а также стремление отстаивать собственную позицию: «Ударь еще, и я захохочу, / Чтоб истину сказать тебе простую, / Что дерево ты взял не по плечу!» («Дерево», 1973) [Там же: 359–360].

Важное место в созданных Перелешиним садах занимают *цветы*. Его любимые цветы, как и у многих других поэтов, – это *розы*, символизирующие либо страстную, либо горькую любовь: «Бывало, смутный дух, колдуя, / Меня томил и волновал, / И сердца розу молодую / Пред ним я жадно раскрывал» («Ангелы», 1944) [Там же: 164–165]. Помимо роз в стихотворениях поэта-эмигранта упоминаются и некоторые экзотические (для России) растения – лотос, орхидея и др. Экзотические растения уже довольно часто использовались в русской поэзии начала XX в., но обычно в качестве элементов «восточной» (или «южной»)

экзотики: «...Пальмы тонкие вносили ветви, / Как девушки, к которым бог нисходит; / На холмах, словно вещие друиды, / Толпились величавые платаны...» («Эзбеки», 1917) [Гумилёв 1988: 271]. В художественном мире Перелешина, хорошо знакомого с культурой китайской цивилизации, это были не экзотические детали, а символы, содержащие философские смыслы.

Рассмотрим фрагмент «Поэмы о мироздании» (1944):

А в прудах и затоках тинных,
Знаю, лотосы ты создашь:
На стеблях негибких и длинных
Столько хрупких розовых чаш.

Пусть, открыв сердца славословью,
Ослепленный чудом Восток
Вмиг полюбит острой любовью
Этот гордый, умный цветок.

В нем оценит мечтатель смуглый,
Что растёт он – будто царит:
Даже лист – огромный, округлый –
Держит он, как рыцарский щит.

[Перелешин 2018в: 203–204].

В этих строфах поэт образно передал символический смысл, вкладываемый китайским народом в изображение лотоса, – благородство, непорочность и высокую нравственность: лотос произрастает из грязи, но сам остаётся чистым. Сопоставляя «огромный, округлый лист» лотоса с «рыцарским щитом», поэт придал этому образу значение храбрости и мужества.

Изображения сосны, рябины, розы, лотоса и др. растений, с одной стороны, раскрывали внутренний мир автора, а, с другой стороны, создавали метафорическое художественное пространство, формирующееся через множество переплетённых и «вложенных» друг в друга мотивов и образов – зрительные элементы пейзажа (архитектурные сооружения), описания птиц (лебедей, соловьёв и др.) и насекомых (муравьёв, жуков, кузнечиков и др.), а также слуховые и обонятельные образы, которые в своей совокупности отражали онтологические и эстетические представления автора, смыслы которых ждут

дальнейшего толкования. Образ сада в художественном мире В. Перелешина был насыщен множеством ассоциаций, обусловленных традициями китайской культуры и представлениями о китайских классических парках, отражал глубинные взаимосвязи между внутренним миром лирического героя и социальным контекстом, а также напряженный поиск поэтом смыслов в философской глубине другой цивилизации.

Образ сада имел множество художественных функций: он мог выступать как физическое пространство, объединяющее природу и культуру с внутренним миром человека («Дерево», «Поэма о мироздании»); он мог быть счастливым родным домом, с которым связаны тёплые воспоминания («Не памятник», «Возвращенцу», «Конь»); он мог быть безжизненным пространством, передающим мрачное чувство подавленности («Смерть поэта»); он мог указывать на героизм отважных воинов, погибших в бою, и вызывать воодушевление лирического героя и читателя («Заповедник», «Счастье») – но он мог быть и абстрактной метафорой человеческого духа – символом идеализированного мира, утопией, выражающей трансцендентное содержание («Карусель», «Чжунхай»).

ГЛАВА 5. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД ТРАКТАТА «ДАО ДЭ ЦЗИН»

В конце XVII в. Европу охватило увлечение средневековым китайским искусством. Появилось стилевое направление «шинуазри», использовавшее ориентальные мотивы и стилевые приёмы в живописи и декоративно-прикладном искусстве. В XVIII в., под влиянием вкусов императрицы Екатерины II эта мода проникла и в Россию. С этого времени искусство Китая стало частью русской культуры, а знакомство с литературой Китая произведениями оказалось способом постижения духовного мира этой страны. Первые переводы произведений китайской литературы, принадлежавших к эпическим

(«Современные и древние чудеса»⁵⁴) и драматическим («Сирота из рода Чжао»⁵⁵) жанрам, позволили российским читателям познакомиться с китайскими эстетическими ценностями.

Важным этапом процесса распространения китайской культуры стало издание В.П. Васильевым книги «Очерк истории китайской литературы». Благодаря усилиям русского синолога впервые в западном мире появилось системное изложение истории китайской литературы, которое заложило прочную основу лидирующего положения русских учёных в сфере востоковедения. В книге имелись подробные комментарии к одному из древнейших памятников китайской словесности – «Книге песен», уникальному источнику информации о языке, идеологии, этике и традициях различных регионов древнего Китая. В дальнейшем в России появился ряд выдающихся синологов – В.М. Алексеев, Б.Б. Вахтан, М.Е. Кравцова, Л.Н. Меньшиков, И.С. Смирнов, Н.Т. Федоренко, А.А. Штукин, Ю.К. Щуцкий, Л.З. Эйдлин и др.

Интерес к Китаю, его истории, культуре, искусству и литературе проявляли и русские интеллектуалы, живущие на Дальнем Востоке. Живя в стране древнейшей культуры, они заинтересовались литературным наследием приютившей их страны. В 1926 г. Я. Аракин издал первую двуязычную антологию «Китайская поэзия», которая включала стихотворения 33 поэтов от эпохи Тан до современности. В 1938 г. под редакцией супругов А. и И. Серебренниковых вышла антология «Цветы китайской поэзии». Переводом китайской лирики на русский язык занимались В. Март, Н. Светлов, А. Степанов, Ф. Камышнюк, М. Щербаков и другие поэты. «Все эти и прочие переводы, собранные вместе, могли бы составить отдельный томик – ценный и как сам по себе, и как особый жанр в творчестве наших дальневосточников, и как источник

⁵⁴ Антология народных рассказов, составленная стариком по имени Бао-вэн во времена династии Мин.

⁵⁵ Китайская пьеса эпохи Юань в жанре *цзацзю*, приписываемая драматургу XIII в. Цзи Цзюньсян [纪君祥]. Полное название пьесы – «Великая месть сироты Чжао».

знакомства русских поэтов с лирическими традициями страны их обитания» [Крейд 2001: 10].

В. Перелешин, будучи «русским поэтом в гостях у Китая», не только сочинял собственные стихотворения, но и активно занимался художественным переводом, знакомя русских читателей с китайской классикой. Созданный писателем поэтический перевод на русский язык философского трактата «Дао Дэ Цзин» являлся результатом его продолжительных размышлений над исходным текстом, что свидетельствовало о его высоком мастерстве поэта-переводчика.

Философский трактат «Дао Дэ Цзин» [道德经] – драгоценное наследие китайской нации, в котором гармонично сочетаются глубина мысли и красота формы. Отражая мировоззрение древнего китайского народа, трактат глубоко повлиял на китайскую философию, культуру, науку, политику и религию. «Дао Дэ Цзин» рассматривался многими поколениями в качестве «книги-сокровища», которую можно использовать для управления страной, упорядочивания семейных отношений и нравственного самосовершенствования человека. «Дао Дэ Цзин» оказал огромное воздействие на философскую мысль Востока, а позднее и Запада. Идеи, содержащиеся в его тексте, до сих пор влияют на многие аспекты жизни общества. На протяжении долгой истории появились тысячи работ, посвященные разъяснению и переводу трактата. Его читают и перечитают не только китайские, но и зарубежные мыслители – Ф. Ницше, И. Кант, Г. Гегель, Л. Толстой, У. Дюран, Ф. Капра, Н. Бор и др.

«Дао Дэ Цзин» был написан на древнем китайском языке две с половиной тысячи лет назад, и в китайской культуре сформировалась продолжительная история интерпретаций и переложений его текста на китайский язык других эпох. Этот памятник очень труден для перевода на любой современный язык по причине сложности выраженных в нём мыслей и формы их изложения, используемой системы понятий и образов, неоднозначности его образной природы, наличия множества принципиально различающихся интерпретаций текста, необычности (особенно для современного «западного» сознания) изложенных в нём философских концепций. Книга была

написана в художественной, поэтической форме, в которой соблюдаются основные принципы древнего китайского стихосложения. Китайские поэтические принципы обуславливают не только размер стихотворения, но и систему рифмовки, а также, в первую очередь, его художественный язык и способы организации системы образов. «Дао Дэ Цзин» обладает «превосходной стилистической изящностью» и художественной выразительностью.

Глава 5 посвящена осуществлённому В. Перелешиним художественному переложению трактата «Дао Дэ Цзин». Русский писатель попытался передать на родном языке религиозно-философские категории и художественные особенности древнего текста. Перевод трактата по своей содержательной целостности и жанровой самобытности стал уникальным опытом художественной интерпретации на русском языке китайской философской системы.

Жанровый контекст трактата «Дао Дэ Цзин»

«Дао Дэ Цзин» выразил мировоззрение китайского народа и глубоко повлиял на китайскую культуру. Для адекватного понимания любого философского текста, который сыграл существенную роль в судьбе той или иной цивилизации необходимо исследование *культурного контекста*, без понимания которого невозможны ни его интерпретация, ни перевод.

По данным исторических исследований, трактат «Дао Дэ Цзин» был написан примерно в 485 г. до н. э., то есть более 2500 лет назад. Подлинник текста был утерян, и на протяжении нескольких тысячелетий появилось множество рукописных вариантов трактата, что вызывает большие трудности в дальнейших исследованиях, так как содержание разных версий нередко сильно различается. Среди нескольких десятков вариантов «Дао Дэ Цзина», наиболее важными представляются три версии: 1. «Толкование Дао Дэ Цзин» Ван Би⁵⁶; 2. Копии шелкового манускрипта «Дао Дэ Цзин», которые были

⁵⁶ Ван Би [王弼] (226–249) – китайский ученый-классик, философ династии Цзинь; является создателем метафизических теорий.

обнаружены в декабре 1973 г. в гробнице Мавандуй династии Хань, находящейся в г. Чанша провинции Хунань; 3. Бамбуковые версии А, В и С «Дао Дэ Цзина», найденные в 1993 г. в гробнице № 1 княжества Чу, расположенной в г. Гудиане провинции Хубэй. Версия Ван Би является наиболее значимой, а остальные могут рассматриваться в качестве дополнительных.

Разница в мышлении народов Китая и России особо заметна при сопоставлении словесных изложений философских концепций. Древнекитайские философские труды во многих случаях одновременно явились и художественными произведениями. Древняя китайская философия – это изложение внутреннего мира мыслителей, характеризующегося мгновенными смутными прозрениями, которые выражены в многозначных образах. Для русского народа (как и вообще и для всех «западных» народов) характерно философское понятийное мышление, которое делает упор на рациональность и логику, выраженную через систему дихотомий. В тех случаях, когда философский текст обладает *художественностью*, – тем более принадлежит к *поэзии*, для его адекватного понимания и перевода необходимо учитывать *жанровый контекст*.

На протяжении долгой истории изучения «Дао Дэ Цзина» было создано много работ, направленных на исследование, перевод памятника. По количеству переводов (около 250, в том числе более 15 – на русский язык) «Дао Дэ Цзин» находится на втором месте в мире (после Библии), [Руденко 2020: 295].

Предполагаемый создатель трактата, Ли Эр, известный под именем Лао-цзы, родился и вырос в эпоху Чуньцю [春秋时代]⁵⁷, когда правители непрерывно боролись между собой за власть. Суровые потрясения и превратности судьбы страдавших от войн людей заставили автора размышлять о принципах управления государством и способах облегчения жизни народа. Российский востоковед М.Б. Кравцова так охарактеризовала эту эпоху: «...Активность творческой и интеллектуальной деятельности

⁵⁷ Точные годы рождения и смерти Лао-цзы неизвестны. Согласно мнению китайских ученых, он родился в последние годы Чуньцю, то есть примерно в 571 г до н. э., а скончался около 471 г до н. э.

древних китайцев резко контрастирует с историко-политической ситуацией того времени. По этому показателю интересующий нас период является в полном смысле слова “смутным временем”, до предела насыщенным драматическими событиями» [Кравцова 1994: 22].

В трактате «Дао Дэ Цзин» подчеркивалась мысль о необходимости следования законам природы и занятий нравственным самоусовершенствованием. Причиной зла являются деяния человека, который вторгается в естественный ход вещей, что оказывается для него губительным.

Об огромном значении трактата для китайского народа говорили многие мыслители. В 1907 г. Лу Синь в статье «Мо ло ши ли шу» [《摩罗诗力说》] («О силе демонической поэзии») писал: «Лао-цзы – умнейший человек. Его книга содержит только всего (лишь) пять тысяч иероглифов, её ключевая мысль состоит в уклонении от душевного возмущения. Для этого нужно сначала держать себя в душевном спокойствии и ставить перед собой цель сохраниться в состоянии “у-вэй”. Если в государстве царит “у-вэй”, то наше общество ожидает мир и великое спокойствие. Подход Лао-цзы действительно мастерский» [Лу (Lǔ) 2014: 78].

Китайский писатель, филолог и переводчик Линь Юйтан (1895–1976) в Предисловии своей книге «Мудрость Лао-цзы», сопоставляя конфуцианскую и даосскую философские системы, изложил взгляды на даосизм. Разъясняя учение Лао-цзы, согласно которому жизнь – это круговорот постоянных изменений, чередующихся периодов процветания и упадка, Линь Юйтан отметил, что динамика жизненной силы человека подобна приливам и отливам, а момент достижения вершины предвещает нисходящее движение.

Великий историк Сыма Цянь сообщал, что Ли Эр (Лао Цзы) был хранителем дворцового архива царства Чжоу; видя упадок древнего государства, он решил оставить службу и уйти на Запад – в загадочную для китайцев страну.

Как уже отмечалось, «Дао Дэ Цзин» обладает оригинальностью формы, художественной выразительностью и «превосходной стилистической изящностью». «Стилистическая изящность» выражается в том, что текст воспринимается

китайским читателем как «красивый», а выразительность заключается в том, что в нём много образных метафор, помогающих понять, о чем идёт речь.

Перевод текста «Дао Дэ Цзина» всегда оказывается необычайно сложным процессом. Сложность художественного перевода заключается в том, что помимо передачи философского смысла произведения, нужно воспроизводить хотя бы некоторые особенности его художественной формы, его поэтики: «Дао Дэ Цзин» особенно сложен для перевода на любой современный язык. Основными причинами сложности такого перевода являются «многозначность иероглифов в древнекитайских текстах и широта их “смысловых полей”», а также «невозможность лаконично выразить многослойный семантический образ» [Руденко 2020: 299]. Помимо этого, образность *понятий* китайской философии и наличие множества принципиально различающихся интерпретаций текста, сложившихся на протяжении двух с половиной тысяч лет, тоже затрудняют постижение выраженной в трактате мысли.

Сложность переложения книги «Дао Дэ Цзин» на современный язык (в том числе на современный китайский язык) обуславливается также художественной природой произведения, – прежде всего образностью *понятий*, а также наличием множества принципиально различающихся интерпретаций текста, сложившихся на протяжении двух с половиной тысяч лет, и непривычностью (особенно для современного «западного» сознания) изложенных в нём философских концепций.

На протяжении полутора столетий российские китаеведы прилагали огромные усилия, направленные на разработку принципов перевода произведений китайской словесности на русский язык, уделяя особое внимание воспроизведению элементов поэтической формы (рифмы, ритма и мотивов). Общей позицией всех переводчиков-синологов стало понимание необходимости приоритета передачи *содержания* оригинального текста и обеспечение максимальной *лаконичности* переводов, поскольку китайская классическая литература отличается тем, что «от всех жанров повелительно требуются ясность и выпуклость идеи, без лишних слов» [Алексеев 2002: 377].

Особо важным представлялся вопрос о способах передачи *ритма* и *рифмы*. В.М. Алексеев и Ю.К. Шуцкий подчеркивали важность её сохранения [Шуцкий 1993: 41], одновременно указывая на то, что в некоторых случаях от рифмы можно отказываться ради сохранения ритма; отрицательного мнения относительно необходимости передачи рифмы придерживался Л.З. Эйдлин [Китайская поэзия 1984: 9]. М.Е. Кравцова выступила за воспроизведение не только рифмы, но и размера стихов [Кравцова 2004: 26–27]. Позиция И.С. Смирнова о рифме в переводах китайской поэзии несколько раз изменялась: от мысли об обязательности рифмы к заявлению о важности сохранения музыкальности через использование «подобной» фоники и далее к утверждению перевода без рифмы. «Я убирал из некоторых старых переводов рифму. Со временем мне стало казаться, что ради рифмы я кое-где допустил некоторые ритмические и словесные натяжки. Ритмически организованный текст, почти без рифм, больше, на мой взгляд, похож на звучание китайских стихов (старые рифмы почти не слышны в современном китайском произношении, за столетия фонетика сильно изменилась). Китайцы ценили в поэзии то, что называли словом “пресность”, то есть простоту, доведенную до предела, отсутствие цветистости. Поэтому, может быть, стихи о солнце в открытых дверях ценятся в Китае не так уж высоко. Русский читатель ждет от стиха новизны, а китаец стремится к тому, чтобы сквозь стертую по возможности внешнюю форму мерцало глубокое содержание. Некоторые стихи я оставляю без изменений, чтобы под одной обложкой соседствовали переводы разного времени, чтобы возникало некоторое разнообразие», отметил ученый в интервью 2001 г. [Смирнов 2001].

Обратим внимание на точку зрения В. Перелешина, который не был погружен в теоретические споры российских синологов, однако как поэт стремился к максимальному сохранению особенностей стиля и ритма исходного текста, передаче его лаконичной красоты (большинство интерпретаторов трактата, стремясь сделать его понятным для современного читателя, существенно расширяло текст). Осуществленный им

поэтический перевод трактата «Дао Дэ Цзин» являлся ярким примером реализации переводческих принципов.

Трактат «Дао Дэ Цзин» относится к числу так называемых «цзинов» [经]. В древнем Китае название «Цзин» относили к книге, которая использовалась в качестве стандарта мышления, морали и поведения, то есть для обозначения основополагающих письменных текстов, считающихся непревзойденными образцами, которые своим существованием «упорядочивают» окружающий мир, вселенную, в том числе и культуру, – то есть в значении, близком к русским словам «классика» или «канон». «Цзинами» часто назывались книги, излагавшие религиозную доктрину – даосскую, конфуцианскую или буддийскую, – а также некоторые основополагающие сочинения в сфере медицины, математике, боевых искусствах, о духах и т. п.

Литературная форма трактата «Дао Дэ Цзин» существенно отличалась от формы других «цзинов». Для того, чтобы понять жанровые особенности этого текста, необходимо разобраться с принципами жанрового деления китайской литературы. Известный российский филолог-китаист и переводчик академик В.М. Алексеев в «Трудах по китайской литературе» справедливо отмечал: «Китайская старинная литература <...> – полное отражение китайской старой культуры, притом неизмеримо большее, нежели то, которое мы наблюдаем в других искусствах (живописи, зодчестве, скульптуре). <...> этот колоссальный литературный мир содержит в себе много нового и неожиданного для читателя Европы, так как отражает всю китайскую культуру и всю историю великого народа» [Алексеев 2002: 64].

Жанровые разновидности и принципы классификации древнекитайских литературных текстов отличаются от привычных для европейского и русского литературоведения, а их названия, как полагают синологи, «еле переводимы как термины» [Там же]. В качестве *принципов классификации* жанров китайской словесности могут использоваться как особенности их *формы* (метр и ритм, способ рифмовки, использование определённых средств образности и стилевых приёмов, воздействующих на читателя), так и *внелитературная утилитарная функция*, связанная с тематикой произведения.

Появлявшиеся в Китае словесные тексты всегда отражали жизненный опыт народа и были связаны с прагматическими целями, будучи соотнесены с определенной коммуникативной сферой. Большинство древних произведений выполняли определенные *внелитературные* функции, в основе которых находились конкретные практические задачи, соотнесённые с национальным этикетом, обычаями и культурными традициями, что заложило основу принципов классификации жанров. Например, Сыма Цянь, историк династии Хань, следуя цели описания династических историй и биографий выдающихся личностей, создал историографический жанр.

Каждый жанр традиционной китайской словесности, существование которого определялось конкретными целями и функциями, был связан с определённым *стилем* – изобразительно-выразительными средствами, фигурами, композиционными структурами текста, стилями речи и т. п.

На протяжении долгой истории Китая множество мыслителей пыталось систематизировать жанры словесности в зависимости от их стиля. К числу таких работ можно отнести «Дянь лунь лунь вэнь» («Трактат о стильном произведении») Цао Пи (187–226), «Вэнь фу» («Ода изящному слову») Лу Цзи (261–303), «Вэнь синь дяо лун» («Резной дракон литературной мысли») Лю Се (465–532), «Вэнь сюань» («Изборник») Сяо Туна (501–531) и др. Учёный Ван Чун (около 27–100), систематизируя состав словесности, называл, помимо основных памятников (Ши Цзин, Шу Цзин, И Цзин, Чуньцю и Ли-цзи), тексты, связанные с эпохами отдельных царств, – лунь [论], шо [说] и цзи [集], то есть «рассуждения», «разъяснения» и «записки», а также «послания» [表], обращенные к императору [Конрад 1977: 547].

Лю Сян [刘向] (79–6 г. до н. э.), выдающийся китайский историк и книжник династии Ранняя Хань, первый в истории Китая библиограф, составивший каталог императорской библиотеки, классифицировал существовавшие в его эпоху книги по семи рубрикам: 1) «своды», т. е. собрания, содержащие разный материал; 2) списки шести классических сочинений конфуцианства (И-цзин, Ши-цзин, Шу-цзин, Ли-цзи, Чуньцю и

Юэ-цзин; 3) сочинения, принадлежащие авторам классического периода китайской Древности (Мэн-цзы, Чжуан-цзы и т.д.); 4) *ши* и *фу*, т. е. произведения поэтические; 5) сочинения по военному делу (Сунь-цзы, У-цзы и т.д.); 6) сочинения по вопросам государственного управления (Гуань-цзы и т.д.); 7) сочинения медицинские, гадательные и пр. [Там же: 499].

До начала династии Сун китайские филологи разделили жанры на основе *практических функций* текстов и *выраженных в них эмоций*. Начиная с династии Сун китайские филологи стали выделять жанры на основании использованных автором выразительных средств. Жанровая классификация в эпоху династии Сун уже была похожа на принятую в современном литературоведении: в ее основе находилось деление на эпические, лирические и драматические жанры, а каждый жанр стал соотносился с определенными выразительными средствами, которые использовались в качестве критериев отнесения к тому или иному жанру. Например, ученый-неоконфуцианец Чжэнь Дэсю [真德秀] (1178–1235) в составленной им антологии «Вэнь Чжан Чжэн Цзун Ган Му» [文章正宗纲目] («Компендиум истинной классификации словесности») не только обратил внимание на существование стиля как целого, но и создал классификацию текстов на основе стилевых особенностей, присущих отдельным жанрам, что свидетельствует о том, что понимание текста в эпоху династии Сун значительно углубилось. Чжэнь Дэсю впервые стал использовать понятие «повествование» [叙事] в качестве обозначения особой разновидности текстов, к которой он отнес исторические сочинения «Цзо Чжуань» [左传], «Го Юй» [国语] и другие.

Согласно мнению В. Алексеева, опиравшегося на работы китайских ученых, жанры поэзии «с некоторым приближением» делятся на следующие: «*фу* – стихотворения в прозе разных размеров, с рифмой и без нее; *ши* – стихи с фиксированными размерами; *сао* – стихи причудливых размеров; *цы* – стихи песенного типа; *сун* – оды лапидарного типа; *цзань* – стихотворные евлоги-восхваления и характеристики; *лэй* и *ай* – плач по покойному достойному человеку в разных ритмах; *вэнь*

– молитва к покойному; *сюй* – предисловие к стихам и одам» [Алексеев 2002: 62]. Каждый из жанров имеет стилевые особенности: «*ши* – древняя классическая форма народных и храмовых песен, песнопений и од, изучением которых в перспективе истории и морали занимались все, начиная с Конфуция; красива она своим классически-искренним чувством; *фу*, поэма в прозе, напоминающей своим кадансом скорее стихи, дорога своею ритмичной напевностью; надпись на камне, *бэй вэнь*, имеет свой особый повествовательный и славословный стиль – лапидарный, но содержательный и отчетливый, нужный историку и моралисту; плач типа *лэй* (есть и другие) вьет свою скорбную мысль как сложную нить воспоминаний о покойном; мин, надпись на бронзе или камне, много говорит в нарочито кратких, типичных для нее словах, сочащихся теплым чувством или назиданием; но назидание, *чжэнь*, должно быть суровым и важным, прозрачным и ясным; *сун*, древнейший тип стихотворного славословия (обычно четырехсложного), блещет точностью слов, свободных от шаблона, обильных и красочных; *лунь*, рассуждение на тему, очень часто историко-критическую, вникает во все подробности дела, мыслит в большой сосредоточенности, блещет ясною определенностью приговора над человеческими действиями в ту или другую сторону; *цзоу*, доклад государю, произведение по крайней мере не менее стильное, чем другие, пишется в спокойном, уравновешенном тоне, словами, излагающими все весьма основательно, но вместе с тем с непринужденным изяществом речи высокого литературного достоинства; *шо*, объяснительное суждение, теория явлений, доказательство правильности мнения, не может быть изложено в простых и грубых словах, но должно блистать своим стилем, ослепляющим читателя, пленяющим его изворотливостью мысли, остроумием» [Там же: 377]. Таким образом, каждый из жанров китайской словесности предполагает органичную связь содержания с функцией текста и особенностями формы, выраженной через *ритм и стиль*.

По своей жанровой характеристике «Дао Дэ Цзин» не подходит ни под одну из этих жанровых категорий (хотя и обладает чертами, присущими отдельным жанрам). Трактату

свойственны ритмичная напевность и эмоциональная свобода, изящество стиля. С одной стороны, текст трактата напоминают классические формы древнекитайской поэзии в жанрах *ши*, *фу* и даже *лэй*; с другой стороны, в нем заметны признаки повествования, присущие прозаическим жанрам *бэй вэнь*, *сун*, *чжэнь*, *цзоу* и т. п. Таким образом, трактат, сочетающий признаки нескольких поэтических и прозаических жанров, является *уникальным* в жанровом плане: ему присущи искусное сочетание сложных философских идей, характерное для прозаических жанров, с образной выразительностью лирики.

В конце XIX – начале XX в. китайские учёные предлагали разные варианты определения жанра «Дао Дэ Цзин». Философ Ху Юаньсюнь [胡远濬] в книге «Лао-цзы Шу И» [老子述义] («Толкование Лао-цзы») (1933) отметил, что жанр трактата можно определить как «*юнь-вэнь*» [韵文] (прозаическое сочинение, имеющее рифму) [Ху (Hú) 1933: 5]. Известный филолог и философ Ху Ши [胡适] определил жанр как «*цза-цзи*» [杂记] (заметки, описывающие пейзаж или чувства человека) [Ху (Hú) 2013: 153]; ученый и поэт Се Улян [谢无量] считал, что жанр трактата – «*цы-фу*» [辞赋] (стихотворения в прозе разных размеров, с рифмой и без нее, выражающие сентиментальные чувства) [см.: Сборник сочинений даосов 2018: 3841].

Современный философ Фэн Юлань в «Истории китайской философии» отмечал: «Текст Лао-цзы написан лаконичным каноничным стилем» [Фэн (Féng) 2000: 77]; другой авторитетный философ, Чэнь Гуйин, указывал, что «5000 слов Лао-цзы – это сжатая философская поэма, которая полна вдохновляющих человека идей» [Чэнь (Chén) 2009: 7]; по мнению историка Чжан Чжэнмина, «это прозаическая философская поэма с целостной композицией и грандиозной системой, сосредоточенной на термине “Дао”» [Чжан (Zhāng) 1988: 355].

На первый взгляд «Дао Дэ Цзин» представляется произведением разнородным, однако эта разнородность кажущаяся, являющаяся проявлением его своеобразия и внутреннего художественного единства. Общим для всех попыток определения особенностей жанра трактата оказалось

признание того, что «Дао Дэ Цзин» – выдающееся философское произведение, созданное в *художественной* форме, которая органично связана с традициями разных жанров национальной китайской словесности, но одновременно не совпадает полностью ни с одной из них. Таким образом, «Дао Дэ Цзин» следует рассматривать как уникальную *философскую поэму в прозе*, и эта точка зрения получила убедительное обоснование.

С одной стороны, «Дао Дэ Цзин» принадлежит *поэзии*, поскольку почти его текст имеет определённый *ритм* и *рифму* (эта рифма старинная, характерная для древнекитайского языка, которая не всегда «звучит» на современном китайском языке). В трактате соблюдались основные правила древнего китайского стихосложения, которые предполагают следование определённому размеру (выражающемуся в чередовании тонов) и соблюдение системы рифмовки, а также образность стиля. Следует отметить, что схема рифмовки трактате похожа на схему в «Книге Песен» («Ши Цзин»), которая была создана в ту же эпоху и служила образцом для словесности того времени. Каждая из глав, входящих в трактат, имеет небольшой размер; большинство глав имеет определённую ритмическую структуру и рифму (хотя иногда ритм и рифма исчезают), при этом они различаются по количеству строк и иероглифов. Российский востоковед Н.И. Конрад, исследовавший это произведение, отмечал, что «изменение размера строк координировано со смысловым ходом текста» [Конрад 1977: 435].

С другой стороны, можно сказать, что «Дао Дэ Цзин» создан в свободном *прозаическом жанре*, не предполагающем регулярного деления на соизмеримые отрезки. В отличие от поэтического текста, для которого характерны определённый ритм и рифма, текст «Дао Дэ Цзина» опирается на *приблизительную* соотнесенность синтаксических конструкций (периодов, предложений, колонов). В китайской словесности представлено множество философских текстов («И Цзин», «Чжуан-цзы», «Луньбой», «Мэн-цзы» и др.), однако «Дао Дэ Цзин» уникален не только своей философской глубиной, но и высокой художественностью, тематической и композиционной

целостностью, которые способствуют выражению ключевых мыслей, выраженных в образах-понятиях “Дао” и “Дэ”.

Если сравнивать «Дао Дэ Цзин» с названными выше философскими сочинениями, то можно отметить, что в книге «И Цзин» отсутствует философичность, целостность композиции и рациональная полемичность; книгу «Чжуан-цзы» можно отнести к философской лирике; «Луньюй» считается по большей мере сборником афоризмов; а «Мэн-цзы» не обладает такой высокой литературностью и системностью, как «Дао Дэ Цзин».

Важной особенностью трактата является его *монологическая форма*, которая соответствовала передаче эмоций автора. В отличие от другого классического произведения той же эпохи, – книги «Лунь Юй», построенной в форме диалогов Конфуция (Кун-цзы) с его учениками, или книги «Ши Цзин», содержащей песни (оды), каждая из которых имеет своего обобщённого автора, «Дао Дэ Цзин» организован в виде монолога одного героя. Вот как охарактеризовал эту особенность текста Н.И. Конрад: «За литературным Кун-цзы стоит житейски-реальный Кун Цю, сказать же, что за Лао-цзы стоит некий Ли Эр, – никак нельзя. <...> Лао-цзы – только герой поэмы, названной по его имени, и притом целиком литературный. И герой этот совершенно иной, чем Кун-цзы в Луньюе или Мэн-цзы в Мэн-цзы; там герои присутствуют, в Лао-цзы герой отсутствует. Отсутствует, однако, только персонально, но всюду присутствует его речь. И эта речь создает его образ. И так как то, что он говорит, необыкновенно, необыкновенен и этот образ. Он – Лао-цзы, т. е. <...> Старец. [Там же: 442]. Речь героя трактата очень выразительна: она насыщена яркими образами, противопоставлениями и парадоксами.

В последние десятилетия китайские исследователи трактата пришли к общему выводу о том, что «Дао Дэ Цзин» следует рассматривать как *философскую поэму в прозе*, и эта точка зрения получила убедительное филологическое обоснование.

Суждение о том, что «Дао Дэ Цзин» – философский трактат, не вызывает сомнения. Большого обоснования требует суждение о принадлежности текста к *поэзии*. При чтении трактата нетрудно заметить, что почти весь его текст зарифмован, однако эта рифма

старинная, современное звучание которой в ряде случаев значительно отличается от того, как она звучала в период создания произведения. Приведём пример из главы 8 оригинального текста: “正善治，事善能，动善时，夫唯不争，故无尤”⁵⁸. В строфе рифмуются слова “治” [чжи] и “时” [ши], а слова “能” [нэн], “争” [чжэн] и “尤” [ю] в современном китайском языке не рифмуются; однако в древнем языке произношение иероглифов было иным: «нои», «чжи» и «и», то есть эта строфа в эпоху Лао-цзы была полностью зарифмованной. Таких примеров в оригинале можно найти немало, поэтому мы можем считать, что трактат был написан рифмованными строфами. Следует отметить, что похожая система рифмовки использовалась в «Книге Песен» («Ши Цзин»), которая была создана примерно в то же время и служила образцом для словесности.

Можно отметить, что в трактате «Дао Дэ Цзин» соблюдались основные принципы древнего китайского стихосложения. Во-первых, для него был характерен *лиризм*: «Дао Дэ Цзин» обладает не только философской глубиной, но и поэтической взволнованностью, задушевностью. В главе 20 Лао-цзы сформулировал принципиальное отличие между ним и прочими людьми: “沌沌兮，如婴儿之未孩；傫傫兮，若无所归。众人皆有余，而我独若遗。我愚人之心也哉！”⁵⁹. Во-вторых, для произведения свойственно использование разнообразных тропов: «Дао Дэ Цзин» излагает абстрактную философскую мудрость при помощи обращения к образным метафорам и

⁵⁸ Управление страной осуществляется путем, который народам легко принять. Для выполнения задач следует организовать компетентных людей и использовать передовые инструменты. [Помимо этого] следует выбирать правильное время для действий. Человек высшего добра не действует против вышеперечисленных принципов, поэтому перед ним нет неудачи.

⁵⁹ Ах, какая бестолковость! Я подобен младенцу, который еще не умеет смеяться. Какой я усталый и праздный, как бездомный блудный скиталец. У всех есть что-нибудь, но у меня, похоже, нет ничего. Какое у меня глупое сердце!

метонимиям. Объясняя значение слова «дао», Лао-цзы писал: “天之道，其犹张弓欤？高者抑之，下者举之”⁶⁰. Таким образом, автору удалось простыми словами выразить свою позицию о необходимости соблюдения законов природы.

Но в то же время следует отметить, что называть «Дао Дэ Цзин» *стихотворением (поэмой)* также нельзя. Китайская поэзия предполагает следование постоянно *одной и той же* ритмической модели, которая используется для развития определенной *темы*, а ритм трактата постоянно изменяется. В частности, именно поэтому «Дао Дэ Цзин» издаётся на китайском языке без разделения на отдельные стихотворные строчки и строфы (то есть оформляется как *прозаический* текст).

Рассмотрим особенности ритмической организации трактата. «Дао Дэ Цзин» обладал ритмическим единством и имел рифму, что является признаком поэзии; с другой стороны, текст трактата отличается разнообразием присутствующих в нем ритмов, что характерно для китайской ритмической прозы и отличает его от строгих по форме стихов *ши* [诗], созданных в древней традиции. Ритмической прозой написаны и некоторые другие древние философские трактаты – «Чжуан-цзы» [《庄子》], «И-цзин» [《易经》], «Цзо-чжуань» [《左传》].

В китайской классической литературе считается, что для стихов *ши* свойственен однообразный ритм, однако существуют жанры, обладающие «прозаической спецификой», ярким примером которых является жанр *чу цы* [楚辞] (*лирика страны Чу*), в котором «однообразный ритм *ши* развился в полифонию ритмов с явно выраженной цезурой в длинных стихах и со свободно перемещающейся рифмой» [Алексеев 2002: 336].

Ритм китайской поэзии определяется интонацией. Каждый иероглиф обозначает слово, состоящее из одного слога, у которого имеется определённый тон. В официальном китайском языке путунхуа существуют 4 тона: ровный (ˊ), восходящий (ˊ

⁶⁰ Закон природы, разве он не тот же самый, что проявляется при сгибании лука? Если лук направлен выше цели, его следует опустить, а если ниже, его следует поднять.

), модулирующий, или нисходяще-восходящий (ˇ) и нисходящий (˘), а ритм задаёт чередование тонов.

В трактате «Дао Дэ Цзин» использовалось большое количество размеров, которые постоянно чередовались. Сам факт чередования размеров с позиций китайского стихосложения приближает его к прозе. В качестве примера приведём несколько самых известных строчек произведения, находящихся в самом начале книги: “道可道，非常道；名可名，非常名。无，名万物之始，有，名万物之母。故常无，欲以观其妙，常有，欲以观其徼。”⁶¹. Этот фрагмент можно разделить на три части, каждая из которых по сути является отдельной строфой:

Первая часть:

道可道，
非常道；
名可名，
非常名。

Вторая часть:

无，名万物之始，
有，名万物之母。

Третья часть:

故常无，欲以观其妙，
常有，欲以观其徼。

Рассмотрим сначала ритм первой части. Эта строфа читается следующим образом:

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
道可道，	Dào kě dào，	ˋ ˊ ˋ

⁶¹ Дао может быть выражено словами, (но) это не обычное Дао; «Имя» также можно объяснить, (но) это не обычное «имя». «Ничто» может быть использовано для описания состояния хаоса перед тем, как возникнут небо и земля. «Бытие» – это имя, рождающее все вещи во вселенной. Поэтому мы всегда должны наблюдать и постигать тайну появления Дао из «ничего». Мы всегда должны наблюдать и переживать подсказку «Дао» от «бытия».

非常道;	fēi cháng dào;	— / \
名可名,	míng kě míng,	/ \ /
非常名。	fēi cháng míng.	— //

Нетрудно определить, что анализируемая строфа состоит из четырёх трёхсложных строчек ритмом со смежной рифмой (рифмуются последние иероглифы первой и второй строчек (道 [dào]) и последние иероглифы третьей и четвертой строчек (名 [míng]); при этом полностью совпадает синтаксическая структура первой и третьей, а также и второй и четвертой строчек, которые имеют повторяющиеся слоги 可 [kě] и 常 [cháng].

Во второй части мы имеем дело с аналогичной ситуацией. Каждая стихотворная строчка включает в себя 6 слогов, а интонационный рисунок повторяется во втором – шестом слогах; помимо этого строчки имеют одинаковую синтаксическую структуру и повторяющиеся слова 名万物之 [míng wàn wù zhī]:

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
无，名万物之始，	Wú, míng wàn wù zhī shǐ,	// \ \ - \
有，名万物之母。	yǒu, míng wàn wù zhī mǔ.	\ / \ \ - \

Похожая «парная» структура наблюдается и в третьей части: первая строчка содержит 8 слогов, вторая строчка – 7 слогов; один и тот же интонационный рисунок воспроизводится в 5 последних слогах; помимо этого, можно отметить повторение звуковых комплексов [cháng ... yù yǐ guān qí ...]:

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
故常无，欲以观其妙，	Gù cháng wú, yù yǐ guān qí miào,	\ // \ \ \ - / \

常有，欲以观其徼。	cháng yǒu, yù yǐ guān qí jiào.	/ √ \ √ - / \
-----------	-----------------------------------	---------------

Рассмотренный фрагмент демонстрирует высокую степень «зарегулированности» текста трактата. Однако в тексте есть строфы, в которых повторяемость ритма и рифмы выражена в гораздо меньшей степени. В качестве примера проанализируем следующую часть главы: “此两者，同出而异名，同谓之玄，玄之又玄，众妙之门。”⁶²:

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
此两者，	Cǐ liǎng zhě,	√ √ √
同出而异名，	tóng chū ér yì míng,	/ - / \ /
同谓之玄，	tóng wèi zhī xuán,	/ \ - /
玄之又玄，	xuán zhī yòu xuán,	/ - \ /
众妙之门。	zhòng miào zhī mén.	\ \ - /

Данный фрагмент текста написан уже более свободным стихом: строчки имеют разное количество слогов (3 – 5 – 4 – 4 – 4), однако они передают мелодичность текста, поскольку в конце каждой строчки (помимо первой) находятся слоги с восходящим тоном, притом последние три строчки имеют одинаковое количество слогов, что способствует ритмизации текста.

Сложность интерпретации и переложения текста «Дао Дэ Цзин» на любой современный язык обуславливается не только выраженными в нём мыслями и формой их изложения, но и

⁶² «Ничто» и «бытие» – оба происходят из одного и того же источника, но имеют разные имена, оба можно называть таинственными и глубокими. Они не обыкновенно невидимые и глубокие, а максимально непостижимые и глубинные, и являются ключами к тайнам вселенной и всего остального (то есть «Дао» – это «ворота» к пониманию всех таинственных изменений вселенной).

системой понятий и образов, неоднозначностью его образной природы, наличием множества принципиально различающихся интерпретаций текста, а также необычностью (особенно для современного «западного» сознания) изложенных в нём философских концепций.

Любой художественный перевод трактата «Дао Дэ Цзин» должен адекватно передавать выраженные в нем философские идеи. При этом важно учитывать не только историко-культурный контекст эпохи и разницу в самосознании народов, но и жанрово-стилевые традиции литературы, а также быть ориентированным на сохранение ритма, стиля и красоты оригинального текста.

В. Перелешин и «Дао Дэ Цзин»

«Дао Дэ Цзин» оказал огромное воздействие на философскую мысль Востока, а позднее и Запада. Автор трактата «Дао Дэ Цзин» – Лао-цзы – был выдающийся философ и мыслителем, и созданный им текст не только выражает глубокую мудрость, но и доставляет эстетическое наслаждение. На основе «Дао Дэ Цзина» была создана одна из трёх философских систем Китая – даосизм, – наряду буддизмом и конфуцианством.

Переводу В. Перелешина предшествовала огромная исследовательская работа. Перелешин начал изучать «Дао Дэ Цзин» еще до того, как покинул Китай и переселился в Бразилию. В целях всестороннего, объективного и точного понимания трактата «Дао Дэ Цзин», поэт-переводчик не только глубоко изучил текст оригинала и с помощью китайских друзей провел масштабное исследование соответствующих архивов, но и работал с множеством версий перевода философского трактата на английском и русском языках. В Предисловии к своему переводу Перелешин привел краткую информацию о его авторе, а также изложил историю создания великого трактата и истолкования книги на английском и русском языках, упомянув первый перевод текста на русский язык, выполненный профессором Д.П. Кониси в 1892 г., краткий стихотворный перевод, осуществленный поэтом К.Д. Бальмонтом в 1908 г. и буквальный перевод, сделанный известным китайским

исследователем и переводчиком Ян Синшунем⁶³, который был издан Академией Наук СССР в 1950 г. [Дао Дэ Цзин 1990: 146]. Современные исследователи считают, что данный перевод отличается особой точностью и близостью к оригиналу и является наиболее распространённой версией перевода трактата. Можно предположить, что В. Перелешин высоко оценивал точность перевода Ян Синшуна, однако отказывал ему в *художественности*, поскольку такой текст превращал поэму в «обыкновенную прозу». В Предисловии к своему переводу трактата В. Перелешин писал о работе Ян Синшуна: «При всей своей точности этот перевод не обладает никакими художественными достоинствами» [Там же].

В предисловии Перелешин также объяснил свои принципы перевода: 1. Отказ от употребления нерусских слов (даже таких, как «идея», «мораль» или «стратег»); 2. Сохранение рифмовки оригинального текста; 3. Воспроизведение повторов; 4. Использование мужской рифмы (так как она лучше отвечает односложной структуре китайского языка); 5. Обеспечение краткости и сжатости текста [Там же].

После строгого отбора оригинала Перелешин решил осуществить свою попытку поэтического перевода на основе перевода на английский язык выполненного китайским ученым Чжэн Линем⁶⁴ «The Works of Lao Tzu: Truth and Nature»,

⁶³ Ян Синшунь [杨兴顺, Ян Хиншун, Ян Хин-шун, Ян-Син-шун] (1904–1989), д. филос. н., специалист по истории китайской философии, переводчик, научный сотрудник Института философии АН СССР.

⁶⁴ Чжэн Линь [郑磨] – ученый и переводчик первой половины XX в., даты его рождения и смерти неизвестны. Он родился в провинции Гуандун, получил образование в США (на философском факультете в Гарварде) и Великобритании (исторический факультет в Оксфорде). С 1926 г. работал профессором на факультете политических наук в Университете Цинхуа; с июня 1932 г. служил секретарем Министерства путей сообщения. В дальнейшем Чжэн Линь переехал в Шанхай и работал управляющим банком, после чего оставил работу и посвятил жизнь переводческой деятельности. Чжэн Линь перевел множество книг, в том числе «Дао Дэ Цзин» и «Четверокнижие» (первую часть

опубликованного в Шанхае в 1949 г. [Zheng 1949], что демонстрирует широкий кругозор и исследовательское отношение к деятельности истолкователя и переводчика.

Работа Чжэн Линя состояла из двух частей – текста оригинала на китайском языке и перевода на английский язык. Как уже отмечалось ранее, согласно историческим исследованиям, существует несколько версий оригинала «Дао Дэ Цзин», а его истолкований – значительно больше. Перевод Чжэн Линя был основан на работе великого ученого Гао Хэна «Толкование Лао-цзы»⁶⁵, однако Чжэн Линь при переводе «Дао Дэ Цина» на английский язык перестроил структуру текста – в соответствии со своим пониманием содержания трактата. В. Перелешин, исходя из собственных художественных принципов, а также стремления несколько приблизить образную систему произведения к российскому художественному

«конфуцианского канона», состоящую из книг «Да Сюе», «Чжун Юн», «Лунь Юй», «Мэн-цзы»). Чжэн Линь сопоставил древние китайские философские и исторические трактаты с древнегреческими работами и тем самым внес большой вклад в исследование связей между культурами Китая и Европы, а также изучение их происхождения.

⁶⁵ Гао Хэн [高亨] (1900–1986) – великий китайский ученый, профессор; родился в провинции Цилинь. В 1923 г. учился в Пекинском педагогическом университете, через год перевелся в Пекинский университет. Осенью 1925 г. был принят в научно-исследовательский институт китаеведения Университета Цинхуа и учился под руководством Ван Гоуэя, Лян Цичао и других выдающихся ученых. После окончания университета в 1926 г. он стал преподавать в авторитетных университетах. В 1967 г. переехал в Пекин и сосредоточился на академических исследованиях, – в частности, на изучении древних классических текстов. Профессор Гао Хэн – один из наиболее известных в современной истории Китая ученых, имеющий выдающиеся достижения. «Толкование Лао-цзы» представляет полную версию «Дао Дэ Цина», включающую восемьдесят одну главу. Книга была составлена в 1920-е гг. и в 1929 г. использовалась в качестве учебного пособия для студентов Северо-Восточного университета Китая. Окончательное издание было подготовлено в 1940 г.

сознанию, перестроил композицию оригинального текста, чтобы сделать его логично последовательным для российских читателей.

Рассмотрим *структуру* перевода В. Перелешина. Классическая версия трактата, составителем которой был Ван Би, состояла из 81 главы и была разделена на две части: «Дао Цзин» (главы 1–37) и «Дэ Цзин» (главы 38–81)⁶⁶. Чжэн Линь перестроил последовательность текста и разделили его на 180 глав, исходя из собственных принципов, что было смелым экспериментом, который, однако, не являлся произвольным. Можно предположить, что «дробное» деление текста должно было подчёркивать логическую структуру и тем самым приближало к принципам «европейского» восприятия философского текста.

В соответствии с традицией, заложенной Чжэн Линем, В. Перелешин разделил перевод на 180 главок, при этом он не стал расчленять текст на две части и поменял порядок главок. Рядом с номерами главок в предложенной им последовательности в скобках были указаны номера общепринятого текста. Однако в его переводе полностью отсутствовала глава 175, имевшаяся в общепринятом тексте. Это повлекло за собой и другие неточности в обозначении номеров четырех последующих главок текста Чжэн Линя: глава 108 была в скобках ошибочно помечена как 139; глава 111 – как 12; глава 138 – как 158; а глава 179 – как 178.

Помимо этого, в переводе В. Перелешина имелись и другие отступления от первоначального текста. В главе 20 оригинального текста есть такой фрагмент: “人之所畏，不可不畏。荒兮，其未央哉！”⁶⁷. Перевод текста выглядел так:

Чего все смертные боятся,
Нельзя и мне не побояться.

[Дао Дэ Цзин 1990: 161].

Скорее всего, поэт случайно пропустил вторую половину указанного текста («Так было с незапамятных времен, и, кажется,

⁶⁶ Мы позволим себе называть версию Ван Би «оригиналом».

⁶⁷ Я должен бояться того, чего боятся люди. Так было с незапамятных времен, и, кажется, этому нет конца.

этому нет конца»). Возможно и иное объяснение этого пропуска: указание на «вечность» и повторяемость «боязни» косвенно содержалось уже в первых двух строчках и последующие уточнения уже принципиально ничего не добавляли в смысл сказанного. Подобная ситуация возникала в других главах оригинала: в переводе отсутствовал текст “吾何以知众甫之状哉? 以此”⁶⁸ из главы 21 оригинала, а также фрагмент “为无为, 则无不治”⁶⁹ из главы 3. Данные пропуски, как можно предположить, являются закономерными: мысль о знании, пришедшем не из собственного опыта и религиозных установок, была бы непонятна российскому читателю, – так же, как и надежда на «мудрого государя», который приносит народу «мир и спокойствие» (тот факт, что поэт-переводчик не стал переводить эту фразу, представляется знаменательным).

В переводе В. Перелешина не было главки 175 (в соответствии с последовательностью оригинала), содержание которой (“和大怨, 必有余怨, 安可以为善? 是以圣人执左契, 而不责于人”⁷⁰) было отнесено к главе 79 оригинала (хотя он является достаточно важным для понимания текста). Пропуск этого фрагмента текста также может иметь рациональное объяснение: мысль о том, что «успокоение большого возмущения» (а для русских эмигрантов представление о «большом возмущении» неизбежно ассоциировалось с революцией и Гражданской войной, а его прямым «последствием» тогда становилась эмиграция) предполагает отсутствие «порицания» со стороны «совершенномудрого» оказывалась неприемлемой для писателя-эмигранта.

⁶⁸ Откуда мне знать, как все началось? Я знаю это по «Дао».

⁶⁹ Если мудрый государь действует в соответствии с принципом «увэй», то в стране будет царить мир и спокойствие.

⁷⁰ В переводе Ян Синшуня этот фрагмент был переведён так: «После успокоения большого возмущения непременно останутся его последствия. Как можно назвать это добром? Поэтому совершенномудрый дает клятву, что он не будет никого порицать» [Ян 1950: 16].

Для китайской культуры всегда чрезвычайно важным было внутреннее дисциплинирование, которое требует от человека соблюдения общепринятых норм и отрицания произвольных поступков; в то время в русской философии личное нравственное воспитание было неразрывно связано с общественным и историческим процессом: «У русских же сознание себя интеллигентом или дворянином у лучших было сознанием своей вины и своего долга народу» [Бердяев 1971: 54]. По мнению русского философа В. Соловьёва реализация высшей нравственной цели ни в коем случае не должна быть результатом личной изоляции, потому что индивидуальная мораль никогда не может быть отделена от общественной [Бондарь 2018].

В русской картине мира упор делался на «долге» человека перед Богом и «богоподобии» человека. Н. Бердяев в книге «Русская идея» отмечал: «... Не человек требует от Бога свободы, а Бог требует от человека свободы и в этой свободе видит достоинство богоподобия человека» [Бердяев 1971: 156]. Между тем, свобода в христианской традиции – по интерпретации Ф.М. Достоевского, – «не право человека, а обязанность, долг; свобода не легкость, а тяжесть» [Там же].

Ещё одно отличие философии Лао-цзы от русской философии – концепция *трансформации полярностей* (являющихся результатом действия и противодействия Инь и Ян). Для русского самосознания были характерны дуалистические оппозиции, ориентированные на раскрытие отношений Бога и человека, – например, «Богочеловечества» и «человекобожества» (в представлении Ф. Достоевского), или социальных противоречий, – например, противопоставление интеллигенции и народа, дворянства и крестьян.

Отталкиваясь от текста оригинала, В. Перелешин использовал для передачи смысла текста ряд оппозиций: Небо – Земля (1, 4, 6, 15, 20, 38, 46, 47, 64, 84⁷¹ и др.); день – ночь (64), небытие / ничто – бытие / вещь (6, 7, 55); красота – безобразия, добро – зло (56); тело – душа, душа – дух (39); счастье – беда (58); есть – нет (57), действие – бездействие, вознесённость –

⁷¹ Здесь и далее в скобках указан номер главки в тексте В. Перелешина.

«низина», звонкость – глухота (67); власть – народ (154); имя – ложь (5); честь – позор (86); трусливость – смелость (103); левое – правое (125) и т. п. Аналогичное «мышление через противоречия» было продемонстрировано поэтом-переводчиком в главках 12, 13, 33, 83, 119, 120, 122, 159 и многих других. Можно сделать вывод, что в ряде случаев само разделение текста на главки осуществлялось писателем на основе выделенных им противоречий (описание «противоречия» → главка).

В. Перелешин осуществлял свой перевод в соответствии с принципами русской поэтики, – в частности, правилами *ритмики*. Поэт стремился к максимально точному сохранению ритма оригинального текста, а также отказывался от употребления нерусских слов (в том числе передающих специфические китайские религиозно-философские представления) и произвольного увеличения размера текста.

Передача *метра* и *ритма* исходного стиха при переводе китайских поэтических текстов на русский язык всегда представляла особую сложность. Поэтический перевод трактата был ориентирован на максимальное сохранение ритма, стиля и лаконичной красоты оригинального текста. В. Перелешин познакомил русских читателей не только с философскими размышлениями, содержащимися в «Дао Дэ Цзине», но и с его художественными особенностями – в соответствии с предпочтениями русских читателей и принципами поэтики русской литературы, – в русском стихосложении метрическими системами. Усилия писателя позволили русским читателям оценить философский шедевр, созданный древней цивилизацией, понять перспективы, которые может дать его постижение.

В качестве примера использования поэтом установленных для себя принципов перевода приведём одну из самых известных строчек из трактата «Дао Дэ Цзин», которая также является началом книги: “道可道，非常道；名可名，非常名”：

Если Истину произречь,
Суть погибнет, а выйдет речь.
Если имя ты назовешь,
То не имя оно, а ложь [Дао Дэ Цзин 1990: 147].

Ян Синшунь (который, наверное, тоже стремился к максимальной краткости своего текста) перевёл эту цитату так: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя» [Ян 1950: 1]. Прежде всего мы можем сделать вывод, что перевод В. Перелешина был действительно лаконичен – насколько было возможно передать средствами русского языка смысл текста (12 иероглифов оригинала были переданы 18 словами в поэтическом переложении и 19 словами – в «научном» переводе Ян Синшуна). Строфа сохраняла основной смысл текста оригинала, одновременно она имела постоянный ритм (ударения на 1-ом, 3-ем, 6-ом и 8-ом слогах) и мужскую рифму.

Следуя за оригиналом, В. Перелешин постоянно использовал в произведении различные метрические структуры. В его переводе часто преобладали двусложные размеры, которые, с точки зрения автора, хорошо передавали ритмические особенности китайского стиха, состоящего из односложных слов, – например, 5-стопный ямб с преобладающими ударениями на 2, 6 и 10 слогах (главки 1, 2, 3, 4, 6, 14, 17, 56, 57, 84, 134, 162, 163 и др.); использовался им пятистопный хорей (главки 26, 38, 39, 40, 62, 63, 67, 84 и др.), четырёхстопный ямб (главки 16, 46 и др.) и четырёхстопный хорей (главки 5, 9, 47, 85 и др.).

Хорей использовался В. Перелешиним, как правило, для ритмического выделения особо важных мыслей. Таковы, например, главка 47 («Небо и Земля похожи / На кузнечные мехи: / Полые, но не пустые, / Двигутся они всегда» [Дао Дэ Цзин 1990: 152]). С аналогичной целью используется и сочетание разностопных строчек в главке 140:

Кто с Истиной, тот в Истину войдет,
И он блажен.
И кто с добром: в том явствует добро,
И он блажен.
Кто с Небом, с ним сливается в одно,
И он блажен [Там же: 160].

Ритмически выделяется и содержательно важная для В. Перелешина главка 154:

Где власть проста,

Там честен и народ.
Где власть сложна,
Там и народ хитер [Там же: 161].

Однако в переводе иногда появлялись и другие размеры: например, глава 78 написана четырёхстопным дактилем (четвёртая стопа – усечённая). Использовались В. Перелешиним и иные метрические схемы. Поскольку поэт-переводчик считал необходимым использование мужских окончаний, то он, например, использовал пятистопный хорей (главки 36, 40, 62, 63, 67 и др.) с последней усечённой стопой.

Некоторые главки перевода соединяли стопы ямба и хорей (и практически приближались к тонической системе стихосложения). Появлялись в тексте и необычные по размеру строки с преобладающими ударениями на 1, 3, 5 и 8 слогах, то есть 3 стопы хорей + 1 стопа ямба (главки 5, 7, 8 и др.); размер, похожий на четырёхстопный ямб с преобладающими ударениями на 2, 4 или 5 и 7 или 8 слогах (главки 12, 15, 19, 20 и др.), хорей с ударениями на 1, 3, 5 или 6 и 8 слогах (главки 8, 10, 11, 29, 53, 54, 90) и некоторые другие с ещё более сложными ритмическими схемами. Использовал поэт и неравностопные стихи, когда одна строка была значительно короче (главки 15, 18, 20 и др.) или длиннее (главка 19) остальных.

В переводе В. Перелешина, как уже отмечалось, преобладали мужские окончания. При этом нужно отметить, что окончания и рифмы (там, где они появлялись) располагались в строках произвольно: они могли быть и смежными, и перекрестными или возникать спорадически, через несколько строчек. Однако в некоторых главках мужские окончания чередовались с женскими (например, в главках 3, 4, 9, 13, 14, 46, 47, 84, 85 и др.); использовалась иногда и только женская рифма (например, в главках 4 и 20) – опять-таки с целью выделения особенно важных для писателя мыслей:

А это, конечно, значит,
Что, если Небо не чисто,
Оно порвется,
Что, если Земля подвижна,
Она погибнет. <...> [Там же: 149].

В текстах на китайском языке очень часто можно встретить повторение одних и тех же слов (иероглифов) – то есть то, что в русском языке называется тавтологией. Такого рода звуковые и графические повторы считаются важным способом создания ритма и рифмы (часто внутри стихотворной строфы). Одним из принципов перевода В. Перелешина было стремление воспроизводить такие повторы в своём тексте. В качестве примера приведем несколько строк из главы 25 оригинала (в тексте перевода это глава 4):

人法地，
地法天，
天法道，
道法自然。

Эти строки были переведены Ян Синшунем таким образом: «Человек следует [законам] земли. Земля следует [законам] неба. Небо следует [законам] дао, а дао следует самому себе» [Ян 1950: 6]. В. Перелешин, стремясь воспроизвести повторы оригинала, пишет так: «Извечно он [Правитель] прообразует Землю, / Извечно он прообразует Небо, / Он Истину для нас прообразует / И, наконец, и самое Природу» [Дао Дэ Цзин 1990: 147]. Как мы видим, повторы в тексте В. Перелешина в принципе соответствовали повторам в оригинале. Аналогичные примеры «поэтической тавтологии» появлялись и во многих других главках перевода (5, 9, 19, 26, 46, 54, 71, 72, 86, 90, 119, 121, 125, 127, 144, 145, 164, 174, 180 и др.).

В «Дао Дэ Цзине» Лао-цзы впервые изложил концепцию «Дао». Само слово «дао» употреблялось в трактате семьдесят четыре раза. По мнению китайского мыслителя «Дао» является не только материальным источником всего мира, но и центральной идеей даосизма. Понятие «Дао» имеет широкий и глубокий смысл, поскольку даосизм – это всеохватывающая концепция, для понимания которой следует использовать многообразные контексты – исторический, литературный, эстетической и в особенности философский, раскрывающий диалектическую точку зрения на окружающий мир. Однако Лао-цзы дал чёткое разъяснение этого понятия только в главе 25

оригинала: “有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母”⁷².

В отличие от самого Лао-цзы В. Перелешин использовал главу 25 оригинального текста в качестве первой главки своего перевода, чтобы в самом начале раскрыть смысл «Дао» и сделать текст логично последовательным для российских читателей:

Возникло нечто смутное вдали,
Возникло раньше Неба и Земли:
Оно неслышимо и не видно,
Им навсегда все сущее полно.
Оно – Начало Небу и Земле [Там же: 147].

В переводе В. Перелешина пять строчек со смежной рифмой, объяснявшие происхождение «Дао», великолепно воспроизводили ясность и сжатость оригинала и в то же время сохраняли его ритм. В главке 3 поэт указал, что «нечто смутное» и есть «Истина» – слово, которое в его понимании могло выступать в качестве русского аналога слова «Дао»:

Я имени не ведал бы её,
Но Истиной я сам её назвал⁷³ [Там же].

В. Перелешин считал несовпадение китайских и русских понятийных и терминологических систем одним из главных препятствий для перевода. Он был согласен с тем, что ключевое слово трактата «Дао» не полностью переводимо на русский язык, однако, несмотря на это, использовал для перевода китайского слова «Дао» только одно русское слово – «Истина»⁷⁴ (Чжэн Линь

⁷² «До сотворения Неба и Земли появилось единое существо. Оно пустое, тихое, всегда независимое и свободное. Оно движется во всей вселенной и никогда не устает. Оно – мать всего творения».

⁷³ В оригинале трактата строчки «Я имени не ведал бы её...» следовали за строками «Возникло нечто смутное вдали...», прояснявшими происхождение и смысл «Дао» в главе 25.

⁷⁴ Б. Виноградский в связи с этим пишет: «...Самое моё последнее открытие на стезе изучения этого текста состоит в том, что я неожиданно для себя понял, что Понятие «Дао» («Путь») в большинстве контекстов вполне может быть переведено как «Истина»,

переводил слово “Дао” английским словом “Truth”). В предисловии к переводу автор указал, что «Дао» – НЕ Истина, а кое-что более «конкретное» и «активное» [Там же: 145].

Будучи ключевым словом трактата, «Дао» связывается со множеством смыслов, которые позволяют понимать массу явлений действительности и способствовать формированию у людей на неограниченного никакими догмами мышления. Лао-цзы, раскрыл ряд важнейших философских вопросов, вытекающих из природы «Дао»: принципы формирования Вселенной, законы природы, принципы государственного управления, способы физического и умственного совершенствования и многие другие. Исходя из этих основных философских принципов, в значение «Дао» можно выделить несколько уровней (смыслов): «Дао» как источник всех вещей, «Дао» как выражение законов природы и «Дао» как совокупность принципов поведения человека.

В главе 58 оригинала приводится известная цитата из текста трактата: “禍兮，福之所倚，福兮，禍之所伏。” , которая в Китае передавалась из поколения в поколение и стала пословицей, которая получила однозначный эквивалент во многих иностранных языках. Например, в английском языке подобное значение выражает предложение «No weal without woe», а в русском – «Нет сладкого без горького». В целях максимально точной передачи логики оригинала писатель изложил эти две строчки так: «Личиной счастья может быть беда, / А счастье – корнем бедствий иногда». Таким образом, глава 58 в переводе В. Перелешина звучала таким образом:

Личиной счастья может быть беда,

ибо очень часто говорится о постижении или обретении Дао, познании Дао, просветлении и т. д. В нашей традиции познания мира в этом случае всегда говорится о постижении истины, люди спорят о том, постижима или непостижима истина и отношения с ней человека. Поэтому вполне правомочно перевести название книги, как «Книга об истине и силе» [Лао-цзы 2017: 14]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что писатель интуитивно воспроизвёл важнейшие сущностные качества древнего китайского текста.

А счастье – корнем бедствий иногда,
О, если бы мы знали наперед,
Что в кривду правда вдруг не перейдет
И что добро не обернется злом!

Мы в обольщениях горестных живем [Там же: 153].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что перевод В. Перелешина достаточно хорошо сохранял целостность философских мыслей оригинального текста.

Своей главной целью Перелешин ставил передачу ритмичности текста. Поэт критически относился к созданным ранее переводам трактата, поскольку, как он полагал, они превращали китайскую классическую философскую поэму в «обыкновенную прозу». К числу таких переводов относится и перевод Ян Синшуня. Сравнивая перевод Ян Синшуня с переводом В. Перелешина, нетрудно увидеть преимущества произведения русского поэта. Приведём пример из главы 12 трактата «Дао Дэ Цзин»: “五色令人目盲; 五音令人耳聋; 五味令人口爽”. Перевод Ян Синшуня выглядел так:

Пять цветов притупляют зрение.

Пять звуков притупляют слух.

Пять вкусовых ощущений притупляют вкус [Ян 1950: 3].

В. Перелешин изложил эти мысли таким образом:

От красок слепнут зоркие глаза,

От музыки ослабевают слух.

Тупеет вкус от лакомств и приправ <...>

[Дао Дэ Цзин 1990: 156].

В древнем Китае исходили из представления, что существует «пять элементов» (металл, дерево, вода, огонь и земля); соответственно *цвет* и *вкус* также было принято связывать с числом «пять». На самом деле и «цвет», и «вкус» не ограничены пятью разновидностями, поэтому «пять» символически обозначает не количество, а образное понятие, символически указывающее на некое множество, – так же, как «три», «семь» и «девять» в России. Следовательно, словосочетание «пять цветов» обозначает «цветовую гамму» (а не конкретные 5 цветов), «пять тонов» – симфоническую музыку, «пять вкусов» – разнообразие вкуса. Однако российские

читатели, не имеющие представления об этом культурном контексте, могли не понять, о чём на самом деле шла речь. Перевод В. Перелешина передавал смысл оригинала, в то время как перевод Ян Синшуня мог вызывать у читателей недоумение.

В некоторых случаях В. Перелешин предложил собственное восприятие философского трактата, которое отличалось от представлений автора оригинала и интерпретаций других переводчиков. Рассмотрим пример из главы 8 оригинального текста: “上善若水，水善利万物而不争。处众人所恶，故几於道”。 Первая половина данного афоризма на протяжении тысячелетий стала для китайского народа формулировкой важного принципа даосизма и неизменным правилом поведения. Ян Синшунь перевел эту цитату так: «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется [с ними]. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на дао» [Ян 1950: 2]. Перевод этих строк Ян Синшуня полностью соответствовал смыслу оригинала, поскольку «высшая добродетель» является одним из главных аспектов содержания «Дао», и в этом смысле вода похожа на «Дао».

В переводе В. Перелешина эти строки выглядели так:

Истинно мудрый подобен воде:

Служит ко благу, не хочет борьбы,

Россыпи золота прячет на дне [Дао Дэ Цзин 1990: 155].

Придерживаясь принципа отказа от употребления нерусских слов, В. Перелешин весьма своеобразно истолковал известную цитату; при этом он стремился сохранить главную мысль оригинала. Его перевод значительно отличался от перевода Ян Синшуня, но не мешал постижению идеи текста.

Профессор Сычуаньского университета Лю Ядин в статье «О переводе на русский язык “Книги песен”» отметил, что переводческая деятельность всегда является *интерпретирующей* [Лю (Liú) 2009]. Возможно, целью В. Перелешина было не создание «оптимального» перевода, а *художественное воссоздание* философского произведения. Поскольку переводчик имел «двойственную идентичность» (он был одновременно и адресатом-«получателем» оригинального произведения, и создателем переведенного произведения), это давало ему право

по-своему воспринимать оригинал и делало понятной творческую инициативу, направленную на выбор стратегии перевода.

Ян Синшуню удалось раскрыть одно из ключевых для философской системы даосизма понятий – «у-вэй», которое часто переводилось как «неделание» или «недеяние». Сущность концепции «у-вэй» заключается в том, что человек не должен навязывать свою волю никому и ничему, – тем более нельзя пытаться изменять своей субъективной волей объективную природу бытия, – поскольку развитие природы должно идти своим чередом. Концепция «у-вэй» указывает на необходимость постоянного духовного самосовершенствования, то есть отказа от субъективности. Философия Лао-цзы – это философия примирения, которая противостоит любой форме конфронтации и борьбы, однако это не означает, что Лао-цзы отрицал существование противоположностей. По его мнению, мир наполнен противоречиями и борьбой, а человечество должно перевести эти противоречия и борьбу из ситуации интенсивной конфронтации в состояние относительного мира при помощи действия, согласованного с объективными закономерностями.

Акцент на важность концепции «у-вэй» делал и В. Перелешин, который в Предисловии к переводу писал: «Основной стержень “Дао-дэ-цзин” – учение о бездействии (у-вэй), призыв вернуться к простоте и естественности, для чего людям необходимо освободиться от себялюбия и общественных цепей» [Дао Дэ Цзин 1990: 145]. Однако поэту не удалось в полной мере передать в стихах сущность концепции «у-вэй».

«Дао Дэ Цзин» был создан Лао-цзы, хранителем императорских архивов княжества Чжэнь, в эпоху войны и суровых потрясений с целью внести предложения государю. Философские искания «Дао Дэ Цзин» адресованы как «обыкновенному народу», так и правителю государства. Концепция «у-вэй» – не только универсальный моральный принцип духовного самосовершенствования, но и совет-предостережение властителю: правящий класс должен быть осторожным и обязан предоставить народу спокойствие, отказавшись от самовольного поведения и лишних желаний, устремляясь к простоте и бережливости.

Неудача В. Перелешина при передаче концепции «у-вэй» была связана со сложностью и «изысканностью» жанрово-стилевой традиции китайской литературы. В оригинале трактата использовалось несколько форм вежливого обращения к властителю, – “圣人” [шэн жэнь], “天子” [тянь цзы] и “君子” [цзун цзы]. Обращение “圣人”, использованное в трактате 28 раз, В. Перелешин переводил словом «мудрец»:

Действует бездействием мудрец,
Учит молчаливостью своей,
Не навязываясь никому,
Не владея, будто бы, ничем [Там же: 153].

Согласно исследованиям китайских ученых, иероглифы “圣人” часто обозначали «мудрого государя». Можно предположить, что В. Перелешину было сложно понять такое вежливое обращение к государю, что затрудняло целостное изложение концепции «у-вэй». С другой стороны, образ «мудрого государя», благоразумно выслушивающего умные советы от придворных, не был характерен для традиционной русской культуры (и не соответствовал стереотипам восприятия русских читателей), для которой был типичен образ либо «грозного», либо, наоборот, «глупого» государя (царя).

Перевод Перелешина знакомил русских читателей с мудростью «Дао Дэ Цзина» в соответствии с эстетическими вкусами русских читателей и принципами русской поэтики, – в частности, правилами ритмики. Его усилия позволили русским читателям оценить философский шедевр древней восточной цивилизации: «В. Перелешину удалось передать большинство основных мыслей и идей даосского канона, а также «дух» китайской культуры» [Эфендиева 2014].

Любой читатель, стремящийся к совершенствованию знаний, желающий извлечь из «Дао Дэ Цзина» глубокие идеи, не станет ограничиваться изучением одного варианта перевода. Чтобы постичь художественную красоту и достигнуть просветления, он перечитает и сопоставит несколько вариантов текста. Перевод классического литературного произведения на иностранный язык никогда не является завершённым раз и

навсегда, поскольку он всегда соотносится с историческим и культурным контекстом и идет в ногу с Временем. Культура не стоит на месте и находится в постоянном развитии – как и язык, который непрерывно эволюционирует. Если исходить из этого, то интерпретации литературных произведений, чтобы оставаться постоянно включенными в современную гетерогенную культуру, должны постоянно изменяться, то есть своевременно проходить через «семантическую адаптацию». Только так можно передать глубину размышлений автора о мире, раскрыть художественную, воспитательную и эстетическую ценность произведения.

Поэтический перевод непосредственно связан не только с литературной теорией, но и с *методом* перевода, который должен включать в себя разнообразные аспекты, – стиль, композицию, метр и ритм, систему рифмовки. Анализ литературного текста в этом аспекте позволяет определить степень его переводимости, семантическое, фонетическое и грамматическое соответствие оригиналу, оправданность выбора тех или иных слов – как архаичных, так и современных, – а также возможность использования неологизмов.

Приведем в качестве примера китайскую поэму «Ли Сао», написанную великим поэтом-патриотом Цюй Юанем и переведенную на русский язык В. Перелешиним, в которой были широко использованы символические образы. Сбор благовонных трав в поэме символизирует нравственное самосовершенствование человека, а ношение их на себе – поддержание собственной чистоты и благородства. Для иллюстрации абстрактных политических и идеологических понятий поэт символически использовал описания ароматных цветов, а образ красавицы применялся для передачи вежливого обращения к князю. Такие метафоры не только придавали поэме изысканность, но и интуитивно увеличивали «цветовую красоту» произведения. После того, как была написана поэма «Ли Сао», образы красавицы и ароматных цветов стали символами благородства и высокой нравственности человека. На этой основе сложилась традиция «сдержанности» и «изысканности» китайской классики, которая предполагала использование не прямых обращений к главному герою (особенно если он имел высокий статус в

обществе), а символических образов, опосредованно указывающих на героя (вместо прямого обращения к «благородному человеку» писать о красивых, изящных и ароматных цветах или о «прекрасном человеке»).

С другой стороны, «сдержанную изящность» китайской поэзии было трудно понять западным читателям, и это требует особого объяснения или комментария. В переводе на русский язык поэмы «Ли Сао», созданном В. Перелешиним, высказывание о потере героем доверия с стороны его князя Чу интерпретируется поэтом-переводчиком как страдание от потери возлюбленного. Пример показывает, что не всё в литературном тексте переводимо: «свободный» перевод неизбежно будет приводить к двусмысленности, а «буквальный» может повлечь утрату очарования китайской классической литературы. Это трудный компромисс, который имел в виду Перелешин, когда писал в предисловии к переводу «Дао Дэ Цзина»: «[Переводчик-поэт] связан по рукам и по ногам» [Дао Дэ Цзин 1990].

Перевод – это «вторичное» творение, в процессе которого в определенной степени терпят ущерб либо замысел автора, либо литературная глубина оригинального произведения, либо его эстетическая ценность. Однако существуют «стратегические потери», которые неизбежны в процессе перевода, и имеют основания считаться допустимыми. Главное в переводе – передача мудрости народа в широкое культурное пространство, извлечение из философской глубины и эстетической красоты оригинала того, что может быть полезно для других народов и будет важным на пути развития человеческой цивилизации. В связи с этим можно вспомнить известную китайскую пословицу: «Изяны самоцвета не могут затмить его блеска» [=瑕不掩瑜].

Исходя из этого, мы предлагаем при переводе на русский язык китайской классики стремиться к максимальному сохранению ритма и стиля оригинального текста; при этом конкретные детали могут быть уточнены в комментариях. Это объясняется тем, что древний китайский язык предельно лаконичен и богат смыслами, хотя для современного китайского читателя непосредственное понимание оригинальных текстов классики в настоящее время невозможно, поскольку для этого

требуется большое количество комментариев, которые раскрывают предысторию текста и помогают постигать сущность произведения. Наличие комментариев не препятствует классике пользоваться универсальной популярностью и быть на устах у представителей разных поколений. Сегодня большинство китайских детей, которые только научились говорить, в процессе чтения стихов, написанных в эпохи династий Тан и Сун, сразу ощущают красоту языка своего народа.

С другой стороны, большое количество комментариев может мешать читателям ощущать своеобразие поэтического мира китайской классической литературы. Однако, с нашей точки зрения, глубокий смысл и ценность любого великого произведения можно понять только при помощи его тщательного и углубленного изучения, что требует от читателей постоянного стремления к перечитываю и продолжительному размышлению, которое стимулируется комментариями.

С тех пор как с 1919 г. в Китае начался переход на современный литературный язык *байхуа*⁷⁵, каждому китайскому школьнику и студенту в процессе изучения классической литературы Китая было необходимо проходить *три этапа*. *Первый этап* предполагал «первичное чтение» с целью ознакомления с рифмой и ритмичной красотой классики; *второй этап* предусматривал «аналитическое чтение», необходимое для того, чтобы разобраться в *содержании* текста и его стилистических особенностях; *третий этап* – «синтетическое чтение» – был необходим для постижения художественной, философской и эстетической глубины древней мудрости.

На протяжении нескольких тысячелетий в китайской культуре сложилась традиция, подчеркивающая важность повторного чтения. Согласно «Ши цзи» («Исторические

⁷⁵ Патриотическое движение 4 мая 1919 г., инициаторами которого стали прогрессивная интеллигенция, молодежь и рабочие было направлено против империализма и феодализма. Одним из главных лозунгов движения стал призыв к литературному новаторству и требование перехода с древнего письменного литературного языка *вэньянь* на современный разговорный язык *байхуа*.

записки)), написанному историографом империи Хань Сыма Цяня, великий мудрец Конфуций в последние годы своей жизни при чтении «И Цзин» («Книга перемен»), много раз рассыпал связанные ремешком бамбуковые дощечки⁷⁶, на которых был написан текст книги, чтобы ещё и ещё раз перечитать и понять её суть. Эта история подчёркивает важность «многократного чтения». Известный китайский эстетик и теоретик искусства, педагог и переводчик Чжу Гуанцян (1897–1986) в своих «Двенадцати письмах к молодежи» [Чжу (Zhū) 2019] отметил, что достойная чтения книга должна быть прочитана по крайней мере дважды, и дал читателям совет о том, как следует читать. «Первичное чтение» должно быть быстрым, сосредоточенным на основном содержании и определении своеобразия (оригинальности) книги; «вторичное чтение» должно быть медленным и внимательным, а также включать критическое отношение к содержанию книги, и только это позволяет переходить к завершающему этапу – «синтетическому чтению», которое обеспечивает комплексное постижение читателем произведения. Аналогичную мысль, кстати, высказывал В. Набоков в своих «Лекциях по русской литературе», в которых подчёркивал важность «интенсивного», «повторного» и «сравнительного» чтения [Набоков 2010].

Для китайских классических произведений – как для поэзии, так и для прозы – был характерен стиль, сочетающий краткость изложения с широтой и глубиной мысли, выражающей богатые философские размышления, обладающей высокой идейной и художественной ценностью. Китайская классическая философия

⁷⁶ Конфуций в последние годы своей жизни любил перечитывать «Книгу перемен». В китайских преданиях говорится о том, что мудрец много раз перелистывал книгу, чтобы понять её суть. В эпоху Конфуция книги состояли из отдельных бамбуковых пластинок (дощечек), скреплённых прочными нитками (шнурками). Но тогда еще нет бумаги, словесность была изложена на бамбуке. Из-за того, что мудрец многократно переворачивал бамбуковый «свиток», шнурки, скреплявшие дощечки, могли порваться. На основе этой истории возник фразеологизм “韦编三绝” [«Перечитывал старинную книгу до такой степени, что кожаный ремешок в ней трижды разрывался»], который теперь используется для описания прилежной учебы.

выразила уникальные особенности культуры, сохраняя при этом национальный колорит, и эти ее качества должны в той или иной степени передаваться ее переводами на другие языки.

При переводе литературной классики, связанной с определенной культурой, и включении ее в другой национальный культурный контекст необходимо учитывать исторический контекст и региональные особенности первичного произведения. В России и Китае сформировались процветающая культура и литература, содержавшие в себе труд и мудрость народа. Несмотря на то, что язык и образ жизни этих двух народов всегда существенно отличались, тенденция глобализации предполагает, что любой перевод являлся не простой «конверсией» с китайского языка на русского, а *адаптацией* китайской традиционной культуры для русских читателей, ее *локализацией* в России, был направлен на улучшение взаимопонимания и развития коммуникации между русским и китайским народами. В этом аспекте опыт адаптации китайской культуры для понимания ее русскими читателями, полученный В. Перелешиним, можно считать беспрецедентным.

Прожив в Китае с 1920 по 1953 г., В. Перелешин увлекся китайской культурой и литературой. Всю свою жизнь он посвятил поэтическому творчеству и переводческой деятельности, пытаясь ими сблизить культуры своих первой, второй и третьей Родины – России, Китая и Бразилии. Осуществленный им поэтический перевод на русский язык философского трактата «Дао Дэ Цзин» стал итогом его долгих исследований и работы над текстом. Перевод великой книги стал свидетельством его привязанности к Китаю и высокого уровня его мастерства. Поэт Василий Бетаки⁷⁷ писал в предисловии к антологии «Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986)»: «Перелешин олицетворяет одно из коренных свойств русской культуры: открытость всем культурам мира, их освоение и усвоение самым органичным образом. Когда переводит он

⁷⁷ Василий Бетаки (1930–2013): русский поэт и переводчик поэзии, литературный критик. В 1973 г. эмигрировал во Францию.

китайскую классику, получается удивительное слияние китайской и русской поэтических традиций» [Бетаки 1987: 40].

Постижение философской мудрости и художественной красоты великой книги «Дао Дэ Цзин» (а в принципе и любого ставшего «классическим» литературного текста, созданного человеческой цивилизацией) требует от читателя интенсивного, многократного сопоставительного чтения, предполагающего синтез различных версий перевода. Перевод В. Перелешина познакомил русских читателей не только с философскими размышлениями, содержащимися в «Дао Дэ Цзине», но и с некоторыми художественными особенностями – в соответствии с их эстетическими предпочтениями и особенностями поэтики русской литературы. Усилия Перелешина позволили русским читателям оценить древнюю книгу и понять перспективы, которые может дать любой цивилизации её постижение.

Поэтический переложение на русский язык трактата «Дао Дэ Цзин», осуществленное В. Перелешиним, наверное, оказывается не самой идеальной версией с точки зрения его адекватности оригиналу, но в нем выражается понимание русским писателем китайской культуры и философии. Дальнейшее исследование перевода, выполненного писателем, предполагает сопоставление версий трактата на русском языке, что позволит объективно оценить не только переводческое мастерство, но и уровень его знаний о китайской культуре, позволит предложить новые способы, направленные на улучшение переводов китайской классики на русский язык, основанные на учёте культурного и социального контекста.

Во-первых, переводчик должен ставить перед собой главную цель – максимальное сохранение ритма и стиля оригинального текста, давать подробные объяснения конкретных деталей, позволяющие раскрыть предысторию текста и сущность произведений; во-вторых, переводчик должен осуществить своевременную «семантическую адаптацию» для обеспечения передачи размышлений автора о мире и о жизни; в-третьих, переводчик должен исходить из необходимости культурной адаптацию исходного текста для читателей целевого языка и

понимать, что цель перевода заключается в улучшении взаимопонимания и развития коммуникации между народами.

Сопоставительное изучение переводов «Дао Дэ Цзина», выполненных В. Перелешиним и другими переводчиками, помогает постигать философские размышления китайского народа, извлекать из них знания, полезные для других стран, что будет содействовать обмену культурными достижениями.

ГЛАВА 6. “ЗАБЛУДИВШИЕСЯ АРГОНАВТЫ”: В. ПЕРЕЛЕШИН И В. НАБЕКОВ⁷⁸

Как мы уже отметили ранее, несмотря на географическую отдалённость, русские писатели-эмигранты на Дальнем Востоке следили за культурной (в частности, литературной) жизнью не только европейских эмигрантов, но и писателей, остававшихся в Советском Союзе. Как отмечает современный исследователь, «проза западной эмиграции была не только доступна харбинцам, но и подвергалась критическому разбору» [Забяко 2016: 161].

В. Перелешин не был поклонником «западной» ветви русского зарубежья, – в частности, «парижской» литературной моды. Он не раз выражал недовольство по поводу «надменного» тона «столичных соотечественников» в Париже. В статье, напечатанной в октябре 1934 г. в газете «Чураевка» под псевдонимом «Сигма», писатель дал критическую оценку парижскому эмигрантскому журналу «литературы, искусства и философии» «Числа» – в ответ на опубликованную в нём рецензию автора (скрывшегося под псевдонимом Ю.Т.⁷⁹) «Два Парижа», который не только с пренебрежением отозвался о писателях-дальневосточниках, но и допустил фактические ошибки,

⁷⁸ В главе используются материалы, опубликованные ранее в коллективной монографии: Владимир Набоков: писатель и переводчик / под общ. ред. Н.М. Нестеровой и Е.А. Князевой. Глава 3. Тема Китая в творчестве В. Набокова. С. 50–68; Глава 4. В. Набоков в Китае. С. 69–90. Соавторы: Арустамова А.А., Кондаков Б.В., Красноярова А.А.

⁷⁹ В дальнейшем В. Перелешин неоднократно вспоминал об этом эпизоде. По его предположению под псевдонимом «Ю.Т.» скрывался Ю.К. Терапиано.

– например, перепутал харбинскую «Чураевку» с шанхайской, а фамилию поэта «Щеголев» изменил на «Щербаков»).

Будучи писателем, имевшим собственную позицию, В. Перелешин критически относясь к «парижской ноте». Исключением в этом плане являлся В. Набоков, произведениям которого поэт дал высокую оценку: в мемуарах «Два полустанка: Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая» он отмечал: «...За живое брали книги шумевшего тогда Вл. Сирина. <...> И Щеголев, да и все мы, были потрясены и очарованы этими беспощадными панорамами жизни, как она есть, безо всякого морализирования или учительства» [Perelesin 1987: 44].

Произведения В. Набокова пользовались успехом у многих представителей молодого поколения эмигрантов. Одним из них был участник объединения «Чураевка» В. Слободчиков (1913–2007), который, характеризуя литературную жизнь Харбина, отмечал: «Современными прозаиками интересовались мало. Больше других, пожалуй, нравился Владимир Сирин (тогдашний псевдоним Набокова)» [Слободчиков 2005: 73–74]. Этот интерес проявлялся как во внимании к творчеству писателя, так и в стремлении использовать в собственных произведениях некоторые приёмы, характерные для его поэтики.

Если рассматривать представителей младшего поколения писателей русского зарубежья в Китае, то типологическую близость к произведениям В. Набокова можно обнаружить в творчестве Г. Гранина (1913–1934), представлявшего то же поколение, что и В. Слободчиков, и также являвшегося участником «Чураевки». В его рассказе «Дуэль» можно увидеть блестящую интертекстуальную игру (высоко ценимую современными исследователями творчества В. Набокова), эффектное использование разнообразных жанровых и стилевых масок, а также философские размышления, что наталкивает на сопоставление этого произведения с «Приглашением на казнь» и «Даром» [Забияко 2007: 28].

В судьбах, характере, литературных позициях В. Набокова и В. Перелешина проявлялись некоторые общие закономерности, которые способствовали появлению отдельных черт сходства в

их литературном творчестве и переводческой деятельности. Перелешин был на десять с лишним лет младше Набокова, но он тоже родился в дворянской семье, получил высшее образование на чужой земле (на юридическом факультете Харбинского университета), а после отъезда из России вынужден был всю жизнь скитаться по разным странам. Мировоззрение обоих писателей формировалось в относительно благополучной и свободной среде; космополитизм их взглядов сочетался с ностальгическими настроениями. Их мироощущение было открыто чужим национальным культурам, что содействовало расширению художественного пространства и углублению эстетического содержания произведений, формировало способность приспосабливаться к окружающей обстановке.

В. Набоков и В. Перелешин начинали литературную деятельность как поэты, оба обладали прекрасным чувством слова, имели одних и тех же литературных кумиров – А. Пушкина, А. Блока, Н. Гумилёва; оба владели несколькими иностранными языками (Набоков с детства свободно читал на французском и английском языках, а в дальнейшем выучил латинский язык; Перелешин хорошо знал китайский и английский языки, а в Бразилии овладел испанским и португальским языками). Оба писателя имели друзей в приютивших их странах и приложили немало усилий для перевода на иностранные языки произведений русской классической литературы, чем способствовали продвижению русской литературной традиции в других государствах.

В. Перелешин по своему характеру чем-то напоминал В. Набокова: он обладал ярко выраженным *критическим мышлением* и нередко высказывал резкие суждения о других писателях; как и Набоков, он стремился к жанровому, композиционному и стилевому новаторству. Однако «критичность» и скепсис Перелешина исчезали, когда он упоминал Набокова: он, например, указывал на необычайное удовольствие, которое получал от восприятия стиля Сирина.

Общим для Набокова и Перелешина был мотив *ностальгии* (который, правда, присутствовал в произведениях большинства писателей-эмигрантов). Тема изгнанничества и ностальгические

настроения ярко выразились в ранних рассказах Набокова («Нежить», «Пасхальный дождь», «Случайность», «Посещение музея», «Месть», «Картофельный эльф» и других), а также в первом романе «Машенька». В поэме «An evening of Russian Poetry» (1944), опубликованной на английском языке, Набоков сравнивал ностальгическое уныние с «маленькой гусеницей на своей нити», которая «свисает с давно засохшего листа», но «все не срывается», и представлял «стройную белую березу (образ, являющийся символом России), вставшую на цыпочки на ветру» [Бойд 2010: 98–99]. Примерно в то же время, в 1943 г., молодой Перелешин в стихотворении под названием «Ностальгия» заявлял: «Я сердца на дольки, на ломтики не разделю, / Россия, Россия, отчизна моя золотая!» [Перелешин 2018в: 138].

Использование мотива ностальгии в творчестве Набокова и Перелешина отличалось своеобразием: ностальгическое настроение в их произведениях было «совмещено» с космополитическим мировоззрением. Жизнь Набокова можно рассматривать в качестве примера удачной социально-бытовой адаптации русского эмигранта к другой стране. Набоков считал приютившую его Америку «вторым домом в подлинном смысле слова», в котором он ощущает себя «счастливее, чем в любой другой стране» [Бойд 2010: 15], и писал, что здесь он нашел «лучших читателей» [Nabokov 1990: 10]; по мнению Ж. Нива, герои его романов живут и действуют в мире, который является «не точкой в пространстве, а культурным феноменом, перекрёстком языков, бесконечной словесной игрой» [Нива 2007: 183]. Похожая жизненная и творческая позиция выражалась в лирике Перелешина, в произведениях которого ностальгия «связывалась с отношением к реальному окружающему миру, явленному в Китае» [Чжан 2021б: 111], – например, в стихотворении «Заблудившийся аргонавт» (1947): «Я широк, как морское лоно: / Всё объёмля и все любя» [Перелешин 2018в: 138]. На склоне жизни поэт неоднократно выражал привязанность к приютившим его Китаю и Бразилии, называя их «второй» и «третьей» родинами (хотя его жизненный путь был сложнее, чем у Набокова).

Будучи изгнанными родиной интеллектуалами, Набоков и Перелешин скрупулёзно углублялись в словесный мир других стран. Они преклонялись перед гением русских классиков и одновременно стремились распространять их произведения по всему миру, хотя сами так и не смогли вернуться в Отчизну. Открытость культуре разных народов, окружавшей среде и человечеству позволила обоим писателям извлечь из других культур много полезного для своего творчества.

В произведениях Набокова присутствовали аллюзии на мифы разных народов – славян, древних греков и римлян, германцев, скандинавов и других. Помимо тематического разнообразия, его творчество отличалось жанрово-стилевой близостью к произведениям европейских и американских писателей, – таких, как М. Сервантес, Г. Флобер, Э. По, М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс и др.

Перелешин обогащал художественный мир произведений, используя заимствования из китайской и бразильской литературы. В стихотворениях «Картина», «На середине моста», «Поездка в Дун-лин», «Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», «В Шаньхайгуане», «Хуцинь» и других можно обнаружить следование принципам «китайской» поэтики, а также характерные философские размышления, описания китайских пейзажей, традиций и обычаев «второй родины».

Отметим, что включение в текст произведений «китайских» деталей, образов и мотивов, расширявших художественное пространство и создававших многочисленные культурные аллюзии, а также формировавших подтекст, было характерно не только для поэзии Перелешина, но и прозы и поэзии Набокова. Эти «включения» выполняли целый ряд важных художественных функций. Рассыпанные по разным текстам, они, однако, устойчиво появлялись на протяжении всего творчества писателя, начиная с берлинского периода. В рассказе «Посещение музея» упоминалась китайская ваза из музея вымышленного города Монтизер, в котором оказался герой рассказа. Этот образ позволил связать пространство музея не только с домом его хранителя, но и с многочисленными «иными» пространствами культуры. В рассказе «Облако. Озеро. Башня» (1937)

упоминалась «китайская школа», открывшаяся (наряду с немецкой и чешской) в Царицыне; а в небольшом произведении под названием «Сказка» «китайские ворота» являются частью ландшафта увеселительного парка... «Китайские» детали в произведениях Набокова – как и *сюжет путешествия в Китай* – находились в контексте общего интереса русской культуры к китайской, – с одной стороны, – и органично включались в размышления писателя о судьбе европейской цивилизации.

Как отмечали литературоведы и критики, для творчества В. Набокова были важны ракурс изображения и внимание к деталям, которые часто имели символическое значение. В 1926 г. Ю. Айхенвальд в рецензии на повесть «Машенька» отмечал: «Да, он зорко видит, он чутко слышит, и каждый кусок времени и пространства для него, приметливого, гораздо содержательнее и интереснее, чем для нас» [Айхенвальд 1927].

«Китайские детали» постоянно появлялись и в «больших» прозаических произведениях В. Набокова. В романе «Король, дама, валет» (1927–1928), указывалось на продававшиеся в лавке «китайские изделия, шелка, вазы, чашки»; в романе «Подвиг» (1932) возникал «румяно-золотой» «китайский фазан» – обитатель берлинского Зоологического сада. В романе «Камера обскура» (1933) герой «творит чудеса» при помощи «китайской туши»; в романе «Отчаяние» (1936) появляется «китаец Чинг»; в романе «Защита Лужина» (1929–1930) качивание головы художника уподобляется движениям «китайского болванчика» и говорится о «плотных трубочках» с «китайской тушью». В романе «Дар» (1935–1937) упоминается женщина с «довольно красивым, лже-китайским лицом», а в книге «Другие берега» (1954) описывается знакомый главного героя – молодой студент, «благополучный молодой человек в очках, изучавший гуманитарные науки в университете», «коньком» которого было коллекционирование фотографических снимков казней, в числе которых была серия «Ein bischen retouchiert», воспроизводившая «разные моменты заурядной декапитации в Китае», передающая

«красоту роковой сабли и на прекрасную атмосферу» «полной кооперативности между палачом и пациентом»⁸⁰.

В литературном наследии Набокова присутствовали разные варианты символической «восточной» художественной условности, – например, приём кольцевой композиции, который часто использовался в китайской литературе (принцип 首尾呼应, предполагавший переключку «начала» и «конца» поэтического текста), а также некоторые образы и мотивы, в семантике и структуре которых прослеживаются параллели с китайской культурой. Внимание на особую роль в творчестве молодого писателя образа бабочки обратил Г. Струве, указавший на «поразительное сходство» творческого поведения Набокова с полётом бабочки – постоянным «кружением» над избранным образом, мыслью, метафорой [Струве 1984: 280–288].

Несмотря на неоднозначное отношение к утраченной России и к Советскому Союзу, и Набоков, и Перелешин в своём творчестве стремились следовать тенденциям, заложенным основоположником русской словесности, – А. Пушкиным. Соблюдая традиции пушкинской лирики, оба писателя в своём поэтическом творчестве особое внимание уделяли точности стиховой формы и строгому соблюдению правил метрики; более

⁸⁰ Интересно отметить, что эпизод, представленный на упомянутых картинках, точно воспроизводит сцену из рассказа харбинского и шанхайского писателя В.П. Петрова «20 лет назад...» (1937), ученика А. Несмелова, который в 1940 г. переехал в США, где стал достаточно известным журналистом и ученым, работавшим в качестве профессора в ряде университетов США. В рассказе сообщается о том, что одним из самых «интересных развлечений» для эмигрантской молодежи было посещение казни бандитов-хунхузов, происходившей во время праздника Рождества на китайском базаре: «<...> (Палач) уверенно толчком бросает свою жертву на колени, захватывает косу, перекидывает ее вперед, открывая шею, оставляя в таком положении. Затем берет свой тяжелый меч, взлетает на воздух блестящая сталь... тяжело, по-мясницки ухает палач и молодецким ударом специалиста он, как бритвой, отделяет голову от туловища... Земля заливается кровью, моментально замерзающей на морозе, туловище валится вперед, а голова откатывается в сторону» [Петров 2005: 281].

того, они обратились к одним и тем же произведениям Пушкина, – в частности, к «роману в стихах» «Евгений Онегин»: Набоков приложил немало усилий для перевода этого произведения на английский язык и подготовки комментария к нему, а Перелешин создал автобиографическую «Поэму без предмета», написанную «онегинской строфой» [Перелешин 1989а].

Естественно, Перелешина нельзя называть «литературным потомком» Набокова, однако можно утверждать, что он находился под воздействием его творчества. В последние годы жизни писатель, оглядываясь на пройденный путь, с одобрением упоминал Набокова.

Особое внимание следует обратить на стихотворение «Энтомолог» (1970), написанное Перелешиним в Бразилии, где появляется образ учёного, любящего «беспечных и шаловливых» бабочек, созерцающего «их зелень и синеву» «в мягкий альпийский час» «в задоре бойком».

Он любит жуков, и ос,
и гусениц терпеливых,
и бабочек, и стрекоз
беспечных и шаловливых.

В их зелень и синеву
влюбленный, в задоре бойком
шагает, топча траву,
по муравьиным постройкам.

И в мягкий альпийский час,
живым умиленный миром,
впадает в томный экстаз.

А пальцы пахнут эфиром [Перелешин 2018в: 232–233].

Осуществляя научные исследования, энтомолог вынужден убивать любимых бабочек, чтобы превратить их в «образцы». Позволим себе предположить, что замысел стихотворения мог возникнуть под воздействием информации об известном увлечении Набокова: выраженные в стихотворении мысли о жестокости и безысходности жизни, о беспомощности человека перед современным миром могли быть соотнесены с судьбой проживавшего в альпийских горах писателя и энтомолога.

Оба писатели, обладающие превосходным даром в сфере литературного творчества, завоевали признания среди критиков и литературоведов: Перелешин, всю жизнь посвятивший поэтическому творчеству и переводческой деятельности, пытался сблизить культуры своих первой, второй и третьей Родины, что дало ему право называться «лучшим русским поэтом Южного Полушария»; Набоков признан талантливым писателем, обладающим способностью к эксперименту, а также «необыкновенным мастерством, виртуозным обращением со словом и органическим даром композиции» [Струве 1996: 191].

В. Набоков и В. Перелешин, будучи представителями западной и восточной ветвей литературы русского зарубежья, имели многие общего. В своих произведениях они выразили оригинальные художественные концепции и глубокие метафизические размышления; они сумели понять культуру стран, давшим им приют, но одновременно сохранили связи с русскими традициями. По словам самого В. Перелешина, такое положение в культуре можно характеризовать словосочетанием «заблудившийся аргонавта» [Перелешин 2018в: 138–139].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После того, как в 1920 г. семилетний В. Перелешин был увезен матерью из России в Харбин, поэт навсегда прощался с Родиной – Россией. Большая часть жизни писателя прошла в скитаниях. Впечатления, полученные на протяжении его необычного жизненного пути, углубили нравственно-философские размышления, повлияли на художественное творчество, а также на переводческую деятельность поэта.

В. Перелешин издал тринадцать сборников стихов – «В пути» (1932–1937), «Добрый улей» (1939), «Звезда над морем» (1941), «Жертва» (1944), «Южный дом» (1968), «Качель» (1971), «Заповедник» (1972), «С горы Нево» (1975), «Ариэль» (1976), «Три родины» (1987), «Изъ глубины воззвах...» (1987), «Двое – и снова один?» (1987), «Вдогонку» (1988). Писатель активно занимался переводом китайской классики на русский язык: им были изданы антология классической поэзии «Стихи на веере»

(1970) (в которую была включена лирика Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэя и других выдающихся поэтов), перевод древней китайской поэмы «Ли Сао» (1975), антология «Тень на занавеске» (1998), а также поэтический перевод философского трактата «Дао Дэ Цзин» (1990). Произведения В. Перелешина публиковались не только в Китае, но и во многих престижных зарубежных журналах, издававшихся в Нью-Йорке, Мюнхене, Париже, Амстердаме и в других культурных центрах Европы и Америки.

В. Перелешин выделялся среди других молодых русских поэтов, оказавшихся в Китае, выдающимся талантом, что позволило ему стать знаменитым уже в молодости. Его литературное творчество широко обсуждалось в литературных кругах харбинской эмиграции. Почти каждый новый сборник его стихотворений вызывал большой резонанс. В его произведениях большое внимание уделялось соблюдению метрики и ритма, что подчеркивало связь с традициями русской классической литературы. Стихотворения включали размышления на разные темы и изобиловали философскими рассуждениями. В отличие от других российских эмигрантов первой волны В. Перелешин проявлял большой интерес к китайской культуре. Он написал ряд стихотворений, посвящённых Китаю, в которых восхищался красотой природы и одновременно выражал сочувствие к судьбе трудового народа, размышлял о культуре Китая и России.

Тема Китая занимала важное место в произведениях писателя, что, в свою очередь, привлекало внимание китайских литературоведов. Первым исследователем, который обратил внимание на литературу русского зарубежья в Китае и, в частности, на творчество Перелешина, была специалист-библиограф Ли Женьнянь. Значительным вкладом в изучение темы стали издания «Серии литературы русских эмигрантов в Китае» (2002 г.) из 5 томов (на китайском языке), «Серии литературы русских эмигрантов в Китае» из 10 томов (на русском языке) и монографии Ли Мэн «Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница» (2007 г.), заполнивших пробелы в картине литературной жизни Китая и России XX в.

Эти публикации позволили представить историю формирования и развития литературы русского зарубежья в

Китае, понять уникальный историко-культурный контекст, что ознаменовало новый этап изучения русской литературы Китая. Российские литературоведы В.В. Агеносов, О.А. Бузуев, Е.В. Витковский, Т.М. Соловьева, А.А. Забияко и китайские литературоведы Ли Мэн, Ван Яминь, Ли Женьнянь, Ли Яньлин, Гу Юй, Ван Цзяньчао, Жун Цзе, Су Сяотан, Чжао Тин и др. рассматривали деятельность Перелешина в контексте литературы русского зарубежья во взаимодействии с традициями русского Серебряного века и классической китайской литературы.

Литература русского зарубежья обладала двумя анклавами – «западным» в Европе и Америке и «восточным» на Дальнем Востоке, в частности в Китае, которые первоначально имели много общего и находились в тесном *взаимодействии*. С другой стороны, между ними имелись существенные *различия*, проявлявшиеся в выборе тем и мотивов, особенностях стиля и системы художественных образов, эстетических предпочтениях и духовных исканиях писателей. Поэтическая география литературы русского дальневосточного зарубежья заполняла пробелы в картине русской литературной жизни.

Основные жанрово-тематические отличия творчества В. Перелешина от творчества других писателей-эмигрантов выражались в чрезвычайной осторожности поэта по отношению к социально-политическим темам, которая была обусловлена исторической ситуацией, самоидентификацией поэта-эмигранта в маргинальном культурном пространстве, а также некоторыми особенностями его биографии и характера.

В. Перелешин не только проявлял большой интерес к китайскому языку и культуре, но и активно переводил на русский язык китайскую классику; он ввёл в своё поэтическое творчество многочисленные «китайские» образы и в глубине души был сильно озабочен судьбой раздираемого войной Китая. Образ Китая, созданный под пером В. Перелешина в 1930–1950 гг., оказался идеализирован в качестве утерянного человечеством «земного рая», «небесного Иерусалима»: поэт «эстетизировал» пространство страны, стараясь скрыть размышления об её социальных проблемах (например, о преступлениях японских агрессоров на территории Китая или о положении народа).

В представлении В. Перелешина образ России, выраженный через *литературную традицию* (в образах литературных персонажей, использованных художественных *традициях*), оказывался условным, неясным и однотонным, в то время как образ Китая был зримым, конкретным и живым. Китай являлся для поэта источником ярких образов, культурных ассоциаций и оригинальных стилевых принципов.

Суждения В. Перелешина о культуре стран, в которых он жил, постоянно углублялись: до отъезда из Китая главным в его отношении к Китаю был лишь *большой интерес*, испытываемый им по отношению к «второй родине». В бразильский период этот интерес превратился в истинную любовь. Китай дал писателю любовь и вдохновение, а Бразилия предоставила зрелому поэту не только свободу, но и примирение с самим собой. Взгляд на философию и литературу Китая (ставший для поэта прошлым) стал особенно глубоким, что способствовало возникновению в сознании поэта ощущения единства *мировой культуры*.

«Китайская поэтика», ставшая одним из важнейших способов организации художественного мира В. Перелешина, повлияла на содержание и форму его произведений. Как оригинальное творчество писателя, так и выполненные им переводы китайской поэзии на русский язык, характеризовались лаконичностью, музыкальностью, гармоничным сочетанием «реального» и «духовного», присутствием глубоких религиозно-философских размышлений и ярких картин природы. Его произведения были насыщены характерными для китайской поэзии риторическими приемами, а знание китайской культуры и литературы расширяло тематику, систему образов и мотивов творчества писателя (обращение к символическим образам *сосны, журавлей*, «буддийского рая» и т. п.).

Образ сада в художественном мире В. Перелешина являлся метафорическим способом выражения концепции произведения и внутреннего мира писателя. Он был насыщен ассоциациями, обусловленными традициями и представлениями о китайских классических парках, отражал глубинные взаимосвязи между внутренним миром лирического героя и социальным контекстом,

а также напряженный поиск поэтом актуальных смыслов в философской глубине другой цивилизации.

Созданный В. Перелешиним поэтический перевод философского трактата «Дао Дэ Цзин» подтверждал глубокую привязанность поэта к Китаю и его мастерство переводчика. В «переводных» произведениях писателя осуществлялась «культурная адаптация» сложных для понимания русскими читателями идей и образов – в соответствии с привычными принципами организации художественного целого.

Исследование национального начала в творчестве В. Перелешина позволяет понять особенности функционирования русского самосознания в инокультурной среде, раскрыть механизмы межкультурной коммуникации и способы взаимодействия национальных традиций, понять специфику русской культуры в сопоставлении с особенностями культуры Китая и Бразилии, своеобразно интерпретированных в его произведениях, что, в конечном итоге, содействует культурному обмену между народами.

Перспективы исследования проблемы мы видим в углублённом анализе религиозных и философских представлений поэта, выраженных через систему образов и мотивов стихотворений, а также в его публицистике, описании парадоксов и противоречий художественного сознания автора. Большое значение будет иметь изучение принципов перевода китайской классической литературы на русский язык, сопоставление интерпретаций трактата «Дао Дэ Цзин» и анализ способов интерпретации художественных и философских текстов, реализованных в произведениях писателя. Необходимым представляется дальнейшее собирание и издание наследия В. Перелешина на русском языке и в переводе на китайский язык.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования на русском языке

Агеносов 1998а – *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996): Учебное пособие. М.: Терра спорт, 1998. 540 с.

Агеносов 1998б – *Агеносов В.В.* Перелешин Валерий Францевич // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. 2: М–Я / под ред. Н.Н. Скагова. М.: Просвещение, 1998. С. 179–180.

Агеносов 2012 – *Агеносов В.В., Соловьева Т.М.* Жанровое своеобразие лирики В. Перелешина // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6: Сборник научных работ. 2012. С. 213–226.

Адамович 1934 – *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1934. № 4753.

Адамович 1938 – *Адамович Г.* [Рецензия на книгу «В пути»] // Последние новости. 1938. 24 февраля. С. 3.

Айхенвальд 1927 – *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1927. 2 февраля. С. 2–3.

Алексеев 2002 – *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе: в 2-х кн. Кн. 1 / В.М. Алексеев; сост. М.В. Баньковская; отв. ред. Б.Л. Рифтин. М.: Восточная литература, 2002. 574 с.

Ананьева 2005 – *Ананьева А.В., Веселова А.Ю.* Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 5 (75). С. 348–375.

Бальмонт 1909 – *Бальмонт К.Д.* Гимны, песни и замыслы древних: Египет, Мексика, Майя, Перу-Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань. СПб.: Пантеон, [1909]. 211 с.

Бакич 1994а – *Бакич О.М.* Венок на могилу поэта: (Валерий Перелешин: 1913–1992) // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1994. Т. 26. С. 414–418.

Бакич 1994б – *Бакич О.М.* Поэзия: Валерий Перелешин // Россияне в Азии: лит.-ист. ежегодник / Под ред. О.М. Бакич. Торонто: Центр по изучению России и Восточной Европы, 1994. № 1. С. 5–6.

Белинский 1948 – *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Собрание сочинений: в 3 т. Т. II: Статьи и рецензии. 1841–1845 / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. С. 294–350.

Бердяев 1971 – *Бердяев Н.А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Париж: YMCA-Press, 1971. 258 с.

Бетаки 1987 – *Бетаки В.* Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986) / В. Бетаки. Орандж (США): Антиквариат, 1987. 291 с.

Бойд 2010 – *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы: биография. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010. 524 с.

Бондарь 2018 – *Бондарь С.А.* Личность и общество в религиозно-нравственной системе В. С. Соловьева // Молодой учёный. 2018. № 37 (223). С. 189–193.

Бузуев 1999 – *Бузуев О.А.* Китай в жизни и творчестве В. Перелешина. // Из истории российско-китайских отношений. Благовещенск: Изд-во АМГУ, 1999. С. 203–205.

Бузуев 2000 – *Бузуев О.А.* Очерки по истории литературы русского зарубежья Дальнего Востока (1917–1945): Монография. М.: Прометей, 2000. 124 с.

Бузуев 2001а – *Бузуев О.А.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: Проблематика и художественное своеобразие: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Московский пед. гос. ун-т. М., 2001. 353 с.

Бузуев 2001б – *Бузуев О.А.* Поэзия Валерия Перелешина // Теория и практика литературоведческого анализа: сб. научных трудов. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во КГПУ, 2001. С. 70–97.

Бузуев 2003 – *Бузуев О.А.* Творчество Валерия Перелешина / Комс.-на-Амуре гос. пед. ун-т. Комс.-на-Амуре, 2003. 121 с.

Бузуев 2015 – *Бузуев О.А.* Тематическая и жанровая специфика книги воспоминаний Валерия Перелешина «Два полустанка» // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Исторический опыт взаимодействия культур. – Вып. 11 / Под ред. А.П. Забияко, А.А. Забияко; пер. на кит. и англ. Е.В. Сенина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015. 423 с.

Ван 2018 – *Ван Е.* Истоки и художественная семантика орнитологических образов в лирике восточной ветви русского зарубежья: дис. ... канд. филол.: 10.01.01. М., 2018. 164 с.

Витковский 1993 – *Витковский Е. (Ариэль).* В день кончины моей // Новый журнал. 1993. № 190–191.

Витковский 1997 – *Витковский Е.В.* Перелешин Валерий Францевич // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. I: Писатели русского зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997. С. 307–309.

Витковский 2013а – *Витковский Е.В.* Апостериори. Записки Ариэля // Зарубежные задворки. 2013. № 4. С. 3–34.

Витковский 2013б – *Витковский Е.В.* На память о русском Китае. URL: <https://litvek.com/book-read/248665-kniga-evgeniy-vladimirovich-vitkovskiy-napamyat-o-russkom-kitae-chitat-online?p=1> [дата обращения: 12.28.2020].

Гумилёв 1988 – *Гумилёв Н.С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1988. 630 с.

Гумилёв 2000 – *Гумилёв Н.С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Олма-Пресс, 2000.

Дао Дэ Цзин / В. Перелешин // Проблемы Дальнего Востока. 1990. № 3. С. 144–161.

Егорова 2002 – *Егорова Н.А., Малова И.В.* Валерий Францевич Перелешин: Материалы к библиографии. М., 2014. 44 с.

Жебит 2013 – *Жебит А.* Он пел «в тоске, на незабытом языке». Поэт Валерий Перелешин и Россия // Родина. 2013. № 10. С. 55–61.

Забияко 2007 – *Забияко А.А.* Лирика «харбинской ноты»: культурное пространство, художественные концепты, верификационная поэтика:

диссертация на соискание учёной степени доктора философии (PhD) // Амурский государственный университет. 2007. 480 с.

Забияко 2016 – *Забияко А.А.* Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2016. 437 с.

Иванов 1991 – *Иванов В.С.* Из неопубликованного: сборник [Рерих – художник-мыслитель. Сказание об Антонии Римлянине. Воспоминания, рассказы и поэма]. Л.: ЛИО «Редактор», 1991. 317 с.

Иваск 1976 – *Иваск Ю.П.* Об авторе // Ариэль: девятая книга стихотворений / Перелешин В.Ф. Франкфурт на Майне: Посев, 1976. С. 3–7.

Капинос 2017 – *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 филологический журнал. 2017. № 2. С. 87–109.

Китайская поэзия 1984 – Китайская классическая поэзия в пер. Л. Эйдлиной / Вступ. ст. и примеч. Л. Эйдлиной. М.: Худож. лит., 1984. 373 с.

Кольридж 1940 – *Кольридж С.Т.* Сказание старого моряка: поэма / пер. В.Ф. Перелешина. Харбин: Заря, 1940. 32 с.

Кондаков 2021 – *Кондаков Б.В., Чжан Юаньюань.* Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина // Казанская наука. 2021. № 6. С. 13–16.

Конрад 1977 – Конрад Н.И. Избранные труды. Синология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1977. 622 с.

Кравцова 1994 – *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: опыт культурологического анализа. Антология художественного перевода / М.Е. Кравцова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. 544 с.

Крейд 1998 – *Крейд В.П.* Россияне в Азии (Литературно-исторический ежегодник. Торонто, 1994–1997). Режим доступа: <http://lebed.com/1998/art648.htm> (дата обращения: 20.05.2021).

Крейд 2001 – *Крейд В.П.* Все звезды повидава чужие // Русская поэзия Китая. Антология. М., 2001. 826 с.

Кузнецова 2013 – *Кузнецова О.* Слава тебе, уходящему юным из мира... // Новый Журнал. 2013. № 272. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2013/272/slava-tebe-uhodyashhemu-yunym-iz-mira.html> (дата обращения: 06.18.2022).

Лао-цзы 2017 – *Лао-цзы.* Книга об истине и силе / Лао-цзы; пер. и коммент. Б. Виногородского. М.: Изд-во «Э», 2017. 480 с. (Искусство управления миром. Авторская серия Бронислава Виногородского). 480 с.

Ли 1999 – *Ли Мэн.* Харбин – продукт колониализма // Проблемы Дальнего Востока. – 1999. № 3. С. 96–103.

Ли 2005 – *Ли Янлен* [Ли Яньлин]. Литература русских эмигрантов в Китае / собиратель ориг., гл. сост., ред. Ли Янлен. Пекин: Китайская молодежь, 2005. Т. 3: Соната над Хинганом / сост. Ли Цянвэй. 2005. 602 с.

Лихачев 2018 – *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. М.: Азбука-Аттикус, 2018. 321 с.

Лучкова 2016 – *Лучкова В.И., Целуйко Д.С.* История китайского сада: от традиций к параметризму. Хабаровск, 2016. 179 с.

Лю 2001 – *Лю Хао*. Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции: дис. ... канд. филол.: 10.01.01. М., 2001. 262 с.

Лялина 2006 – *Лялина М.А.* Путешествие Н.М. Пржевальского в Восточной и Центральной Азии, Санкт-Петербург: А.Ф. Девриен. 2006. 304 с.

Набоков 2010 – *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 446 с.

Несмелов 2006 – *Несмелов А.* Собрание сочинений: в 2 т. / [Сост. Е. Витковский и др.]. Владивосток: Рубеж, 2006. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 558 с.; Т. 2: Рассказы и повести. Мемуары. 730 с.

Нива 2007 – *Нива Ж.* Пути языковой ссылки писателя-эмигранта // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу, 1920–1940: Материалы междунар. науч. конф. / Сост., науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007. С. 250–262.

Перелешин 1937 – *Перелешин В.* В пути: стихи, 1932–1937: первая книга стихотворений. Харбин: Е.А. Сентянина, 1937. 61, [3] с.

Перелешин 1939 – *Перелешин В.* Добрый улей: вторая книга стихотворений. Харбин: Изд-во В.В. Плотникова, 1939. 29 с.

Перелешин 1941 – *Перелешин В.* Звезда над морем: третья книга стихотворений / В. Перелешин. Харбин: Заря, 1941. 31 с.

Перелешин 1944 – *Перелешин В.* Жертва: четвёртая книга стихотворений. Харбин: Заря, 1944. 51 с.

Перелешин 1968 – *Перелешин В.* Южный дом: 5-я кн. стихотворений / В. Перелешин. Мюнхен: Изд. авт., 1968. 47 с.

Перелешин 1970 – *Перелешин В.* Стихи на веере: антология китайской классической поэзии. В. Перелешин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970. VI. 41 с.

Перелешин 1971 – *Перелешин В.* Качель: шестая книга стихотворений / В. Перелешин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1971. 86 с.

Перелешин 1972 – *Перелешин В.* Заповедник: седьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1972. 80 с.

Перелешин 1975 – *Перелешин В.* С горы Нево: восьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Изд. автора, 1975. 71 с.

Перелешин 1976 – *Перелешин В.* Ариэль: девятая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. 183 с.

Перелешин 1978а – *Перелешин В.* Сонеты о России // Континент. Мюнхен, 1978. No 16. С. 109–111.

Перелешин 1978б – *Перелешин В.* Южный крест: Антология бразильской поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1978. 123 с.

Перелешин 1987а – *Перелешин В.* Двое – и снова один?: двенадцатый сборник стихотворений. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг К., 1987. 45 с.

Перелешин 1987б – *Перелешин В.* Изъ глубины воззвах...: одиннадцатый сборник стихотворений / В. Перелешин. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг К, 1987. 156 с.

Перелешин 1987в – *Перелешин В.* Три родины: 10-я кн. стихотворений / В. Перелешин. Париж: Альбатрос, 1987. 165 с.

- Перелешин 1988 – *Перелешин В.* Вдогонку: тринадцатый сборник стихотворений. Холиок: Нью Ингланд Паблишинг К., 1988. 55 с.
- Перелешин 1989а – *Перелешин В.* Поэма без предмета / [Под ред. и с предисл. С. Карлинского]. Холиок: Нью Ингланд Паблишинг К°, 1989. 411 с.
- Перелешин 1989б – *Перелешин В.* Русский поэт в гостях у Китая. 1920–1952: сб. стихотворений / Ред., вступ. ст., коммент. J.P. Hinrichs. The Hague: Leuxenhoff Publ., 1989. 214 с.
- Перелешин 1998 – *Перелешин В.* Тень на занавеске // Рубеж. Владивосток. 1998. № 1.
- Перелешин 1999 – [*Перелешин В.*] Три письма Валерия Перелешина / Публ. Аллы Кторовой // Новый журнал. 1999. С. 149.
- Перелешин 2000 – *Перелешин В.Ф.* Лао-цзы. Дао дэ цзин / Пер. с кит. В.Ф. Перелешина; Послесл. Д.Н. Воскресенского. М.: Время, 2000. 254 с.
- Перелешин 2002 – *Перелешин В.* Последние сонеты / публ. и автор предисл. Е.В. Витковский // Новый журнал. Нью-Йорк, 2002. № 229. С. 63–98.
- Перелешин 2003 – *Перелешин В.* Письма И. Чиннову // Письма запрещенных людей, литература и жизнь эмиграции, 1950–1980-е годы: по материалам архива И.В. Чиннова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 640–659.
- Перелешин 2004 – *Перелешин В.* Письма П.П. Лапикену (публикация О. Бакич) // Новый журнал. 2004. № 234. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2004/234> [дата обращения: 01.02.2021].
- Перелешин 2006 – *Перелешин В.* «Под шляпы – от света...» // Побережье. Филадельфия: The Coast, 2006. Вып. 15. С. 292.
- Перелешин 2013а – *Перелешин В.* Стихотворения, не входившие в сборники / Публ. Е.В. Витковского, В.Е. Резвого; автор предисл. Е.Н. Крюкова // Зарубежные задворки = Za-Za. Дюссельдорф, 2013. № 4. С. 35–50.
- Перелешин 2013б – *Перелешин В.* В час последний: Стихотворения и поэмы. Т. 2. Кн. 2. М.: Престиж Бук, 2018. 432 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
- Перелешин 2018б – *Перелешин В.* Заблудившийся аргонавт: Стихотворения и поэмы. Т. 2. Кн. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 448 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
- Перелешин 2018в – *Перелешин В.* Три родины: Стихотворения и поэмы. Т. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 608 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
- Петров 2005 – Петров В.П. В Маньчжурии. Рассказы. («20 лет назад...») // Литература русских эмигрантов в Китае: в 10 т. Т. 7. Пекин, 2005. С. 276–282.
- Разумовская 2005 – *Разумовская А.Г.* Иосиф Бродский: метафизика сада. Псков: Изд-во ПГПУ, 2005. 111 с.
- Раннит 1972 – *Раннит А.* Валерий Перелешин. Южный дом. Качель. Новый журнал. 1972. № 107.
- Раннит 1976 – *Раннит А.* О поэтике Валерия Перелешина. Шесть первых сборников поэта (1937–1971) // Russian Language Journal. 1976. № 106. С. 281–282.
- Раннит 1978 – *Раннит А.* Валерий Перелешин после «Качели» // Russian Language Journal. East Lansing. 1978. № 113. Р. 115–122.
- Руденко 2020 – *Руденко А.А., Мэн Ся.* Филологические особенности даосского трактата «Дао Дэ Цзин» как неиссякаемый источник его

герменевтических трактовок (на примере анализа первого параграфа и переводов на русский язык) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 5. С. 294–300.

Русская поэзия 2001 – Русская поэзия Китая: Антология / Под ред. В.П. Крейда, О.М. Бакич. М.: Время, 2001. 718 с.

Русский Харбин 1998 – Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М., 1998. 272 с.

Сады 2021 – Сады и бабочки. Антология помнящих об утраченном Рае. XIX, XX и начало XXI века / сост. Ю.А. Беликов. СПб.: Алетейя, 2021. 514 с.

Санникова 2013 – *Санникова И.Р.* Религиозно-философское своеобразие лирики Валерия Перелешина // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2013. № 2 (130). С. 101–107.

Сенина 2018 – *Сенина Е.В.* Металитературная рефлексия китайской культуры в творчестве дальневосточных эмигрантов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2018. Т. XV. Вып. 1. С. 145–153.

Слободчиков 2005 – *Слободчиков В.А.* Чураевка // Русский Харбин, сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М.: Изд-во Моск. ун-та (МГУ), 2005. С. 73–74.

Смирнов. Илья Смирнов – переводчик с китайского. URL: https://www.slowo.ru/stat11_14.html?ysclid=l5wc4berzs694868586 [дата обращения: 12.12.2022].

Соловьева 2002 – *Соловьева Т.М.* Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук. Южно-Сахалинск, 2002. 170 с.

Струве 1984 – *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. — Париж: YMCA-Press, 1984. 445 с.

Струве 1996 – *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании / Под общей редакцией В.Б. Кудрявцева и К.Ю. Лаппо-Данилевского. М.: Русский путь, 1996. 446 с.

Сюй 1996 – *Сюй Гохун.* Литературная жизнь русской эмиграции в Китае. 1920–1040-е годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1996. 182 с.

Таскина 1989 – *Таскина Е.П.* Поэты русского Харбина // Проблемы Дальнего Востока. 1989. № 3. С. 120–131.

Таскина 1994 – *Таскина Е.П.* Неизвестный Харбин. М., 1994. 125 с.

Таскина 1998 – *Таскина М.* Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М., 1998. 272 с.

Таскина 2000 – *Таскина Е.П.* Перелешин // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000. С. 547.

Усманова 2016 – *Усманова Л.Р.* «Три родины» поэта Перелешина (О новой книге Ольги Бакич) // Общество и государство в Китае. 2016. Т. 46. № 2. С. 593–603.

Хисамутдинов 2017 – *Хисамутдинов А.А.* Русские литераторы-эмигранты в Китае. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2017. 125 с.

Цзан 2021 – *Цзан Юньмэй.* Образ Родины в поэзии русской эмиграции в Китае 1920–1940-х годов (интертекстуальный пласт): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2021. 234 с.

Цзя 2019 – *Цзя Юннин*. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2019. 165 с.

Цзяо 1994 – *Цзяо Чень*. Русский литературный Харбин 1920–1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 1994. 271 с.

Цуй 2021 – *Цуй Лу*. Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2021. 333 с.

Цюй 1975 – *Цюй Юань*. Ли Сао: поэма / [В стихотворном переводе с кит. ориг. В. Перелешина]. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1975. 27 с.

Чжан 2021а – *Чжан Юаньюань*. Китай в жизни и творчестве В. Перелешина // Евразийский гуманитарный журнал. 2021. № 1. С. 77–91.

Чжан 2021б – *Чжан Юаньюань*. Ностальгия В. Перелешина // Континентальные глаголы: Альманах международного клуба. Пермь, 2021. С. 108–112.

Штейн 1991 – *Штейн Э.* Китайские тени Валерия Перелешина // Новый журнал. 1991. № 184–185.

Шуцкий 1993 – *Шуцкий Ю.К.* Китайская классическая «Книга перемен»: 2-е изд., испр. и доп. / Под редакцией А.И. Кобзева. М.: Наука [Издательская фирма «Восточная литература»], 1993. 606 с.

Эйдлин 1967 – *Эйдлин Л.З.* Заметки о переводе иероглифической поэзии на русский язык // Народы Азии и Африки. 1967. № 1. С. 109–117.

Эфендиева 2014 – *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.

Ян 1950 – *Ян Хиншун* [Ян Синшунь]. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение / Акад. наук СССР; Ин-т философии. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. 158 с.

Исследования на китайском языке

Чэнь (Chén) 2009 – *Чэнь Гуйин*. Аннотированный перевод и комментарий Лао-цзы. Пекин: Изд-во Чжунхуа, 2009. 492 с. [陈鼓应, 老子注译及评介 [M], 北京, 中华书局, 2009年, 492页].

Чэнь (Chén) 2008 – *Чэнь Вэньсинь, Ян Чуньянь*. От семейного сада до Сада Роскошных зрелищ: сравнение двух пространств любви и форм любви // Общественные науки Хэйлуцзяна. 2008. № 1. С. 98–104 [陈文新、杨春艳. 从后花园到大观园:两种恋爱空间、恋爱形态之比较[J]. 黑龙江社会科学, 2008年第1期, 98–104页].

Дяо (Diào) 2001 – *Дяо Шаохуа*. Валерий Перелешин – русский поэт в Китае // Научный журнал Цюши. 2001. № 1. С. 87–92 [刁绍华, 中国大地哺育的俄罗斯诗人: 瓦列里·别列列申 [J], 《求是学刊》, 2001年第1期, 87–92页].

Сборник сочинений даосов 2018 – Сборник избранных сочинений даосов / сост. Фан Юн. Пекин: Изд-во государственной библиотеки, 2018. 4458 с. [方勇, 子藏·道家部·老子卷(全120册) [M], 北京, 国家图书馆出版社, 2018年, 4458页].

Фэн (Féng) 2000 – *Фэн Юлань*. Сборник избранных работ. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2000. 447 с. [冯友兰, 冯友兰选集[M], 北京, 北京大学出版社, 2000年, 447页].

Гао (Gāo) 2011 – *Гао Чуньюй, Мяо Хуэй*. Художественный анализ стихотворений Перелешина на православную тему // Вестник Цицикарского университета. 2011. № 4. С. 112–114 [高春雨, 苗慧, 别列列申东正教主题诗歌赏析【J】, 《齐齐哈尔大学学报》, 2011年第4期, 112–114页].

Гу (Gǔ) 2006 – Гу Юй. Шёпот скитания // Русская литература и искусство. 2006. № 6. С. 29–32 [谷羽, 在漂泊中吟唱【J】, 《俄罗斯文艺》, 2006年第6期, 29–32页].

Гу (Gǔ) 2011a – Гу Юй. Перелешин – поэт русского зарубежья // Чтение китайского народа: газета. 2011. 12 октября [谷羽, 俄罗斯侨民诗人佩列列申【N】, 《中华读书报》, 2011年10月12日].

Гу (Gǔ) 2011b – Гу Юй. «Стихи на веере»: перевод китайской классической поэзии Перелешиним // Чтение китайского народа: газета. 2011. 17 августа [谷羽, 别列列申的汉诗俄译本《团扇歌》【N】, 《中华读书报》, 2011年8月17日].

Гу (Gǔ) 2011в – Гу Юй. «Стихи на веере»: перевод китайской классической поэзии Перелешиним // Чтение китайского народа: газета. 2011. 17 августа [谷羽, 别列列申的汉诗俄译本《团扇歌》【N】, 《中华读书报》, 2011年8月17日].

Гу (Gǔ) 2013 – Гу Юй. «Мы высекаем острыми камнями / И наши варварские имена»: поэт русского зарубежья Перелешин и его поэзия // Цзянаньская поэзия. 2013. № 1. С. 80–84 [谷羽, 把野蛮的名字刻在上边—俄罗斯侨民诗人佩列列申和他的诗歌【J】, 《诗江南》, 2013年第1期, 80–84页].

Гу (Gǔ) 2016 – Гу Юй. Русский эмигрантский поэт Валерий Перелешин: Привязанность к китайской культуре // Международное китаеведение. 2016. № 1. С. 49–57 [谷羽, 别列列申: 对中国文化的依恋与传播【J】, 《国际汉学》, 2016年第1期, 49–57页].

Гу (Gǔ) 2011г – Гу Юй. Он перевел «Лисао» в скитании – о поэте русского зарубежья Перелешине // World Culture. 2011. № 6. С. 18–20 [谷羽, 流落天涯译《离骚》—俄罗斯侨民诗人佩列列申【J】, 《世界文化》, 2011年第6期, 18–20页].

Ху (Hú) 2013 – Ху Ши. Очерк истории китайской философии. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2013. 332 с. [胡适, 中国哲学史大纲[M], 北京, 北京大学出版社, 2013年, 332页].

Ху (Hú) 1933 – Ху Юаньсюнь Толкование Лао-цзы. Нанкин: Изд-во Вэньмэй, 1933. 23 с. [胡远濬, 老子述义[M], 南京, 南京文美印刷局, 1933年, 23页].

Ли (Lǐ) 2007 – *Ли Мэн*. Литература русской эмиграции в Китае: забытая страница. Пекин: Изд-во Пекинского университета. 2007. 483 с. [李萌, 缺失的一环【M】, 北京, 北京大学出版社, 2007年].

Ли (Lǐ) 2013 – *Ли Мэн*. Художественные особенности сонета Перелешина // Зарубежная литература. 2013. № 4. С. 137–145 [李萌, 别列列申十四行诗创作的艺术特色【J】, 《国外文学》, 2013年第4期, 137–145页].

Ли (Lǐ) 2014a – *Ли Мэн*. Почему Лермонтов стал духовным кумиром харбинского русского поэта: влияние Пушкина и Лермонтова на творчество Перелешина // Зарубежная литература. 2014. № 3. С. 177–187 [李萌, 为什么莱蒙托夫成了哈尔滨俄侨诗人的精神偶像——从别列列申的创作看普希金与莱蒙托夫的影响【J】, 《国外文学》, 2014年第3期, 177–187页].

Ли (Lǐ) 1995 – *Ли Женьянь*. Русская эмигрантская литература в Китае // Вестник Пекинской библиотеки. 1995. № 1/2. С. 37–45 [李仁年, 俄侨文学在中国【J】, 《北京图书馆馆刊》, 1995年第1|2期, 37–45页].

Ли (Lǐ) 1997 – *Ли Синган*. Лотос, плывущий в буре: Русские эмигранты в Китае. Пекин: Центральное издательство компиляции и перевода. 1997. 432 с. [李兴耕, 风雨浮萍——俄国侨民在中国【M】, 北京, 中央编译出版社, 1997年, 432页].

Ли (Lǐ) 2014b – *Ли Яньлин*. Поэт русского зарубежья – Перелешин // Русская литература и искусство. 2014. № 4. С. 95–99 [李延龄, 论俄侨诗人瓦列里·别列列申【J】, 《俄罗斯文艺》, 2014年第4期, 95–99页].

Ли (Lǐ) 2011 – *Ли Яньлин*. Харбинская литература русских эмигрантов Серебряного века // Русская литература и искусство. 2011. № 3. С. 74–79 [李延龄, 论哈尔滨俄侨白银时代文学【J】, 《俄罗斯文艺》, 2011年第3期, 74–79页].

Ли (Lǐ) 2012 – *Ли Яньлин*. О критическом реализме харбинской литературы русских эмигрантов // Русская литература и искусство. 2012. № 1. С. 4–7 [李延龄, 再论哈尔滨批判现实主义【J】, 《俄罗斯文艺》, 2012年第1期, 4–7页].

Ли (Lǐ) 2002 – *Ли Яньлин*. Литература русских эмигрантов в Китае: в 5 т. Харбин: Северное издательство литературы и искусства, 2002 [李延龄, 中国俄罗斯侨民文学丛书(中文版5卷本)【M】, 哈尔滨, 北方文艺出版社, 2002年].

Лю (Liú) 2009 – *Лю Ядин*. О переводе на русский язык «Книги песен» / Лю Ядин // Исследование китайской культуры. 2009. № 4. С. 194–200 [刘亚丁, 异域风雅颂, 新声苦甘辛——诗经俄文翻译初探【J】, 《中国文化研究》, 2009年第4期, 194–200页].

Лу (Lǔ) 2014 – *Лу Синь*. Полное собрание сочинений Лу Синь. – Пекин: Изд-во Тунсинь, 2014. – 7827 с. [鲁迅, 鲁迅全集【M】, 北京, 同心出版社, 2014年, 7827页].

Жун (Róng) 2002 – *Жун Цзе*. Русская эмигрантская литература в Харбине // Исследование по иностранным языкам. 2002. № 3. С. 45–50 [荣洁, 哈尔滨俄侨文学【J】, 《外语研究》, 2002年第3期, 45–50页].

Перелешин 2013b – Перелешин В.Ф. Изгой / В. Перелешин; пер. на кит. Гу Юй. Ланьчжоу: Дуньхуанское издательство литературы и искусства, 2013. 231 с. [谷羽, 无所皈依: 别列列申诗选【M】, 兰州, 敦煌文艺出版社, 2013年].

Су (Sū) 2016 – Су Ши. Запись Дунпо / Ши Су. Ханчжоу: Изд-во Чжэцзянское народное искусство, 2016. 260 с. [苏轼,《东坡题跋》【M】,杭州,浙江人民美术出版社,2016年,260页].

Су (Sū) 2010 – Су Сяотан. Стихотворения Валерия Перелешина о Китае // Вестник Цицикарского университета. 2010. № 3. С. 45–47 [苏晓棠,瓦列里别列列申诗歌的中国书写【J】,《齐齐哈尔大学学报》,2010年第3期,45–47页].

Ван (Wāng) 2008 – Ван Цзечжи. Ностальгия писателей зарубежья: Отношения литературы русского зарубежья к литературе на родине. Гуйлинь (桂林 = Guilin): Изд-во Гуансийского педагогического университета, 2008. 323 с. [汪介之,流亡者的乡愁—俄罗斯域外文学与本土文学关系述评【M】,桂林,广西师范大学出版社,2008年,323页].

Ван (Wáng) 2008 – Ван Яминь. Любовь Валерия Перелешина к Китаю и ее поэтическое выражение // Русский язык в Китае. 2008. № 2. С. 47–51 [王亚民,别列列申的中国情结和诗意表达【J】,《中国俄语教学》,2008年第2期,47–51页].

Ван (Wáng) 2010 – Ван Яминь. Русская эмигрантская литература в современной китайской литературе // Вестник Шанхайского педагогического университета. 2010. № 6. С. 101–107 [王亚民,中国现代文学中的俄罗斯侨民文学【J】,《上海师范大学学报》,2010年第6期,101–107页].

Ван (Wáng) 2007 – Ван Яминь. Литература русского зарубежья в Китае в XX веке: диссертация на соискание учёной степени доктора философии (PhD) // Ланьчжоуский университет. 2007 [王亚民,《20世纪中国俄罗斯侨民文学研究》,兰州大学,2007年,162页].

Чжан (Zhāng) 2011 – Чжан Гося, Пань Цзиньфэн. Харбинская эмигрантская поэзия Перелешина // Художественный анализ шедевров. 2011. № 30. С. 117–118 [张国侠,潘金凤,别列列申在哈尔滨的侨民诗歌纵论【J】,《名作欣赏》,2011年第30期,117–118页].

Чжан (Zhāng) 2005 – Чжан Юнсян. Лучший русский поэт Южного полушария – Валерий Перелешин // Русская литература и искусство. 2005. № 4. С. 9–10 [张永祥,20世纪南半球最优秀的俄语诗人—瓦列里·别列列申【J】,《俄罗斯文艺》,2005年第4期,9–10页].

Чжан (Zhāng) 1988 – Чжан Чжэнмин. Следы чуской культуры. Ухань: Хубэйское народное изд-во, 1988. 450 с. [张正明,楚文化志【M】,武汉,湖北人民出版社,1988年,450页].

Чжао (Zhào) 2012 – Чжао Тин. Поэтическое творчество Перелешина в Китае: дис. ... магистра. Цицикарский университет. 2012 [赵婷,别列列申在中国的诗歌创作,齐齐哈尔大学,2012年].

Чжу (Zhū) 2019 – Чжу Гуанянь. Двенадцать писем к молодежи. Нанкин: Цзянсу литературное и художественное издательство Феникс, 2019. 256 с. [朱光潜,给青年的十二封信【M】,南京,江苏凤凰文艺出版社,2019年7月,256页].

Исследования на английском языке

Bakich 2015 – *Bakich O. Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2015. 408 p. [= Бакич О. Валерий Перелешин: Жизнь шелкопряда. Торонто: Университет Торонто Пресс, 2015. 408 с.].

Hadfield 1964 – *Hadfield Miles, Hadfield John. Gardens of Delight*. London: Cassell, 1964. 192 p. [= Майлз Хэдфилд, Джон Хэдфилд. Сады наслаждения. Лондон: Касселл, 1964. 192 с.].

Hinrichs 1987 – [*Hinrichs Jan Paul*]. Valerij Perelesin's Poetry from His Chinese years (1920-1952). Amsterdam, 1987. 159 p. [= Хинрихс Я.П. Поэзия Валерия Перелесина из его китайских лет (1920–1952). Амстердам, 1987. 159 с.].

Hinrichs 1997 – [*Hinrichs, J.P.*] Valerij Perelesin (1913–1922): Catalogue of His Papers and Books in Leiden University Library. Leiden: Leiden University Library, 1997. 184 p. [= Хинрихс, Я.П. Валерий Перелешин (1913–1922): Каталог его работ и книг в библиотеке Лейденского университета. Лейден: Библиотека Лейденского университета, 1997. 184 с.].

Karlinsky 1977 – *Karlinsky S. A Hidden Masterpiece: Pereleshin's Ariel*. Christopher Street. Vol. 2. No. 6. 1977. Pp. 37-41 [= Карлинский С. Скрытый шедевр: «Ариэль» Перелешина. Кристофер-стрит. Т. 2. № 6. 1977. С. 37–41].

Kuzmin 1986 – *Kuzmin M. Cânticos de Alexandria / Tr. V. Pereleshin, U.M. Passos*. Rio de Janeiro, 1986. 71 p. [= Кузмин М. Александрийские песни / Пер. В. Перелешина, У.М. Пассос. Рио-де-Жанейро, 1986. 71 с.].

Nabokov 1990 – *Nabokov V. Strong Opinions*, New York: Vintage. 1990, 368 p. [= Набоков В. Сильные мнения. Нью-Йорк: Винтаж, 1990. 368 с.].

Pereliechin 1983 – *Pereliechin V.F. Nos odres velhos = В ветгих мехах*: [Стихи по-португальски и переводы]. Рио-де-Жанейро, 1983. 46 p.

Perelesin 1987 – *Perelesin V.F. Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930–1950: The memoirs of Valerij Perelesin / Edited in Russian and with an introduction by Jan Paul Hinrichs*. Amsterdam: Rodopi, 1987. 159 p.: ill. [= Перелешин В. Два полустанка. Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая. Амстердам: Родопи, 1987. 159 с.].

Perelesin 1996 – *Perelesin V.F. Russian literary and ecclesiastical life in Manchuria and China from 1920 to 1952: Unpublished memoirs of Valerij Perelesin*. Published by Th. Nauth. The Hague: Leuxenhoff Publ., 1996. 139 p. [= Перелешин В.Ф. Русская литературная и церковная жизнь в Маньчжурии и Китае с 1920 по 1952 год: Неопубликованные воспоминания Валерия Перелешина / Ред. и предисл. Th. Nauth. Гаага: Изд-во Лейксенхофф, 1996. 139 с.].

Zheng 1949 – *Zheng Lin. The Works of Lao Tzyu: Truth and Nature, Popularly Known as Daw-Der-Jing*. Peking: Pub. Chinese classics, 1949. 240 p. [= Чжэн Линь. Труды Лао-цзы: Истина и природа, широко известные как Дао Дэ Цзин. Пекин: Изд-во китайской классики, 1949. 240 с.].

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Кондаков Б.В., Чжан Юаньюань.* Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина // Казанская наука. 2021. № 6. С. 13–16 (ВАК).
- Чжан Юаньюань.* Изучение творчества Валерия Перелешина в Китае // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2022. Т. 14. Вып. 1. С. 142–152 (ВАК).
- Чжан Юаньюань.* Образ сада в творчестве В. Перелешина // Казанская наука. 2022. – № 6. С. 26–28 (ВАК).
- Чжан Юаньюань.* Образ Бабочки в поэтических произведениях В. Набокова // Филология в XXI веке. Пермь, 2018. Вып. 2 (2). С. 179–184.
- Чжан Юаньюань.* Изучение творчества Валерия Перелешина в Китае // Филология в XXI веке. Пермь, 2020. Вып. 1 (5). С. 178–186.
- Чжан Юаньюань.* Ностальгия В. Перелешина // Континентальные глаголы: Альманах международного клуба / Н.В. Данилевская; И.Ю. Роготнев. Пермь, 2021. С. 108–112.
- Чжан Юаньюань.* Китай в жизни и творчестве В. Перелешина // Евразийский гуманитарный журнал. 2021. № 1. С. 77–91.
- Чжан Юаньюань.* Бразилия в творчестве В. Перелешина // Евразийский гуманитарный журнал. 2021. № 2. С. 104–119.
- Чжан Юаньюань.* Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина // Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов: сборник докладов I Международной научно-практической конференции: в 2 т. Т. 2 (Томск, 27–29 апреля 2021 г.). Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2021. С. 191–196.
- Чжан Юаньюань.* Две ветви литературы русского зарубежья: специфика и особенности взаимодействия // Миграционная лингвистика. 2021. № 3. С. 84–98.
- Чжан Юаньюань.* Творчество В. Перелешина в контексте литературы русского зарубежья в Китае // Миграционная лингвистика. 2021. № 3. С. 99–115.
- Чжан Юаньюань.* Поэтический перевод на русский язык В. Перелешиним трактата «Дао Дэ Цзин» // Филология в XXI веке. Пермь, 2021. Вып. 2 (8). С. 104–118.
- Чжан Юаньюань.* Творчество В. Перелешина в российском и «западном» литературоведении // Евразийский гуманитарный журнал. 2022. № 2. С. 77–85.
- Чжан Юаньюань, Арустамова А.А., Кондаков Б.В., Красноярова А.А.* Глава 3. Тема Китая в творчестве В. Набокова; Глава 4. В. Набоков в Китае // Владимир Набоков: писатель и переводчик: коллективная монография / под общ. ред. Н.М. Нестеровой и Е.А. Князевой. С. 50–90.

摘要

瓦列里·别列列申（1913-1992）是俄罗斯域外文学东部分支最具代表性的作家之一。他不仅是一位才华横溢的诗人，还在文学翻译领域造诣颇深。作家的人生轨迹遍及俄罗斯、中国、巴西等国，其文学活动同个人生平密切相关。在别列列申留下的丰富文学遗产中，除作家本人用俄语、葡萄牙语等不同语言创作的文学作品外，还有大量译自中、英、葡语文学作品的俄译本。

新世纪以降，学界对俄罗斯域外文学远东分支的形成和发展史研究兴趣与日俱增。本书致力于阐释别列列申作品的艺术特点，分析其作品中民族渊源的表达特征。归纳俄罗斯远东作家的审美偏好及精神探索，分析其作品的艺术特点及民族传统在作品中的体现，为理解跨文化交流的过程和在外国文化空间中的生存体验提供了独特机会。通过对别列列申作品中不同民族文学传统的对比分析，可以更好地理解俄罗斯文化的民族特点。

本书的创新性体现在：

- 在俄罗斯域外文学（尤其是远东文学）的整体视域下分析别列列申文学作品的艺术特征；

- 研究别列列申作品中俄罗斯、中国和巴西等形象及作家对它们的态度；

- 分析诗人作品中民族渊源的表达特征；

- 阐述别列列申的诗学特点及其与中国传统文化的联系。

本书有幸获著名作家阿纳托利·瓦西里耶维奇·科罗廖夫作序。主要由序言、导论、六个章节、结语和参考文献组成：

导论部分对研究目标、对象、创新性、研究方法等进行了概述。

第一章“文学批评语境中的别列列申作品”对西方、俄罗斯及中国关于作家作品的文学研究历史作出考察和梳理。

第二章“俄罗斯域外文学语境中的别列列申及其作品”着重论述了俄罗斯域外文学东、西两个分支背景下别列列申创作的特殊性。

第三章分析了别列列申对俄罗斯、中国和巴西三个国家的态度，分析了这些国家在其作品中的形象，以及俄罗斯、中国和南美文化对作家创作的影响。重点分析了别列列申乡愁的具体特点及他对中国的态度转变。

第四章“中国渊源”通过分析其作品中“中国元素”，揭示了“中国渊源”在别列列申作品中的作用，中国对别列列申而言不仅是灵感的沃土，更是意象和母题、文化联想及文体技巧的源泉。

第五章“《道德经》的诗体翻译”分析了由别列列申翻译的中国古代名著《道德经》俄译本的特点。

第六章“‘迷途的勇士’：别列列申和纳博科夫”对俄罗斯域外文学东、西两个分支的代表作家及其作品进行了对比分析。

结语部分总结了研究的主要结论和研究前景，以及别列列申及其作品在 20 世纪文学中的地位。

通过研究可得出以下结论：

1. 别列列申的文学创作和翻译作品是俄罗斯、中国和巴西三个民族传统相互渗透的体现。诗人的创作之路展示了他对中国历史和文化理解的不断加深。

2. 别列列申的作品体现了诗人对个人身份的不断寻找，并反映在他对三种不同文化的感知中。诗人通过文化的棱镜再现了不同国家的形象，这些形象是其作品中不同民族渊源的具体体现。

3. 诗人乡愁的特殊性表现在：在他的作品中，俄罗斯形象与中国和巴西形象紧密关联、相辅相成。俄罗斯形象与民族文学传统相联系；中国形象通过对中国哲学思想、民族性格、历史、文

化的再现进行刻画，但缺乏社会特征；对巴西形象的塑造则是通过与中国作对比而实现，并以同现代现实的相关性为特征。

4. 别列列申作品的一大突出特点是对中国古代文学所特有的意象、母题、联想、艺术手法的有机运用，如寓情于景等。

5. 作家的翻译作品具有简化文本结构、对俄罗斯读者难以理解思想和意象采用“文化适应”原则等特征。

ABSTRACT

Valery Pereleshin (1913-1992) is one of the most representative writers of the eastern branch of Russian diaspora literature. He is not only a talented poet, but also has profound attainments in the field of literary translation. The life trajectory of the writer has spread all over Russia, China, Brazil and other countries, and his literary activities are closely related to his personal life. Among the rich literary heritage left by Pereleshin, in addition to the literary works created by the author himself in Russian, Portuguese and other languages, there are also a large number of Russian translations from Chinese, English and Portuguese literary works.

Since the beginning of the new century, academic interest in the formation and development history of the Russian diaspora literature's Far East branch has been increasing day by day. This book is dedicated to explaining the artistic characteristics of Pereleshin's works and analyzing the expressive features of the national beginning in his works. Summarizing the aesthetic preferences and spiritual exploration of Russian Far East writers, analyzing the artistic characteristics and the reflection of national traditions in their works, provides a unique opportunity for understanding the process of cross-cultural communication and living experience in foreign cultural spaces. Through the comparative analysis of different national literary traditions in Pereleshin's works, we can better understand the national characteristics of Russian culture.

The novelty of this book is reflected in:

– the artistic features of Pereleshin's literary works are shown in the context of Russian diaspora literature (especially Far East literature);

– the images of Russia, China and Brazil in Pereleshin's works and the author's attitude towards them were analyzed;

– the specificity of the national beginning's expression in the poet's works was investigated;

– the poetic characteristics of Pereleshin and its connection with Chinese traditional culture are described.

This book is honored to have a preface written by the famous writer Anatoly Vasilyevich Korolev. It mainly consists of a preface, an introduction, six chapters, an conclusions and references:

The introduction part gives an overview of the research objectives, objects, innovation, research methods and so on.

The first chapter "Pereleshin's Works in the Context of Literary Criticism" investigates and sorts out the history of literary research on the writer's works in the West, Russia and China.

The second chapter "Pereleshin and his works in the context of Russian diaspora literature" focuses on the particularity of Pereleshin's works in the context of Russian diaspora literature's eastern and western branches.

The third chapter analyzes Pereleshin's attitude towards Russia, China and Brazil, the images of these countries in his works, and the influence of Russian, Chinese and South American culture on the writer's creation. It focuses on analyzing the specific characteristics of Pereleshin's nostalgia and the change of his attitude towards China.

The fourth chapter "Chinese Beginning" reveals the role of "Chinese Beginning" in Pereleshin's works by analyzing the "Chinese elements" in his works. For Pereleshin, China is not only a fertile ground for inspiration, but also an image, a source of motifs, cultural associations, and stylistic techniques.

The fifth chapter "Poetic Translation of the Tao Te Ching" analyzes the characteristics of the Russian version of the ancient Chinese classic "Tao Te Ching" translated by Pereleshin.

The sixth chapter "'The Lost Argonauts': Pereleshin and Nabokov" makes a comparative analysis of the representative writers

and their works of Russian diaspora literature's eastern and western branches.

The conclusions summarize the main inferences and prospects of the research, as well as the status of Pereleshin and his works in the literature of the 20th century.

The following conclusions can be drawn from the research:

1. Pereleshin's literary creations and translations reflect the interpenetration of the traditions of Russia, China and Brazil. The poet's creative path shows his deepening understanding of Chinese history and culture.

2. Pereleshin's works embody the poet's constant search for personal identity, which is reflected in his perception of three different cultures. Through the prism of culture, the poet reproduces the images of different countries, which are the concrete manifestation of the different national beginnings in his works.

3. The particularity of the poet's nostalgia is manifested in: in his works, the image of Russia is closely related to and complements the images of China and Brazil. The image of Russia is connected with the national literary tradition; the image of China is portrayed through the reproduction of Chinese philosophy, national character, history and culture, but lacks social characteristics; the image of Brazil is achieved through comparison with China and is distinguished by its correlation with modern reality.

4. One of the outstanding features of Pereleshin's works is the organic use of imagery, motifs, associations, and artistic techniques unique to ancient Chinese literature, such as embodying emotions in scenes.

5. The author's translations are characterized by a simplification of the composition of the text and "cultural adaptation" of ideas and images that are difficult to understand – in accordance with the ideas familiar to Russian readers.

Научное издание

Чжан Юаньюань

**«Моя тоска сгорает, как свеча!»:
национальное начало в творчестве В. Перелешина**

Монография

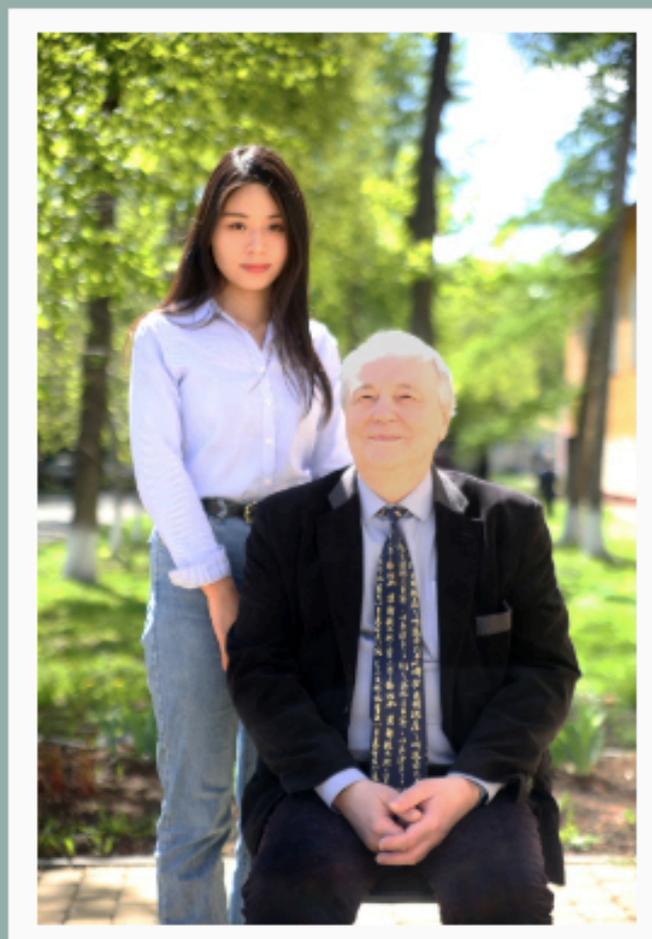
Издается в авторской редакции
Компьютерная верстка: *Чжан Юаньюань*
Макет обложки: *Т. А. Басова*

Подписано в печать 17.05.2023. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 12,96. Тираж 500 экз. Заказ 215

Пермский государственный
национальный исследовательский университет

Управление издательской деятельности
614068, г. Пермь, ул. Букирева, 15
Тел.: (342) 239-66-36

Отпечатано в типографии "Здравствуй"
г. Пермь, ул. С. Данщина, 7Д
тел.: (342) 270-14-05
email: hellobook@mail.ru



На фотографии: Чжан Юаньюань и Б.В. Кондаков.
Фото А.В. Романова

В 2012 г. Чжан Юаньюань окончила бакалавриат в Аньхойском педагогическом университете КНР. В 2015 г. окончила магистратуру в Гуандунском университете иностранных языков и международной торговли КНР.

В период с 2015 по 2019 годы работала в Цзянсийском университете традиционной китайской медицины преподавателем русского языка.

С 2019 по 2022 г. училась в аспирантуре на кафедре русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета.

В апреле 2023 г. защитила диссертацию на соискание учёной степени кандидата филологических наук на тему «Национальное начало в творчестве В. Перелешина» (научный руководитель – профессор Б.В. Кондаков).