

Александр Люсый, Чжоу Лу

Сам себе китаист: исследовательское шоу

*Путь к «китайскому тексту» русской культуры
с точки зрения внутреннего и внешнего диалога*

Значительный канон китайских образов на русском языке создавался в результате китайско-русского культурного взаимодействия несколько веков и не мог не сложиться, пользуясь современной терминологией гуманитарных наук, в «китайский текст». В текст, понимаемый как свертхтекст литературы и культуры в целом, имеющий определенную внутреннюю структуру и связанный с множеством других текстов и иных культурных феноменов.

К удивлению зрящих

Первым реальным посредником (*медиатором*) во взаимодействии Руси и Китая в XIII веке стали монголы, под власть которых обе страны попали почти одновременно. В китайских источниках XIV века есть упоминания «русского полка», вероятно, сформированного из угнанных жителей Руси, а китайские военно-технологические (осадные) ноу-хау того времени монголы использовали при штурме русских городов.

Собственно в тексте русских источников Китай впервые упоминается в XV веке во включенной в состав Второй Софийской летописи под 6903 г. (1394 или 1395 г. по сентябрьскому летосчислению либо 1395/1396 г. по мартовскому) «Повести о Темир-Аксаке» (т.е. о Тимуре Тамерлане) в контексте перечисления покоренных Тимуром территорий: «А се имена темь землямъ и царствомъ, еже бе поплннилъ Темиръ Аксакъ: Чагодай, Хосураний, Голустаний, Китай, Синяя Орда...»¹

В XVII веке пространства сомкнулись, пришло время практических текстов, которые подтверждают заявленный нами общий контекст. Таковым стал труд известного дипломата на русской госслужбе Николая Спафария — «Описание первой части вселенной, именуемой Азией, в ней же состоит Китайское государство с прочими его городами и провинциями». Это первое систематическое описание Китая в России, в которое включены не только доступные взгляду путешественника приметы, но и вся известная информация о политическом, социальном устройстве страны, ее культуре,

Александр Люсый — доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), Москва.

Чжоу Лу — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и русской литературы Чжэцзянского университета в городе Ханчжоу провинции Чжэцзян, Китай.

науке, хозяйстве и привычках населения как бы предваряет систему китайских текстов русской культуры, которую еще предстоит создать.

Это при том, что в старину сведения о Китае представляли собой своего рода элитное знание, будучи доступны узкому кругу руководства и чиновников. Большинство дипломатических описаний существовали в одном или нескольких рукописных экземплярах, не выходя за пределы приказов, и не были доступны более широкому обществу. Исключением стали как раз 40 сохранившихся копий «Описания» Н.Г. Спафария.

Современный дипломат и культуролог А.В. Лукин в книге «Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII—XX веках» (М.: АСТ: Восток — Запад, 2007) представил самую общую китайскую образную диалектику в российском сознании таким образом: в царской России — от загадочного и экзотичного соседа к слабому союзнику, в СССР — от младшего брата-пролетария к идейному оппоненту-ревизионисту, в постсоветской России — между примером для подражания, партнером или опять ревизионистом, но пространственным.

Нам же важно пробуждение в русской литературе интереса к самому «китайскому уму», что произошло в середине XVIII века на волне моды на «китайщину», пришедшую в Россию из Европы. Именно эта, заимствованная у запада, мода стала в эпоху Просвещения новым русско-китайским культурным посредником. Вольтер, Монтескье и другие европейские просветители нашли в философии конфуцианства, которая уделяла значительное внимание этико-политическим и моральным аспектам во взаимоотношениях между правителями и гражданами, поддержку своим идеям о просвещенном абсолютизме, основанном на «союзе монархов и философов».

Антиох Кантемир в сатире «Об истинном блаженстве», рисуя идеал спокойной жизни в удалении от бурных страстей и общественной борьбы в духе Горация, говорит о «странном китайском уме».

Искусство само твой дом создало пространный,
Где всё, что Италия, Франция и странный
Китайск ум произвели, зрящих удивляет².

Любопытно, что европейские Италия (родоначальница Возрождения) и Франция (родина Просвещения) фигурируют здесь именно как страны, хотя и с повышенной знаковостью. То же, кстати, относится и к последующим в этом перечислительном ряду источникам драгоценностей для вельможи Индии и Перу. Китай же тут не страна и место на карте мира, а некий ум, призванный удивить. «Причина видится в том, что в середине XVIII века Китай как страна был известен в России все же мало и плохо, гораздо хуже, чем завозимые из Европы диковинные китайские товары, иметь которые считалось мерой престижа и достатка. «Станный китайский ум» стал известен в России существенно раньше, чем сам Китай. По всей видимости, этим обстоятельством объясняется использование эпитета «странный», которым определялся недоступный разумению культурный феномен и стоящий за ним китайский интеллект», — так объясняют сейчас китайские «странности» Кантемира Цао Сюэмэй и О.В. Дефье³. Однако это выражение стало не просто фиксацией конкретно-исторического состояния, но формулой, открытой в будущее.

Параллельно распространению в России европейского культурного и научного влияния усиливалось и внимание именно к уникальным свойствам китайского ума. Развивая китайские позитивные «странности» Кантемира, М.В. Ломоносов включает творческие способности «замысловатых хинов», как он называет китайцев, в контекст лучших достижений европейской культурной мысли, представленной в его «Письме о пользе стекла» (1752) богами, героями и мыслителями Античности, учеными Средневековья. Профессиональное восхищение китайским гением нарастает в этом

образце «научной» поэзии, где ученый и поэт «поет... в восторге похвалу / Не камням дорогим, ни злату, но Стекла»⁴, воздаст должное искусности «замысловатых хинов», прославивших себя умением «огромность тяжкую плода лишенных гор», «художеством своим» преобразить «в Фарфор». Китайцы, по словам М.В.Ломоносова, «Красой его к себе народы привлекают, / Что, плавая, морей свирепость презирают»⁵.

Петр I любил украсить прорубленное в Европу «окно» китайскими изделиями в Петергофе, Александр Меншиков не отставал от него в своем Ораниенбауме, Елизавета I превратила в столицу русской «китайщины» Царское Село. Наибольшая же популярность «китайского ума» и «китайщины» наблюдается в эпоху царствования Екатерины II. В своем увлечении китайской культурой сквозь призму французского просвещения, как бы предопределяющие архитектурный стиль Царского Села с его китайским колоритом, императрица особое внимание уделила передовым формам правления и воспитания подданных. И тень Конфуция как бы постоянно отражалась при этом в зеркалах китайских павильонов. «Китайский ум» отразился и в ее собственном педагогическом опыте «Бабушкиной азбуки», которую Екатерина писала в назидание своим внукам. Такие части «Азбуки», как «Китайские мысли о совести» и «Сказка о Царевиче Февее», по наблюдениям Цао Сюэмэй и О.В.Дефье, наделены афористическим и мотивным сходством с философски поучительными изречениями и притчами Конфуция.

Г.Р.Державин в стихотворении «Развалины» (1797), в связи с предопределенным воцарением Павла I упадком Царского Села, *конфуцианка на троне* маскирующе приодетая в Киприду, вспоминает былое процветание «китайской деревни» так: «Здесь был театр, а тут — качели, / Тут азиатских домик нег...»⁶ Тем самым, на наш взгляд, здесь дана последующая перспектива сразу трех китайских текстов русской культуры: театр как просветительский имперский текст, качели как взлеты и падения советского китайского текста, укромное убежище китайского эмигрантского текста русской культуры, о чем предстоит разговор ниже.

В XIX веке «китайский текст» оказался оружием в руках оппозиционной общественной мысли, став символом деспотизма и застоя. Для Виссариона Белинского смысл понятия «китайщина» сместился от знака приобщения страны к общеевропейскому культурному развитию к показателю отсталости⁷, хотя он при этом высоко оценил незавершенный фантастический роман Владимира Одоевского «4338-й год: Петербургские письма» («богатым остроумными мыслями»⁸), в котором главный герой, современник автора, посредством «месмерических опытов» переселяется в тело китайского студента Ипполита Цунгуева в ситуации, когда в мире осталось только две заметные страны, Россия и Китай, обреченные на союз под угрозой космической катастрофы. «Меланхолия», однако...

В представлении Александра Герцена, сторонника «крестьянского социализма», Россия как молодая и яркая культурная сила, находилась между двумя застойными полюсами Европы и Китая⁹.

Подобные взгляды реанимировались и преломлялись в начале XX века в воззрениях В.Соловьёва, А.Блока, Д.Мережковского. Более позитивный поворот к азиатской идентичности наблюдается у евразийцев 1920-х годов, хотя один из основателей движения Н.Трубецкой исключил Китай из своего единства евразийского культурного пространства, заявляя, что китайский религиозный менталитет абсолютно чужд славяно-туранской идентичности, которую он стремился определить¹⁰. Более инклюзивное видение паназиатской тождественности характерно для высказываний поэта-футуриста Велимира Хлебникова. Сохранился его недоработанный текст «А Китай растёт в землю...» (1913), иронически стилизованный под грамоту посольского дьяка допетровского времени.

По существу это декларация «азиатской» геополитической ориентации России: «А Китай растёт в землю, и от дружбы с ним станем хозяевами оной земли, рекомой

Азией, яко янки <хозяевами земли>, рекомой Омерикой. А сам Китай зла не замышляет. А игра малая идёт, чтобы копьё Китая насторожить, аки рогатину, на сердце русское. А ведут её янки, а втихомолку и другая. Самим же <русским>, поселившись на берегу морском, торговать безвозмездно и беспощинно и стать, яко бриты глаголемые в Индии. Но треба не пускать <другах> на берег, а то будет худо, когда <нрзб.>. И многие озоруют, чтобы навлечь на нас гнев Китая. А забыли про гнев русский. И кто примет первый печаль, неизвестно»¹¹. В манифесте 1918 г. «Индо-русский союз» (иначе — «Манифест Младоазии») он призывает новую Россию к «немедленному соединению с южным Китаем для образования мирового тела великой Швейцарии Азии»¹².

«Варвар бледнолицый»

Текстологическая интрига текущей познавательной ситуации заключается в том, что современные российские и китайские исследователи сейчас погружены преимущественно в литературу русской эмиграции, тогда как для европейских и американских славистов куда интересней оказывается советский «китайский текст».

Творчество многих писателей русской эмиграции первой волны в Китае можно отнести к первому ряду русской литературы как таковой — Л.Н.Андерсен, А.А.Ачаир, Вс.Н.Иванов, А.Несмелов и многие другие. Их вольное или невольное приобщение к «китайскому уму» рождает теперь «ум текстологический». Среди последних обобщающих трудов по этой теме выделяется диссертация Цуй Лу «Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920—1950-х гг.» (СПб., 2019), в которой показано, как «китайский текст» в поэзии дальневосточной диаспоры стал открытием новых смыслов человеческого существования в условиях эмиграции, способствуя формированию эмигрантского мифа, нашедшего воплощение в поэзии как идентификации себя в культуре.

Эмигрантский миф как способ конструирования художественной картины мира образовался в поэзии эмиграции через оппозиции: «Россия — Китай», «Запад — Восток», «свой — чужой», «прошлое — настоящее», «бессмертие — смерть» и т.д. «Китайский ум» привнес в поэзию дальневосточного зарубежья мифологему *космоса* и *хаоса*. И они начинают взаимодействовать с событийным планом сознания как набором устойчивых мотивно-образных и смысловых доминант. Харбин, ставший «столицей» русской эмиграции в Китае, сделался истоком спасительного воспоминания, которое позволяло воскресить в памяти русскую культуру. Харбинский миф как утопический миф о воссоздании дореволюционной России в китайском городе явился неким семантическим инвариантом «китайского текста». С ним взаимодействует мотив возвращения прошлого в соотношении с мифологемой *космоса*.

Собственный взгляд на страну пребывания у дальневосточных поэтов складывается двойственно — в режимах отталкивания и притяжения, на фоне взаимоналожения представлений о Харбине как второй Родине и Китае как «чужом» пространстве. Для поэзии русского дальневосточного зарубежья характерно обращение к ориентальным образам как архаическим кодам китайской культуры. Поэты-эмигранты создают миф о вечном Китае, где «Китай» сохраняет в себе черты некоего внетекстового субстрата их «китайского текста». Русские поэты воплощают в созданном ими «китайском тексте» две глубоко взаимосвязанные семантические доминанты, которые основаны на мысли о ежедневном убогом прозябании китайского «маленького человека» и одновременно о существовании вечных истоков древнейших родников духовной культуры. В то же время в поэзии русских эмигрантов в Китае мифологема *возвращения* связана с созданием нового варианта жизнеустройства в приютившей их

стране. Сам эмигрантский миф возникает как необходимость создания литературы переходного типа.

Поэзия русской эмиграции традиционна по форме. Но ей удалось найти формальное соответствие между русской и восточной поэтической традицией, что реализует индивидуальный миф о человеке, живущем на грани двух культур. Доминантным для многих поэтов оказалось автобиографическое начало. Потому «буддийский текст» в их творчестве оказывается важным для осуществления идей самораскрытия, отражая духовный опыт как путь самопреодоления и «расширения» границ сознания в узкой нише вынужденного существования. В результате возникло гармоничное сочетание мотивов «замкнутости» сознания созерцателя и его бытия как «всемирной отзывчивости», что обусловило образование новой идентичности русского эмигранта в китайской культуре.

От китайского эмигрантского текста перейдем к заявленному выше параллельному советско-китайскому культуротворческому проекту. Вместе им не сойтись? Или они все же рано или поздно сойдутся — как «вода и пламень»? И то, и другое направление апеллирует к В.Н.Топорову, писавшему о задавшем тон «текстуальной революции» «петербургском тексте» русской литературы: «...Здесь начало историософского и метафизического осмысления <...> при котором целью становится не выбор между двумя противоречащими друг другу и взаимоисключающими или-или, но совместное держание их: космического порядка, правила, закона, гармонии и хаотического беспорядка, непредсказуемости, произвола, дисгармонии»¹³.

Онегинская метафора такой встречи не случайна. По словам Е.В.Капинос, история русской жизни Китая оставила след в гибридной словесной форме, сочетающей, наподобие «Онегина» и постонегинских поэм, стих и прозу, лирику и эпiku. А Валерию Перелешину (1913—1992) суждено было оставить еще не вполне прочитанный аналог «Онегина» — «Поэму без предмета», историю русского Китая в поэтической форме. «Поэма...» в комплексе с примечаниями и мемуарной прозой были призваны воссоздать и сохранить эмоциональную и поэтическую атмосферу русского Китая, хронику китайских литературных и политических событий, имена и портреты реальных действующих лиц русско-китайской истории.

«Лиро-эпическое начало "Поэмы без предмета" усилено ироническим пунктиром расхожих цитат из Слова о полку Игореве ("В Путивле пела Ярославна / зегзицею... дубрав? дубров? / И генеральша пела славно / романсы русских мастеров" — LXVI, Песня четвертая), что одновременно и формирует, и пародирует "летописные" установки произведения».

Как и большинство поэтов-эмигрантов, Перелешин идет по пути чистой классики, демонстративно отстраняясь как от советских словесных, так и социальных экспериментов.

Клюют на «новые идеи»
бездельницы и сорванцы:
нечёсанные лорелеи,
длиннобородые юнцы.
Андрей, взобравшись на подмости,
расплёскивает ополоски
позавчерашнего вина
(где в Маяковском новизна?):
Н.К.В.Д., плати за дело!
А «честный парень», отпросясь
у пристава, разносит грязь,
хрипит, горланит оголтело,
за веру беспощадный к нам,
к американцам — за Вьетнам.

Однако онегинская форма, в самой природе которой заложены стилистические и стиховые контрасты, позволяет Перелешину-поэту вместить наполненную оригинальными приемами в области поэтики стихотворную историю русского Китая, включая в себя разнородный опыт поэтической культуры XX века. «Онегинская форма у Перелешина не только подогнана под новый материал (вместо пушкинской поэтической энциклопедии золотого века, каковую представляет собой "Онегин", Перелешин предлагает поэму-энциклопедию русской литературы Китая), но и обогащена новыми чертами. И выразительнее всего в "Поэме...", как кажется, лексические эксперименты, проведенные Перелешиним по "онегинским" образцам»¹⁴.

В отличие от большинства из своего литературного окружения Перелешин вполне профессионально владел китайским языком, занимаясь переводами с китайского на русский.

И я, долгот не различая,
Но зоркий к яркости обнов,
Упал в страну шелков и чая,
И лотосов, и вееров.
Пленённый речью односложной
(Не так ли ангелы в раю?)
Любовью полюбил несложной
Вторую родину мою¹⁵.

Китайский язык становится своеобразным персонажем, т.е. вводится в текст не напрямую, а тоже изображается. В первую очередь это имена собственные и названия «китайских» вещей, которые уже освоены русской культурой.

...Не на коне, не на кобыле,
а на скипучем «*сань лунь-чэ*»
везжаю — варвар бледнолицый —
и встречен Северной столицей,
хотя другие города
соперничали с ней тогда:
Нанкин, где клика *Ван Цзин-вэя*
<...>
Чунцин уездный, где в глуши
отсиживался *Цзин Цзе-ши*.
(*Песнь четвертая, VII*)

«Охота к перемене мест» обернулась у Перелешина другой метафорой жизненного пути — «волшебным складнем»:

Став гражданином Парагвая,
Он часто ездит на Восток,
В Бейрут, Калькутту и Банкок,
потом от скуки изнывая,
В Перу недолго погостит,
И снова в Африку летит.
Вот это жизнь — волшебный складень,
Где рядом холод и жара».
(*Песнь вторая, LV—LVI*)

«Противостояние “перспективы стиха перспективе сюжета” в структуре пушкинского романа определяет, на наш взгляд, сущность модернистского подхода к “Онегину”. Сюжет героев преодолевается метасюжетом, включающим в себя авторский взгляд на сам процесс создания текста и почти вещественное переживание результатов этого процесса, эстетическое осознание пластики самого стиха, его силы, энергетики, «динамики»¹⁶. Новый «Онегин» XX века раскалывается на «сценки»,

«картинки» и словесно-звуковые линии. Онегинская модель функционирует как собрание «компактных и многомерных фрагментов», представляющих «различные аспекты образа автора, его сознания и поэтического мышления». В то же время в тексте есть плоскость, развернутая от «текстуального блока» истории литературного Харбина и Шанхая в сторону лирического сюжета, своеобразной любовной биографии автора. Любовь к студенту Лю Сину, «прикрытая» историями других героев, не выстраивается в последовательную историю, а «распадается», как сюжет-веер, сюжет-складень, сюжет-книга с путешествиями в далекие времена.

Линейный сюжет, линейная история и линейная возобновляемость рода отменяются Перелешеным практически одновременно. Тема однополой любви, отменяя мотив вечной возобновляемости рода, позволяет по-своему «форматировать» время, прерывая неиссякаемый его поток все новых и новых рождений, и тем самым переводя существование из актуальной модальности в эвентуальность (возможность при определенных обстоятельствах). В сборнике «Южный дом», который наряду с 6-й и 7-й песнями «Поэмы без предмета» посвящен Лю Сину, это звучит так:

И к чему же так скоро устала бы
Наша кровь повторяться в веках.
(«Усталым»)

Причины расставания лирического героя с Лю Сином были предопределены стремлением последнего к традиционному возобновлению времени:

Мне, — ты скажешь, — ясно назначенье:
Я только дверь, и собрались за ней
Пришедшие родиться поколения
Раскосых, жёлтых, маленьких людей.
(«Неизбежное»)

Время «Поэмы...» не возобновляемо. Русский Китай Перелешина — мир нерожденных и умерших, что тематически роднит «Поэму без предмета» с «Поэмой без героя» Ахматовой, с поэмой «Форель разбивает лёд» М. Кузмина, с пятой главой «Онегина», где Татьяна видит сон, предвещающий смерть Ленского.

Возникает искушение обозначить два историко-пародийных полюса русской литературной эмиграции — Набоков (западный) и Перелешин (восточный), хотя они в итоге «обменялись полушариями» (Набоков завершил жизнь в Европе, Перелешин — на «третьей Родине» — в Бразилии). Герой набоковского рассказа «Облако, озеро, башня» «раскрыл томик Тютчева, которого давно собирался перечитать (“Мы слизь. Речённая есть ложь”...)). Перелешинский принцип — не сдвиг, а глобальный перевод в разных смыслах этого слова. Его перевод одного из истоков «китайского ума» как такового «Дао Де Цзин» осуществляет полемическое, но не пародийное подключение к тютчевской традиции:

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

Искушение идеей

«Китайский текст» русской литературы, как и любой эмигрантский текст, представляет собой в какой-то мере экстраполяцию Петербургского текста русской литературы, вынесенного авторами на подошве своих сапог в новые пространства¹⁷. Образы Харбина и Шанхая в разной степени оказывались воссозданиями Петербурга. Однако первостепенной основой этого текста, исходя из особенностей китайской культуры, является не концепт города, места, дома, а концепт Пути, который получил конкретно-историческое выражение в образе КВЖД как месте реальной встречи эмигрантского и советского текстов, в нашем случае — условных Онегина (Перелешина) и — Ленского. Рискнем предложить на эту роль Сергея Третьякова.

«Мы, на черноземе нашего Октября, вскармливающие непомерную китайскую революцию, лихорадочно и законно вгоняем в себя любое знание о Китае, как малокровный вгоняет под кожу шприцы мышьяка.

Наше прежнее знание Китая похоже на изуродованную руку. Ее надо сперва сломать, а потом снова срастить правильно.

Время литературной алхимии, для которой Китай в коллекции народов есть камень загадочный и неопределимый, — миновало.

Политические статьи и схемы дают алгебру китайских событий. Имена стираются, люди сплываются в амебы классов, а глаз алгебраика следит за движением и прожорливостью этих амеб.

Мы требуем именованных чисел.

Статьями, очерками, дневниками, записями очевидцев накапливается сегодняшняя арифметика Китая.

Мы требуем глубокого бурения.

Так возникла, закрепились и понравилась мысль: проточить древесину нового Китая чьей-нибудь биографией, как жук-древоточец прогрызает балку.

Ненавистна выдуманная повесть и сочиненный роман.

Почетное когда-то звание сочинителя в наше время звучит оскорбительно.

Настоящий сегодняшний ремесленник — "открыватель нового материала", бережный, не искажающий формовщик его"¹⁸.

По мнению Татьяны Хоффман, такое «наблюдение за участниками» — прямая предтеча знаменитого метода антропологии, стирающего рамки перспективы пассивного потребителя-туриста, что позже будет привязано к имени Бронислава Малиновского. Однако общий контекст деятельности С. Третьякова представляется нами куда шире. Он, в сущности, предшественник и Э.Саида в его критике ориентализма, задавшего парадигму современных постколониальных исследований.

Третьяков адаптирует такой футуристический инструмент как «сдвиг» для того, чтобы спроектировать рождение революционного сознания из повседневной жизни¹⁹ китайского рабочего кули (kuli, буквальный перевод — «горькая участь») или рикши. С одной стороны, не столько художественный, сколько исследовательский китайский проект Третьякова о Китае носит интерактивный характер как сочетание наблюдения и повествования. С другой, принципиальна установка на документальность, а не на вымысел и нарратив в принципе. «Документальное шоу» — вполне адекватное, хотя опять-таки все же не окончательное, название для формы репрезентации «китайского текста» С.Третьякова, найденное Т.Хоффман. Документ здесь «заряжен» «правильной» энергией — сочувствия и отвращения, солидарности и противостояния, любви и ненависти. Читатель-зритель должен действовать в соответствии с чувствами, передающимися документальным или, точнее, исследовательским шоу, составной частью которого являются оговорки насчет нехватки знаний геологии, агрономии,

ботаники и мелиорации, которые вооружают умением расшифровать Китай как текст культуры.

Чем-то история взаимоотношений Третьякова со своим студентом Дэн Ши-хуа напоминает нам упомянутые выше отношения Перелешина с Лю Сином, с полной заменой Эроса Социо-Логосом.

«Он благородно предоставил мне великолепные недра своей памяти. Я рылся в нем, как шахтер, зондируя, взрывая, скалывая, отсеивая, отмучивая.

Я был попеременно следователем, духовником, анкетщиком, интервьюером, собеседником, психоаналитиком.

Все что оформил, я затрудняюсь назвать иначе, как интервью. Но интервью это охватывает жизнь одного человека, поэтому я и прибавляю к нему частицу «био»²⁰.

Третьяков воспринимает и представляет Китай как сцену, полную *био-аттракционов*, перемежающих объяснения его исторического развития с точки зрения марксизма. Таким образом он пытается, по наблюдению Т.Хоффман, «обессилить» китайский театр как квинтэссенцию традиционной культуры. Однако при этом его коллекция эскизов продолжает функции традиционного китайского театра: мы сталкиваемся с некой стандартизацией привычек и ролей, как это в пародийной форме происходит и в «Принцессе Турандот».

Документальное повествование открывает перспективу современного социального, а не классического, просветления. И важной целью нового документально-образовательного проекта было ниспровержение «лжи эмигрантов», выводящих ее на чистую воду *агитсуда*.

По словам Эдварда Тиермана, советская *интернационалистическая* эстетика как таковая в 1920-е годы создавала образы Китая как яркие, актуальные микрокосмы научно детерминированного процесса мировой революции. В советском китайском тексте литература (в частности, путевая документальная проза) конкурируют с фотографией и кино. Классический балет делает ставку на мейерхольдовскую биодинамику, и полем битвы в каждом случае является «Китай»²¹. Панорамное авиазрение при перелете в Китай создает какой-то принципиально новый жанр полного обновления эстетики и нового, буквального, чтения «китайского текста»:

«Горизонт стремительно расширяется. В лад оборотам пропеллера набухают обороты речи. Сочиняется:

взобравшись по воздушной лестнице, самолет бежит по ровному, накатанному, прозрачному плато.

А можно и так: поля, деревни, дороги, леса свалены в кругозор, как овощи в кухаркин фартук.

Можно сказать: чересполосица напоминает лоскутное одеяло (очень плохо).

Можно сказать: чернильные кляксы вспаханных паров (неверно, потому что таких линейно вычерченных клякс не бывает).

Язык тянется к фразе — трава перестает быть травой и кажется плесенью, тинной на дне аквариума, ибо глаз не в состоянии уже уловить травинки, хотя ловит еще известковую каплю ромашек. Тут же возникают сравнения рубчатых картофельных полей с зеленым сукном диагональ. Мозг с омерзением отбрасывает сравнения с протертым сукном (больно уж сравнение протертое, несмотря на схожесть).

Огромное, иссиня-вспаханное поле треснуло тропинкой, как грифельная доска (опять образ). Над чернотой этого поля чувствую сброс самолета, от которого под ложечкой делается сладкая изжога. Сброс — потому, что черное поле теплее зеленого, от него горячий воздух вверх. Этот сброс обрывает серию литературно-художественных выводов. <...>

От приближения самолета рисовые зерна баранов слипаются в комочки стад. Черные полосы пахоты на желто-зеленом фоне жнивья и полей складываются буквами. Чаще это "О", "Т", "Ш". Реже "Р" и "Ф". Шрифт прямоугольный, афишный.

"О" — это значит начали поле опахивать, но не допахали середины. Поискав глазами, найдешь либо тут же у черноты плуг и пахаря, либо по борозде уследишь, куда он ушел.

На каучуковой шине колеса — царапина. Пролетали сквозь дождь. Он бьет горизонтально. После дождя увидел, что царапина передвинулась значительно ближе ко мне. Это дождевые капли повернули колесо.

Избы — квадратные ватрушки. Загибы теста — крыши, варенье в середине — чернота двора (сравнение не мое, а спутницы).

Она же удивляется, до чего пуста земля, как ее много и где те, кто ее обрабатывают. Действительно, на этой ровной и чистой земле (столбов нет, они обратились в точки) человек занимает удивительно мало места.

Тут-то и начинается тоска по знанию. Полет раскладывает внизу изумительную геометрию полей, геометрию человеческого труда, разлиновавшего землю и выкрасившего параллелограммы, прямоугольники и трапеции краской разных посевов. Чертеж этот фактурно разделан по одному бороной, по другому плугом, по третьему зеленым каракулем лесов, по четвертому мокнущими лишаями болот. Но прочесть этот шифр геологии, агрономии, ботаники и землеустройства не хватает пассажирских знаний.

Смотреть на жизнь в повернутый бинокль полета — хорошая точка для наблюдения человека не как царя природы, а как одной из животных пород, населяющих земную кору и изменяющих ее облик наиболее заметно в ряду таких сил, как вода, кроты и сорные травы.

Все индивидуальные различия загашены высотой. Люди существуют как порода термитов, специальность которых бороздить почву и возводить геометрически правильные сооружения, — кристаллы из глины, соломы и дерева. Подобно дождевым червям, нарываю они черные пирамидки, оставляя червоточину пустот заполняться водой, — торф²².

Из этого фрагмента видно, что документальность сопровождается «опьяненным» дискурсом, как его, вслед за Б.Николсом, называет Э.Тьерман, дискурсом вдохновения и одержимости, представляют китайскую революцию как священный процесс очищения от насилия и колониализма²³.

Метод постижения и воспроизведения «китайского текста» другим советским писателем Б.Пильняком вызывают ассоциации с творчеством Х-Л.Борхеса и М.Павича, а также с философией Ю.Кристовой, которая, оценивая осуществленную М.Бахтиным типологию литературных универсумов, полагает, что они «расчлениют линейную историю на блоки, образованные знаковыми практиками»²⁴. В «Повести петербургской» («Санкт-Питер-Бурх» Б.Пильняка (памяти А.Блока) текст строится как бы в процессе игры: карты — как затвердевшие эпохи: «Столетия ложатся степенно колодами. Столетий колоды годы инкрустируют, чтоб тасовать годы векам — китайскими картами. — "Ни один продавец идолов не поклоняется богам, он знает, из чего они сделаны." — Как же столетьям склоняться — перед столетьями? — они знают, из чего они слиты: не даром по мастям подбираются стили лет. <...>

Столетия ложатся степенно, — колодами; — какая гадалка с Коломны в Санкт-Питер-Бурге кидает картами так, что история повторяется, — что столетий колоды — годы повторяют раз, и два?! — Две тысячи лет назад, за два столетия до европейской эры, император Ши-Хоан-Ти, династии Цин, отгородил Империю Середины от мира — Великой Китайской стеной, на тысячу ли, — Ши-Хоан-Ти, кой сверг все чины и регалии, всех князей, нанеся сим "смертельный удар феодализму" и став — богдыханом, как царь Петр в династии Романовых, "прорубил окно" и стал: Императором, лишь, — не успев состариться до Богдыхана»²⁵.

Остаточная линейность истории сохраняется, столетия падают одно за другим, карта за картой, история повторяется, демонстрируя то русские, то китайские нарративы. На уровне личного восприятия подобная партия разыгрывается в «Китайской

повести» писателя: «...Я стою на берегу Ян-Цзы. Во всем мире одинаково детишки строят из песка песчаные города, в России тоже. Китайские деревни похожи на это детское строительство: плоскостроения глиняные дома, глиняные заборы, лессовые желтые переулки, — все, выжженное желтым солнцем. Говорят, некоторые породы термитов также строят термиты свои города. Европейцы любят китайцев сравнивать с термитами и с желтыми муравьями, потому что китайцев везде очень много, и — на глаз европейца — во-первых, стирается индивидуальность каждого в отдельности китайского лица, а, во-вторых, непонятно, куда, зачем, откуда идут эти бесконечные китайские толпы. Эта китайская деревня, имени которой я никогда не узнаю, тянется на десяток верст. Другого берега Ян-Цзы почти не видно, эта река раз в пять шире Волги, река, где ходят океанские купцы и броненосцы; — по реке, под деревянными своими парусами, — на глаз европейца задом наперед, ибо корма поднята, а нос плосок и опущен...»²⁶. У С.Третьякова был взгляд-фиксация, у Б.Пильняка — взгляд-выворачивание. В отличие от пафоса интернационалиста здесь, скорее, происходит утверждение себя («все это не обо мне») и в конечном счете нации как истинного дома. Нота русскоцентричной тоски по дому, которая проходит через китайскую историю Пильняка, отчасти напоминает «внутреннюю эмиграцию» в не ставшем вполне своим социальном проекте.

Неоднозначную символическую роль играет в «китайском тексте» фигура китайского участника гражданской войны в России, красного партизана и солдата-мигранта (*ходя*), в равной степени способного отстаивать интернациональную солидарность (как в романе Н.Островского «Как закалялась сталь») или бороться с иностранной угрозой (как в повести Вс.Иванова «Бронепоезд 14-69»).

Участник «белого» движения М.Булгаков был, как известно, несостоявшимся эмигрантом. Его «Китайская история» (1923) — опыт постижения миграционного «китайского сердца», вырванного из своей среды и пересаженного в горнило Гражданской войны.

Не можем не поделиться идеей совместной российско-китайской экранизации этого рассказа в духе грандиозных художественных (в частности, пиротехнических) экспериментов художника-акциониста Цай Гоцяна, на откуп которому была фактически отдана в Москве в 2017 году эстетическая сторона юбилея Октябрьской революции (как можно расценить его выставку «Октябрь» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина). Ведь наркотический сон-соблазн выброшенного на обочину жизни ходи представляет собой компактный сценарий: «Ходя же жил в хрустальном зале под огромными часами, которые звенели каждую минуту, лишь только золотые стрелки обегали круг. Звон пробуждал смех в хрустале, и выходил очень радостный Ленин в желтой кофте, с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени. Он схватывал за хвост стрелу-маятник и гнал ее вправо — тогда часы звенели налево, а когда гнал влево — колокола звенели направо. Погремев в колокола, Ленин водил ходю на балкон — показывать Красную армию. Жить — в хрустальном зале. Тепло — есть. Настька — есть. Настька, красавица неопишанная, шла по хрустальному зеркалу, и ножки в башмачках у нее были такие маленькие, что их можно было спрятать в ноздрю. А Настькин сволочь, убийца, бандит с финским ножом, сунулся было в зал, но ходя встал, страшный и храбрый, как великан, и, взмахнувши широким мечом, отрубил ему голову. И голова скатилась с балкона, а ходя обезглавленный труп схватил за шиворот и сбросил вслед за головой. И всему миру стало легко и радостно, что такой негодяй больше не будет ходить с ножом. Ленин в награду сыграл для ходи громозвучную мелодию на колоколах и повесил ему на грудь бриллиантовую звезду. Колокола опять пошли звенеть и вызвонили, наконец, на хрустальном полу поросль золотого гаоляна, над головой — круглое, жаркое солнце и резную тень у дуба... И мать шла, а в ведрах на коромыслах у нее была студеная вода»²⁷.

Однако указанный в этом сне путь вел не домой, а в штаб Красной армии. И здесь не самолет, а пулемет выполняет функции «машины письма» и школы нового зрения. «И когда небо из серого превратилось в голубое, с кремowymi пузатыми облаками, все уже знали, что как Франц Лист был рожден, чтобы играть на рояле свои чудовищные рапсодии, ходя Сен-Зин-По явился в мир, чтобы стрелять из пулемета. Первоначально поползли неясные слухи, затем они вздулись в легенды, окружившие голову Сен-Зин-По. Началось с коровы, перерезанной пополам. Кончилось тем, что в полках говорили, как ходя головы отрезает на 2 тысячи шагов. Головы не головы, но действительно было исключительно 100 % попадания. Рождалась мысль о непрочности и условности 100! Может быть, 105? В агатовых косых глазах от рождения сидела чудесная прицельная панорама, иначе ничем нельзя было бы объяснить такую стрельбу»²⁸.

Хотя в итоге погибает, но его смерть — это все-таки форма возвращения домой, ведь он вновь при этом видит поросль золотого гаоляна и хрустальный зал. Т.е. смерть понимается не как небытие, а как переход в иной хронотоп. Это характерный прием и для современной русской литературы о Китае. Опять создается своеобразная «внутренняя Монголия» как простор дальнейших встреч, наиболее масштабно развернутая в творчестве Виктора Пелевина. Каждый писатель теперь сам себе «китаист», как называется по-своему состыковывающая пространства и времена романная антиутопия Елены Чижовой («Китаист»).

Остается отметить, что мифологические образы, воплощением которых является «китайский текст» русской литературы, не могут на разных исторических этапах рассматриваться как отражение фактических черт и признаков, присущих Китаю и китайцам. Это всегда прежде всего литературная саморефлексия, зеркало для самой русской литературы и России в целом, результат творческого переосмысления и эстетической реакции российского художественного сознания на европейские культурно-политические влияния и проблемы внутренней общественной жизни. Т.е. не столько «критика», сколько самокритика. Уточнение контуров «китайского текста» открывает перспективы для дальнейшего взаимного познания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по: *Лукин А.В.* Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XX веках. — М.: АСТ: Восток — Запад, 2007. С. 34.

² *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 147.

³ *Цао Сюэмэй, О.В. Дефье.* Образ и мотивы «китайского ума» // Вестник КГУ. 2017, № 3. С. 112.

⁴ *Ломоносов М.В.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. — М.: Наука, 1986. С. 234.

⁵ *Ломоносов М.В.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. — М.: Наука, 1986. С. 236.

⁶ *Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1864–1883. С. 96–97.

⁷ *Белинский В.Г.* Китай в гражданском и нравственном отношении. Сочинение монаха Иакинфа // *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: в 9 т. — М.: Художественная литература, 1982. — Т. 8. С. 598–599.

⁸ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 8. М., 1956, с. 156.

⁹ *Герцен А.И.* Былое и думы // *Герцен А.И.* Сочинения: в 9 т. — М.: ГИХЛ, 1957. С. 67–70.

¹⁰ *Трубецкой Н.С.* Наследие Чингисхана. М.: Аграф, 1999. С. 136–162.

¹¹ *Хлебников В.* Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / Под общ. ред. Р.В.Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р.Арензона и Р.В.Дуганова. С. 211.

¹² *Хлебников В.* Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. Книга первая. С. 272.

¹³ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 6.

- ¹⁴ Капинос Е.В. «Онегин» по-китайски: «Поэма без предмета» В. Перелешина // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М., 2017. № 7. С. 249.
- ¹⁵ Перелешин В. Поэма без предмета. Холион: Нью Ингленд Паблик, 1989. С. 24.
- ¹⁶ 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. 97.
- ¹⁷ Люсый А.П. Текстомиграции: особенности локального текста в литературе русского зарубежья // Вестник Московского лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 2 (769).С. 66—77.
- ¹⁸ Третьяков С.М. Дэн Ши-хуа [Био-интервью]. М.: Гослитиздат, 1935. С. 15.
- ¹⁹ Hofmann T. THEATRICAL OBSERVATION IN SERGEI M. Tret'iakov's 'Chzhungo' // Russian literature. 2019. № 103—105. С. 159—181.
- ²⁰ Третьяков С.М. Дэн Ши-хуа [Био-интервью]. М.: Гослитиздат, 1935. С. 15—16.
- ²¹ Tuerman E. The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920—1935. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. NewYork: Columbia University, 2014. С. 34.
- ²² Третьяков С. Сквозь непрочёртые очки // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 37—41.
- ²³ Tuerman E. The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920—1935. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. NewYork: Columbia University, 2014. С. 37.
- ²⁴ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 13.
- ²⁵ Пильняк Б. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. С. 394—395.
- ²⁶ Пильняк Б. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. С. 110.
- ²⁷ Булгаков М.А. Собрание сочинений : в 5 т.М. : Худож. лит., 1989—1990.Т. 1. С. 452.
- ²⁸ Булгаков М.А. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Худож. лит., 1989—1990. Т. 1. С. 255—256.