

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

УДК 821.161.1(1-87)

Чжан Юаньюань

**НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ
В.ПЕРЕЛЕШИНА**

**Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук**

**Специальность 5.9.1. – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации**

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Б. В. Кондаков

Пермь — 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Творчество В. Перелешна в историко-культурном контексте	11
1.1. Контекст литературы русского зарубежья	12
1.2. Контекст литературоведения и критики	31
1.2.1. <i>Западные критика и литературоведение о творчестве В. Перелешина</i>	32
1.2.2. <i>В. Перелешин в российском литературоведении</i>	36
1.2.3. <i>В. Перелешин в китайском литературоведении</i>	47
1.3. Выводы	61
Глава 2. “Три родины” в жизни и творчестве В. Перелешна	70
2.1. Образ России: память культуры	72
2.2. Китай: взгляд в прошлое	84
2.3. Бразилия: обретение свободы	107
2.4. Выводы	127
Глава 3. Китайское начало в творчестве В. Перелешина	131
3.1. Принципы «китайской поэтики»	132
3.2. Образ сада как поэтический символ китайской культуры	145
3.3. Поэтический перевод трактата «Дао Дэ Цзин»	156
3.4. Выводы	189
Заключение	193
Список использованной литературы	199
<i>Приложение 1. Дао Дэ Цзин. Последовательность глав оригинала</i>	219
<i>Приложение 2. Дао Дэ Цзин. Последовательность главок в переводе В. Перелешина</i>	225

Введение

На протяжении XXI в. литература русского восточного (прежде всего, китайского) зарубежья постоянно привлекала внимание учёных – историков, культурологов, литературоведов. Уникальный опыт «культурного выживания» в сложнейших социально-политических условиях, накопленный русскими эмигрантами, особенности функционирования «анклавов» русской культуры представляют обширное поле для научного анализа.

Диссертационная работа посвящена исследованию художественных особенностей произведений Валерия Перелешина – одного из самых известных поэтов и переводчиков русского восточного зарубежья.

Жизненный путь писателя охватил Россию, Китай, Бразилию, а также несколько других стран и континентов. Его литературная деятельность, тесно связанная с его биографией, осуществлялась не только на русском, но и на португальском языке; он проявил себя не только как поэт, но и как талантливый переводчик, работавший с литературой на трёх языках, – русском, китайском и португальском. Поэтическое наследие В. Перелешина за 60 лет творческой деятельности насчитывает свыше 2000 произведений. В 13 авторских сборников вошло 627 произведений (14-й был составлен из стихотворений китайского периода, включенных в предыдущие книги). Ряд произведений, не вошедших в сборники (а это более 400 текстов) был опубликован в различных периодических изданиях и альманахах как при жизни автора, так и посмертно. Изучение особенностей биографии писателя и его отношения к «трём родинам» – России, Китаю и Бразилии – раскрывает, как национальное начало влияет на поэтику его произведений.

Под *национальным началом* творчества мы подразумеваем совокупность особенностей поэтики произведения искусства, а также художественных *традиций*, генетически связанных с той или иной национальной культурой.

Под «традицией» в диссертации имеется в виду художественный опыт конкретного периода, передающийся последующим эпохам, закрепленный в

литературных произведениях и осознанный эстетической мыслью, отражающей специфический национальный аспект в тексте произведений. В отличие от *национальной специфики* – понятия, используемого для описания особенностей *литературного процесса*, – *национальное начало* характеризует творчество отдельного художника (в данном случае – В. Перелешина). Национальное начало в произведениях конкретного писателя может быть выражено в разной степени (или не выражено вообще) и связано с разными традициями.

Актуальность темы диссертации обусловлена тем, что изучение истории становления и развития литературы русской эмиграции на Дальнем Востоке (представленная в данном случае В. Перелешиним), выявление художественных особенностей произведений писателей, их эстетических предпочтений и путей духовных исканий, анализ национальных традиций, выразившихся в их творчестве, предоставляет уникальную возможность осмысления процесса межкультурной коммуникации и опыта выживания в чужом культурном пространстве, накопленного русскими людьми. Анализ национальных традиций в произведениях В. Перелешина позволяет лучше понять специфику русской культуры в сопоставлении с особенностями культуры Китая и Бразилии.

Объект диссертации – художественные особенности поэтического творчества В. Перелешина.

Предметом исследования является *национальное начало*, выраженное в стихотворных произведениях и литературных переводах писателя.

Гипотеза исследования заключается в том, что для творчества В. Перелешина характерно органичное сочетание русских классических традиций с художественными особенностями китайской и бразильской культуры; при этом доминирующую роль играет художественное начало, связанное с Китаем.

Целью работы является определение особенностей выражения национального начала в творчестве В. Перелешина.

Для реализации цели были поставлены следующие **задачи**:

- изучить отношение писателя к России, Китаю и Бразилии;
- выявить специфику образов России, Китая и Бразилии;
- выяснить особенности взаимодействия традиций литературы и культуры России, Китая и Бразилии в творчестве поэта;
- исследовать своеобразие поэтики В. Перелешина.

Материалом диссертации являются поэтические и публицистические произведения В. Перелешина, а также его художественные переводы; критические статьи и литературоведческие исследования, написанные китайскими и российскими специалистами.

В основу **теоретико-методологической базы** диссертации положены принципы комплексного контекстуального анализа произведений, сформулированные в трудах российских и китайских учёных – В.М. Алексеева, В.В. Агеносова, О.А. Бузуева, Е.В. Витковского, А.А. Забияко, Ли Иннань, Ли Мэн, Ван Яминь и других.

В работе использовался **метод культурно-контекстуального анализа** с элементами *историко-типологического, историко-функционального и сравнительно-исторического* исследования. Понимание связи литературного процесса с социальными событиями, происходившими в Китае, потребовало привлечения *историко-контекстуального* метода.

Методы, традиционно применявшиеся в российском литературоведении (историко-типологический и историко-биографический), дополнялись принципами анализа, используемыми китайским литературоведением (интерпретация символических значений, исследование смысла иероглифов).

Степень изученности проблемы. Активное изучение литературы русского зарубежья началось на протяжении трёх последних десятилетий, что выразилось в количестве работ, разнообразии их научной проблематики, а также в глубине и качестве полученных результатов. За этот период только в Китае было опубликовано 37 работ, посвящённых творчеству писателей русского зарубежья, в которых анализировались проблематика произведений

и особенности их стиля; стали публиковаться сравнительно-сопоставительные работы, рассматривающие проблемы перевода и некоторые другие вопросы. В 1990-е гг. основное внимание уделялось восстановлению истории русской литературы дальневосточного зарубежья. В этот период были напечатаны работы очевидцев (непосредственных участников) жизни русского восточного зарубежья – Е. Таскиной и О. Бакич.

Творчество В. Перелешина долгое время оставалось вне поля зрения российского и китайского литературоведения (исключением являлась деятельность Е. Витковского). На его произведения откликались главным образом критики русской эмиграции – С. Карлинский, А. Раннит, Ю. Иваск и др., а также некоторые западные исследователи (например, Я.П. Хинрихс). Литературоведы начали активно исследовать его поэзию только в 1990-е гг.

Изучение творчества писателя в России и на Западе осуществлялось главным образом в двух направлениях: 1) собирание и издание литературных произведений и архивных материалов; 2) анализ тематики, проблематики и поэтики его произведений. Значительная часть работ носила информативно-описательный характер и в основном воспроизводила жизненный путь писателя. В 2000-е гг. литературоведы (В.В. Агеносов, Т.М. Соловьёва, О.А. Бузуев, А.А. Хисамутдинов, В.П. Крейд и др.) стали анализировать проблематику и жанровую систему творчества В. Перелешина, исследовать место его произведений в контексте историко-культурного процесса русского дальневосточного зарубежья, воздействие на писателя разнородных политических, философских, социально-экономических, религиозных и иных тенденций, а также особенности самосознания поэта.

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» в творчестве писателя, делая особый акцент на проблему «Россия – Восток», а также на формы отражения в его поэзии буддийской философии. В китайском литературоведении на творчество поэта впервые обратила внимание Ли

Женьнянь [Ли Женьнянь 1995], в дальнейшем эти исследования продолжили Ли Мэн, Ван Яминь, Ли Яньлин, Гу Юй, Ван Цзяньчжао, Жун Цзе, Су Сяотан, Чжао Тин и др.

Работ, в которых глубоко анализируется поэтика произведений В. Перелешина в контексте культуры России и Китая, взаимодействие традиций и новаторства в его творчестве, было написано немного; ещё меньше работ посвящено переводческой деятельности писателя. Это, несомненно, серьёзный пробел, который необходимо восполнить совместными усилиями литературоведов России и Китая.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

– художественные особенности литературного творчества В. Перелешина показаны в контексте духовных и эстетических исканий русских писателей-дальневосточников;

– исследованы образы России, Китая и Бразилии в творчестве писателя и его отношение к ним;

– проанализированы особенности выражения национального начала в творчестве поэта;

– описаны особенности поэтики В. Перелешина и их связь с традиционной китайской культурой.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней анализируются особенности использования принципов китайской поэтической системы в творчестве российского писателя, исследуются принципы перевода древних текстов на язык современной культуры, а также уточняются понятия «национальное начало» и «национальная специфика». Теоретико-методологическая значимость состоит в уточнении методики комплексного сравнительно-сопоставительного анализа национального начала в творчестве В. Перелешина.

Практическая значимость диссертации выражается в возможности использования её результатов и выводов в процессе дальнейшего исследования творчества В. Перелешина, в частности, проблемы воздействия

разных национальных культур на творчество писателей, живущих в «инонациональном» окружении, а также при чтении курсов по истории русской литературы, литературы русского зарубежья и литературной компаративистике.

Поставленная в диссертации научная проблематика применительно к творчеству В. Перелешина в литературоведении ранее не рассматривалась.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В художественных произведениях и переводах В. Перелешина присутствуют одновременно несколько национальных традиций – русская, китайская и бразильская. Особую роль в его творчестве играла китайская традиция, воздействовавшая на образ России и восприятие писателем Бразилии. Творческий путь В. Перелешина демонстрирует постепенное углубление понимания русским поэтом китайской истории и культуры.

2. Творчество В. Перелешина свидетельствует о непрерывных исканиях поэтом собственной идентичности, что отражается на его восприятии трёх разных культур, с которыми ему пришлось соприкасаться. Поэт воспроизводит образы трёх стран через призму их культуры, выражающие разные варианты воплощения национального начала.

3. Своеобразие ностальгии поэта проявляется в постоянном соотношении России с образами двух других стран, в которых он жил, – Китая и Бразилии. Образ России в творчестве поэта нередко оказывался несколько абстрактным, лишённым жизненности: родина для поэта – это прежде всего определённая *литературная традиция*, органичную принадлежность к которой он ощущал. Образ Китая конкретен и соотносён с жизнью, хотя и лишён четких социальных характеристик (особенно на протяжении «китайского» периода творчества): он основывается на воспроизведении отдельных философских идей, природы, истории, культуры и персонажей-китайцев. Образ Бразилии часто создаётся через сопоставление с Китаем; он отличается большей яркостью, «природностью» и связан с современной действительностью.

4. Для произведений В. Перелешина характерно органичное использование образов, мотивов и разнообразных ассоциаций, соотнесённых с традиционной китайской культурой, а также обращение к художественным приёмам, характерным для древней литературы Китая (принципам «китайской поэтики»). В стихотворениях писателя совершается свойственное китайской поэзии слияние *внутреннего мира* автора (поэта) и читателя с окружающей природой, а образы наполнены *философским содержанием* – в том числе буддийскими и даосскими умозрениями.

5. В «переводных» произведениях писателя (в частности, в переложениях классической китайской лирики и переводе трактата «Дао Дэ Цзин») осуществляется «художественная адаптация» сложных для понимания русскими читателями идей и образов, упрощение композиции текста – в соответствии с привычными для них принципами построения текста.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается системным подходом к анализу текстов, использованием литературоведческих и культурологических методов, применяемых для исследования историко-литературного процесса.

Апробация работы. Диссертация прошла апробацию при защите НКР по той же теме на кафедре русской литературы филологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета. Содержание диссертации отразилось в докладах на трёх научных конференциях: 1) «Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина» (I Международная научно-практическая конференция «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов», Томск, Россия, 27–29 апреля 2021 г.); 2) «Бразилия в творчестве В. Перелешина» (55-й Международный конкурс научно-исследовательских работ, Москва, Россия, 29–30 января 2022 г.); 3) «Образ сада в творчестве В. Перелешина» (II Международная научно-практическая конференция «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов», Томск, Россия, 26–28 апреля 2022 г.).

По теме работы опубликовано 14 статей, в том числе 3 – в изданиях, рекомендованных ВАК для публикации материалов диссертационных исследований. Общий объём публикаций автора по теме составляет 10,5 п. л.

Структура работы определяется поставленными целью и задачами. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, посвященных разным аспектам поэтического творчества В. Перелешина и его переводческой деятельности, Заключения. Большая часть работы раскрывает значение китайского начала для художественного творчества русского поэта, что обусловлено как сформулированной в диссертации гипотезой, так и местом, которое занимали китайские образы и мотивы в его произведениях.

Список использованной литературы включает 194 наименования (в том числе 141 – на русском, 39 – на китайском, 12 – на английском и 2 – на голландском языках). Объём работы составляет 198 страниц (без Списка литературы и Приложений). Диссертация имеет 2 приложения, в которых представлены начальные разделы текста китайского философского трактата «Дао Дэ Цзин» (переводом которого занимался писатель) в двух версиях (традиционной и «перелешинской»), – а также продемонстрированы особенности ритмической организации этих произведений.

Глава I. Творчество В. Перелешина в историко-культурном контексте

Литература русского зарубежья XX в. – уникальный феномен мировой культуры. Один из наиболее интересных аспектов её исследования – анализ процесса взаимодействия с другими национальными культурами – культурами регионов, в которых были заброшены судьбой русские скитальцы.

Оказавшись в культурном пространстве Китая XX в. русские писатели-эмигранты активно занимались поэзией, писали повести, рассказы, очерки и мемуары, осуществляли переводы китайской классики. В их произведениях были воспроизведены китайские пейзажи, народные традиции и обычаи. Однако исследований, посвященных дальневосточной ветви литературы русской эмиграции, до сих пор было опубликовано сравнительно мало: только в 1990-е гг. она стала предметом особого внимания специалистов. Особый интерес для современных литературоведов и культурологов представляет не только историко-литературный процесс и творчество конкретных писателей, но и изучение того, как протекало воссоединение «внутрироссийской» и «зарубежной» литературы в единый поток.

В **Главе I** ставится задача раскрыть особенности творчества В. Перелешина в историко-культурном контексте русского «западного» и «восточного» зарубежья, а также раскрыть историю осмысления его произведений в литературной критике и литературоведении. Поскольку периоды обращения к творчеству русского поэта на Западе, в Китае и в России были разными, существенно отличались аспекты и методы исследования. По этой причине раздел 2 имеет три подраздела, в каждом из которых рассматриваются работы литературоведов и критиков, объединённые *местом* их создания (Европа и США, Россия, Китай). Особое внимание будет уделено анализу работ китайских литературоведов, поскольку их труды в России практически неизвестны.

1.1. Контекст литературы русского зарубежья

К 1921 г. за границы Советской России выехало большое количество известных писателей, завоевавших международное признание 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 Запад на так называемом «философском пароходе», в числе которых были выдающиеся мыслители – Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, Ф.А. Степун и С.Л. Франк, а также многие известные историки, писатели, журналисты, критики и другие. Это позволило Г.П. Струве написать в своей книге «Русская литература в изгнании»: «<...> Почти все лучшее в русской дореволюционной прозе оказалось за рубежом» [Струве 1996: 29].

«Столицей» русских эмигрантов стал Париж, где были основаны первые эмигрантские газеты, которые в дальнейшем внесли большой 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 обрела 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 столице Германии 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 также проходили разнообразные лекции и собрания, посвященные русской культуре.

Первое поколение эмигрантов стремилось сохранять связи с русской литературой XIX в. В своих произведениях они выразили тоску по Родине, с глубоким чувством оглядываясь на прошлое и пытаясь понять истоки национальной культуры. Особую роль в их творчестве играла *тема памяти*, что 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 этого поколения также выражало глубокую ностальгию. В своих произведениях они – с разных идеологических и культурных позиций – описывали жизнь России до и во время войны, а также в первые послевоенные годы. Второе поколение также стремилось сохранять 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 (А. Ахматовой, С. Есенина, И. Бабелья, М. Булгакова, Б. Пастернака), – а также рецензии на их сочинения.

Третье поколение русской эмиграции сформировалось в 1970-е гг. Его возникновение было обусловлено увеличением количества идеологических запретов в советском обществе и усилением цензуры, в результате чего многие писатели выехали из СССР за границу – либо по своей воле, либо будучи высланными принудительно. Представители третьего поколения писателей-эмигрантов до своего отъезда были, по большей части, хорошо знакомы отечественной читательской аудитории и являлись активными участниками литературной жизни своей страны. По словам профессора Нанкинского педагогического университета Ван Цзецжи, созданные ими за рубежом

произведения были естественным продолжением отечественной литературной деятельности в другом времени и пространстве [Ван Цзечжи 2008: 6].

Таким образом, мы можем отметить, что на протяжении XX в. сформировалось «три волны» русской эмиграции. Когда в конце 1980-х гг. в результате «перестройки» исчез «железный занавес», отделявший СССР от внешнего мира, начался процесс «возвращения» литературы русского зарубежья, в результате которого созданные эмигрантами художественные произведения, запрещённые 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, раскрывавших творчество наиболее известных европейских писателей, проживавших в таких центрах литературы русского зарубежья, как Париж, Берлин, Прага, Белград и Константинополь.

Культурная жизнь русской эмиграции в Китае была сосредоточена в Харбине и Шанхае. «Харбин отличался от других городов Китая тем, что здесь проживало наибольшее число мастеров пера» [Хисамутдинов 2017: 5]. Центром литературной жизни 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» стала публиковаться газета «Молодая Чураевка» и «Чураевка», выходившая под редакцией А. Ачаира. Сфера деятельности «Чураевки» была обширной, но главной целью было сохранение «русских корней». В объединении сохранялась атмосфера Серебряного века, культивировалась «салонная культура»: молодые «чураевцы» читали стихи, заслушивали и обсуждали доклады о художественном творчестве: «...Первые заседания будущей

“Чураевки” проходили под названием “вечера под зелёной лампой” – в полном соответствии с парижскими “вечерами” в доме Мережковских» [Забияко 2016: 86]. Помимо литературной студии в рамках объединения существовал «художественный сектор», театральная студия, где артисты обменивались 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, – таких, как Д. Мережковский, И. Бунин или Саша Чёрный, – но и на писателей, остававшихся в Советском Союзе, – Б. Пастернака, Б. Пильняка и И. Сельвинского. Стоит отметить, что И. Сельвинский лично участвовал в заседаниях «Чураевки» во время его визита в Харбин в 1930-е гг. Деятельность «Чураевки» была замечена и в Европе: 29 марта 1934 г. в парижской газете «Последние новости» была опубликована статья Г. Адамовича, в которой критик дал положительную оценку изданию: «<...> 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].

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 – как в Западной Европе, так и на Дальнем Востоке – с самого начала своего становления 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 национального искусства, его красота и изящество. На протяжении всего XIX в. происходила интеграция

русской литературы с мировым, в частности, с европейским искусством, что существенно повлияло на культурную, духовную, социальную и политическую жизнь страны и стимулировало дальнейшее проникновение русской культуры в мировую, а также привело к возникновению в начале XX в. разных поэтических школ и появлению ряда талантливых поэтов, многие из которых в последствии оказались 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 её и дальневосточная ветвь – развивалась под глубоким воздействием русской классической литературной традиции. Например, З. Гиппиус использовала в своём творчестве большое количество художественных образов, заимствованных из русского фольклора, мифологических и религиозных текстов, вкладывая 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 её душу после того, как она была вынуждена покинуть Россию. Литературное течение «западной» эмиграции, получившее название «Парижская нота», возникшее в конце 1920-х гг., в качестве своих духовных кумиров рассматривало русских поэтов XIX в.

В произведениях всех русских писателей – независимо от того, где они проживали – выразился русский образ мышления, национальные идеалы и размышления о будущем России, которые определяли художественные

особенности произведений, их тематику, проблематику и стиль. Тема «памяти о России» обусловила обращение писателей-эмигрантов к жанру мемуаров, в которых делался акцент на *анализе* эмигрантского бытия, основанном на воспоминаниях о событиях 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.

С другой стороны, писатели русского зарубежья в своих произведениях активно обращались к образам и мотивам, связанным с культурой регионов их проживания. Писатели-изгнанники впитывали «глубины чужого», отражали художественные реакции на исторические перемены в жизни всего человечества и в судьбе своего народа, оказавшегося в «ином» культурном пространстве. В этом аспекте ярко выделяются произведения В. Перелешина, который на протяжении своей жизни переходил от поверхностного интереса к культуре страны, приютившей русских эмигрантов, к использованию в своём творчестве некоторых принципов поэтики китайской литературы.

В-третьих, и западноевропейские, и дальневосточные писатели-эмигранты постоянно обращались к теме России, описывая события Первой мировой войны, российских революций, Гражданской войны и т. п. Изгнанники посвятили своей родине философские размышления о связи жизни человека с судьбой 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 многие представители «первой волны»

эмиграции, вынужденные из-за трагических социально-исторических перемен в жизни государства перенести свою творческую деятельность за границу, добились больших успехов ещё в России и в дальнейшем сохраняли художественный стиль, сформировавшийся на основе усвоенных ими классических канонов русской литературы и тенденций, сформировавшихся в начале XX в. Литературные традиции Серебряного века оказали значительное воздействие и на молодых писателей русского зарубежья. Помимо этого, следует отметить, что контакты между писателями, жившими за границей и оставшимися на Родине, сохранялись на протяжении первых лет эмиграции, поскольку первоначально «советские» писатели обладали определённой степенью независимости и могли более-менее свободно выезжать за границу. Местом общения писателей-эмигрантов и писателей, живущих в «Советской России», был, например, Берлин, где в 1920-е гг. нередко проходили их встречи. В газетах и журналах, выходивших в Берлине, Константинополе, Праге, Брюсселе, Париже и других культурных центрах, публиковались произведения как «эмигрантских», так и «советских» авторов, а также рецензии на их произведения.

В-пятых, сходство литературы русского зарубежья в Европе и Азии проявлялось и 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»¹. 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).

Однако между западноевропейской и дальневосточной русской эмиграцией имелись существенные отличия. Одно из них связано с обращением 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 эта тема 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

¹ На огромный интерес русских эмигрантов к событиям, происходившим в Китае, косвенно указывает эпизод из первой главы романа «Дар», в которой упоминался редактор эмигрантской газеты публицист Г.И. Васильев, который пишет для русского издания передовую статью под характерным названием «Час от Часу не Легче» или «Положение в Китае».

языка; они хорошо представляли картины китайской природы и быт китайского народа. Для них «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 Н. Байкова, Вс.Н. Иванова, А. Несмелова, В. Перелешина, П. Шкуркина, М. Щербакова. Восприятие русскими писателями-эмигрантами было разным – в зависимости от их идейной позиции и творческой индивидуальности.

Так, например, эта тема играла большую роль в произведениях Вс.Н. Иванова [Якимова 2009: 72], который описал некоторые особенности традиционного китайского бытового уклада:

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

«Сумерки» [Вс.Н. Иванов 1991].

Одним из ярких примеров оригинального постижения поэтом традиций страны культуры можно назвать его «Поэму еды», в которой в 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.

[Вс.Н. Иванов 1928].

Восточная тематика периодически возникала в произведениях А. Несмелова, который, используя реалистические принципы, описал тяжелое положение китайского народа в трагические периоды 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.

«Около Цицикара» [Несмелов 2006: 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» [Забияко 2016: 399].

Тема Китая присутствовала в произведениях многих 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», «По китайскому календарю», «Харбинская весна»), Б. Волкова («В китайском павильоне»).

Поэт и критик В. Крейд особо выделял В. Перелешина, который, с его точки зрения, мог рассматриваться как «наиболее плодовитый поэт азиатской диаспоры», сумевший «свободно подчинить форму своей художественной воле» [Крейд 1998]. Поэт, 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:

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

[Перелешин 1975: 60–61].

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

Произведения, созданные русскими писателями, философами и иными интеллектуалами, оказавшимися в изгнании, не только отразили судьбу русского народа и значительные перемены, обусловленные трагической эпохой, но и оказались свидетельством огромных усилий, использованных писателями-скитальцами для сохранения национального самосознания. Развитие русской литературы за пределами России, глубокие размышления эмигрантов о судьбах человека и народа, их художественные открытия и неустанные поиски национальных истоков 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].

Особенности литературы дальневосточного русского зарубежья в XX в., в частности своеобразие поэтики В. Перелешина, следует рассматривать историко-социальный контекст становления и развития русской эмигрантской литературы на Дальнем Востоке.

В конце XIX в. в связи со строительством Китайской Восточной железной дороги (КВЖД) десятки тысяч россиян начали переселяться в Северную Маньчжурию. Усилиями русских строителей, трудившихся совместно с китайскими рабочими, был создан город Харбин – важнейший транспортный узел КВЖД, через который проходил путь от Читы до

Владивостока, ставший в дальнейшем административным и экономическим центром Северного Востока Китая и главным приютом для россиян, заброшенных Гражданской войной на территорию восточного соседа России.

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, Н. Петерек и некоторые другие. Русские писатели-эмигранты создавали свои произведения в разных жанрово-стилевых формах, активно 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 Яминь 2007: 5], в числе которых всеобщее признание в эмигрантских кругах получили 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].

До вторжения японских войск в Северную Маньжурию условия пребывания русских эмигрантов, оказавшихся в Харбине, были вполне удовлетворительными: многие из них жили достаточно спокойно и обеспеченно. Эмигранты имели свой круг общения, у их семей была китайская прислуга, и это, с одной стороны, стало одной из причин бурного развития культурной и литературной жизни города; с другой стороны, данные факторы обусловили почти полное отсутствие культурного взаимодействия российских эмигрантов с приютившим их народом, равнодушие к окружавшей их

действительности, которая редко отражалась в произведениях русских писателей.

В начале 1930-х гг., когда началась оккупация японскими агрессорами Северо-Восточного Китая, мир, царивший в харбинском «русском круге», разрушился. Русские эмигранты начали проявлять повышенный интерес к политическим событиям, происходившим в стране, и в их творчестве всё чаще стали возникать темы, связанные с Китаем (не смотря на то, что введённая японцами на оккупированной территории жёсткая цензура не позволяла ставить открыто социальные и политические проблемы). В качестве примеров такого рода произведений 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), «Великий Ван» (1938) и «Черный капитан» (1959) Н. Байкова и т. п. Особое место в этом ряду занимает творчество В. Перелешина, которого – без всяких преувеличений – можно называть знатоком китайской культуры, обладающим глубокими познаниями в китайском языке, литературе и культуре.

В третью книгу стихотворений В. Перелешина «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 китайских поэтических канонов. Один из таких приёмов – 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 2018: 85].

Данное стихотворения – вместе с многими другими произведениями из опубликованных в последующих сборниках 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 др., – посвящённых «второй родине» поэта-скитальца, служат убедительным доказательством глубокого воздействия на его творчество китайской культуры и философии. Например, в стихотворениях «В Шаньхайгуане» (1943) и «Китайское поверье» (1969) выразилась обращение поэта к китайскому фольклору (изображение древних обрядов, старой системы государственных экзаменов, упоминания духа-хранителя снов по имени Мо и др.).

Одна из особенностей поэтического творчества В. Перелешина заключалась в том, что, изображая экзотические восточные пейзажи и культуру, поэт почти никогда не обращался к социально-политическим реалиям Китая. Одной из причин этого, конечно, было введение японцами в оккупированном ими Северо-Восточном Китае цензуры, в результате которой 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 («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 же плане можно отметить творчество М. Колосовой, в котором описание судьбы родины и своего народа пересекалось с размышлениями о судьбе всего человечества в годы войны. Для произведений поэтессы 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. Следуя реалистическим традициям русской литературы, писатели-эмигранты создали в своих произведениях образы простых китайских людей, относящихся к «низшим» классам, – таких, как носильщики-кули, лодочники, рикши и бедные крестьяне.

В. Перелешин был человеком застенчивым, обладавшим – по словам самого поэта, – «трудным характером», а необычная гендерная ориентация ещё больше усложняла его жизненную ситуацию. Учитывая идейную и социальную обстановку, характерную для первой половины XX в., позволим предположить, что в обществе эмигрантов поэт постоянно подвергался дискриминации. Данные обстоятельства заставляли поэта постоянно бороться с неприятием себя «настоящего», подрывала его отношения с окружающими, а это в конечном итоге способствовало обращению к культуре дружественного китайского народа. Следует учитывать, что В. Перелешин был человеком умным, обладавшим развитым интеллектом и хорошей культурной адаптивностью, способностью к усвоению ценностей других культур, в результате чего поэт, ставший маргиналом среди других маргиналов, которыми являлись русские эмигранты в Китае, оказался «нетипичным»

эмигрантом, поскольку лучше всех знал и понимал Китай, его язык, литературу и культуру.

Так, в ранних стихотворениях В. Перелешина важное место занимал жанр стихотворения-молитвы, – например, «Ночное» (из первого сборника «В пути») [Перелешин 2018: 28], «Молитва» (из второго сборника «Добрый улей») [Перелешин 2018: 67–68], «Томление» (из третьего сборника «Звезда над морем») [Перелешин 2018: 87] и др. Эти произведения были созданы, когда юный поэт начал осознать 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 его 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» [Перелешин 2018: 87].

В этот период молодой В. Перелешин использовал 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» [Соловьёва 2002: 62].

Однако со временем поэт стал обретать большую уверенность в своих творческих силах, и постепенно в его последующих книгах стихотворений (в частности, в сборниках «бразильского» периода) стали появляться заявления о привязанности к Китаю (например, в пятом сборнике «Южный дом»), а также о его отношении к политическим проблемам страны и к русским харбинцам (например, автобиографическая «Поэма без предмета»).

В качестве другого примера эволюции лирики В. Перелешина можно указать на изменение его отношения к Китаю – 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» [Цюй Юань 1975], «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 многих русских эмигрантов. Однако утверждать, что такой «унылый» характер имела вся литература русского зарубежья в Китае, было бы совершенно несправедливым.

Лирика крупнейшего писателя-эмигранта А. Несмелова, являвшегося непосредственным участником Гражданской войны, выделялась «яркой мужественностью», 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.» [Забияко 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].

Как неоднократно отмечали исследователи произведений В. Перелешина, главной особенностью поэтического стиля его творчества оказывались лаконичность и «синтаксическая строгость», что, в свою очередь, было характерно для акмеистов. 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» как с культурой прошлого, так и с современными читателями.

Устойчивое развитие литературы, с одной стороны, предполагает наследование традиций, проистекающих от разных культур; с другой стороны, – непрерывное новаторство, взаимодействие с сиюминутной реальностью, что оказалось особенно сложным для писателей-эмигрантов, – в частности, для тех, кто оторвался от Родины ещё в период детства или юности. Писателям-эмигрантам было сложно понять события, происходившие на их родине, но не менее трудным было и слияние с народом приютившей их страны; иными словами, трудность осуществления литературного «диалога», нередко могла приводить к «безжизненности» творчества. Культурная отчуждённость, непонимание позиций друг друга, нехватка «питательных соков», обусловленная отдалённостью от своей культуры, в значительной степени препятствовали литературному поиску писателей, затрудняли размышления о современности, ограничивая их глубину и широту, в следствие чего художественная ценность их произведений нередко оказывалась ограниченной.

Культура страны, принявшей эмигрантов, её язык, традиции и обычаи, имеющие «свежесть», могут вдохновлять писателей на первом этапе их деятельности – после пересечения границы; однако – по мере того, как духовные и культурные «запасы», соотнесённые с реальностями своего народа, перестают регулярно пополняться, – жизнь в чужой стране обретает некую «странность», связанную с чувством утраты и отверженности, и это приводит к вынужденному обращению к истории, воспоминаниям о прошлом, которые начинают доминировать в творчестве, что неизбежно ограничивает связь с реалиями современности и приводит к сужению художественного диапазона писателей.

Как уже отмечалось ранее, русские писатели Китая – в отличие от их соотечественников в Европе, которым было относительно несложно приспособиться к зарубежной жизни, – как правило, не имели объективной

необходимости и сильного желания «слиться» с китайским народом. Огромные различия, существовавшие между «западной» и «восточной» культурами, существенно усложняли этот процесс, что, в свою очередь, затрудняло «горизонтальный» («синхронный») литературный диалог; а классические традиции русской литературы, привнесённые писателями-эмигрантами в «иной» культурный мир, не могли полноценно развиваться из-за отсутствия национально-культурной почвы, что неизбежно приводило к разрушению и «вертикального» («диахронического») литературного диалога. Этим фактом можно отчасти объяснять относительную «бледность» восточной ветви литературы русского зарубежья (по сравнению с её западной ветвью), что влекло за собой, например, отсутствие *системных* идейных течений, вызывавших непрерывную полемику по поводу литературных, философских и социальных проблем современной России, а также приводило к «поверхности» описаний китайской реальности.

Если учитывать указанные выше особенности литературы русского дальневосточного зарубежья, то будет нетрудно заметить особенности творчества В. Перелешина, который выделялся среди современников стремлением к постоянному углублению 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 своём 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, В. Перелешин опубликовал антологию бразильской поэзии «Южный крест», объединившую переводы на русский язык лирики бразильских писателей [Перелешин 1978]; сборник стихов на португальском языке «Nos Odres Velhos» («В старых мехах») [Перелешин

1983], а также перевод на португальский язык «Александрийских песен» М. Кузмина («Os Cânticos de Alexandria»), выполненный в соавторстве с бразильским переводчиком Умберто Маркесом Пассосом [Перелешин 1984]. Осуществление этих замыслов стало вкладом В. Перелешина в мировую литературу, содействующим развитию культурных связей между народами.

1.2. Контекст литературоведения и критики

Литература русского дальневосточного зарубежья как уникальный феномен культуры стала интересовать критиков и литературоведов уже в 1930-е гг., хотя следует отметить, что ни «русские парижане», ни историки русской литературы старшего поколения не проявили должного внимания к художественным достижениям провинциального Харбина. Эту особенность 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].

Однако некоторые писатели Харбина всё-таки привлекли определённое внимание «западной» критикой русского зарубежья. В их числе можно назвать В. Перелешина.

Стихотворения В. Перелешина публиковались не только в Китае, в котором он провёл более тридцати лет и создал ряд выдающихся поэтических произведений, но и в Западной Европе, и вскоре писатель (вместе с Арсением Несмеловым) стал рассматриваться в качестве одного из наиболее талантливых поэтов русского восточного зарубежья. Он печатался во многих престижных журналах русского зарубежья, издававшихся в Нью-Йорке, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Париже, Амстердаме и других крупнейших культурных центрах Европы и Америки. В России его произведения стали

публиковать в 1988 г., а с конца 1990-х гг. его творчество начали изучать и в Китае.

На протяжении XX в. исследование творчества Перелешина осуществлялось главным образом в двух аспектах: 1) соби́рание и издание литературных произведений и архивов поэта; 2) изучение поэтики его произведений (анализ мотивной структуры, тематики и проблематики, описание особенностей стиля). Литературоведы стремились рассматривать творчество поэта в контексте литературы русской эмиграции, и такой подход заложил прочную основу для его дальнейшего изучения.

1.2.1. 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», которая была основана проживавшими в Западной Европе русскими интеллектуалами, дал положительную оценку деятельности 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 Перелешиним [Перелешин 2018: 560–561]. Спустя год рецензию на первый сборник стихотворений поэта «В пути» [Перелешин 1937] опубликовал тот же Г. Адамович, который высоко оценил творчество молодого поэта: «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 практически не привлекало внимания критиков «западного» зарубежья, которые были заняты решением иных проблем. Интерес к произведениям поэта стал возрастать на протяжении 1960–1970-х гг. – вскоре после выхода в свет пятого сборника стихотворений «Южный дом» [Перелешин 1968], – когда поэт стал объектом внимания таких известных критиков, как С. Карлинский, А. Раннит, Ю. Иваск и некоторых других.

Ведущим западным специалистом, изучавшим творчество В. Перелешина, стал библиотекарь Лейденского университета Ян Паул Хинрихс. В 1987 г. его усилиями в Амстердаме была издана книга мемуаров поэта «Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930–1950: The memoirs of Valerij Pereleš'in» «Два полустанка: воспоминания и свидетельства участника литературной жизни Харбина и Шанхая» [Перелешин 1987], посвященная культурной жизни русского Китая. Рецензии на этот труд были опубликованы как в России, так и за рубежом. В дальнейшем русский и критик писатель Е. Витковский назвал её «...наиболее ценным, что написано в мемуарной форме на эти темы» [Витковский 1997: 308]. Высказывалось, правда, и иное мнение об этом издании. Так, проживавший в США критик З. Штейн негативно оценил излишний субъективизм писателя: «Отрицательные эмоции Перелешина привели к искажению действительных фактов и неверным литературным оценкам, к умолчаниям и умышленным подтасовкам» [Штейн 1991: 622].

В 1989 г. Я.П. Хинрихс опубликовал фрагменты книги «Два полустанка» в России [Перелешин 1989: 110–124]; в этом же году под его редакцией был напечатан сборник «Русский поэт в гостях у Китая: 1920–1952» [Перелешин 1989], включивший в себя большую часть стихотворений

китайского периода, многие из которых были предварительно подвернуты авторской правке. Исследователь перевел на голландский язык и опубликовал сборники избранных стихотворений поэта – «Gedichten» («Стихи») [Perelešin 1983] и «Vanuit de verte» («Издалека») [Perelesjin 1986].

Стоит отметить, что другое автобиографическое произведение В. Перелешина – «Поэма без предмета», написанная «онегинской строфой», – публиковалась канадским журналом «Современник» на протяжении 1977–1980-х гг., а в 1989 г. это сочинение вышло отдельным изданием в г. Холиоке (США) [Перелешин 1989].

В 1997 г. Я.П. Хинрихс опубликовал на английском языке первое библиографическое издание, посвященное творчеству писателя, – 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 В. 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 1994а; Бакич 1994б; Бакич 2005] и другие специалисты. Самой значительной работой стала биография «Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm», созданная канадской исследовательницей О. Бакич, которая включала 6 глав, в которой характеризуется китайский период творчества поэта, и 7 глав, связанных с бразильским периодом его деятельности [Bakich 2015]. Эта работа до сих пор является единственной книгой на английском языке, специально посвящённой жизни и творчеству писателя. В ней была раскрыта взаимосвязь между творчеством поэта и историко-культурным контекстом, а также выделены особенности тематики и стиля его поэзии. О. Бакич особо подчеркивала, что поэт не интересовался историей и политикой, однако всю жизнь отстаивал собственные философские идеи, свои размышления о непримиримости отношения религии к частной жизни человека, о личном поиске способов

преодоления этого конфликта и о желании жить «чистой» и «безгреховной» жизнью. О. Бакич отметила, что интерес и любовь поэта к китайской культуре и Китаю, а также к культуре Бразилии и португальскому языку сохранялись у него до последних дней жизни.

Внимание к различным «национальным началам», выразившимся в творчестве В. Перелешина, отмечали и другие исследователи. В монографии В. Бетаки «Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986)» на основе анализа тематики произведений писателя был сделан вывод о том, что автор «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 поэтического творчества В. Перелешина следует назвать критиков А. Жебита [Жебит 2013], А. Раннита [Раннит 1972; Раннит 1976; Раннит 1978], Ю. Иваска [Иваск 1968; Иваск 1976], П. Лапикен и некоторых других [Перелешин 2004], рассматривавших творчество поэта в контексте его жизненного пути. Особое внимание критики уделили жанровым особенностям произведений (в частности, жанру сонета). Исследователи, в частности, отметили рационализм (порой чрезмерный) творчества поэта. Например, Ю. Иваск в рецензии на книгу «С горы Нево» писал о «старинности» поэзии В. Перелешина [Иваск 1975]. А. Раннит [А.К. Долгошев] указал на его «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, но 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 «западного» зарубежья получили возможность публиковать свои труды в «постсоветской» России, и в этот период российское и эмигрантское литературоведение развивались в тесном взаимодействии.

1.2.2. В. Перелешин в российском литературоведении

Изучение произведений В. Перелешина началось в России (Советском Союзе) в 1970-е гг., когда завязалась переписка между поэтом-эмигрантом и московским писателем, переводчиком и критиком Е. Витковским. В. Перелешин в дальнейшем стал называть Витковского «Ариэлем» и, по словам самого критика, он оказался для поэта шекспировским «духом воздуха» [Витковский 1993: 448]. Общение с Витковским обогатило художественный кругозор поэта и способствовало новому расцвету его творчества. После его смерти Е. Витковский проделал огромную работу для того, чтобы произведения поэта-скитальца стали органичной частью русской культуры: он опубликовал несколько работ («На память о русском Китае», «Апостериори. Записки Ариэля»), в которых восстановил духовный облик поэта и дал характеристику его творчества [Витковский 2013]; он также внёс значительный вклад в архивные разыскания и литературоведческие исследования других писателей русского восточного зарубежья (в частности, А. Несмелова).

Академический интерес к творчеству В. Перелешина сформировался в 1990-е гг., когда был опубликован ряд библиографических статей, посвященных писателю, авторами которых стали В. Агеносов, В. Булгаков, Е. Витковский, В. Крейд, О. Бузуев и др. В дальнейшем появились статьи, монографии и сборники, в которых было рассмотрено не только собственное художественное 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 были проанализированы основные темы творчества поэта; особый акцент делался на раскрытие его «космогонического мышления» (на примере «Поэмы о міроздании» [Перелешин 1944]). Им же была написана статья о В.В. Перелешине в двухтомном биографическом словаре «Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь», вышедшем под редакцией Н.Н. Скатова [Агеносов 1998б: 179–180]. 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 В. Перелешин оказался исключением). Со временем в творчестве поэтов русского зарубежья социальные темы всё чаще переходили в философские и ностальгические, которые и являлись любимыми темами поэта [Агеносов 1993].

В 1999 г. О.А. Бузуев опубликовал статью под названием «Китай в жизни и творчестве В. Перелешина» [Бузуев 1999: 203–205], в которой дал краткую характеристику роли, которую сыграл Китай в жизни и творчестве поэта. Через год, 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

О.А. Бузуев уделил анализу творчества В. Перелешина и А. Несмелова, – в частности, он проследил идейно-тематическую эволюцию поэзии В. Перелешина «китайского» периода [Бузуев 2001].

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

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 отметил, что, «органично сочетая христианскую веру в бессмертие души и буддийскую идею реинкарнации, В. 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» [Там же]. Он также подчеркнул, что для поэта, – «человека Мира», – промежуточное бытийствование на границе двух типов культур, – Востока и Запада, – порождало своеобразный эклектизм. Данная монография на сегодняшний день является единственной литературоведческой работой в России, специально посвященной творчеству писателя.

В 2001 г. в Москве вышла в свет антология «Русская поэзия Китая», составителями которой являлись зарубежные исследователи-эмигранты 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-Петерец и др. В числе опубликованных были 34 стихотворения В. 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 становления и развития литературы русского Китая, восстановил общую картину литературной жизни Харбина и Шанхая, а также описал сложные взаимоотношения между «западным» и «восточным» анклавами русской эмиграции.

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

Огромный вклад в изучение дальневосточного зарубежья внесла Е.П. Таскина, являвшаяся непосредственным участником культурной жизни русского Китая. Ею были написаны мемуарные книги – «Неизвестный Харбин» [Таскина 1994] и «Русский Харбин» [Таскина 1998], а также ряд статей, посвящённых культурной жизни русских харбинцев [Таскина 1991; Таскина 1994; Таскина 2005; Таскина 2012]. В 2018 г. книга «Неизвестный Харбин» была переведена на китайский язык и издана в Харбине [Таскина 2018]. Это исследование содержало 13 глав, каждая из которых была 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 Советским Союзом 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].

Глубокое целостное рассмотрение поэтической системы поэта содержалось в диссертации Т.М. Соловьёвой «Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика» [Соловьёва 2002]. Автор исследовала тематику художественных произведений писателя (особо выделив среди прочих тему Китая) и идейно-тематическое своеобразие творчества В. Перелешина, выделив в нём четыре структурных уровня: 1. идейно-тематическое своеобразие; 2. тропику и стилистику; 3. жанровое своеобразие; 4. метрико-строфический репертуар поэзии. Проанализировав творчество поэта, Т. Соловьёва пришла к выводу, что В. 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, многое объясняя в парадоксах и противоречиях его творческого мировосприятия» [Там же: 141–142].

Согласно выводам Т. Соловьёвой, стихотворчество воспринималось В. Перелешиним как высокое служение. В его глазах поэт – «небес избраннык», 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», его важнейшей особенностью было гармоничное согласие внутреннего и внешнего мира, мира природы и мира многовековой мировой культуры.

Религиозно-философское своеобразие лирики В. Перелешина привлекло внимание И.Р. Санниковой, которая в своей статье указала, что поэт главным образом размышлял над вечными вопросами бытия, а особое влияние на него оказывала 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: 101-107].

В статье «Жанровое своеобразие лирики В. Перелешина», написанной Т. Соловьёвой в соавторстве с В.В. Агеносовым, были раскрыты особенности построения сюжета в наиболее характерных для его поэзии 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 в его поэзии. Исследователи указали, что в его поэзии часто отсутствовала непосредственная тематическая связь жанра (взятая в историческом измерении) с конкретным жанровым содержанием произведения, поскольку поэт избегал осознанной стилизации, а обращение к «строгим» жанровым формам давало возможность сковать оригинальное содержание литературной традицией [Агеносов, Соловьёва 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 посвящённых ему юбилейных выставок, проводившихся в Доме русского зарубежья имени А. Солженицына (ДРЗ) – «Лучший русский поэт Южного полушария» (2008 г.) и «Заблудившийся аргонавт» (2013 г.), – и было сформировано библиографическое издание «Валерий Францевич Перелешин: Материалы к библиографии». Издание включало две части: «Произведения В.Ф. Перелешина», материал которой сгруппирован по жанровому признаку в пять разделов (поэзия; переводы; проза; мемуары и письма; критика и рецензии; архивные материалы) и «Публикации о жизни и творчестве В.Ф. Перелешина», которая включала информацию о разнообразных материалах: сборниках, справочниках, статьях,

мемуарах, рецензиях, газетных заметках; публикациях в сети Интернет и т. п. [Егорова, Малова 2014].

В 2018 г., после 15-летней подготовки, московское издательство «Престиж Бук» опубликовало Собрание сочинений В. Перелешина в трёх томах, включённое в серию «Золотой Серебряный век», ответственным редактором которой являлся Е.В. Витковский. Первые два тома (получившие названия «Три Родины» и «Заблудившийся аргонавт») включали стихотворения и поэмы В. Перелешина, а также воспоминания о нём; третий том (имевший название «В час последний») содержал собственные воспоминания поэта [Перелешин 2018]. 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 в XX в., также попали в поле зрения российских литературоведов.

Так, О. Кузнецова, С. Кружкова и Г. Эфендиева исследовали переписку поэта, проанализировав его письма с точки зрения их источниковедческой значимости [Кузнецова 2013; Кузнецова 2019], [Кружкова, Эфендиева 2013]. Другие литературоведы изучали его мемуарные произведения: так, 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» (позднее – «Чураевка») – и отметил «провинциальность» (по отношению к Парижу) харбинской и шанхайской литературы, а также влияние «Парижской ноты» на дальневосточную литературу, что объясняло причины не сложившихся 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 также высоко оценила мастерство создания В. Перелешиним сонетов, подчеркивая, что личная судьба поэта была неразрывно связана с историей послереволюционной российской эмиграции (причём не только в Китае), а знакомство с биографией художника сделает 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 серьезным, “документальным”, полным пояснений и уточнений текстом воспоминаний “Два полустанка”» [Капинос, Куликова, Силантьев: 2017].

Переводческую деятельность В. Перелешина исследовали Г.В. Эфендиева, О.Е. Пышняк и некоторые другие специалисты, которые изучили стихотворный перевод трактата «Дао Дэ Цзин» и отметили, что писатель не только раскрыл смысл поэтического (и одновременно философского) текста, но и сохранил художественные особенности оригинала и отличительные особенности китайской литературы. Его перевод прекрасно передавал ритм, свойственный китайской поэзии, при этом в нём (как и в

оригинале) чередовались различные размеры. Исследователи также отметили, что ради выразительности формы В. Перелешин не всегда точно придерживается оригинала в плане выбора лексики (он нередко 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, Пышняк 2014].

Следует отметить, что в изучение творчества В. Перелешина в России большой вклад внесли китайские исследователи, защитившие диссертации в российских вузах. К ним относятся Цзяо Чень [Цзяо Чень 1994], Сюй Гохун [Сюй Гохун 1996], Лю Хао [Лю Хао 2001], Ван Е [Ван Е 2018], Цзя Юннин [Цзя Юннин 2019], Цуй Лу [Цуй Лу 2021], Цзан Юньмэй [Цзан Юньмэй 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 Чень 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 Гохун 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 В. Перелешина являлось исключением из общих закономерностей, а его тяготение к китайской культуре, истории и философии отразилось во множестве произведения поэта. Сюй также высоко оценила его усилия (как и прочих представителей дальневосточной эмиграции) в установлении контактов с западноевропейскими писателями-соотечественниками.

Лю Хао в диссертации «Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции» осмыслил историко-литературный и образно-тематический аспекты творчества В. Перелешина, причём основное внимание уделил китайскому периоду творчества поэта и теме Китая в его произведениях [Лю Хао 2001]. В своей работе автор рассмотрел проблему лирического «я» в контексте поэзии В. Перелешина и в историко-литературном контексте, а также в контексте христианской культуры. Особое внимание в диссертации было уделено анализу коллизии «монаха» и «поэта» и «китайской темы» в его творчестве, а также своеобразию переводов на русский язык 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 отдельных поэтов русского Китая, отметив своеобразие орнитологической символики в лирике В. Перелешина. Так, по мнению литературоведа, образ орла являлся для поэта воплощением героического начала, силы, мужества, свободы и зоркости, а полёт символизировал прозрение лирического героя, что отражало философское восприятие мира поэтом [Ван Е 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 писателя с Китаем (весна, лотос, луна, хуцинь и др.), и отметила воздействие

на его произведения традиции китайской поэзии [Цзя Юннин 2019]. Цзя Юннин также уделила внимание переводческой деятельности писателя и отметила, что его работы сохраняли отличительную черту китайской поэзии – её предельную лаконичность и недосказанность, – и это свидетельствовало о глубокой внутренней связи поэта с Китаем и подтверждало воздействие на его талант китайских классиков [Цзя Юннин 2017а, 2017б].

Цуй Лу в диссертации «Рецепция китайской культуры и её отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.», используя методы мотивного, культурно-типологического, сравнительно-исторического и герменевтического анализа, исследовала отражение буддийской философии в поэзии В. Перелешина. Автор диссертации пришла к выводу о том, что «в представлении поэта 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 Лу 2021].

В центре внимания диссертации «Образ Родины в поэзии русской эмиграции в Китае 1920–1940-х годов (интертекстуальный пласт)» Цзан Юньмэй находилась смысловая переключка стихотворений русских эмигрантских поэтов-дальневосточников и древней китайской классики. На примере стихотворений В. Перелешина «Красные листья под инеем», «Подражание китайскому» и др., Цзан Юньмэй показала, каким образом русские поэты-эмигранты воплощали стремление постичь инациональную культуру через обращение к определённой жанровой форме (стилизации визуального облика древних китайских текстов, создания впечатления «древности» и «классицистичности» текста при помощи четверостиший с параллельной рифмовкой (аавв), сохранение ритмики стиха через использование гекзаметра и т. д.), что позволяло воссоздать отдельные особенности китайской классики [Цзан Юньмэй 2021].

Российские литературоведы внесли большой вклад в изучение творчества В. Перелешина и определения его места в русской культуре.

Следует подчеркнуть, что, изучая его наследие, российские литературоведы активно сотрудничали с зарубежными учеными, – в частности, китайскими. Например, Е. Витковский работал над сбором архивных документов вместе с профессорами Ли Мэн и Я.П. Хинрихсом, а профессор В.В. Агеносов исследовал жанровые и тематические особенности поэзии В. Перелешина в тесном сотрудничестве с известными литературоведами Ли Иннань² и Ли Мэн³. Взаимодействие учёных разных стран способствовало возникновению новых теоретических обобщений и пониманию литературных взаимодействий.

1.2.3. В. Перелешин в китайском литературоведении

В отличие от многих других российских эмигрантов первой волны В. Перелешин проявлял большой интерес к китайской культуре, в частности, – к древней классической литературе. Писатель совершил ряд путешествий по стране; он полюбил китайские горы и реки, всем сердцем принял чужую философию, традиции и обычаи, которые постепенно стали для него хорошо знакомыми и милыми. Он приобрёл китайских друзей, выучил китайский язык, познакомился с китайской культурой, влюбился в китайскую литературу и искусство. Этими фактами можно объяснить большой интерес, проявляемый к его творчеству в Китае.

Освоение литературы русского «восточного» зарубежья в последние двадцать лет стало важной частью китайской русистики, а личность и творчество В. Перелешина в наибольшей степени привлекли внимание китайских исследователей. Изучение его деятельности 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 легендарного китайского революционера Ли Лисаня и русского педагога Елизаветы Павловны 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 на факультете славянских языков и литератур Чикагского университета, где получила степень PhD.

произведений, но и раскрыть глубину философской мысли, а также 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 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 В. Перелешина, впервые попали в поле зрения китайской аудитории в 1995 г., когда специалист-библиограф Ли Женьнянь⁴ в журнале «Вестник Пекинской Библиотеки» опубликовала статью под названием «Русская эмигрантская литература в Китае»⁵ [Ли Женьнянь 1995]. Автор 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 метод и принципы историко-контекстуального анализа (популярные в китайском литературоведении 1990-х гг.), Ли Женьнянь описала творческий путь писателя и, в частности, сопоставила сделанный им перевод трактата «Дао Дэ Цзин» с наиболее известной версией перевода этого произведения, выполненной Ян Синшунем (Ян Хин-шунем), который был издан Академией наук СССР в 1950 г. Исследовательница высоко оценила сделанные поэтом переводы и его

⁴ Ли Женьнянь – известный в Китае библиограф, старший библиотекарь Китайской государственной библиотеки, в которой работала с 1965 г. Ею был обнаружен ряд ценных архивов русских эмигрантов, живших в Шанхае. Сейчас эти архивы хранятся в Государственной библиотеке.

⁵ В настоящее время этот журнал называется «Вестник Государственной библиотеки». Это профессиональный академический журнал государственного уровня, издаваемый Китайской государственной библиотекой.

достижения в изучении китайского языка, литературы и культуры, отметив его огромный вклад в приобщение западных читателей к китайской культуре, а также значение его деятельности для развития контактов России и Китая: «Перелешин был первым иностранным поэтом, кто смог перевести китайскую философскую поэзию так точно и красиво» [Там же].

Этапным событием стала публикация в 2002 г. «Серии литературы русских эмигрантов в Китае», состоящая из 5 томов⁶, которая содержала переводы произведений писателей-харбинцев, составителем и шефом-переводчиком которой был профессор Цицикарского университета Ли Яньлин [Ли Яньлин 2002]⁷. Это издание имело огромную научную, идейную и художественную ценность, поскольку заполняло пробелы в картине литературной жизни Китая и России XX в.

В сборник поэтических произведений, получивший название «Сирены у Сунгари», были включены 36 стихотворений В. Перелешина: «Я вернусь в Китай» [так Ли Яньлин назвал выделенную им строфу стихотворения «Издадека» (1953)], «Китай», «Ностальгия», «Молчанье», «Галлиполийцы», «Мы» и другие, большинство из которых перевел профессор Гу Юй.

Через три года, в 2005 г., профессор Ли Яньлин опубликовал на русском языке «Серию 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 берёза России», «Вялые лепестки розы», «Сладкое или горькое»

⁶ Каждый том имеет своё особое 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), почётный доктор РАН, член Учёного 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).

[Ли Яньлин 2005]. Издание этой серии стало новым огромным шагом в исследовании истории дальневосточной ветви русской литературы.

Изучением этой ветви русской эмигрантской литературы и творчества её лучших представителей, в частности В. Перелешина, в 2000-е гг. занялись и другие исследователи. Например, Чжан Юнсян оказался первым учёным, который описал историю публикации сборников поэта в издательствах Франкфурта-на-Майне, Парижа, Амстердама, Холиоке и других городов [Чжан Юнсян 2005].

Особо следует отметить фундаментальную монографию Ли Мэн «Литература русской эмиграции в Китае – забытая страница», которая вышла в свет в 2007 г. [Ли Мэн 2007].

Книга Ли Мэн возникла как результат огромного труда, направленного на изучение фактического материала: начиная с 1995 г. она посещала библиотеки и архивы Китая, России, Канады, Нидерландов и США, изучала документы, брала интервью у исследователей, – например, у А. Букреева (специалиста, работающего в Дальневосточной научной библиотеке в Хабаровске), О. Бакич (профессора Университета Торонто), В. Шкуркина (сотрудника американского Дальневосточного архива писателя П. Шкуркина) и других учёных; переписывалась с литераторами, лично знавшими В. Перелешина (в частности, с писателем и переводчиком Е. Витковским, которому поэт посвятил свою девятую книгу стихов «Ариэль»).

Основываясь на собранных материалах (личной 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 уникальный историко-культурный контекст, который способствовал её возникновению. Анализируя биографию писателя, Ли Мэн выделила восемь этапов жизни поэта и подробно исследовала «харбинский», «пекинский» и «шанхайский». Её бесценные изыскания позволили прийти к следующим заключениям: 1) интерес Перелешина к Китаю способствовал тому, что он «с

открытой душой» вобрал в себя китайскую культуру во многих проявлениях, 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 переводу древней поэзии на русский язык.

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

Известный учёный профессор Дяо Шаохуа⁸ в статье «Валерий Перелешин – поэт, возвращённый китайской землёй» отметил, что долгая жизнь в Китае, владение языком и интерес к культуре приютившей русских эмигрантов страны обогатили творчество писателя, а его произведения можно рассматривать как результат интеграции китайской и русской культур, о чём свидетельствуют многие стихотворения («Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», «В Шаньхайгуане» и др.) [Дяо Шаохуа 2001]. В этой же статье профессор заявил, что на русского поэта повлияла уникальная эстетическая система китайцев. Восхищаясь сочетанием культуры двух народов в его стихотворениях, он выразительно назвал его «посланцем китайско-русских культурных обменов» [Там же].

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

Профессор Хэйлунцзянского университета Жун Цзе⁹ в статье «Русская эмигрантская литература в Харбине» также подчеркнула интерес В. Перелешина к китайской цивилизации [Жун Цзе 2002]. С её точки зрения воздействие на поэта 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 писателя воздействовал его интерес к китайской живописи и каллиграфии [Гу Юй 2002]. 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 далёких 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 Юй 2011б].

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

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

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

Огромный интерес к исследованию принципов создания образа Китая и его культуры в творчестве В. Перелешина проявили учёные Цицикарского университета, внесшие большой вклад в изучение литературы русского зарубежья в Китае. Доцент Су Сяотан, используя принципы компаративистики, предложила оригинальную методику анализа его стихотворений, которая предполагала выявление трёх аспектов: способов изображения природы Китая, принципов описания жизни китайского народа и китайской культуры. Это позволило провести сопоставление «китайских» стихотворений поэта 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 Сяотан 2010].

В статье «Любовь к Китаю в поэзии Перелешина» исследовательница Чжао Тин¹¹ осуществила тематический анализ стихотворений «На середине моста», «Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-юнь-сы», «В Шаньхайгуане», «Пекин» и некоторых других. Чжао Тин обратила внимание на «китайское мышление» поэта и на его искреннюю признательность приютившей его стране [Чжао Тин 2011]. 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

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

русской литературы, и придало ей уникальность. С другой стороны, будучи сыном России, Перелешин подсознательно следовал ценностям русской культуры [Чжао Тин 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» восточной философии, которая исходила из представления, что природа обладает особой «духовностью», способствующей философским размышлениям. Однако, с их точки зрения, писателю, 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 Гося, Пань Цзиньфэн 2011].

Китайских литературоведов традиционно 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 в его творчестве христианских 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 Чуньюй,

¹² Чжан Гося – старший преподаватель Суэйхуаского института, магистр; Пань Цзиньфэн – старший преподаватель Суэйхуаского института, магистр.

¹³ Гао Чуньюй – профессор Цицикарского университета, магистр. Мяо Хуэй – доктор наук, профессор Цицикарского университета.

Мяо Хуэй 2011]. Литературоведы Чжан Гося и Пань Цзиньфэн описали политические и этические воззрения поэта [Чжан Гося и Пань Цзиньфэн 2011].

Для многих китайских специалистов было важно понять, какое место занимали произведения В. 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 Шаохуа, назвавший В. 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 русских эмигрантов, были характерны мотивы, выражавшие печаль и тяжелые переживания, обусловленные судьбой скитальцев [Дяо Шаохуа 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 приёмов, 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 В. Перелешина огромное значение имело участие в работе «Чураевки» и поддержка издательства «Рубеж» [Жун Цзе 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 [Го Инин, Ван Яминь 2005] и проведён углубленный жанрово-тематический анализ творчества конкретных его представителей (в частности, В. 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 написана докторская диссертация «Литература русского зарубежья в Китае в XX веке» [Ван Яминь 2007].

Профессор Гу Юй предложил свой вариант интерпретации историко-литературного процесса русского «восточного» зарубежья, предполагавший анализ ментальности писателей-эмигрантов. Учёный выдвинул гипотезу о том, что скитания на чужбине стали для эмигрантов своеобразной «музой», а трагические жизненные обстоятельства и ностальгия по Родине способствовали развитию творческих усилий и сделали профессию писателя в их среде «массовой». В статье «Шёпот скитания» Гу Юй, проанализировав внутренний мир и духовную борьбу эмигрантов, их печали и радости, 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 Юй 2002].

Китайские литературоведы обратили внимание на исследование связей творчества В. Перелешина с литературными традициями «золотого» и «серебряного» веков русской культуры.

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.

Основываясь на анализе стихотворений В. Перелешина, профессор Дяо Шаохуа указал на стремление поэта к максимально ясному и точному языку, что является свидетельством воздействия поэтики акмеизма [Дяо Шаохуа 2001]. Профессор Жун Цзе, развивая мысль о значении литературных объединений для творческого становления 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 В. Перелешина, как и некоторых других харбинских поэтов, в значительной мере повлиял акмеизм и особенно лирика Н. Гумилёва [Жун Цзе 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 В. 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 приёмами, характерными для китайской классической поэзии [Ван Яминь 2008; Ван Яминь 2010].

Связь творчества В. Перелешина с русской классической поэзией (в частности, с 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 Мэн 2014].

Важные теоретические проблемы были поставлены профессором Ли Яньлином. В статьях «Харбинская литература русских эмигрантов Серебряного века» [Ли Яньлин 2011], «О критическом реализме харбинской

литературы русских эмигрантов» [Ли Яньлин 2012] и «Поэт русского зарубежья – Перелешин» [Ли Яньлин 2014] 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», ориентированная 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 введённых Ли Яньлином понятий способствовало формированию представлений об «островном» («анклавном») типе развития русской культуры в Китае.

Интерес к китайской поэзии, философии и культуре позволил В. 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 его переводам 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 трёхсложными размерами) [Ли Женьнянь 1995].

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

точность передачи особенностей стиля и замысла китайских поэтов [Гу Юй 2016].

Профессор Гу Юй сам занимался переводом стихотворений В. Перелешина на китайский язык и сделал его произведения доступными китайской аудитории [Гу Юй 2013]. 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 В. 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 произведений разных периодов и жанров: поэм и стихотворений А. Ахматовой, А. Блока, И. Бунина, В. Перелешина, Н. Заболоцкого, очерков А. Чехова, В. Шкловского, критические работы О. Мандельштама, рассказы детского писателя Б. Сергуненкова, повести и рассказы А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Бунина, философские миниатюры М. Пришвина, проза С. Аксакова и К. Паустовского, а также мемуарные произведения М. Цветаевой и И. Одоевцевой [Перелешин 2013].

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

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

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 В. Перелешина, внесли большой вклад в изучение его творчества и определение места в контексте русской культуры. Изучая произведения писателей-эмигрантов, китайские литературоведы были свободны от воздействия стереотипов советского литературоведения, и поэтому 2000–2010-е гг. оказались для китайского литературоведения временем активного развития, способствующего появлению новых теоретических обобщений.

В Китае сформировалось несколько центров изучения литературы русского дальневосточного зарубежья – в Харбине и Цицикаре, Шанхае и Пекине. Изучение русского дальневосточного зарубежья (и, в частности, творчества В. Перелешина) стало прекрасной 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 писателя оказались особенно интересны для исследования, поскольку в них обнаруживалось взаимодействие разных национальных традиций – русской и китайской.

Обобщая результаты, полученные китайским литературоведением, можем отметить, что в настоящее время интерес к изучению творчества В. 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 серьёзный пробел, который необходимо заполнить совместными усилиями специалистов из разных стран.

1.3. Выводы

Две «ветви» литературы русского зарубежья – «западная» и «восточная» – имели общие истоки и с самого начала находились в тесном взаимодействии; одновременно следует отметить, что между ними имелись существенные отличия, проявлявшиеся в выборе тем и используемых мотивов, в особенностях индивидуальных стилей и системы художественных образов, в эстетических предпочтениях авторов, а также в направлениях их духовных исканий. Общим вкладом русских эмигрантов в русскую культуру и в культуру принявших их стран стали философские и религиозные размышления, переводческая деятельность, художественное новаторство, выразившееся в осмыслении и «преломлении» национальной культуры народов, давших приют русским эмигрантам. В литературных исканиях рассеянных по всему миру русских поэтов-эмигрантов проявился огромный творческий потенциал и энергия русского народа, его умение выживать в любых условиях, сохраняя прочную взаимосвязь с традициями русской литературы.

Географическая отдаленность китайского Дальнего Востока от европейских центров русской эмиграции, – и одновременно его оторванность от Советской России – стали основой сохранения и развития классических традиций русской литературы, что не способствовало стремлению гнаться 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

развивал поэтические 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 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» [Перелешин 1987: 27].

Благодаря усилиям русских писателей в главном центре русских скитальцев на Дальнем Востоке – городе Харбине – активно протекала культурная жизнь, издавались газеты и журналы, функционировали литературные кружки. Некоторые писатели-эмигранты пытались воспроизвести в своих произведениях пейзажи, народные традиции и обычаи Северо-Восточного Китая – однако, чаще всего, это было поверхностное изображение страны, акцентом на её «экзотику», не сопровождавшееся глубоким проникновением в сущность происходивших в ней социально-исторических процессов.

Эстетическое своеобразие литературы русской эмиграции в Китае выражалось как в «бесконечной тоске» по Родине, так и во «внешнем» интересе к культуре Китая. Однако В. Перелешин отличался от других современников стремлением к постоянному углублению своих знаний об окружающей действительности, расширению культурного кругозора, а также уникальной способностью извлекать из внешнего «гетерогенного» мира всё то, что оказывалось полезным для его творчества.

Отсутствие полноценного культурного обмена между русскими эмигрантами и представителями китайского населения, характерное для их среды равнодушное отношение к окружавшей их действительности, приводило к тому, что лишь некоторые из писателей (А. Несмелов, А. Ачаир, М. Колосова) создали в своих произведениях образы «маленького» китайского человека. Интерес к окружающей их жизни стал возрастать только в 1830-е гг. – после начала захвата территории Маньчжурии японцами, – однако

постановке актуальных проблем препятствовала введённая оккупантами цензура и проводившаяся ими политика репрессий.

Существование культурных барьеров и социально-политические условия периода способствовали тому, что между русскими писателями-эмигрантами и представителями китайской литературы не возникло полноценного культурного взаимодействия, и творчество В. Перелешина в этом плане оказалось исключением из общего правила.

В отличие от многих современников, В. Перелешин не только проявлял большой интерес к китайскому языку и культуре, но и активно переводил на русский язык китайскую классику; он ввёл в поэтическое творчество многие «китайские» образы, и в глубине души был сильно озабочен судьбой раздираемого войной Китая. Однако образ Китая, созданный под пером писателя в 1930-е гг., был идеализирован в качестве «земного рая»: поэт «эстетизировал» пространство страны, стараясь не высказываться по поводу актуальных проблем общества.

В. Перелешин чрезвычайно осторожно относился к социально-идеологическим темам, что в значительной степени было обусловлено объективной ситуацией, предполагавшей самоидентификацию поэта в маргинальном культурном пространстве, а также некоторыми особенностями его личности. Лишь спустя много лет, оказавшись в «свободной» Бразилии, поэт смог открыто высказывать своё мнение по поводу политических проблем Китая. Особенностью его творчества была эволюция его лирики, сопровождавшаяся процессом интеллектуального и философского «вызревания» поэта: переходом от воспроизведения эмоционального фона творческой жизни к смелым идейным декларациям и изменением отношения поэта к Китаю – от поверхностного интереса к его «экзотической» культуре к глубокой и истинной любви.

В. Перелешин внёс огромный вклад в развитие межкультурного взаимодействия разных народов, однако по ряду причин его поэтическое творчество на протяжении нескольких десятилетий оставалось

недооценённым как в России, так и за рубежом. Значительная часть литературного наследия писателя до сих пор не издана.

Основные центры изучения жизни и творчества В. Перелешина в России были сосредоточены преимущественно в дальневосточных регионах (Комсомольске-на-Амуре, Благовещенске); свой вклад в изучение его творчества внесли некоторые исследователи из Москвы и Санкт-Петербурга. В Китае тоже сформировалось несколько центров изучения литературы русского дальневосточного зарубежья – в Харбине и Цицикаре, Шанхае и Пекине. Помимо того, в изучении наследия поэта приняли участие и исследователи, проживавшие в США, Канаде, Голландии и некоторых других странах. Литературоведы из разных стран нередко сотрудничали друг с другом, и их взаимодействие в значительной степени способствовало развитию данного научной проблематики и возникновению новых теоретических обобщений.

Исследование творчества поэта в России и на Западе осуществлялось главным образом в *двух направлениях*: 1) собирание и издание литературных произведений и архивов поэта; 2) изучение поэтики его произведений (анализ тематики и проблематики, описание особенностей стиля поэта).

В истории изучения произведений В. Перелешина 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 представителей российской западной эмиграции с ранними произведениями молодого поэта, что привело к публикации нескольких рецензий.

Во время *второго этапа* (1970–1990-е гг.) началась систематизация творчества В. Перелешина, что способствовало публикации некоторых произведений поэта и его мемуаров, подготовленных нидерландским профессором Я.П. Хинрихсом – «Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930–1950: The memoirs of Valerij Perelešin» («Два полустанка:

воспоминания и свидетельства участника литературной жизни Харбина и Шанхая»). Рецензии на эту книгу были опубликованы как в России (Е. Витковский), так и за рубежом (З. Штейн). В России издание произведений В. Перелешина стало осуществляться позднее – с 1989 г.

На *третьем этапе* (1990-е гг. – по настоящее время) началось собственно литературоведческое осмысление творчества писателя. Ведущую роль в этих исследованиях играли уже российские учёные. На протяжении этого времени были опубликованы работы В. Агеносова, В. Булгакова, Е. Витковского, В. Крейда, О. Бузуева и других специалистов, посвящённые как художественному творчеству, так и переводам В. Перелешина. Китайские учёные, 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» в творчестве поэта, делая особый акцент на проблему «Россия – Восток», а также на формы отражения в его поэзии буддийской философии.

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. В это время литературоведы стали исследовать творчество писателя в контексте литературного процесса русского дальневосточного зарубежья, занялись анализом тематики и проблематики его творчества, жанровой системы его произведений, изучением воздействия на писателя разнородных политических, философских, социально-экономических, религиозных и иных тенденций, а также особенностей развития самосознания и специфики

духовности поэта. Особо следует выделить работы Т.М. Соловьёвой, которая впервые осуществила целостный анализ поэтической системы В. Перелешина в единстве идейно-тематического своеобразия его творчества и поэтики стихотворных сборников. О.А. Бузуев рассмотрел его поэзию в контексте идейно-творческой эволюции поэта, проанализировал основные темы и мотивы поэта, 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» в творчестве поэта, делая особый акцент на проблему «Россия – Восток», а также на формы отражения в его поэзии буддийской философии.

В китайском литературоведении впервые на труды поэта обратила внимание Ли Женьнянь. В дальнейшем исследование литературного наследия писателя в Китае осуществлялось в четырех направлениях: 1) собирание и издание художественных произведений и архивных материалов; 2) изучение отдельных аспектов поэтики его произведений: анализ тематики и проблематики, особенностей стиля писателя (в частности, принципов создания образа Китая); 3) системное описание его произведений в контексте литературы и культуры России и Китая, а также влияния на него традиций русской литературы «золотого» и «серебряного» веков; 4) анализ использованных им принципов поэтического перевода.

Исследование русской литературы Харбина и Шанхая для китайского литературоведения оказалось хорошей школой отработки методологических принципов историко-типологического и сравнительно исторического анализа. Наиболее 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 В. Перелешина были раскрыты в историко-культурном контексте. Свой вклад в изучение творчества писателя внесли и

другие китайские 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 обоснованные выводы о некоторых принципах межкультурного взаимодействия и о способах перевода китайской классической литературы на русский язык. Дискуссионным для китайских исследователей остаётся вопрос о том, в какой степени поэту удалось понять Китай.

До настоящего времени относительно мало внимания уделялось переводам В. Перелешина и определению их места в контексте истории русской, китайской 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 В. Перелешина в сопоставлении с другими поэтами-дальневосточниками и – тем более – поэтами русского западного зарубежья. Еще меньше работ посвящено мемуарным и эпистолярным текстам писателя.

«Чистые страницы» творчества В. Перелешина вызывают необходимость понимания парадоксов и противоречий творчества писателя, а также степени воздействия на его сочинения (в том числе на переводы художественных и философских текстов) китайской и русской поэтических традиций.

Среди актуальных задач, стоящих перед современным литературоведением, можно указать определение национальной специфики творчества В. Перелешина во взаимодействии с культурными традициями

России, Китая и Бразилии; систематическое целостное рассмотрение его истинного отношения к «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.

Анализ *историко-культурного контекста*, в котором существовало творчество В. Перелешина, позволяет сделать следующие сконцентрировать внимание на следующих положениях:

1. Проблема осмысления и сохранения русского *национального начала*, чрезвычайно важная для всех писателей-эмигрантов, была особенно актуальна для представителей русского дальневосточного зарубежья, проживавших в Харбине и Шанхае.

2. Отношение русских писателей-«дальневосточников» к китайской культуре было сложным и неоднозначным: она чаще всего воспринималась весьма поверхностно, как часть экзотичного «мира Востока».

3. Творчество В. Перелешина можно характеризовать как результат симбиоза одновременно трёх национальных традиций – *русской, китайской и бразильской*.

4. Изучение творчества В. Перелешина носило многонациональный характер: в нём принимали участие специалисты из России, Китая, Западной Европы и Америки.

5. Литературоведы и критики конца XX – начала XXI вв. собрали факты биографии В. Перелешина, подготовили к изданию его сочинения,

определили место, которое заняли произведения поэта в контексте литературы русского зарубежья, раскрыли особенности их образной системы и стиля.

6. Современное литературоведение, занимавшееся изучением В. Перелешина, обозначило проблему *национальной специфики* его произведений, однако исследований, в которых она специально ставилась, издано не было.

7. Творческий путь В. Перелешина демонстрирует постепенное углубление понимания русским поэтом национальной специфики: понимание им китайской истории, китайской культуры и жизненных реалий, на которые он первоначально не обращал внимания.

Глава II. “Три родины” в творчестве 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 социалистической 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 в XX в., – 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 скрытую 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 этой поэтической книги, давшее название всему сборнику, было создано в 1971 г. «Три Родины» поэта – это, прежде всего, Россия, – место появления на свет будущего писателя, где прошло его детство; Китай – страна юности, место его становления как творца и обретения творческой самостоятельности; Бразилия – убежище на протяжении второй

половины жизни и новый творческий импульс, где он умер. В этом стихотворении история скитаний поэта была изложена концептуально – через воспроизведение процесса развития и 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.

Плененный 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. («С горы Невы»)

[Перелешин 1987: 160].

В Главе II ставится задача выяснить отношение В. Перелешина к России, Китаю и Бразилии как предметам художественного воспроизведения. Для решения этой задачи в тексте последовательно анализируются образы трёх стран, представленные в творчестве поэта, а также исследуются факты его биографии, связанные с этими странами, и воздействие русской, китайской и бразильской культур на поэтическое самосознание автора.

Поскольку отношение В. Перелешина к его «трём родинам» на разных этапах творчества существенно различалось и носило полифонический характер, глава имеет три раздела, в каждом из которых рассматривается отношение поэта к России, Китаю и Бразилии, а также художественные особенности образов этих стран.

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

2.1. Образ России: память культуры

Как мы отметили ранее, в 1920-е гг. Харбин стал центром интеллектуальной жизни российских «китайских» эмигрантов, среди которых были выдающиеся прозаики и поэты. В их числе особо выделялась фигура В. Перелешина, обладавшего особым талантом, что позволило ему стать знаменитым уже в молодости. Он был постоянным участником и победителем

различных поэтических конкурсов¹⁶, и эти успехи позволяли поэту гордиться собой и придавали ему уверенность в своих силах. В 1932 г., в возрасте всего 19 лет, В. Перелешин стал редактором литературной газеты «Чураевка», которая быстро стала весьма 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 2018: 20–21].

Стихотворение было создано поэтом в марте 1935 г., когда над всей Европой нависла угроза новой мировой войны, и главные европейские державы уже открыто готовились к ней. История галлиполийцев – одна из

¹⁶ В Харбине юный В. Перелешин стал победителем восточноазиатского конкурса российских поэтов и беллетристов. См. статью А. Жебита «Он пел “в тоске, на забытом языке”» [Жебит 2013: 55-61].

наиболее трагических страниц, связанных с последствиями Первой Мировой и Гражданской войны в России. Стихотворение выражало озабоченность поэта ситуацией, сложившейся в 1930-е гг., а также его почтение к солдатам, храбро сражавшимся за Родину, но брошенным ею и её союзниками. Произведение продолжало русскую стихотворную традицию, заложенную Пушкиным – самым почитаемым предшественником поэта, – и написано ямбическим тетраметром, имеющим чёткий и ясный ритм. В нём передавалась торжественная и героическая эмоциональная атмосфера, царившая в обществе: первая строфа описывала героический дух солдат, проливавших кровь за свою страну и народ; 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», всеми способами ««вправиться» в “нормальность”» [Hinrichs Jan Paul 1987: XXII]; в это же время протекал его неудавшийся роман с Е.А. Генкель¹⁷, принятие монашеского пострига, а также обучение в Богословском институте им. Св. Владимира (Харбин). Однако все эти попытки коренным образом изменить жизнь не приносили поэту душевного спокойствия: зная о своей «болезни» (речь идёт об гомосексуализме), В. Перелешин всячески стремился не признавать свою «природу», однако чем больше он хотел это скрывать и отрицать, тем сильнее становились его душевные переживания, и эмоции. Если сопоставлять внутреннее состояние поэта с разбушевавшейся стихией, – например, с наводнением, – то можно сделать вывод: если для кардинального решения проблем, вызванных наводнением, необходимо не постоянное

¹⁷ Елена Александровна Генкель была старше В. Перелешина на 13 лет; она была замужем и проживала в городе Даляне [Дальнем]. В. Перелешин познакомился с ней в 1935 г., и с этого времени началась их переписка. Летом 1936 г. поэт по её приглашению на полтора месяца съездил в Далянь.

заделывание разрушающихся плотин, а сброс воды, то и для молодого человека необходимы были принципиальные поступки¹⁸.

Однако следует отметить, что обычно В. Перелешин в своих художественных произведениях и письмах «китайского периода» старался не раскрывать размышления об актуальных общественных и социальных проблемах. Чрезвычайная 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 национальной идентичности, изысканию и сохранению национальных корней, а также размышлениям над всеми этими вопросами в философском и религиозном аспектах. Глубокая привязанность русского народа к земле, на которой он родился и рос из поколения в поколение, делала «мать-родину» источником духовной силы, а вызванные разлукой страдания стали причиной все более и более угасающей по политическим причинам надежды на возвращении на родину, что усиливало трагическую сущность изгнания и способствовало отходу от угрожающих их безопасности тем. В. Перелешин писал об этой особенности самосознания эмигрантов в стихотворении «Мы», вошедшем во второй сборник «Добрый

¹⁸ Китайцы считают, что, готовясь к наводнению, лучше заранее создать для реки несколько русел, по которым вода будет течь постепенно и свободно, а не заделывать дамбы и плотины, поскольку такая помощь неизбежно будет запоздалой. Согласно представлениям, отразившимся в древней китайской философии, природа обладает огромной силой и человечество должно её уважать, приспособившись к ней, и если поступать именно так, то она обязательно ответит на такие действия благодарностью.

улей»: «Пусть звезды холодны чужие – / Отрубленная голова / Неумирающей России» [Перелешин 2018: 49].

Не благоприятствовала разрешению проблем поэта общественная ситуация 1930-х гг.: Япония вторглась на северо-восток Китая; атмосфера в обществе стала напряжённой, 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.

Вся эта мертвенная жизнь омрачала и без того подавленное настроение В. Перелешина, что серьёзно 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 в дальнейшем получило одобрение. Писатель успешно защитил диссертацию, однако руководство Богословского института им. Св. Владимира (г. Харбин) отказалась выдать ему соответствующий 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 на пароходе в Бразилию. В Бразилии, после 15-летнего творческого молчания, он возвратился в поэтический мир, а в 1968 г. он при помощи своего старого друга (ещё харбинского периода) – поэтессы, литературного сотрудника «Голоса Америки» Ю.В. Крузенштерн-Петерс, – опубликовал пятую книгу стихотворений, получившую название «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 переведённых 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. Несмотря на то, что писатели-эмигранты находились в чужой стране, они сохраняли русскую культуру и национальные литературные традиции. Типичным примером такого отношения к поэтическому творчеству может служить литературная деятельность В. Перелешина, который, покинув родину семилетним мальчиком, сумел сохранить духовную связь со своими национальными корнями.

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

В творчестве В. Перелешина также 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 своим духовным кумиром. Его поэзия, отличающаяся музыкальностью и эмоциональностью, постоянно притягивала к себе и В. Перелешина. Яркая индивидуальность, страстность, свобода и смелость, а также широкий кругозор, выразившийся в творчестве русского классика, ободряли молодое поколение изгнанников. Под влиянием стихотворения «Парус» В. Перелешин

написал стихотворение «На море», а его стихотворение «Хуцинь» напоминает известное стихотворение М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

Как для оригинального творчества В. Перелешина, так и для выполненных им переводов китайской классической поэзии, были характерны созерцательность, интеллектуальность и философичность, предполагающие гармоничное сочетание описаний «реального» и «духовного» пространства, совмещение картин повседневной жизни и религиозно-философских размышлений, напряжённый поиск смыслов в судьбе другой цивилизации. В данном аспекте В. Перелешин считал себя учеником Ф.И. Тютчева, поэзия которого являлась концентрированным выражением глубокой мудрости (в этом проявлялось её типологическое сходство с традиционной китайской лирикой) и включала в себя философские размышления, построенные на основании диалектического метода.

В творчестве В. Перелешина легко обнаруживаются и традиции русского Серебряного века. Писатель, как и многие другие русские поэты-эмигранты высоко оценивал русских символистов, 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 свой исключительный интерес к произведениям основоположника акмеизма, от которого он наследовал образную форму стихотворений и интерес к изображению многополярного и многокультурного мира:

Нынче я не наслаждался вдосталь
Книгой – завтра к ней вернусь опять:
Эту книгу надо, как Апостол¹⁹,

¹⁹ Следует отметить, что книга «Апостол» была одной из первых русских книг, напечатанных в московской типографии в 1563–1564 гг. Сравнив сборник Н. Гумилёва с первопечатной книгой В. Перелешин косвенно выразил личное отношение к творчеству поэта-акмеиста.

Маленькими главками читать!

«При получении стихов Гумилева» (1943)

[Перелешин 2018: 123–124].

Большая часть стихотворений, написанных В. Перелешиним на протяжении китайского периода творчества, была сосредоточена на индивидуальных переживаниях поэта – его муке, боли, несчастьях, – выраженных при помощи религиозных и философских мотивов. Четвёртая 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 гг.) было связано и с некоторыми счастливыми днями, которые питали душу поэта: ему наконец-то удалось вырваться за пределы провинциального Харбина и покинуть узкий круг русских эмигрантов [Hinrichs Jan Paul 1987]. В Пекине он смог вдохнуть свежий воздух и заново взглянуть на окружающий мир, понять и принять себя в совершенно новом свете, приступить к глубинному 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 экстремального выживания российского народа 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 несколько иные особенности. *Внешняя* реальность, окружавшая поэта, сочувствие к страдающим людям, к сожалению, во многом оказывались закрытыми для его внутреннего мира. В

письме от 24 июля 1968 года, адресованном поэту и литературному критику Ю. Иваску, писатель 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, глубокие 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 и 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 том числе и 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. (спустя всего несколько дней после связанного с поэтом скандала в Пекине) поэт написал стихотворение «Последний лотос», в котором выразились недовольство и обида, 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.

[Перелешин 2018: 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, воспеваает 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. он 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!

[Перелешин 2018: 118].

После этих строчек содержалось прямое обращение к «мачехе ласковой» – Китаю, – где «...летние звезды в ночи для меня расцветали». Далее, в третьей и четвертой строфах, лирический герой, глядя на закат, с тоской размышлял о своей родине (которую он, несомненно, 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].

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 – России, – 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 поезда «низшего класса», совершённое вместе с беднейшими китайцами, оставило в его сознании глубокое впечатление. Много лет спустя, находясь в Бразилии, поэт вспомнил трагический эпизод этого 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 почти все бывшие деятели харбинской «Чураевки» – Л. Андерсен, Л. Хаиндрова, Н. Щеголев, Ю. Крузенштерн-Петерец, В. Померанцев, – и в их числе, конечно, оказался и В. Перелешин. Однако стихотворение, написанное В. Перепелиным в 1944 г. на тему России, подверглось резкой критике со стороны его бывших соратников по писательству по причине «эмоциональной пустоты», которую увидели в нём другие поэты.

Обратимся к тексту этого 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 данного произведения другими участниками «Пятницы», как можно предположить, была абстрактность образа России и «безжизненность» связанных с ним в стихотворении мотивов-характеристик («заспанное слово», «придуманное бытие», «смутная любовь»). На таком фоне образ Китая в творчестве поэта оказывался гораздо более ощутимым и конкретным.

Утверждая свою жизненную позицию, в 1947 г. поэт написал в стихотворении «Заблудившийся аргонавт»:

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

Далее поэт представил свою воображаемую потенциальную 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.

[Там же: 138–139].

Весь жизненный путь В. Перелешина был связан со скитаниями, а его творчество не только свидетельствовало о блестящем таланте автора, но и отражало процесс непрерывного развития поэта и искания «настоящего себя». «Ностальгия Перелешина» оказалась соотнесена 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.

2.2. Китай: взгляд в прошлое

Литература русского зарубежья содержала уникальный опыт выживания в чужом культурном пространстве – плодотворной межкультурной коммуникации, накопленный русскими людьми, заброшенными в разные страны. Восточная ветвь литературы русского зарубежья по выраженному в ней идейно-эмоциональному содержанию существенно отличалась и от западной русской эмигрантской литературы – энергичной, полной «вольности», стремящейся к использованию индивидуальных и новаторских форм, – и от идеологизированной «советской» литературы, выразившей идеалы социализма и коммунизма.

Находясь далеко от основных центров европейской культуры XX в., литература русского зарубежья в Китае обрела уникальный, почти незаметный со стороны «аромат». Она никогда не находилась в центре внимания литературной критики, не поражала читателей броскостью и оригинальностью

поэтического языка, но зато в ней выражалась скрытая красота окружающего мира, глубокие экзистенциальные размышления об эпохе и о месте российских эмигрантов в современном мире – и в этом своём качестве она удивительным образом соответствовала традициям древней восточной культуры и философии.

В отличие от многих современников В. Перелешин не испытывал по отношению к Китаю чувства превосходства, что было большой редкостью в среде русских эмигрантов, которые часто оказывались равнодушными к китайской культуре. Поэт глубоко озаботился судьбой раздираемой войной страны, увидел бедность страдающего китайского народа и сумел прикоснуться к древней, но, как тогда многие полагали, «угасающей» китайской цивилизации. Он приобрёл китайских друзей и занялся переводом китайской классики на русский язык, а также ввёл в своё собственное поэтическое творчество многие «китайские» образы.

Внимание В. Перелешина к Востоку и конкретно – к Китаю – имело и 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, описания многочисленных путешествий по этой стране, публиковавшиеся на протяжении второй половины XIX в. (Н. Пржевальского, А. и Г. Потаниных, Г. Грумм-Гржимайло, П. Пясецкого, Э. Ухтомского и др.), переводы произведений китайских писателей и мыслителей на русский, английский или французский языки, публичные лекции и труды известных российских учёных-синологов (например, В. Васильева, С. Георгиевского, В. Алексеева), популярные книги о путешествиях и путешественниках, созданные подростковой писательницей М.А. Лялиной (иронически упоминаемые Набоковым в романе «Дар») [Лялина 1898].

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, произведения которых были хорошо известны русским эмигрантам, проживавшим в Харбине и Шанхае.

В «Изъяснительных 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 перспективную *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 должно было быть 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-акмеиста тема Китая была не только частью увлечения «экзотическими» культурами, привлекавшими его 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 лирики: изображение пейзажа переплеталось с раскрытием внутреннего мира 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 гармонию²⁰. 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 довольно хорошо овладел китайским языком. В его поэтическом творчестве и переводческой деятельности образы и мотивы, связанные с Китаем, занимали большое место.

²⁰ Обращение к отдельным приёмам «китайской поэтики», характерное для творчества 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.

Исследование художественного мира писателя и места в его творчестве размышлений о «трёх родинах» позволяет понять черты, характерные для его личного творчества и некоторые особенности литературы русской «восточной» эмиграции.

В этом разделе мы останавливаемся на проблемах, соотнесённых с местом, которое занял в творчестве писателя Китай – его «Второй Родиной», предпринимаем попытку выяснить истинное отношение В. Перелешина к Китаю и китайской культуре, определить место образа Китая в его творчестве, а также исследовать воздействие китайской культуры на поэтическую деятельность автора.

Почти каждый новый сборник стихотворений В. Перелешина после его публикации вызывал большой резонанс среди соотечественников. В своих поэтических произведениях он уделял большое внимание строгому соблюдению метрики и ритма, что подчеркивало связь его творчества с традициями русской классической литературы. Стихотворения поэта включали размышления на разные темы, в том числе рациональные философские рассуждения.

В. Перелешин был увлечен Китаем и нередко включал в своё творчество мотивы и образы, связанные с китайской культурой; он даже сочинял собственные стихотворения, написанные в стиле древней китайской поэзии. Экзотический колорит загадочной древней страны придавал его работам оригинальные сюжетные повороты, порождал яркие образы, делал процесс чтения произведений захватывающим. Следует особо отметить, что интерес В. Перелешина к китайской культуре выразился в том, что он стал самостоятельно изучать китайский язык, что позволяло ему активно заниматься переводами на русский язык произведений китайской классической литературы, а также произведений современных китайских писателей, – таких, например, как Лу Синь, – и изложить на русском языке ряд биографий китайских знаменитостей.

Российские и китайские исследователи литературы русской восточной эмиграции неоднократно отмечали яркость и убедительность образа Китая и китайской культуры, созданного в произведениях В. Перелешина. Почти все литературоведы придерживаются мнения, что «китайские элементы» в его творчестве свидетельствуют о его глубокой любви к Китаю – «второй Родине» поэта, или, как он иначе называл страну, давшую ему и другим русским людям, приют, – своей «мачехой ласковой»²¹.

Для того чтобы лучше понять истинные чувства поэта, выраженные в его творчестве, мы считаем необходимым осуществить анализ *контекста*, в рамках которого формировалась поэтическая индивидуальность В. Перелешина, познакомиться с тем, как формировалось и развивалось его отношение к Китаю.

Мы 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 (то есть 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 личные корыстные политические цели, а простой народ жил в страшной бедности и оставался неграмотным. Все 32 года, которые поэт находился на территории Китая, жизнь людей в этой стране – как местного населения, так и русских эмигрантов – была очень тяжёлой, наполненной социальными потрясениями, насыщенной страхом и нищетой. В дальнейшем, находясь уже в Бразилии, поэт вспоминал: «От тогдашней шанхайской действительности хотелось бежать, но бежать было некуда. На севере было еще хуже, ещё голоднее и холоднее, а границы были закрыты»²².

²¹ См. стихотворение В. Перелешина «Ностальгия» (1943): «У мачехи ласковой – в жёлтой я вырос стране» [Перелешин 1944].

²² Перелешин В. Два полустанка. Цит. по кн.: [Hinrichs Jan Paul]. Valerij Perelesin's Poetry from His Chinese years (1920–1952). Amsterdam, 1987. P. 101.

Осенью 1939 г. В. Перелешин переехал в Пекин и начал службу в Российской Духовной миссии – Бэйгуань. Через два месяца после приезда в Миссию его пригласили на экскурсию в один из парков бывшего Зимнего Императорского дворца Бэйхай (北海 – «Северное Море»). В письме матери от 17 ноября 1939 г. он подробно 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 описанную эмоциональную волну и видеть в ней вызванную любовью поэта к страдающему Китаю грустную печаль, однако её вполне можно считать естественным выражением сострадания поэта к разрушенной стране. Существование цензуры не позволяло поэту открыто высказывать свои мысли о современном положении страны, и многие печальные истории оказались глубоко похоронены в его сердце. Лишь на склоне лет, после многих лет скитаний, проживая уже в Бразилии, писатель в автобиографической книге «Поэма без предмета» [Перелешин 1989] впервые затронул связанную с Китаем политическую тематику 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 Юаньюань 2021].

Отсутствие социально-политической тематики не лишало творчество В. Перелешина многообразия, – наоборот, анализируя творческий путь поэта, мы можем отметить эволюцию его лирики, которая была обусловлена процессом духовного роста.

Тема Китая в поэзии В. Перелешина впервые возникла в третьей книге стихотворений «Звезда над морем» (1941) [Перелешин 1941], в которую вошли произведения «Поездка в Дун-лин²³» (1940) и «Картина» (1941).

²³ 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.

Наиболее характерными особенностями этих стихотворений было лирическое выражение эмоций, которое осуществлялось при помощи воспроизведение предметов (реалий), соотнесённых с китайской культурой, и через описание конкретных жизненных сцен, 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 китайской 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 четвёртой строфе мысль поэта вновь обращается к реалиям современности и содержит скрытую оценку деятельности современного человека.

Профессор Ли Мэн в монографии «Забытая страница: литература русской эмиграции в Китае» осуществила детальный анализ этого 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 Мэн 2007: 309]²⁴.

²⁴ Перевод осуществлён автором диссертационной работы.

В другом стихотворении, получившем знаменательное название «Картина» (1940), воспроизводился традиционный пейзаж, построенный по законам композиции традиционной китайской живописи:

КАРТИНА

Марии Павловне Коростовец

Есть у меня картина: между скал
Простёрто 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,
Вздохнут 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 2018: 85].

В этом стихотворении созерцание *пространства* тесно переплетается с авторскими размышлениями о закономерностях течения *времени*. Изображение ~~национального~~ китайского пейзажа чередуется с описанием впечатлений автора и его размышлениями, в которой воссоздаётся предполагаемая точка зрения зрителя картины, содержатся рассуждения о соотношении в жизни человека «маленьких целей»²⁵ (под которыми подразумеваются бытовые, «житейские» проблемы), связанных с повседневностью, и целей «больших», то есть высоких, «духовных», выражающихся в бытии природы и доступных отрешившимся от будничных дел 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

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 кардинально, системно, комплексно. Под таким «кардинальным» решением проблем обычно подразумевалась революция. В интерпретации В. Перелешина «большой целью» оказывалось эстетическое совершенство природы, отражённое в картине мастера-живописца.

реальностью и воображением, достигаемого при помощи «проходящих через всё стихотворение параллелей» и чередования времени глаголов [Ли Мэн 2007: 309]²⁶.

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 различных временных форм глагола способствовало тому, что воспроизведённая в стихотворении «картина» переносилась из плана «реального» бытия в некое вневременное «духовное» пространство, в котором среди тишины вечно живут мудрецы и странствуют души людей²⁷.

²⁶ Перевод цитат из монографии Ли Мэн осуществлён *автором диссертационной работы*.

²⁷ Более подробно влияние китайской классической поэзии на творчество В. Перелешина будет рассмотрено в разделе 3.1. «Китайская поэтика».

Тема Китая сделалась ещё более яркой в четвертой книге стихотворений «Жертва», опубликованной в 1944 г., которая сразу привлекла внимание харбинских критиков [Там же: 313].

Программным в сборнике было стихотворение «Китай» (1942), которое, как отметила Ли Мэн, стало «первой декларацией о принятии поэтом Китая и китайской культуры» [Там же]. В самом начале стихотворения поэт декларирует свой общий взгляд на страну:

Это небо как синий киворий
Осентявший утерянный рай
Это милое желтое море –
Золотой и голодный Китай.

[Перелешин 1944: 14].

Слово «киворий», принадлежащее к «высокому» стилю, которое в стихотворении 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 молельными местами почитаемых людей, сопоставление страны с утерянным человечеством «раем», «небесным Иерусалимом», – указывало на идеализацию поэтом Китая.

Далее в произведении перечисляются знаковые детали, связанные в сознании российских читателей с этой страной, которые, как святыня, хранятся в душе поэта его «сердцем мудрым»: «пёстрые стены», «дворики», «сосны», цветы, «кроткие лица» китайских девушек и «мирная речь» китайских 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 этого стихотворения у *китайского* читателя должно было обязательно возникать ощущение того, что изображённый 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 В. Перелешина не был представлен трезвый взгляд на текущее социальное положение страны, не было сформулировано отношение к страданиям китайского народа или высказаны размышления о грядущей судьбе Китая. Мотивы, выраженные в этом стихотворении, воссоздавали отдельные «экзотические» (для русского человека) детали и могли быть связаны, например, с «радостными» путешествиями по стране, и свидетельствовать не столько о глубокой 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 и внутренней борьбой, обусловленной его нетрадиционной сексуальной ориентацией: «К ним я, данник беды и позора, / Приходил тишины зачерпнуть...» [Там же: 106].

Следует подчеркнуть, что В. Перелешин избегал излишнего общения с окружающим миром – и как обычный застенчивый человек, и как иностранец, оказавшийся в чужой стране. Между тем он всю свою жизнь страдал от ощущений, вызванных его отклонениями от общепринятой сексуальной ориентации. Оба упомянутых выше аспекта мешали поэту в полной мере раскрывать свою душу и в полной мере полюбить Китай – бедный, тёмный и глубоко страдающий. Поэтому вывод о любви В. Перелешина к Китаю, к которому пришли многие 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 о китайской литературе и философии были весьма глубокими.

Наглядным доказательством этого факта 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 2018: 114–115].

Используя образ китайского «горбатого» моста, поэт раскрыл жизненный путь человека: первая половина жизни подобна подъёму вверх, который тянется долго и требует напряжённых усилий; достижение вершины

символизирует пик жизни и одновременно оказывается началом движения вниз; вторая половина жизни подобна спуску, во время которого годы пролетают быстро, незаметно, 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 всегда благодарен Богу и что ему всегда необходимо упорно учиться, непрерывно совершенствуясь – даже в последние годы своей 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²⁸. Подобная мысль утверждается и в китайской пословице: 学如逆水行舟, 不进则退²⁹. Множество аналогичных высказываний можно встретить и в других классических китайских текстах.

В. Перелешин был увлечён 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. 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 Юаньюань 2021]. Если человек в своём духовном развитии хочет достигнуть более высокого уровня, то для достижения цели ему нужно приложить огромные усилия, которые могут замедлить течение времени. В результате такого духовного подъёма человек достигает «пика» своей жизни, и с этого момента он, с одной стороны,

²⁸ Трудолюбие – это петлистая тропинка, ведущая в горы книг; упорное учение – небольшая лодка, плавающая по бесконечному океану знаний. *Перевод автора диссертационной работы.*

²⁹ Учение подобно лодке, плывущей против течения, однако стоит на минуту остановиться как тебя тут же унесет назад. *Перевод автора диссертационной работы.*

освобождается от тяжестей борьбы с обстоятельствами, – однако, с другой стороны, в его жизни начинается спад, а вслед за этим время начинает лететь ещё быстрее.

В стихотворении «Вид на Пекин из Би-юнь-сы»³⁰ (1943) поэт также описал подъём – на этот раз на вершину горы, возвышающейся над городом, что позволяет лирическому герою ощутить в своём сердце величественность природы: «Так высоко, что умолкает слава / И только ветра слышен вечный зов» [Перелешин 2018: 120]. Данный эпизод напоминает популярный сюжет древней китайской поэзии: поэт поднимается на возвышенность и устремляет свой взор в необозримую даль, любуясь с высоты 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 внизу!

Эта строфа демонстрирует прекрасное знание русским поэтом мотивов древней китайской поэзии и выраженное в его произведениях стремление удалиться от мирских забот и соблазнов.

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。

³⁰ Биюньсы [碧云寺] – Храм Лазурных Облаков, расположенный в пригороде Пекина.

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 читателя к постоянному духовному совершенствованию, а также к 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，
百年多病独登台。³²

Поэт, находясь на склоне лет, поднявшись на башню, расположенную на высоком берегу реки Янцзы, оглядывается на свою жизнь, прошедшую в постоянных скитаниях, и сравнивает осень, царящую в природе, с «осенью»

³¹ Башня Гуаньцяо – «Башня Аиста». Солнце блистает над горами; / Жёлтая река течет в сторону моря. / Чтобы насладиться ещё более грандиозным зрелищем, / нужно подняться ещё выше. *Перевод автора диссертационной работы.*

³² «В далёком краю... Печальная осень... Вечно в скитаниях / На склоне лет, обременённый болезнями ... В одиночестве поднялся на башню». *Перевод автора диссертационной работы.*

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».

В этом же 1943 г. В. Перелешин написал ещё несколько стихотворений, посвященных Китаю, – «Чжунхай»³³, «В Шаньхайгуане»³⁴, «Хуцинь»³⁵, в которых отразились впечатления поэта от прогулок по Пекину и его окрестностям, а также его душевное состояние. Общим для всех этих произведений было обращение к теме Китая, использование образов и мотивов, передающих «китайский колорит», заимствование некоторых стилистических приёмов и художественных выразительных средств, идущих от древней китайской поэзии.

В стихотворении «Чжунхай» поэт изобразил свой любимый 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 оказывается сосредоточен на деталях, увиденных с близкого расстояния, то направлен вдаль – в пространстве и во времени. Пейзаж, воспринимаемый глазами лирического героя, вызывает у него философские раздумья, что всегда было характерно для китайской поэзии, а размышления о событиях, связанных с прошлым, чередуются с размышлениями, отнесенными к настоящему и гипотетическому будущему. В последней строфе поэт вновь возвращается к реальности, и его душа наполняется спокойствием (не случайно поэтому в стихотворении несколько раз используется мотив *тишины*).

³³ Чжунхай [中海] – озеро и окружающие его парк, расположенные в центре старого Пекина, к западу от Запретного города, которые до падения династии Цин являлись частью комплекса императорских дворцов.

³⁴ Шаньхайгуань [山海关] – пограничный пост, известный также под названием Первая Застава Вселенной, от которого начиналась Великая стена.

³⁵ Хуцинь [胡琴] – старинный китайский смычковый инструмент.

Стихотворение «В Шаньхайгуане» отразило богатое воображение поэта. Созерцание «Первой Заставы Вселенной» погружает его в размышления о закономерностях истории, о минувших войнах, о древних обрядах, о старинной 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 поэта, направленные на собирание «камней дорогих» и «жемчужин», – то есть личный *поиск истины*.

Стихотворение «Хуцинь» 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 поэтом «в ночную синь», когда «неискусная» и «безутешная» мелодия, издаваемая древним инструментом, вызывает у лирического героя печаль и мысли о предстоящей разлуке, «грусть начальной осени» – как будто кто-то «рукою хрупкою и смуглою, / волнует скрипку – и меня». Сама точность передачи глубокого эмоционального смысла древней китайской мелодии и настроения невидимого исполнителя, удивительна для иностранного поэта, который, слушая национальную китайскую мелодию, может напиться «слез невидимых» и поделиться «чужой печалью».

Следуя традициям ведущего поэта-символиста Серебряного века А. Блока, В. Перелешин был склонен «эстетизировать пейзаж, сближать его с живописью или смежными родами искусства» [Агеносов, Соловьёва 2012]. Например, в стихотворении «Сянтаньчэн» (1948), вошедшем в пятый сборник «Южный дом» [Перелешин 1968], автор воспел воображаемый утопический китайский город Сянтаньчэн, в котором царят мир, тишина и счастье, а у его обитателей господствует праздничное настроение и душевное спокойствие:

Сянтаньчэн – за холмом прохладным:

Днем туда голуби летят,

А потом фениксом нарядным

В Сянтаньчэн прячется закат.

«Сянтаньчэн» [Перелешин 2018: 149].

Образ Китая был интерпретирован В. Перелешиним в качестве «земного рая». Будучи представителем молодого поколения (то есть поколения, которое было вывезено в Китай ещё детьми), поэт сумел описать чужую, но ставшую ему близкой культуру. В качестве аналогичного примера можно назвать стихотворения «Китайская шкатулка» и «Феникс», созданные другой представительницей младшего поколения – поэтессой М.П. Коростовец.

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

Вскоре жизнь В. Перелешина в Шанхае стала постепенно налаживаться: он встретил нового возлюбленного, начал читать лекции в училище, стал работать в ТАСС, где ему неплохо платили. Мать поэта, Евгения Сентянина, сумела издать в Харбине новый сборник поэта. Оживлённая светская жизнь, царившая в большом городе, его необычная архитектура, встречи со старыми друзьями, проходившими в кружке «Пятница», способствовали улучшению его настроения. В. Перелешин стал регулярно посылать деньги своей матери и приобрел ей в подарок дорогой плащ (каких не было в продаже в провинциальном Харбине), совершал путешествия на лодке по озеру Сиху³⁶ вместе со своим новым любовником, продавцом книг Тяньшэном (1927–

³⁶ См. стихотворение «Ночь на Сиху» [Перелешин 1968: 26], «К другу» [Перелешин 1968: 29] из «Южного дома». Сиху [西湖] – знаменитое Западное озеро, расположенное в г. Ханчжоу. Прекрасные пейзажи озера Сиху были воспеты многими китайскими поэтами.

1987)³⁷. Сложившаяся в Шанхае жизненная ситуация позволила писателю почувствовать себя действительно «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 Мэн 2007: 263] – и обретенная поэтом возможность свободно изучать окружающую его китайскую культуру, которая постепенно приоткрывала перед ним свои таинственные завесы, способствовали новому творческому расцвету. В этот же период писатель случайно познакомился с молодым человеком по имени Шуанхун³⁸ и посвятил ему стихотворение «Красные листья под инеем» [Перелешин 2018: 143]. В китайской культуре образ осенних кленовых листьев всегда был символом грусти, связанного с расставанием унылого настроения, а также глубокой и одновременно гуманной заботы о народе, ведущем тяжёлую, полную страданий жизнь. В. Перелешин, упивавшийся любовью, интерпретировал этот образ по-своему – как указание на «нежные губы» и поцелуи.

Приведем другой пример: образ луны в китайской культуре всегда символизировал красоту, высокую и чистую любовь, вечность, воссоединение людей, тоску по родине и т. д.; однако в стихотворении «Сны отлетают в

³⁷ Настоящее полное 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. писатель познакомился с продавцом книг, который имел «ласкательное имя» Тяньшэн. Они быстро полюбили друг друга и вместе катались на лодке по озеру Сиху (см. стихотворения «Ночь на Сиху» [Перелешин 1968: 26], «Другу» [Перелешин 1968: 29] из «Южного дома») [Ли Мэн, 2007: 263]. В автобиографической «Поэме без предмета», написанной в Бразилии в конце 1970-х гг. и опубликованной в США в 1989 г., указывается официальное имя – Лю Син: «В Ханджоу 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).

³⁸ Шуан [霜 – Shuang] – иней; Хун [紅 – Hong] – красный.

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»³⁹ [Ли Мэн 2007: 364]. Образ луны в этом стихотворении сильно отличался от образа луны, который хранится в сердце любого китайца, поскольку не может быть ни одного китайца, который бы считал луну «злой», «греховной», «сумасшедшей». В дальнейшем, уже в бразильский период своей деятельности, В. Перелешин, занимаясь переводом на русский язык поэмы Цюй Юаня «Ли Сао», совершил аналогичную ошибку: он неправильно истолковывал уважение и благоговение, которые испытывал древний китайский поэт к императору Чухуай-вану, как отношения, существующие между влюбленными, что оказало негативное воздействие на качество его работы как переводчика.

Прожив более 30 лет в Китае, В. Перелешин в определенной степени 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 его понимание древней китайской классики неизбежно оказывалось ограниченным, – тем более, что поэма «Ли Сао», насыщенная множеством метафор, и древний китайский философский трактат «Дао Дэ Цзин», над переводом которого также работал В. Перелешин, очень сложны для интерпретации даже китайским исследователям.

В 1952 г. В. Перелешин эмигрировал в Бразилию, где практически полностью потерял контакт со своими старыми друзьями и соотечественниками. Покинув «милый Китай», в котором он провел годы своей юности, и, как он сам писал в одном из своих стихотворений, жил в

³⁹ Стихотворение не опубликовано; машинописная рукопись хранится в музее-библиотеке Лейденского университета Нидерландов. VPL3261/24. *Ли Мэн. Забытая страница // Литература русской эмиграции в Китае / Ли Мэн. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2007. 337 с.*

«изгое» [Перелешин 1987], скучая без «очаровательной природы» и близких ему людей. Долгое время (15 лет) писатель оставался вне поэтического круга, живя только воспоминаниями и тоской по своим «первой» и «второй» Родине.

В «бразильский» период своей жизни писатель целиком посвятил себя изучению китайской классики и продолжил работу над переводами произведений. В результате этой деятельности ему удалось завершить начатые ранее переводы поэмы «Ли Сао» [Цюй Юань 1975] 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 этом сборнике (кроме стихотворения «Издаലെка» 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 писателя к Китаю был лишь *большой интерес*, испытываемый им по отношению к его «второй родине».

Хочется подчеркнуть, что чувства В. Перелешина по отношению к Китаю со временем изменялись. В «китайский» период его жизни изучение национальной культуры и языка, с одной стороны, было увлекательным *актом познания*, а, с другой стороны, это было *практичным делом*, помогавшим молодому поэту лучше приспособиться к жизни в стране и даже получать от этого приличный доход. В «бразильский» период интерес поэта к Китаю превратился в глубокую и *истинную любовь*.

Когда занятия переводом на русский язык китайских классических текстов, стали абсолютно никому не нужным занятием, не приносящим в Бразилии ни славы, ни дохода, обращение к китайской культуре стало полностью *делом души* В. Перелешина – свидетельством наступления в его жизни нового этапа глубокого постижения культуры страны его юности.

2.3. Бразилия: обретение свободы

Литературная деятельность В. Перелешина, тесно связанная с необычным жизненным путём, осуществлялась не только на русском, но и на португальском языке; он проявил себя не только как поэт, но и как талантливый переводчик, работавший с литературой на трёх языках, – русском, китайском и португальском.

Как и большинство россиян, вынужденных уехать из СССР после Октябрьской революции, писатель 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 2013] Китай и воссоединиться с братом в США.

В конце апреля 1950 г. В. Перелешин в первый раз попытался покинуть Китай, чтобы на пароходе уехать в США, а его мать, Евгения Сентянина в это время оставалась в Тяньцзине. Однако, как только поэт прибыл в Сан-Франциско, он был арестован, поскольку его приняли за советского шпиона, так как в 1946–1947 гг. он работал в шанхайском отделе ТАСС и имел

советский паспорт. Восьмого сентября того же года американские власти, придерживавшиеся принципов маккартизма, репатриировали В. Перелешина⁴⁰ обратно в Китай, поскольку сочли, что его пребывание в стране может угрожать государственным интересам Соединенных Штатов.

Вернувшись в Тяньцзинь, В. Перелешин, чтобы поддержать своё и матери существование, снова начал преподавать русский язык, – на этот раз в Тяньцзиньской консерватории. Два года жизни в Китае прошли спокойно, а за это время его брату Виктору, который давно эмигрировал в США, удалось помочь В. Перелешину и их матери оформить иммиграционную визу в Бразилию. В сентябре 1952 г. писатель вместе с матерью прибыл в Гонконг, где они получили документы Международной организации беженцев, а через два месяца 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 тяжёлыми. 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 наконец-то получил бразильское гражданство [Ли Мэн 2007: 278]. Покинув «милый Китай», в котором навсегда осталась его юность, поэт, как он сам писал, стал «изгоем» [Перелешин 1987: 114–115], скучая без «очаровательной природы» и близких ему людей. В течение этих лет писатель практически полностью потерял контакт со старыми друзьями и соотечественниками.

Почти 15 лет В. Перелешин жил только воспоминаниями о счастливом прошлом и тоской по «первой» и «второй» родине. Тем не менее, несмотря на тяжёлую работу, он непрерывно занимался переводом китайской классики на русский язык. В послесловии к сборнику «Три родины» поэт отмечал: «Все

⁴⁰ 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].

три родины... – внутреннего голода не удовлетворили... Удовлетворение даёт и переводческая работа...» [Перелешин 1987: 160]. Следует особо отметить, что до издания пятой книги стихотворений, получившей название «Южный дом» [Перелешин 1968] (это оказался 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 всё это время продолжались.

Годы, проведённые 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 осознаёт свои чувства только после того, утрачивает связь с кем-либо или чем-либо. В. Перелешин хорошо понимал, что простился с Китаем навсегда, а вместе с этим – со всеми своими юношескими увлечениями и оставшимися там друзьями, о которых он не раз горестно вспоминал.

Такое состояние В. Перелешина продолжалось вплоть до 1967 г., когда его старый друг, участница харбинского литературного объединения «Чураевка», поэтесса Ю.В. Крузенштерн-Петерец протянула ему руку помощи, убедив вернуться к литературному творчеству и оказав содействие во взаимодействии с издательствами, после чего начался новый период подъёма его литературного творчества и 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 – Евгением Владимировичем Витковским, проживавшим в Советском Союзе, которому он посвятил сборник «Ариэль» [Перелешин 1976], а также опубликовал ряд статей и репортажей в прессе русского зарубежья («Russian Language Journal. Русский язык», «Мосты», «Новый журнал», «Грани», «Современник»,

«Континент», «Русская мысль», «Новое Русское Слово», «Единение» и другие) [Жебит: 2013: 55–61].

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, посвящённой творчеству писателя, основное внимание было обращено на китайский период деятельности поэта, а о последующих 40 годах, проведенных в Бразилии, даётся лишь краткое диахроническое изложение событий [Ли Мэн 2007: 277-283]. Более подробное описание этого этапа содержится в книге О. Бакич «Valerii Pereleshin: life of a silkworm», где имеются 7 глав, посвящённых 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 2013], 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 писатель 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 1987], «Изъ глубины возвахъ...» (1987) [Перелешин 1987], а также 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» [Цюй Юань 1975], «Тень на занавеске», а также важнейший для китайской культуры трактат «Дао Дэ Цзин», впервые переведённый на русский язык в форме стиха, который, благодаря усилиям российского синоведа доктора исторических наук

Г.В. Мелихова, был издан в 1990 г. в журнале «Проблемы Дальнего Востока» [Дао Дэ Цзин 1990: 144–161].

«Дао Дэ Цзин» в поэтическом переводе В. Перелешина впервые был опубликован в 1990 г. в третьем номере журнала «Проблемы Дальнего Востока», издаваемого Дальневосточным научно-исследовательским институтом Академии наук. Перевод, завершённый в 1971 г. в Рио-де-Жанейро (Бразилия), признаётся одним из самых удачных опытов создания произведения, в котором философские раздумья двух народов органично сочетались с поэтичностью, и одновременно сохраняли целостность философской мысли и 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 возвахь...». Именно тогда В. Перелешин в стихотворении «Изгой» (1973) сформулировал очень важную для понимания его творчества мысль: «Китай – любовь, Бразилия – свобода» (стихотворение из сборника «С горы Нево») [Перелешин 2018: 291]. В Бразилии он, наконец, смог полностью посвятить себя любимому делу – поэтическому творчеству и переводу с китайского языка на русский. В дальнейшем сфера его деятельности продолжала расширяться, включив перевод с английского, португальского, французского, латинского и испанского языков, что отразилось в содержании сборника «Южный Крест» (1977) [Перелешин 1977]; поэт даже начал сочинять стихи на португальском языке, результатом чего стал сборник стихов “Nos odres velhos” («В ветхих мехах»), изданный в 1983 г. [Pereliechin 1983].

Первый сборник бразильского периода «Южный дом», связанный с «китайской» тематикой, был издан в Мюнхене в 1968 г. [Перелешин 1968]. Почти все стихотворения, опубликованные в этой книге (помимо стихотворения «Издалека» и перевода стихотворения Лу Синя «Из

слышанного»⁴¹), были написаны В. Перелешиним ещё до отъезда из Китая, – «Последний лотос» (1943), «Заблудившийся аргонавт» (1947), «Южный ветер» (1948), «Красные листья под инеем» (1947), «Хусиньтин» (1951) и др.

Произведения, созданные в лучший «китайский» период творчества, вошли и последующие сборники, опубликованные за рубежом в 1970-е гг. В шестую книгу стихотворений, получившую название «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 міроздании» (1944)⁴². В седьмую книгу стихотворений, названную «Заповедник» [Перелешин 1972], были включены 12 произведений «китайского» периода. В дальнейшем количество переиздаваемых произведений, связанных с Китаем, стало уменьшаться: в восьмую книгу стихотворений «С горы Нево» [Перелешин 1975] вошло уже только одно стихотворение – «Карусель» (1944); в одиннадцатую книгу «Изъ глубины возвахъ...» [Перелешин 1987] – 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 Валерия 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

⁴¹ Оригинал стихотворения Лу Синя “Из слышанного”, записанный для В. Перелешина его хорошим знакомым – великим китайским переводчиком, сотрудником ТАСС в Шанхае Гэ Баоцюанем, – в настоящее время хранится в Лейденском архиве [Hinrichs, 1997, p. 101].

⁴² В названии поэмы было сохранено написание слова «мір» и производных от него слов в значении «вселенная» по правилам старой (дореволюционной) орфографии – в соответствии с требованием самого В. Перелешина, сформулированного им при издании поздних сборников.

периодических изданиях и альманахах при жизни автора и посмертно. Таким образом, почти половина произведений до сего дня оставалась неопубликованной» [Перелешин 2018: 556].

В мае 1953 г. – первую годовщину со дня прибытия в новый «южный дом» – В. Перелешин написал стихотворение «Издалека» [Перелешин 1968], в котором выразились бесконечная тоска и ~~и—ежука~~ по китайской жизни и оставшимся в Китае близким людям:

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

[Перелешин 1968: 38–39].

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

О радостях и о печалях
Здесь не напомнит мне ничто.

[Перелешин 1971: 47]

Данные 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 (~~кетати~~, 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 2018: 120], – понимает, что теперь Бог находится *рядом* с ним:

<...>

О мире маленьком и низком

Я, близкий, помолюсь Христу.

[Перелешин 1971: 47].

Сравнивая эти две позиции, мы видим, что китайские впечатления продолжали жить в сердце поэта и вызывали у него печальные размышления о горькой участи бесприютного скитальца, однако во втором стихотворении многое уже 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.) [Перелешин 2004]. «Неуступчивость» писателя по отношению к написанию данного слова объясняется тем, что для его творчества разграничение значений («тишина», «покой» – с одной стороны, и «Вселенная», «общество» – с другой) было чрезвычайно важным, и поэтому при издании своих произведений он настаивал на чётком различии печатания двух слов, важность чего не всегда понималось критиками. В этом аспекте особенно интересной представляется приведённое выше высказывание В. Перелешина о гипотетической «запретности» определённых значений слова, косвенно подтверждаемая позицией критиков.

Другой отличительной особенностью поэтического творчества В. Перелешина на протяжении бразильского периода являлось новаторство в

области *стиховой формы*. Интерес к экспериментам в области формы был характерен для поэта ещё в молодости, однако в его «позднем» творчестве он раскрылся уже в более широких аспектах.

Так, например, в сборник «Заповедник» был включен сонет «Ангельский язык» [Перелешин 1972: 11], посвящённый эстонскому поэту, искусствоведу и критику Алексису Ранниту. Этот сонет отличается отсутствием шипящих, что может быть объяснено отсутствием этих звуков в эстонском языке. В дальнейшем сам поэт дал положительную оценку этому новаторству: «<...> Опыт был полезнейший, доказавший мне самому, что по-русски можно писать и без шипящих...» (письмо В. Перелешина Е. Витковскому от 27 марта) 1972 г. [Перелешин 2018: 571].

В качестве другого примера новаторства в технике стихосложения может быть приведено особое использование *антитезы*. В сонете «Национализация» (не включенном в книгу «Ариэль»), в девятой-одиннадцатой строках читаем: «Борьбой за численность увлечена упорной, / Подростка бледного разыщет и в уборной / Неутомимая⁴³ заботливая власть». 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 2018: 415] была включена строка из известной португальской песни «A rérola nas ondas da maré» («Жемчужина в волнах прилива»); в стихотворении «Сон» (1980) [Перелешин 2018: 462] были внесены фрагмент первой строки эпической поэмы Адама Мицкевича «Пан

⁴³ В дальнейшем, следуя совету П. Лапикена, В. Перелешин заменил слово «неутомимая» на слово «неумолимая».

Тадеуш» (1834): «O Litwo, ojczyzna moja!» («О Литва, родина моя!») и упоминание повести польского писателя Тадеуша Доленга-Мостовича «Doktor Murek zredukowany» («Уволенный пан⁴⁴ Мурек»). Помимо этого следует отметить, что судьбы писателей, высказывания которых цитировал В. Перелешин, могли в каком-то аспекте напоминать и его собственную судьбу (например, А. Мицкевича, вынужденного жить в изгнании и вернувшегося на родину только спустя много лет после смерти – своим творчеством⁴⁵, или Т. Доленг-Мостовича – польского писателя-патриота, преследуемого властями и погибшего при невыясненных обстоятельствах).

Поскольку В. Перелешин прекрасно знал латинский язык, это также выразилось в его творчестве, – например, в стихотворении «Memento visionem» («Помни о видении») [Перелешин 2018: 486], написанном в 1986 г., где помимо латинского названия, соотносившегося в культурном сознании российской интеллигенции, с рядом аналогичных высказываний, широко использовавшихся писателями, – *memento mori* (помни о смерти): *memento patriam* (помни о Родине), *memento servitudinem* (помни о рабстве), *memento vivere* (помни, что нужно жить), использовалось известное из библейской Книги пророка Даниила высказывание «Менё – текёл – упарсин», указывающее на неизбежность Божьего воздаяния.

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

В 1970-е гг. В. Перелешин продолжал поиск новых художественных форм. В этот период любимым жанром его творчества стал *сонет* – сложный и изысканный жанр, берущий начало в поэзии итальянского Возрождения⁴⁶,

⁴⁴ Здесь В. Перелешин заменил слово «Doktor» на слово «Pan».

⁴⁵ Прах А. Мицкевича был перезахоронен в Кракове в 1890 г.

⁴⁶ В. Перелешин чаще всего обращался к форме *итальянского* сонета, восходящего к традиции Петрарки, творчество которого он хорошо знал и любил.

осмысливавшийся писателем как способ «проверки» собственной поэтической техники.

Среди сонетов, созданных В. Перелешиним, наиболее высоким художественным уровнем отличались сонеты, включенные в сборник «Ариэль» [Перелешин 1976]. В.В. Вейдле – известный историк, литературовед и культуролог русского зарубежья, мнение которого очень высоко ценил В. Перелешин, считал «Ариэль» наиболее зрелой из всех его книг. Сборник «Ариэль» открывался сонетом «Акростих» [Перелешин 1976: 9], в котором из первых букв строчек складывалось имя «Женя Витковский» (которому и был посвящен этот сборник), а завершался «венком сонетов» под названием «Звено», заключительный сонет которого «Магистрал» [Перелешин 1976: 179], также являвшийся акростихом, содержал то же имя.

Одной из особенностей книги «Ариэль» являлось оригинальное использование цезуры. Традиционная метрика русского сонета предполагала обращение к пятистопному ямбу – каким, например, был написан знаменитый «Сонет» А. Пушкина («Суровый Дант не презирал сонета; / В нем жар любви Петрарка изливал»). Тенденция постановки цезуры после второй стопы, отмеченная уже у А. Пушкина, была развита В. Перелешиним, который использовал её не только с целью создания эстетического эффекта, но и для усиления содержащегося в стихе эмоционального заряда и создания определённого ритма (в частности, для выделения ключевых слов с акцентированными логическими ударениями перед цезурой).

Приведём пример из сонета «Далёкому», написанного в сентябре 1972 г.:

А в дальности. Но счастлив я и тих:
Ведь дух один задуман на двоих,
В телесности не ищущий подпорок.

[Перелешин 1976: 18].

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

Биографической основой лирического сюжета книги «Ариэль» являлась страстная любовь лирического героя к Евгению Витковскому (которого, кстати, он лично никогда не видел):

Двум ветровым, влюблённым Ариэлям
Дано творить в безгрешной высоте,
А ниже – мы: горим и с ними делим
Чудесный дар зачатъя в красоте.

«Мы» (24 июня 1972 г.)

[Перелешин 1976: 11].

Освобождение от психологического комплекса «грешника», происшедшее с В. Перелешиним в Бразилии, вызывало суровую критику со стороны некоторых «любителей чистой поэзии» (например, от С.А. Карлинского [Karlinsky 1977]⁴⁷). Но на этот раз – в отличие от «китайского» периода, во время которого также постоянно раздавались аналогичные упрёки, – писатель дал иронический комментарий по поводу таких высказываний: «<...> Если воспевается «нормальная» любовь (он, она, ночь, луна), то все в порядке, муза остается благонаправной. Над этим “благонаправием” я здорово издеваюсь» (письмо В. Перелешина П. Лапикену от 18 марта 1975 г.) [Перелешин 2004].

В 1987 г. В. Перелешин издал в Париже двенадцатую книгу стихотворений, получившую символическое название «Три Родины» [Перелешин 1987] (с момента издания его первой книги стихотворений «В пути» в Харбине прошло ровно полвека). В сборник вошли некоторые

⁴⁷ В письме В. Перелешина от 6 апреля 1978 г., адресованном Е. Витковскому, написано: «...О статье “Скрытый шедевр” С.А. Карлинского я вам писал (и статью посылал). Статья на шести неполных страницах журнала “Улица Христофора” (gay) есть в ней ссылки на Георгия Шувалова (вероятно, Геннадия Шмакова. – Ю.Ю.), но не в этом дело, а в том, что о моем Ариэле С.А.К. написал опрометчиво, сделав из него левшу, в чем я далеко не уверен. Спорить уже поздно: статья напечатана. Другая копия послана дяде Р.А., а получена ли?» [Витковский, 2013, с. 3–34]. «Левша» – постоянный эвфемизм В. Перелешина (и не только его), используемый для обозначения отклонения от сексуальной ориентации (то есть синоним современного слова «гей»).

публиковавшиеся ранее стихотворения, а также новые произведения, созданные уже в Бразилии.

Центральное произведение поэтической книги – стихотворение «Три Родины», давшее название всему сборнику, – было создано в 1971 г., а опубликовано в 1974 г., в 8-ой книге «С горы Нево» [Перелешин 1974]. Две последние строфы были посвящены Бразилии, ставшей «третьей родиной» поэта. Бразилия стала для поэта чудесным раем, в котором не было цензуры, отсутствовала критика, связанная с его личной жизнью, не возникало осуждение со стороны знакомых людей, где он мог откровенно, без стыда выражать себя, свои чувства и эмоции. Бедный скиталец перестал находиться в бурном конфликте с самим собой.

В стихотворении «Бразилия» раскрывалась тема «третьей родины»: поэт, описывая красоту своеобразной южной природы, ласково называл её «Страной моей Травией», «Землей моей Цветией». Привлекал его и уникальный «праздничный» темперамент «вольного» народа, его 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 на чужой земле обернулись обретением смелости выразить себя, уникальным вдохновением и утверждением духовных основ, помогавших сохранять личную культуру.

В стихотворении «В Бразилии» (1980) выражалось ласковое отношение поэта к стране, ставшей его «третьей родиной» («...Мне новый мир засверкал...», «...Столько улыбок, / На каждом крыльце друзья» [Перелешин 1987: 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» [Перелешин 1987: 137].

Находясь в Бразилии и погружаясь в её своеобразную культуру, В. Перелешин написал множество сонетов в честь «дорогого Жени»⁴⁸, помещённых в сборнике «Ариэль». Поэт продолжил свои размышления о вечной теме Бога и веры в «Из глубины возвахь» [Перелешин 1987] и рассуждал о церковной власти (на материале деятельности Русской Православной Церкви в Китае).

Развивая в своём 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 1978] и «Nos Odras Velhos» («В ветхие мехи») [Перелешин 1983]. 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).

Помимо собственного поэтического творчества и переводов, В. Перелешин занимался воссозданием истории (в частности, литературной истории) русской диаспоры в Китае в первой половине XX в. В то же время он продолжал внимательно наблюдать и за событиями, происходившими в Китае: в частности, он высказывал своё мнение о некоторых харбинских литературных деятелях.

В 1989 г. вышла в свет стихотворная автобиографическая книга «Поэма без предмета» [Перелешин 1989] (здесь напрашивается параллель со знаменитой «Поэмой без героя» А. Ахматовой – одного из центральных произведений русской литературы середины XX в.), созданная в конце 1970-х гг., в которой писатель выразил негодование по поводу вторжения Японии в Китай и обрушился с упреками на предательство руководителей китайского

⁴⁸ Так В. Перелешин обращался в письмах к Е.В. Витковскому.

Гоминьдана». В этой поэме, состоящей из 8 400 строк (8 глав, в каждой из которых содержалось по 75 строф плюс примечания), 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 Цзинвэя⁴⁹ по отношению к китайской нации.

Словесные формы, использованные в этом произведении, можно называть «стилистически раскрепощёнными». Например, в «Песне 8» поэмы, подражая стилю М. Волина⁵⁰, для которого были характерны избыточные повторы и кольцевые конструкции, В. Перелешин иронически писал:

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)

[Перелешин 1989: 351].

⁴⁹ Чан Кайши и Ван Цзинвэй – руководители китайской партии Гоминьдан в 1930–1940-е гг.

⁵⁰ Поэт-эмигрант М.Н. Володченко (творческий псевдоним – Михаил Волин), участник харбинской «Чураевки», был гомофобом. Между ним и В. Перелешиним сложилось плохое отношение. М. Волин, в частности, обещал поэту и его матери помочь с получением визы США, для чего взял у них большую сумму денег, однако помощи так и не оказал.

Для того, чтобы глубоко раскрыть истинную историю русской поэзии Китая, В. Перелешин ввёл в «Поэму без предмета» множество китайских слов. Приведём пример из «Песни 4»:

... Не на коне, не на кобыле,
а на скрипучем «сань лунь-чэ»
въезжаю – варвар бледнолицый –
и встречен Северной столицей,
хотя другие города
соперничали с ней тогда <...>.

(Песня 4, VII) [Перелешин 1989: 194].

В этом фрагменте слово «сань лунь-чэ» [三轮车] обозначает трёхколёсное транспортное средство⁵¹, используемое для перевозки людей. Использование подобной китайской лексики, разнообразных «фонетических имитаций» китайского языка и стилизованных картинок на восточные темы обогащало рифмы и «аккомпанировало» развитию сюжета. Сюжетная структура поэмы формировалась не только вокруг литературной (творческой), но и любовной биографии автора. Шестая и Седьмая песни «Поэмы без предмета» были посвящены его главному любовнику – 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 старинным монастырям, расположенным на Западных холмах (Си-шань) в окрестностях этого города [Там же].

В глубине души В. Перелешин понимал, что его поэтическое творчество является не только «верным другом», который всегда находится рядом с ним – независимо от перемен во внешних обстоятельствах, – но и главным содержанием и основным результатом его жизни. В декабре 1967 г. В. Перелешин написал стихотворение с символическим названием

⁵¹ В настоящее время на русском языке этот вид транспорта часто называется «велорикшей».

(соотнесённым с китайской культурой) «Шелковичный червь», адресованное Ю. Крузенштерн [Перелешин 1972], в котором сравнил себя с «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 музыки Китай и Бразилию, как переводчик и как эмигрант» (письмо В. Перелешина И.В. Чиннову от 30 октября 1980 г.).

В опубликованной в 1987 г. прозаической книге мемуаров «Два полустанка» [Перелешин 1987] (под «полустанками» имелись в виду Харбин и Шанхай) В. Перелешин написал комментарии, относившиеся к нэме «Поэме без предмета» [Перелешин 1989], в которых содержались важные пояснения и уточнения, органично дополнявшие поэму. Особо следует отметить, что в прозаических мемуарах писатель был очень 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 матери-родине – России. В мае 1973 г. он написал обращённое в будущее стихотворение, которое получило знаменательное название «В 2040-м году»: «Отверженный, заранее утешен, / Грядущее предвижу торжество: / Московский том «Валерий Перелешин» [Перелешин 1975: 68]. По словам Е.В. Витковского, «Перелешин считал, что советской власти придёт конец к 2040 году» и мечтал о возвращении России к свободной жизни [Витковский 2013; Витковский 2020].

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 некоторыми 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 традиционному 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 ~~нише~~:

Здесь ласка, а там проклятья

Но близится жизнь к концу:

Пора возвратиться, братья,

К недоброму отцу.

«В Бразилии» [Перелешин 1987: 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.

[Перелешин 1987: 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 все эти ностальгические произведения были созданы в 1970-е гг. – период, когда В. Перелешин был страстно влюблен в

«московского Женю». Однако и сама «платоническая» (в данном случае) 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 – Евгения Сентянина. Поэтому смерть матери от рака желудка, последовавшая в сентябре 1980 г., опустошила поэта. В письме И.В. Чиннову он отметил, что разлука с матерью унесла «единственный смысл своей жизни: я ведь и стихи для неё писал» [письмо В. Перелешина И.В. Чиннову от 30 октября 1980 г.].

Новая жизнь В. Перелешина в Бразилии началась с 1953 г. и продолжалась почти 40 лет – до самой его смерти. На этой свободной 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. Следует также отметить, что множество собственных стихов и переводов, сделанных на протяжении этого периода, до сих пор остаются неопубликованными [Перелешин 2018].

Последнее десятилетие своей жизни В. Перелешин прожил в полном 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 старые друзья уже простились с миром, и В. Перелешин считал, что обязан взять на себя ответственность за сохранение их трудов. Несмотря на то, что он так и не успел завершить работу над антологией, деятельность его и М. Визи в сфере подготовки издания русской поэзии оказалась достаточно значимой и предварила последующие издания.

Если Китай, с нашей точки зрения, дал юному писателю не только любовь, но и *вдохновение*, то Бразилия предоставила зрелому поэту не только свободу, но и «примирение» с самим собой.

2.4. Выводы

Жизненный путь В. Перелешина был связан со скитаниями. Его творчество являлось не только свидетельством блестящего поэтического таланта, но также стало доказательством непрерывного развития поэтического дара и постоянных исканий «настоящего себя». Стихотворение «Три Родины» было не только кратким изложением скитаний поэта, но и обозначило «вечную тему» его творчества.

В. Перелешин относился к «первой Родине» с горьким ностальгическим чувством. Любовь поэта к России и её культуре выразилась в следовании национальной классической литературной традиции, а также в постоянном обращении к этой теме. Писатель использовал строгую метрику и ритм, но в то же время стремился углубить смысл стихотворений, следуя принципам философской рациональности. Ностальгия В. Перелешина была лишена конкретности и содержательной углубленности: поскольку его увезли из России семилетним мальчиком, воспоминания поэта о родине не могли быть яркими и конкретными. Образ России в художественном сознании писателя часто оставался условным, неясным и однотонным.

Китай для В. Перелешина – «вторая Родина» – «ласковая мачеха». Жизнь в Китае оказала большое воздействие на самосознание поэта и его творческую деятельность. Хорошее владение китайским языком и глубокие представления о китайской природе и культуре значительно расширили сферу его поэзии. В. Перелешин написал много стихотворений, в которых был создан образ Китая: в своём творчестве он органично соединил две различные культуры – русскую и китайскую. До отъезда из Китая главным в отношении писателя к стране был лишь искренний интерес, испытываемый по

отношению к «второй родине»; в бразильский период это чувство переросло в истинную любовь.

Образ Китая в представлении В. Перелешина являлся конкретным, зримым и живым. Однако его понимание древней китайской классики было весьма ограниченным, а знание китайской культуры во многом было поверхностным. Поэтому можно с уверенностью заявить, что образ Китая в произведениях В. Перелешина постоянно «просвечивал» сквозь образы России и Бразилии.

Для образа Бразилии в творчестве Перелешина характерна яркость, «звонкость» и свобода: в стихотворениях воспроизводится весёлая музыка, задорные песни и танцы, а также уникальный «праздничный» темперамент «вольного» народа.

Завершая биографическую книгу о В. Перелешине, О. Бакич резюмирует: «Всё, что он оставил нам, – его поэзия» [Bakich 2015]. Позволим себе предположить, что писатель отдал дань уважения самому *существованию* человека. Его вера в человека и в важность внутренней борьбы, ностальгия и любовь, скитание и страдания носили «интернациональный» характер, без осознания чего нельзя понять своеобразие его художественного мира, раскрыть значение его поэтического творчества и литературной деятельности. Исследование поэтического наследия В. Перелешина, основанное на изучении событий его биографии, позволяет лучше понять, как трагические события XX в. преломились в персональном опыте, раскрыть специфику авторского сознания и особенности его поэтического сознания.

Несмотря на то, что Бог уготовил В. Перелешину весьма тяжёлую судьбу, поэт всегда придерживался убеждения, что страдания человека являются источником постоянного духовного и творческого роста. Иными 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.

Сопоставительный анализ образов России, Китая и Бразилии в произведениях В. Перелешина, позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Творчество В. Перелешина представляло непрерывные *искания самого себя*, что отражалось на его восприятии трёх *культурных ментальностей*, с которыми ему пришлось соприкоснуться в своей жизни.

2. В. Перелешин воспроизводил образы разных стран через *призму их культуры*, выражающей разные «национальные начала».

3. Образ России в творчестве поэта нередко оказывался несколько абстрактным: родина для него существовала прежде всего в виде *литературных традиций* (как классических, так и современных, связанная с творчеством разных русских писателей – А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета, Н. Гумилёва и др.), органичную близость к творчеству которых он ощущает.

4. Своеобразие ностальгии поэта проявлялось в постоянном соотнесении России с образами двух других стран, в которых он жил, – Китая и Бразилии.

5. Образ Китая – в отличие от образа России – был конкретным и реалистичным, непосредственно соотнесённым с жизнью, хотя и не связывался с изображением сложных социальных проблем и противоречий, которые характеризовали жизнь страны в 1920–1940-е гг.: он формировался через воспроизведение отдельных философских идей, истории, культуры и ментальности китайского народа; при этом гармонично использовалась традиционная национальная символика.

6. Образ Бразилии нередко создавался через сопоставление с Китаем; одновременно он отличался большей яркостью, эмоциональностью, был соединён с «праздником жизни» и соотнесён с современностью.

7. Интерес к Китаю и его культуре сохранялся у поэта и в Бразилии; при этом образ Китая и его понимание автором постепенно углублялись, а интерес к стране, постепенно трансформировался в глубинную привязанность.

Глава III. Китайское начало в творчестве В. Перелешина

Как мы уже отмечали в предыдущих главах, В. Перелешин выделялся среди своих современников выдающимся поэтическим талантом и прекрасным знанием китайской культуры, в его творчестве нередко возникали мотивы и образы, связанные с китайской культурой, с китайской поэтической традицией. В третьей главе многообразные «китайские элементы», существенно обогатившие художественный мир русского поэта, будут рассмотрены более подробно. Это образы и мотивы, характерные для китайской поэзии, принципы композиционной организации текста и особенности позиции автора (наблюдателя), своеобразие интерпретации переводных текстов. Для их совокупного обозначения было выбрано словосочетание «китайское начало».

Глава III имеет три раздела. В первом разделе («Китайская поэтика») рассматриваются художественные особенности произведений В. Перелешина, обусловленные воздействием на его творчество традиционной китайской лирики. Русский писатель внимательно изучал китайскую поэзию и сочинял собственные стихотворения, написанные в соответствии с её принципами. Экзотический колорит древнего Китая придавал его стихам уникальные художественные особенности и способствовал появлению в его творчестве оригинальных образов.

Во втором разделе («Образ сада») рассматриваются особенности воплощения в творчестве В. Перелешина одного из распространённых образов мировой литературы – образа сада, в котором весьма явственно проявляются некоторые характерные «китайские» черты.

В третьем разделе («Поэтический перевод трактата “Дао Дэ Цзин”») анализируется выполненное В. Перелешиним художественное переложение классического философского произведения, в котором русский писатель попытался передать на русском языке китайские религиозно-философские понятия и художественные особенности древнего текста.

3.1. Принципы «китайской поэтики»

Китайская поэзия повлияла на множество произведений В. Перелешина, – в первую очередь, на произведения, в которых возникали китайские мотивы. Например, в стихотворении «Поездка в Дун-лин» (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) использованы приёмы, которые широко применялись в древней китайской поэзии, – изображение автором пейзажа, увиденного с вершины горы, и высказывание стремления удалиться от мирских забот и соблазнов. В стихотворении «Чжунхай» (1943) был использован ещё один приём, нередко применявшийся в традиционной китайской поэзии: взгляд лирического героя поочередно оказывается сосредоточен то на деталях пейзажа, увиденных с близкого расстояния, то направлен в даль – расширяя тем самым пространство и время, – а пейзаж, воспринимаемый глазами персонажа, вызывает у него философские раздумья.

В предисловии («От переводчика») к антологии «Стихи на веере» В. Перелешин указал на некоторые существенные 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].

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

Ключевое понятие китайской поэтики – ‘意境’ [И Цзин, *пиньинь*: Yì Jìng]⁵². Это слово не имеет однозначного эквивалента в русском языке; на английский язык оно переводится словом ‘*ideorealm*’, которое также не имеет адекватной интерпретации на русском языке.

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 мира, изображенную в поэзии; сочетание двух иероглифов ‘意境’ обозначает органичное слияние выраженных поэтом мыслей и чувств с миром, изображенным в поэтическом произведении. Другими словами, ‘意境’ – это *художественный мир* (понятие, использующееся в российском литературоведении), в котором субъективные чувства поэта и объективные образы окружающего мира сливаются друг с другом.

В китайском литературоведении существует другое понятие – «художественный образ» (аналогичное российскому и европейскому термину) – ‘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.

Следует отметить, что между понятиями ‘意境’ и ‘意象’ есть существенные различия: 1) форма художественного образа в литературном произведении создаётся при помощи слов, словосочетаний и 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

⁵² Использовать для обозначения этого понятия на русском языке слово «Ицзин» нам не представляется возможным, поскольку оно будет совпадать со звучанием и написанием на русском языке названия – «Книги (Канона) Перемен» – «И Цзин» [易经 – Yì Jīng].

соотнесённые 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 *чистое 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 указывает на *общий метод* подхода к изображению действительности и способам её презентации, обозначает существование и движение пространства-времени.

Таким образом, ‘意境’ формируется на основе органичного сочетания ряда 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’ (например, если «художественным образом» [意象] будет считаться цветок, то ‘意境’ – это весна).

Китайская поэзия, как и любая иная, не может существовать без использования художественных образов, однако их выявление и определение 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. Исходя из этого становится понятным, что основной особенностью

китайской поэзии является *слияние чувств читателя с естественной окружающей обстановкой*. В китайской поэтике литературное произведение рассматривается как «художественное» или «затрагивающее чувства читателя» (то есть обладающее высокой эстетической ценностью) только тогда, когда оно одновременно выражает и «состояние» объекта, и «внутренние переживания» автора и читателя. Таким образом, автор при помощи созданных им образов передаёт читателям собственное душевное состояние.

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

小楼一夜听春雨，
明朝深巷卖杏花⁵³。

Прочитированные 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 свою 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 живёт 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 сочетаются радость от прихода весны и горечь, вызванная ощущением быстротечности времени. Герой стихотворения всю ночь слушает стук весеннего морозящего дождя, а упоминание цветов

⁵³ «Ночью в скромном доме и всю ночь слышу стук весеннего дождя. / Завтра рано утром в глухом переулке будут продаваться цветы абрикоса». *Перевод автора диссертационной работы.*

абрикоса указывает на пышный приход весны. Если мы будем интерпретировать эти две строки в контексте исторической обстановки и судьбы поэта, то сможем сделать вывод, что поэт не может уснуть в прекрасную весеннюю ночь, поскольку ему мешают неутолимая печаль о судьбе родины, размышления о страданиях своей жизни и о разбитой мечте служения Родине, которые не покидают сознание автора и постоянно – словно морозящий дождь – присутствуют в его размышлениях.

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 многозначный смысл, то есть стали символами. Например, слово «ива» [‘柳’, *пиньинь*: liù], звучащее в китайском языке почти 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 стаи перелётных птиц, которые осенью покидают свои старые гнёзда, часто вызывает у странников грустные переживания и тоску по родному дому. В. Перелешин, несомненно, хорошо знал о существовании в китайской культуре такого символического образа. Образ журавлей появляется в стихотворениях «Майя» (1942.7) [Перелешин 2018: 101], «Ностальгия» (1943.9) [Перелешин 2018: 118], «Прощание» (1944.8) [Перелешин 2018: 101], «Дом» (1944.6) [Перелешин 2018: 248], «Необычайный день» (1973.3) [Перелешин 2018: 425], а также в венке сонетов «Поэма о міроздании» (1944.2–1944.4) [Перелешин 2018: 195–210]. С помощью этого образа поэту удалось передать тоску по милому для него краю и стремление проникнуть в далёкую беспредельность: «Счастье –

север, счастье – дорога. / Там у нас живут журавли: / улетят, а весной – вернутся»⁵⁴.

Следует отметить, что в стихотворении «Дом» появляются образы-символы «сосна», «буддийский рай», «Храм Неба»⁵⁵, которые создают тихую, торжественную атмосферу. Такая «восточная тишина» вызывала у поэта самые глубокие душевные переживания и философские раздумья. Сосна – растение очень стойкое: это вечнозелёное дерево; в Китае она символизирует долголетие человека, а её образ указывает на особую устойчивость, негибемый характер и высокую принципиальность человека. Китайский народ ещё в древности дал сосне, бамбуку и зимним абрикосам высокую оценку (в художественном смысле), поскольку эти растения, проявляя геройство, зимой смело борются со снегом. В классическом каноне конфуцианского учения «Луньюй» есть 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 концептуальных 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 выражением китайского космологического взгляда на «единство человека и природы» [天人合一], образ «Храм Неба» демонстрирует особую духовную силу Древнего Китая.

⁵⁴ См. стихотворение «Дом» // *Перелешин В.* Три родины: Стихотворения и поэмы. Т. 1. М.: Престиж Бук, 2018. С. 248 [Серия «Золотой серебряный век»].

⁵⁵ 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. В настоящее время Храм Неба – знаменитая культурная реликвия Китая, объект всемирного культурного наследия, охраняемый государством.

Во второй строчке стихотворения «Дом» В. Перелешин пишет: «...В золотом буддийском раю / пусть волненья мои остынут!», – и эти слова отражают знание китайской буддийской поэзии. Развитие китайской буддийской поэзии было связано с эпохой династии Тан, так как именно в этот исторический период процветания страны в Китае стал стремительно развиваться буддизм.

В буддийской поэзии обычно выделяются две разновидности. В первую включается поэзия, излагающая принципы буддизма (в том числе его общую теорию) и процесс личного постижения истины. Характерными особенностями этого типа поэзии являются концентрированное выражение глубокой мудрости – философичность, соединенная с диалектическим мышлением. Ко второй разновидности относится поэзия, изображающая монахов и писателей, посвятивших жизнь постижению истины и совершенствованию нравственности. К этому типу можно отнести поэзию, описывающую отшельничество, жизнь в буддийском храме или путешествия по свету в целях поиска истины. Главная особенность этой разновидности заключается в отражении тихого, отрешённого и святого буддийского мира, а также внутреннего духовного состояния человека.

Многие поэты династии Тан – такие, как Ван Вэй, Ли Бо, Ду Фу и другие – были выразителями принципов буддизма. При этом каждый из них демонстрировал 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 тяжёлым жизненным путём. 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 《鹿柴》 («Олений лог»). Перевод данного стихотворения, осуществленный В. Перелешиним, был включен в антологию китайской поэзии «Стихи на веере».

В оригинале стихотворения Ван Вэя мы читаем:

空山不见人，
但闻人语响。
返景入深林，
复照青苔上⁵⁶。

——王维《鹿柴》。

Талант Ван Вэя не был ограничен пределами поэзии: его одарённость 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 воспроизвёл 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 подчёркивают вечную пустынность и тишину гор. В двух последних строчках стихотворения для описания мрака густого леса используется изображение мха под деревьями:

⁵⁶ «В пустых горах не видно никого, / Но слышен голос человека. / Тени заходящего солнца нимбом проникают в лес / И блестят на темном мхе». *Перевод автора диссертационной работы.*

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 создаёт в восприятии читателя символическую атмосферу, передающую просветление героя в процессе медитации. Анализируя произведение Ван Вэя, мы приходим к выводу, что оно – хотя в нём нет прямых упоминаний Будды и цитат из буддийских сочинений – свидетельствует о буддийских размышлениях, которые пронизывают художественное описание пейзажей.

Рассмотрим перевод этого стихотворения, выполненный В. Перелешиним:

ОЛЕНИЙ ЛОГ

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

[Перелешин 1970: 20].

Следует признать, что писатель, использовавший традиционный для русской поэзии рифмованный стих (пятистопный ямб), сохранил лаконичность первичного текста (которая также присутствовала в стихах Ван Вэя), 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 при этом вызывает у читателя глубокие философские размышления. Такой подход полностью соответствует художественным принципам Ван Вэя. Великий китайский поэт Су Ши (1037–1101) давший высокую оценку творчеству Ван Вэя, отметил, что его поэзия «наполнена» пейзажами. В. Перелешин в своих «Примечаниях» к антологии

«Стихи на веере» высказал близкую мысль: «...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 трёх 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 своих произведениях стал использовать аналогичные принципы. В стихотворении со знаменательным названием «Картина» (1940) [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 и в вышеупомянутом стихотворении Ван Вэя).

Понятие ‘意境’ характеризует поэтическое пространство, обладающее бесконечным очарованием, в котором внутренний и внешний мир, реальность и нереальность гармонично сочетаются – это целая система, включающая в себя несколько образов. Явление ‘意境’ раскрывает не случайное сочетание нескольких субъективных идей или тривиальное объединение «объективных» образов, а особую *развитую форму* образности, выражающуюся через единство *субъективного и объективного* миров и соединяющую одновременно как реальное, так 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 создаёт эстетический эффект, необходимый для реализации поэтического замысла автора. 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 всегда возникает только на основе конкретного личностного описания реального пространства.

Рассмотрим стихотворение под названием «Карусель» (1944), написанное В. Перелешиним в Шанхае:

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?

[Перелешин 2018: 273–274].

В этом 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 воспроизведения 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 «слоёв» пространства Китая, в котором для поэта существовали «временные приюты» – Пекин и, возможно, Харбин. Художественное пространство стихотворения насыщено печалью,

вызванной чувством ностальгии, передает сложнейшие чувства поэта-скитальца по отношению к оставленной навсегда России и «временному» дому в Пекине и Шанхае – также оставленным навсегда.

Большую роль в этом 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 приёмом: оно делает стих лаконичным, аккуратным, обеспечивает гармоничность ритма и музыкальность, а также усиливает художественную эмоциональность.

В. Перелешин восхищался красотой пейзажей, глубоко изучал китайскую литературу, размышлял о духовном поиске человека, написал большое количество стихотворений, в которых отражены художественные образы и стилевые приёмы, характерные для китайской поэзии. Китай, который для писателя-скитальца является не только особым художественным пространством и образом, но и благодатной почвой для творчества, неисчерпаемым источником культурных ассоциаций, занял исключительное место в творчестве поэта.

Для постижения художественного мира В. Перелешина необходимо понять воздействие китайской поэтики на его творчество, самой отличительной особенностью которой является обращение к понятию ‘意境’; при этом субъективные чувства поэта и объективные образы окружающего мира сливаются в единое неразделимое целое. И оригинальное творчество писателя, и выполненные им переводы китайской классической поэзии на русский язык, характеризовались лаконичностью, музыкальностью и гармоничным сочетанием «реального» и «духовного» пространств, философско-религиозных размышлений и картин жизни. Помимо этого, его произведения были насыщены характерными для китайской поэзии риторическими приёмами: 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) во многом расширяло тематику и систему мотивов творчества В. Перелешина, позволяя ему достигать душевного спокойствия на протяжении всей своей жизни, наполненной страданиями и скитаниями.

3.2. Образ сада как поэтический символ китайской культуры

В истории мировой литературы сад всегда являлся весьма распространённым пространством развития сюжета. Образ сада в художественном произведении раскрывает взаимосвязь между психологическим состоянием героя и социально-культурным контекстом. В литературоведении этот образ обычно интерпретируется как гармоничное объединение «естественного», «природного» пространства с «человеческим», общественным, приватным и личным.

Данный раздел диссертации посвящён исследованию идейно-эстетического своеобразия образа сада в поэзии В. Перелешина, анализу символических значений этого образа и соотнесённых с ним поэтических мотивов (в частности, связанных с растительным миром).

Образ сада в поэзии 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» [Лихачев 2018: 22]. «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: 271; 14; 16], и особенности поэтического «прочтения» сада тем или иным поэтом всегда свидетельствует как об авторе произведения, так и о его времени.

Сад является частью природы и одновременно содержит гуманистический 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, 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, романтической смерти во имя любви, тайного свидания влюблённых или зарисовкой семейного быта. Этот образ может быть связан с различными вариантами *пафоса* – сентиментального, романтического, религиозного (Райский сад), драматического или героического; он может быть серьёзным и священным или юмористическим и ироническим. Можно сказать, что сад как многозначный образ 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 способ организации художественного пространства, и этот художественный образ и мифологема неоднократно анализировались литературоведами. Значительный вклад в исследование этой темы внесли Т.Б. Дубяго, В.Я. Курбатов, Т.П. Каждан, Л.Б. Лунц, А.П. Вергунов, В.А. Горохов, М.В. Нащокина, Д.А. Ключарианц, А.Г. Раскин и др. [Ананьева 2005: 348–375].

Как показывают эти исследования, в представлениях многих писателей образ сада символизирует красоту, связанную с представлениями о любви и молодости, а также с идеалами автора. Сад как особый тип художественного

пространства нередко оказывается метафорическим средством выражения концептуальных представлений писателей. Продолжительная история развития садов как оригинального сегмента культуры, многочисленные разновидности садов с точки зрения их назначения, семантики и организации пространства, которые сформировались как в России [Черный 2010], так и в других странах, способствовали обогащению символических значений, связанных с этим образом, что нередко приводило к тому, что в ряде произведений искусства и в сознании исследователей сад становился *мифологемой*.

Так, 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 отчуждённость от мира, трагедию творческого молчания и скрытое внутреннее напряжение, стихийность творческого начала, а «природный (в том числе и растительный) мир с заложенным в нём импульсом превращений таит разгадку целостности изменчивого, преемственности бытия и небытия» [Разумовская 2005: 45–62].

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 интерпретировался как место идеальной любви и духовное пристанище человека, насыщенное пением птиц и благоухания цветов, – место, где пробуждаются благочестие и доброта героя, являющийся символом идеальной

жизни. Английские исследователи Майлз Хэдфилд и Джон Хэдфилд утверждали, что все сады предназначены для представления некоего идеального состояния мира [Miles Hadfield, John Hadfield 1964: 185].

Сад как особое художественное пространство, соотнесенное с определённой литературной концепцией, – образ объёмный и многослойный. В широком смысле можно сказать, что сад представляет собой совокупность образов, состоящих из множества переплетающихся 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 обычно включает воспоминания о родном крае, а также ощущение глубинной сопричастности к определённому 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 развращённость 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.: он стал книгой о настоящем, прошлом и будущем, «которая не хочет ни закончиться, ни завершиться» стремившихся «сохранить загубленную красоту» и «восстановить поправное» [Сады и бабочки 2021: 11; 18]. Этот образ 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 этого периода.

Для русских интеллигентов, которые в результате революции и 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. В художественном сознании поэтов-скитальцев он органично сочетался с представлениями о родном доме, в который всегда мечтает возвратиться человек.

Такое 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 2008: 272]; «Наши сосны вырядились в иней, / выпал снег по закоулкам сада» («Заповедник», 1944) [Там же: 221].

Однако ситуация скитальца-изгнанника, для которого нет места в окружающем бурном мире, вносила свои коррективы в художественный мир произведений. Сад, изначально указывавший на определённое физическое пространство, соотнесенное с идеализированным миром и утопией человеческого духа, всё 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 приём, – сочетание внутренних эмоций с описанием окружающей обстановки», – обратился к образам “запущенного пустыря” и “незастроенного сада”, которые создавали атмосферу “насыщенного печалью” мира» [Кондаков, Чжан Юаньюань 2021: 16].

В 1940 г., когда Европа оказалась втянута во Вторую мировую войну, В. Перелешин, напряженно следивший за событиями, написал стихотворение «Счастье», в котором выразил свою озабоченность судьбой Родиной, и уважение к храбрым соотечественникам: «И память мне не раз покажет снова / Кладбищенский многоречивый сад, / И на скамейке томик Гумилева, / И тёмных глаз обрадованный взгляд» [Перелешин 2008: 76–77]. В этом

стихотворении мотив «кладбищенского сада» передавал торжественное настроение автора и его отношение к отважным воинам, погибавшим в бою⁵⁷.

Однако в поэзии В. Перелешина образ сада не всегда передавал грустное патетическое настроение. Поэт, проживший в Китае большую часть своей жизни и стремившегося проникнуть в глубины китайской культуры, вольно или невольно использовал в своих произведениях представления о садах, обусловленные китайской символикой: «Она влекла и целовала потно, / Толкала в сад с луной и соловьем» («Корь», 1974) [Там же: 371–372]. В этом стихотворении несколько ироничско-приземлённое и нарочито чувственное словосочетание («...влекла и целовала потно») сочетается с романтической атмосферой китайского 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 человека и природы. В пространстве сада культурное и природное начала вступают в диалог, что придаёт его образу полифоничность и превращает 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 место средоточия культурной жизни, дарящее людям радость, а также постоянная тема живописи и место действия ряда литературных произведений – романов,

⁵⁷ Мотив «кладбищенского сада», в котором на скамейке лежит «томик Гумилева», мог быть связан с посвященным «светлой памяти» И. Анненского стихотворением Н. Гумилева «Семирамида» (1909), где также присутствовали мотивы ужаса и смерти [Сады и бабочки 2021: 60].

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, Целуйко 2016: 95–96].

Сюжет величайшего шедевра китайской классической литературы – романа «Сон в красном тереме» [《红楼梦》] – развивался главным образом в Саду Роскошных Зрелищ [Да Гуань Юань – 大观园], в котором расположены дома главных персонажей. Сад в романе являлся образным материальным воплощением особенностей внутреннего мира героев: убранство жилищ, расположение цветов и деревьев вокруг домиков отражали характер и темперамент их владельцев. Например, жилище Линь Дайюй окружено множеством зелёных побегов бамбука, интерьер её дома отличается исключительным изяществом, а в воздухе носится тонкий аромат, подчёркивающий утончённый характер героини; место обитания Цзя Баоюя окружено густыми кустами шиповника и яблонями, а убранство его 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 Вэньсинь, Ян Чуньянь 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 учёным 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 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 обыденной жизни того времени.

Характерная для классической китайской поэзии связь между образом сада и *сном* героя проявилась в стихотворениях В. Перелешина. Образ сада в стихотворениях В. Перелешина может быть очень разным: он часто оказывается местом, где «синеют цветы, распустившиеся навсегда» и «летают над ними святые и мудрые пчёлы» («Бессмертие», 1937) [Перелешин 2008: 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 поэт 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 мира наполняет душу спокойствием и актуализирует «память прошлого» и рассуждения, направленные на личный поиск истины [Чжан Юаньюань 2021: 88].

Однако в стихотворении «Смерть поэта» (1938) изображается уже совершенно 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, круглятся облака», а «наяву в рукав одежды чёрной, / 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 2008: 61–62].

Образ умирающего, безжизненного сада также был характерен для китайской литературы. Такой сад описывался в древней исторической хронике Ян Сюаньжи [杨銜之] «Отчёт о буддийских монастырях в Лояне» (547) и в упомянутой выше пьесе «Пионовая беседка». В китайской литературе XX в. образ увядшего сада появлялся, например, в очерке Ба Цзиня [巴金] «За пределами заброшенного сада» [《废园外》] и в романе Сяо Хун [萧红]⁵⁸ «Рассказы о реке Хулан» [《呼兰河传》]. Во всех этих случаях образ сада был связан с представлениями о разрушении родного дома и о невозвратимости прекрасного прошлого.

В поэзии В. 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 свою 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 поблёк» («Не памятник», 1972) [Там же: 421–422]; «А всё-таки рябине хилой / здесь было суше и вольней, / и отданы земле немилой / отростки робкие корней» («Возвращенцу», 1972) [Там же: 290]; «И, спрыгнув с лёгкого коня, / стыдливо слизывая слезы, / в разгул тропического дня / запрягать шорохи берёзы» («Конь», 1970) [Там же: 287].

⁵⁸ Писательница Сяо Хун (1911–1942), настоящее имя – Чжан Найин [张乃莹], была современницей В. Перелешина и до 1934 г. проживала в Харбине.

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 ещё, 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 В. 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. Описания таких растений уже довольно часто использовались в русской поэзии начала XX в., но обычно только в качестве элементов «восточной» (или «южной») экзотики: «...Пальмы тонкие вносили ветви, / Как девушки, к которым бог нисходит; / На холмах, словно вещи друиды, / Толпились величавые платаны...» («Эзбекие», 1917) [Гумилёв 1988: 271]. В художественном мире В. Перелешина, хорошо знакомого с культурой и философией китайской цивилизации, это были не экзотические детали, а *символы*, содержащие глубокие философские смыслы.

В качестве примера приведем цитату из «Поэмы о мироздании» (1944):

А в прудах и затонах 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 нём оценит мечтатель смуглый,
Что растёт он – будто царит:
Даже лист – огромный, округлый –
Держит он, как рыцарский щит.

[Перелешин 2018: 203–204].

В этих строфах В. Перелешин 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 дополнительное 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.

Сад в художественном мире В. Перелешина был связан с 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 напряжённый поиск поэтом смыслов, содержащихся в философской глубине другой цивилизации.

Образ сада в поэзии В. Перелешина имел множество художественных функций: он мог присутствовать как физическое пространство, объединяющее природу и культуру с внутренним миром человека («Дерево», «Поэма о

мірозданні»); он мог быть счастливым родным домом, с которым связаны тёплые воспоминания («Не памятник», «Возвращенцу», «Конь») или безжизненной территорией, описание которой передаёт 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 существовать и в качестве абстрактной метафоры человеческого духа – символа идеализированного мира, утопией, выражающей трансцендентное содержание («Карусель», «Чжунхай»).

3.3. Поэтический перевод трактата «Дао Дэ Цзин»

Как мы уже отмечали ранее, В. Перелешин, будучи «русским поэтом в гостях у Китая», внес значительный вклад в знакомство русских читателей с древней китайской философией и культурой. Одно из наиболее важных его достижений – созданный им поэтический перевод на русский язык китайского философского трактата «Дао Дэ Цзин» [道德经 – Dao De Jing], который являлся результатом продолжительных исследований и размышлений над исходным текстом, а также свидетельством глубокой привязанности поэта к Китаю и его высокого мастерства как поэта-переводчика.

Как указывают современные исследователи «В. Перелешину удалось передать большинство основных мыслей и идей даосского канона, а также «дух» китайской культуры» [Эфендиева, Пышняк 2014].

«Дао Дэ Цзин» – драгоценное культурное наследие китайской нации, в котором гармонично сочетаются глубина мысли и красота формы. Тематика трактата охватывает философскую, этическую, политологическую, а также военную и другие области. Отражая мировоззрение древнего китайского народа, трактат глубоко повлиял на китайскую философию, культуру, науку, политику и религию. «Дао Дэ Цзин» рассматривается многими поколениями в качестве «книги-сокровища», которую можно использовать для управления

страной, упорядочивания семейных отношений и для нравственного самовоспитания 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 современного общества. На протяжении долгой истории появились тысячи работ, посвящённые исследованию, разъяснению и переводу «Дао Дэ Цзин». Трактат читают и перечитают не только китайские специалисты, но и зарубежные учёные, занимающиеся разнообразными сферами знания, – например, Ф. Ницше, И. Кант, Г. Гегель, Л. Толстой, У. Дюран, Ф. Капра, Н. Бор и др.

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 главных философских систем Китая – даосизм, – наряду с пришедшим из Индии буддизмом и “национальным” конфуцианством.

Лао-цзы родился и вырос в Период Воюющих государств, когда правители жестоко боролись между собой за власть. Суровые потрясения и превратности судьбы страдающих народов заставили Лао-цзы размышлять о принципах управления государством и заботы о благе народа. В трактате «Дао Дэ Цзин» выражена мысль о необходимости нравственного самосовершенствования и соблюдения законов природы и категорически отрицается злоупотребление вооружёнными силами и субъективизм.

Можно предположить, что многие идеи, выраженные в трактате, могли быть близки В. Перелешину. Период, в который довелось жить русскому поэту, был в чём-то похож на эпоху Лао-цзы: это было очередное российское «смутное время» – период жестоких войн, от которых страдали многие народы, когда стали чрезвычайно важны этические принципы управления. Идея мудрого бездействия и следования естественным законам природы могла быть близка поэту в связи с тем, что люди его поколения стали очевидцами множества безумных поступков «исторических личностей», которые приводили к катастрофическим для цивилизации последствиям.

Великий китайский историк Сыма Цянь сообщал, что Лао-цзы был хранителем дворцового архива в царстве Чжоу; видя упадок этого древнего царства, он решил оставить службу и уйти на Запад – в загадочную для китайцев страну [Сыма Цянь 2007]. Такой поступок был вполне понятен писателю и мог сопоставляться с вынужденным «уходом на Восток» русских эмигрантов.

По данным исторических исследований «Дао Дэ Цзин» был написан на древнем китайском языке примерно в 485 г. до н. э., то есть более 2500 лет назад. Подлинник текста был утерян, и на протяжении нескольких тысячелетий появилось свыше 80 рукописных вариантов этого произведения, что объективно вызывает большие трудности в его исследованиях, так как содержание разных версий существенно различается. В китайской культуре сформировалась продолжительная история интерпретаций и переложений его текста. 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.

Среди нескольких десятков вариантов «Дао Дэ Цзина», наиболее важными считаются три версии: 1. «Толкование Дао Дэ Цзин» Ван Би⁵⁹; 2. Копии шелкового манускрипта «Дао Дэ Цзин», которые были 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 считается китайскими исследователями наиболее значимой, а остальные могут рассматриваться в качестве дополнительных.

⁵⁹ Ван Би [王弼] (226–249) – китайский ученый-классик, философ, живший в эпоху Троецарствия, являвшийся создателем метафизических теорий.

Перевод – это «вторичное» творение, в процессе которого в определённой степени терпят ущерб либо замысел автора, либо литературная глубина оригинального произведения, либо его эстетическая ценность. Однако существует уровень «стратегической потери», которые неизбежны в процессе перевода и имеют основания считаться допустимыми. Главное в переводе – передача мудрости определённого народа в более широкое культурное пространство, извлечение из философской глубины и эстетической красоты оригинального произведения того, что может быть полезно для других народов и станет этапом на пути развития человеческой цивилизации. В связи с этим можно вспомнить известную китайскую поговорку: «Изъяны самоцвета не могут затмить его блеска» [瑕不掩瑜].

С тех пор как в Китае начался переход от древнего литературного языка *вэньянь* на современный китайский язык *байхуа*⁶⁰, в течение столетия каждому китайскому школьнику и студенту в процессе изучения классической литературы древнего Китая было необходимо проходить *три этапа* обучения. *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* классического текста и его стилистических особенностях; *третий этап* – «синтетическое чтение» – необходим для постижения художественной, философской и эстетической глубины древней мудрости.

На протяжении нескольких тысячелетий в китайской культуре сложилась традиция, подчеркивающая важность такого многократного прочтения текста. Согласно трактату «Ши цзи» («Исторические записки»), написанному историографом империи Хань Сыма Цянем, великий мудрец

⁶⁰ Патриотическое движение 4 мая 1919 г., инициаторами которого стала прогрессивная интеллигенция, молодёжь и рабочие, было направлено против феодализма и империализма. Одним из главных лозунгов движения стал призыв к литературному новаторству и требованию перехода с древнего письменного литературного языка *вэньянь* на разговорный язык *байхуа*.

Конфуций в последние годы своей жизни при чтении трактата «И Цзин» («Книги перемен») много раз рассыпал связанные шнурками бамбуковые дощечки⁶¹, 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 Гуанцянь (1897–1986) в своих «Двенадцати письмах к молодежи» [Чжу Гуанцянь 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 современного китайского читателя буквальное понимание смысла оригинальных текстов китайской классики в настоящее время невозможно, поскольку для их восприятия необходимо большое количество комментариев, которые раскрывают предысторию текстов и помогают постигать сущность произведений. История свидетельствует о том, что комментарий не препятствует китайской классике пользоваться универсальной популярностью и быть на устах у всех из поколения в поколение. Даже сегодня

⁶¹ 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 не было 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 такого состояния, что кожаный шнурок в ней трижды разрывался»], который теперь используется для характеристики прилежной учебы.

большинство китайских детей, которые только учатся говорить, сразу начинает чувствовать красоту языка своего народа благодаря чтению известных стихов, написанных в эпохи династий Тан и Сун.

Постижение глубокой 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. Любой читатель, желающий извлечь из «Дао Дэ Цзина» глубокие идеи, не станет ограничиваться изучением одного варианта перевода: чтобы постичь художественную красоту и достигнуть философского просветления, он перечитает и сопоставит несколько различных вариантов текста.

При переводе литературной классики, связанной с определённой культурой, и включении её в другой национальный культурный контекст необходимо учитывать историческую ситуацию и региональные особенности первоисточника. На протяжении долгой истории в России и Китае сформировались развитая культура и литература, которые аккумулировали в себе мудрость народа. Несмотря на то, что язык и образ жизни двух народов всегда существенно отличались, тенденция глобализации предполагает, что любой перевод является не простой «конверсией» с китайского языка на русский, а *адаптацией* китайской традиционной культуры для русских читателей, её *локализацией* в России, и направлен на улучшение взаимопонимания и развитие коммуникации между русским и китайским народами. В этом аспекте опыт адаптации китайской культуры с целью её понимания русскими читателями, полученный В. Перелешиним, можно считать беспрецедентным.

Всю свою жизнь В. Перелешин посвятил поэтическому творчеству и переводческой деятельности, пытаясь сблизить культуры своих первой, второй и третьей Родины – России, Китая и Бразилии. Осуществлённый писателем поэтический перевод на русский язык философского трактата «Дао

Дэ Цзин» стал итогом его продолжительных исследований и работы над текстом. Перевод этой великой книги стал свидетельством глубокой привязанности поэта к Китаю и высокого уровня его мастерства. Выполненное им поэтическое переложение древнего китайского трактата «Дао Дэ Цзин» – важнейший труд В. Перелешина как переводчика и учёного – впервые был опубликован в 1990 г. в третьем номере журнала «Проблемы Дальнего Востока», издаваемого Дальневосточным научно-исследовательским институтом Российской Академии наук [Дао Дэ Цзин 1990: 144–161].

В Предисловии к своему тексту В. Перелешин сформулировал собственные переводческие принципы: 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 [Дао Дэ Цзин 1990: 146].

Переводу В. Перелешина предшествовала огромная исследовательская работа. Писатель начал изучать «Дао Дэ Цзин» ещё до того, как покинул Китай и переселился в Бразилию. В целях всестороннего, объективного и точного понимания текста философского трактата он не только глубоко проанализировал оригинал и с помощью китайских друзей провёл масштабное исследование соответствующих архивов, но и сопоставил множество версий его перевода на английском и русском языках. В Предисловии к переводу В. Перелешин изложил краткую информацию об истории создания великой книги и её авторе, а также о толкованиях текста 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 научный

перевод, сделанный известным учёным и переводчиком Ян Синшунем⁶², который был опубликован Академией Наук СССР в 1950 г. [Дао Дэ Цзин 1990]. 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» [Дао Дэ Цзин 1990: 146].

После тщательного отбора текста оригинала В. Перелешин решил осуществить собственную попытку поэтического перевода на основе текста на английском языке, подготовленного китайским ученым Чжэн Линем⁶³ «The Works of Lao Tzu: Truth and Nature», опубликованного в Шанхае в 1949 г. [Zheng Lin 1949], что демонстрирует его широкий кругозор и строгое исследовательское отношение к своей работе в качестве интерпретатора и переводчика.

Работа Чжэн Линя состояла из двух частей – текста оригинала на китайском языке и перевода на английский язык. Как уже отмечалось ранее, существует несколько версий оригинала «Дао Дэ Цзин». Перевод Чжэн Линя

⁶² 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.

⁶³ Чжэн Линь [郑馨] – учёный 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 эту работу и посвятил свою жизнь переводческой деятельности. Чжэн Линь перевел множество древнекитайских классических книг, в том числе «Дао Дэ Цзин» и «Четверокнижие» (первую часть «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 внёс огромный вклад в исследование связей между культурами Китая и Европы, а также в изучение их происхождения.

был основан на работе великого ученого Гао Хэна «Толкование Лао-цзы»⁶⁴ [Гао Хэн 2011], однако Чжэн Линь при переводе «Дао Дэ Цзина» на английский язык перестроил структуру текста – в соответствии со своим пониманием содержания трактата [Вэнь Цзуньчао 2014]. В. Перелешин, исходя из собственных художественных принципов, а также стремления несколько приблизить образную систему произведения к российскому художественному сознанию, перестроил композицию оригинального текста, чтобы сделать его логично последовательным для российских читателей⁶⁵.

Рассмотрим *структуру* (композицию) 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 довольно смелым экспериментом, который, однако, отнюдь не являлся полностью произвольным. Можно предположить, что такое более «дробное» деление текста должно было подчёркивать его логическую структуру и тем самым приближало его к принципам «европейского» восприятия философского текста.

⁶⁴ Гао Хэн [高亨] (1900–1986) – великий китайский ученый, профессор; родился в провинции Цзилинь. В 1923 г. учился в Пекинском педагогическом университете, через год перевелся в Пекинский университет. Осенью 1925 г. он был принят в научно-исследовательский институт китаеведения Университета Цинхуа и учился под руководством Ван Гоуэя, Лян Цичао и других выдающихся учёных. После окончания университета в 1926 г. он стал преподавать во многих авторитетных университетах. В 1967 г. Гао Хэн переехал в Пекин и сосредоточился на академических исследованиях, – в частности, на изучении древнекитайских классических текстов. Профессор Гао Хэн – один из наиболее известных в современной академической истории Китая учёных, имеющий выдающиеся достижения. «Толкование Лао-цзы» представляет полную версию «Дао Дэ Цзина», включающую восемьдесят одну главу. Книга была составлена в 1920-е гг. и в 1929 г. использовалась в качестве учебного пособия для студентов Северно-Восточного университета Китая. Окончательное издание было подготовлено в 1940 г.

⁶⁵ Последовательность разделов (глав) в оригинале показана в Приложении 1; последовательность разделов («главок») в переводе В. Перелешина – в Приложении 2.

⁶⁶ В данной работе мы позволим себе называть версию Ван Би «оригиналом».

В соответствии с традицией, заложенной Чжэн Линем, В. Перелешин также разделил перевод на 180 главок⁶⁷, 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！”⁶⁸. Сделанный поэтом перевод 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, 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”⁶⁹ из главы 21

⁶⁷ В дальнейшем в диссертации, при описании версии Ван Би («оригинала») для называния частей трактата будет использоваться слово «глава», а при характеристике переводов В. Перелешина и Чжэн Линя – слово «главка».

⁶⁸ Я должен бояться того, чего боятся люди. Так было с незапамятных времен, и, кажется, этому нет конца. *Перевод автора диссертационной работы.*

⁶⁹ Откуда мне знать, как все началось? Я знаю это по «Дао». *Перевод автора диссертационной работы.*

оригинала, а также фрагмент “为无为，则无不治”⁷⁰ из главы 3. Данные пропуски, как можно предположить, также являются вполне закономерными: мысль о знании, пришедшем не из собственного опыта и не из религиозных установок, была бы непонятна российскому читателю, – так же, как и надежда на «мудрого государя», который приносит своему народу «мир и спокойствие» (тот факт, что поэт-переводчик не стал переводить эту фразу, представляется весьма знаменательным).

Кроме этого, 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”⁷¹) 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.

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

⁷⁰ Если мудрый государь действует в соответствии с принципом «у-вэй», то в стране будет царить мир и спокойствие. *Перевод автора диссертационной работы.*

⁷¹ В переводе Ян Синшуня этот фрагмент был интерпретирован таким образом: «После успокоения большого возмущения непременно останутся его последствия. Как можно назвать это добром? Поэтому совершенномудрый дает клятву, что он не будет никого порицать» [Ян Синшунь 1950: 16].

высшей нравственной цели ни в коем случае не должна быть результатом личной изоляции, потому что индивидуальная мораль никогда не может быть отделена от общественной морали [Бондарь 2018: 189].

В русской православной 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 лёгкость, 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 национального самосознания были характерны иные 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, 84⁷² и др.); день – ночь (64), небытие / ничто – бытие / вещь (6, 7, 55); красота – безобразие, добро – зло (56); тело – душа, душа – дух (39); счастье – беда (58); есть – нет (57), действие – бездействие, вознесённость – «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

⁷² Здесь и далее в скобках указан номер главки в тексте В. Перелешина.

осуществлялось писателем на основе выделенных им противоречий (описание «противоречия» → главка).

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 системы 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”⁷³.

В отличие от самого Лао-цзы В. Перелешин использовал главу 25 оригинального текста в качестве первой главки своего перевода, чтобы в самом начале раскрыть происхождение и 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.

[Дао Дэ Цзин 1990: 147].

В переводе В. Перелешина пять строчек с парной рифмовкой, объяснявшие происхождение «Дао», великолепно воспроизводили ясность и сжатость оригинала. В главке 3 поэт-переводчик указал, что «нечто смутное»

⁷³ «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». *Перевод автора диссертационной работы.*

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 назвал⁷⁴.

[Дао Дэ Цзин 1990: 147].

В. Перелешин считал несовпадение китайских и русских понятийных и терминологических систем одним из главных препятствий 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»⁷⁵ (Чжэн Линь переводил слово “Дао” английским словом “Truth”). В предисловии к переводу автор, поясняя свои творческие принципы, указал, что «Дао» – НЕ Истина, а кое-что более «конкретное» и «активное» [Дао Дэ Цзин 1990: 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, проявив глубокую мудрость, 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):

⁷⁴ 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. См.: Приложение 2.

⁷⁵ 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», 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» [Виноградский 2017: 14]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что писатель интуитивно воспроизвёл важнейшие сущностные качества древнего китайского текста.

«Дао» как источник всех вещей, «Дао» как выражение законов природы и «Дао» как совокупность принципов поведения человека в обществе.

В главе 58 оригинала трактата приводится известная цитата из текста Дао Дэ Цзина: “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,
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.

[Дао Дэ Цзин 1990: 153].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что перевод В. Перелешина достаточно хорошо сохранял целостность философских мыслей оригинального текста.

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。”. В тексте Ян Синшуня этот перевод выглядел так:

Пять цветов притупляют зрение.
Пять звуков притупляют слух.
Пять вкусовых ощущений притупляют вкус.

[Ян Синшунь 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 в мире 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 в рассматриваемом тексте «пять» символически обозначает не действительное число, а образное понятие, символически указывающее на некое множество, – так же, как «три», «семь» и «девять» в России. Следовательно, словосочетание «пять цветов» обозначает различные цвета, «цветовую гамму» (а не конкретные 5 цветов), «пять тонов» – симфоническую музыку в целом, «пять вкусов» – разнообразие вкуса. Однако российские читатели, не имеющие представления о данном культурном контексте, могли не постигнуть, о чём на самом деле шла речь. Отсюда понятно, что перевод В. Перелешина лучше передавал смысл оригинала, в то время как перевод Ян Синшуня мог вызывать у читателей некоторое 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 Синшунь 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 следующим образом:

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 Ядин 2009]. Поэтическое переложение на русский язык «Дао Дэ Цзина», выполненное В. Перелешиним, не являлось идеальной версией с точки зрения её адекватности оригиналу (хотя, возможно, его целью 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 переведённого произведения), это давало ему право по-своему воспринимать оригинал текста и делало понятной творческую инициативу, направленную на выбор лучшей 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 изменить 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 объективно существующими закономерностями.

Акцент на важность концепции «у-вэй» делал и В. Перелешин, который в Предисловии к своему переводу «Дао Дэ Цзина» писал: «Основной стержень “Дао-дэ-цзина” – учение о бездействии (у-вэй), призыв вернуться к простоте и естественности, для чего людям необходимо освободиться от себялюбия и общественных цепей» [Дао Дэ Цзин 1990: 145]. Однако поэту-переводчику 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 жестокой войны и суровых потрясений с целью внести предложения государю. Философские искания «Дао Дэ Цзин» адресованы как «обыкновенному народу», так и, в первую очередь, правителю государства. Концепция «у-вэй» – не только универсальный моральный принцип духовного самосовершенствования, но и совет-предостережение властителю: правящий класс должен быть осторожным и дать спокойствие народу, 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 «Дао Дэ Цзин» использовалось несколько форм вежливого обращения к властителю, – например, “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.

[Дао Дэ Цзин 1990: 153].

Однако, согласно исследованиям китайских ученых, иероглифы “圣人” во многих случаях обозначали «мудрый государь». Можно предположить, что В. Перелешину было сложно понять такое вежливое обращение к государю, что в дальнейшем затруднило целостное изложение поэтом концепции «у-вэй». С другой стороны, следует отметить, что образ «мудрого государя», благоразумно выслушивающего умные советы от своих придворных, не был характерен для традиционной русской культуры (и соответственно не соответствовал стереотипам восприятия русских читателей), для которой был типичен, скорее, образ либо «грозного», либо, наоборот, «глупого» государя (царя).

Перевод любого 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 со временем. Это происходит потому, что культура находится в постоянном динамичном развитии, как и сам язык, который непрерывно эволюционирует в историческом процессе. Если исходить из этого, то переводы и интерпретации литературных произведений, чтобы быть постоянно включёнными в современную гетерогенную культуру, должны постоянно изменяться – то есть своевременно проходить через своеобразную «семантическую адаптацию». Только таким способом можно в максимальной степени передать глубину размышлений автора о мире и о жизни, раскрыть художественную, воспитательную и эстетическую ценность оригинала.

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, понять уровень семантического, фонетического и грамматического соответствия (эквивалентности) оригиналу, выявить оправданность выбора тех или иных слов – как архаичных, так и современных, – а также возможность использования неологизмов.

Приведём в качестве примера китайскую поэму «Ли Сао», написанную великим поэтом-патриотом Цюй Юанем и переведённую на русский язык В. Перелешиним [Перелешин 1975], в которой были широко использованы различные символические образы: например, сбор благовонных трав символизировал нравственное самосовершенствование человека, а ношение на себе таких трав – поддержание собственной чистоты и благородства. Для иллюстрации абстрактных политических и идеологических понятий поэт использовал упоминания множества названий ароматных цветов, а образ красавицы употреблял в качестве вежливого обращения к своему князю. Такие метафоры не только придавали поэме сдержанность и 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 «изящности» китайской классики, которая предполагала использование не прямых обращений к главному герою (особенно если он имел высокий статус в обществе и знатный титул), а символических образов, указывающих читателю на определённого героя (например, вместо прямого обращения к «благородному человеку» писать о красивых, изящных и ароматных цветах или просто 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», который был создан В. Перелешиним, высказывание о потере лирическим героем доверия с стороны его князя Чу интерпретировалось как страдание от потери возлюбленного. Этот пример демонстрирует, что не всё в литературном тексте переводимо: «свободный» перевод неизбежно будет приводить к

двусмысленности, а «буквальный» – к утрате изящного и сдержанного очарования китайской классической литературы.

Большую сложность для любого переводчика всегда представляет передача *жанровых особенностей* китайских поэтических текстов.

Выдающийся синолог и переводчик китайской классической литературы академик В.М. Алексеев в «Трудах по китайской литературе» справедливо писал: «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].

В древнем Китае слово «Цзин», входящее в название трактата, относилось к книгам, которые использовались в качестве «стандарта» мышления, морали и поведения – в значении, близком к смыслу слова «канон». Это могли быть сочинения, излагавшие религиозную доктрину (буддийскую, даосскую или конфуцианскую), монографическое раскрытие определённой сферы деятельности (боевых искусств, охраны водных ресурсов, математических исчислений, чайной церемонии и т.п.). По своей жанровой природе «Дао Дэ Цзин» являлся уникальным произведением: ему было присуще искусное сочетание выразительности, характерной для лирических жанров, и воспроизводимости, характерной для прозы.

В конце XIX в. – начале XX в. китайские филологи высказывали разные мнения о жанровой природе трактата. Например, философ Ху Юаньсюнь в книге «Лао-цзы Шу И» («Толкование Лао-цзы») отметил, что жанр трактата – «юнь-вэнь» (то есть *поэма*); по мнению известного мыслителя – филолога и философа Ху Ши – жанр произведения можно определить как «цза-цзи» (то есть *заметка*); учёный и поэт Се Улян считал, что жанр трактата – «цы-фу» (то есть *стихотворения в прозе*, написанные разными размерами, имеющие рифму или не имеющие её). Великий современный философ Фэн Юлань в

«Истории китайской философии» отметил: «Текст Лао-цзы представляет собой *лаконичный канонический стиль*» [Фэн Юлань 2000: 77]; другой авторитетный философ Чэнь Гуин писал, что «5000 слов Лао-цзы – это сжатая *философская поэма*, которая полна вдохновляющих для человеческой жизни идей» [Чэнь Гуин 2009: 7]. Титан китайской исторической науки профессор Чжан Чжэнмин отмечал: «Лао-цзы – это *философская прозаическая поэма*, обладающая целостной композицией и грандиозной понятийной системой, сосредоточенной на термине “Дао”» [Чжан Чжэнмин 1988: 355].

«Дао Дэ Цзин» – это не обычный научный трактат, а книга, написанная 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.

Трактат содержал всего лишь пять тысяч иероглифов и отличается чрезвычайной лаконичностью и концентрированностью выраженных в нём мыслей. «Лаконичный стиль», сочетающий краткость изложения с широтой и глубиной мысли, выражающей философскую мудрость, был характерен для китайских классических произведений – как для поэзии, так и для прозы. Китайская классическая философия выразила уникальные особенности культуры, сохраняя при этом национальный колорит, и эти её качества должны в той или иной степени передаваться переводами на другие языки.

В последние десятилетия китайские исследователи трактата пришли к общему выводу о том, что «Дао Дэ Цзин» следует рассматривать как *своеобразную 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”⁷⁶. В данной 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 китайском языке произношение данных иероглифов звучало по-другому: «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 присущая трактату система рифмовки похожа на использованную в «Книге Песен» («Ши Цзин»), которая была создана примерно в то же время и служила образцом для словесности того времени.

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. Например, 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！”⁷⁷. Во-вторых, для произведения свойственно использование разнообразных тропов: «Дао Дэ Цзин» излагает абстрактную философскую мудрость при помощи обращения к образным метафорам и метонимиям. Объясняя значение слова «дао», Лао-цзы писал: “天之道，其犹

⁷⁶ Управление страной осуществляется путём, 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. *Перевод автора диссертационной работы.*

⁷⁷ 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! *Перевод автора диссертационной работы.*

张弓欤？高者抑之，下者举之”⁷⁸. 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)* с китайской точки зрения также нельзя. Китайская поэзия предполагает следование постоянно *одной и той же* ритмической модели, которая используется для развития определённой *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 строгим 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 некоторые жанры поэзии, 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. Как известно, каждый китайский иероглиф обозначает слово, состоящее из одного слога, у которого имеется определённый тон. В официальном китайском языке путунхуа

⁷⁸ 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. *Перевод автора диссертационной работы.*

существуют 4 тона: ровный (ˉ), восходящий (ˊ), модулирующий, или нисходяще-восходящий (ˇ) и нисходящий (ˋ), 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，欲以观其微。”⁷⁹. 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，欲以观其微。

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

⁷⁹ 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». *Перевод автора диссертационной работы.*

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
道可道，	Dào kě dào,	\ v \
非常道；	fēi cháng dào;	- / \
名可名，	míng kě míng,	/ v /
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,	// \ \ - v
有，名万物之母。	yǒu, míng wàn wù zhī mǔ.	v / \ \ - v

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

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。”⁸⁰:

Иероглифы текста	Пиньинь	Тоны
此两者，	Cǐ liǎng zhě,	v v v
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.

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, как

⁸⁰ «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). *Перевод автора диссертационной работы.*

мы упоминали выше, 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.

На протяжении более столетия русские китаеведы приложили большие усилия, направленные на исследование теории и практики перевода китайских классических произведений на русский язык, уделяя особое внимание воспроизведению элементов поэтической формы (рифмы, ритма и мотивов). Общей позицией всех переводчиков-синологов стало обеспечение лаконичности и содержательности оригинального текста, поскольку китайская классическая литература отличается тем, что «от всех жанров повелительно требуются ясность и выпуклость идеи, без лишних слов» [Алексеев 2002: 377]. С другой стороны, В.М. Алексеев и Ю.К. Щуцкий подчеркивали важность сохранения рифмы, однако указали на то, что можно отказаться от рифмы ради ритма. Противоположного мнения придерживался Л.З. Эйдлин, который отрицательно относился к стремлению передавать средствами русского языка рифму. Отношение И.С. Смирнова к возможности передачи рифмы китайской поэзии прошло три этапа: от признания необходимости рифмы – к стремлению сохранять музыкальность первичного текста через обращение к фонике и в дальнейшем – к переводу без соблюдения рифмы. Современный синолог М.Е. Кравцова выступала за воспроизведение не только рифмы, но и размера стихов. Такого же мнения придерживался и В. Перелешин.

Поэтический перевод трактата «Дао Дэ Цзин» был ориентирован на максимальное сохранение ритма, стиля и лаконичной красоты оригинального текста. Перевод В. Перелешина познакомил русских читателей не только с философскими размышлениями, содержащимися в «Дао Дэ Цзине», но и с некоторыми его художественными особенностями – в соответствии с эстетическими предпочтениями русских читателей и принципами поэтики

русской литературы, – с принятыми в русском стихосложении метрическими системами. Усилия писателя позволили русским читателям в полной мере оценить философский шедевр, созданный древней восточной цивилизацией, понять перспективы, которые может дать любой культуры его постижение.

В Предисловии к своему переводу трактата «Дао Дэ Цзин» В. Перелешин писал:

«Предлагаемый опыт стихотворного перевода имеет целью показать, что перевести стихи стихами на русский язык, действительно, трудно, но отнюдь не невозможно, хотя переводчик-поэт “связан по рукам и по ногам”: он должен запретить себе употребление нерусских слов <...> , рифмовать те строки, которые рифмуются в оригинале, стараться воспроизводить повторы <...>. Краткость и сжатость китайской поэтической речи остаются, конечно, недостижимым идеалом, но я старался везде избегать “расцвечиванья” и “отсебятины”» [Дао Дэ Цзин 1990: 146].

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 Синшунь 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 Синшуня). Строфа в максимальном степени 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, глава 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 главе 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.

[Дао Дэ Цзин 1990: 160].

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

Где власть проста,
Там честен и народ.
Где власть сложна,

Там и народ хитер.

[Дао Дэ Цзин 1990: 161].

Однако в переводе иногда появлялись и другие размеры: например, главка 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, в соответствие с его переводческими принципами, преобладали мужские окончания. При этом нужно отметить, что окончания и рифмы (там, где они появлялись) располагались в строфах 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 порвётся,
Что, если Земля подвижна,
Она погибнет. <...>

[Дао Дэ Цзин 1990: 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 приведём несколько строк из главы 25 оригинала (в тексте перевода это главка 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. 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.).

Поэтическое переложение В. Перелешиним на русский язык философского трактата «Дао Дэ Цзин», наверное, было не идеальной версией с точки зрения его адекватности оригиналу, но в нём выразилось прекрасное понимание русским поэтом-переводчиком китайской культуры и философии,

стремление передать ритм и лаконичную красоту исходного произведения. Обращение к различным метрическим схемам, периодическое возникновение и исчезновение в стихе рифмы, обращение к «поэтической тавтологии» должны были по замыслу автора способствовать воссозданию в сознании русского читателя ощущения китайской «ритмической прозы», которой был написан трактат «Дао Дэ Цзин».

Однако поэту-переводчику не удалось в полной мере передать некоторые смыслы трактата (например, концепцию «у-вэй»), что было связано как с некоторыми жанрово-стилевыми традициями китайской литературы, так и с разницей в национальном культурном самосознании двух народов.

Перевод трактата «Дао Дэ Цзин», выполненный В. Перелешиним, позволяет подойти к некоторым методологическим выводам. Переводчик художественного текста должен, *во-первых*, ставить своей главной целью максимальное сохранение ритма и стиля оригинального текста, и при этом давать подробные пояснения конкретных деталей, что позволит раскрыть предысторию текста и постичь сущность произведения через комментарии; *во-вторых*, переводчик должен осуществлять своевременную «семантическую адаптацию» текста с целью обеспечения передачи максимальной глубины размышлений автора о мире и о жизни, а также раскрытия художественной, воспитательной и эстетической ценности оригинала; *в-третьих*, переводчик обязан учитывать необходимость культурного и контекстуального приспособления исходного текста под представления читателей «целевой культуры» и понимать, что конечная задача любого перевода заключается в улучшении взаимопонимания и развитии коммуникации между разными народами.

Дальнейшее исследование поэтического перевода «Дао Дэ Цзин», выполненного В. Перелешиним, предполагает сопоставление разных интерпретаций философского трактата на русском языке, что позволяет объективно оценивать не только переводческое мастерство поэта, но и делать вывод о высоком уровне его знаний о китайской культуре. Это будет

способствовать возникновению новых способов перевода, направленных на принципиальное улучшение переводов китайской классики на русский язык, – созданию новых переложений, учитывающих современный культурный и социальный контекст.

3.4. Выводы

Поэт В. Бетаки⁸¹ в одной из своих критических статей отмечал: «Перелешин 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]. Именно эта открытость дала поэту-переводчику способность интегрироваться в культуру стран проживания, сохраняя национальные духовные ценности – «русскость».

Перевод В. Перелешина познакомил русских читателей с философской мудростью «Дао Дэ Цзина» – в соответствии с эстетическими вкусами русских читателей и характерными принципами русской поэтики, – в частности, правилами построения *ритмики*.

В картине мира, которую создавала литература дальневосточного зарубежья, важное место занимало опасение об «утрате русскости в её лингвистических и религиозных параметрах» [Забияко 2016: 415], что подталкивало многих писателей к философским размышлениям, выразившимся в разных словесных жанрах. Так, например, для М. Колосовой было характерно обращение к жанру молитвы, плачам (причетам), гимнам, а также использование «садических» стихотворных инвектив. А. Несмелов в повести «Драгоценные камни» (1944) высказывал опасение о том, что «у русского “молодняка” за рубежом – нет будущего» [там же: 416], – хотя, «несмотря на утрату русскости, они не утрачивают своей человечности» [там

⁸¹ Василий Бетаки (1930–2013) – русский поэт и переводчик поэзии, литературный критик. В 1973 г. эмигрировал во Францию.

же: 417–418]. Русские писатели-эмигранты, в частности В. Перелешин, стремились в условиях изгнания «сохранить приверженность идеалам русской культуры» [Мосейкина 2016], и, решая эту задачу, они прилагали активные усилия к тому, чтобы постичь китайскую философию и «вжиться» в китайскую культуру.

Одновременно с этим В. Перелешин обогатил художественный мир своей лирики множеством смыслов, образов, мотивов, стилевых и композиционных приёмов, характерных для традиционной китайской словесности.

В собственных поэтических произведениях русского поэта и в его переводах древней китайской лирики воплощались некоторые религиозно-философские идеи даосизма и буддизма. Принципы «китайской поэтики», отмеченные нами в ряде стихотворений В. Перелешина, стали одним из важнейших способов организации его поэтического мира, определявшим особенности художественного пространства, символику, построение метафор, отдельные риторические приёмы, использованные в его текстах.

Образ сада в его творчестве не только соотносился с мыслями о Родине – России, но и одновременно выражал характерные для китайской культуры восприятие Сада как «праобраза» Поднебесной и отражал традиционные ассоциации, связанные с этим пространством как символическим воплощением мыслей и чувств человека, воплощённых через разнообразные метафоры.

Следует отметить, что наблюдения, сделанные В. Перелешиним по поводу китайской поэзии, открывают новые перспективы для дальнейшего исследования его творчества, – в частности, помогают понять его взаимодействие с контекстом мировой литературы. С другой стороны, изучение отражения особенностей китайской поэтики в произведениях В. Перелешина раскрывает взаимодействие в его творчестве русской и китайской литературных традиций, позволяет выявить некоторые механизмы межкультурной коммуникации.

Выполненный В. Перелешиним перевод трактата «Дао Дэ Цзин» представляет одну из наиболее удачных попыток передать на русском языке (с использованием русской национальной символики) китайскую образную и понятийную систему, а также стиль древнего памятника. Поэт-переводчик стремился выразить русскими словами и ритмами образы-понятия древнего китайского памятника. Однако не все идеи первоисточника могли получить адекватное художественное воплощение, и поэтому В. Перелешин иногда осуществлял вынужденную «художественную корректировку» текста. Сопоставительное изучение интерпретаций «Дао Дэ Цзина», выполненных В. Перелешиним и другими переводчиками, помогает постигать философские размышления китайских мыслителей, извлечь из их представлений знания, полезные для других народов, что будет содействовать открытию новых философско-культурологических смыслов в литературах России и Китая, а также улучшению понимания специфики цивилизаций разного типа, способствуя при этом расширению культурных связей и контактов.

Перевод трактата одновременно демонстрирует огромную разницу в специфике мышления двух народов, которая делалась особенно заметной в ситуации перевода философского текста. Древние китайские философские трактаты во многих случаях одновременно являлись художественными литературными произведениями. Древняя китайская философия излагала поэтическую картину мира философов – нередко в форме мгновенного смутного прозрения и ряде ассоциативных образных размышлений. С другой стороны, для русского народа (и вообще для всех «западных» цивилизаций) была характерна понятийная форма изложения размышлений, которая уделяла больше внимание на рациональность, логику и точную определённую использованных дихотомий.

Проведённое исследование особенностей выражения «китайского начала» в творчестве В. Перелешина позволяет сделать следующие **выводы:**

1. В. Перелешин интуитивно понял китайские космологические представления и воспроизвёл в своей лирике многие особенности китайской

поэзии. Художественный мир его произведений часто построен в соответствии с принципами ‘意境’, предполагающими особую структуру художественного пространства, ощущение единства человека с природой и слияние в совместных переживаниях автора и читателя.

2. Для произведений В. Перелешина характерно органичное использование многообразных культурных ассоциаций, символов и мотивов, характерных для традиционной китайской культуры, а также обращение к некоторым художественным приёмам древней литературы.

3. Образы художественных произведений В. Перелешина (в частности, *образ сада*) являются метафорами *человеческого духа* и насыщены *философским трансцендентным содержанием*, характерным для буддизма и даосизма.

4. «Китайское начало» прослеживается во многих произведениях В. Перелешина и используется, в частности, для выражения ностальгических переживаний поэта по отношению к России.

5. Стихотворные переводы В. Перелешиним китайских текстов воспроизводят их основное философское содержание (чаще всего в адаптированном для восприятия русского читателя варианте) и передают специфику художественной формы классической китайской поэзии.

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.

За свою жизнь 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, Франкфурте-на-Майне, Париже, Амстердаме и в других крупнейших культурных центрах Европы и Америки. В России его произведения стали издаваться лишь с 1988 г.

В. Перелешин выделялся среди других молодых русских поэтов-эмигрантов, оказавшихся в Китае, выдающимся поэтическим талантом, что позволило ему стать известным уже в молодые годы. Его литературное творчество широко обсуждалось в литературных кругах харбинской эмиграции. Почти каждый новый сборник стихотворений В. Перелешина после публикации вызывал большой резонанс. В его поэтических

произведениях большое внимание уделялось строгому 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, в частности – к классической поэзии. Он написал ряд стихотворений, посвящённых Китаю. Поэт восхищался непревзойдённой красотой пейзажей и одновременно выражал сочувствие к тяжёлой судьбе простых людей.

Тема Китая занимала особо важное место в произведениях В. Перелешина, 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 открыло 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 литератур.

Исследование национального начала в творчестве В. Перелешина позволяет прийти к следующим **выводам**:

1. 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.

2. 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 русских эмигрантов, а также некоторыми особенностями его биографии и характера.

3. 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 утраченного человечеством «земного рая», «небесного Иерусалима»: поэт «эстетизировал» пространство страны, стараясь таким образом скрыть свои размышления о социальных и политических проблемах.

4. В представлении В. Перелешина образ России, выраженный через *литературную традицию*, был условным, неопределённым и «застывшим», в то время как образ Китая оказывался зримым, конкретным и живым. Китай

являлся для поэта источником ярких образов, культурных ассоциаций и оригинальных стиливых принципов.

5. Представления В. Перелешина о культуре стран, в которых он жил, постоянно углублялись: до отъезда из Китая главным в отношении В. Перелешина к Китаю был *постоянный и углубляющийся интерес*, испытываемый им по отношению к «второй родине». В бразильский период творчества этот интерес перерос в глубокую привязанность, выраженную интимной идентификацией своего мира древней культуры. Если в Китае юный писатель обрел любовь и вдохновение, то в Бразилии он почувствовал свободу и смог принять себя таким, каким он являлся по своей природе. Взгляд на философию и литературу Китая (ставший для поэта *прошлым*) стал особенно глубоким, что способствовало возникновению в сознании поэта ощущения единства *мировой культуры*.

6. «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.).

7. Образ сада в художественном мире В. Перелешина являлся метафорическим способом выражения концепции произведения и внутреннего мира писателя. Он был насыщен множеством ассоциаций, обусловленных традициями национальной культуры и представлениями о китайских классических парках, и отражал глубинные взаимосвязи между

внутренним миром лирического героя и социальным контекстом, а также напряженный поиск поэтом актуальных смыслов в философской глубине другой цивилизации.

8. Созданный В. Перелешиним поэтический перевод на русский язык китайского философского трактата «Дао Дэ Цзин» подтверждал глубокую преданность поэта Китаю и его высокое мастерство как переводчика. В «переводных» произведениях писателя (в переложениях классической китайской лирики и переводе трактата «Дао Дэ Цзин») осуществлялась художественная культурно-смысловая адаптация философского содержания текстов (чаще всего в адаптированном для восприятия русскими читателями идей и образов) и передавала специфику формы древней китайской поэзии.

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, будет содействовать осмыслению специфики менталитета и культурных традиций народов разных континентов.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в углублённом анализе религиозных и философских представлений поэта, выраженных через систему образов и мотивов стихотворений, а также в изучении его публицистики, которая в настоящее время исследована в наименьшей степени.

Особое место в будущих исследованиях может занять анализ *парадоксов* и *противоречий* художественного сознания автора – проблемы, которая была затронута в настоящей работе только в самом общем виде. Её изучение может способствовать объяснению многих особенностей творчества русского писателя. Противоречия в сознании автора были во многом обусловлены не

только обстоятельствами жизни писателя, но воздействием на него русской культуры XIX – начала XX вв. Отдельных исследований заслуживает прослеживание связей творчества В. Перелешина с произведениями А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, И.С. Тургенева, С.Я. Надсона, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, В.В. Набокова и других русских писателей. Практически неисследованным до сих пор остаётся одно из главных произведений поэта – «Поэма без предмета», органично связанная с разными традициями русской классической литературы.

Большое значение для теории и практики будет иметь изучение реализованных в творчестве В. Перелешина принципов перевода китайской классической поэзии на русский язык. Сопоставление переводов произведений Ван Вэя, Ли Бо и Ду Фу, выполненных поэтом-эмигрантом, с переводами их лирики, осуществлёнными советскими поэтами-переводчиками (А.И. Гитовичем, Л.З. Эйдлиным, А.А. Ахматовой и др.) может обогатить существующий представления о принципах интерпретации древней китайской поэзии.

Обогатить современную науку и практику может сравнение разных толкований трактата «Дао Дэ Цзин». Большой теоретический интерес представляет изучение процесса превращения в процессе перевода древнего трактата (в котором для современных читателей отсутствует большинство привычных признаков текста), в актуальный художественный и / или философский текст, обретение им *смысла*, порождающего соответствующую интерпретацию.

Необходимой задачей представляется дальнейший поиск литературного наследия В. Перелешина (поэтических произведений, критических статей, мемуаров, личной переписки, дневников, рукописей и прочих материалов из архивных источников) и его издание на русском языке, а также в переводе на китайский язык.

Список использованной литературы

Исследования на русском языке:

1. *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996): Учебное пособие. М.: Terra спорт, 1998. 540 с.
2. *Агеносов В.В.* Перелешин Валерий Францевич // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. 2: М–Я / под ред. Н.Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. С. 179–180.
3. *Агеносов В.В.* Соотношение отечественной культуры и культуры русского зарубежья // Культурология сегодня: Основы. Проблемы. Перспективы. М., 1993. С. 111–117.
4. *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.
5. *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1934. No 4753.
6. *Адамович Г.* [Рецензия на книгу «В пути»] // Последние новости. 1938. 24 февраля. С. 3.
7. *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1927. 2 февраля. С. 2–3.
8. *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.
9. *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе: в 2 кн. Кн. 2. М.: Восточная литература, 2003. 511 с.
10. *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.
11. *Ачаир А.* Лаконизмы. Харбин: Б. и., 1937. 32 с.
12. *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, [13] с., из них [7] с. объявл. : ил.; 19.
13. *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.
 14. *Бакич О.М.* Остров среди бушующего моря // Новый журнал. Нью-Йорк, 2005. № 239. С. 174–200.
 15. *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.
 16. *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.
 17. *Бетаки В.* Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986) / В. Бетаки. Орандж (США): Антиквариат, 1987. 291 с.
 18. *Бердяев Н.А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Париж: YMCA-Press, 1971. 258 с.
 19. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы: биография. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010. 524 с.
 20. *Бондарь С.А.* Личность и общество в религиозно-нравственной системе В. С. Соловьева // Молодой учёный. 2018. № 37 (223). С. 189–193.
 21. *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.
 22. *Бузуев О.А.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока в национальном процессе XX века: моногр. 2-е изд., перераб. и доп. Комсомольск-на Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2013. 381 с.
 23. *Бузуев О.А.* Поэзия Валерия Перелешина // Теория и практика литературоведческого анализа: сб. научных трудов. Комсомольск-на Амуре: Изд-во КГПУ, 2001. С. 70–97.

24. *Бузуев О.А.* Творчество Валерия Перелешина / Комс.-на-Амуре гос. пед. ун-т. Комс.-на-Амуре, 2003. 121 с.
25. *Бузуев О.А.* Китай в жизни и творчестве В. Перелешина. // Из истории российско-китайских отношений. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 1999. С. 203–205.
26. *Бузуев О.А.* Очерки по истории литературы русского зарубежья Дальнего Востока (1917–1945): Монография. М.: Прометей, 2000. 124 с.
27. *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.
28. *Ван Е.* Истоки и художественная семантика орнитологических образов в лирике восточной ветви русского зарубежья: дис. ... канд. филол.: 10.01.01. М., 2018. 164 с.
29. *Витковский Е.В.* Апостериори. Записки Ариэля // Зарубежные задворки. 2013. № 4. С. 3–34.
30. *Витковский Е. (Ариэль).* В день кончины моей // Новый журнал. 1993. № 190–191.
31. *Витковский Е.В.* На память о русском Китае. URL: <https://litvek.com/book-read/248665-kniga-evgeniy-vladimirovich-vitkovskiy-na-ramyat-o-russkom-kitae-chitat-online?p=1> [дата обращения: 12.28.2020].
32. *Витковский Е.В.* Перелешин Валерий Францевич // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. I: Писатели русского зарубежья. М., РОССПЭН, 1997. С. 307–309.
33. *Гумилёв Н.С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Олма-Пресс, 2000.
34. *Гумилёв Н.С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1988. 630 с.

35. Дао Дэ Цзин / В. Перелешин // Проблемы Дальнего Востока. 1990. № 3. С. 144–161.
36. *Егорова Н.А., Малова И.В.* Валерий Францевич Перелешин: Материалы к библиографии. М., 2014. 44 с.
37. *Жебит А.* Он пел «в тоске, на забытом языке». Поэт Валерий Перелешин и Россия // Родина. 2013. № 10. С. 55–61.
38. *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.
39. *Забияко А.А.* Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2016. 437 с.
40. *Забияко А.А.* Меж двух миров: русские писатели в Маньчжурии: монография / А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2009. 352 с.
41. *Забияко А.С., Эфендиева Г.В.* «Четверть века беженской судьбы...»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.
42. *Злочевская А.В.* Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в. [Москва]: МГУ, 2002. 185, [1] с.
43. *Иванов Вс.Н.* Из неопубликованного: сборник [Рерих – художник-мыслитель. Сказание об Антонии Римлянине. Воспоминания, рассказы и поэма]. Л.: ЛИО «Редактор», 1991. 317, [2] с.
44. *Иваск Ю.П.* Об авторе // Ариэль: девятая книга стихотворений / Перелешин В.Ф. Франкфурт на Майне: Посев, 1976. С. 3–7.
45. *Иваск Ю.П.* [Рецензия] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1968. № 92. С. 302–303. Рец. на кн.: Перелешин В.Ф. Южный дом: пятая кн. стихотворений. – Мюнхен: Изд. автора, 1968. 47 с.

46. Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев / П.Н. Савицкий, П.П. Сувчинский, кн. Н.С. Трубецкой, Г.В. Флоровский. София: Рос.-Болг. кн. изд-во, 1921. VII. 126 с. (Утверждение евразийцев. [Кн. 1]).
47. *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.
48. Китайская классическая поэзия / Сост. И. Смирнов. М.: Эксмо, 2008. 478 с.
49. *Кольридж С.Т.* Сказание старого моряка: поэма / пер. В.Ф. Перелешина. Харбин: Заря, 1940. 32 с.
50. *Кондаков Б.В., Чжан Юаньюань.* Китайская поэтика в творчестве В. Перелешина // Казанская наука. 2021. № 6. С. 13–16.
51. *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: опыт культурологического анализа. Антология художественного перевода / М.Е. Кравцова. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. 542 с.
52. *Крейд В.П.* Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая. Антология. М., 2001. 826 с.
53. *Крейд В.П.* О духовном опыте эмигрантской поэзии // «Вернуться в Россию – стихами»: 200 поэтов эмиграции: Антология / Сост., автор предисл., коммент. и биографич. сведений В. Крейда. М.: Республика, 1995. 257 с.
54. *Крейд В.П.* Перелешин Валерий Францевич // Словарь поэтов русского зарубежья / Под ред. В. Крейда. СПб.: РХГИ, 1999. С. 184–185.
55. *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).
56. *Кружкова С.А., Эфендиева Г.В.* Эпистолярное наследие В. Перелешина как биографический и историко-литературный источник (на материале

- писем к Е.А. Сентяниной и Л.Ю. Хаиндровой) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Этнокультурные процессы в политическом контексте. Вып. 10. Благовещенск, 2013. С. 266–277.
57. *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).
58. *Кузнецова О.* «Я оказался в этом сером и неинтересном городе...»: Из шанхайских писем Валерия Перелешина матери, 1943–1946 // Литературный факт. 2019. № 4 (14). С. 145–179.
59. *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).
60. Латиноамериканские диаспоры в США. Цивилизационные характеристики / отв. ред. Б.И. Коваль. М.: ИМЛИ РАН, 2003.
61. *Ли Иннань.* Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русский Харбин, запечатленный в слове: сб. науч. работ / под ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2009. Вып. 3. С. 19–32.
62. *Ли Мэн.* Харбин – продукт колониализма // Проблемы Дальнего Востока. – 1999. № 3. С. 96–103.
63. *Ли Мэн.* Харбинская «Чураевка» // Новый журнал. 2001. № 224. С. 209–227.
64. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. М.: Азбука-Аттикус, 2018. 321 с.
65. *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.
66. *Лучкова В.И., Целуйко Д.С.* История китайского сада: от традиций к параметризму. Хабаровск, 2016. 179 с.
67. *Лю Хао.* Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции: дис. ... канд. филол.: 10.01.01. М., 2001. 262 с.

68. *Лялина М.А.* Путешествие Н.М. Пржевальского в Восточной и Центральной Азии, Санкт-Петербург: А.Ф. Девриен. 2006. XVI, 304 с.
69. *Мосейкина М.Н.* Судьба поколений литературной эмиграции в контексте российско-латиноамериканского диалога культур // Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. No 4 (157). С. 55–67.
70. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 446 с.
71. *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы: из поэтического наследия XX века. М.: Современник, 1991. 552, [1] с.
72. *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.
73. *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.
74. *Перелешин В.* Ариэль: девятая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. 183 с.
75. *Перелешин В.* Вдогонку: тринадцатый сборник стихотворений. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг К., 1988. 55 с.
76. *Перелешин В.* В пути: стихи, 1932–1937: первая книга стихотворений. Харбин: Е.А. Сентянина, 1937. 61, [3] с.
77. *Перелешин В.* В час последний: Стихотворения и поэмы. Т. 2. Кн. 2. М.: Престиж Бук, 2018. 432 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
78. *Перелешин В.* Двое – и снова один?: двенадцатый сборник стихотворений. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг К., 1987. 45 с.
79. *Перелешин В.* Добрый улей: вторая книга стихотворений. Харбин: Изд-во В.В. Плотникова, 1939. 29 с.

80. *Перелешин В.* Жертва: четвёртая книга стихотворений. Харбин: Заря, 1944. 51 с.
81. *Перелешин В.* Заблудившийся аргонавт: Стихотворения и поэмы. Т. 2. Кн. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 448 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
82. *Перелешин В.* Заповедник: седьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1972. 80 с.
83. *Перелешин В.* Звезда над морем: третья книга стихотворений / В. Перелешин. Харбин: Заря, 1941. 31 с.
84. *Перелешин В.* Изъ глубины возвахъ...: одиннадцатый сборник стихотворений / В. Перелешин. Холиок: Нью Ингланд Паблишинг К, 1987. 156 с.
85. *Перелешин В.* Качель: шестая книга стихотворений / В. Перелешин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1971. 86 с.
86. *Перелешин В.Ф.* Лао-цзы. Дао дэ цзин / Пер. с кит. В.Ф. Перелешина; Послесл. Д.Н. Воскресенского. М.: Время, 2000. 254 с.
87. *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.
88. *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].
89. *Перелешин В.* «Под шляпы – от света...» // Побережье. Филадельфия: The Coast, 2006. Вып. 15. С. 292.
90. *Перелешин В.* Последние сонеты / публ. и автор предисл. Е.В. Витковский // Новый журнал. Нью-Йорк, 2002. No 229. С. 63–98.
91. *Перелешин В.* Поэма без предмета / [Под ред. и с предисл. С. Карлинского]. Холиок: Нью Ингланд Паблишинг К°, 1989. 411 с.
92. *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.

93. *Перелешин В.* Тень на занавеске // Рубеж. Владивосток. 1998. № 1.
94. *Перелешин В.* Три родины: 10-я кн. стихотворений / В. Перелешин. Париж: Альбатрос, 1987. 165 с.
95. *Перелешин В.* Три родины: Стихотворения и поэмы. Т. 1. М.: Престиж Бук, 2018. 608 с. [Серия «Золотой серебряный век»].
96. *Перелешин В.* С горы Нево: восьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Изд. автора, 1975. 71 с.
97. *Перелешин В.* Сонеты о России // Континент. Мюнхен, 1978. No 16. С. 109–111.
98. *Перелешин В.* Стихи на веере: антология китайской классической поэзии. В. Перелешин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970. VI. 41 с.
99. *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. No 4. С. 35–50.
100. *Перелешин В.* Южный дом: 5-я кн. стихотворений / В. Перелешин. Мюнхен: Изд. авт., 1968. 47 с.
101. *Перелешин В.* Южный крест: Антология бразильской поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1978. 123 с.
102. [*Перелешин В.*] Три письма Валерия Перелешина / Публ. Аллы Кторовой // Новый журнал. 1999. С. 149.
103. *Разумовская А.Г.* Иосиф Бродский: метафизика сада. Псков: Изд-во ПГПУ, 2005. 111 с.
104. *Раннит А.* Валерий Перелешин. Южный дом. Качель. Новый журнал. 1972. № 107.
105. *Раннит А.* О поэтике Валерия Перелешина. Шесть первых сборников поэта (1937–1971) // Russian Language Journal. 1976. № 106. С. 281–282.
106. *Раннит А.* Валерий Перелешин после «Качели» // Russian. Language Journal. East Lansing. 1978. № 113. P. 115–122.

107. *Рогова Е.Н.* Образ бабочки и элегический код в литературном произведении // Новый филологический вестник. 2007. № 2. С. 229–238.
108. Русская поэзия Китая: Антология / Под ред. В.П. Крейда, О.М. Бакич. М: Время, 2001. 718 с.
109. Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М., 1998. 272 с.
110. Сады и бабочки. Антология помнящих об утраченном Рае. XIX, XX и начало XXI века / сост. Ю.А. Беликов. СПб.: Алетейя, 2021. 514 с.
111. *Санникова И.Р.* Религиозно-философское своеобразие лирики Валерия Перелешина // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2013. № 2 (130). С. 101–107.
112. *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.
113. *Скачков П.Е.* Библиография Китая. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. 691 с.
114. *Слободчиков В.А.* Чураевка // Русский Харбин, сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М.: Изд-во Моск. ун-та (МГУ), 2005. С. 73–74.
115. *Соловьева Т.М.* Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук. Южно-Сахалинск, 2002. 170 с.
116. *Сюй Гохун.* Литературная жизнь русской эмиграции в Китае. 1920–1040-е годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1996. 182 с.
117. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании / Под общей редакцией В.Б. Кудрявцева и К.Ю. Лаппо-Данилевского. М.: Русский путь, 1996. 446 с.
118. *Струве Г.П.* Творчество Сирина // Россия и славянство. 1930. 17 мая. С. 3.

119. *Таскина Е.П.* Неизвестный Харбин. М., 1994. 125 с.
120. *Таскина Е.П.* Перелешин // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000. С. 547.
121. *Таскина Е.П.* Поэты русского Харбина // Проблемы Дальнего Востока. 1989. № 3. С. 120–131.
122. *Таскина М.* Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М., 1998. 272 с.
123. *Уильямс Ч.* Китайская культура: мифы, герои, символы / Пер. с англ. С. Фёдорова. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2011. 475 с.
124. *Усманова Л.Р.* «Три родины» поэта Перелешина (О новой книге Ольги Бакич) // Общество и государство в Китае. 2016. Т. 46. № 2. С. 593–603.
125. *Хисамутдинов А.А.* Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке: библиограф. словарь. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2000. 358 с.
126. *Хисамутдинов А.А.* Русские литераторы-эмигранты в Китае. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2017. 125 с.
127. *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.
128. *Цзя Юннин.* Внутрилитературный синтез в переводе Валерия Перелешина «Дао Дэ Цзин» на русский язык // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы XVII и XVIII Всероссийских научно-практических конференций, посвященных памяти Алексея Федоровича Лосева. М., 2017. С. 125–132.
129. *Цзя Юннин.* Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2019. 165 с.
130. *Цзя Юннин.* Перевод китайской классики Валерием Перелешиним // Вестник Московского университета. Сер. 22: Теория перевода. 2017. № 3. С. 108–119.

131. *Цзяо Чень*. Русский литературный Харбин 1920–1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 1994. 271 с.
132. *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.
133. *Цюй Юань*. Ли Сао: поэма / [В стихотворном переводе с кит. ориг. В. Перелешина]. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1975. 27 с.
134. *Черный В.Д.* Русские средневековые сады: опыт классификации. М., 2010. 174 с.
135. *Чжан Юаньюань*. Китай в жизни и творчестве В. Перелешина // Евразийский гуманитарный журнал. 2021. № 1. С. 77–91.
136. *Чжан Юаньюань*. Ностальгия В. Перелешина // Континентальные глаголы: Альманах международного клуба. Пермь, 2021. С. 108–112.
137. *Штейн Э.* Китайские тени Валерия Перелешина // Новый журнал. 1991. № 184–185.
138. *Эйдлин Л.З.* Заметки о переводе иероглифической поэзии на русский язык // Народы Азии и Африки. 1967. № 1. С. 109–117.
139. *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.
140. *Якимова С.И.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока: учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2009. 111 с.
141. *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, [2] с.

Исследования на китайском языке:

142. 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].
143. 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].
144. 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].
145. 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].
146. Вэнь Цзуньчао. Исследование переводческой мысли Чжэн Лина [J] / Вэнь Цзуньчао // Преподавание английского языка. 2014. № 10. С. 66–72 [温军超, 郑磨翻译思想研究【J】《英语教师》2014年10月刊, 66–72页].
147. 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].

148. *Гао Хэн*. Толкование Лао-цзы. Пекин: Изд-во Университета Цинхуа, 2011. 137 с. [高亨, 老子正诂【M】, 北京, 清华大学出版社, 2011年, 137页].
149. *Го Инин, Ван Яминь*. Харбинская русская эмигрантская литература в Китае // Русский язык в Китае. 2005. № 2. С. 53–56 [郭颖颖, 王亚民, 哈尔滨俄罗斯侨民文学在中国【J】, 《中国俄语教学》, 2005年第2期, 53–56页].
150. *Гу Юй*. «Мы высекаем острыми камнями / И наши варварские имена»: поэт русского зарубежья Перелешин и его поэзия // Цзяннаньская 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].
151. *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].
152. *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].
153. *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].
154. *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].

155. *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].
156. *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].
157. *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].
158. *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].
159. *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].
160. *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].
161. *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].

162. *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].
163. *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].
164. *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].
165. *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].
166. *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].
167. *Перелешин В.Ф.* Изгой / В. Перелешин; пер. на кит. Гу Юй. Ланьчжоу: Дуньхуанское издательство литературы и искусства, 2013. 231 с. [谷羽, 无所归依: 别列列申诗选 【M】, 兰州, 敦煌文艺出版社, 2013 年].
168. *Рифтин Б.Л., Тянь Давэй*. Китайская литература в России: от 18-го века по первую половину 19-го века / Б.Л. Рифтин, Тянь Давэй // Вестник Пекинской библиотеки. 1994. № 1/2. С. 111–117 [李福清; 田大畏, 中国文学在俄国(18–19 世纪上半叶) 【J】, 《北京图书馆馆刊》, 1994 年第 1|2 期, 111–117 页].

169. *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].
170. *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].
171. *Сыма Цянь*. Ши цзи [= Исторические записки] / Цянь Сыма. Харбин: Изд-во «Северная литература и искусство», 2007. 1020 с. [司马迁, 《史记》【M】, 哈尔滨, 北方文艺出版社, 2007 年, 1020 页].
172. *Фэн Юлань*. Сборник избранных работ. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 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].
173. 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].
174. *Чжан Чжэнмин*. Отметка 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].
175. *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].
176. *Чжао Тин*. Любовь к Китаю в поэзии Перелешина // Вестник Цицикарского университета. 2011. № 3. С. 89–91 [赵婷, 别列列申诗歌的中国情结【J】, 《齐齐哈尔大学学报》, 2011 年第 3 期, 89-91 页].

177. *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].
178. *Чжу Гуанцянь*. 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].
179. *Чэнь Вэньсинь, Ян Чуньянь*. От семейного сада до Сада Роскошных зрелищ: сравнение двух пространств любви и форм любви // Общественные науки Хэйлунцзяна. 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].
180. *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].

Исследования на английском языке:

181. *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.].
182. *Chashchin K. Russians in China. Genealogical index (1926–1946)*. (Russian Edition). Washington: South Eastern Publishers, 2014. 950 p. [= Чашин Кирилл. Русские в Китае. Генеалогический указатель (1926–1946). (Русское издание). Вашингтон: Юго-Восточное издательство, 2014. 950 с.].
183. *Hadfield Miles, Hadfield John. Gardens of Delight*. London: Cassell, 1964. 192 p. [= Майлз Хэдфилд, Джон Хэдфилд. Сады наслаждения. Лондон: Касселл, 1964. 192 с.].

184. [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.].
185. [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.].
186. *Karlinisky 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].
187. *Kuzmin M.* Cánticos 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.].
188. *Nabokov V.* Strong Opinions, New York: Vintage. 1990, 368 p. [= Набоков В. Сильные мнения. Нью-Йорк: Винтаж, 1990. 368 с.].
189. *Pereliechin V.F.* Nos odres velhos = В ветхих мехах: [Стихи по-португальски и переводы]. Рио-де-Жанейро, 1983. 46 p.
190. *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.].
191. *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.].

192. *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.].

Исследования на нидерландском языке:

193. *Perelešin Valerij*. Gedichten. Cahiers van De Lantaarn nr. 23. Vert.: Jan Paul Hinrichs. Leiden, Stichting De Lantaarn, 1983. 39 p. [= Перелешин Валерий. Стихи // Хранители фонаря. № 23 / Ян Пауль Хинрихс. Лейден: Фонарь, 1983. 39 с.].
194. *Perelesjin Valeri*. Vanuit de verte. De lantaarn nr. 42. Vert.: Jan Paul Hinrichs. Leiden, De Lantaarn, 1986, 25 p. [= Перелешин Валерий. Издалека // Фонарь. № 42 / Ян Пауль Хинрихс. Лейден: Фонарь, 1986. 25 с.].

Дао Дэ Цзин (последовательность глав оригинала)
Главы 1 – 10

N1 ¹	Текст оригинала ²	N2 ³	Перевод В. Перелешина ⁴	Перевод Ян Синшуня	Ритм стиха ⁵
1	<u>道可道</u> , <u>非常道</u> ; <u>名可名</u> , <u>非常名</u> 。	5	Если Истину произреч ^ь , Суть погибнет, а выйдет реч ^ь . Если <u>имя</u> ты назовеш ^ь , То не <u>имя</u> оно, а лож ^ь .	Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя.	10100001 10100101 10100001 10100101
	无 <u>名</u> , <u>万物</u> 之始, 有 <u>名</u> , <u>万物</u> 之母。	6	Ничто – причина Небу и Земле, И только в них начало всех <u>вещей</u> .	Безымянное есть начало неба и земли, обладающее именем – мать всех вещей.	0101010001 0101010101
	故 <u>常</u> 无 <u>欲</u> , <u>以观其妙</u> , <u>常有欲</u> , <u>以观其徼</u> 。	7	Пребывая в небытии, Постигай его глубину. Пребывая в мире <u>вещей</u> , Многовидность их постигай.	Поэтому тот, кто свободен от страстей, видит чудесную тайну [дао], а кто имеет страсти, видит его только в конечной форме.	00100001 00101001 00101001 00101001
	此两者, 同出而异名, 同谓 <u>之玄</u> , <u>玄之</u> 又 <u>玄</u> , 众妙 <u>之</u> 门。	8	Эти два на деле – одно, Хоть различны их имена. Это <u>тайна</u> превыше <u>тайн</u> , Ко всему сокрытому дверь.	Оба они одного и того же происхождения, но с разными названиями. Вместе они называются глубочайшими. [Переход] от одного глубочайшего к другому – дверь ко всему чудесному.	10101001 10101001 10100101 00101001

¹ Номер главы в последовательности оригинала.

² Шрифтами разных цветов и подчёркиванием выделены повторяющиеся иероглифы и иероглифы, имеющие одинаковое звучание.

³ Номер главки в последовательности В. Перелешина. Подчёркиванием отмечены звуковые повторы.

⁴ Подчеркиванием выделены звуковые повторы (в том числе повторы одинаковых слов).

⁵ Цифрой 0 обозначаются безударные слоги; цифрой 1 – ударные слоги.

2	天下皆知美之为美， 斯恶已，皆知善之为 善，斯不善已。	56	Лишь стала красотой красота, И мысль о безобразном родилась. Лишь только названо <u>добро добром</u> , Возникло и понятие о зле.	Когда все в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло.	0100010001 0100010001 0101000101 0100010001
	故有无相生，难易相 成，长短相形，高下 相倾，音声相和，前 后相随。	57	От «есть» до «нет» совсем недалеко, От трудности свершенья – до «легко», От краткости по виду – до <u>длины</u> , От вознесённости – до <u>низины</u> , От звонкости – до тусклой глухоты, Во времени – от «раньше» до «потом».	Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и лёгкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом.	0101010001 0100010001 0100010001 0001000001 0100010001 0100010001
	是以圣人处无为之 事，行不言之教，万 物作焉而不辞，生而 不有，为而不恃，功 成而弗居。夫惟弗 居，是以不去。	67	Действует бездействием мудрец, Учит молчаливостью своей, Не навязываясь никому, Не владея, будбто бы, ничем. Отдает, оплаты не ища, И своих не сознаёт заслуг. Неосознанных его заслуг Не оспорит на земле никто.	Поэтому совершенномудрый, совершая дела, предпочитает недеяние; осуществляя учение, не прибегает к словам; вызывая изменения вещей [он] не осуществляет их сам; создавая, не обладает [тем, что создано]; приводя в движение, не прилагает к этому усилий; успешно завершая [что-либо], не гордится. Поскольку он не гордится, его заслуги не могут быть отброшены.	100010001 100010001 001010001 001010001 001010001 001000101 001000101 001000101
3	不尚贤，使民不争； 不贵难得之货，使民 不为盗；不见可欲， 使民心不乱。	162	Где нет ученому дороги вверх, Среди людей не будет и борьбы. И где имуществом не дорожат, Среди людей не будет воровства. Где человеку нечего желать, Спокойствия не потеряет он.	Если не почитать мудрецов, то в народе не будет ссор. Если не ценить редких предметов, то не будет воров среди народа. Если не показывать того, что может вызвать зависть, то не будут волноваться сердца народа.	0101000101 0101010001 0101010001 0101010001 0001010001 0100000101

	是以圣人之治，虚其心，实其腹，弱其志，强其骨，常使民无知无欲。使夫知者不敢为也。为无为，则无不治。	163	Правленье праведника таково: Народ смиренен сердцем, но и сыт, Без замыслов, но с крепким костяком. Он лишнего не знает ничего, Не действует, не ищет своего. У мудреца правленье таково.	Поэтому, управляя [страной], совершенномудрый делает сердца [подданных] пустыми, а желудки — полными. [Его управление] ослабляет их волю и укрепляет их кости. Оно постоянно стремится к тому, чтобы у народа не было знаний и страстей, а имеющие знания не смели бы действовать. Осуществление надеяния всегда приносит спокойствие.	0101000001 0101010001 0100010001 0100010001 0100010001 0100010001
4	道冲，而用之或不盈。渊兮，似万物之宗。挫其锐，解其纷，和其光，同其尘。湛兮，似或存，吾不知其谁之子，象帝之先。	18	Она – как чаша, полная внутри, Но ей ли оскудеть, Вместилищу прообразов вещей? Да вправду – существует ли она? Ведь я не знаю, чьё оно дитя, – Не старше ли она самих богов?	Дао пусто, но в применении неисчерпаемо. О глубочайшее! Оно кажется праотцем всех вещей. Если притупить его пронизательность, освободить его от хаотичности, умерить его блеск, уподобить его пылинке, то оно будет казаться ясно существующим. Я не знаю, чьё оно порождение, [я лишь знаю, что] оно предшествует небесному владыке.	0101010001 010001 0100010001 0100010001 0001010101 0100010101
5	天地不仁，以万物为刍狗，圣人不仁，以百姓为刍狗。	46	Ни Небо, ни Земля не знают доброты: Живые твари им – как чучела собачьи, Но также и мудрец не знает доброты, И люди для него – как чучела собачьи.	Небо и земля не обладают человеколюбием и предоставляют всем существам возможность жить собственной жизнью. Совершенномудрый не обладает человеколюбием и предоставляет народу возможность жить собственной жизнью.	010001010001 0101010100010 010001010001 0100010100010
	天地之间，其犹橐籥乎？虚而不屈，动而愈出。	47	Небо и Земля похожи На кузнечные мехи: Полые, но не пустые, Двигаются они всегда.	Разве пространство между небом и землёй не похоже на кузнечный мех? Чем больше [в нём] пустоты, тем дольше [он] действует, чем сильнее [в нём] движение, тем больше [из него] выходит [ветер].	10001010 0010001 10000010 1000101

	多言数穷，不如守中。	134	Проходит скоро пыл говоруна: Лишь речь неспешная точна, верна.	Тот, кто много говорит, часто терпит неудачу, поэтому лучше соблюдать меру.	0101010001 0101000101
6	谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地根。绵绵若存，用之不勤。	38	Это дух бессмертный бытия, Сокровенная праматерь тайн, К тайнам запечатанная дверь, Это корни Неба и Земли. Незаметный, будто нет его, Никогда не оскудеет он.	Превращения невидимого [дао] бесконечны. [Дао] – глубочайшие врата рождения. Глубочайшие врата рождения – корень неба и земли. [Оно] существует [вечно] подобно нескончаемой нити, и его действие неисчерпаемо.	101010001 001000101 100010001 101010001 001010101 001000101
7	天长地久。天地所以能长且久者，以其不自生，故能长生。	84	Небо вечно, и Земля нетленна: Вечны и нетленны оттого, Что они, нетленные от века, Вечными себя не признают.	Небо и земля — долговечны. Небо и земля долговечны потому, что они существуют не для себя. Вот почему они могут быть долговечными.	1010001010 100010001 1010100010 100010001
	是以圣人后其身而身先，外其身而身存。非以其无私耶？故能成其私。	85	Мудрый ставит себя последним, Но вперед его протолкнут. От себя самого уходит, Но его сберегут верней. Он ни в чем своего не ищет И во всем находит своё.	Поэтому совершенномудрый ставит себя позади других, благодаря чему он оказывается впереди. Он пренебрегает своей жизнью, и тем самым его жизнь сохраняется. Не происходит ли это от того, что он пренебрегает личными [интересами]? Напротив, [он действует] согласно своим личным [интересам].	101001010 00101001 001001010 00100101 001001010 00101001
8	上善若水，水善利万物而不争。处众人所恶，故几於道。居善地，心善渊，与善仁，言善信，正善治，事善能，动善时。夫唯不争，故无尤。	78	Истинно мудрый подобен воде: Служит ко благу, не хочет борьбы, Россыпи золота прячет на дне. К истине близкий, старается он Дело свое совершать на земле, Сердцем же знает таинственный мир. С мудрыми он подружиться готов, Речью внушает доверие им. Властвуя, лад укрепляет в стране.	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. [Человек, обладающий высшей добродетелью, так же как вода], должен селиться ближе к земле; его сердце должно следовать внутренним побуждениям; в отношениях с людьми он	1001001001 1001001001 1001001001 1001001001 1001001001 1001001001 1001001001 1001001001 1001001001

			Преуспевая в житейских трудах, Время для каждого дела найдет. Он обходиться привык без борьбы И не обидит соседей своих.	должен быть дружелюбным; в словах должен быть искренним; в управлении [страной] должен быть последовательным; в делах должен исходить из возможностей; в действиях должен учитывать время. Поскольку [он], так же как и вода, не борется с вещами, [он] не совершает ошибок.	0001001001 1001001001 1001001001 0001001001
9	持而盈之，不如其 已。揣而锐之，不可 常保。	62	Переполнить можно закрома, Но конец наступит и зерну. Непрестанно можно меч точить, Но не стать нетленным и ему. Полный золота и яшмы дом Станет ли от этого прочней?	Лучше ничего не делать, чем стремиться к тому, чтобы что-либо наполнить. Если [чем-либо] острым [всё время] пользоваться, оно не сможет долго сохранить свою [остроту].	001010001 001010001 001010101 001010001 101000101 100010001
	金玉满堂，莫之能 守；富贵而骄，自遗 其咎。功遂身退，天 之道也。	63	Выставишь богатство напоказ – Сам накличешь на себя беду. Скромностью успех сопровождай: Так и Небо действует само.	Если зал наполнен золотом и яшмой, то никто не в силах их уберечь. Если богатые и знатные проявляют кичливость, они сами навлекают на себя беду. Когда дело завершено, человек [должен] устраниться. В этом закон небесного дао.	100010001 101000101 100010001 101010001
10	载营魄抱一，能无离 乎？专气致柔，能如 婴儿乎？涤除玄览， 能无疵乎？爱民治 国，能无以智乎？天 门开阖，能为雌乎？ 明白四达，能无为 乎？	39	Если тело заодно с душой, Расходиться могут ли они? Чья живая сила в полноте, С новорожденным ребенком схож. Чей очистился высокий дух, Недостатки может ли иметь? Кто народу предан и стране, Может ли бояться неудач? Кто открыт идущему извне, Разве не сумеет сильным стать?	Если душа и тело будут в единстве, можно ли сохранить его? Если сделать дух мягким, можно ли стать [бесстрастным] подобно новорождённому? Если созерцание станет чистым, возможны ли тогда заблуждения? Можно ли любить народ и управлять страной, не прибегая к мудрости? Возможны ли превращения в природе, если следовать мягкости? Возможно ли осуществление недеяния,	101000101 001010001 101010001 001000101 001000101 001010001 001010001 100010001 001010001 100010101

			И кому понятно все вокруг, Разве тот не станет мудрецом?	если познать все взаимоотношения в природе?	001010001 101010001
	<u>生</u> 之 <u>畜</u> 之, <u>生</u> 而 <u>不</u> 有, 为 <u>而</u> 不恃, 长 <u>而</u> <u>不</u> 宰, 是谓玄德。	40	Истина живому жизнь даёт, Вскармливает и растит его, А сама не думает владеть: Воздаянье разве нужно ей? Власть её живых не тяготит, Истина от века такова.	Создавать и воспитывать [сущее]; создавая, не обладать [тем, что создано]; приводя в движение, не прилагать к этому усилий; руководя, не считать себя властелином – вот что называется глубочайшим дэ.	100010101 100000101 001010001 001010101 101010001 100010001

Дао Дэ Цзин (последовательность главок в переводе В. Перелешина)
Главки 1 – 20

N1 ¹	Текст оригинала ²	N2 ³	Перевод В. Перелешина ⁴	Перевод Ян Синшуня	Ритм стиха ⁵
25	有物混成，先 <u>天地</u> 生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为 <u>天地</u> 母。	1	<u>Возникло</u> нечто смутное вдали, <u>Возникло</u> раньше Неба и <u>Земли</u> : Оно неслышимо и не видно, Им навсегда все сущее <u>полно</u> . Оно – Начало Небу и <u>Земле</u> .	Вот вещь, в хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О беззвучная! О лишённая формы! Одиноко стоит она и не изменяется. Повсюду действует и не имеет преград. Её можно считать матерью Поднебесной.	0101010001 0101010001 0101000001 0001010001 0101010001
52	<u>天下</u> 有始，以为 <u>天下</u> 母。既得其母，以知其子；既知其子，复守其母，没身不殆。	2	Вселенная возникла из него, И в нем таится мать бытия. Кто эту мать во мраке обретет, Узнает с нею и ее <u>детей</u> . А кто сперва найдет ее <u>детей</u> , Тотчас и мать узнает, а <u>она</u> Бессмертна и сама собой <u>полна</u> .	В Поднебесной имеется начало, и оно – мать Поднебесной. Когда будет постигнута мать, то можно узнать и её детей. Когда уже известны её дети, то снова нужно помнить о их матери. В таком случае до конца жизни [у человека] не будет опасности.	0100010001 0101010001 0101010001 0101000101 0101010101 0101010001 0100010101
25	吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。大曰逝，逝曰远。远曰反。	3	Я имени не ведал бы её, Но Истиной я сам её назвал. Легко ли описать ее природу? Великая, подвижна и жива, Познанию запредельна, обранима.	Я не знаю её имени. Обозначая иероглифом, назову её дао; произвольно давая ей имя, назову её великое. Великое – оно в бесконечном движении. Находящееся в бесконечном движении не достигает предела. Не достигая предела, оно возвращается [к своему истоку].	0100010001 0100010101 01000101010 0100010001 01000100010

¹ Номер главы в последовательности оригинала.

² Шрифтами разного цвета и подчёркиванием выделены иероглифы, имеющие одинаковое звучание.

³ Номер главки в последовательности В. Перелешина. Подчёркиванием отмечены звуковые повторы.

⁴ Подчеркиванием выделены звуковые повторы (в том числе повторы одинаковых слов).

⁵ Цифрой 0 обозначаются безударные слоги; цифрой 1 – ударные слоги.

	故道 <u>大</u> ，天 <u>大</u> ，地 <u>大</u> ，王亦 <u>大</u> 。域中有四 <u>大</u> ，而王居其一焉。人 <u>法</u> 地，地 <u>法</u> 天，天 <u>法</u> 道，道 <u>法</u> 自然。	4	Так, велики лишь Истина и Небо, Под ним – Земля, а на Земле – Правитель. Великих в мире – эта <u>четверица</u> , Правитель же – один из <u>четырёх</u> . Извечно он <u>прообразует</u> Землю, Извечно он <u>прообразует</u> Небо, Он Истину для нас <u>прообразует</u> И, наконец, и самое Природу.	Вот почему велико дао, велико небо, велика земля, велик также и государь. Во Вселенной имеются четыре великих, и среди них – государь. Человек следует [законам] земли. Земля следует [законам] неба. Небо следует [законам] дао, а дао следует самому себе.	00010100010 01010001010 01010100010 0100010001 01010001010 01010001010 01000100010 00010001010
1	<u>道可道</u> ， <u>非常道</u> ； <u>名可名</u> ， <u>非常名</u> 。	5	Если Истину произречь, Суть погибнет, а выйдет речь. Если имя ты назовешь, То не имя оно, а ложь.	Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя.	10100001 10100101 10100001 10100101
	无 <u>名</u> ， <u>万物之始</u> ，有 <u>名</u> ， <u>万物之母</u> 。	6	Ничто – причина Небу и Земле, И только в них начало всех <u>вещей</u> .	Безымянное есть начало неба и земли, обладающее именем – мать всех вещей.	0101010001 0101010101
	故 <u>常无欲</u> ， <u>以观其妙</u> ， <u>常有欲</u> ， <u>以观其徼</u> 。	7	Пребывая в небытии, Постигай его глубину. Пребывая в мире <u>вещей</u> , Многовидность их постигай.	Поэтому тот, кто свободен от страстей, видит чудесную тайну [дао], а кто имеет страсти, видит его только в конечной форме.	00100001 00101001 00101001 00101001
	此两者，同出而异名，同谓 <u>之玄</u> ， <u>玄之又玄</u> ，众妙 <u>之门</u> 。	8	Эти два на деле – одно, Хоть различны их имена. Это <u>тайна</u> превыше <u>тайн</u> , Ко всему сокрытому дверь.	Оба они одного и того же происхождения, но с разными названиями. Вместе они называются глубочайшими. [Переход] от одного глубочайшего к другому – дверь ко всему чудесному.	10101001 10101001 10100101 00101001
21	孔德 <u>之容</u> ， <u>惟道</u> 是从。 <u>道之</u> 为物， <u>惟恍</u> <u>惟惚</u> 。 <u>惚兮恍兮</u> ， <u>其中有象</u> ； <u>恍兮惚兮</u> ，	9	Кто их образ умом поймет, Верно, к Истине сам примкнет, Хоть она и непостижима, Непредметна, <u>неуловима</u> .	Содержание великого дэ подчиняется только дао. Дао бестелесно. Дао туманно и неопределённо. Однако в его туманности и неопределённости содержатся образы. Оно туманно и	10100101 10100101 001000010 001001010

	<p>其中有物；窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。自古及今，其名不去，以阅众甫。吾何以知众甫之状哉？以此。</p>		<p>В непредметном, <u>неуловимом</u> Есть, однако, некая суть. В недоступном и непредметном Некий образ запечатлен. В сокровенности и во мраке Устремленье некое есть, И в исконном порыве <u>этом</u> Достоверность утаена. Ни теперь, ни в века <u>былые</u> Не терялось имя её. В нем – начало всему <u>быванию</u>.</p>	<p>неопределённо. Однако в его туманности и неопределённости скрыты вещи. Оно глубоко и темно. Однако в его глубине и темноте скрыты тончайшие частицы. Эти тончайшие частицы обладают высшей действительностью и достоверностью. С древних времён до наших дней его имя не исчезает. Только следуя ему, можно познать начало всех вещей. Каким образом мы познаём начало всех вещей? Только благодаря ему.</p>	<p>001000010 10101001 001000010 10100001 001000010 00101001 001001010 00100001 001001010 00101001 101001010</p>
35	<p>执大象，天下往。往而不害，安平太。乐与饵，过客止。</p>	10	<p>Ухватись и ты за неё – Примет мир главенство твоё И, ни в чем не терпя вреда, Будет радоваться всегда. Так приходит толпа гостей Ради музыки и сластей.</p>	<p>К тому, кто представляет собой великий образ [дао], приходит весь народ. Люди приходят, и он им не причиняет вреда. Он приносит им мир, спокойствие, музыку и пищу. Даже путешественник у него останавливается.</p>	<p>00101001 10101001 00100101 10100001 10100101 10100001</p>
	<p>道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。</p>	11	<p>Выйдет Истина вон из уст, – Станет вялым и пресным звук. Глаз не видит ее, <u>скользя</u>, И услышать ее <u>нельзя</u>, И нельзя ее <u>износить</u>.</p>	<p>Когда дао выходит изо рта, оно пресное, безвкусное. Оно незримо, и его нельзя услышать. В действии оно неисчерпаемо.</p>	<p>10100101 10100101 10100101 00100101 00101001</p>
14	<p>视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。</p>	12	<p>Чего увидеть нельзя – Безобразно и незримо. Чего не уловит слух – Беззвучно, неуловимо. Чего не тронешь рукой – Бесплотно, неощутимо. К такому свойству <u>тройному</u> Уму не прийти <u>земному</u>:</p>	<p>Смотрю на него и не вижу, а поэтому называю его невидимым. Слушаю его и не слышу, поэтому называю его неслышимым. Пытаюсь схватить его и не достигаю, поэтому называю его мельчайшим. Не надо стремиться узнать об источнике этого, потому что это едино.</p>	<p>0101001 00100010 0100101 01000010 0101001 01000010 01010010 01001010</p>

			Их три, но они – одно.		0100101
	一者, 其上不皦, 其下不昧。绳绳不可名, 复归于无物, 是谓无状之状、无物之象, 是谓惚恍。迎之不见其首, 随之不见其后。执古之道, 以御今之有, 能知古始, 是谓道纪。	13	Вверху оно не блестит, Внизу оно не темно. Подспудно, неизрекомо, Течет обратно в ничто. Без насилья: сила таима, Без обличья: оно незримо, Непредметно, неуловимо. Ни встречным в нем сути нет, Ни тем, кто посмотрит вслед. Кто Истине древней предан – Сегодня правит страной. Кто верен древним началам – Заветом Истины жив.	Его верх не освещён, его низ не затемнён. Оно бесконечно и не может быть названо. Оно снова возвращается к небытию. И вот называют его формой без форм, образом без существа. Поэтому называют его неясным и туманным. Встречаюсь с ним и не вижу лица его, следую за ним и не вижу спины его. Придерживаясь древнего дао, чтобы овладеть существующими вещами, можно познать древнее начало. Это называется принципом дао.	0101001 0101001 01000010 0101001 001010010 001001010 001000010 0100101 0100101 01001010 0101001 01010010 0101001
32	始制有名, 名亦既有, 夫亦将知止。知止可以不殆。譬道之在天下, 犹川谷之于江海。	14	Сотворено сначала было имя, Когда же имя было нам дано, Старейшины земли его познали И сделались для зла неуязвимы. Итак, я истину уподобляю Незыблемым долинам и морям.	При установлении порядка появились имена. Поскольку возникли имена, нужно знать предел [их употребления]. Знание предела позволяет избавиться от опасности. Когда дао находится в мире, [всё сущее вливается в него], подобно тому как горные ручьи текут к рекам и морям.	00010101010 0101010101 01000101010 01000100010 01010000010 0100010101
32	道常无名, 朴虽小, 天下莫能臣。侯王若能守之, 万物将自宾。天地相合, 以降甘露, 民莫之令而自均。	15	У Истины названья нет, Она мала, Но не боится никого. Держитесь же ее, князья, И будете сильнее всего. Сомкнутся небо и Земля, Прольются росы и дожди, И будет радостен народ.	Дао вечно и безымянно. Хотя оно ничтожно, но никто в мире не может его подчинить себе. Если знать и государи могут его соблюдать, то все существа сами становятся спокойными. Тогда небо и земля сливаются в гармонии, наступают счастье и благополучие, а народ без приказанья успокаивается.	01000101 0101 00010001 01011001 01000101 01010001 01010001 01010001

42	道生一， <u>一生二</u> ， <u>二生三</u> ， <u>三生万物</u> 。万物负阴而抱阳，冲气以为和。	16	От Истины рожден <u>Один</u> , От <u>Одного</u> явились Два, Из Двух образовались Три, Из Трёх – все множество вещей. Скудеет Инь, ярится Ян: В их сочетаньи – полнота.	Дао рождает одно, одно рождает два, два рождают три, а три рождают все существа 1. Все существа носят в себе инь и ян, наполнены ци и образуют гармонию.	01000101 00010101 01000101 01010001 01010101 00010001
40	反者道之动，弱者道之用。	17	Так Истина – податлива, мягка, Идет кругами многие века.	Превращение в противоположное есть действие дао, слабость есть свойство дао.	0100010001 0101010001
4	道冲，而用之或不盈。渊兮，似万物之宗。挫其锐，解其纷，和其光，同其尘。湛兮，似或存，吾不知其谁之子，象帝之先。	18	Она – как чаша, полая внутри, Но ей ли оскудеть, Вместилищу прообразов вещей? Да вправду – существует ли она? Ведь я не знаю, чьё оно дитя, – Не старше ли она самих богов?	Дао пусто, но в применении неисчерпаемо. О глубочайшее! Оно кажется праотцем всех вещей. Если притупить его пронизательность, освободить его от хаотичности, умерить его блеск, уподобить его пылинке, то оно будет казаться ясно существующим. Я не знаю, чьё оно порождение, [я лишь знаю, что] оно предшествует небесному владыке.	0101010001 010001 0100010001 0100010001 0001010101 0100010101
39	昔之得一者：天 <u>一以清</u> ，地 <u>得一以宁</u> ，神 <u>得一以灵</u> ，谷 <u>得一以盈</u> ，侯王 <u>得一以</u> 为天正，其至也，	19	С начала времен обрели единство: Небо в своей чистоте, Земля – в устойчивой <u>ровности</u> , А небо – в <u>своей духовности</u> . Холмы – в <u>своей округленности</u> , В <u>дыханьи своем</u> – творенья, Князья – в задачах служенья.	Вот те, которые с древних времён находятся в единстве. Благодаря единству небо стало чистым, земля – незыблемой дух – чутким, долина – цветущей и начали рождаться все существа. Благодаря единству знать и государи становятся образцом в мире. Вот что создаёт единство.	01001001010 1001001 010100100 010010100 010100100 01001010 01010010
	谓：天 <u>母已清</u> 将恐裂，地 <u>母已宁</u> 将恐发；神 <u>母已灵</u> 将恐歇，故 <u>母已盈</u> 将恐	20	А это, конечно, значит, Что, <u>если</u> Небо не чисто, <u>Оно</u> порвется, Что, <u>если</u> Земля подвижна, <u>Она</u> погибнет. Богам, уже бездуховным,	Если небо не чисто, оно разрушается; если земля зыбка, она раскалывается; если дух не чуток, он исчезает; если долины не цветут, они превращаются в пустыню; если вещи не рождаются, они исчезают; если знать и государи	01001010 01010010 01010 01001010 01010 01010010

	<p>竭，侯王毋已贵以高 将恐蹶。</p>	<p>Конец – забвенье. Холмам, уже не округлым – Исчезновенье. Пойти бездыханной твари На удобренье, Князьям, потерявшим правду, – На истребленье.</p>	<p>не являются примером благородства, они будут свергнуты.</p>	<p>01010 01010010 00010 01001010 00010 01001010 00010</p>
--	---------------------------	--	--	---