

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Пороль Полина Вадимовна

**КИТАЙ В РЕЦЕПЦИИ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
(ПОЭТИКА И ЭСТЕТИКА)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Коваленко Александр Георгиевич

Москва 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Эстетика Китая в миропонимании поэтов Серебряного века.....	14
1.1 Эстетика в трудах отечественных мыслителей.....	14
1.2 Образ Китая в творчестве поэтов Серебряного века	22
1.3 Эстетические основы китайской поэзии.....	33
Глава II. Образ Китая в поэзии символистов и постсимволистов.....	40
2.1 Китай в поэзии К. Бальмонта.....	40
2.2 Рецепция Китая в поэзии Н. Гумилева. «Фарфоровый павильон».....	54
2.3 Китай в поэзии В. Хлебникова, В. Маяковского.....	75
2.4 Образ Китая как деталь быта, маскарада, театра	94
Глава III. Мифопоэтическая модель Китая в поэзии Серебряного века.....	103
3.1 Китайский миф в поэзии К. Бальмонта, Н. Гумилева.....	103
3.2 Тема «Великого Ничто».....	117
3.3 Образ дракона (змея) в поэзии Серебряного века	137
Заключение.....	158
Библиография.....	161

Введение

Особое стремление к мировой культуре и ее реставрирование с точки зрения субъективного самоощущения отличает всю литературную деятельность русских модернистов¹. Это было то время, когда «Запад вспомнил о Востоке, а Восток потянулся к Западу, когда поэты уловили потребность человечества представить, обозреть, осознать себя в целом»². Сама атмосфера времени «диктовала» поэтам Серебряного века идеи Востока. Глубокий интерес поэтов Серебряного века к культурам как западным, так и восточным нашел свое отражение в творчестве К. Бальмонта, А. Белого, Вяч. Иванова, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой, В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой, М. Волошина и других поэтов. В их эпистолярном и мемуарном наследии нередко встречаются эпизоды, описывающие общение русских поэтов с китайцами или японцами, имена, взятые из мифологии и литературы Китая, упоминания о книгах по китайской литературе и искусству. Творчество (поэзию) символистов с образом Китая часто роднили мотивы вымысла, мечты, фантазии. Общество также было охвачено идеями «панмонголизма», «желтой опасности», которые развивал в конце жизни В.С. Соловьев. Отзвук этих идей встречается в наследии А. Блока.

Другой причиной обращения русских модернистов к мировой и, в частности, восточной культуре, стало стремление к потерянному постоянству, неподвижности, отрешенности от жизни, уходу в «мир мечты». Тема отрешенности оказалась противопоставлена революционным настроениям и всеобщим переменам во Франции и затем – в России. По

¹ Тахо-Годи Е. А. Ф. Лосев об античности и русском символизме; А.Ф. Лосев (Античность и символизм) Публикация Е.А. Тахо-Годи // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 472-473.

² Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 63.

мнению О. Мандельштама, «Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре»³.

Синтезирование поэзии с философией и религией (А.Ф. Лосев) ситуация поиска своего «места во Вселенной» (О. Мандельштам), тяготение к крайностям, стихийность – стали причиной неоднородности русского модернизма, характеризуя который А. Ханзен-Лёве отметил: «что-то вычурное, ломающееся, крикливое и, вместе с тем, красивое, интересное и часто глубокое по стремлению захватить области, чистым реализмом оставленные в тени»⁴.

Проблема реставрирования и поиска прошлых, «иных» культур не обойдена вниманием ученых. Известны исследования, посвященные изучению стихотворений отдельных поэтов с точки зрения различных культур: испанской (К.М. Азадовский⁵, Д.Г. Макогоненко, В.Е. Багно⁶, В.С. Полилова, А.Г. Чулян), японской (К.М. Азадовский⁷), индийской (Г. Бонгард-Левин⁸), грузинской (Л. Ангуладзе), армянской (А.В. Даллакян) и др. Упоминание о китайских образах и мотивах содержится в работах К.М. Азадовского⁹, Н.Ю. Грякаловой¹⁰, Н.М. Солнцевой¹¹, С.М. Пинаева¹², О.Е. Бочковой¹³, Н.Г. Медведевой, Е.Г. Солнцевой¹⁴, У. Ханя¹⁵ и др.

³ Мандельштам О.Э. «Девятнадцатый век» (1922).

⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 24.

⁵ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.

⁶ Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. СПб: Наука, 2006.

⁷ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.

⁸ Бонгард-Левин Г.М. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы / Перевод К. Бальмонта. М.: Художественная литература, 1990. С. 6-43.

⁹ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.

¹⁰ «Китайские тени» Георгия Иванова: травестия как прием // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма): Коллективная монография. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2017. С. 298-312.

¹¹ Солнцева Н.М. Фарфоровая безделица как тема // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М.: АЛМАВЕСТ, 2006. №5 С. 69-77.

¹² Пинаев С.М. Ориентализм в творчестве М.А. Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. №4. 2012. С. 36-43.

¹³ Бочкова О. Е. Поэтика Велимира Хлебникова в контексте восточной и западной философской эстетики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Казань. 2005. 24 с.

¹⁴ Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 4. С. 72-79.

Тема Востока в поэзии Серебряного века стала источником современных диссертационных исследований: В.Е. Свет «Поэзия И. Бунина и Восток» (1991), Ким Кен-Тэ «Тема Востока в творчестве И.А. Бунина» (1997), Е.В. Концовой «Своеобразие поэтического «Востока» в литературе серебряного века» (2003), О.С. Чебоненко «Восток в художественном сознании И.А. Бунина» (2004), Н.В. Кузнецовой «Восток в художественном мире произведений Д.С. Мережковского 1920-х годов» (2005), О.Е. Бочковой «Поэтика Велимира Хлебникова в контексте восточной и западной философской эстетики» (2005), Д.М. Шабашова «Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина» (2007), И.А. Таировой «Восточные традиции в творческом восприятии И.А. Бунина» (2010), Е.А. Чач «Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века» (2012) и других.

Однако, образ Китая в русской литературе – тема, остающаяся все еще малоизученной. В настоящее время она занимает внимание преимущественно китайских ученых: Ван Лицзю «Образы Китая и Японии в художественной концепции «Фрегата «Паллада» И.А. Гончарова» (1991), Цуй Ливэй «Лингвокультурные образы России и Китая в художественных произведениях представителей русской дальневосточной эмиграции» (2016), Цао Сюэмэй «Мифологизация образов Китая и китайцев в русской прозе 1920-х годов» (2019), Цзя Юннин «Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина» (2019) и т.д., что вполне объяснимо, поскольку изучение образа Китая в русской литературе требует знаний двух разных культур. Известны также диссертационные работы Е.В. Сениной «Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в.» (2018), А.А. Краснояровой «Китайский текст» русской литературы (2019) и другие.

¹⁵ У Хань. Междисциплинарный подход в исследовании орнитологической образности в русской и китайской поэзии первой трети XX века // Инновации и инвестиции. 2015. № 6. С. 271-273.

Научные основы исследования особенностей эстетического восприятия в литературоведческом и философском аспектах были заложены в работах М.М. Бахтина¹⁶, А.Ф. Лосева¹⁷, Ю.М. Лотмана¹⁸, С.С. Аверинцева¹⁹, А. Ханзен-Лёве²⁰, Н.М. Солнцевой²¹, Тань Аошуан²² и других, которые в своих трудах обращались к вопросам эстетики.

При исследовании образа Китая в поэзии Серебряного века применялся структурно-семиотический подход. За основу рассмотрения текстов были взяты научные взгляды М.М. Бахтина и представителей тартуско-московской школы (Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, В.Н. Топорова и других). Изученные материалы свидетельствуют о том, что несмотря на все возрастающий культурный диалог между Россией и Китаем в области филологии и при наличии различных историко-литературных и философских работ, посвященных теме Востока, и в частности – Китая, в науке пока не поставлен вопрос о восприятии Китая в поэзии Серебряного века.

Нерешенность вышеозначенной проблемы объясняет **актуальность** предложенного диссертационного исследования.

Цель диссертационной работы: проанализировать и описать эстетику Китая в поэзии Серебряного века.

Задачи исследования:

1. Выявить корпус текстов китайской поэзии, к которым обращались русские поэты Серебряного века. Выявить доминантные эстетические

¹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Издательство русские словари, Языки славянской культуры. 2003;

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986.

¹⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994;

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965.

¹⁸ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001.

¹⁹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1977.

²⁰ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999.

²¹ Солнцева Н.М. Фарфоровая безделица как тема // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М.: АЛМАВЕСТ, 2006. №5 С. 69-77.

²² Аошуан Тань. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004.

составляющие (образы, мотивы, детали), ставшие предметом творческой рецепции русских поэтов.

2. Провести текстуальный анализ произведений русской поэзии, в которых так или иначе нашла воплощение тема Китая. Установить и описать интертекстуальные соответствия, сходства и различия в создании «ключевых» образов в разных – китайской и русской – поэтических системах.

3. Выявить и обосновать закономерность появления тех или иных концептуальных образов, а также восприятия мифологии и философии Китая, в русской поэзии, рассмотреть специфику ее воплощения.

4. Выявить и описать своеобразие творческого «усвоения» литературно-художественной эстетики индивидуальной поэтической системой русских поэтов.

Объект исследования – образ Китая в русской поэзии Серебряного века.

Предмет исследования – рецепция образа Китая в поэтических текстах русской поэзии названного периода.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые в отечественном литературоведении описаны особенности восприятия образа Китая поэтами Серебряного века. В результате исследования выявлены наиболее репрезентативные тексты, содержащие исторические, культурные, мифологические и другие реалии Китая. Поэтические тексты проанализированы с позиций сопоставления фактов семантики, восходящих к культуре Китая и содержащихся в языке стихотворений «китаизмов». Составлена классификация образа дракона (змея) в поэзии Серебряного века на основе поэтических текстов В. Соловьева, К. Бальмонта, Н. Гумилева, М. Цветаевой и др. Автором работы представлены самостоятельные переводы поэтов и философов Китая: Ли Бо (李白 Lǐ bái), Ду Фу (杜甫 Dù fǔ), Ван Чанлина (王昌龄 Wáng Chānglíng) с целью определения особенностей их

восприятия поэтами Серебряного века. Обнаружены тексты на китайском языке, к которым обращались К. Бальмонт и Н. Гумилев. Выявлен первоначальный текст, ставший основой для создания стихотворения К. Бальмонта «Китайское небо». Выдвигается гипотеза об интертекстуальности poem Н. Гумилева «Поэма Начала» (1921) и А. Толстого «Дракон» (1875), поэмы-сказки М. Цветаевой «Царь-девица» (1920) и стихотворения Н. Гумилева «Я верил, я думал...» (1911). В работе показаны параллели между мифопоэтическими построениями В. Хлебникова и китайской философией, и поэзией. В диссертации были разобраны тексты из «Фарфорового павильона» Н. Гумилева. Герменевтический подход к текстам Н. Гумилева был осуществлен в контексте констант китайской культуры.

В нашей работе мы выдвигаем гипотезу о существовании образа Китая в русской поэзии Серебряного века как одного из доминирующих. Диссонанс, возникший в результате революционных потрясений, стал причиной отхода от национальной модели мира и обращения к чужой «недвижимой» культуре, которая завораживала своим «постоянством» и странной красотой: «Я как змеей танцующей измучен / И перед ней, тоскуя, трепещу, / Я не хочу души своей из-лучин, / И разума, и музыки не хочу» (О. Мандельштам «Змей», 1912). Поиск пути (как собственного, так и для всей России), стремление через культуру Китая переосмыслить современность и «уйти» от европейской культуры, чтобы лучше ее осознать, стали другими причинами обращения поэтов Серебряного века к стране, противоположной историческому динамизму Европы.

Достоверность и научная обоснованность полученных результатов обусловлена тем, что подробно был рассмотрен обширный корпус малоизученных и репрезентативных текстов русских поэтов (К. Бальмонта, В. Хлебникова, Н. Гумилева, М. Цветаевой, В. Маяковского и других), поэтов Китая (Ли Бо, Ду Фу, Ван Чанлина) и древних текстов «Шицзин» (诗经 Shījīng), с которыми была знакома русская элита Серебряного века.

Принципом отбора поэтических произведений для диссертации стала доминантность в них образа Китая.

Диссертационную работу отличает преимущественно историко-литературоведческий характер, и ее основные задачи решаются на конкретном литературном материале.

Теоретическую и методологическую основу исследования составили труды философов, литературоведов и лингвистов (А.А. Потебни²³, В.Я. Проппа²⁴, Е.М. Мелетинского²⁵, А.Ф. Лосева²⁶, Романа Ингардена²⁷, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева²⁸, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, В.Н. Орлова²⁹, В.Е. Хализева³⁰, А.Г. Коваленко³¹, Н.М. Солнцевой³², Л.Г. Кихней³³, Э.Ф. Шафранской³⁴, С.М. Пинаева³⁵, Т.А. Пономаревой³⁶, М.В. Ганина³⁷ и др.), востоковедов (В.М. Алексеева³⁸, Н.Т. Федоренко³⁹,

²³ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство. 1976.

²⁴ Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999.

²⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература. 2000.

²⁶ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994; Тахо-Годи Е. А.Ф. Лосев об античности и русском символизме; А.Ф. Лосев (Античность и символизм) Публикация Е.А. Тахо-Годи // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 472-473.

²⁷ Ингарден Р. Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 569 с.

²⁸ Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.; Лихачев, Д.С. Художественная среда литературного произведения // Проблема ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве. Л., Советский писатель, 1970. С. 7 – 9.

²⁹ Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1969. С. 5-74.

³⁰ Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. 5-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 432 с.

³¹ Коваленко, А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. М.: РУДН, 2010. 491 с.; Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Москва. 1999. 391 с.; Коваленко А.Г., Т.С. Петрова. Константин Бальмонт. Уникальный опыт жизнеописания // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. №2. 2015. С. 109-113

³² Солнцева Н.М. Марийские народные песни в переводе С. Клычкова // Stephanos, 2017. № 2 (22). С. 38-44.

³³ Кихней, Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика А. Ахматовой и О. Мандельштама: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 М., 1997. 532 с.; Кихней, Л.Г. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии А. Ахматовой // Русская литература. 2014. № 2. С. 156-176.

³⁴ Шафранская Э.Ф. О русском ориентализме, «русском мире» в колониальной литературе и их переосмыслении в литературе постколониальной // Новое литературное обозрение. 2020. №1(161). С. 291-306.

³⁵ Пинаев С.М. Ориентализм в творчестве М.А. Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. № 4. 2012. С. 36-43

³⁶ Пономарева Т.А. «Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева // Судьбы русской духовной традиции в литературе и искусстве XX – начала XXI века. 1917-2017: В 3 ч. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. Т.2. 1935-1964. С. 21-46.

³⁷ Ганин М.В. «Мера» как категория мифопоэтики В. Хлебникова: трансформация элементов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2013.

³⁸ Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. В 2 кн. Кн. 1. М.: Восточная литература, 2002.

Н.И. Конрада⁴⁰, Г.М. Бонгард-Левина⁴¹, Б.Л. Рифтина⁴², Тань Аошуан⁴³, Е.А. Торчинова⁴⁴, В.В. Малявина⁴⁵, С.А. Торопцева⁴⁶ и других).

Методология литературоведческих исследований в работе носит комплексный характер. При рассмотрении поэтических произведений применялся герменевтический подход, сравнительно-исторический метод (рассмотрение на широком историко-литературном фоне образа Китая в творчестве (К. Бальмонта, В. Хлебникова, В. Маяковского, Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой и других), структурно-семиотический (сопоставление фактов семантики, восходящих к историческим, культурным, мифологическим и другим реалиям Китая) с целью установления значений поэтической лексики. В отборе анализируемого материала применялся метод **сплошной выборки**, который позволил выявить и описать рецепцию Китая в исследуемых текстах Серебряного века.

Научно-практическая значимость диссертации определяется актуальностью темы и новизной исследования. Материалы диссертации могут применяться преподавателями вузов на занятиях по истории русской литературы при комментировании произведений К. Бальмонта, Н. Гумилева, В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой, в творчестве которых содержатся образы Китая. Результаты предложенной диссертационной работы возможно использовать для дальнейших исследований образа Китая в русской литературе.

³⁹ Федоренко Н.Т. «Шицзин» и его место в китайской литературе. М.: Издательство восточной литературы, 1958.

⁴⁰ Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. Наука. Главная редакция восточной литературы издательства, 1972.

Конрад Н.И. Неопубликованные работы. Письма. М.: Российская политическая энциклопедия, 1996.

⁴¹ Бонгард-Левин Г.М. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы / Перевод К. Бальмонта. М.: Художественная литература, 1990. С. 6-43.

⁴² Рифтин Б.Л. Китайская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 652-662.

⁴³ Аошуан Тань. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004.

⁴⁴ Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2005.

⁴⁵ Малявин В.В. Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах. Гл. ред. М.Л. Титаренко. Т.1. М.: Издательская фирма «восточная литература» РАН. 2006 г. 727 с.

⁴⁶ Торопцев С. А. Книга о великой белизне: Ли Бо: Поэзия и Жизнь (Восточные арабески). М.: Наталис, 2002.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Китайский текст», в котором находят отражения культурные, мифологические, бытовые реалии Китая, впервые обретает статус органической составной части всей образно-эстетической системы русской литературы Серебряного века. «Китай» входит в русскую поэзию как источник и вдохновитель образов как символистской, так и постсимволистской эстетики (акмеизма, футуризма).

2. «Китайский текст» формируется в поэзии Серебряного века благодаря обращению русских поэтов к творчеству китайских – Ли Бо, Ду Фу, Ван Чанлина и других. Имеет место феномен творческого осмысления и освоения китайской эстетики (не только в поэзии, но и мифологии и философии Дао) в контексте индивидуальных поэтических систем К. Бальмонта, Н. Гумилева, В. Хлебникова, М. Цветаевой.

3. Мифопоэтика Серебряного века во многом формировалась благодаря усвоению и поэтическому переосмыслению религиозно-философской концепции Дао. Именно к ней восходит тема Небытия, воплощенная в стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто», а также мотивы пустоты, отрицания суетной жизни, бренности существования, невозможности достижения идеала. Антиномия Логоса и Дао в конечном итоге становится принципиально важной для всего творчества поэта: с одной стороны, мотивы безличности, темноты, отрешенности от мира, с другой – радостное принятие жизни, восторг перед ее красотой, полнота любви.

4. Квинтэссенцией рецепции и переосмысления темы Китая в творчестве Н. Гумилева становится цикл «Фарфоровый павильон». Характерной особенностью цикла является создание образов, в которых находят свое воплощение китайские мотивы в контексте эстетики акмеизма. Конкретизация вещного мира, свойственная китайскому мировосприятию, «встретилась» в цикле стихотворений с «вещным миром» акмеизма.

5. В ряду других концептуальных образов, наиболее репрезентативным является образ Дракона, являющегося не только знаком культуры Китая, но и

несущего в себе смыслы, характерные для всей атмосферы Серебряного века. Образ Дракона в его различных интерпретациях нашел воплощение в произведениях В. Соловьева, К. Бальмонта, Н. Гумилева, М. Цветаевой и других поэтов.

6. Тема Китая мотивирует создание образов лирического героя, который духовно принадлежит одновременно двум мирам, русскому и китайскому (В. Хлебников): сознание человека, наблюдающего за современностью, проецируется на восприятие древнего китайца, неспешно созерцающего мир и прозревающего тайны истории.

Апробация результатов диссертации. Основные положения диссертации апробировались на университетских, региональных, международных конференциях: «Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва – Пенза, 28-29 ноября 2018 г.), «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва-Пенза, 25-26 марта 2019 г.), «XIII Международные Хлебниковские чтения, посвященных 80-летию со дня рождения профессора Геннадия Григорьевича Глинина (Астрахань, 5-7 сентября 2019 г.), «Китайская лингвистика и синология» (Москва, 3-5 октября 2019 г.), «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва-Пенза, 30-31 октября 2019 г.), «Борис Пильняк: Биография и литературное наследие» (Москва, 9 декабря 2019 г.), 2-я Международная конференция по педагогике, коммуникации и социологии (ICPCS 2020) (Бангкок, 6-7 января 2020 г.), Международная конференция «А.С. Грибоедов и его эпоха» (Хмелита, 14-17 января 2020 г.), «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: IV международная научно-практическая конференция» (Симферополь, 23-25 апреля 2020 г.), «Жанрово-стилевые искания в мировой литературе: Всероссийская научная конференция» (Астрахань, 24-25 апреля 2020 г.), «XXV Международная научная

конференция «Пушкинские чтения»» (Пушкин, 5-6 июня 2020 года), «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья» (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина) (Елец, 24-26 сентября 2020 г.), Международная научная конференция «Русский язык в современном научном и образовательном пространстве», посвященная 90-летию профессора Серафимы Алексеевны Хаврониной (Москва, 28-29 октября 2020 г.), Международная научная конференция «К 130-летию со дня рождения Б. Пастернака» (Ханчжоу, 6-8 ноября 2020 г.).

Результаты исследования отражены в 15 публикациях, в том числе в 4 статьях, опубликованных в научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ, и статье, опубликованной в зарубежном издании.

Структура диссертации включает введение, 3 главы, заключение, список художественных источников и научной литературы. Библиография насчитывает 289 наименований.

Глава I. Эстетика Китая в миропонимании поэтов Серебряного века

1.1 Эстетика в трудах отечественных мыслителей

В первые десятилетия XX века проблема этики, основанной на традиционном укладе, не играла большой роли в оформлении существующих идеологических тенденций, поэтому русскую элиту волновал ряд философско-эстетических проблем. Это было время переоценки ценностей.

В работе А. Белого «Начало века» неоднократно упоминается о заседаниях общества «Свободной эстетики» или «Эстетики»⁴⁷, в которое входили В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый, Н.А. Бердяев, Ю. Балтрушайтис, С. Соловьев, К. Бальмонт и другие. Среди музыкантов действительными членами «Свободной эстетики» состояли А. Гречанинов, А. Скрябин, Ф. Шаляпин, Ф. Гартман, Гнесины, С. Танеев, Э. Купер и другие.

Развитие новой эстетики, ее сила и оригинальность состояла, по мнению А.Ф. Лосева, А. Ханзен-Лёве, характеризующих «начало века», в комбинировании художественных средств немецкого романтизма с приемами вновь открытого восточного искусства и мотивами других культурных эпох⁴⁸.

Для понимания соотношения «модернистская эстетика – Восток» обратимся к истории термина. «Эстетика» от греческого «айстетис» переводится как «ощущение». Ни самого термина «эстетика», ни его соответствий не существовало в языке философской традиции до середины XVIII века⁴⁹. Эстетика как научно-философская дисциплина была основана в

⁴⁷ Белый А. Начало века. М.: В / о «Союзтеатр», 1990. С. 12.

⁴⁸ Тахо-Годи Е. А.Ф. Лосев об античности и русском символизме; А.Ф. Лосев (Античность и символизм) Публикация Е.А. Тахо-Годи // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 472-473.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 39.

⁴⁹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1977. С. 27-30.

середине XVIII века немецким философом А. Баумгартеном. Философ трактовал эстетику как учение о совершенстве чувственного познания, противостоящего логическому, и определил ее как науку о прекрасном.

Однако эстетическая мысль возникла гораздо раньше. Начиная с античности, известны многочисленные учения о прекрасном. С. Аверинцев в работе «Поэтика ранневизантийской литературы» утверждал, что четкие критерии для выделения «эстетики» среди прочего мыслительного материала необязательны. Ученый указывал на тесную связь между понятиями «эстетическое» и «этическое»: «любой язык знает несчетное множество случаев, когда «эстетическая» семантика красоты и «этическая» семантика добра незаметно переходят друг в друга, подменяют друг друга, даже меняются местами»⁵⁰.

Выдающийся русский философ А.Ф. Лосев в капитальном труде по истории античной эстетики считал, что «... одним из тяжелейших предрассудков <является> убеждение в том, что эстетика есть только учение о прекрасном»⁵¹. Эстетика или категория прекрасного, по мнению философа, тесно связана с такими категориями как «низменное», «возвышенное», «безобразное», «трагическое», «ирония», «наивное» <...> все эти категории относятся к одной обширной области, именно к учению о выражении, или о выразительных формах⁵².

Можно утверждать, что сам факт воплощения относится к категории прекрасного, особенно если рождается поэтическое слово. Несомненна связь эстетики, рецепции и онтологии. «Б.М. Эйхенбаум не без влияния С. Франка, ставил задачу создания эстетики, которая «опирается на онтологию». „Преградой для взора художника, всматривающегося в сущность мира, стоит область пространственно-временных отношений”»⁵³.

⁵⁰ Там же. С. 32.

⁵¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. С. 377.

⁵² Там же. С. 377.

⁵³ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб. 2001. С. 566.

В работе «Эстетика словесного творчества» М. Бахтин дает объяснение эстетического восприятия героя автором: «В художественном произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое⁵⁴.

По мнению М. Бахтина, «все теоретическое и эстетическое должно быть определено как момент [бытия]»⁵⁵. М. Бахтин, характеризуя китайский «универсизм», отметил, что в китайском сознании все нормы человеческого поведения мыслятся «обоснованными в законах, управляющих землей и небом». Правильно может поступать только тот, «кто понимает небесное движение и бег времени, кто умеет все свои поступки сочетать с твердыми датами, определенными месяцами и днями»⁵⁶.

А.Ф. Лосев рассматривал эстетические категории как наиболее обобщенное отражение бытия: «<эстетические категории>, – пишет ученый, такое отражение жизни, которое реформирует и преобразует самое жизнь»⁵⁷.

А.Ф. Лосев видел «формулу» символизма так:

1. Синтезирование поэзии с философией и религией.
2. Реставрирование прошлых культур с точки зрения субъективного самоощущения (а не только с художественно-идейной стороны, как это было в старом романтизме).
3. Пессимизм и трагизм, стихийность и попытка овладения ею.
4. Резюмирующий и обобщающий характер.

⁵⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 10.

⁵⁵ Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Издательство русские словари, Языки славянской культуры. 2003. Т. 1. С. 8.

⁵⁶ Там же. С. 809.

⁵⁷ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. С. 8.

5. А. Исток символизма – учение Ницше об Аполлоне и Дионисе.

В. Развитие – у Роде и Вяч. Иванова.

С. Разные оттенки символизма: декадентский – у Анненского, возрожденский жизнеутверждающий – у Мережковского, научно-филологический – у Зелинского, учёно-формалистический – у Брюсова⁵⁸.

Реставрируя «прошлую культуру» Китая, веруя, что «единственный признак истинного искусства – своеобразие» (В. Брюсов)⁵⁹, модернисты устремились к религиозно-философским учениям и культуре Востока.

В работе «Ключи тайн» (1903) В. Брюсов указывает, что само понятие «красоты» не неизменно и дает следующее определение: «нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; модные костюмы, которые пленяли красотой Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо»⁶⁰.

Анализируя модернизм, А. Ханзен-Лёве, отмечал пристрастие поэтов к безобразному. Австрийский славист подобное «овладение» искусством называет антиэстетикой⁶¹. Исследуя образно-поэтическую и мотивную структуру основного комплекса текстов, он приходит к выводу, что «Брюсов, Бальмонт, Зинаида Гиппиус, Анненский и другие ранние символисты (вслед за Бодлером и французским символизмом) отрицали всякое

⁵⁸ Тахо-Годи Е. А.Ф. Лосев об античности и русском символизме; А.Ф. Лосев (Античность и символизм) Публикация Е.А. Тахо-Годи // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 472-473.

⁵⁹ Брюсов В.Я. О искусстве. М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1899. С. 14.

⁶⁰ Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. С. 94-95.

⁶¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 40.

канонизированное понятие красоты»⁶². Стремление (символистского) модернизма к безобразному, странному и отчуждённо-своеобразному, по мнению А. Ханзен-Лёве основывается на смешении эстетических ценностей, конвенций и намерений. По мнению поэта Серебряного века В. Брюсова, категория красоты не неизменна, она способна меняться, потому что зависит от историко-географических и индивидуальных факторов⁶³.

Историко-географические и индивидуальные факторы (интерес к теме Востока и поиск своеобразия) стали одной из причин обращения поэтов к культуре Китая. По мнению синологов Н.Е. Боровской и С.А. Торопцева, конфуцианский идеал требовал сочетания в человеке «культурного» («прекрасного») и «природного». Формированию личности способствовало развитие в человеке «искусства гармоничного выражения своих мыслей в стихотворной (ритмизованной) форме», а также умению красиво одеться для совершения ритуала. Конфуций говорил, что поэзия позволяет человеку овладеть речью, установить правильные мысли и взгляды и получить знания⁶⁴.

История эстетической традиции Китая восходит к периоду Чжоу (XI – III вв. до н.э.), когда восприятие священной реальности в ее единичных проявлениях сменилось представлением о неизменной судьбе или Пути. Одной из главных черт только зарождающейся эстетической традиции Китая было «совпадающее единство Неба и человека» и подразумевающей что «принадлежность человека миру в то же время является и мерой его отдаленности от мира» (по выражению В.В. Малявина)⁶⁵. В конфуцианских учениях были намечены основные черты символического мирозерцания, которые легли в основу традиционной китайской эстетики: познание истины и красоты означало переход внешних образов вещей в их внутренний,

⁶² Там же. С. 43.

⁶³ Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т.6. С. 85.

⁶⁴ Боровская Н.Е., Торопцев С.А. Китайская культура во времени и пространстве. М.: ИД «Форум», 2010. С. 62.

⁶⁵ Малявин В.В. Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. М.: Восточная литература, 2006. Т.1. Философия. С. 140

«хранимый в сердце» образ. В даосизме, оказавшим не меньшее влияние на традиционную эстетику стран Дальнего Востока, в центре внимания находилась та же идея символической связи между внутренним и внешним аспектами бытия, где внешнее – зеркально перевернутый, «предельно отдаленный» образ или «тень» внутренней реальности. Дао («путь») трактуется даосами как «универсальный, внесущностный предел всех форм, равнозначный постоянному «отсутствию наличия», «не-данности». Реальность называется у даосов «пустотой» (*сюй*), считая, что «пустота» способна все в себя вмещать и в то же время «пустота» сама себя устраняет и опустошает. «Пустота» в даосской философии обозначала и «отсутствие наличия», и предельную целостность «одного тела» мира, и бесконечную перспективу «самотрансформации бытия», отраженной в категории *хуа* – превращение. Природа «пустоты» подчеркивалась такими категориями даосской традиции как «предел» (*цзи*), «забыть» (*ван*)⁶⁶, «след» (*цзи*)⁶⁷. Единство *дао* в конечном счете неотлично от хаоса (*хунь дунь*) как «творческого рассеивания всего сущего, неисчерпаемой конкретности опыта»⁶⁸.

В китайской картине мира понятие красоты 美 (*мэй*) тесно связано и восприятием, ощущением. Ключевое эстетическое понятие 美 (*мэй*) имеет пять значений. Первое из них – «красивый, хорошо смотреться» противопоставляется иероглифу 丑 (*чǒu*) «уродство». Второе значение – каузальное, например «сделать лицо красивым». Третье имеет оттенок положительного ощущения, вызывания чувства удовольствия. Четвертое – несет в себе значение воздействия на людей, вызывания чувства удовлетворения. И последнее, пятое значение – диалектное определяется как «быть довольным собой». Тань Аошуан в работе «Китайская картина мира» обосновывает связь эстетики и восприятия, эстетики и этики, говорит, что

⁶⁶ «непрерывная самотрансформация сознания мудреца»

⁶⁷ «прозреваемое в явлениях мира свидетельство ускользающей реальности»

⁶⁸ Там же. С. 140-141.

красота питает не только душу, но тело: «эстетическое наслаждение не может быть только для души. Оно непременно вызывает утилитарную, гедонистическую или эмотивную оценку – эстет и аскет редко уживаются в одном человеке»⁶⁹.

В древнейших китайских религиозных и последующих мифологических представлениях отсутствует идея космического творения как «результата творческих усилий определенного божества-демиурга», что явилось причиной того, что «в Китае в отличие от культур многих других стран, так и не появились взгляды о космической природе художественного творчества в том виде, в каком они присутствуют, например, в Японии, где порождение и функционирование песенно-поэтических произведений приравнивается к возникновению и бытию всего живого»⁷⁰.

Анализируя идеал красоты в восточном мире, Н.В. Солнцева приходит к выводу, что народы Восточной и Юго-Восточной Азии выбирают одни и те же фрагменты действительности, используемые при создании метафор, передающих образ человека или образ красоты. По мнению ученого, в число этих фрагментов действительности входят зооморфный, флороморфный фрагменты, мир космоса, мир драгоценных камней и цветовая гамма⁷¹.

Можно предположить, что поиски новой эстетики, стали причиной обращения русских поэтов к философскому миру «чужой» страны и ее эстетике. Эстетика в работах русских символистов часто воспринималась как этика и была синонимична религии. А. Белый в статье «Эмблематика смысла. Предпосылки к развитию символизма» (1910) писал о сущности Лица: «Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы. Эстетика здесь является нам как бы этикой; мы встречаемся с гетерономией творчества, точно так же, как лестница познания привела нас к признанию гетерономии познания;

⁶⁹ Аошун Тань. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188.

⁷⁰ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб.: Издательства «Лань», «ТРИАДА», 2004. С. 317.

⁷¹ Солнцева Н.В. Идеал красоты в восточном мире // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М.: Индрик, 2004. С. 283.

определяя ценность познания, мы принуждены основополагать его в творчестве; определяя ценность творчества, мы основополагаем его в познании; формальная этика оказывается непереступаемой границей между познанием и творчеством; нам понятна обусловленность познания этической нормой; нам понятна такая же обусловленность творчества. Нам непонятно только одно: как совмещается в этической норме и норма познания, и индивидуальный предмет эстетического познания; пирамида познаний, как и пирамида творчеств, разделяется этикой»⁷².

Таким образом, относительно эстетического необходимо заранее условиться, как его понимать, потому что, по мнению А.Ф. Лосева, пониманий эстетического имеется огромное число. Вслед за А.Ф. Лосевым под эстетикой мы подразумеваем «учение о выражении, о выразительных формах»⁷³. В нашем исследовании мы рассматриваем эстетику как «спонтанные структуры художественного мышления» (по выражению Ю.М. Лотмана)⁷⁴, область рецепции, способ видения поэтом окружающей его действительности. Под спонтанными структурами художественного мышления понимается непосредственное восприятие мира поэтом.

Под эстетическим мы понимаем восприятие поэтами Серебряного века внутреннего и внешнего, т.е. идеи и материи, а также чувственные ощущения, без которых немислима область рецепции, где мысленное и чувственное, идеальное и реальное, духовное и материальное становятся единым при рецепции целого – художественного образа.

⁷² Белый А. Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 79.

⁷³ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. С. 377.

⁷⁴ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 573.

1.2 Образ Китая в творчестве поэтов Серебряного века

Развитие общественных наук в эпоху Серебряного века проявилось и в расцвете русского востоковедения⁷⁵. Известны фундаментальные историко-этнографические, литературоведческие и лингвистические востоковедческие труды того периода. Источниками знаний о Востоке стали работы В.П. Васильева, И. П. Минаева, Ф.И. Щербатской, С.Ф. Ольденбурга⁷⁶ и других исследователей.

Л.А. Колобаева в исследовании «Русский символизм» отмечала: «В русской литературе начала века, публицистической и художественной, возбуждался интерес к культурным традициям не только Запада, но и Востока – Индии, Японии и Китая, поднимались вопросы о типе культур, о связях и конфликтах науки и искусства, о неравномерности в развитии разных сфер культуры, о соотношении научного, рационального и интуитивного, целостного постижения жизни, о значении культурного наследия прошлого. Отношение к культуре становилось существенной чертой разграничения художественных течений в литературе той поры»⁷⁷.

О влиянии религиозной философии Индии, Китая, Японии на научную и культурную мысль русского общества начала века писал в своих работах В.И. Вернадский: «...после крушения Манчжурской династии, Китай быстро вошел в научную работу человечества. Любопытно, что в эпоху Петра Китай представлялся европейцам и русским в том числе передовой страной по своему научному значению, и можно было тогда думать – для Московского

⁷⁵ Ким Кен-Тэ. Тема Востока в творчестве И.А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 1997. С. 4.

⁷⁶ Васильев В.П. Очерки истории китайской литературы. М., 1885;

Васильев В.П. Материалы по истории китайской литературы. М., 1888;

Минаев И.П. Буддизм. Исследования и материалы. Т.1. М., 1887;

Минаев И.П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. СПб., 1880;

Щербатской Ф.И. Философское учение буддизма. СПб., 1919;

Щербатской Ф.И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. Ч.1-3. СПб., 1903-1909.

Ольденбург С.Ф. Жизнь Будды, Индийского учителя жизни. СПб., 1919;

Ольденбург С.Ф. Буддийские легенды. СПб., 1884;

Ольденберг Г. Будда. Его жизнь, учение и община. М., 1890

⁷⁷ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 118.

царства, в какую сторону ему надо обратиться – на Запад или на Восток для того, чтобы приобщиться к мировой науке»⁷⁸.

Знаменитый философ Серебряного века В.С. Соловьев в работе «Враг с Востока» (1892) высказывал идею угрозы христианскому миру со стороны Азии: «Есть основания думать, что дальняя Азия, столько раз высылавшая опустошительные полчища своих кочевников в христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии. Но прежде, чем такие опасения могут оправдаться, собственно нам, т.е. не всей Европе, а одной России, приходится встречать еще иного, особого восточного врага, более страшного, чем прежние монгольские разорители, и чем будущие индийские и тибетские просветители. На нас надвигается средняя Азия стихийной силой своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами, которые, не встречая никакого препятствия в вырубленных лесах, доносят вихри песка до самого Киева»⁷⁹.

Идеи В. Соловьева об историческом развитии России и проблемах взаимоотношения Востока и Запада, изложенные в работе «Враг с Востока» (1892), отразились в творчестве А.А. Блока и Андрея Белого.

В. Брюсов в «Русском листке» от 2 февраля 1902 года высказал следующую мысль: «Читатель наших дней интересуется и китайскими делами, и бурской войной, и конфликтом в Южной Америке <...> Историку последних десятилетий волей-неволей придется обозреть весь мир»⁸⁰. В письме к Измайлову от 2 мая 1911 г., Брюсов сообщал: «Сейчас я весь предался Риму, именно IV веку, с времен Константина Великого до времен Феодосия Великого. Мой «Авсоний» только одна из длинного ряда задуманных статей. Ближайшая будет называться «Рим и мир» и будет

⁷⁸ Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. С. 85.

⁷⁹ Соловьев В.С. Враг с Востока // Сочинения в двух томах. Том 2. Москва: Правда, 1989. С. 432.

⁸⁰ Брюсов В. Публикации В. Брюсова в газете «Русский листок». 1901-1903 // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. С. 69.

говорить о международных отношениях империи (с Персией, Индией, Китаем и т.д.)»⁸¹.

В произведении «Единый погромщик» (1921) З. Гиппиус так характеризует современную политическую обстановку: «А вот еще одно недавно промелькнувшее известие, очень характерное: неудержимое, всерастущее избиение китайцев. Дело дошло до гласных жалоб Кремлю и чуть не до особого декрета. Что же, не растет ли в России антикитаизм?

Нет, это все тот же, действительно страшный, действительно растущий, – *антикоммунизм*. А если есть он – воистину нет ни эллина, ни иудея, ни русского, ни китайца. Только мы – люди; и они – большевики, «дьяволы»⁸².

Дневниковые записи З. Гиппиус содержат еще более резкую критику: *«Россией сейчас распоряжается ничтожная кучка людей, к которой вся остальная часть населения, в громадном большинстве, относится отрицательно и даже враждебно. Получается истинная картина чужеземного завоевания. Латышские, башкирские и китайские полки (самые надежные) дорисовывают эту картину. Из латышей и монголов составлена личная охрана большевиков: китайцы расстреливают арестованных, – захваченных <...> Китайские же полки или башкирские идут в тылу посланных в наступление красноармейцев, чтобы когда они побегут (а они бегут!), встретить их пулеметным огнем и заставить повернуть»*⁸³. В дневниковых записях З. Гиппиус упоминается такое понятие как «китайское мясо»: «А знаете, что такое «китайское мясо»? Это вот что такое: трупы расстрелянных, как известно, «Чрезвычайка» отдает зверям Зоологического Сада. И у нас, и в Москве. Но при убивании, как и при отправке трупов зверям, китайцы мародерничают. Не все трупы отдают, а какой помоложе – утаивают и продают под видом телятины. У нас – и в Москве. У нас – на Сенном рынке. Доктор N (имя знаю) купил «с косточкой», – узнал

⁸¹ Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка. 1904-1915. СПб.: Академический проект, 2005. С. 407.

⁸² Гиппиус З.Н. Мечты и кошмар (1920-1925). СПб.: ООО Издательство «Росток», 2002. С. 193.

⁸³ Гиппиус З. Петербургские дневники (1914-1919). Нью-Йорк: Орфей, 1982. С. 20.

человечью...»⁸⁴, «Понемногу мы все в корне делаемся «цензурными». Привычка. Китайский башмачок. Сними его поздно – нога не вырастет»⁸⁵.

Русская элита следила за политической ситуацией Китая. В своем дневнике от 29 октября 1911 А. Блок писал: «Сегодня газеты полны волнения. Рост *китайской революции* – там приходит конец не только манчжурской династии, но и абсолютизму»⁸⁶. Идея В. Соловьева была весьма распространена в обществе. «Так и мы, – отмечал А. Блок 14 ноября 1911 года, позевываем над желтой опасностью, а *Китай уже среди нас*»⁸⁷.

В газетах конца 1917 – начала 1918 г. активно обсуждался еще один важный вопрос внешней политики: активизация Японии и Китая. 4 декабря 1917 г. в газете «Вечерний час» со ссылкой на неофициальное заявление Л. Троцкого приведено заявление: «Чем скорее мы кончим войну с немцами, тем скорее будем готовы встретить новую опасность с востока в лице Японии, если таковая выступит против нас». Ситуация достигла еще большего напряжения после того, как 1 (14) января в порт Владивосток без предупреждения вошли японские военные суда. Это грозило войной.

«Вчера в Петербурге, – как сообщала газета «Новые ведомости» 20 января 1918 г., – появился слух о предстоящем, будто бы, на днях вооруженном выступлении Японии против России». В этом же номере помещена заметка о назревающем столкновении с Китаем: «В осведомленных кругах говорят, что в настоящий момент назревает конфликт между советской властью и Китаем».

О том, что эти опасения разделял и А. Блок, свидетельствует его более поздняя – от 4 марта (19 февраля) – запись в дневнике. «Китай и Япония (будто бы – по немецким и английским газетам) уже при дверях». <...> В

⁸⁴ Там же. С. 73.

⁸⁵ Там же. С. 136.

⁸⁶ Блок А.А. Дневник. М.: Советская Россия, 1989. С. 71.

⁸⁷ Там же. С. 80.

этих условиях «Скифы» приобретали в глазах Блока характер и историософского предвидения, и политического манифеста от лица нации⁸⁸.

В дневнике А. Блок упоминает работы известного востоковеда В.М. Алексеева: «Китайская книга о поэте: Стансы Сыкун-Ту (837-908). П., 1916 и «Китайская литература» // Литература Востока. Вып. 2. П., 1920⁸⁹.

Действительно, влияние восточной культуры и, в частности, Китая на русскую культурную жизнь начала XX века было велико. Эстетикой Востока был заинтересован В. Мейерхольд. Репетируя, он наставлял актеров: «У кого нам можно учиться? Конечно, здесь было бы возможно одно средство. Купить вам всем билеты и отправить вас в Токио или Шанхай»⁹⁰.

20 марта 1924 года была написана пьеса С.М. Третьякова «Рычи, Китай!», поставленная в Москве В. Мейерхольдом и вызвавшая всеобщий интерес. Упоминание о постановке встречается у Маяковского, в воспоминаниях Л.Я. Гинзбург.

Посвященные Китаю, произведения Б. Пильняка, автобиографичны. Б. Пильняк посетил Китай в 1926 году. В течение нескольких месяцев пребывания в этой стране (первое письмо, отправленное из Китая, датируется 19 июня, в Москву писатель вернулся 7 сентября) знакомился не только с искусством одной из древнейших цивилизаций, но и как истинный художник вникал в самые мельчайшие особенности быта китайского народа. После путешествия были созданы два произведения «Китайская повесть» (1927), которую первоначально писатель опубликовал под названием «Китайский дневник» и повесть «Китайская судьба человека» (1931). Эстетика Китая в «Китайской повести» повести Б. Пильняка строится на таких основных категориях, как смерть, запах, время и звук. Важное значение в повести автор уделяет сопоставлению двух культур – Российской и Китайской.

⁸⁸ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.: Наука, 1997-2014. Т. 5. С. 471-472.

⁸⁹ Блок А.А. Дневник. М.: Советская Россия, 1989. С. 230.

⁹⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. 2 т. Ч. 1: 1891-1917. 350 с. Ч.2: 1917-1939. С. 84.

Необыкновенное чувство любви к родине, тоске по ней пронизывает все произведение.

Понимание иной культуры в повести строится на основной оппозиции: бытие – небытие, реализуемой через противостояния многого: жизни – смерти, тишины и крика, красоты и уродства, родного и чужого мира.

М. Волошин, считавший, что «XIX век родился в Париже, а умер в Пекине», намеревавшийся посетить «Монголию и Китай», изучавший книги на французском языке по истории древнего и современного Китая и рассуждавший о необходимости нового осмысления Востока⁹¹, несомненно испытывал к Китаю глубокий интерес. В феврале-марте 1910 года, работая над статьей «Клодель в Китае» он пишет М. Сабашниковой: «Я хочу остаться на зиму в Коктебеле и хочу заняться серьезно Китаем и китайским языком. У меня снова подымается старая тоска по Азии, и я бы теперь, кажется, ни за что бы в Европу не уехал. А в Азию мне бы хотелось уйти совсем. Не можешь ли ты мне переслать ту русскую Библию, которую я позабыл взять у тебя в Петербурге? Мне очень нужна Библия, а у меня только французский перевод»⁹².

Письма М. Волошина подробно и остро «пересказывают» современную политическую ситуацию Китая того времени. Поэт упоминает такие события китайской истории, как восстание тайпинов (1850-1864), восстание ихэтуаней (боксерское восстание) (1899-1901), речь Вильгельма II, которой он напутствовал 14 июля 1900 г. германские войска, отправлявшиеся в Китай, и которую поэт назвал «варварской», попытка поднятия германского флага над гробницами династии Мин и другие. В декабре 1900 года он пишет: «Я имел терпение перечитать в «Русских Ведомостях» все телеграммы из Китая с мая месяца и все корреспонденции Иоллоса из Берлина и возмущался до глубины души»⁹³. В письме к маме, Е.О. Кириенко-Волошиной от 4 декабря 1900 года, находясь в Ташкенте, он советует прочитать опубликованное в

⁹¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2003-2015. Т.10. Письма 1913-1917. С. 628-629.

⁹² Там же. Т. 11, кн.2. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. С. 584.

⁹³ Там же. Т. 8. Письма 1893-1902. С. 445.

девятом номере «Вестника Европы» письмо В. Соловьева в редакцию, где последний утверждает, что столкновение европейцев с Китаем – переломный пункт всемирной истории»⁹⁴. Очевидно увлечение поэта самой культурой, ментальностью: «Учиться у китайцев я советую совсем не в ироническом смысле: во-первых, мы их совсем не знали, во-вторых, это единственная цивилизация, не основанная на рабстве, потом они умудрились избежать милитаризма и капитализма, наконец полная равноправность, отсутствие аристократии и в основе вместо лозунга «прогресс есть увеличение потребностей» диаметрально противоположное стремление. Это все может не понравиться, и мы найдем, что в Европе все-таки истина, но поучиться этому следует. «Быть как можно меньше европейцем» для настоящего (но не для другого времени) – это необходимый нравственный принцип»⁹⁵. Китай М. Волошин называл страной, где «настолько относятся к смерти с пренебрежением, что считают чуму за «благословение Божие»⁹⁶. «В одной из китайских провинций, – писал он М. Сабашниковой, есть закон: спасший погибающего принимает на себя ответственность за всю его жизнь, он становится его ребенком...»⁹⁷.

Собираясь в Японию, в письме к А.М. Пешковскому от 2/15 декабря 1902 года из Парижа М. Волошин писал: «Россия была для меня тезой, Париж антитезой, а восток будет окончательным синтезом моих взглядов.

Я еду искать вне-Европейской точки опоры, чтобы иметь право и возможность судить Европу. Япония мне даст вне-Европейскую точку для искусства, Китай – для государства, Индия – для философии»⁹⁸.

В письме к М. Сабашниковой от 3/16 февраля 1904 года из Парижа: «Европа уже три столетия замкнулась в китайских стенах своей цивилизации. Пусть теперь мудрый и познавший Восток скажет свое властное слово»⁹⁹.

⁹⁴ Там же. Т. 8. Письма 1893-1902. С. 443-444.

⁹⁵ Там же. Т. 8. Письма 1893-1902. С. 494.

⁹⁶ Там же. Т. 8. Письма 1893-1902. С. 446.

⁹⁷ Там же. Т. 11, кн.1. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. С. 320.

⁹⁸ Там же. Т. 8. Письма 1893-1902. С. 766.

⁹⁹ Там же. Т. 11, кн.1. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. С. 66.

Е.И. Васильева (Черубина де Габриак) в 1923 году высылала М. Волошину книгу «Антология китайской лирики VIII-IX вв. по Р.Х.» (Перевод в стихах Ю.К. Шуцкого. Редакция, вводные обобщения и предисловие В.М. Алексеева. СПб.: Всемирная литература, 1923)¹⁰⁰. Сама Черубина под влиянием своего друга антропософа и китаевода Ю. Шуцкого под именем «философа Ли Сян Цзы» создала цикл семистиший «Домик под грушевым деревом».

Н. Гумилев отмечал, что современная эпоха сопоставляет византийскую культуру и культуру восточную в русском искусстве¹⁰¹. Еще в гимназические годы (примерно в двенадцатилетнем возрасте) Н. Гумилев «любил говорить об Испании и Китае, об Индии и Африке, писал стихи, прозу. Наверное, поводом были не только книги, но и рассказы отца о его плаваниях по морям-океанам. И военные истории дяди-адмирала»¹⁰². В тринадцатилетнем возрасте он написал большое стихотворение «О превращениях Будды»¹⁰³.

С. Соловьев писал в первом номере журнала «Остров» о поэзии Н. Гумилева: «Н. Гумилев, по-видимому, находится под влиянием Леконта де Лиля. Его влечет античная Греция, а еще больше – красочная экзотика Востока»¹⁰⁴. Н. Гумилев видел «славянскую душу» как «смесь противоборствующих «западных» и «восточных» элементов¹⁰⁵, говорил об Иванове как о «восточной крайности» (там же). «Столь же экзотичный, г. Гумилев ищет свои образы на Востоке, вплоть до Абиссинии» – сообщал В. Брюсов¹⁰⁶.

Из дневника Павла Лукницкого от 18.12.1924: «Чтобы заработать немного денег, Гумилев составлял, как и некоторые другие поэты –

¹⁰⁰ Там же. Т.12. Письма. 1918-1924. С. 615.

¹⁰¹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. М.: Воскресенье, 2001. С. 10.

¹⁰² Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 20.

¹⁰³ Там же. С. 22.

¹⁰⁴ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 7. М.: Воскресенье, 2001. С. 345.

¹⁰⁵ Там же. С. 429.

¹⁰⁶ Там же. С. 503.

Ф. Сологуб, М. Кузмин, М. Лозинский, Г. Иванов, рукописные сборники своих ненапечатанных стихотворений и продавал их в книжном магазине издательства «Петрополис». Составил несколько сборников: «Fantastica», «Китай», «Французские песни», «Персия», «Канцоны», «Стружки», тетрадь, состоявшую из двух стихотворений: «Заблудившийся трамвай» и «У цыган». Сборники писал в одном экземпляре и иллюстрировал собственными рисунками¹⁰⁷.

В феврале 1921 года вышел первый номер альманаха Цеха поэтов – «Дракон», который «начал комплектоваться» еще в марте 1920 года¹⁰⁸. По свидетельству М.Ф. Ларионова, находясь в Париже, Н. Гумилев «собирал все», что касается восточной поэзии. Известно также, что в Париже Н. Гумилев занимался собиранием восточной живописи. Антиквар Туссан в письме М.Ф. Ларионову от 25 октября 1917 года пишет следующее: «Я хотел бы сообщить, для Вашего друга, прапорщика Гумилева, что я имею ему показать несколько новых китайских полотен. Если Вы в настоящий момент свободны, заезжайте с ним».

Известно, что поэтов Серебряного века часто окружал «быт» Китая. Н.А. Энгельгардт свидетельствует: «Для «Фарфорового павильона» я дал ему мои кальки оригинальных китайских рисунков, взятых мною от одного конфуцианского ксилографа Университетской библиотеки. Они и воспроизведены в издании «Фарфорового павильона»¹⁰⁹. Л.А. Волынская рассказывала о том, что Н.А. Энгельгардт показывал ей китайские книги, откуда, по его словам, Гумилев брал иллюстрации к «Фарфоровому павильону»¹¹⁰.

Из воспоминаний Лидии Чуковской: «Она <Анна Ахматова> вскочила, накинула черный шелковый халат с драконом («китайское мужское пальто»,

¹⁰⁷ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 246-247.

¹⁰⁸ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 537, 567.

¹⁰⁹ Курляндский И.А. Поэт и воин // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 283-284.

¹¹⁰ Азадовский К.М., Лавров А.В. Анна Энгельгардт – жена Гумилева (По материалам архива Д.Е. Максимова) // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 389.

– пояснила она) и принесла из кухни чай»¹¹¹, «Она была в черном шелковом халате с серебряным драконом на спине»¹¹², «Водку мы пили из каких-то крошечных фарфоровых штучек, похожих на солонки (вероятно – китайские чашечки для чая)¹¹³ и т.д.

В романе «14 декабря» (1918) Д. Мережковский, описывая обстановку комнаты, упоминает «детали» Китая: фарфоровые куклы, китайский декор в интерьере: «Бабушкина комната – угольная. Стены боскетом расписаны. Здесь, как в лавке старьевщика, шифоньерки, этажерки, стеклянные шкапчики с фарфоровыми куколками, круглые столики с медной решеткой, пузатые комоды с китайской инкрустацией – все напоминало о веке ином»¹¹⁴.

«Таким образом, – пишет Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю), единственные мои ранние воспоминания о Петербурге, это, – лифт на квартире у тетки, огромные две фарфоровые китайские вазы в окнах Аничковой аптеки на углу неевского у фонтанки...»¹¹⁵.

З. Гиппиус в рассказе «Перламутровая трость (Опять Мартынов)» (1933) раскрывает образ ночи через восприятие ее как детали Китая – китайской туши: «Месяц давно закатился; ночь, как чернила, как тушь китайская...»¹¹⁶.

З. Гиппиус сообщает: «Мне очень неприятно говорить об этом; да и вспоминать неприятно, как долго торговался Горький со знакомыми мне стариками за китайский фарфор...»¹¹⁷.

В Праге было создано общество «Русско-чешская Еднота», председателем которого впоследствии стала подруга М. Цветаевой Анна Тескова, собиравшееся в «Китайском зале» отеля «Беранек», где несколько

¹¹¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941. Том 1. М.: Согласие, 1997. С. 27.

¹¹² Там же. С. 16.

¹¹³ Там же. С. 60.

¹¹⁴ Мережковский Д.С. 14 декабря (Николай Первый): Роман; Грядущий Хам: Вместо послесловия. М.: Современник, 1994. С. 59.

¹¹⁵ Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю). Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки. М.: Русский путь: Книжница; Париж: YMCA-Press, 2012. С. 44.

¹¹⁶ Гиппиус З.Н. Арифметика любви (1931-1939). СПб.: ООО Издательство «Росток», 2003. С. 156.

¹¹⁷ Там же. С. 412.

раз выступала М. Цветаева. Об отношениях России и Китая неоднократно упоминает в своих дневниковых записях сын М. Цветаевой Г.С. Эфрон¹¹⁸.

«Пеньюар из китайского шелка» упоминает в своей книге мемуаров М. Сабашникова: «Бабушка была большой любительницей цветов. Каждый день рано утром, до завтрака, она шла в своем белом утреннем пеньюаре из китайского шелка в сад и срезала розы, еще мокрые от росы, и складывала в корзинку, которую я носила за ней»¹¹⁹. В переписке М. Волошина и М. Сабашниковой есть упоминание о «китайских шелковых платках», которые мама М. Сабашниковой подарила М. Волошину, и которые его «страшно тронули»¹²⁰.

Эстетическая детализация (или предметность) образа Китая, встречаемая в поэзии и дневниковых записях представителей Серебряного века, вещественная в полном смысле слова – часть структуры образа, мельчайшее проявление интереса к «чужому небу». Эстетическое восприятие поэтами Серебряного века внутреннего (религиозно-философских идей) и внешнего (деталей быта, экзотики), их чувственные ощущения, помогают осознать рецепцию целого – художественного образа Китая.

Интерес русской элиты Серебряного века к теме Китая был естественным и очевидным. С одной стороны, этому способствовали исторические события мирового масштаба, охватившие русское общество обозначенного периода, сама атмосфера начала XX века с его декадентскими настроениями и революционными потрясениями, с другой – попытка внутри собственной страны разобраться в происходящих переменах, найти успокоение в чужеродности и экзотике, отрицании и забвении. Все это привело русских философов и поэтов к «открытию» новой, неизведанной культуры, и оказало соответствующее влияние на их творчество.

¹¹⁸ Эфрон Г.С. Дневники: в 2 т. М.: Вагриус, 2007.

¹¹⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2003-2015. Т.11, кн. 1. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. С. 99.

¹²⁰ Там же, Т. 11, кн. 2. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. С.72, 93.

Эстетическое восприятие поэтами Серебряного века внутреннего (религиозно-философских идей) и внешнего (деталей быта, экзотики), их чувственные ощущения, помогают осознать рецепцию целого – художественного образа Китая.

1.3 Эстетические основы китайской поэзии

Русская поэзия часто вбирала в себя многообразие культуры и языка других народов. Каждая литературная эпоха по-своему сопереживала мыслям, формам и интонациям других культур. В своем дневнике от 22 октября 1920 года А. Блок оставил следующую запись: «*Статья В.М. Алексеева о китайской литературе. Новые горизонты и простор для новых обобщений. Связь ее со «Всемирной литературой» с тем, что есть в акмеизме*»¹²¹. В нашей диссертационной работе приведены тексты китайской поэзии эпохи Тан, стихотворения из древней книги «Шицзин», к которым обращались поэты Серебряного века, а также рассмотрен цикл «китайских» стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон», поэтому сочтем необходимым обратиться к общей краткой характеристике китайской поэзии.

Истоки китайской поэзии обнаруживаются в обряде, ритуале, народных магических практиках. И.С. Смирнов в работе «О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае» указывает на ряд исследований, посвященных изучению генезиса китайской поэзии. Японский ученый Х. Накамура полагает, что структура китайского языка и иероглифики повлияли на тип мышления китайцев таким образом, что они «склонны замечать лишь то, что доступно конкретному опыту, что схватывается только через непосредственно получаемое чувственное

¹²¹ Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1980-1983. Т. 5. С. 271.

восприятие»¹²². В.В. Малявин связывает «лирическую конкретность» китайской культуры с образами природы, «энергетическими конфигурациями», которые были угаданы мудрецами в природных явлениях и воплотились в письменных знаках¹²³. Однако, сам иероглиф 诗 (shī), по одной из трактовок, изображает растущий из сердца побег, обретающий выход в слове.

Синтез интеллектуальных разысканий и общительности с миром священного стал основой китайской эстетики: «...именно эстетика, отраженная в поэзии, живописи и даже в особой стилистике жизни интеллектуалов, стала формой воплощения каких-то очень древних форм установления контакта с небесными силами»¹²⁴.

Причина, по которой достаточно сложно понимать поэзию Древнего Китая – в языке. Средневековая поэзия Китая создавалась на языке вэньянь (букв. «слово культуры»), этот язык был своего рода латынью для всего Дальнего Востока. Из Китая он распространился и в Японии, и в Корее, и во Вьетнаме. Оставаясь языком высокой литературы (культуры), он столетиями сосуществовал с национальными языками этих стран. Слово в языке вэньянь равно одному слогу, то есть записывается всегда только одним иероглифом. Между собой иероглифы ничем не связаны, у них нет ни начала, ни конца, они могут стоять в предложении практически в любом месте, практически в любой комбинации, их более или менее упорядоченная структура зависит только от контекста. Прозаический язык намного проще для толкования, его синтаксис устойчивее, и при нормальных обстоятельствах соблюдается порядок подлежащее – сказуемое, тогда как в языке поэтическом сказуемое может начинать строку. Вследствие такой грамматической вольности, каждая отдельная строка, и само стихотворение, написанное на языке вэньянь, всегда

¹²² Смирнов И.С. О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае // Лирика: генезис и эволюция. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. С. 354.

¹²³ Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. С. 191.

¹²⁴ Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М., Алетея, 2005. С. 174.

становится предметом множества разнообразных и даже противоречивых интерпретаций¹²⁵.

Академик В.М. Алексеев назвал поэзию сердцем китайской литературы. Он говорил о двойственности китайской литературы в целом, и о двойственности китайской поэзии в частности, видя в ней балансирование «между конфуцианским фантазмом, понимающим литературу как словесное выражение высоких моральных понятий, являющихся основными для человека, и фантазией, которая может быть названа даосской и которая любой ценой стремится избежать ограничений, предписанных конфуцианским фантазмом»¹²⁶.

Источником китайской поэзии принято считать сборник песен, один из древнейших канонов, «Шицзин» (待经 Shì jīng). Это «свод народных песен и древних гимнов» (по выражению Н. Федоренко), который стал «книгой откровений» китайской поэзии. Он состоит из 305 произведений и делится на 4 раздела. Если следовать хронологии, то построены они будут в следующем порядке: «Гимны Чжоу» (XI–X вв. до н.э.), «Великие оды» (X–IX вв. до н.э.), «Малые оды» (IX–XIII вв. до н.э.), «Нравы царств» (XIII–XII вв. до н.э.).

Истоком китайской литературы и, соответственно, поэзии принято считать учение Конфуция, который редактировал Шицзин и сделал его отчасти канонм своего учения. Вся классическая китайская поэзия стремилась и осуществлялась в мысли «следуя за добром, исправлять зло»¹²⁷. Известно высказывание: древние стихи подобны узору, который прикладывается и становится сущностью вещей. Как и всякая другая поэзия – поэзия «вообще», китайская – также несет в себе отрыв от вещественного мира. Ее образность – довольно точная, временами даже конкретная.

Категория времени в поэзии эпохи Тан отличается тем, что события глубокой древности, часто переживаются лирическим героем заново, и он

¹²⁵ Смирнов И. Китайская поэзия в переводе, или Размолвка ученого с поэтом // Вопросы литературы. 2009. №2. С. 53-54.

¹²⁶ Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. В 2 кн. Кн. 1. М.: Восточная литература, 2002. С. 143.

¹²⁷ Там же. С. 127.

словно переносится в то древнее время, события которого были изображены, или же только упомянуты, в произведении. Сама эпоха Танской династии (618-907) – это период наивысшего развития и расцвета, в этот период был положен конец междоусобным войнам в Китае. Империя Танской династии в начале VII века занимала огромнейшую территорию: ее границы раскинулись от китайских морей до Индии и Афганистана, от Аннама до Великой Китайской стены. Власти династии Тан подчинялись Индо-Китай, Корея и Монголия. Танская Империя имела развитые торговые и дипломатические отношения с Византией, Японией, Индией, Персией и многими другими странами Запада и Востока. Можно утверждать, что именно в эпоху Тан искусство и поэзия Китая достигли своего наивысшего расцвета. Составленная в эпоху Цин императором Канси «Антология танской поэзии» насчитывает 900 томов с более чем 48900 поэтическими текстами, которые написали 2300 известных поэтов.

В танской поэзии раннего периода продолжались поэтические традиции предшествующей династии, лирическая, любовная тематика, в области формы – развитие получило звучание мелодики стиха. Творчество поэта Чэня Цзыаня (661-702) послужило началом отрицания прежних форм стихосложения и прежней тематики, он обратился к эпохам Цао Чжи и Юань Цзи, призывая к духу и ритмике стихотворений тех времен. Чэнь Цзыань создал 38 стихотворений, часть которых носит реалистический характер и посвящена критике политического режима, господствовавшего в период царствования императрицы У Цзэтянь (684-705). VIII век известен творчеством самого выдающегося из всех культурных деятелей того времени, мастера пейзажа, художника и поэта Ван Вэя (701-761), чья «поэзия, полная картинности, и картины, полные поэзии»¹²⁸:

В бамбуковой роще
Я ночь коротаю свою,

¹²⁸ Китайская классическая поэзия: (Эпоха Тан). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 11-12.

И трогаю лютню,
И песни протяжно пою.

А люди в лесу
Не узнают как всходит луна;

Взгляну на нее я –
И взглядом ответит она.

Природа и человек в китайской поэзии слились в одно целое. Эта гармония выражается в близости человека к земле, цветам, растениям, птицам. Мирская жизнь часто соседствует здесь с отшельничеством, небо – с землей. К луне можно обратиться как к другу, с ней даже можно испытать вина, как это делал Ли Бо. Основы этической морали, гуманность (仁 rén) были изложены, отчасти, Конфуцием в «Беседах и суждениях». С тех пор, ни развитие торговых городов, ни что иное, не могли оторвать поэта от его земли.

Нужно сказать, что путь китайского поэта был долгим и трудным. Будущий поэт должен был изучить конфуцианские каноны и стихотворения своих предшественников, чтобы сдать экзамены на должность чиновника. Каждый государственный чиновник обязан был уметь создавать поэтические тексты, но не каждый чиновник становился настоящим поэтом. Поэты средневекового Китая почти никогда не были крестьянами. После сдачи экзаменов, будущий чиновник всегда отправлялся служить в далекий чужой край, так, вдали от Родины, создавались стихи полные грусти, тоски по родным краям и одиночества. После – он возвращался на Родину, и больше уже никогда не хотел покидать ее: «С глаз моих утомленных / Еще не смахнул я слезы, // Еще не смахнул я пыли / С чиновничьего убора. // Единственную тропинку / Давно опутали лозы, // В высоком и чистом небе / Сияют снежные горы. // Листья уже опали, / Земля звенит под ногою, // И облака застыли / Так же, как вся природа. // Густо бамбук разросся / Порослью молодою, // А старое дерево сгнило – / Свалилось в речную воду. // Откуда-то из деревни / Собака бежит и лает, // Мох покрывает стены, /

Пыльный, пепельно-рыжий. // Из развалившейся кухни – / Гляжу – фазан вылетает, // И старая обезьяна / Плачет на ветхой крыше. / На оголенных ветках / Молча расселись птицы, // Легла зверовая тропка / Возле знакомой ели. // Книги перебираю – / Моль на них шевелится, // Седая мышь выбегает / Из-под моей постели. // Надо правильно жить мне – / Может быть, мудрым буду? // Думаю о природе, / Жизни и человеке. // Если опять придется // Мне уходить отсюда – // Лучше уйду в могилу, / Сгину в земле навеки» (Ли Бо «Зимним днем возвращаюсь к своему старому жилищу в горах», перевод А. Гитовича).

Стихотворения эпохи Тан наполнены духом морали, наставления, они не лишены чувства: здесь очевидно и любование природой, и увлеченность порой миром земных людей (не только небожителей!), но это чувство всегда подчинено разуму. Здесь не встретишь какого-нибудь юношеского порыва чувств и страстей, не имеющих контроля – это просто невысказано для средневековой, и в особенности, древней поэзии Китая.

Эстетические и культурные начала китайской поэзии, богатство ее языка, система образов – все это находит свои истоки в мифологии, истории, древних народных верованиях. Но это о китайской поэзии в целом. В частности – каждая эпоха имела свои особенности, свое переосмысление значения воздействия слова. Предназначение поэта, его ответственность перед человечеством за данный ему от Неба дар – вот главная задача подлинного искусства. Элитарная сложность языка *вэньянь*, на котором создавали свои стихотворения поэты того времени, не была, однако, препятствием для понимания их поэзии простым народом. Любовь к земле, травам и цветам, тот простой добрый дух, чуждый условностей, и полный гармонии с миром, которым прониклись поэты, и который стоял выше эпохи, выше нации, сделал их стихотворения бессмертными для множества эпох, стран и народов.

Китайская поэзия эпохи Тан заняла важное место в увлечении поэтов Серебряного века литературой Китая. Одним из поэтов, переводимых

А. Ахматовой, был великий поэт Китая Ли Бо. Известны семь стихотворений Ли Бо в ее переводе: «Поднося вино», «Песня о восходе и заходе солнца», «Луна над пограничными горами», «Песни на границе», «На западной башне в городе Цзиньлин читаю стихи под луной», «Провожая до Баина друга, дарю ему эти стихи на память», «Пройдя Цзыньминское ущелье, расстаюсь с родиной». К поэзии Ли Бо обращались также К. Бальмонт и Н. Гумилев. В книгу К. Бальмонта «Зовы древности» (1908) были включены поэтические тексты Ван Чанлина и Ду Фу, которые будут рассмотрены в следующей главе.

Глава II. Образ Китая в поэзии символистов и постсимволистов

2.1 Китай в поэзии К. Бальмонта

А. Белый в статье «Эмблематика смысла. Предпосылки к развитию символизма» (1910) говорил о «пробуждении Востока», о том, что новое в символизме – это попытка «цветными лучами многообразных культур» осветить противоречия современной культуры: «В этом не ослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серий забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства»¹²⁹. Определяя сущность символа, А. Белый также прибегает к философии Востока: «символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности; Символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова; таким символом, например, является Бог, как нечто существующее (про Символ же нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования; с точки зрения философии Востока, идея вещи может перестать существовать, но она не перестает быть»¹³⁰.

Для литературной деятельности русских символистов характерно особое стремление к мировой культуре. Глубокий интерес К. Бальмонта к познанию мира позволил исследователям находить в его поэзии отголоски разных культур. Однако китайская тема в поэзии Бальмонта остается все еще малоизученной.

¹²⁹ Белый А. Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 50.

¹³⁰ Там же. С. 105-106.

В письме к известной актрисе того времени Шошане Авивит от 3 августа 1924 года К. Бальмонт писал: «[Я] прикасался к египетскому, еврейскому, китайскому... но к сожалению слишком поверхностно¹³¹. Однако увлечение Бальмонта какой-либо страной не ограничивалось изучением одного только языка, он обращался к фольклору, мифам и преданиям, интересовался историей и философией. Поэт глубоко ценил другую культуру, известно, что «названия языков и национальностей (славянин, француз, китаец и т.п.) Бальмонт неизменно писал с большой буквы и считал такое написание важным»¹³².

Летом 1915 года, отдыхая в деревне Ладыжино близ Тарусы, К. Бальмонт обращается к китайской истории и культуре. В письме к Е.К. Цветковской от 17 июля 1915 г. он пишет: «Читаю «Мифы китайцев» и прошу <...> поискать у Вольфа или Суворина того же С. Георгиевского книги «Первый период китайской истории» и «Принципы жизни Китая». Сам же я заказал Вольфу наложенным платежом «О корневом составе китайского языка» и «Анализ иероглифической письменности китайцев». Осенью найду себе китайца и буду читать с ним Лао-Цзе»¹³³.

Исследуя культуру Китая, К. Бальмонт придавал ей первостепенное значение: «Китай – так же, как и Египет, тысячи лет тому назад пережил то, к чему мы еще приближаемся или только приблизимся в нашем историческом Завтра. Китайская живопись, китайская поэзия и китайская мудрость известны нам сколько-нибудь лишь по своему отображению в японской призме. Мы еле-еле знаем, что та воздушность, утонченность и одухотворенность чувства, та красочная деликатность и изысканность, которыми мы, например, восхищаемся в японской живописи, в гораздо

¹³¹ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 6.

¹³² Там же. С. 5.

¹³³ Там же. С. 13.

большей степени и как в первоисточнике, существуют в том солнечном царстве, чье имя Китай»¹³⁴.

Известно, что К. Бальмонт много переводил с других языков. Корреспондент газеты «Осака асахи симбун» в статье «Стремясь в сад наслаждений русский поэт высадился с корабля в Цуруга» писал о переводах К. Бальмонта следующее: «Господин К. Бальмонт много переводил <...> он хорошо владеет многими иностранными языками, однако во всех его переводах слишком сильна его собственная индивидуальность. Так в его переводах из Шелли самого Бальмонта больше, чем Шелли»¹³⁵. Существует устойчивое мнение, что переводы текстов китайской поэзии К. Бальмонт делал с немецкого подстрочника, вероятно, поэтому его переводы можно назвать переложениями. Китайский текст становился для него источником вдохновения, но не первоосновой. В то же время известно, с какой тщательностью К. Бальмонт изучал книги по китайской грамматике, что позволяет предположить о знакомстве поэта не только с подстрочником. В книге К. Бальмонта «Зовы древности» (1908), где собраны фольклор и мифология Индии, Ирана, Китая и Японии, в цикл стихотворений «Китай» включены четыре перевода из китайской поэзии: народная песнь из древнего сборника Шицзин, стихотворения Ван Чанлина, Ду Фу и Ли Бо.

Авторские указания к каждому из стихотворений содержат имя поэта или название сборника, из которого был взят поэтический текст. Транскрипция К. Бальмонта этих китайских именовании весьма специфична, но вполне доступна для понимания, однако не указывается, какой именно текст у того или иного автора использовал К. Бальмонт. Исследуя собрания стихотворений Ван Чанлина, Ду Фу, Ли Бо, а также книгу Шицзин на китайском языке, мы выявили оригинальные тексты, узнали к какому конкретному китайскому тексту восходит стихотворение К. Бальмонта.

¹³⁴ Бальмонт К. Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Книгоиздательство «Пантеон», 1909. С. 16-17.

¹³⁵ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 105.

Стихотворение Бальмонта «У врат закатных (Чи-кинг) Народная песнь» восходит к разделу 风 (国风 guófēng) сборника Шицзин, это 93-я песнь сборника.

Приведем его в оригинале:

Стихотворение 《出其东门》 из сборника
«Шицзин»

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。
缟衣綦巾，聊乐我员。
出其闾閭，有女如荼。虽则如荼，匪我思且。
缟衣茹蘂，聊可与娱。

Стихотворение Бальмонта

У врат Закатных, городских,
Красавиц юных рой,
Как тучек легких и сквозных
Толпа весной, с зарей.
Но что мне в том, но что мне в том,
Что зорится в них кровь?
В покрове белом и густом
Вот здесь – моя любовь.

У врат Восточных, городских,
Красавиц нежных рой,
Как хоровод цветов лесных,
Что расцвели с весной.
Но что мне в том, но что мне в том,
Что вешняя в них кровь?
В покрове белом и густом
Вот здесь – моя любовь.

Обратимся к дословному (подстрочному) переводу стихотворения
《出其东门》(Chū qí dōng mén) с китайского языка на русский:

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。Chū qí dōng mén, yǒu nǚ rú yún. Suīzé rú yún, fěi wǒ sī cún

Выхожу из восточных ворот – девушек много, как облаков на небе. Хотя и их много как облаков в небе, но нет той, по которой я скупаю.

缟衣綦巾，聊乐我员。Gǎo yī qí jīn, liáo lè wǒ yuán.

Мне весело только тогда, когда я вижу девушку, одетую в белое платье и темно-зеленый платок.

出其闾閭，有女如荼。虽则如荼，匪我思且。Chū qí yīn dū, yǒu nǚ rú tú. Suīzé rú tú, fěi wǒ sī qiě.

Выхожу из верхних городских ворот – девушек много, как белых цветов тростника. Хотя и их много как белых цветов тростника, но среди них нет той, о которой я тоскую.

缟衣茹蘆，聊可与娛。¹³⁶ Gǎo yī rú lǘ, liáo kě yǔ yú.

Только когда увижу девушку, одетую в белое платье и красный платок, чувствую себя весело.

В переводе К. Бальмонта встречается образ весны, однако в оригинале стихотворения время года не упоминается. Вероятно, поэт использует этот образ, чтобы подчеркнуть красоту и молодость описываемых в стихотворении девушек. Необычно выражение «зорится кровь», однако оно становится вполне объяснимым, если обратиться к последней строке оригинального текста. 茹蘆 (rú lǘ) или 茜草 (qiàn cǎo) – марена сердцелистная (лат. *Rubia cordifolia*), из корня этой травы изготавливали красную краску. Символизируя цвет платка, образ марены (茹蘆 rú lǘ) возникает в последней строке стихотворения. К. Бальмонт, «игнорируя» эту деталь (платок), рефреном повторяет окончание предыдущей строфы:

Но что мне в том, но что мне в том,

Что зорится в них кровь?

В покрове белом и густом

Вот здесь – моя любовь.

Красный цвет платка, вероятно, для символистской эстетики Бальмонта, звучал слишком грубо, неприлично ярко. В переводе Бальмонта красное становится символикой юности, которую поэт сравнивает с зорькой и весной. Выражение *зорится кровь* и словосочетание *вешняя кровь* объясняют силу и действие юной жизни. Благодаря такому словоупотреблению палитра стихотворения «У врат закатных» не утрачивает красного цвета.

«Белый и густой покров» в стихотворении К. Бальмонта – ореол, окружающий возлюбленную. В оригинале стихотворения выражение 缟衣 (gǎoyī) переводится как «белая [шёлковая] одежда».

Называя свой перевод «У врат закатных», К. Бальмонт уточняет его жанр – «Народная песнь». Поэт знал, что стихотворение «出其东门» (Chū qí dōng mén) относится к народной поэзии. Почему К. Бальмонт из всей книги

¹³⁶ 茹蘆: 茜草 qiàncǎo марена сердцелистная (лат. *Rubia cordifolia*) – из корня этой травы изготавливали красную краску.

«Шизцин» выбирает именно это стихотворение? Сложно утверждать, что оно было особенно известно (например, по сравнению с такими текстами, как «Встреча невесты» («关雎» guān jū), «Тростинки с осокой сини, сини» («蒹葭» jiān jiā), «Тихая девушка» («静女» jìng nǚ) или «Ворот одежды блестит бирюзовый на нем» («子衿» zǐ jīn), которые очень распространены). Выбор можно объяснить эстетическими интенциями автора.

Второе стихотворение из цикла «Китай» именуется как «Ненюфары. Чанг-чанг-линг», предположительно восходит к стихотворению Ван Чанлина (王昌龄 Wáng Chānglíng):

Стихотворение Ван Чанлина

《采莲曲二首》

吴姬越艳楚王妃，争弄莲舟水湿衣。
来时浦口花迎入，采罢江头月送归。
荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。
乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

Стихотворение Бальмонта

Ненюфары, кувшинки, листьями так схожи с
цветной кисеей,
А цветы их так розовы нежно румянцем
смеющихся лиц,
Что не знают глаза, где листы – кисеи, где цветок
тут – речной,
Лишь по пению – девушек видишь, меж трав, меж
речных верениц.
В оны дни здесь любимицы Тцу, и красавицы Ю
здесь толпой
Ненюфары срывали, река так была кисеей их
нежна,
Что теперь каждый венчик дрожит перед каждой
поющей сестрой,
И в ночи над рекою ведет их толпу снеговая Луна.

Обратимся к дословному (подстрочному) переводу стихотворения 《采莲曲二首》 (Cǎi lián qǔ èr shǒu)¹³⁷ с китайского языка на русский:

吴姬越艳楚王妃，¹³⁸ Wú jī yuè yàn chǔ wángfēi,

Девушки на юге страны красивые как красавицы в У, Юэ и Чу, жены императора

争弄莲舟水湿衣。zhēng nòng lián zhōu shuǐ shī yī.

Они мчались на лодке собирать лотос, и их одежды мокрые от воды.

¹³⁷ 采莲曲 (cǎi lián qǔ) – жанр древней песни, содержание которой, как правило, описывает водные пейзажи на юге реки Янцзы и трудовую жизнь женщин, собирающих лотосы.

¹³⁸ 吴姬 (wú jī): 吴国 (wú guó), 越国 (yuè guó), 楚国 (chǔ guó).

来时浦口花迎入, Lái shí pǔkǒu huā yíng rù,

Когда они прибыли, лотос приветствовал их в устье,

采罢江头月送归。cǎi bà jiāng tóu yuè sòng guī.

После сбора над рекой появилась луна и проводила их домой.

荷叶罗裙一色裁, Hé yè luō qún yī sè cái,

Их платья сливаются с зеленым цветом лотоса,

芙蓉向脸两边开。fúróng xiàng liǎn liǎngbiān kāi.

Лотос и лицо девушки отражают друг друга.

乱入池中看不见, Luànrù chí zhōng kàn bùjiàn,

Эти девушки исчезли в пруду с лотосами (потому что трудно различить платья девушек и листья лотоса),

闻歌始觉有人来。wén gē shǐ jué yǒurén.

И только когда услышишь песню, поймешь, что кто-то идет среди лотосов¹³⁹.

Стихотворение было написано летом 748 года, когда Ван Чанлин был понижен в должности и отправлен в город Лунбяо. Однажды Ван Чанлин гулял в одиночестве за городом Лунбяо и в пруду с лотосами увидел красавицу Аду, поющую в пруду с лотосами, тогда он написал это стихотворение.

Следующее стихотворение К. Бальмонт обозначил как «В уровень с водой. Тху-фу», оно восходит к стихотворению Ду Фу (杜甫):

Стихотворение Ду Фу 《泛江》

方舟不用楫, 极目总无波。
长日容杯酒, 深江净绮罗。
乱离还奏乐, 飘泊且听歌。
故国流清渭, 如今花正多。

Стихотворение К. Бальмонта

Так быстро стремится ладья моя в зеркале вод,
И взор мой так быстро следит за теченьем реки.
Прозрачная ночь, в облаках, обняла небосвод,
Прозрачная ночь и в воде, где дрожат огоньки.

Чуть тучка, блестя, пред Луной в высоте
промелькнет,
Я вижу в реке, как той тучки скользит хризолит.
И кажется мне, что ладья моя в небе плывет,
И кажется мне, что любовь моя в сердце глядит.

¹³⁹ Лотосы выше людей, поэтому девушек совсем не видно среди лотосов.

Обратимся к дословному (подстрочному) переводу стихотворения
《泛江》 (Fàn jiāng) с китайского языка на русский:

方舟不用楫，极目总无波。Fāngzhōu bù yòng jí, jí mù zǒng wú bō.

На маленькой лодке не нужны весла, взглядываясь вдаль не видишь волн.

长日容杯酒，深江净绮罗。Cháng rì róng bēi jiǔ, shēnjiāng jìng qǐ luō

*Долгим днем меня сопровождает только бокал вина, в глубокой чистой реке
отражаются шелковые одежды гейши.*

乱离还奏乐，飘泊且听歌。Luàn lí hái zòu yuè, piāo bó qiě tīng gē.

*В это хаотичное и беспокойное время я могу услышать музыку, скитаясь,
слушать пение.*

故国流清渭，如今花正多。Gù guó liú qīng wèi, rú jīn huā zhèng duō.

На родине льется чистая Вэйхэ, и сейчас там много цветов.

Последнее стихотворение цикла «Пред сумраком ночи (Крик воронов).
Ли-тай-пе» восходит к стихотворению Ли Бо (李白) или, как его еще
называли, Ли Тай Бо (李太白):

Стихотворение Ли Бо 《乌夜啼》

黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。
机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。
停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。

Стихотворение Бальмонта

В облаке пыли Татарския лошади с ржаньем
промчались прочь.
В пыльной той дымности носятся вороны, – где б
скоротать эту ночь.
Близятся к городу, скрытому в сумраке, ищут на
черных стволах.
Криком скликаются, ворон с подругою, парно
сидят на ветвях.

Бранный герой распростился с супругою,
бранный герой – на войне.
Вороны каркают в пурпуре солнечном, красная
гарь на окне.
К шелковой ткани она наклоняется, только что
прыгал челнок.
Карканье воронов слыша, замедлила, вот
замирает станок.
Смотрит в раскрытые окна, где зорями дразнят
пурпурности штор.
Вечер разорванный в ночь превращается, черным
становится взор.
Молча идет на постель одинокую, вот, уронила
слезу.

Слезы срываються, ливнем срываються, – дождь в
громовую грозу.

Обратимся к дословному (подстрочному) переводу стихотворения
《乌夜啼》(Wū yè tí) с китайского языка на русский:

黄云城边的乌鸦将要归巢了, Huángyúncéng biān wū yù qī,

*Ворона около города Хуанюнь собирается вернуться домой и безмолвно кричит на
объедки, когда возвращается.*

归飞回来时候在树枝上哑哑地啼叫。guī fēi yāyā zhī shàng tí.

*Кажется, что она [женщина] разговаривает с кем-то, но она разговаривает с
собой.*

机中织锦秦川女, Jī zhōng zhījīn qín chuān nǚ,

Цинчуанская женщина прядёт на ткацком станке,

碧纱如烟隔窗语。bì shā rú yān gé chuāng yǔ.

*Она смотрит на птиц, которые возвращаются домой за окном, овеванным зеленым
дымом¹⁴⁰.*

停梭怅然忆远人, Tíng suō chàngrán yì yuǎn rén,

*Слишком одиноко думая о своих дальних родственниках, она не могла не
остановить челнок (она невольно остановила челнок),*

独宿孤房泪如雨。dú sù gū fáng lèi rú yǔ.

И слезы катятся по ее щекам.

Можно утверждать, что образ Китая в поэтических текстах
К. Бальмонта – это прежде всего образ Дао, соотносимый в творчестве поэта
с тьмой и пустотой, противостоящий Логосу (свету и полноте бытия): «И мы
при имени Дракона литературность ощутим: – / Кто он? То Дьявол – иль
Созвездье – Китайский символ – смутный дым?» («Проклятие человекам»)¹⁴¹.
Лексика «Великого Ничто» перекликается с лексикой других произведений
поэта.

¹⁴⁰ Она смотрит в окно через зеленый экран, который подобен дыму.

¹⁴¹ Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. С. 158-160.

Образ Луны, почитаемый в Китае, в стихотворении К. Бальмонта «Смертию – Смерть» – знак предельного проявления небытия, круговой замкнутости:

И новое предстало предо мной.
Небесный свод, как потолок стал низким;
Украшенный игрушечной Луной
Он сделался до отвращения близким,
И точно очертился круг земной.

Образ Солнца в сознании автора граничит с Вечностью, бессмертьем: «Будем как Солнце! Забудем о том, / Кто нас ведет по пути золотому, / Будем лишь помнить, что вечно к иному, / К новому, к сильному, к доброму, к злому... <...> В Вечность, где новые вспыхнут цветы. Будем как Солнце, оно – молодое. / В этом завет красоты!» («Будем как Солнце...», 1903); «Ярко только Солнце, вечен только Бог!» («Три легенды», 1903).

Так, в поэзии К. Бальмонта очевидной становится еще одно противопоставление – это конфликт Ничто и Вечности. Ничто в восприятии поэта – бесформенно, уродливо, оно не имеет начала и конца, реализуется в поэтическом сознании как старость, безвыходность, Безветрие, смерть; его символы – Луна, Змея. Вечность отождествляется с образами Солнца и Красоты.

Можно утверждать, что обращение К. Бальмонта к образу Китая, если оно не касалось одних только вещественных бытовых деталей, но в какой-то мере затрагивало философские концепции и китайскую мифологию, приводило к конфликту Логоса и Дао. Таким образом, в рецепции «Великого Ничто» Бальмонта выстраивается параллель сосуществования Логоса и Дао.

Концепция Дао в стихотворениях Бальмонта имеет следующую семантическую наполняемость:

1. Отсутствие лица, безобразность. «Ничто смеялось, сжавшись за стенами, – / Все сморщенное страшное Ничто!» («Смертию – смерть»); «Горя и задыхаясь от мученья, / Я умертвил ужасное Ничто» («Смертию –

смерть», 1899); «И когда подходит час грозы и битвы, / И когда на отдых час зовет к усладам, / Нет порыва в сердце, нет в душе молитвы, / И не Бог с остывшим, / *Кто-то темный* рядом» («К обезумевшей», 1917).

2. Смутность, темнота.

«В том изначальном не существовали / Ни Что-нибудь, ни *темное* Ничто» («Бедийские гимны», 1908); «Моя душа – глухой всебожный храм, / Там дышат тени, *смутно* нарастая» («Великое Ничто»); «Вдруг из всех, залитых мглой углов, / Как рой мышей, как змеи, *смутно* встали / Бесчисленные скопища голов» («Сны»); «И мы при имени Дракона литературность ощутим: – / Кто он? То Дьявол – иль Созвездье – Китайский символ – *смутный* дым?» («Проклятие человекам»); «Как в зеркале, так в Самости отдельной; / Как в сновиденьи, так среди теней; / Как в *смутной* влаге, так и в мире песни; / Как в светотени, так и в мире Брамь» («Упанишады»).

3. Отсутствие начала или конца.

«Скользя по уступам, иду *без конца*, / Невольно мне чудится очерк лица, / Невольно хочу я кого-то обнять, / Кого, – не могу и не смею понять». («В пещере»); «Всюду вижу как сон – запрокинутый труп, / Он молчит, он живет выраженьем лица, / И усмешкой немой исказившихся губ / Он со мной говорит – говорит *без конца*» («Не могу я забыть неотступный укор...»); «Измучен в подневольной тесноте, / С чудовищной Змеею липко скован, / Дрожа от омерзенья к духоте, / Я чувствовал, что ум мой заколдован, / Что *нет конца* уродливой мечте» («Смертию – смерть»).

4. Печаль, забвение, томление. «На самой отдаленной полосе, / Что не была достаточно далекой, / Толпились дети, юноши – и все / Толклись на месте *в горести глубокой*, / Томились как белка в колесе» («Смертию – смерть»).

5. Бесчувственность, отрешенность. «*Бесчувственно* Великое Ничто, / В нем я и ты – мелькаем на мгновенье <...> Земля и Небо – свод *немого*

храма...» («Великое Ничто»); Я слышал вопли: «Кто поможет? Кто?» («Смертию – смерть»).

Концепция Логоса в стихотворениях Бальмонта имеет семантическую наполняемость, противоположную концепции Дао:

1. *Красота, радость*. «Верьте, верьте / Только смерти / Нас понявшего Христа! / Солнце встанет, / Не обманет, / Вечно светит *красота!*» («Чет и нечет»); «Одна есть в мире *красота* – / Любви, печали, отречения / И добровольного мученья / За нас распятого Христа» («Одна есть в мире красота...»).

Ясность, свет.

«Ужели маловерным непонятно, / Что правда только в образе Христа? / Его слова звучат *светло и внятно*» («Отклик»).

2. *Присутствие начала и конца, Вечность*. «Я чувствовал, что мгла кругом жила, / Во мне *конец с началом* были слиты, и ночь была волнующе *светла*» («Наваждение»); «*Начало и конец* всех мысленных явлений, / Воздушный Океан эфирных синих вод, / Ты Солнце нам даешь над сумраком томлений...» («Воздух»); «Мудрый царь Давид речь в ответ ведет. – / «Где *начало дней*, там и *дней конец*, / Их связал в одно вышний наш Отец» («Море всех морей»); «*Конец, начало*, Вечность, / О троичность святая, / Начальная есть млечность, / И млечность – *снежность* Рая» («Пять свеч»).

3. *Память*. «И при звуках молитв, с иступленными воплями, / Мы слагали хваленья Даятелю сил. / Я *помню*, Огонь, я тебя полюбил!» («Гимн Огню»); «*Память* это луч небесный / Тем кто может *вспомнить* счастье, / Тем кто может слить начало / С ожидавшимся концом...» («Память»); «В его глазах вопросов столько слито, / Что, в них взглянув, невольно мы дрожим, / И *помним то, что было позабыто*» («Осужденные»).

4. *Полнота любви*. «Верьте, верьте / Только смерти / Нас понявшего Христа! / Солнце встанет, / Не обманет, / Вечно светит красота!» («Чет и нечет»); «Одна есть в мире красота – / Любви, печали, отречения / И

добровольного мученья / За нас распятого Христа» («Одна есть в мире красота...»).

Отдельного внимания заслуживает стихотворение «Зеркало», сюжет которого был взят К. Бальмонтом из монгольской народной поэзии:

Я коня вороного тебе оседлала,
Отточила твой нож, заострила копье.
Если нужно – так в путь, встретить змеиное жало,
Но в бою не забудь ту, чье сердце – твое.

Как в том зеркальце малом, в том зеркальце чудном,
Что мне с ярмарки раз ты из *Кяхты* привез,
Обещай мне, что буду в пути многотрудном
Отражаться в душе твоей, в зеркале грез.

Прежде чем ты уедешь, мне дай обещанье
Каждый вечер *смотреть* в третий час на луну, –
В этот час, как ее так зеркально сиянье,
Ты гляди в серебро, ты гляди в глубину.

Прежде чем ты уедешь, тебе обещанье
Также дам, что *смотреть*, в третий час, на луну
Каждый вечер я буду, завидев сиянье,
В тот серебряный круг, в ту ее глубину.

Каждый день твои буду чувствовать очи,
Каждый вечер глаза будешь чують мои,
И взаправду *луна*, в приближении ночи,
Будет *зеркалом* нам – в серебре, в *забытьи*.

Каждый вечер увижу коня вороного,
И тебя в том краю, где играет война,
Каждый вечер увидишь ты снова и снова,
Как тебя я люблю, как тебе я верна.

«Кяхта – город на границе России с прежним Китаем, в свое время – центр чайной торговли»¹⁴².

Стихотворение – привычное мифологическое восприятие китайцев, где луна предстает как возлюбленная или становится отождествлением любви, разлуки и проч. между влюбленными. В Китайской поэзии известен образ 明月 (míng yuè) – «полная луна, полнолуние», что в китайской традиции является символом соединения находящихся в разлуке людей, соединения с родным домом, семьей. Этот образ восходит к празднику Середины Осени (中秋 zhōngqiū), который празднуется в Китае и сейчас. Он традиционно отмечается 15-го числа 8-го лунного месяца, в день, когда луна достигает наибольшего роста. В этот праздник все члены семьи, в каких частях света они бы ни были, стараются возвратиться домой, собраться вместе, чтобы вечером, когда взойдет самая большая в году луна, выйти во двор дома, пить час с лунными пряниками и любоваться луной.

В стихотворении К. Бальмонта «Через века» (1916) китайские мотивы – ведущие:

Звон гонга в сонном рае Богдыхана,
Тончайшие сплетенья шелковиц,
Рождение лун, привычки редких птиц,
Оттенки льна, росистым утром, рано, –

Созвенность грёз, плывущих из дурмана,
Немой рассказ навек застывших лиц,
Всё, что в границах, всё, что вне границ,
Что ярко, тускло, мудро, нежно, пьяно, –

Услада быть покорнейшим рабом,
И ужас ведать полюс полновластья,
Заря стыда, нагорный снег бесстрастья, –

Сто тысяч лет быть в сером и слепом,

¹⁴² Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель», 1969. С. 662.

Сто тысяч лет быть зорким в голубом, –
Я знаю всё! Не знаю только – счастья!

В свете всего сказанного, можно утверждать, что образ Китая в поэзии К. Бальмонта возник не случайно, но сложился как результат долгих и глубоких размышлений и поисков автора. Рецепция Китая в стихотворениях Бальмонта имеет следующую семантическую наполняемость:

- обращение поэта к традициям и философии Китая («Великая пустота», концепция симметрии, трактат «Чжуан Цзы», концепция китайской живописи);
- использование мифопоэтических образов (Дракон, Единорог, Феникс, небо в «девять этажей», «семь сводов», Нью-Гуа, Гун-Гун и др.);
- интерпретация образа дракона и его разность в культурной традиции России и Китая;
- конфликт Логоса и Дао как кульминационное целое поэтического текста.

Иными словами, рецепция Китая в поэзии К. Бальмонта представляет собой сложный синтез мифологических, философских и культурных реалий этой страны. Обращение К. Бальмонта к народным сказаниям и мифам Китая, его поклонение древней поэзии стало определяющим в создании глубинной смысловой структуры многих произведений поэта.

2.2 Рецепция Китая в поэзии Н. Гумилева. «Фарфоровый павильон»

«Одной из вдохновляющих поэзии Гумилева идей было желание установить связь времен, панорамировать человеческую историю и географию, где – и Восток, и Запад, и прошлое, и будущее»¹⁴³. Объяснить

¹⁴³ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М.: Воскресенье, 2001. С. 8.

интерес поэта к Китаю можно тяготением ко всему причудливому, странному, потустороннему: чудовищам, уродам, невиданным странам и цветам, когда рушится привычное сознание и мир предстает в немыслимых картинах. В письме от 12 марта 1908 В. Брюсову Н. Гумилев объясняет почему он не пишет в «Весы» о недавно открывшейся в Париже выставке «Indépendants: «Слишком много в ней *пошлости и уродства*, по крайней мере для меня, учившегося эстетике в музеях»¹⁴⁴. Однако в рецензии на выставку известного художника-символиста М.Ф. Фармаковского, Н. Гумилев пишет: «И в картинах Фармаковского свистит пронзительный ветер, призывающий нас побороться с *потусторонними уродами*, которые притащились в наш мир и глядят *зловеще* и тупо»¹⁴⁵. Интерес Н. Гумилева, как и К. Бальмонта был именно к «уродам», но не «уродству и пошлости», нашел свою реализацию в поэтическом воплощении образа дракона.

Продолжая размышления Н. Гумилева по поводу работы «Fe mîna adorate», стоит заметить, что атмосфера картины буддийско-китайская: прежде всего это выражается в декоративности («декоративный фокус») и неподвижности, во-вторых – в жесте сложенных рук самой «Обожаемой женщины», которую художник «поставил» на «золотого удава». Поиск «чарующего золотого Эльдорадо», «задумчивой страны», «зачарованной страны» привел поэта к увлечению Китаем.

В стихотворении Н. Гумилева «Царица» (1909) встречается буддийская символика Китая (Тибета):

Твой лоб в кудрях отлива бронзы,
Как сталь, глаза твои остры,
Тебе задумчивые бонзы
В Тибете ставили костры

Бонза – буддийский священник в Китае и Японии. Глаза, «острые как сталь» – восточные глаза, имеющие узкий разрез. Стоит отметить, что буддийская тема проходит лейтмотивом через все творчество Н. Гумилева, начиная с

¹⁴⁴ Там же. Т. 7. С. 267.

¹⁴⁵ Там же. Т. 7. С. 6.

двенадцатилетнего возраста, когда в гимназическом рукописном журнале появилось его стихотворение «О превращениях Будды»¹⁴⁶.

Стихотворение «Тебе бродить по солнечным лугам...», следующее за «Царицей» повествует об женском образе. Поэт говорит, что «...любят лгнуть серебряные пены / К твоим нагим и маленьким ногам». Маленькая нога — отличительная особенность восточной, и, особенно китайской женщины. Во второй строфе стихотворения появляется образ «пляски змей»:

Весной в лесах звучит веселый гам,
Всё чувствует дыханье перемены;
Больны луной, проносятся гиены,
И пляски змей странны по вечерам.

Образ гиен, которые «больны луной» может восходить к известному в Китае Празднику середины осени (中秋节 zhōngqiūjié), традиционно отмечаемому 15-го числа 8-го лунного месяца, в день, когда луна достигает наибольшего роста. В этот праздник все члены семьи, в каких частях света они бы ни были, стараются возвратиться домой, собраться вместе, чтобы вечером, когда взойдет самая большая в году луна, выйти во двор дома, пить час с лунными пряниками и любоваться луной. «Пляски змей» вероятно восходят к традиционному китайскому «Танцу дракона» (舞龙 wǔlóng), которым сопровождаются практически все китайские праздники.

Н. Скотов писал, что «поздние стихи Гумилева, мучившегося в пору мучительного рождения нового мира ощущением рождения нового, «шестого» человеческого чувства, которое помогло бы стихи — фрагменты античного, средневекового, восточного, китайского, русского мира сложить в грандиозную картину бытия и осмыслить связь времен и пространств»¹⁴⁷. Сложился цикл стихотворений «Фарфоровый павильон». Обращение поэта к китайской культуре стало неизбежным в попытке обрести себя, найти свое

¹⁴⁶ Там же. Т. 1. С. 325.

¹⁴⁷ Там же. Т. 1. С. 8.

место в мироздании. Восточная поэзия была его самой большой страстью¹⁴⁸. Китай воспринимался им как что-то сказочное, мифичное, и, как и у других русских поэтов и писателей (М. Цветаева, Герцен) – недвижимое, непреходящее, иногда «великое». Влечение поэта к «чужому небу» может объяснять не только поиском экзотики, но исканием пути слияния культур Востока и Запада, обретением в таинственных странах «источника духовных сил»¹⁴⁹. Это была еще одна возможность уйти в другую реальность: сказочную, бестревожную. «Фарфоровый павильон» был создан около 13 июля 1918 года, в один из непростых периодов жизни поэта: он возвращается в Россию через Норвегию, попадает в послереволюционный голодный Петроград, уже не было ни «Цеха поэтов», ни «Гиперборея», осложняются отношения внутри семьи поэта. Но через некоторое время создается новый «Цех поэтов», возобновляется работа издательства «Гиперборей», пишутся новые тексты.

Известно, что «Фарфоровый павильон» принимался критикой, чаще всего, как оригинальный: несмотря на обращение Гумилева к отдельным стихотворениям известных поэтов Китая, он не стал циклом переводов. Это мнение критики основывается отчасти еще и на том, что при переводе китайских поэтов Гумилев пользовался сборниками Ж. Готье, Сен-Дени, Юара и др., о чем свидетельствовал сам. Известно также, что цикл в большинстве своем был написан в Париже¹⁵⁰. К каждому стихотворению цикла Н. Гумилев указал имена переводимых им авторов. Сам Н. Гумилев считал, что «переводчик поэта должен быть сам поэтом и кроме того исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным»¹⁵¹. Из дневника К. Чуковского известно, что около 30

¹⁴⁸ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 202.

¹⁴⁹ Слободнюк С.Л. Элементы восточной духовности в поэзии Н.С. Гумилева // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 183.

¹⁵⁰ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. СПб.: Академический проект, 2000. С. 320.

¹⁵¹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 256.

ноября 1919 года Н. Гумилев вместе с Ф.Д. Батюшковым работал над изданием тематического сборника «Принципы художественного перевода»¹⁵², вышедшего в том же году первым изданием и в 1920 году – вторым изданием с «тройным» авторством (Гумилев, Чуковский, Батюшков)¹⁵³. В конце августа 1918 года поэт получает письмо от М.Л. Лозинского «с извещением о возникновении издательства «Всемирная Литература». Вскоре он становится членом редакционной коллегии и принимает активное участие во всей работе издательства¹⁵⁴. Интересно обратить внимание на приведенную в том же источнике дневниковую запись Чуковского от 12 ноября, где обнаруживается еще одна сторона отношения Н. Гумилева к технике перевода: «Вчера заседание – с Горьким. <...> На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым. Этот даровитый ремесленник – вздумал составлять *Правила для переводчиков* (курсив – Чуковского). По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила – один переводчик сочиняет, и выходит отлично, а другой и ритм дает и все, – а нет, не шевелит. Какие же правила? А он – рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятый, и я его люблю¹⁵⁵.

В статье «О стихотворных переводах» Н. Гумилев формулирует правила перевода стихотворного текста, следуя которым нужно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона¹⁵⁶.

Вероятно, эта «методика» имела право существовать в тех условиях, когда переводческая деятельность поставлена «на поток», и строка сама должна начать диктовать чувство. Тем не менее, Г.В. Иванов свидетельствует, что «техника перевода, в частности, стихотворного, была поднята «Всемирной литературой» на небывалую у нас высоту»¹⁵⁷. Любопытный

¹⁵² Там же. Т. 8. С. 564.

¹⁵³ Там же. Т. 8. С. 612.

¹⁵⁴ Там же. Т. 8. С. 613.

¹⁵⁵ Там же. Т. 8. С. 613.

¹⁵⁶ Гумилев Н. О стихотворных переводах [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gumilev.ru/clauses/5/>

¹⁵⁷ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 615.

эпизод из переводческой деятельности Н. Гумилева приводит в своих воспоминаниях С.А. Ауслендер: «Весной 1914 г. я собрался ехать в Италию. В это время я кончал переводить какие-то рассказы Мопассана и заказал Гумилеву перевести стихи, которые там встречались. Чуть ли не в день отъезда я поехал к нему на Васильевский остров. Там он снимал большую, несуразную комнату для ночевки.

Когда я приехал, Гумилев только начинал вставать. Он был в персидском халате и ермолке. Держался мэтром и был очень ласков. Оказалось, что стихи он еще не перевел. Я рассердился, а он успокоил меня, что через десять минут все будет готово»¹⁵⁸.

Известно, что «Фарфоровый павильон» воспринимается критикой (В.Г. Шершеневич и др.), чаще всего, как *оригинальный* ¹⁵⁹, о чем свидетельствует тот факт, что стихотворения «Фарфорового павильона» переведены на несколько иностранных языков, в том числе на китайский: Чжэншю Чжан (政碩張 Zhèng shuò zhāng «瓷亭» Cí tíng). Несмотря на обращение Н. Гумилева к отдельным стихотворениям известных поэтов Китая, он не стал циклом переводов. Это мнение критики основывается отчасти еще и на том, что при переводе китайских поэтов Н. Гумилев пользовался сборниками Ж. Готье, о чем свидетельствовал сам. Известно также, что цикл в большинстве своем был написан в Париже.

Обратимся к первому стихотворению, одноименному названию цикла.

Среди *искусственного* озера
Поднялся павильон фарфоровый,
Тигриною спиною выгнутый,
Мост *яшмовый* к нему ведет.

И в этом павильоне несколько
Друзей, одетых в платья светлые,
Из чаш, расписанных *драконами*,

¹⁵⁸ Там же. С. 594.

¹⁵⁹ Там же. С. 692.

Пьют *подогретое вино*.

То разговаривают весело,
А то стихи свои записывают,
Заламывая шляпы желтые,
Засучивая рукава.

И ясно видно в чистом озере –
Мост вогнутый, как месяц *яшмовый*,
И несколько друзей за чашами,
Повернутых вниз головой
(«Фарфоровый павильон», 1918)

В примечаниях М.Д. Эльзона указано, что стихотворение «Фарфоровый павильон» – «перевод стихотворения Ли Бо»¹⁶⁰. В современном литературоведении установлено, с какого именно стихотворения Ли Бо был сделан перевод. Е.Г. Солнцева в статье «Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева» указывает в качестве оригинала стихотворение Ли Бо «Пируя в павильоне семейства Тао» (宴陶家亭子 Yàn táo jiā tíngzi)¹⁶¹.

Действительно, из 26 выявленных нами стихотворений Ли Бо, где так или иначе варьируется тема павильона, стихотворение «Торжественный обед в павильоне семейства Тао» (宴陶家亭子 Yàn táo jiā tíngzi) мог быть первоисточником.

Приведем список слов стихотворения, которые связаны в тексте с темой Китая:

искусственное озеро
павильон фарфоровый
мост яшмовый
чаши, расписанные драконами
подогретое вино

¹⁶⁰ Там же. С. 693.

¹⁶¹ Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 4. С. 75.

Образ яшмы, упоминаемый в стихотворении Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» – один из частотных в китайской поэзии. Яшма встречается также в стихотворении Н. Гумилева «Счастье»:

Из красного дерева лодка моя,
И флейта моя из *яшмы*
(«Счастье», 1918)

Действительно, в китайской поэзии яшма и нефрит – необходимые детали вещного эстетического мира. Однако в поэзии Ли Бо частотен образ «玉笛» (yu di) – флейты, сделанной из нефрита.

Удивительна палитра стихотворения Н. Гумилева «Фарфоровый павильон», преобладающим в ней желтым, «китайским» цветом: «*тигриная* спина», «мост *яшмовый*» (эпитет), «подогретое вино» (цвет рисового вина – бледно-желтый), «*шляпы желтые*», «*месяц яшмовый*», «*платья светлые*» при свете луны также вероятно имели бледно-желтый оттенок.

Китай часто воспринимался Н. Гумилевым, как что-то искусственное, маскарадное, игрушечное:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – колокольчик фарфоровый в *желтом Китае*
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В *эмалевом небе* дразня журавлиные стаи
(«Я верил, я думал...», 1911)

В стихотворении «Фарфоровый павильон» возникает образ «искусственного озера»:

Среди *искусственного* озера
Поднялся павильон фарфоровый,
Тигриною спиною выгнутый,
Мост *яшмовый* к нему ведет.

Сознательно ориентирован на Китай в цикле стихотворений Н. Гумилева образ дракона. Образ дракона в цикле «Фарфоровый павильон» Н. Гумилева встречается трижды. В стихотворении, одноименном циклу, он присутствует как бытовая деталь:

И в этом павильоне несколько
Друзей, одетых в платья светлые,
Из чаи, расписанных драконами,
Пьют подогретое вино.
(«Фарфоровый павильон», 1918)

Образ «подогретого вина» перекликается с образом «горячего вина» в другом стихотворении цикла Н. Гумилева «Луна на море». В Китае с древних времен этот напиток изготавливается из зерен риса или пшеницы и перед употреблением разогревается до 50 градусов.

«Чаши, расписанные драконами», возможно, одна из особенностей быта, окружавшего поэта. По словам Л.А. Волынской, у Энгельгардтов хранились отдельные вещи, имевшие отношение к Н. Гумилеву: «китайский сервиз, который привез отец поэта из плавания (в конце концов от него осталась одна чашка)»¹⁶².

Образ дракона для лирического героя в стихотворении Н. Гумилева «Странник» – символ родины, Китая:

Лишь услыша флейту осени,
Переливчатый звон цикад,
Лишь увидя в небе облако,
Распластавшееся как дракон,

Ты поймешь всю бесконечную
Скорбь, доставшуюся тебе,
И умчишься мыслью к родине,
Заслоня рукой глаза.
(«Странник», 1918)

Поэт показывает восприятие лирическим героем-китайцем окружающей его действительности: он тоскует по родине так сильно, что даже облако видится ему драконом.

¹⁶² Азадовский К.М., Лавров А.В. Анна Энгельгардт – жена Гумилева (По материалам архива Д.Е. Максимова) // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 389.

В следующем стихотворении цикла «Фарфоровый павильон» вновь встречается образ «поэта-дракона»:

Во взоры *поэтов*, забывших про женщин,
Отрадно смотреться луне,
Как в полные блеска чешуи *драконов*,
Священных *поэтов морей*
(«Поэт», 1918)

Последние две строки стихотворения Н. Гумилева «Поэт» достаточно сложны для интерпретации. Дракон в Китае действительно считался «хозяином водной стихии» (по выражению В.В. Иванова), хранителем воды. Один из способов Н. Гумилева раскрытия образа дракона – описание его чешуи, связан с древней традицией в Китае изображать на одеждах (халате) императора драконовую чешую (龙鳞 *lóng lín*). Известно стихотворение Ду Фу (杜甫) «Восемь стансов об осени» (秋兴八首 *qiū xìng bā shǒu*), где есть такие строки: «Ты видишь: ворота дворца Пэнлай / К югу обращены. // Росу собирает столб золотой / Немыслимой вышины. // Ты видишь: вдали, на Яшмовый пруд, / Нисходит богиня фей – // И фиолетовой дымки мираж / Становится все бледней. // Тогда раздвигаются облака – / И вот пред тобой возник // За блеском драконовой чешуи / Сияющий царский лик» (перевод А. Гитовича)¹⁶³. Чешуя дракона – атрибут самого императора.

В древние времена в Китае никто не смел указать императору на его ошибку, но некоторые справедливые министры все-таки решались заявить императору, что он не прав. Такое поведение называлось «идти против чешуи дракона» (逆龙鳞 *nì lóng lín*). В русском языке семантически близкое выражение «против шерсти» – означает «делать что-то против желания человека». В Китае дракон (змея) является символом императора – все императоры Китая считали себя драконами.

¹⁶³ В оригинале эти строки звучат так: 云移雉尾开宫扇，日绕龙鳞识圣颜 (Yun yì zhī wěi kāi gōng shàn, rì rào lóng lín shí shèng yán) Двигается как облако и открывается хвост фазана – опахало, / Солнце обхватывает кольцом лицо сына неба (императора) в чешуях дракона.

Таким образом, строки стихотворения Н. Гумилева «Как в полные блеска чешуи драконов, / Священных поэтов морей» («Поэт», 1918) имеют глубокий китайский подтекст: поэт – император, поэт – «Властитель вселенной», и в контексте им созданной атмосферы Китая, поэт – дракон.

Второе стихотворение цикла – «Луна на море»:

Луна уже покинула утесы,
Прозрачным море золотом полно,
И пьют друзья на лодке остроносой,
Не торопясь, горячее вино.

Смотря как тучи легкие проходят
Сквозь лунный столб, что в море отражен,
Одни из них мечтательно находят,
Что это поезд богдыханских жен;

Другие верят – это к рощам рая
Уходят тени набожных людей;
А третьи с ними спорят, утверждая,
Что это караваны лебедей
(«Луна на море», 1918)

Известно, что в период создания «Фарфорового павильона» Н. Гумилев начал поэму для детей под названием «В Китае» (другое заглавие поэмы – «Два сна. Китайская поэма»). По сюжету поэмы Тен-Вей читает гостю-послу из Тонкина стихотворение – «Луна на море». Вероятно, это стихотворение «Луна на море» было особенно значимым для поэта, поэтому и в цикле «Фарфоровый павильон» оно размещено вторым, и в начатой поэме «В Китае» упоминается именно оно.

Со стихотворением Н. Гумилева «Луна на море» связан пласт реалистических черт традиционной культуры Китая:

лодка остроносая
горячее вино
лунный столб

Конкретизация вещного мира, свойственная китайскому мировосприятию встретила с «вещным миром» акмеизма Н. Гумилева: возникла метафора «прозрачным море золотом полно». В интервью Бечхоферу Н. Гумилев говорил: «Новая поэзия ищет простоты, ясности и точности выражения. Любопытно, что все эти тенденции невольно напоминают нам лучшие произведения китайских писателей, и интерес к последним явно растет в Англии, Франции и России»¹⁶⁴.

«Остроносая лодка» – в древнем Китае вид лодки, которая называется 扁舟 (piānzhōu), древние говорили 一叶扁舟 (yī yè piānzhōu), иероглиф 叶 (yè) выступает здесь как счетное слово перед существительным «лодка», 叶 (yè) переводится также как «лист», поэтому строка стихотворения, сохранившегося в рукописи, о котором мы говорим далее, возможно неслучайна: «Сон спокоен, лодка-лист легка». Можно предположить, что поэту было известно значение иероглифа 叶 (yè), либо он рассматривал картину китайского художника с изображением лодки, действительно напоминающей плывущий по воде лист. Интересное описание китайского судна встречается в работах замечательного востоковеда В.А. Вельгуса. Несмотря на то, что ученый описывает китайское мореходство X–XV вв., обратим внимание на общее описание формы судна: «Китайская мореходная джонка, своеобразная по внешней форме (*в плане напоминает вытянутый треугольник* (курсив – наш, П.В. Пороль), что связано с транцевым образованием корпуса судна) и по конструкции, как известно, отличается от судов, встречающихся вне пределов территориальных вод Китая и побережья Тонкинского залива»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 305.

¹⁶⁵ Вельгус В.А. Средневековый Китай (Исследования и материалы по истории, внешним связям, литературе). М.: Наука, 1987. С. 26.

«Богдыхан» – именование китайского императора, часто встречающееся в русской литературе XX столетия (К. Бальмонт, В. Хлебников, Ф. Сологуб, Б. Пильняк).

Образ поэта-скитальца – один из самых распространенных в китайской поэзии передан в третьем стихотворении цикла «Фарфоровый павильон» «Сердце радостно, сердце крылато...»:

Сердце радостно, сердце крылато.

В легкой маленькой лодке моей

Я скитаюсь по воле зыбей

От восхода весь день до заката

И люблю отражения гор

На поверхности чистых озер.

Прежде *тысячи были печалей*,

Сердце билось как загнанный зверь,

И хотелось неведомых далей

И хотелось еще... но теперь

Я люблю отражения гор

На поверхности чистых озер»

(«Сердце радостно, сердце крылато...», 1918)

Выражение «тысячи печалей» сознательно ориентировано на «Китай». В китайском языке есть иероглиф 万 (wàn) – «десятки тысяч», «бесчисленный». Известна также идиома 千辛万苦 (qiānxīn wànkǔ), которая переводится как «тысячи невзгод и лишений». Древний китайский поэт всегда стремился к уединению, отрешенности от мира внешнего.

Реалистические черты традиционной культуры Китая присутствуют и в других стихотворениях «Фарфорового павильона». Обратимся к пятому стихотворению цикла «Фарфоровый павильон» – «Дорога»:

Я видел пред собой дорогу

В тени раскидистых дубов,

Такую милую дорогу

Вдоль изгороди из цветов.

Смотрел я в тягостной тревоге,
Как плыл по ней вечерний дым,
И каждый камень на дороге
Казался близким и родным.

Но для чего идти мне ею?
Она меня не приведет
Туда, где я дышать не смею,
Где милая моя живет.

Когда она родилась, *ноги*
В железо заковали ей,
И стали чужды ей дороги
В тени склонившихся ветвей.

Когда она родилась, сердце
В железо заковали ей,
И та, которую люблю я,
Не будет никогда моей
(«Дорога», 1918)

В стихотворении «Дорога» пронзителен образ «милрой», которой «когда она родилась, ноги в железо заковали». Выражение «ноги в железо заковали» восходит к исторической реалии бинтования ног (裹脚 guǒjiǎo) девочек в древнем Китае. Однако, само стихотворение пронизано именно русским, не китайским духом: «раскидистые дубы», «изгородь» и т.д. В.В. Бронгулеев свидетельствует, что прообразом героини в стихотворении «Дорога» стала Мария Кузьмина-Караваева, двоюродная племянница поэта: «По мнению А.А. Гумилевой, именно Машу поэт имел ввиду в стихотворении «Дорога», вошедшем много позже в сборник «Фарфоровый павильон», хотя речь в нем

шла не о русской, а о китайской девушке»¹⁶⁶. Н. Гумилева связывало с Марией очень чистое и светлое чувство. А.А. Гумилева писала: «Помню, Маша всегда была одета с большим вкусом в нежно-лиловые платья. Она любила этот цвет, который ей был к лицу. Меня всегда умиляло, как трогательно Коля оберегал Машу. Она была слаба легкими, и, когда мы ехали к соседям или кататься, поэт всегда просил, чтобы их коляска шла впереди, «чтобы Машеньке не дышать пылью». Не раз я видела Колю сидящим у спальни Маши, когда она днем отдыхала. Он ждал ее выхода с книгой все на той же странице, и взгляд его был устремлен на дверь. Как-то раз Маша ему откровенно сказала, что не вправе кого-либо полюбить и связать, так как она давно больна и чувствует, что ей недолго осталось жить. Это тяжело подействовало на поэта»¹⁶⁷. Это было в 1911 году, в конце которого Н. Гумилев проводил Марию Кузьмину-Караваеву в Италию, куда она уезжала на лечение. Поэт ждал письма, однако вместо него получил известие о смерти Марии.

В шестом стихотворении цикла «Фарфоровый павильон» – «Три жены мандарина» поэт обращается к еще одной исторической реальности Китая: дорогому древнему китайскому блюду и лекарству – «ласточкины гнезда»¹⁶⁸ как символу благополучия семьи:

Есть еще вино в глубокой чашке,
И на блюде *ласточкины гнезда*,
От начала мира уважает
Мандарин законную супругу.
(«Три жены мандарина», 1918)

¹⁶⁶ Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева: Годы 1886-1913. М.: Мысль. 1995. С. 211-212.

¹⁶⁷ Там же. С. 211.

¹⁶⁸ «Ласточкины гнезда» (燕窩 yānwō) – гнезда ласточек, употребляются в пищу китайцами со времен династии Тан. Китайцы считают, что лучшие гнезда ласточек – это гнезда стрижа белопоясного (лат. *Cypselus pacificus*) и саланганы (лат. *Collocalia*), в чьей слюне содержится много полезных веществ. Известно также такое китайское блюдо как «Суп из ласточкиных гнезд» (燕窩汤 yānwōtāng).

Немаловажное место в цикле Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» занимают образы китайской мифологии. В стихотворении «Соединение» – космогонические представления древних китайцев о божественном зачатии:

Луна восходит на ночное небо
И, светлая, покоится влюбленно.

По озеру вечерний ветер бродит,
Целуя осчастливленную воду.
(«Соединение», 1918)

Мифы о браке Неба и Земли известны у многих племен и народов еще доклассового общества. В китайской мифологии есть такая версия происхождения Вселенной: «мир возник из хуань-дуня, т.е. хаоса, который распался на цянъ чунь ян (отец чистейшее небо) и кунь чунь инь (мать чистейшую землю). Ян – небо согревает Инь – землю своей теплотой, оплодотворяет ее дождем как своим семенем. Вода и огонь, ветер и гром, горы и озера – Цэнь-кунь-люцзы „шестеро детей неба и земли”»¹⁶⁹.

В стихотворении «Поэт» встречается образ «Луны – прекрасной богини»:

И я никогда о певиче не думал,
Луну в облаках полюбив.

Не вовсе чужой я прекрасной богине:
Ответный я чувствую взгляд.
(«Поэт», 1918)

Образ богини-Луны в китайской мифологии известен – это фея луны Чанъэ (Cháng'é). В китайской поэзии частотен образ Луны-возлюбленной.

В свете всего сказанного, можно утверждать, что рецепция образа Китая в стихотворениях цикла имеет следующую семантическую наполняемость:

¹⁶⁹ Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Издательство «Знание», 1968. С. 38-39.

- обращение поэта к реалистическим чертам традиционной культуры Китая («чаши, расписанные драконами», «подогретое вино», «богдыхан», «остроносая лодка», историческая реальность бинтования ног);
- детали, иллюстрирующие восприятие Китая в мировоззрении поэта («искусственное озеро», «фарфоровый павильон», «яшмовый мост», «чаши, расписанные драконами», «остроносая лодка»);
- палитра «желтого Китая» в рецепции автора («тигриная спина», «мост яшмовый», «подогретое вино», «желтые шляпы», «яшмовый месяц», «светлые платья»);
- использование мифопоэтических образов и обращение поэта к мифологии Китая (Дракон, Прекрасная богиня (Луна), космогонические представления о божественном зачатии);
- словоупотребление, сознательно ориентированное на «Китай» («тысячи печалей»).

Иными словами, образ Китая в цикле стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» сложился как результат долгого осмысления поэтом китайской культуры. Рецепция Китая в цикле стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» представляет собой сложный синтез реалистических и мифологических особенностей этой страны.

Одним из «китайских» стихотворений Н. Гумилева, наиболее ярко отразившим восприятие поэтом Китая является стихотворение «Я верил, я думал...» (1911), посвященное Сергею Маковскому:

Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец;
Создав, навсегда уступил меня року Создатель;
Я продан! Я больше не Божий! Ушел продавец,
И с явной насмешкой глядит на меня покупатель.

Летящей горою за мною несется Вчера,
А Завтра меня впереди ожидает, как бездна,
Иду... но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора,
Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна.

И если я волей себе покоряю людей,
И если слетает ко мне по ночам вдохновенье,
И если я ведаю тайны – поэт, чародей,
Властитель вселенной – тем будет страшнее паденье.

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – *колокольчик фарфоровый в желтом Китае*
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая *девушка в платье из красных шелков*,
Где золотом вышиты осы, цветы и *драконы*,
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,
Внимательно слушая легкие, легкие звоны
(«Я верил, я думал...», 1911)

Исследователи находят в нем «декадентскую безыдейность» (А. Волков), «эстетизацию», сужающую «смысловой диапазон темы» и сообщающую «игрушечный характер» любому поэтическому мотиву» (Н.Н. Евгеньев), свойственное для акмеистической поэзии «тяготение к «вещной» описательности <...> метафора тоскующего сердца – фарфоровый колокольчик» (А.А. Григорьев); «безвольное странствование бессмертной души в бесконечном времени <...> с восторгом смирения игрок, разорившийся дотла, чувствует себя чужой игрушкой...» (С.А. Лурье), элементы философии исламских мистиков, отрицавших «необходимость действительного бытия» (С.Л. Слободнюк). Стихотворение представляет собой большие возможности для интерпретации, однако необходимо заметить, что доминирующим в восприятии поэта стала интуитивная связь идей акмеизма с образом Китая. В статье «Утро акмеизма» (1919) О. Мандельштам так представил идеал поэтической модели: «Строить – значит бороться с пустотой». Творчество «в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие

больше самих себя»¹⁷⁰. Лирический герой осознает эту пустоту, но он бессилен перед ней.

Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец;
Создав, навсегда уступил меня року Создатель;
Я продан! Я больше не Божий! Ушел продавец,
И с явной насмешкой глядит на меня покупатель.

Обнаружив, что он свободен от защиты Создателя и страшись того, кто должен завладеть им, лирический герой ощущает себя вещью, которая может быть куплена или продана. Образ покупателя, глядящего с «явной насмешкой», невольно напоминает образ, воплощенный ранее в стихотворении «Волшебная скрипка» (1907):

...Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

Ты поймешь тогда, как *злобно насмеялось* все, что пело...
(«Волшебная скрипка», 1907)

Лирический герой страшится этой оставленности, но принимает ее как неизбежность, рок.

Летящей горою за мною несется Вчера,
А Завтра меня впереди ожидает, как бездна,
Иду... но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора,
Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна.

Образ пустоты, бесполезности и как следствие, отрешенности возможно интуитивно, восходит к теме «Великого Ничто» К. Бальмонта, его «безбрежному отчаянью покоя». Но в отличие от К. Бальмонта, Н. Гумилев доводит до конца эту мысль и осознает эту пустоту, это разделение со своим Создателем как «падение»:

И если я волей себе покоряю людей,
И если слетает ко мне по ночам вдохновенье,
И если я ведаю тайны – поэт, чародей,
Властитель вселенной – тем будет страшнее паденье.

¹⁷⁰ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 731.

Поэт – небожитель, человек, которому дается больше, чем обычному человеку. Паденье его «страшнее», потому что «от всякого, кому дано много, много и потребуется; и кому много вверено, с того больше взыщут»¹⁷¹. Кульминацией стихотворения становятся строки, в которых содержится причина душевного состояния лирического героя. Возникает образ Китая:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмаливом небе дразня журавлиные стаи.

Лирический герой уже не «верит» и не «думает», его больше ничего не тревожит. У поэта не может не болеть сердце, если оно перестает болеть – наступает смерть поэта. Такая малейшая деталь как фарфоровый колокольчик передает всю драматичность стихотворения. Если прежде сердце говорило – поэт «верил и думал», то теперь наступает бесчувственность, сердце «приветно звенит» колокольчиком, оно умирает. Смерть изображена поэтом и в образе неба – оно «эмалевое», неживое. Вся эта атмосфера настигает лирического героя именно после отделения его от Создателя и именно на китайском «ландшафте», где нет религии. Поэт невольно рисует образ Китая как образ бесчувственности, смерти.

В последней строфе возникает образ китайской девушки, для которой возможно существование *без мыслей и снов* как единственно возможное и совершенно естественное существование:

А тихая девушка в платье из красных шелков,
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,
С поджатыми ножками смотрит *без мыслей и снов*,
Внимательно слушая легкие, легкие звоны.

Чтобы передать атмосферу Китая поэт использует реалии этой страны: у девушки платье из «красных шелков» – традиционный наряд. Поэт детализирует и рисунок на платье «где золотом вышиты осы, цветы и

¹⁷¹ Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. В русском переводе с параллельными местами. М., 1992. С. 48.

драконы». Эта детализация объясняет победу пустоты, бытие здесь отступает перед вещным миром быта. Образ Китая в творчестве Н. Гумилева нередко означает отсутствие бытия, существование в забвении, смерть.

В повести «Веселые братья» (1918), с которой, вероятно, по словам А. Ахматовой, «он носился всю жизнь», Н. Гумилев так характеризует главного героя Мезенцова: «Ему нравилось открывать в этой области новые, как ему казалось, приемы и возможности. Смотреть на какую-нибудь вещь, случайно оказавшуюся перед глазами, и уверять себя, что она и есть самая драгоценная в мироздании и что ради нее и только благодаря ей существует все остальное. Воображать, что он уже умер, распался на атомы и теперь цветет какой-нибудь араукарией в Мексике, *стоит розовым облаком над Пекином*, бродит белым медведем в Ледовитом Океане – и все это одновременно»¹⁷².

Удивительно, что интерес Н. Гумилева к Китаю не был односторонним – в Китае любили и переводили его стихотворения: «Юрий Иваск в статье, опубликованной в 1972 году, высказал предположение, что Гумилев повлиял и на поэзию Русского Харбина. «О дальневосточном центре (русской поэзии. – А.Д.) – Харбине – мы до сих пор мало что знаем. Там, по-видимому, часто следовали Гумилеву». Но это было только предположение. Лишь о Валерии Перелешине Иваск сказал определенной: «Его недавние переводы китайских поэтов отзываются акмеизмом»¹⁷³.

Сейчас можно утверждать уже уверенно. В 1988 году появились воспоминания поэтессы Натальи Резниковой о Харбине 20-30-х годов. О студентах Харбинского университета она писала: «Мы... часто, отбросив учебники политической экономии или гражданского права, читали наизусть, перебивая друг друга, пьянея от восторга, стихи Гумилева»¹⁷⁴.

¹⁷² Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 2001. С. 507, 213.

¹⁷³ Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции. Сборник статей. Питтсбург, 1972. С. 46, 67.

¹⁷⁴ Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. Кн. 172-173. Нью-Йорк, 1988. С. 392.

В Шанхае был издан сборник стихов Гумилева, в Харбине «Гумилевский сборник» со статьями о нем, причем одна из них написана (или, во всяком случае, подписана) атаманом Семеновым.

В Харбине появился, может быть, и самый первый перевод стихотворения Гумилева на английский язык. Стихотворение «Храм твой, Господи, в небесах» перевела Мария Германовна Визи (по мужу – Турова)¹⁷⁵. Родилась она в Нью-Йорке в 1904 году. Отец – американец, мать – русская. Ребенком уехала в Россию, где отец оказался на дипломатической службе. Да и в Харбине была потому, что отца послали в Китай с дипломатической миссией. Мария Германовна говорила Эдуарду Штейну, что переводить Гумилева начала еще в ранней молодости. Но этот первый опубликованный перевод датирован 1928 годом и появился в ее сборнике, изданном в 1928 году¹⁷⁶.

2.3 Китай в поэзии В. Хлебникова, В. Маяковского

Тема Востока в творчестве В. Хлебникова неоднократно рассматривалась учеными как одна из центральных в его наследии (Н.Л. Степанов¹⁷⁷, П.И. Тартаковский¹⁷⁸, Г.П. Гунн¹⁷⁹, О.Е. Бочкова¹⁸⁰, Хенрик Баран¹⁸¹, В.П. Григорьев¹⁸², М.А. Галиева¹⁸³). Н. Степанов свидетельствует, что особое внимание к Востоку поэт уделял с самого начала своего

¹⁷⁵ Визи М. Стихотворения. Харбин, 1929. С. 160-161.

¹⁷⁶ Давидсон Аполлон. Муза Странствий Николая Гумилева. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1992. С. 282-285.

¹⁷⁷ Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. 279 с.

¹⁷⁸ Тартаковский П.И. Русские поэты и Восток: Бунин, Хлебников, Есенин: Статьи. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1986. 252 с.

¹⁷⁹ Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990. 288 с.

¹⁸⁰ Бочкова О. Е. Поэтика Велимира Хлебникова в контексте восточной и западной философской эстетики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Казань. 2005.

¹⁸¹ Баран Хенрик. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002.

¹⁸² Григорьев В.П. Славь / немь, Восток / Запад, «зангезийство» /? (три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова) // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003.

¹⁸³ Галиева М.А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012.

творческого пути, его обращение к Востоку не было «модной стилизацией» в переводах и подражаниях, характерных для русской поэзии начала XX века: обращение В. Хлебникова к теме Востока – не экзотика, но «попытка найти во всемирной истории корни единства, закономерность в развитии человечества»¹⁸⁴. В.П. Григорьев приводит некоторые имена «из огромного круга деятелей мировой культуры» из рукописей поэта, хранящихся в ЦГАЛИ, среди которых, между тем упоминаются Будда и Мэн Цзы¹⁸⁵. Известно также увлечение поэта чань-буддизмом, «который разделяли с Хлебниковым лишь немногие из его современников, в частности, Р. Ролан, Г. Гессе, Т. Манн, Г. Малер, А. Матисс»¹⁸⁶.

Именно в статье о В. Хлебникове О.Э. Мандельштам определяет сочетание России и Китая: «Москва-Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства <...> Кому не скучно в Срединном царстве, тот – желанный гость в Москве. Кому запах моря, кому запах мира»¹⁸⁷.

Обращение к древней культуре, как к источнику, дающему ответы на современность, свойственное для поэтов Серебряного века, нашло отражение в восточной теме поэта: «народы Азии и Африки были для Хлебникова <...> носителями иной, своеобразной и древней культуры»¹⁸⁸. Историю и предания народов Востока В. Хлебников считал одной из тем, которая должна быть осуществима в творчестве поэта («Хлебников «О расширении пределов русской словесности»).

М.А. Галиева, анализируя Восток в творчестве поэта, и особое место уделяя японской мифологии и философии, отмечает, что В. Хлебников «по своему мироощущению был близок к культуре Японии, Индии и вообще Востока»¹⁸⁹. В.П. Григорьев писал: «Разговор о Хлебникове можно начать с

¹⁸⁴ Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. С. 103.

¹⁸⁵ Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. М.: Издательство «Наука», 1983. С. 36.

¹⁸⁶ Там же. С. 36.

¹⁸⁷ Мандельштам О.Э. (О Хлебникове) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1988). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 188.

¹⁸⁸ Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. С. 104.

¹⁸⁹ Галиева М.А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 325.

Ломоносова, Пушкина, Блока <...>, а можно с Пифагора и Платона, Лао-цзы и Христа...»¹⁹⁰.

В. Вестстейн отмечает, что концепция Евразии, «области, где Россия и Азия не разделены, а слиты в единое целое, гранича, с одной стороны, с «романо-германской» Западной Европой, а с другой стороны, с Китаем, Индией и Афганистаном, областью, бывшей ранее в подчинении у Чингисхана», полностью укладывалась в картину мира В. Хлебникова (хотя членом Евразийского движения он никогда не был и не имел к нему какого-либо отношения). «Выросший в Астраханском крае, – пишет В. Вестстейн, в тех местах, где сливаются славянские и восточные народы, он придавал особое значение тому, что родился „в стане монгольских, исповедующих Будду кочевников”»¹⁹¹.

В поэзии В. Хлебникова встречаются образы китайской космогонии: Тянь, Шан Ди; имена поэтов, императоров, философов Китая, такие как Ли Бо, Лао Цзы; историков политических деятелей Китая: Ма Дуаньлинь, Сунь Ятсен; географические реалии Китая: Янцзы, Пекин, Тибет. В произведении В. Хлебникова «Колесо рождений» упоминается «поэт Конфуций», который «заставил звенеть древность сквозь современность, возродив классицизм, воскрешая труды и провозглашая поклонение предкам»¹⁹² и «великий рассудочный мыслитель Китая» Ван Чун¹⁹³, Мэн Цзы «Мэнций, великий старец Китая»¹⁹⁴. Осмысливая логику древних, В. Хлебников приходит к мысли о близости философии Древней Греции и Древнего Китая: «раньше были китаец и грек»¹⁹⁵, и говорит даже о внешней схожести представителей двух древних цивилизаций – Аристотеле и Ван Чуне: «Наш наблюдатель с соседней звезды *не заметил бы различия между китайцем и греком* (курсив – наш, П.В. Пороль), даже увидев брови, похожие на полет ласточки, и

¹⁹⁰ Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 19.

¹⁹¹ Вестстейн В. Трубецкой и Хлебников // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 238.

¹⁹² Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 164.

¹⁹³ Там же. Т. 6. С. 163.

¹⁹⁴ Там же. Т. 6. С. 162.

¹⁹⁵ Там же. Т. 6. С. 295.

нитевидные висячие усы. Здесь созвучны два создателя логики»¹⁹⁶. Эта идея Логоса и Дао – одна из центральных в рецепции образа Китая представителями Серебряного века. В. Хлебников был знаком и с китайскими мифами, о чем свидетельствует упоминание им мифологических имен, таких как Паньгу и Фу-си, которых поэт называет «прародителями Китая»¹⁹⁷.

Обратимся к стихотворению В. Хлебникова «Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны...» (1911), где впервые в его поэзии присутствует образ Китая.

Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны:
Здесь мамонт жил, любимец богдыхана.
И с края кровли льют свой звон на пол бубенчики,
И разноцветных светочей горят красиво венчики.
Я вижу сопки керченской подземную зарю
И радугу висячую, и сизый дым,
И красных камней лёт, и вой, и гром.
И красный дождь ужасен дикарю.
Но что же? К облакам седым
Летит кумир с протянутым челом
(«Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны...», 1911)

Мировосприятие лирического героя, сам пафос изложения автора, особенности словоупотребления («седые облака») невольно отсылают читателя к древней китайской поэзии. Манера повествования схожа с повествованием в стихотворении поэта династии Тан Ли Бо «В Цзинлине поднимаюсь на Башню Феникса» (登金陵凤凰台 Dēng jīnlíng fènghuáng tái). В обоих стихотворениях взор поэта устремляется через настоящее – в прошлое, он видит то, чего уже не существует для других людей.

凤凰台上凤凰游，
凤去台空江自流
吴宫花草埋幽径，
晋代衣冠成古丘。

Здесь Феникс летает над башней высокой и кружит,
Но вот он покинул свой дом, опустела обитель.
По-прежнему льётся река быстродвижным потоком.
А там – одинокая тропка дворцового сада,

¹⁹⁶ Там же. Т. 6. С. 163.

¹⁹⁷ Там же. Т. 6. С. 70.

二水中分白鹭洲。
总为浮云能蔽日，
长安不见使人愁。

Где время смешало с землёй тонколистные травы,
Бутоны нежнейших цветов, что любил император.
Династия У отслужила свой век и уснула,
И роскошь династии Цзинь стала пылью могильной.
Здесь дымкой туманной трёх гор очертания вижу,
Струятся две речки, с одной вытекая лучины
На острове древнем, название ему – Байлучжоу.
Плывущее облако солнце всегда покрывает.
Позволь же не видеть Чанъань мне, позволь же
грустить мне...
(перевод автора диссертационного исследования)

Стихотворение В. Хлебникова «Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны...» замечательно авторской рецепцией Китая: неспешность и созерцательность древнего китайца, глядящего вглубь истории своей страны, слились с восприятием человека, следящего за современностью:

Я закрываю веки и вижу *пагоды благоуханны*:

Здесь мамонт жил, любимец богдыхана.

.....

Я вижу *сопки керченской* подземную зарю

И радугу висячую, и сизый дым...

Как и в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева происходит смещение пространств: Китай и «керченская сопка», мифологические образы смешиваются с собственно-авторскими: «висячая радуга», «подземная заря керченской сопки», «красный дождь». Богдыхан – китайский император. Это наименование встречается также в стихотворении Н. Гумилева «Луна на море» из цикла «Фарфоровый павильон»:

Смотря как тучи легкие проходят

Сквозь лунный столб, что в море отражен,

Одни из них мечтательно находят,

Что это поезд *богдыханских жен*...

(«Луна на море», 1918)

Большой интерес для интерпретации представляют собой строки «И с края кровли льют свой звон на пол бубенчики, / И разноцветных светочей горят красиво венчики». Поэт описывает пагоду, с подвешенными на нее колокольчиками (бубенцами), которые в китайском языке именуются как 铃

铛 (líng dāng) и традиционными китайскими фонарями 灯笼 (dēng lóng). В Китайском языке существуют и другие именованья этих колокольчиков: 风铃 (fēng líng) «ветряные колокольчики», 惊鸟铃 (jīng niǎo líng) «пугающие птиц колокольчики», 护花铃 (hù huā líng) «колокольчик для защиты цветов», 铁马 (tiě mǎ) «металлические пластинки под карнизом крыши», 铃铎 (líng duó) «колокольчик под дворцовым карнизом». Колокольчики (бубенцы) – не только эстетическая необходимость, они используются также для того, чтобы отгонять птиц и защищать цветы и растения, например, во дворе храма (буддийского) или во дворце. Поэт называл из звон «стрекозиным полетом»: «Видны море, одинокое дерево на горе, <нрзб.> узорные пагоды, *дворец с колокольчиками, наполняющими воздух нежно, неустанно звоном стрекозиного полета...*»¹⁹⁸.

Последние строки свидетельствуют о знании поэтом, вероятно, даосских практик: «Но что же? К облакам седым / Летит кумир с протянутым челом». В даосизме известна личность Вэй Хуацунь (魏华存 Wei Hua Cun) (251 – 334), основательницы школы Шанцин (上清派 Shangqing pai), которая в конце своей аскетической жизни взлетела на небо, и богиня Сиванму отправила множество небожителей, встретить ее¹⁹⁹.

В стихотворении «Туда, туда...» (1919, 1921-1922), где поэт в пространстве одного текста собрал целый пантеон богов и божеств всех стран и времен, встречается образ «Шанг-ти»:

Туда, туда,
Где Изанами
Читала моногатары Перуну,
А Эрот сел на колена Шанг-ти,
И седой хохол на лысой голове бога
Походит на снег, на ком снега,

¹⁹⁸ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 488.

¹⁹⁹ С библиографией истории о Вэй Хуацунь (魏华存 Wei Hua Cun) можно познакомиться в статье 樊昕 (Fan Xin) 《南岳魏夫人传》考略 // 《文教资料》2007 年 3 月号上旬刊, 第 36 页-38 页 (Фан Синь. Текстологический анализ «Истории госпожи Вэй из Наньюэ» // Материалы культуры и просвещения. 2007. С. 36-38.

Где Амур целует Маа-эму
И Тиен беседует с Индрой...
(«Туда, туда...», 1919, 1921-1922)

В комментариях указано, что «Шанг-ти» (Шан-ди, Шан Ди) – верховное божество в китайской мифологии, часто отождествляется с небом – Тянь; «Тиен» (Тянь) – небо древнекитайской космогонии, в народной мифологии верховное божество Шан-ди²⁰⁰. Однако это определение не может быть полезным для раскрытия семантики поэтического текста. Образ Шан Ди в рецепции В. Хлебникова «соседствует» с образом Эрота, божества любви, которое олицетворяет продолжение жизни на земле. Если же обратиться к толкованию понятия Шан Ди, то становится также известно, что «пиктографические формы написания иероглифа ди включают в себя треугольные фигуры и внешне напоминают изображение распускающегося цветка», что символизирует женский детородный орган. М.Е. Кравцова указывает, что такое восприятие образа Шан Ди было характерно для исследовательских работ первой половины XX века, когда считалось, что в Шан Ди «заложена идея женского порождающего начала»²⁰¹. Таким образом, становится очевидно, что восприятие поэтом древней космогонии не ограничивается мифологическими представлениями какой-то одной культуры: образ Эрота, божества древнегреческой мифологии сплетается с образом Шан Ди – божества мифологии древнекитайской. Логос и Дао в рецепции В. Хлебникова выстраивают свою параллель, не вытесняя и не исключая друг друга.

В стихотворении «Слава тебе, костер человечества...» (1920) встречается образ Литайбона – китайского поэта Ли Тайбо (701-762) Ли Бо:

Слава тебе, костер человечества,
Светлый, гори!
Ты, голубое отечество,
Видно вдали.

²⁰⁰ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 513.

²⁰¹ Кравцова М.Е., Кучера С. Шан-ди // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/Шан-ди>

Шекспировский гордый замок,
Гомерида греческий храм
Пылают, падают.

Литайбона,

Калидасида,
Пушкинида помещичий дом
Пылают.

И подымается глупейший ребенок, заплаканный, утирающийся

– Мировой язык

(«Слава тебе, костер человечества...», 1920)

В поэме «Царапина по небу» встречается образ древнего китайского философа Лао Цзы – *Лаотзы*:

В слове пан, где долго
Нежилась Эн небытия,
Указуя: нет того Пэ,
Что кликнуло громко в холопе,
Как по полю к тополю
Топот копыт –
Скачки всего опора,
Цокнув подковой
В слух ночной равнины,
Пришло Эль любви, лебедя, лелеки,
Леля, лани, *Лаотзы*, Лассалья, Ленина,
Луначарского, Либкнехта
(«Царапина по небу», 1920)

В стихотворении «Единая книга» присутствует образ «Ятцекиянг» – крупнейшей реки в Китае Янцзы:

А синие реки – закладки,
Где читает читатель,
Где остановка читающих глаз.
Это реки великие –
Волга, где Разину ночью поют
И зажигают на лодках огни,
Желтый Нил, где молятся солнцу,

Ятцекьянг, где жижга густая людей...

(«Единая книга», 1920)

Образ Тибета обозначен в стихотворении «Еда!...» (1921) как географическое описание пространства, масштаба, охваченного поэтом:

Еда!
Шаря [дикими]
Лапами [песни],
Земного шара
[Яростно] грызу Сахару,
[Запивая] черный стакан
Ночного неба!
Пескам Сахары
И тебе, *Тибет*,
Думы мои.
Снежные перья
Окутали небо.
Земля – кубок
Любимого вина.
Держу у черных уст
(«Еда!...», 1921)

Образ Тибета в стихотворении «А я пойду к тебе, в Тибет...» (1921) в восприятии поэта ассоциируется с гармонией природы, поиском места успокоения:

А я пойду к тебе, в *Тибет*...
Там я домик отыщу –
Крыша небом крытая,
Ветром стены загорожены,
В потолок зелень глядит,
На полу цветы зеленые.
Там я кости мои успокою.
(«А я пойду к тебе, в Тибет...», 1921)

В стихотворении «Пусть пахарь, покидая борону...» (1921, 1922) как обозначение географического пространства упоминается Пекин:

И мальчик любопытный скажет:

Вот эта пыль – Москва, быть может,

А это – Пекин иль Чикаго пажить

(«Пусть пахарь, покидая борону...», 1921, 1922)

Таким образом, китайская тема в поэзии В. Хлебникова имеет следующую семантическую наполняемость:

- обращение поэта к традициям китайской поэзии (Ли Бо);
- к китайской мифологии («Шанг-ти» – Шан-ди, Шан Ди);
- использование деталей китайского быта (китайские фонари 灯笼 dēng lóng и колокольчики (бубенцы) 铃铛 líng dāng) => «бубенчики», которые «с края кровли льют свой звон на пол»;
- описание даосских практик («Но что же? К облакам седым / Летит кумир с протянутым челом»);
- обращение к географической реальности Китая (Пекин, Тибет, «Ятцекиянг» – Янцзы и т.д.).

Формирование тех или иных выражений в «китайских» текстах поэта, особенности стилистики, описание деталей китайского быта свидетельствуют о глубоком знании В. Хлебникова культуры, философии и поэзии Китая.

В поэзии В. Маяковского образ Востока возникает уже в 1912 году в стихотворении «Ночь» и проходит лейтмотивом через все его творчество. Поэт сам воспринимал себя принадлежащим к Востоку:

Нас

больше европейцев.

На двадцать – сто.

Землею

больше, чем Запад,

Но мы – азиатщина,

мы –

Восток.

На глотке

Европы лапа

(«О деле 26-ти», 1924)

Частотен образ Китая и в его поэзии, реализующийся широким спектром: бытовые наименований (*гаолян*), собственные имена государственных деятелей (*Чжан Цзо-лин – Чжан Цзолинъ, У Пейфу*), географические названия (*Тибет*), неологизмы («*драконя*», «*раскитаенный*», «*чжанцзолиния*» и др.).

Одно из первых упоминаний о Китае встречается в стихотворении «Газетный день» (1923).

Передовик

президента *Чжан Цзо-лина*

спутал с *гаоляном*.

(«Газетный день», 1923)

Чжан Цзо-лин – Чжан Цзолинъ (1875-1928), китайский и манчжурский военный, государственный и политический деятель. Участвовал в русско-японской войне 1904-1905 гг. на стороне Японии. Во время Синьхайской революции помог губернатору подавить революционные движения в Маньчжурии, получил звание генерал-лейтенанта. В 1918 году занял пост генерального инспектора трех восточных провинций, что закрепило его власть над всей Манчжурией. Создал одну из мощнейших армий в Китае.

Упоминаемый в стихотворении *гаолян* – растение, являющееся разновидностью сорго. Поэт, вероятно, имеет в виду 高粱醋 (*gāoliang cù*) – уксус сорго, именуемый в разговорной речи *гаоляном*, либо 高粱酒 (*gāoliáng jiǔ*) – гаоляновое вино.

Китай в поэзии В. Маяковского часто связан с образами восстаний, революции:

Тряпку

с драконом

сними и скатай,

знамя

восстания

взвивший Китай!

(«О деле 26-ти», 1924)²⁰².

²⁰² Там же. Т. 2. Стихотворения 1912-1923. С. 70.

«Программным» текстом такого рода стало стихотворение «Прочь руки от Китая!» (1924). Приведем его полностью.

Война,
 империализма дочь,
призраком
 над миром витает.
Рычи, рабочий:
 – Прочь
руки от Китая! –
Эй, Макдональд,
 не морочь,
в лигах
 речами тая.
Назад, дредноуты!
 – Прочь
руки от Китая! –
В посольском квартале,
 цари точь-в-точь,
расселись,
 интригу сплетая.
Сметем паутину.
 – Прочь
руки от Китая! –
Ку́ли,
 чем их ку́ли волочь,
рикшами
 их катая, –
спину выпрями!
 – Прочь
руки от Китая! –
Колонией
 вас
 хотят истолочь.
400 миллионов –

не стая.
Громче, китайцы:
— Прочь
руки от Китая! —
Пора
эту свóлочь сволóчь,
со стен
Китая
кидая.
— Пираты мира,
прочь
руки от Китая! —
Мы
всем рабам
рады помочь,
сражаясь,
уча
и питая.
Мы с вами, китайцы!
— Прочь
руки от Китая! —
Рабочий,
разбойничью ночь
громи,
ракетой кидая
горящий лозунг:
— Прочь
руки от Китая!
(«Прочь руки от Китая!», 1

В начале стихотворения В. Маяковского «Прочь руки от Китая!» фраза «Рычи, рабочий...» невольно отсылает читателя к вызвавшей в то время резонанс пьесе С.М. Третьякова «Рычи, Китай!», написанной 20 марта 1924 года и поставленной в Москве В. Мейерхольдом.

Обозначим сознательно ориентированную на Китай лексику: «кúли» и «рикши». «Кúли» 苦力 (kǔlì) – «чернорабочий», «носильщик»: китайский иероглиф 苦 (kǔ) переводится как «горький», «мучительный», а иероглиф 力 (lì) обозначает «силу» – так называли жителей восточных стран, чернорабочих, носивших немыслимые тяжести. В словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой дается следующее определение понятию «рикша»: «В странах Юго-Восточной Азии: человек, который, впрягшись в легкую двухколесную тележку, бегом перевозит седоков, грузы, а также сама такая тележка»²⁰³.

Образ Китая как *выражение эмоционального состояния* обозначен в стихотворении В. Маяковского «Строго воспрещается» (1926):

В рай
готов
расписать перрон
Краснодара.
Тут бы
запеть
соловью-трелёру.

Настроение – китайская чайница!..

(«Строго воспрещается», 1926)

Чайница – 茶叶罐 (chá-yè-guàn), сосуд для хранения чая. Какое может быть *настроение* от запаха китайского чая возможно предположить при обращении к рассказу И. Бунина «Сны Чанга» (1916), где тема Китая – одна из ведущих: «Чанг <...> различал полужакрытыми глазами полутемный коридор, загроможденный *рогожными тюками чая*, – и *шалел, пьянел от тошноты, жары и крепкого чайного запаха...*» (курсив наш).

Отдельного внимания заслуживает стихотворение В. Маяковского «Московский Китай» (1926), передающее атмосферу современности, окружающей поэта:

Чжан Цзолин,

²⁰³ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Словарь русского языка. М., 1994. С. 668.

да У Пейфу,
да Суй да Фуй –
разбирайся,
от усилий в мыле!
Натошак
попробуй
расшифруй
путаницу
раскитаенных фамилий!

Эта жизнь
отплыла сновиденьем,
здесь же –
только звезды поутру утрут –
дым
уже
встает над заведением:
«Китайский труд».
Китаец не рыбка,
не воробей на воротах,
надо
«шибака»
ему работать.
Что несет их
к синькам
и крахмалам,
за 6 тысяч верст
сюда
кидает?
Там
земля плохая?
Рису, что ли, мало?
Или
грязи мало
для мытья

в *Китае*?

Длинен всегда

день труда.

Утюг сюда,

утюг туда.

Тихо здесь,

коты

лежат и жмурятся.

И любой

рабочий

защищен.

А на родине

мукденцы

да маньчжурцы...

Снимут голову –

не отрастишь еще.

Тяжело везде,

да не надо домой,

лучше весь день

гладь

да мой!

У людей

единственная

фраза на губах,

все одно и то же,

явь ли

или сон:

– В пятницу

к двенадцати

пять рубак! –

– В среду

к обеду

семь кальсон! –

Не лучший труд –

бумажные розы.

Мальчишки орут:
 – У-у-у!
 Китаёзы! –
 Повернется,
 взглядом подарив,
 от которого
 зажглось
 лицо осеннее...
 Я
 хотя
 совсем не *мандарин*,
 а шарахаюсь
 от их *косения*.
 Знаю,
 что, когда
 в *Китай*
 придут
 октябрьские повторы
 и сшибется класс о класс, –
 он покажет им,
 народ,
 который
 косоглаз.

(«Московский Китай», 1926)

В стихотворении используется пласт значений, сознательно ориентированный на Китай: *Чжан Цзолин*, *У Пейфу*, *Суй да Фуй*, *рис*, *мукденцы*, *маньчжурцы*, *мандарин*.

Суй да Фуй – неологизм В. Маяковского, звукоподражание «непонятной» китайской культуре. Подобное звукоподражание, отличающееся шуточной направленностью, было и у А.К. Толстого в стихотворении «Сидит под балдахином...» (1869), в котором автор изобрёл китайское собственное имя: *Цу-Кин-Цын*.

Ироничным подтекстом наделено выражение: «разбирайся, / от усилий в мыле», поскольку поэт описывает китайскую прачечную («Что несет их / к синькам / и крахмалам...»), которых было в то время в Москве большое количество после хлынувшего потока китайских мигрантов, покинувших родину после вспыхнувшего в 1899 году в Китае ихэтуаньского восстания, а позже были еще два потока миграции: после Русско-японской и во время Первой мировой войн. Реалистичность миграционного колорита отражена В. Маяковским в обращении к лексеме «шибака», которая восходит к русско-китайскому пиджину и означает «шибко» («очень»).

Обратимся к историческим реалиям, которые легли в основу стихотворения «Московский Китай». Не забудем, что стихотворение В. Маяковского начинается с употребления китайского собственного имени *Чжан Цзолин*, упоминаются также *мукденцы*, *маньчжурцы*.

Русские военные, бывшие участники антибольшевистских вооруженных формирований, в годы Гражданской войны представляли значительную часть русской эмигрантской колонии в Китае. Мукден – столица Манчжурии до начала 1930-х годов был четвертым из китайских городов по числу проживающих здесь русских военных после Харбина, Шанхая и Тяньцзина. До начала 1920-х годов в Мукдене проживало лишь несколько десятков русских граждан, решающее значение в увеличении численности русского населения Мукдена сыграли мероприятия маршала Чжан Цзолия. К 1928 году в Мукдене проживало уже около 2 тысяч эмигрантов, больше половины из которых в прошлом были солдатами и офицерами Белой армии²⁰⁴.

Китайское слово «мандарин» – именование китайского чиновника в имперском Китае: «Я / хотя / совсем не мандарин, / а шарахаюсь / от их косения». Строки «Эта жизнь / отплыла сновиденьем» невольно отсылают к распространенному и, нужно сказать, верному осознанию восприятия

²⁰⁴ Смирнов С.В. Русская военная эмиграция в Мукдене (1920-е-1945 гг.) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2019. Т. 19, №2. С. 55-60.

китайцами действительности, согласно их традиционным устоям: жизнь – сон, забвение. Эта идея стала центральной в создании микроцикла «Великое Ничто» К. Бальмонта, стихотворении «Я верил, я думал...» Н. Гумилева и ряде других произведений.

В стихотворении В. Маяковского «Московский Китай» изображен китайский трудовой день, который для китайцев «длиннен» не только в России времен В. Маяковского, но и до настоящего дня является обычным условием жизни нации. Количество китайских работников, множество их рук передано фразой: «Утюг сюда, / утюг туда».

Ироничный текст стихотворения «Московский Китай» наделен глубоким смыслом констант китайской культуры. Образ Китая в поэзии В. Маяковского имеет следующую семантическую наполняемость:

- обращение поэта к бытовым наименованиям (*гаолян, рис*);
- приведение исторических реалий времени (*мукденцы, маньчжурцы, мандарин*);
- использование собственных имен государственных деятелей (*Чжан Цзо-лин – Чжан Цзолинъ, У Пейфу*);
- использование географических названий (*Тибет*);
- создание поэтом неологизмов (*драконя, раскитаенный, чжанцзолиния* и другие).

Присутствие «китайского» пласта значений в произведениях В. Хлебникова, В. Маяковского, неожиданные совмещения смысловых конструкций свидетельствуют о глубоком знании поэтами культуры и поэзии Китая. Поэзия Хлебникова свидетельствует о знании поэтом даосских практик, поэзии Ли Бо, мифологии, быта, географических реалий. Образ Китая в лирике В. Маяковского выражает не только эмоциональное состояние поэта, но и его социальные воззрения. Однако необходимо констатировать и присутствие определенных, подчеркнуто тривиальных представлений о Китае, отражающих историческую реальность русской культуры начала XX века.

2.4 Образ Китая как деталь быта, маскарада, театра

Китай часто воспринимался поэтами Серебряного века как мир вещный. Конкретизация деталей китайского быта занимает одно из центральных мест, формирующих образ Китая в поэзии обозначенного периода: «Посмотришь в окно – / Часы из фарфора с китайцем...» (А. Белый «Воспоминание»)²⁰⁵.

Вещным миром Китая увлекалась М. Цветаева, доказательством чему служит многочисленные упоминания о Китае в ее эпистолярном наследии и поэзии. Из комментариев и примечаний Е.Б. Коркиной, И.Д. Шевеленко к черновым тетрадям, записным книжкам, блокнотам 1921-1938 гг., сделанных М. Цветаевой известно, что в это время она читала посвященные китайской жизни романы Перл Бак (произведениями Перл Бак интересовался также И. Бунин), а также собирала книги о Китае, часть которых позже привезла с собой в СССР.

В списке книг, продаваемых М. Цветаевой в 1940 году, есть две, посвященные Китаю: Florence Ayscough – «Un Miroir Chinois» (a travers la Chine inconnue)» [Флоренция Айскоу «Китайское зеркало» (через неизвестный Китай)] и книга по истории Китая Maurice Percheron – «La Chine» (Морис Першерон «Китай»)²⁰⁶.

Известно письмо М. Цветаевой к Анне Тесковой от 27 сентября 1937 года, в котором она отзывается о романах Перл Бак как о «замечательных»²⁰⁷. Романами Перл Бак зачитывался и сын М. Цветаевой – Георгий Эфрон. Однако, интерес к Китаю М. Цветаевой прослеживается задолго до 1930-х годов.

²⁰⁵ Белый А. Воспоминание // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 49.

²⁰⁶ Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради. М.: ЭЛЛИСЛАК, 1997. С. 602.

²⁰⁷ Там же. С. 136.

В.Л. Орлов, анализируя творческую судьбу М. Цветаевой, проникательно замечает ее жажду жизни, говорит о непохожести на предшественников-романтиков: «Она жадно любила жизнь и, как положено поэту-романтику, предъявляла ей требования громадные, часто – непомерные. В ней громко говорила «языческая» жажда жизни как лучшей радости, вечного блаженства <...> В этом отношении Цветаева совсем не похожа на поэтов предшествовавшего поколения – символистов. Их поэзия по преимуществу была проникнута духом «неприятя мира здешнего» во имя призрачных «миров потусторонних», недоверием к жизни и страхом перед ней²⁰⁸.

В ноябре 1915 года М. Цветаева создает стихотворение «Быть в аду нам, сестры пылкие...». В нем образ Китая реализуется всего лишь через выражение «тонкие шелка китайские», которое контекстуально синонимично с праздностью, негой и роскошью и, увы, адом:

«Быть в аду нам, сестры пылкие, / Пить нам адскую смолу, – / Нам, что каждою-то жилкою / Пели Господу хвалу! // Нам, над люлькой да над прялкою / Не клонившимся в ночи, / Уносимым лодкой валкою / Под полою епанчи. // В тонкие шелка китайские / Разнаряженным с утра, / Заводившим песни райские / У разбойного костра. // Нерадивым рукодельницам / – Шей не шей, а всё по швам! – / Плясовницам и свирельницам, / Всему миру – господам! // То едва прикрытым рубищем, / То в созвездиях коса. / По острогам и по гульбищам / Прогулявшим небеса. // Прогулявшим в ночи звездные / В райском яблочном саду... / Быть нам, девицы любезные, / Сестры милые – в аду!²⁰⁹

Стихотворение М. Цветаевой «Быть в аду нам, сестры пылкие...», созданное на основе библейских образов: *ада*, *плясовниц* и *свирельниц*, райского сада, посвящено теме безотчетно растраченной человеческой жизни, потерянной её «утру». Фраза «Всему миру – господам!» объясняет развязку

²⁰⁸ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 263-264.

²⁰⁹ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.1. Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 248.

стихотворения: те, что были «госпожами» для всего мира («разнаряженные» в *тонкие китайские шелка*), угождали миру, а не Богу, оказались в аду.

В поэме-сказке М. Цветаевой «Царь-девица...» (1920) через эпитет «китайской» выражается отношение к церемонии общения. Другим китайским атрибутом в поэме-сказке М. Цветаевой становится образ «колокольчика» из стихотворения Н. Гумилева «Я верил, я думал...» (1911).

Поэма-сказка М. Цветаевой
«Царь-девица...» (1920)

Стихотворение Н. Гумилева
«Я верил, я думал...» (1911)

Так. – Засим, дружок, дай руку.
Не робей, – плечом не трону!
Это – детская наука,
Я *китайской* обучёна.

И вот мне приснилось, что сердце мое не
болит,
Оно – *колокольчик фарфоровый в желтом
Китае*

Если ж *сердце (грудь-то ящик!)*
Хрусталем об стенки чокнет...

На пагоде пестрой... висит и приветно
звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

Образ фарфорового (у Цветаевой – хрустального) колокольчика-сердца передает всю драматичность мироощущения. Приобретая движение, отклик, он становится своеобразным лейтмотивом в творчестве многих современников, передавая атмосферу времени: «Так и ушел он одною из последних глав книги о том, что было: как росла трава, как мечтали люди о *колокольчиках в желтом Китае*, о высокой пальме в оазисе, о мудром Гуссейне, – обо всем, что обещало вывести на дорогу...»²¹⁰.

После первого собрания Цеха, состоявшегося 20 октября (2 ноября) 1911 года на Фонтанке А. Блок сделал в своем дневнике следующую запись: «Безалаберный и милый вечер... <...> Молодежь. Анна Ахматова. Разговор с Н.С. Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало *китайской куклой*».

Образ «перстенька китайского» встречается в стихотворении М. Цветаевой «Сядешь в кресла, полон лени...» (1918:) «...С сонных кресел

²¹⁰ *Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю).* Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки. М.: Русский путь: Книжница; Париж: YMCA-Press, 2012. С. 67.

свесишь руку. / Подыму ее без звука, / С перстеньком китайским – руку. // Перстенок начищен мелом. / – Счастлив ты? – Мне нету дела! / Так любовь моя велела²¹¹. В комментариях к стихотворению указано: «Серебряный китайский перстень Завадскому подарила Цветаева». В «Повести о Сонечке» она писала: «...А З<авад>ский свой начищает мелом. – И не знает, что там написано, потому что он – китайский... Этот мел тут же обернула девятистишием... Юрию З. – серебряный китайский, Павлику А. – немецкий, чугунный с золотом...» (см. стихотворение М. Цветаевой П. Антокольскому «Дарю тебе железное кольцо...»)²¹². И еще говорила, что у Завадского перстень меньше – он с китаянки, а у нее – «с китайца, китайского мудреца»²¹³. Стоит отметить, что у М. Цветаевой было еще «китайское» кольцо, нефритовое. О нем она упоминает в письме к Ольге Алексеевне от 8 декабря 1940 года: «Милая Ольга Алексеевна, хотите – меняться? Мне дозарезу нужен полный Державин, – хотите взамен мое *нефритовое кольцо* (жука), оно счастливое и в нем вся *мудрость Китая* <...> Я бы Вам не предлагала, если бы Вы очень его любили, а я его очень люблю»²¹⁴.

«Китайские» кольца, «множество колец» упоминаются в рассказе М. Цветаева «Китаец» (1934), поэт называет их «заклятыми»: «заклятые кольца же, что-то особой удачи не приносившие, я в один особенно-неудачный день сняла: ведь если даже и *не* (курсив – М. Цветаевой) проклятые, – Бог их знает, почти-компатриотов, – может быть: что китайцу польза, то русскому – вред?»²¹⁵.

Образ Китая, как *места*, где можно исчезнуть, спрятаться, встречается в поэме М. Цветаевой «Крысолов» (1925):

– Зарастай,
След от ног наших. Спросят – в *Китай*.
Враний грай,

²¹¹ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.1. М.: Эллис Лак, 1994. С. 457.

²¹² Там же. Т. 1. С. 612.

²¹³ Там же. Т.4. С. 396.

²¹⁴ Белкина М.И. Скрещение судеб. М.: Рудомино, 1992. С. 323.

²¹⁵ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.5. М.: Эллис Лак, 1994. С. 210.

Голоса и шаги заглушай (поэма «Крысолов»)

Стихотворение это интересно еще тем, что по употребленной поэтом рифме «Китай» / «грай» напоминает рифму из «Заблудившегося трамвая» (1919) Н. Гумилева: «грай» – «трамвай»: «Шел я по улице незнакомой / И вдруг услышал вороний *грай*, / И звоны лютни, и дальние громы, / Передо мною летел *трамвай*»²¹⁶.

Китай в восприятии М. Цветаевой – что-то *могущественное, великое, неприступное*: «Вчера еще – в ногах лежал! / Равнял с Китайскою державою! / Враз обе рученьки разжал, – / Жизнь выпала – копейкой ржавою!» («Вчера еще в глаза глядел...»)²¹⁷.

Можно утверждать, что именно «жажда жизни», тяготение поэта к конкретному миру сформировали в творчестве М. Цветаевой образ Китая конкретно-вещественный («шелка китайские», «перстенок китайский»), чего нельзя было встретить в поэзии символистов, но можно было – у акмеистов (у Н. Гумилева, О. Мандельштама). По выражению В. Орлова, у Цветаевой не было никаких «лунностей», «змеиностей», «смыканья звеньев» и прочих пустопорожних отвлеченностей²¹⁸.

В приложении к письму М. Цветаевой от 18 сентября 1927 года Б. Пастернак отправляет несколько стихотворений, в том числе – стихотворение «История», в четвертой строфе которого – страшный метафорический образ человеческого лица:

Когда смертельный треск сосны скрипучей
Всей рощей погребает перегной,
История, нерубленою пущей
Иных дерев встаешь ты предо мной.

Веками спит плетенье мелких нервов,
Но раз в столетье или два и тут
Стреляют дичь и ловят браконьеров

²¹⁶ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. СПб.: Академический проект, 2000. С. 335.

²¹⁷ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.1. М.: Эллис Лак, 1994. С. 546.

²¹⁸ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 281.

И с топором порубщика ведут.

Тогда возней лозин глуша окрестность,
Над чащей начинает возникать
Служилая и страшная телесность:
Медаль и деревяшка лесника.

Трещат шаги комплекции солидной,
И озаренный лес встает от дрем:
Вверху плывет улыбка инвалида
Мясистых щек китайским фонарем.

Не радоваться нам, – кричать бы на крик!
Мы заревом любимся, а он,
Он просто краской хвачен, как подагрик,
И ярок тем, что мертв, как лампион.
(«История», 1927)

Китай воспринимался Б. Пастернаком (как и многими до сих пор), как место, куда невозможно добраться и где можно спрятаться. В письме к Эфрону, написанном около 20 июля 1928 года, он сообщает: «Последние две недели работал, как каторжный, болел, недосыпал, жил в обстановке осадного положенья, мною же самим по дому объявленного, посетителям и телефонистам говорилось (соседями по моему наущенью), что я то в Китае, то что Нобиле улетел спасать <...> Свою китайскую экспедицию мне было тем труднее выдерживать, что ждал Антокольского и его звонка...»²¹⁹.

Образ китайцев с очевидной иронией в восприятии поэта встречается в стихотворении О. Мандельштама «Еще далеко мне до патриарха...» (1931):

А иногда пущусь на побегушки
В распаренные душные подвалы,
Где *чистые и честные китайцы*
Хватают палочками шарики из теста,

²¹⁹ Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922-1936 годов. М.: Вагриус, 2004. С. 497.

Играют в узкие нарезанные карты
И водку пьют, как ласточки с *Ян-цзы*
(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931)

«Чистые и честные китайцы» – оксюморон. «Всё, что мы видели, попадало в стихи», – писала Н.Я. [Мандельштам], – китайская прачечная, куда мы отдавали белье, развал, где мы листали книги, еще не покупая из-за отсутствия денег и жилья, уличный фотограф, щелкнувший меня, Мандельштама и жену Шуры...». Возможно Н.Я. Мандельштам видела отзвук этого эпизода и в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...»: уличный фотограф упоминается вместе с шумными подвалами, «Где чистые и честные китайцы...»²²⁰. Сам о себе Мандельштам говорил: «я *китаец* – никто меня не понимает»²²¹.

Китай в восприятии О. Мандельштама был связан с советским режимом, государственной политикой. Обращение к бытовым деталям образа Китая в его поэзии – лишь отражение идеи сопоставления действительности двух государств: «Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою *китайщину*, зашифровывая в животное-трусливые формулы великое, могучее, запретное понятие класса. Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет *китайскую правку* на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежащим, требует казни для пленников» («Четвертая проза»)²²² или: «Ночью на Ильинке, когда Гумы и тресты спят и разговаривают на родном *китайском языке*, ночью по Ильинке ходят анекдоты»²²³.

В прозе О. Мандельштама прослеживаются ярко-негативные образы Китая в рецепции поэта: «В Доме Герцена один молочный вегетарианец – филолог с головенкой китайца – этакий ходя – хао-хао, шанго-шанго – когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой – лицейская сволочь, разрешенная

²²⁰ Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М.: Политическая энциклопедия, 2017. С. 31.

²²¹ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 3. М.: Арт – Бизнес – Центр, 1999. С. 172.

²²² Там же. Т. 3. С. 169.

²²³ Там же. Т. 3. С. 179.

большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее веревку удавленника Сережи Есенина.

А я говорю – к китайцам Благого – в Шанхай его, к китаезам! Там ему место! Чем была матушка филология и чем стала! Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся-кровь, стала – все-терпимость...» («Четвертая проза»)²²⁴.

Выражение «китайские тени» прочно вошло в язык поэтов и писателей Серебряного века: «*китайские тени* гегелевой диалектики» (А. Белый «История становления самосознающей души»), «Как на экране мелькнуло мне множество лиц; как во мраке огромного неосвещенного зала сидел я; *китайские тени* метались мне издали: Минский, Барцал, Мережковский, Бальмонт, Бенуа...: (А. Белый «Между двух революций»); «Жорес мне – действителен в мороке города; прочие – точно *китайские тени*» (А. Белый «Между двух революций»); «Словно *китайские тени*, проплывают силуэты, на земле их назвали бы единорогами, храмами и травами» (Н. Гумилев «Путешествие в страну эфира»).

Упоминание о театре китайских теней встречается у Мережковского: «С другой стороны, появились драмы уже с чисто религиозным содержанием, с сюжетами, заимствованными из Священного Писания, разыгрываемые марионетками Petit-Théâtre и *китайскими тенями* Chat-Noir»²²⁵.

В поэзии О. Мандельштама воплощением китайской тени стал образ Н. Гумилева:

Автоматичен, вежлив и суров,
На рубеже двух славных поколений,
Забыл о бесхарактерном Верлэне
И Теофиля принял в сонм богов...
И твой картонный профиль, Гумилев,
Как вырезанный для *китайской тени*
(«Автоматичен, вежлив и суров...», 1915)

²²⁴ Там же. Т. 3. С. 173.

²²⁵ Мережковский Д.С. 14 декабря (Николай Первый): Роман; Грядущий Хам: Вместо послесловия. М.: Современник, 1994. С. 539.

М. Кузмин в письме к Чичерину делится воспоминаниями детства: «А первый кукольный театр! Чудо! Даже теперь я весь покраснел от удовольствия. И *волшебный фонарь*, и *китайские тени*, и опера, и драма»²²⁶.

Остается отметить, что выражение «китайские тени» восходит к китайскому театру теней 皮影戏 (píyǐngxì), который берет свое начало в династии Западная Хань (206 г. до н.э. – 24 г. н.э.). Согласно «Ханьшу» (汉书 hàنشū), когда умерла любимая наложница императора У-ди, император очень тосковал по ней. Его министр Ли Шаовенг однажды на улице увидел детей, которые играли в куклы. Тени кукол отражались на земле как настоящие люди. Ли Шаовенг сделал фигуру с изображением умершей наложницы императора. Ночью он повесил белую ткань, зажег свечу и пригласил императора посмотреть «игру теней». С тех пор это зрелище стало любимым развлечением императора, а «театр теней» стал традиционным искусством Китая. Н.Ю. Грякалова называет «китайские тени» «достаточно распространенной идиомой»²²⁷. Этот образ в русской литературе встречался также ранее в творчестве Н. Карамзина, А.К. Толстого. В комедии А. Грибоедова «Притворная неверность» упоминается вид карточной игры под названием «макао». История этой карточной игры берет свое происхождение в городе Макао в Китае.

²²⁶ Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 26.

²²⁷ «Китайские тени» Георгия Иванова: травестия как прием // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма): Коллективная монография. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2017. С. 302.

Глава III. Мифопоэтическая модель Китая в поэзии Серебряного века

3.1 Китайский миф в поэзии К. Бальмонта, Н. Гумилева

Желание окружить себя иной реальностью и найти ответы на происходящее в современной действительности стало причиной обращения поэтов-модернистов к древности. Если А.Ф. Лосев определяет миф как «подлинную и максимально конкретную реальность»²²⁸, то становится понятным стремление русских модернистов (создателей «новой культуры») не только к античной мифологии, но и мифологии Востока, как к «новой реальности».

Миф как категория художественного сознания рассматривался в работах А.А. Потебни²²⁹, В.Я. Проппа²³⁰, Е.М. Мелетинского²³¹, А.Ф. Лосева²³², С.С. Аверинцева²³³, В.Н. Топорова²³⁴, Н.М. Солнцевой²³⁵, О.М. Фрейндерберг²³⁶ и других.

Образы китайской мифологии отчетливо представлены в творчестве К. Бальмонта, Н. Гумилева. К. Бальмонт, открывая для себя культуру изучаемой страны, «не ограничивался изучением одного только языка, он обращался к фольклору – мифам, преданиям, песням...»²³⁷. В его поэзии встречаются не только отдельные мифологические китайские образы, но и парафразы китайских мифов.

Обратимся к стихотворению К. Бальмонта «Китайская греза» (1921):

Вэй-Као полновластная царица.

²²⁸ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Директ-Медиа, 2008. С. 397.

²²⁹ Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2000;

Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989.

²³⁰ Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999.

²³¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2000.

²³² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Директ-Медиа. 2008.

²³³ Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3. С. 113-143.

²³⁴ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс. Культура, 1995.

²³⁵ Солнцева Н.М. Миф о рогатом в литературе XX века // Вестник РУДН. 1999. №4. С. 17-20.

²³⁶ Фрейндерберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

²³⁷ Азадовский К.М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.

Ее глаза нежней, чем миндали.
Сравняться в чарах с дивной не могли.
Ни зверь, ни рыбка, ни цветок, ни птица.

Она спала. Она была девица.
С двойной звезды, лучившейся в дали
Два духа легкокрылые сошли.
Душистая звездилась ложница.

И с двух сторон к дремавшей подойдя,
Кадилалицу пахучую качали.
Цветы на грудь легли, их *расцвечали*.

И зачала от этого дождя.
И, сына безболезненно рождая,
Она и в нем была звездой Китая.

Среди китайских мифов есть предание о чудесном зачатии правителя Шуня от встречи его матери с большой радугой-хун ²³⁸. Образ, созданный Бальмонтом и особенно, слово «расцвечали» напоминает радугу: «Цветы на грудь легли, их расцвечали...».

Сохранилось несколько вариантов мифа о рождении правителя Шуня (舜), мифического императора, правившего в 2255-2205 гг. до н.э., который считается одним из основателей китайской цивилизации.

Однажды был сильный ливень, и когда день стал солнечным, на небе появилась необыкновенной красоты радуга. Мать Шуня, Во Дэн (渥登), была привлечена красотой этой радуги и засмотрелась на нее (согласно другой версии, Во Дэн увидела во сне как радуга обвила ее тело). Она не знала, что радуга представляет собой совокупление неба и земли. После любованием радугой, она сразу же забеременела. Ночью, за день до рождения Шуня, отец Шуня, Гу Су (瞽叟), увидел во сне стоящего перед собой Феникса, который сказал ему, что он – его сын и положил в уста Гу Су немного рисовой крупы.

²³⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М.: Сов. Энциклопедия, 1991. Т.1. А-К. С. 654.

Гу Су был очень удивлен, он нашел книгу, посмотреть, что бы это значило. В книге говорилось, что это предзнаменование того, что в их доме появится почтенный человек. Шунь родился, держащим в руке волшебный камень, а на голове – волшебную жемчужину. Он был рожденным от союза Земли и Неба. В каждом из его глаз было по *два* зрачка (ср. в стихотворении Бальмонта «*два духа* легкокрылые»), поэтому родители дали ему детское имя Чун Хуа 重华, что означает «двойное сияние»²³⁹.

Согласно мифу, мать Шуня вскоре после рождения сына умерла, вероятно оттого в стихотворении Бальмонта возникает выражение: «она была в сыне»:

И, сына безболезненно рождая,
Она и в нем была звездой Китая.

Примечательно, что мотивы соединения Неба и Земли, Земли и Солнца прослеживаются и в других стихотворениях Бальмонта: «Распростертую Землю ласкало дневное Светило, / И ушло на покой, но Земля не насытилась лаской, / И с бледнеющим Месяцем Солнцу она изменила, / И любовь их зажглась обольстительной новой лаской» («Утомленное Солнце, стыдась своего утомленья...»), «Порожденные от Солнца, / Сердцедуги золотые, / Я рудой и вы рудые, / Семя в землю бросил я. / Легкий ветер помогал мне, / И для вашего закала / В небе молния сверкала, / С неба падала змея. / Дождь серебряный с лазури, / Жемчуг росный в зорях лета. / Волны солнечного света / Влились в желтый аксамит. / *Стала земь супругой неба*, / Цвет литавры многотрубен, / Золотится звонный бубен, / Царь-подсолнечник горит!» («Сердцедуги»), / «И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли Солнце горящее / Сочетаться любовью с Землей?» («Отпадения»).

Мифы о браке Неба и Земли известны у многих племен и народов еще доклассового общества. В китайской мифологии есть такая версия

²³⁹ 李涛. 舜帝的神话传说 《前线》2017 年第 10 期 / 前线杂志社 / 第 98 页 (Lǐtāo. Shùn dì de shénhuà chuánshuō, “Qiánxiàn”/ 2017 nián dì 10 qī/ qiánxiàn zázhì shè/ dì 98 yè) [Ли Тао. Легенда о мифе об императоре Шуне // Фронт, Главная редакция журнала: 2017 №10, С. 98].

происхождения Вселенной: «мир возник из хуань-дуня, т.е. хаоса, который распался на цянъ чунь ян (отец чистейшее небо) и кунь чунь инь (мать чистейшую землю). Ян – небо согревает Инь – землю своей теплотой, оплодотворяет ее дождем как своим семенем. Вода и огонь, ветер и гром, горы и озера – Цэнь-кунь-люцзы „шестеро детей неба и земли”»²⁴⁰.

Обратимся к стихотворению К. Бальмонта «Китайское небо» (1921), где также присутствуют китайские мифологические образы:

Земля – в Воде. И восемь столбами

Закреплена в лазури, где на ней

Восходит небо в девять этажей.

Там Солнце и Луна с пятью Звездами.

Семь сводов, где Светила правят нами.

Восьмой же свод, зовущийся Ва-Вэй,

Крутящаяся Привязь, силой всей

Связует свод девятый как цепями.

Там Полюс Мира. Он сияет вкось.

Царица Нюй-Гуа, с змеиным телом,

С мятежником Гун-Гуном билась смелым.

Упав, он медь столбов раздвинул врозь.

И из камней Царица, пятицветных,

Ряд сделала заплат, в ночи заметных.

Основой для создания стихотворения стал один из мифов о сотворении Вселенной, прочитанный поэтом в книге Георгиевского «Мифические воззрения и мифы китайцев» (1892). Приведем этот выявленный нами текст полностью: «*Земля утверждена на восьми столбах и плавает на воде. На окраинах земли стоят восемь столбов (из них тот, который находится на хребте Кунь-лунь, сделан из меди); на эти столбы опирается небо. Последнее есть не единый свод, а чзю-чун – «девять этажей», т.е. девять сводов,*

²⁴⁰ Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Издательство «Знание», 1968. С. 38-39.

расположенных один над другим; каждый из семи нижних сводов является ареною самостоятельного движения той или другой из семи известных (древним китайцам) планет (солнце, луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн); восьмой свод движется вместе с находящимися на нем звездами вокруг полярной звезды и удерживается от падения ва-вэй, т.е. «кружащеюся (крутящеюся) привязью», которая прикреплена одним концом к полюсу, утвержденному на девятом своде. Такова воображаемая архитектура мира. Оставалось, однако, непонятным для древних китайцев, почему северный полюс приходился не прямо над их головами, почему свод звездного неба был видимо покосившимся и почему главные реки на земле текут исключительно на восток или юго-восток... <...> Некогда (в XXIX, говорят, веке до Р.Х.) Китаем управляла *государыня Нюй-гуа, имевшая тело змеи и обладавшая от рождения почти божественною мудростью*. При конце жизни Нюй-гуа вассальный князь Гун-гун, исполненный честолюбия, поднял знамя бунта. Государыня отправила войска против мятежника, и он, проиграв сражение, был убит. Пред своею смертью, Гун-гун ударился головою о гору Бу-чжоу, находившуюся в западной части хребта Кунь-лунь, и подломил медный столб, поддерживающий небеса, вследствие чего два высших свода склонились на северо-западе, а земля опустилась в своем юго-восточном углу. Желая по мере возможности исправить причиненные Гун-гуном повреждения и удержать на будущее время небеса и землю от обвала, *Нюй-гуа растопила в огне пятицветные камни и заделала ими образовавшееся в небе отверстие...*»²⁴¹.

Интересно мнение А. Белого о мифических воззрениях происхождения Вселенной. В работе «История становления самосознающей души» поэт говорит, что в «мифах о первичном яйце перекрещиваются греческие и китайские мифы, как перекрещиваются они в представлении о том, что из

²⁴¹ Георгиевский С. Мифические воззрения и мифы китайцев. СПб.: Типография И.И. Скороходова, 1892. С. 12-13.

яйца вылез змей (протогон, или дракон – все равно), или змеевое *время*, *история в собственном смысле* (курсив А. Белого)²⁴².

В стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто» (которое подробно рассмотрено нами в параграфе 3.2) встречаются мифологические образы Дракона, Единорога, Феникса:

Дракон, владыка солнца и весны,
Единорог, эмблема совершенства,
И *Феникс*, образ царственной жены,
Слиянье власти, блеска и блаженства.

Особого внимания заслуживает стихотворение Бальмонта «Остров цветов» (1895), посвященное графине Е.Н. Толстой. Приведем его полностью:

Жемчужина морей,
Цветущий Остров дремлет,
И в пышности своей
Волнам влюбленным внемлет.

Над ним – простор Небес,
Кругом – пустыня Моря,
На нем зеленый лес
Шумит, прибою вторя.

Здесь нет людских следов,
Здесь легкий ветер веет,
Он *чашечки цветов*
Дыханием лелеет.

Безмолвные цветы
Властители пространства,
И жаждой красоты
Живет цветов убранство.

И вот за гранью гор

²⁴² *Белый А.* Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. С. 348.

Встает дворец Востока,
Украшен трав ковер
Цветами златоока.

И снова в свой черед
Вздохнет Закат усталый,
И берег вновь цветет,
Лазурный, желтый, алый.

Проходит жизнь как сон,
Рассвет, как прежде, пышен,
Полет *седых времен*
Над Островом не слышен.

Лучи с Небес глядят,
И кроток свет Заката,
Цветы лучам кадят
Струями аромата.

Кадилаица морей,
Цветами Остров дышит,
А ветер сеть ветвей
Колышет и колышет.

(«Остров цветов», 1895)

Важно отметить, что образы, созданные Бальмонтом в его китайских стихотворениях, продолжают жить и в его «не китайской» поэзии тоже. Так, цветовая палитра стихотворения «Великое Ничто» перекликаются со стихотворением «Остров Цветов»:

Стихотворение К. Бальмонта «Великое
Ничто»

А дивная утонченность тонов,
Дробящихся в различии согласном,
Проникновенье в таинство основ,
Лазурь в лазури, красное на красном!

Стихотворение К. Бальмонта «Остров
Цветов»

И снова в свой черед
Вздохнет Закат усталый,
И берег вновь цветет,
Лазурный, желтый, алый.

Очевидна повторяемость цвета лазури и красного, желтый цвет – один из главных символов Китая²⁴³.

Недвижность Китая, время, которое остановилось переданы с следующих строк:

Проходит жизнь как сон,
Рассвет, как прежде, пышен,
Полет седых времен
Над Островом не слышен.

Китайская цивилизация – одна из старейших в мире, но она никогда не стареет, поскольку в ней почти ничего не меняется, ее ничто не тревожит. В стихотворении «Остров Цветов» упоминается «златоокий цветок»: «И вот за гранью гор / Встает дворец Востока, – / Украшен трав ковер / Цветами златоока». «Златоокий цветок» или подсолнечник в поэзии Бальмонта часто выступает как образ Китая: «Я еще не забыл ни Египет родной, / Ни подсолнечник вечный, *Китай*. / Ни того, как я в Индии, мучим Судьбой, / Лотос Будды взрастил, мой расцвет *голубой*, / Чтоб войти в *нетревожимый Рай*» («Голубая змея»)²⁴⁴.

Образ подсолнечника – один из частотных образов поэзии Бальмонта. В рецепции поэта этот цветок связан с жизнью, палитра, окружающая его – желто-лазурная (цвета желтый и лазурный – ассоциируются в сознании Бальмонта с цветами Китая): «И если ты хочешь / Священных сказаний / О звездных зачатях, – читай, / Взглянув на великий / *Подсолнечник мира*, / *Венчанный драконом Китай*» («Высокие судьбы») ²⁴⁵ ; «Солнечный подсолнечник, у тына вырос ты. / Солнечные издали нам видны всем цветы. / На полях мы полем здесь наш красивый лен. / К *голубому льну* идет

²⁴³ Подробнее об этом в книге 李延林 (Li Yan Lin) 颜靖平 (Yan Jing Ping) 汉英文化中“黄色”及某些相关词语的涵义 (Семантика «желтого» и некоторых связанных слов в китайской и английской культуре) / 《文史博览》 (理论) / 中国人民政治协商会议湖南省委员会/2009年9月/第20页-第21页).

²⁴⁴ Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М.: Книжный клуб Книгобек, 2010. С. 247.

²⁴⁵ Там же. Т. 4. С. 31.

*золотистый сон. <...> Утренний подсолнечник, ты – солнце на земле. / Синий лен, ты – лунный лик, ты свет луны во мгле» («Золотой и синий»)*²⁴⁶.

В стихотворении «Остров Цветов» присутствует образ кадилъницы, встречаемый также в стихотворении «Китайская греза»:

Стихотворение К. Бальмонта
«Китайская греза»
И с двух сторон к дремавшей подождая,
Кадильницу пахучую качали.
Цветы на грудь легли, их *расцвечали*.

Стихотворение К. Бальмонта
«Остров Цветов»
Лучи с Небес глядят,
И кроток свет Заката,
Цветы лучам *кадят*
Струями аромата.
Кадильница морей,
Цветами Остров дышит,
А ветер сеть ветвей
Колышет и колышет.

В отличие от К. Бальмонта, Н. Гумилев не обращался к философским концепциям Китая: «Я боюсь всякой мистики, – говорил поэт, боюсь устремлений к иным мирам, потому что не хочу выдавать читателям векселя, по которым расплачиваться буду не я, а какая-то неведомая сила»²⁴⁷. Н. Гумилев характеризовал миф как «самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою» и считал, что миф и символизм не совместимы: «метод символический неприложим к мифотворчеству»²⁴⁸. Поэт считал, что «акмеизм... в сущности и есть мифотворчество»²⁴⁹. Образы древнего китайского мифотворчества прослеживаются в его поэзии.

Обратимся к стихотворению Н. Гумилева «Больная земля» (1908). Приведем его полностью.

Меня терзает злой недуг,
Я вся во власти яда жизни,
И стыдно мне моих подруг

²⁴⁶ Там же. Т. 2. С. 257.

²⁴⁷ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Третья волна Париж-Нью-Йорк. Дюссельдорф: Голубой всадник, 1989. С. 169.

²⁴⁸ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. М.: Воскресенье, 2001. С. 136.

²⁴⁹ Там же. С. 438.

В моей сверкающей отчизне.

При свете пламенных зарниц
Дрожат под плетью наслаждений
Толпы зверей, людей и птиц,
И насекомых, и растений.

Их отвратительным теплом
И я согретая невольно,
Несусь в пространстве голубом,
Тверд старинное «довольно».

Светила смотрят все мрачней,
Но час тоски моей недолог,
И скоро в бездну мир червей
Помчит озлобленный осколок.

Комет бегущих душный чад
Убьет остатки атмосферы,
И диким ревом зарычат
Пустыни, горы и пещеры.

И ляжет жизнь в моей пыли,
Пьяна от сока смертных гроздий,
Сгниют и примут вид земли
Повсюду брошенные кости.

И снова будет торжество,
И снова буду я единой:
Необозримые равнины
И на равнинах никого
(«Больная земля», 1908)

В китайской мифологии известно представление об изначальном хаосе и рождении *Пань-гу*: «Отделение неба от земли происходило по мере роста

Пань-гу, с которым связывается и происхождение явлений природы: с его вздохом рождается ветер и дождь, с выдохом – гром и молния, он открывает глаза – наступает день, закрывает – наступает ночь. Когда Пань-гу умирает, его локти, колени и голова превращаются в пять священных горных вершин, волосы на его теле – в деревья и травы, *паразиты на теле – в людей*».

Строки «Их отвратительным теплом / И я согретая невольно» перекликаются со словами мифа, где сказано, что паразиты на теле Пань-гу превратились в людей.

«В Китае рассказывали, что когда умер тянь-цзы (сын неба) с телом змеи и головой дракона, прозванный Пань-гу, то дыхание его сделалось ветром и облаками, голос – громом, левый глаз – солнцем, правый – луною, туловище с руками и ногами – четырьмя странами света, кровь – реками, волосы на голове – звездами, мелкие волосы кожи – деревьями и травой, зубы – металлами, кости и суставы – чиновниками, душа – государем, а *паразиты на теле – крестьянами*²⁵⁰.

Следующие строки стихотворения Н. Гумилева «Больная земля» «созвучны» поэме Н. Гумилева «Дракон» (1921) и китайскому мифу о происхождении Вселенной:

Выползали слепые груди
И давили с хрустом других,
Кровяные рвались сосуды
От мычанья и рева их
(Н. Гумилева «Дракон», 1921)

В поэзии Н. Гумилева встречается образ единорога. В стихотворении «Потомки Каина» (1909) единорог возникает как антитеза божественному.

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,
Вкусите плод и будете, как боги».

²⁵⁰ Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Издательство «Знание», 1968. С. 47.

Для юношей открылись все дороги,
Для старцев – все запретные труды,
Для девушек – янтарные плоды
И белые, как снег, единороги.

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что Кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?
(«Потомки Каина», 1909)

В энциклопедии «Мифы народов мира» единорог обозначается как «мифическое животное (в ранних стадиях с телом быка, в более поздних – с телом лошади, иногда козла)». Сюжеты, связанные с единорогом, встречаются в китайском фольклоре²⁵¹.

В стихотворении Н. Гумилева «Путешествие в Китай», чужая страна воспринимается поэтом как надежда на обретение счастья, но сам он едва ли верит, что путешествие в Китай поможет обрести счастье, поэтому восклицает: «Только не думать!». Лирический герой уточняет, что счастье будет, но очень земное, вещественное, зависящее от новых впечатлений, но не от осознания того высшего смысла, к которому стремится его душа:

Только не думать! Будет счастье
В самом крикливом кабаду,
Душу исполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду.

В мировосприятии лирического героя Китай ассоциируется с «познанием бытия», грехом вкушения запретного плода. Китай назван поэтом «далеким». М. Баскер считает, что «Путешествие в Китай» в творчестве Гумилева является символом «поиска рая» – в духе Пушкина и Бодлера: «...Китай, как

²⁵¹ Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 429.

конечное место назначения, должен, естественно, восприниматься как достижение совершенного понимания...»²⁵².

Образ Китая в стихотворении имеет следующие семантические составляющие: «смуглый ребенок в чайном саду», «медный лев», «девы китайские». «Гумилев свою мечту, вычитанную из книг, стремился превратить в реальность (или, чаще, полуреальность) то, что доселе кажется как бы вообще несуществующим, недостижимым»²⁵³.

В стихотворении Н. Гумилева «Девушке» (1912), посвященном М.А. Кузьминой-Караваевой есть такие строки:

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу
(«Девушке»)

Исследователи комментируют эти строки так: «Имеется в виду Нимврод, один из персонажей Ветхого Завета, внук Хама, охотник и воин-захватчик (см.: Быт. 10. 9-10). Согласно преданию, Нимврод – строитель Вавилонской башни, страстный богоборец. Гумилев использует сюжет из мусульманской мифологии, повествующий о том, как Нимврод, потерпев неудачу в строительстве башни, пытался взлететь на небо в ящике на четырех орлах: поднявшись на высоту, с которой не было видно земли, Нимврод стал пускать в небо стрелы; их ему возвратил, окрасив кровью, ангел Джибрил (Гавриил), и Нимврод подумал, что выстрелы ранили самого Бога»²⁵⁴.

Невозможно исключить и тот вариант, что поэт, изображая «безумного охотника», пустившего стрелу в солнце, заимствовал сюжет из китайской мифологии, где известен миф о стрелке И (Хоу-и). Обратимся к нему.

Во времена правления Яо на небе появились сразу десять солнц. На земле началась страшная засуха и все живое стало гибнуть. Опечалился

²⁵² Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 1. М.: Воскресенье, 2001. С. 474.

²⁵³ Там же. Т. 1. С. 332.

²⁵⁴ Там же. Т. 1. С. 329.

правитель Яо и послал на землю искусного стрелка по имени И, приказав ему испугать солнца и заставить их по очереди поднимать в небо, как прежде. Однако И, увидев страдания людей, вознегодовал на солнца и решил совсем убрать их с неба. Юань Кэ описывает этот момент так: «Стрелок вышел на середину площади, снял из-за спины красный лук, вынул из колчана белую стрелу, натянул тетиву до отказа, прицелился в огненный шар на небе и выпустил стрелу. Вначале ничего не было заметно, но прошло мгновение – и огненный шар в вышине беззвучно лопнул и полетел вниз, рассыпая вокруг себя золотые перья. Что-то сверкающее с треском упало на землю. Люди подбежали и увидели огромную трехногую золотую ворону, пронзенную стрелой. Это и было одно из солнц. Люди посмотрели на небо и увидели, что там осталось лишь девять солнц, и почувствовали, что стало прохладнее. Радости их не было предела. Стрелок И решил довести до конца начатое дело. Он вновь и вновь без устали натягивал лук, и стрелы летели в солнца, которые, дрожа от страха, разбегались в разные стороны. Стрелы летели со свистом, как быстрые птицы, а на небе беззвучно лопались огненные шары. Все небо было заполнено струями пламени, в воздухе парили бесчисленные золотые перья, и на землю падали трехногие вороны. Ликующие крики людей звучали по всей земле, радуя сердце стрелка»²⁵⁵.

Китайская мифология является неисчерпаемым источником для освоения эстетической значимости китайского мышления вообще и для раскрытия художественной стороны как китайского мышления и миропонимание поэтов Серебряного века, обращавшихся к ней.

Функционирование китайского мифа в поэзии К. Бальмонта и Н. Гумилева имеет следующие особенности:

1. Использование мифологических именований: Вэй-Као, Дракон, Единорог, Феникс.

²⁵⁵ Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 143.

2. Обращение к мифологическому сюжету (К. Бальмонт «Китайская греза», Н. Гумилев «Девушке»).

3. Создание парафраза-легенды о сотворении мира (К. Бальмонт «Китайское небо», Н. Гумилева «Больная земля», Н. Гумилева «Дракон»).

4. Повторяемость китайских образов в «некитайских» стихотворениях (К. Бальмонт «Китайская греза», Н. Гумилев «Девушке»).

Выявление и интерпретация китайского мифа в поэзии К. Бальмонта и Н. Гумилева позволяет с еще одной стороны приблизиться к миропониманию поэта. Обращение к малоизвестным китайским мифам свидетельствует о глубоком изучении поэтами культуры Китая. «Повторяемость» китайских образов в его «некитайских» текстах свидетельствует о том, что эти образы не были созданы искусственно, но продолжали жить в творческом сознании поэта.

3.2 Тема «Великого Ничто»

Устремленность Серебряного века к пустоте, небытию вполне сопоставима с эстетической концепцией Ван Вэя, жившего в эпоху Тан – периоду Китайской культуры, к которому наиболее часто обращались поэты Серебряного века: «В области структуры стиха и живописного свитка Ван Вэй положил начало важнейшему принципу единства противоположностей. В стихе этот принцип выразился в строгой последовательности знака и паузы, при котором пауза несла не меньшую семантическую нагрузку, чем иероглифический знак; в живописи же – в сочетании пятен и штрихов, сделанных тушью, с незаполненной изображением поверхности свитка. «Пустотно-белое» (*кун бай*) является более значительной частью свитка, чем собственно изображение. Такая значимость паузы и пустотного пространства

объяснялась тем, что эстетика чань утверждала принцип намека в недосказанности, который вовлекал воспринимающего в сотворчество»²⁵⁶.

В традиции русской литературы всегда прослеживается устремленность к свету, бытию:

Да, мы – дети бытия,
Да, мы солнца не обманем.
Огнелазарная змея
Проползла по нашим граням
(«Солнце бросило для нас...», 1906)

Однако, атмосфера небытия, отрицания, невозможности частотна в семантическом аспекте поэзии Серебряного века (А. Ханзен-Леве). Анализируя диаволическую семантику, А. Ханзен-Леве отмечает, что в центре нее находятся такие понятия как «ничто», «душевная пустота», «бессмысленность», противостоящие Логосу, Бытию, Разуму²⁵⁷. Н. Гумилев считал, что символисты видят в образе только намек на «великое безликое», «хаос», «нирвану», «Пустоту»²⁵⁸. В мировосприятии лирического героя Н. Гумилева «пустота» также противопоставляется «раю», можно выбрать только один путь:

И пока к пустоте или раю
Необорный не бросит меня,
Я еще один раз отпылаю
Упоительной жизнью огня
(«Завещание», 1910)

В китайской философии известна тема Ничто, взятая отчасти из даосизма и во многом ставшая отображением мировосприятия китайцев на многие века. Отрицание души (другое название буддизма – учение о не-душе), вечности, Бога, какой-либо материи, вечное успокоение – главные черты этого видения мира: «не существует никакой души, никакого бога и

²⁵⁶ История эстетической мысли. В 6-ти т. Т.2. Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. М.: Искусство, 1985. С. 40.

²⁵⁷ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 152.

²⁵⁸ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 7. М.: Воскресенье, 2001. С. 136.

никакой материи, ничего постоянного и субстанционального вообще <...> Портом назначения является спасение, то есть вечное успокоение всякого проявления жизни, абсолютно неактивное состояние вселенной, в которой все элементы или все «синергии» утратят свою силу и достигнут вечного покоя²⁵⁹. Возможно, именно в эпоху смены «стиля искусства, ее форм» (по выражению Л.А. Колобаевой), когда происходило тяготение живописи к беспредметности, театра, с его тенденцией к театру условности, «абсурда» поэзии с ее движением авангарду, обращение русских поэтов к идее китайского не-бытия стало закономерным: уход от прежних форм и еще не вполне обретение новых перекликается с отсутствием материи, «душевной пустоты». В китайской мифологии известен образ дракона, держащего во рту светильник, чтобы освещать великую Тьму²⁶⁰.

А. Белый видел в образе Дао (Тао) воплощение всей китайской культуры: «Если бы отыскать образ, живописующий культуру Китая, то этот образ сжимается в одно слово, в Тао; впоследствии, в оформлении Лао-Дзы, это Тао становится: всем и ничем, единством и множеством; оно – везде и нигде; это определение Тао есть прекрасная картина состояния сознания пра-китайца, у которого нет еще не только личного «Я», но и родового «Я»; как то, так и другое, еще не спустилось из космоса; сознание пра-китайца есть космос; оно не обособилось в теле; его тело – внутри космического мирового «Я» мира; и это «Я» функционирует в глухом подсознании тела; китаец блаженно спит в своем теле; и это состояние блаженного сна в более позднем периоде отпечатывается в философских оформлениях Лао-Дзы²⁶¹.

В поэзии Серебряного века образ Ничто наиболее ярко отобразился в стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто» (1900).

Исследователи творчества К. Бальмонта отмечают его глубокий лиризм, слово поэзии, идущее не от мира внешнего, от самой души: «переплыв все

²⁵⁹ Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. М.: «НАУКА». Главная редакция восточной литературы. 1988. С. 59.

²⁶⁰ Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 321.

²⁶¹ Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. С. 532.

моря и пройдя все дороги, он ничего в мире не заметил, кроме своей души»²⁶². Его тонкая чувствительная натура не позволяла ему оставаться подолгу в одном и том же месте, питать интерес к чему-то определенному. Как в жизни, так и в поэзии «он отваживался проходить по таким путям искусства, где еще не ступала нога ни одного художника»²⁶³. Жажда познания бытия влекла его в немыслимые для человека его времени уголки Вселенной. Казалось, он стремился охватить в своем сознании все области науки, познать обычаи всех народов и государств. «Чистый лирик» и «эстет» (по выражению В.Н. Орлова) К. Бальмонт черпал поэтические силы не в проблемах общественного порядка и политике (его революционные увлечения, как известно, не имели успеха, и не были последовательны, а сам поэт писал, что ему «ненавистна всякая власть»²⁶⁴), но в высшем эстетическом восторге сердца. Искренний патриот своей страны, К. Бальмонт тосковал по России. Его многочисленные путешествия заставили его еще сильнее полюбить родину: «Я рад, что родился русским, и никем иным быть бы я не хотел. Люблю Россию. Ничего для меня нет прекраснее и священнее ее...» – писал поэт Ф.Д. Батюшкову [188, с. 205]. В то же время, интерес К. Бальмонта к познанию мира позволил исследователям находить в его поэзии отголоски испанской (К.М. Азадовский, Д.Г. Макогоненко, В.Е. Багно, В.С. Полилова, А.Г. Чулян), японской (К.М. Азадовский), индийской (Г. Бонгард-Левин), грузинской (Л. Ангуладзе), армянской (А.В. Даллакян) и других культур. Малоизученной в поэзии К. Бальмонта все еще остается тема Китая.

В.Н. Орлов свидетельствует также о том, что в одном из писем поэт сообщает как он «услаждается» двумя книгами: «О корневом составе китайского языка» и «Анализ иероглифической письменности китайцев»²⁶⁵. И. Анненский писал: «В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в

²⁶² Эренбург И. Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1923. С. 17.

²⁶³ Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1973. С. 80.

²⁶⁴ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 203.

²⁶⁵ Там же. С. 185-186.

роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и нищезанство»²⁶⁶.

Вершиной «китайских» поэтических текстов К. Бальмонта стало написанное в феврале 1900 года стихотворение «Великое Ничто» (1900), состоящем из двух стихотворений. Первое стихотворение под заглавием «Прекрасные чудовища» (по письму А.И. Урусова к Бальмонту от 10 февраля 1910 года)²⁶⁷. Название происходит от философского понятия *тайсюй* (太虚 *tàixū*) – «Великая пустота», «Беспредельность», «Абсолютная пустота», что, восходит к учению о Дао. 虚 (пустота) также переводится как «пустое», «нереальное», «ложное» и является антиномией понятия 实 (*shí*) – «наполненность», «полнота», «реальность», «основательность». Обратимся к тексту стихотворения К. Бальмонта «Великое Ничто».

Моя душа – *глухой всебожный храм*,

Там дышат тени, смутно нарастая.

Отраднее всего моим мечтам

Прекрасные чудовища Китая.

В.Н. Орлов в книге «Перепутья», в главе посвященной К. Бальмонту, обращаясь к этим строкам, отмечает, что чувство лирического героя – отнюдь не окрыляющее чувство «всеобщности, целостности мира и своего единства с миром», но «безразборчивая *всеядность*» – столь характерная для эстетики и искусства декаданса. В стихотворениях К. Бальмонта эта черта проступает с «отчетливостью демонстративной»²⁶⁸. Здесь лирический герой К. Бальмонта – «блуждающий дух» (по выражению Л.А. Колобаевой), у него еще нет пути к Солнцу, он блуждает неприкаянным в сумерках преисподней. Особого комментария требует выражение «всебожный храм»: лирического героя отличает «не только бесконечная смена впечатлений, но и смена богов, которым он поклоняется»²⁶⁹.

²⁶⁶ Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 107.

²⁶⁷ Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель», 1969. С. 630.

²⁶⁸ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 187-188.

²⁶⁹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 72.

Поклонение другим богам встречается и у других поэтов этого периода. Так, Н. Гумилев в письме к В.К. Ивановой-Шварсалон с Каира от 12/25 декабря 1909 года сообщает: «Я высаживался в Пирее, был в Акрополе и молился Афине Палладе перед ее храмом. Я понял, что она жива, как и во времена Одиссея, и с такою радостью думаю о ней»²⁷⁰, примечательно, что к этому письму приложено также стихотворение «Она говорила: „Любимый, любимый...”», в последних строках которого внезапно возникает образ распятого Христа:

Она говорила, но полный печали,
Он думал о тонких руках, но иных;
Они никогда никого не ласкали,
И крестные язвы застыли на них
(«Она говорила: „Любимый, любимый...”», 1909).

Также в письме к С.К. Маковскому от 13/26 октября из Порт-Саида: «В данное время я занят тем, что пишу гимн Аполлону, пошлю его Вам из Порт-Судана или Джебды»²⁷¹.

Однако, «*глухой* всебожный храм» для поэзии музыкального Бальмонта – негативная характеристика, это значение вполне «проясняется» после прочтения другого стихотворения К. Бальмонта «Искры»: «Я – искра, отступившая / От Солнца своего, / И Бога позабывшая, / Не знаю для чего! («Искры», 1898). Известно, что «Солнцем» в славяно-русской традиции именуется сам Иисус Христос: «заходящу Тебе во гроб истинному *Солнцу Правды...*» («Акафист Божественным Страстям Христовым», икос 11). В поэзии Серебряного века образ Солнца часто связан с образом Бога, царя, религиозным сюжетом: «И, взойдя на плиты алтаря, / Мы заглянем в узкое оконце, / Чтобы встретить *песнею царя* – / Золотисто-огненное *солнце*»²⁷², «...И Солнце, золотистый плод, / В прозрачном воздухе плывет, / Как ангел с песней воскресенья» (Гумилев «Неслышный, мелкий падал дождь...», 1907).

²⁷⁰ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 140.

²⁷¹ Там же. Т. 8. С. 150-151.

²⁷² Там же. Т. 8. С. 10.

Состояние души лирического героя: «всебожный», «Я – искра <...> Бога позабывшая» можно объяснить его духовными исканиями: «Поздней, Китайский свой раскрывши зонт, / Земле и небу выстроил я храмы. / В другой стране восславил имя Браммы. / По кругу весь прошел я горизонт» («Кругозор», 1917).

Стремление к утонченности (одно из самых частотных слов поэзии К. Бальмонта), граничащее с декадансом и неожиданный «выход» в чужеземном, неизведанном и манящем.

В «Великом Ничто», как и во многих других поэтических текстах поэта, для лирического героя равно одинаковы все религии. Стихотворение К. Бальмонта «Великое Ничто» отражает своеобразное миропонимание Китая, у которого нет религии, нет веры в какой-то конкретный образ, но есть свой «Мировой» Бог, некая «Высшая сила». Ощущение, осознание неясности бытия обусловило отсутствие света, непросветленности: «Там дышат тени, *смутно* нарастая».

Для китайской традиции характерны четыре мифических животных «четыре совершенных» (四灵 sìlíng) – *единорог*, *феникс*, черепаха (только ее из четырех поэт не называет) и *дракон*. «Прекрасные чудовища Китая» наделены в поэтическом тексте Бальмонта силой:

Дракон, владыка солнца и весны,
Единорог, эмблема совершенства,
И *феникс*, образ царственной жены,
Слиянье власти, блеска и блаженства.

Образ Дракона (龍 lóng) – главный образ китайской культуры. Часто изображается крылатым существом, повелителем облаков, туч, дождя, парящим в облаках или плывущим в волнах, объятый огненным пламенем. В Китае символизирует силу (*ян*) и достоинство, является символом императора – все императоры Китая считали себя драконами.

Можно предположить, что К. Бальмонт был знаком с полным толково-этимологическим словарем «Шо вэнь цзе цзы» («Изыяснение знаков и анализ

иероглифов)), известным с древних веков, где говорится что «дракон – главный среди чешуйчатых, способен быть таинственно-темным и *ясно-светлым*, крошечным и исполинским, коротким и длинным; *весной взывает в небо*, осенью ныряет в пучину», поэтому образ дракона в представлении поэта связан с весной – «владыка солнца и весны». В стихотворении «Высокие судьбы» поэт называет Китай «Венчанный Драконом»: «И если ты хочешь / Священных сказаний / О звездных зачатях, – читай, / Взглянув на великий / Подсолнечник мира, / Венчанный драконом Китай» ²⁷³. В стихотворении Н. Гумилева «Рассвет» (1903-1907) также встречается образ «светлого», «властительного змея»: «Змей взглянул, и огненные звенья / Потянулись, медленно бледнея, / Но горели яркие каменья / На груди властительного змея. // Как он дивно светел, дивно страшен!..»²⁷⁴.

Символ Солнца у Бальмонта часто ассоциируется с жизненной силой, в «Великом ничто» образ Солнца – образ дракона, «символа наслаждения жизнью». Поэт отклоняется от классической литературной традиции ²⁷⁵. Стоит также отметить, что образ дракона, и сам образ Китая в рецепции поэта – «символ наслаждения»; удовольствие и наслаждение – важные категории китайского народа, они отрицают страдание, но ищут наслаждение во всем, где только можно его найти.

Единорог (麒麟 qílín) – символизирует удачу и богатство.²⁷⁶ Согласно легендам, отличается добротой ко всему живому, предвещает счастливые события.

Образ Феникса (凤凰 fènghuáng) хорошо известный во многих мифах народов мира. В мифологической традиции Китая Феникс – самая лучшая из всех птиц в мире, самая красивая и благородная птица, «королева птиц»

²⁷³ Там же. Т. 4. С. 29.

²⁷⁴ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 1. М.: Воскресенье, 2001. С. 75.

²⁷⁵ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 70.

²⁷⁶ В китайском языке существует пословица 凤凰麒麟不来, 嘉谷不生 (Fènghuáng qílín bù lái, jiā gǔ bù shēng, феникс не прилетит, единорог не придет), что означает – не родиться обильным хлебом.

часто символизирует человека. Также китайские императрицы называли себя 凤凰 (fènghuáng).

Обратимся к следующим строкам стихотворения «Великое Ничто»:

Люблю *однообразную* мечту
В созданиях художников Китая,
Застывшую, как иней, красоту,
Как *иней снов*, что искрится не тая.

Образы «застывшей красоты» и «однообразной мечты» вполне объяснимы: китайская цивилизация, одна из самых древних, хранит свою культуру от всего «внешнего». В китайском языке иностранные государства обозначаются как «外国» (wàiguó, «внешнее государство», «то, что находится за пределами [Китая]»). Мифопоэтичность самой атмосферы, языка, реальность, овеянная легендами, отчего она едва может быть ощутима как реальность – все это создает впечатление «застывшей красоты», ощущение сна, от которого невозможно проснуться: «Как *иней снов*, что искрится не тая».

Одной из составляющих рецепции Бальмонта в стихотворении «Великое Ничто» стало его обращение к категориям китайской философской мысли. Поэт говорит о *симметрии* – главном законе китайского сознания:

Симметрия – их основной закон,
Они рисуют даль как восхождение,
И сладко мне, что страшный их *дракон*
Не адский дух, а символ *наслаждения*.

Строку «Они рисуют даль как восхождение» Марков комментирует следующим образом: «Речь идет о традиционной тройной (начиная снизу) перспективе китайской пейзажной живописи²⁷⁷. С древних времен и до настоящего времени китайцы стремятся следовать симметрии. Во многих канонических китайских книгах можно встретить концепцию симметрии, применяемую в архитектуре, живописи, поэзии, искусстве изделий из

²⁷⁷ Марков В. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont, vol. 1 (1890-1909). Cologne: Böhlau, 1988. С. 168.

фарфора, парных надписях, печати, каллиграфии и т.д. Китайские мастера серьезно следят за симметрией, которая отражает своеобразную китайскую концепцию мира и порядка, природной мудрости и образа мыслей философии Инь и Ян. Симметрия – главная особенность китайских иероглифов, их происхождение – это не только отражение природы людей, но и эстетическое желание древних, национальная эстетическая психология китайского народа²⁷⁸.

Строки: «И сладко мне, что страшный их дракон / Не адский дух, а символ наслажденья» восходят к известному противостоянию двух культур. В русской традиции «дракон» – символ зла, это демон, змей, «адский дух». В христианской иконографии известно изображение святого Георгия, пронзающего копьем змея (дракона). Повесть «Чудо Георгия о змие» является памятником древнерусской литературы, фрагмент из жития святого Георгия, повествующий о битве со змеем был переведен с греческого языка в XI веке. У К. Бальмонта есть стихотворение «Святой Георгий» (1906)²⁷⁹, повествующее об известной легенде.

В Китае – дракон (龙 lóng) «возглавляет» все праздники, его образ, а точнее – его «без-образность» неотъемлема от жизни китайского народа²⁸⁰, начертание дракона сопровождает даже малейшие предметы быта китайцев, существуют и отдельные праздники, посвященные дракону²⁸¹. Если в

²⁷⁸ 李京 (Li Jing). 中国式对称——谈汉字艺术的对称之美 (Китайский стиль симметрии: о красоте китайского искусства симметрии) [Электронный ресурс] Режим доступа:

URL:https://weibo.com/p/1005051619405234/home?from=page_100505&mod=TAB&is_all=1#place

²⁷⁹ Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Книжный клуб Книгобек, 2010. С. 295.

²⁸⁰ Иероглиф 龙 (дракон) встречается в таких культурных понятиях Китая как 舞龙 («Танец дракона»), 龙船 («драконова лодка»), 乌龙茶 (сорт чая «улун», «черный дракон»), 龙须面 (разновидность тонкой лапши), 龙眼 (бот. лонган, «глаз дракона»), 龙井茶 (чай Лунцзин, «Колодец дракона»), 龙骨 (лекарственное средство из толченых костей ископаемых животных, «Кости дракона»; потолочная балка), 龙灯 (фонарь в форме дракона), 龙王庙 («храм царя драконов») и др.

²⁸¹ 晒龙袍 shài lóngpáo («Сушить халат императора», дословно – «халат дракона») – китайский традиционный праздник, отмечающийся шестого числа шестого месяца по лунному календарю, именуемый также как «Праздник Небесных даров». Истоки праздника берут свое начало во времена династии Тан, когда танский бонза Сюаньцзан получил в Индии сутры и возвращался на родину. Когда он переправлялся через море, текст канона намочило водой, и когда он высох на солнце – этот день был шестое число шестого месяца. В китайской традиции дракон является также повелителем воды. В этот день люди выносят на улицу одежду и книги и просушивают на солнце, чтобы не было насекомых.

祭龙王 jì lóngwáng («Поклонение Царю драконов») – народный обычай поклонения дракону, распространен в средне-нижнем течении Хуанхэ, средне-нижнем течении Хуанхэ, речном бассейне Хуайхэ, средне-нижнем

славяно-русской традиции изображение святого Георгия, пронзающего копьем дракона – символ противодействия добра злу, победа над злом, то в китайской традиции – *игра* со злом, «наслаждение» от его присутствия. В стихотворении «Проклятие человекам» поэт, обращаясь к образу дракона, восклицает: «Кто он? То *Дьявол* иль *Созвездье* – *Китайский символ* – смутный дым»²⁸². Поставленный вопрос объясним знанием древней мифологической традицией Китая, где «добрые и злые духи четко не различались» (выражение Юань Кэ).

Дальнейший текст «Великого Ничто» также сложен для комментария:

А дивная утонченность *тонов*,
Дробящихся в различии согласном,
Проникновенье в *таинство основ*,
Лазурь в лазури, красное на красном!

К. Бальмонт, используя выражение «тонов, дробящихся в различии согласном», предполагает некоторые принципы традиционной китайской живописи, стремящейся к монохромному изображению: принято думать, что изобилие внешней красоты может отвлечь от красоты истинной – внутренней (заметим, что слово «основа», употребляемое поэтом как «относящееся к живописи», можно наблюдать и в стихотворении Осипа Мандельштама «Умывался ночью на дворе...»: «Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется *основа*»)²⁸³.

В следующих строчках «Великого Ничто» поэт передает особенности представления мировосприятия китайцев, их философскую концепцию мышления, для которой характерны тотемистические представления и антропоморфизация:

течении Янцзы и на других территориях. Празднуется второго числа второго месяца по лунному календарю (обычно празднуется в марте). В этот день люди поклоняются Лунвану (Царю драконов). Содержание текста молитв зависит от местности. Главная цель молитвы – прошение о благословении, хорошем урожае и хорошей воде.

Согласно китайской легенде, в мире существуют четыре короля драконов (по частям света): 东海龙王, 西海龙王, 南海龙王 и 北海龙王.

龙抬头 lóngtáitóu – праздник Лунтайтоу, весенний праздник дракона (второе число второго месяца по лунному календарю, когда дракон поднимает голову).

²⁸² Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Книжный клуб Книгобек, 2010. С. 160.

²⁸³ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1997. С. 164.

А равнодушие к образу людей,
Пристрастие к *разновидностям звериным*,
Сплетенье в строгий узел всех страстей,
Огонь ума, скользящий по картинам!

В строке «*Пристрастие к разновидностям звериным*» немаловажно слово «*пристрастие*». От древности и до настоящего дня древний культ поклонения животным, входящих в состав знаков зодиака²⁸⁴.

В следующих строках «Великого Ничто» отношение основной известной в русской культуре оппозиции «отчаянье – покой» (ср.: например, у Пушкина в стихотворении «Пора, мой друг, пора...»: «На свете счастья нет, / Но есть *покой* и воля») неожиданно разрешается в оксюморон «безбрежное *отчаянье покоя*»:

Но более, что это все, у них,
Люблю пробел лирического зноя.
Люблю постичь сквозь легкий нежный стих,
Безбрежное отчаянье покоя.

«*Безбрежное отчаянье покоя*» – это отсутствие начала и конца, состояние сна-забытья-забвения. В стихотворении Бальмонта «Великое Ничто» причудливо соединяются даосские и буддийские элементы: поэт «цитирует» известного китайского философа Чжуан Цзы (или, как его называет поэт, «Чванг-Санга»), одного из основоположников даосизма:

К старинным манускриптам, в поздний час,
Почувствовав обычное призванье,
Я рылся между свитков, и как раз
Чванг-Санга прочитал *повествование*.

²⁸⁴ Самое раннее упоминание о двенадцати видах астрономических животных встречается в книге китайского философа-энциклопедиста Ван Чуна 衡论 «Справедливое суждение» (27 н.э. – ок. 97-107 гг.) времен правления династии Восточная Хань: Двенадцать астрономических животных – это результат наблюдения учеными за сложной системой обращения планет, законами мироздания. Это чрезвычайно сложные теории и для того, чтобы люди их поняли, ученые выбрали двенадцать видов наиболее часто встречающихся животных. Впоследствии к этим научным теориям люди добавили народные верования, связанные с браком, жизнью человека, судьбой и т.д. Каждое из двенадцати астрономических животных имеет богатую традицию, целостную упорядоченную систему, запечатленную в философии народной культуры. Например, в провинциях Хубэй и Ганьсу обнаружены памятники культуры, свидетельствующие о том, что в период с XXI века до н.э. по 221 г. (III в. до н.э.) происходил процесс формирования и упорядочивания системы зодиакальных животных. Подробнее об этом в книге: 王充 (Wang Chong). 论衡 (Lunheng) / 北京联合出版公司 (Beijing Unitet Publishing Co., Ltd. / 2017 年 1 月第一版 / 157 页).

Там *смутный кто-то*, я не знаю кто,
 Ронял слова *печали и забвенья*:
 «*Бесчувственно* Великое Ничто,
 В нем я и ты – мелькаем *на мгновение*
 Проходит Ночь, и в роще дышит свет,
 Две птички, тесно сжавшись, спали рядом,
 Но с блеском Дня той дружбы больше нет,
 И каждая летит к своим уладам.
 За тьмою – жизнь, за холодом – апрель,
 И снова темный холод ожидания.
 Я разобью певучую свирель,
 Иду на Запад, умерли мечтанья.
Бесчувственно Великое Ничто,
 Земля и Небо – свод немого храма.
 Я тихо сплю – я тот же и никто,
 Моя душа – воздушность фимиама».

«Повествование» «Чванг-Санга» (Чжуан-цзы) – это прежде всего повествование о *бесчувственном* (слово, функционирующее в поэтическом тексте «Великое Ничто» дважды) *состоянии* «идеального человека»: «Настоящие люди древности *не знали, что такое радоваться жизни* и отворачиваться от смерти, не гордились появлением на свет и не противились уходу из мира. *Отрешенно* они приходили, отрешенные уходили, *не доискиваясь до начала, не устремляясь мыслью к концу* <...> разум таких людей погружен в *забытье*»²⁸⁵. Эта стихийность и бесконечность, свойственна китайскому мировосприятию, нашла отклик в душе поэта, выразила желания его сердца: «Оно (творчество) началось с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом. Эта отрешенность нашла отражение даже в языковых формах стихотворений Бальмонта – присутствие отстраненности, наличие абстрактных существительных в названиях поэтических текстов: «Безрадостность», «Безглагольность», «Подневольность» и других.

²⁸⁵ *Малявин В.В.* Чжуан-Цзы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 14.

Строки «Бесчувственно Великое Ничто, / В нем я и ты – мелькаем на мгновенье» по мнению Ханзен-Лёве восходят к буддийскому учению: «У Бальмонта также имеются примеры такого синтеза азиатской (буддийской) идеи божественного «ничто» («Великое ничто» – здесь отчетливы отзвуки китайской мифологии) с типично декадентской отрешенностью от бытия»²⁸⁶.

На образ Чжуан Цзы в поэзии К. Бальмонта указывает Ким Кен-Тэ. Интерпретируя стихотворение К. Бальмонта «Индийский мотив», ученый замечает, что близкая К. Бальмонту тема «Жизнь есть сон» встречающаяся у любимого К. Бальмонтом поэта Кальдерона имеет свои истоки и в буддийской философии: «Здесь вспоминается также китайская притча о Чжуан-цзы, которому приснилось, что он – бабочка, и проснувшись, он не мог понять, человек ли он, которому снилось, что он – бабочка, или бабочка, которой снится, что она – человек»²⁸⁷.

Интересна для толкования строка «Иду на Запад, умерли мечтанья». В китайской традиции выражение «Идти на запад» (上西天 shàng xītiān) означает «умереть». Эта рецепция смерти у китайцев носит несколько ироничный характер: согласно буддийской концепции, на Западе есть Будда, умирая, хороший человек «идет на Запад», чтобы стать Буддой или встретиться с Буддой; плохой человек попадает в ад и имеет дело с Янь Ваном, владыкой ада. Ирония заключена в следующем: смерть – это плохо, но «идти на Запад», чтобы встретиться с Буддой – хорошо. Существует также легенда о Лао-Цзы, «ушедшем на Запад, и не вернувшемся»²⁸⁸.

В восприятии К. Бальмонта «Ничто» является чем-то страшным, безобразным. В стихотворении «Смертию – Смерть» Бальмонт так описывает Ничто: «Ничто смеялось, сжавшись, за стенами, – / Все сморщенное страшное Ничто! // И вот уж стены сдвинулись так тесно, / Что груда этих

²⁸⁶ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 156.

²⁸⁷ Ким Кен-Тэ. Тема Востока в творчестве И.А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 1997. С. 118-119.

²⁸⁸ Марков В. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont, vol. 1 (1890-1909). Cologne: Böhlau, 1988. С. 168.

стиснутых рабов / В чудовище одно слилась чудесно, / С безумным сонмом
ликов и голов, / Одно в своем различьи повсеместно. // Измучен в
подневольной тесноте, / С чудовищной Змеею липко скован, / Дрожа от
омерзенья к духоте, / Я чувствовал, что ум мой заколдован, / Что нет конца
уродливой мечте...»²⁸⁹. Похожее описание – у В. Хлебникова: «...Змеей из
серы вынырнув удушливого чада»²⁹⁰.

Обозначим сходство поэтической лексики двух стихотворений:

Стихотворение Бальмонта
«Великое Ничто»

Стихотворение Бальмонта
«Смертию – Смерть»

Прекрасные чудовища Китая

В чудовище одно слилась чудесно,

.....

А равнодушие к образу людей,

С безумным сонмом ликов и голов,

Пристрастие к разновидностям звериным,

Сплетенье в строгий узел всех страстей...

Одно в своем различьи повсеместно.

В. Марков, комментируя обращение К. Бальмонта к трактату Чжуан-Цзы, сообщает, что содержание трактата и его поэтический «пересказ», сделанный К. Бальмонтом, сильно расходятся. Это может объясняться тем, что к идеям Чжуан Цзы поэт прикоснулся через О. Уайльда. Известно, что и Н. Гумилев испытывал «сильный и достаточно продолжительный интерес» к эстетическим взглядам О. Уайльда²⁹¹. В 1912 году «Полное собрание сочинений» О. Уайльда печаталось как приложение к «Ниве»²⁹².

В вольном отношении к действительности Чжуан Цзы К. Бальмонт увидел не только декадентские настроения своего времени, но и стремления своей души. Он «певец мимолетности» (по выражению Л.А. Колобаевой), и его поэзия во многом – поэзия мгновения, для него жить – значит «быть во мгновениях, отдаваться им»²⁹³, воспевая «мимолетность красоты». Поэзия Китая – это тоже поэзия, запечатлевающая мгновение, особое видение мира. К. Бальмонт был действительно близок духу древних китайских мудрецов –

²⁸⁹ Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Книжный клуб Книгобек, 2010. С. 311-312.

²⁹⁰ Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 197.

²⁹¹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 378.

²⁹² Жизнь Николая Гумилева (Воспоминания современников). Л.: Издательство Международного фонда истории науки. 1991. С. 263.

²⁹³ Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1973. С. 73.

духу отстраненности от мира, наблюдателя-небожителя, «стихийного гения», избранного богами на одно песнетворчество, чуждого бурям и страстям здешнего мира, обреченного одиноко стоять «где-то там на высоте» и целиком погруженного в соблазны и откровения собственной бездонной души²⁹⁴. Подобно тому, как у Н. Гумилева «буддоподобные очертанья лика» (по выражению Э. Ф. Голлербаха²⁹⁵), мировосприятие К. Бальмонта несколько напоминает мировосприятие Ли Бо. В биографии К. Бальмонта есть такой эпизод. Очарованный лунными отблесками на воде, К. Бальмонт забирается по горло в пруд – в пальто, шляпе и с тростью в руке²⁹⁶. По одной из версий, Ли Бо умер оттого, что утонул в реке, когда, наклонившись с лодки, пытался дотянуться рукой до лунной дорожки на воде²⁹⁷.

В. Брюсов писал о мировосприятии К. Бальмонта: «Люди, соразмеряющие свои поступки со стойкими убеждениями, с планами жизни, с разными условностями, кажутся Бальмонту стоящими вне жизни, на берегу. Вольно подчиняться смене всех желаний героя Ли Бо, как и героя К. Бальмонта, всегда наполняют противоречивые чувства: с одной стороны – он желает вмешиваться в происходящие вокруг него события эпохи, помогать народу, но с другой стороны – его сердце стремится к уединению, и даже к отшельничеству, хотя такие категории как «прочность», «отчаянье покоя» – чуждые ему начала²⁹⁸. Китайский ученый Ян Хайбо (Yang Hai Bo) в статье «Эстетическое сознание Ли Бо» пишет о том, что отстраненность Ли Бо от земной жизни не стала его уходом от реальности: «он лелеял стремление к общественной жизни»²⁹⁹, и это стремление было эстетическим. Эстетическими были и стремления К. Бальмонта. Ян Хайбо цитирует

²⁹⁴ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 184.

²⁹⁵ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 578.

²⁹⁶ Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. С. 183.

²⁹⁷ Гумилев Н. Неизданное и несобранное. YMCA-PRESS. Paris, 1986. С. 165.

²⁹⁸ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 68.

²⁹⁹ 杨海波. 论李白的审美意识 / 江南大学学报, 1992 年第七卷, 第一期. 8 页 (Yánghǎibō. Lùn lǐbái de shěnměi yìshí / Jiāngnán dàxué xuébào [Ян Хайбо. Эстетическое сознание Ли Бо // Вестник Цзяннаньского университета, 1992. С. 8].

Конфуция, который учил, что лучшее государственное устройство, самая верная политика управления людьми строится на принципе: «Можно только тогда быть спокойным за людей, если ничего не предпринимать по отношению к ним»³⁰⁰ (это отсутствие действительности, о котором пишет в своем трактате Чжуан-Цзы, возводя отсутствие действительности к высшему пределу устремлений человека). К. Бальмонт мог быть знаком с идеями трактата Чжуан-Цзы через О. Уайльда, отсюда вольность его пересказа в поэтическом тексте, но «пересказ» К. Бальмонта от этого не теряет фактической значимости, поскольку поэт хорошо был знаком с китайской философией. В трактате Чжуан-Цзы К. Бальмонт увидел свою основную идею – тему Великого Ничто, свободы, которая при отсутствии религии приводит к разрушению и пустоте, забвению, отрешенности, небытийности. Можно предположить, что это интуитивное видение поэтом будущего России. Это главная мысль, которой следовал К. Бальмонт на протяжении всей своей жизни – поиск пути, Солнца, устремление к внутренней свободе.

Образ Великого Ничто возник у К. Бальмонта неслучайно: это не было подражанием чужеземной культуре или чем-то тем таинственным и экзотическим, к чему стремились деятели искусства того времени. Образ Великого Ничто родился из собственной поэтики К. Бальмонта, поэтики неопределенности, «поэтики растворения предметности», «туманов», «теней», «поэтики размытых очертаний слова и образа», характерной для его сборников 90-х годов: «здесь господствует колорит «призрачного» света, зыбкого сумрака, «лунного сиянья», атмосфера «загадочных снов», «духов ночи», образ предрассветной страны «без улыбок, без слов»³⁰¹.

В поэзии В. Брюсова образ «Ничто» семантически не однороден. В стихотворении «Балаганы» (1907) «Ничто» противопоставлено «Некому»:

Балаганы, балаганы

³⁰⁰ 杨海波. 论李白的审美意识 / 江南大学学报, 1992 年第七卷, 第一期. 8 页 (Yánghǎibō. Lùn lǐbái de shěnměi yìshí / Jiāngnán dàxué xuébào [Ян Хайбо. Эстетическое сознание Ли Бо // Вестник Цзяннаньского университета, 1992. С. 8].

³⁰¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. С. 64.

На вечерней площади.
Свет горит, бьют барабаны,
Дверь открыта, – проходи.

.....

Это – царская корона
(Крест – один, алмазов – сто).
Ей могли во время оно
Делать *Неким* – *ничто*

«Ничто» в стихотворении В. Брюсова графически оформлено со строчной буквы, что весьма неслучайно. Символична и дата стихотворения, которую ставит поэт под своим текстом – 7 января. День, когда действительно, даже «ничто» может восстать из праха, бесформенное – обрести структуру, стать «Неким», то есть уже имеющим персонифицированные черты: имя, личность и главное сущность, принадлежащую Бытию, а не бездне.

В стихотворении Н. Гумилева «В пути» (1908) образ Ничто сосуществует с образом дракона. Поэт называет Ничто «слепым»:

Дважды цветам не цвести.
Тень от гигантской горы
Пала на нашем пути.

Область унынья и слез –
Скалы с обеих сторон
И оголенный утес,
Где распростерся дракон.

Острый хребет его – крут,
Вздох его – огненный смерч.
Люди его назовут
Сумрачным именем: Смерть.

Что ж, обратиться нам вспять,
Вспять повернуть корабли,

Чтобы опять испытать
Древнюю скудость земли?

Нет, ни за что, ни за что!
Значит, настала пора.
Лучше *слепое Ничто*,
Чем золотое Вчера!
(«В пути», 1908)³⁰².

С.Л. Слободнюк считает, что «слепое Ничто» для героев Н. Гумилева «всего лишь допустимая, но отнюдь не желательная возможность их предприятия: борьбы с драконом-смертью»³⁰³. Ученый предполагает, что образ «слепого Ничто» Н. Гумилева восходит к теории «мэонизма» Н.М. Минского, как одной из самых распространенных в идеологии символизма.

В стихотворении В. Хлебникова «Стеклянный шест покоя над покоем...» (1920) образ «ничто» связан с учениями Востока:

Стеклянный шест покоя над покоем
Вдруг побледнел и вдруг померк.
И поле битв, где людоед лежит на людоеде,
Слагая сказку улиц птиц,
Снимая шкуру с бешеных волчиц,
Мешая белену с волной лесных криниц,
Чуме священной молится Восток.
Ты вся – столетий решето,
И твой *прекрасный сын* – никто.
И более холма кумир
С улыбкой смотрит на цветок,
И шеи жен под тяжестью секир...
Всё помнит огненный Восток.
(«Стеклянный шест покоя над покоем...», 1920)

Темой отрицания и пустоты, темой «ничто» в стихотворении В. Хлебникова «Стеклянный шест покоя над покоем...» стал образ «прекрасного сына –

³⁰² Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Т. 8. М.: Воскресенье, 2001. С. 197.

³⁰³ Там же. Т. 1. С. 436.

никто». Вспомним, что М. Волошин называл Китай страной, где «настолько относятся к смерти с пренебрежением, что считают чуму за «благословение Божие»³⁰⁴, вероятно именно поэтому чума «священная». Также «чумой» могла быть в рецепции поэта и сама «религия» Китая, воплощением которой становится ее «прекрасный сын» – забвение.

Ассоциативный ряд восприятий образа «Ничто» в стихотворении «Старые речи...» (1921) создает в рецепции автора антитезу ничто – нечто:

Ведь нечто – тяжесть, сила, долг, работа, труд.

А ничто – пух, перья, нежность, дым,

Объема ящик, полный пустоты,

То ящик бабочек и лени, и любви.

(«Старые речи...», 1921)

«Ничто» в рецепции поэта персонифицируется, оно обретает форму «объема ящика, полного пустоты».

Стоит отметить, что схожим образом образу «Ничто» в поэзии В. Хлебникова становится образ «Великого Я»:

Баграми моров буду разбирать старое строение народов,

Чернилам хворей буду исправлять черновик, человеческий листок рукописи.

Крючьями чум после пожара буду выбирать бревна и сваи народов

Для нового сруба новой избы.

Тонкой пилою чахотки буду вытачивать новое здание,

Выпилю новый народ грубой пилою сыпняка.

Выдерну гвозди из стен, чтобы рассыпалось Я, великое Я,

То надевающее перстнем ваше это солнце,

То смотрящее через стекло слез собачонки.

(«Баграми моров буду разбирать старое строение народов...», 1921)

Исходя из всего вышесказанного, можно утверждать, что тема «Ничто» в поэзии Серебряного века имеет пространственно-временной аспект, и отчасти восходит к «китайской» теме «Великого Ничто», раскрытой в одноименном стихотворении К. Бальмонта. В эстетике поэтов обозначенного периода тема «Ничто» имеет следующую семантическую наполняемость:

³⁰⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 8. М.: Эллис Лак, 2009. С. 446.

- «Великое Ничто» отражает миропонимание Китая, у которого нет религии, нет веры в какой-то конкретный образ, но есть свой «Мировой» Бог, некая «Высшая сила» (К. Бальмонт);

- «Ничто» является чем-то страшным, безобразным, *слепым*, несущим смерть (К. Бальмонт, Н. Гумилев, В. Хлебников);

- антитеза «ничто» – «Некое» (В. Брюсов);

- «Ничто» как символ пустоты (В. Хлебников).

Образ Китая в поэзии символистов и постсимволистов весьма разнообразен. Отражая концепции личностного, индивидуального эстетического восприятия в своем творчестве, поэты Серебряного века разных направлений в своих поэтических текстах представляют общие черты восприятия ими образа Китая:

- обращение к традициям и философии Китая (К. Бальмонт, В. Хлебников, Н. Гумилев);

- конфликт Логоса и Дао как кульминационное целое поэтического текста (К. Бальмонт, В. Брюсов);

- обращение поэта к традициям китайской поэзии (В. Хлебников).

3.3 Образ дракона (змея) в поэзии Серебряного века

Анализируя влияние XIX века на русскую культуру XX века, О. Мандельштам считал XIX век «носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история, – активная, деятельная, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускавшей ни одного луча активного познания, –

В пещере пустой

Зыбки качанье

Под чьей-то рукой, –

Молчанье, молчанье...

Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость. Буддизм в науке – подрумяненной личиной и озабоченной суетой позитивизма; буддизм в искусстве – в аналитическом романе Гонкуров и Флобера; буддизм в религии – глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая ничто иное, как буржуазная религия прогресса, религия аптекаря, господина Гомэ, изготовляющаяся к дальнейшему плаванию и снабженная метафизическими снастями.

Не случайно, кажется мне, тяготенье Гонкуров и их единомышленников, первых французских импрессионистов, к японскому искусству, к гравюре Хокусая. К форме танки во всех ее видах, то есть к совершенной и замкнутой в себе и неподвижной композиции»³⁰⁵.

Если признать рассуждение поэта верным, то становится вполне закономерным возникновение образа дракона во многих поэтических текстах начала XX века.

Образ дракона (змеи) проходит лейтмотивом через всю поэзию Серебряного века: «С тех пор как *мудрый Змий* из праха показался, / Чтоб демоном взлететь к надзвездной вышине, – / Доныне никому он в мире не являлся / Столь мощным, страшным, злым, как мне...» (Н.М. Минский «Мой демон», 1888), «Измучен в подневольной тесноте, / С *чудовищной Змеею* липко скован, / Дрожа от омерзенья к духоте, / Я чувствовал, что ум мой заколдован, / Что нет конца уродливой мечте» (К.Д. Бальмонт «Смертию – Смерть», 1899); «*Драконом, хищным и бескрылым*, / Засев, – ты стережешь года, / А по твоим железным жилам / Струится газ, бежит вода» (В.Я. Брюсов «Городу», 1907); «От куста к кусту переползайте, / Как ползут к своей добыче *змеи*...» (Н.С. Гумилев «Военная», 1910), «Закат. Как змеи, волны

³⁰⁵ Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 83-84.

гнутся...» (Н.С. Гумилев «На море», 1912); «Я как змеей *танцующей* измучен / И перед ней, тоскуя, трепещу...» (О.Э. Мандельштам «Змей», 1910); «А в пещере у *дракона* / Нет пощады, нет закона...» (А.А. Ахматова «Путник милый, ты далече...», 1921); «Таёт зов / Змей воев. / Нет пути. / Крик: пусти» (В.В. Хлебников «Таёт зов...», 1908), «Могла бы – взяла бы / В утробу пещеры: / В *пещеру дракона*, / В трущобу пантеры...» (М.И. Цветаева «Пещера», 1936), «– Невемый! – На сале змеином, без свеч / Хлеб свадебный печь» (М.И. Цветаева «Широкое ложе для всех моих рек...», 1922), «И вновь император / стоит без скипетра. / Змей. / Унынье у лошади на морде. / И никто не поймет тоски Петра – / узника, / закованного в собственном городе» (В. Маяковский «Последняя петербургская сказка», 1916) и т.д.

В 1885 году поэт-символист Н.М. Минский создает стихотворение «Мой демон», где образ демона в восприятии поэта приближен к образу «мудрого Змия»:

Нет, никогда с тех пор, как мрачные созданья
Сомнений и тоски тревожат дух людей
Гордыней гневною иль смехом отрицанья,
Или отравой страстей,
С тех пор как мудрый Змий из праха показался,
Чтоб демоном взлететь к надзвездной вышине, –
Доныне никому он в мире не являлся
Столь мощным, страшным, злым, как мне...
(«Мой демон», 1885)

В поэтическом наследии В. Соловьева известно стихотворение «Дракон. Зигфриду» (1900) – стихотворение-раздумье об исторических судьбах России.

Из-за кругов небес незримых
Дракон явил свое чело, –
И мглою бед неотразимых
Грядущий день заволокло.

Ужель не смолкнут ликованья
И миру вечному хвала,

Беспечный смех и восклицанья:
«Жизнь хороша, и нет в ней зла!»

Наследник меченосной рати!
Ты верен знамени креста,
Христов огонь в твоём булате,
И речь грозящая свята.

Полно любовью Божье лоно,
Оно зовет нас всех равно...
Но перед пастию дракона
Ты понял: крест и меч – одно
«Дракон. Зигфриду» (1900)

Последние строки стихотворения В. Соловьева «Дракон» по мнению В.П. Купченко имеют явное обращение к Вильгельму II.

Статья князя С.Н. Трубецкого «Смерть В.С. Соловьева» была напечатана в №9 «Вестника Европы» за 1900 г.; здесь же было помещено написанное незадолго до кончины стихотворение В. Соловьева «Дракон. Зигфриду»³⁰⁶.

«Зигфридом» В. Соловьев называет Вильгельма II. Анализируя стихотворение В. Соловьева, М. Волошин цитировал слова Вильгельма II, не принимая его политики по отношению к Китаю: «Пленных не берите, пощады не давайте – *приготовьте путь культуре*». И это «предводителя гуннов» Соловьев приветствует как «Зигфрида». Я вполне понимаю, почему, и понимаю мысль и идею Соловьева, но не могу примириться в этом (т.е. стихотворением). Мы как-то рассчитывали с Валерьяном <В.О. Вяземским>, сколько китайцев надо убить для «приготовления пути культуре» и для произведения на них надлежащего впечатления, т.е. именно такого, о котором заботится Вильгельм-Зигфрид, «чтоб в течение 1000 лет ни один китаец не посмел бы косо взглянуть на немца»³⁰⁷.

³⁰⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 8. М.: Эллис Лак, 2003-2015. С. 447.

³⁰⁷ Там же. Т. 8. С. 446.

Стихотворение В. Соловьева «Дракон», написанное меньше чем за месяц до смерти, в 1900 году, во многом могло стать «образцом» для всей последующей «драконьей» темы в поэзии Серебряного века.

В поэзии К. Бальмонта образ дракона встречается в нескольких текстах. Примечательно, что и у К. Бальмонта, и у Н. Гумилева, тема дракона, побеждаемого святым Георгием, и тема Китая хронологически сосуществуют. Стихотворение К. Бальмонта «Святой Георгий» написано в 1900 году. В этот же год создается его «Великое Ничто». Цикл стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» был написан незадолго до его «Поэмы начала» и выхода в свет альманаха «Дракон», созданного поэтом.

Обратимся к стихотворению К. Бальмонта «Святой Георгий» (1906).

Святой Георгий, убив Дракона,
Взглянул печально вокруг себя.
Не мог он слышать глухого стога,
Не мог быть светлым – лишь свет любя.

Он с легким сердцем, во имя Бога,
Копье наметил и поднял щит.
Но мыслей встало так много, много –
И он, сразивши, сражен, молчит.

И конь святого своим копытом
Ударил гневно о край пути.
Сюда он прибыл путем избитым.
Куда отсюда? Куда идти?

Святой Георгий, святой Георгий,
И ты изведal свой высший час!
Пред сильным Змеем ты был в восторге,
Пред мертвым Змием ты вдруг погас!
(«Святой Георгий», 1906)

В комментариях к стихотворению дается указание на письмо Бальмонта к И.И. Ясинскому от 1 июля 1903 года, где говорится о том, что

«„Святой Георгий” был изъят цензурой из состава сборника «Будем как солнце». В критике «Святой Георгий» был охарактеризован как «стихотворение поистине гениальное, сочетающее глубинное вдохновение замысла с кристальной чистотой формы... Это один из лучших перлов в венце Бальмонта» («Перевал», 1907, №7, с. 57). Стихотворение это запомнилось А. Блоку («Записные книжки», М., 1965, с. 91)»³⁰⁸.

Убивая чудовище, лирический герой К. Бальмонта испытывает жалость, что не было характерно для славяно-русской традиции, где отношение к дракону как к демону было однозначным. К. Бальмонт изобразил святого Георгия вынужденным убить змея чуть ли не против своей воли. Удивительные параллели выстраиваются между «отношением» святого Георгия к убитому дракону в стихотворении К. Бальмонта и отношением жреца к умирающему дракону в «Поэме Начала» Н. Гумилева. Н. Гумилев, словно продолжая идею К. Бальмонта, делает своего лирического героя «жрецом», отдавшим свою жизнь для жизни дракона.

*Стихотворение К. Бальмонта «Святой
Георгий» (1900)*

Святой Георгий, убив Дракона,
Взглянул печально вокруг себя.
Не мог он слышать глухого стоны,
Не мог быть светлым – лишь свет любя.

«Поэма начала» Н. Гумилева (1921)

Когти лап в предсмертном томленьи
Бороздили поверхность скал,
Но без голоса, без движенья
Нес он муку свою и ждал,
Белый холод последней боли
Плавал по сердцу, и вот-вот
От сжигающей сердце воли
Человеческой он уйдет.
Понял жрец, что страшна потеря
И что смерти не обмануть,
Поднял правую лапу зверя
И себе положил на грудь.

³⁰⁸ Там же. С. 636.

Тему жалости святого Георгия к дракону продолжает в своем творчестве и М. Цветаева, развивая мысль о том, что, убивая дракона, Георгий делал это словно «чужими руками»:

О тяжесть удачи!

Обида победы!

Георгий, ты плачешь,

Ты красною девой

Бледнеешь над делом

Своих двух

Внезапно-чужих

Рук.

(«О тяжесть удачи...», 1921)

Н. Скотов сравнил поздние стихи Н. Гумилева с «фрагментами античного, средневекового, восточного, китайского и русского мира, сложенные в грандиозную картину бытия, содержащие связь времен и пространств»³⁰⁹. Среди различных культурных традиций Китай был мечтой поэта, и возможно, тем самым заветным «Эльдорадо», в поисках которого он провел всю жизнь. Восточная поэзия была его самой большой страстью³¹⁰. По мнению Н.А. Оцуа, Китай дал Н. Гумилеву одну из его любимых тем, тему дракона³¹¹.

Исследователи творчества Н. Гумилева неоднократно упоминали присутствующий в его поэзии образ дракона (Д.В. Соколова, И.Ю. Барышникова, Е.В. Климова, О.Л. Данилова, Омри Ронен и др.). Современник Н. Гумилева, Э.Ф. Голлербах в рецензии на альманах «Дракон», созданный поэтом, саркастично заметил: «без змеи он не может, ему непременно подай не дракона, так змею»³¹².

Одно из первых изображений дракона в поэзии Н. Гумилева возникло при описании китайских образов в стихотворении «Маскарад» (1907):

³⁰⁹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М.: Воскресенье, 2001. С. 8.

³¹⁰ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 202.

³¹¹ Оцуа Н. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. СПб.: Издательство «Logos», 1995. С. 150.

³¹² Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 594.

В глухих коридорах и залах пустынных
Сегодня собрались веселые маски,
Сегодня в увитых цветами гостиных
Прошли ураганом безумные пляски.

*Бродили с драконами под руку луны,
Китайские вазы метались меж ними,
Был факел горящий и лютя, где струны
Твердили одно непонятное имя.*
(«Маскарад», 1907)

«Стихотворение это, – пишет В.В. Бронгулеев, – своеобразный гротеск, сплетенный из причудливых карнавальных образов...»³¹³. Китай действительно часто воспринимался русскими поэтами как что-то карнавальное, игрушечное: образ Китая, возникший в стихотворении Н. Гумилева «Маскарад», невольно отсылает нас к воспоминаниям К. Бальмонта. Находясь в Харбине, он писал: «Я радуюсь на новые впечатления Дальнего Востока, маленькие беглые услады глаз и души. *Все китайцы, проходящие по улицам, похожи на изваяния, их лица – непроницаемые маски*»³¹⁴.

Строка из стихотворения Н. Гумилева «Маскарад»: «Бродили с драконами под руку луны» – вероятно описание китайского праздника, маскарада, «главным героем» которого всегда становился дракон. Можно также предположить, что поэтом была использована определенная китайская символика. Луна в культуре Китая означает возлюбленную. Поэт для Н. Гумилева – это «Властитель вселенной», в контексте китайской культуры властитель – дракон: «И если я волей себе покоряю людей, / И если слетает ко мне по ночам вдохновенье, / И если я ведаю тайны – поэт, чародей, / *Властитель вселенной* – тем будет страшнее паденье» («Я верил, я думал...», 1911).

³¹³ Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева: Годы 1886-1913. М.: Мысль. 1995. С. 38.

³¹⁴ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 96.

В неоконченной поэме Н. Гумилева «В Китае» (1918) (другое заглавие поэмы – «Два сна. Китайская поэма») образ дракона носит «одомашненный» характер, он наделен весьма добродушной внешностью: «Его огромные усы / Торчали, тучу разрезая, / Две тоненькие стрекозы / На них сидели, отдыхая» («В Китае», 1918). Дракон является хранителем семьи Лай-Це, «семейным драконом»: «Когда, как будто донесен / Из-под земли раздался рокот, / Старинный бронзовый дракон / Ворчал на каменных воротах: // «Я пять столетий здесь стою, / А простою еще и десять, / Судьбу тревожную мою / Как следует мне надо взвесить. // Одни и те же на крыльце / Китаечки и китайчонки, / Я помню бабушку Лай-Це, / Когда она была девчонкой. // Одной приснится страшный сон, / Другая влюбится в поэта, / А я, семейный их дракон, / Я должен отвечать за это?» («В Китае», 1918).

В июле 1918 года поэтом создается цикл китайских стихотворений «Фарфоровый павильон», в феврале 1921 года выходит первый номер альманаха Цеха поэтов – «Дракон». Образ дракона (змеи) в цикле китайских стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» встречается трижды, он подробно был рассмотрен в параграфе 2.2 Рецепция Китая в поэзии Н. Гумилева. «Фарфоровый павильон».

В стихотворении Н. Гумилева «Рассвет» (1902-1903) основная черта дракона – властительность:

*Змей взглянул, и огненные звенья
Потянулись, медленно бледнея,
Но горели яркие каменья
На груди властительного змея*
(«Рассвет», 1902-1903)

Заметим, что властительность, как основная черта дракона (змия) показана в стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто». Поэт называет дракона «владыкой»: «Дракон, *владыка* солнца и весны...» («Великое Ничто», 1900). Во второй строфе стихотворения Н. Гумилева «Рассвет» змей назван «дивно светлым»:

Как он дивно светел, дивно страшен!

Но Павлин и строг и непонятен,
Золотистый хвост его украшен
Тысячею многоцветных пятен.

Согласно китайской традиции изображения дракона, дракон действительно может быть «дивно светел». В первом словаре иероглифов «Шовэнь цзецзы» («Происхождение китайских иероглифов») говорится что дракон «может быть ясным»³¹⁵. По сюжету стихотворения Н. Гумилева «Рассвет» Змей и Павлин исчезают после приближения к раю, теряя свой обманный свет:

Молчаливо ждали у *преддверья*;
Только ангел шевельнул крылами,
И посыпались из *рая* перья
Легкими, сквозными облаками.

Сколько их насыпалось, белея,
Словно снег над неокрепшей нивой!
И *погасли изумруды Змея*
И *Павлина веерное диво*
(«Рассвет», 1903-1907)

Метафора «изумруды змея» в стихотворении Н. Гумилева не случайна. В другом произведении поэта – «Вверх по Нилу» эпитет «изумрудный» – характеристика крокодила:

– Говорят, в истоках Нила лихорадки и москиты.
– Да, но там есть также священные *крокодилы* особенной редкой породы, *изумрудные*» («Вверх по Нилу», 1907).

Одно и то же определение «изумрудный» общее для образов крокодила и змея вполне объяснимо: «Реальной основой для создания типа Д. послужили, по-видимому, некоторые формы гадов, как, напр., крокодил, гавиал, *Histiurus amboinensis* и *Agama versicolor* (с гребнями вдоль спины), может быть и *Draco volans*, отчасти также тигр и др. Классические

³¹⁵ 许慎. 说文解字. 北京: 中华书局, 1985. 558 页 (Xǔ shèn. Shuō wén jiě zì. Běijīng: Zhōnghuá shūjú, 1985)
[Сюй Шэнь. Шовэнь цзецзы. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985]. С. 390.

представления о Д. были занесены, как думают, из Египта и создались из смешения представлений о нильском крокодиле и о большом змее...»³¹⁶.

В стихотворении Н. Гумилева «Змей» (1916) обозначено географическое происхождение змея: *Золотая Орда, китайская равнина*: «Ах, иначе в былые года / Колдовала земля с небесами, / Дива дивные зрелись тогда, / Чуда чудные деялись сами... // Позабыв Золотую Орду, / Пестрый грохот равнины китайской, / Змей крылатый в пустынном саду / Часто прятался полночью майской. // Только девушки видеть луну / Выходили походкою статной, – / Он подхватывал быстро одну, / И взмывал, и стремился обратно. // Как сверкал, как слепил и горел / Медный панцирь под хищной луною, / Как серебряным звоном летел / Мерный клекот над Русью лесною: // «Я красавиц таких лебедей / С белизною такою молочной, / Не встречал никогда и нигде, / Ни в заморской стране, ни в восточной. // Но еще ни одна не была / Во дворце моем пышном, в Лагоре: / Умирают в пути, и тела / Я бросаю в Каспийское Море. // Спать на дне, среди чудовищ морских, / Почему им, безумным, дороже, / Чем в могучих объятьях моих / На торжественном княжеском ложе? // И порой мне завидна судьба / Парня с белой пастушеской дудкой / На лугу, где девичья гурьба / Так довольна его прибауткой». // Эти крики слышав, Вольга / Выходил и поглядывал хмуро, / Надевал тетиву на рога / Беловежского старого тура»³¹⁷. Стихотворение создано на основе известного мифологического сюжета о похищении драконом девушки³¹⁸.

М.Д. Эльзон в примечаниях к стихотворению Н. Гумилева «Змей» указывает на неясную причину единоборства Вольги и змея, ссылаясь на обычное противостояние в былинах Добрыни Никитича и «Змея проклятого»³¹⁹. Однако из работ В.Я. Проппа известно, что Вольга (он также

³¹⁶ Энциклопедический словарь: Репр. воспроизведение изд. Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон, 1890 г.: в 82 т. Т. 21. М.: Терра, 1991. С. 466.

³¹⁷ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2001. С. 92-93.

³¹⁸ Иванов В.В. Дракон // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 394.

³¹⁹ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. СПб.: Академический проект, 2000. С. 663.

именуется – Волх) воюет против Индии, *Золотой Орды* (по сюжету стихотворения Н. Гумилева змей прилетает из Золотой Орды) и Турции. Свою дружину при совершении жестоких набегов Вольга женит на девушках³²⁰. Возникший образ змея и Вольги-охотника вполне закономерен: «Волх рождается оттого, что мать, спускаясь с камня, неосторожно наступает на змея. Змей обвивается вокруг ее ноги, и она зачинает. <...> Когда Волх рождается, звери, рыбы и птицы в страхе прячутся: родился великий охотник»³²¹.

В неоконченном произведении Н. Гумилева «Поэма Начала. Книга первая. Дракон. Песнь первая» (1921)³²² поэт создает портретную характеристику «главного героя», используя древнюю антитезу «сон – пробуждение»:

Пробудился дракон и поднял

Янтари грозовых зрачков.

Первый раз он взглянул сегодня

После сна десяти веков.

И ему не казалось светлым

Солнце, юное для людей.

Был как будто засыпан пеплом

Жар пылавших в море огней

(«Поэма Начала. Книга первая. Дракон. Песнь первая», 1921)

Разнообразно описание глаз, взгляда «главного героя». Это и «драконий холодный и скользкий взор», «муть уже потухавших глаз» – вплоть до очень близкого приближения, до возможности рассмотрения сетки вен на веках дракона («багровые сети крокодилийх сомкнутых век»).

Создается страшный и правдивый образ дракона, необычный по своей силе, готовый после долгого затишья («После сна десяти веков») прорваться из состояния дремоты к жизни. Поэт снова называет дракона «владыкой»:

³²⁰ *Протт В.Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. С. 74-75.

³²¹ Там же. С. 71.

³²² По материалам домашнего архива Лукницких, «Поэма начала» (Песнь первая) – была написана Н. Гумилевым в сентябре-октябре 1920 года.

«На песке пред своим *владыкой* / Начертал таинственный знак»³²³. По сюжету поэмы жрец начинает беседу с драконом с помощью «таинственного знака». Строки стихотворения невольно отсылают нас к известному стихотворению Н. Гумилева «Слово» (1919)³²⁴. Проведем текстовые параллели.

В стихотворении «Слово» патриарх «тростью на песке *чертил* число», в поэме «Дракон» жрец «черной пикой» «*Начертал* таинственный знак». Обратимся к строкам поэмы: «Точно *жезл*, во прахе лежавший, – / Символ *смертного естества*». В славяно-русской традиции встречаем обратное: «*жезлом* из корня Иессеева и цветом от него» (кондак Рождества Христова, песнь 4-я) именуется сам Христос. Рождение Христа, крестная смерть, сам символ Креста становится «символом воскресения», после сошествия во ад человеку дается естество бессмертное – вечная жизнь.

Следующие строки «Поэмы Начала» графически напоминают начертание «креста» или иероглифа с написанием *откидной черты*, обозначающего божество: «И *отвесный*, обозначавший / Нисхождение божества, / И короткий, меж них сокрытый, / Точно связь этих двух миров...»³²⁵. Заметим, что слово «отвесный» могло быть взято из поэмы А.К. Толстого «Дракон», в которой есть такая строка: «Когда же вниз отвесно пал наш взор...»³²⁶.

Н. Гумилев был знаком на практике с китайской иероглифической письменностью, о чем свидетельствует Н.А. Энгельгардт: «Помню елку у поэта, где был, между прочим, известный писатель Корней Иванович Чуковский. Гумилев читал мне две песни поэмы, которая потом пропала. Это были две картины: Китай и Индия. Поэма была необыкновенно талантлива. Поэту удалось уловить дух и всю противоположность культуры Китая и

³²³ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 128.

³²⁴ Стоит отметить, что выбранные параллели неслучайны: в альманахе «Дракон» Н. Гумилев поместил «Поэму начала», стихотворения «Слово» и «Лес» и статью «Анатомия стихотворения», о чем упоминает в своей книге Вера Лукницкая.

³²⁵ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. СПб.: Академический проект, 2000. С. 298.

³²⁶ Толстой А.К. Избранное. М.: Издательство «Правда», 1986. С. 236.

Индии. Я заинтересовал его Китаем настолько, что он взял у меня несколько уроков китайских иероглифов»³²⁷.

В последующих строках жрец произносит: «И я знаю, что заповедней / Этих *сфер, и крестов, и чаш*, / Пробудившись в свой день последний, / Нам ты знание свое отдашь» («Поэма Начала», 1921). «День последний» – возможно, реминисценция к Апокалипсису и «числу зверя» (в тексте поэмы Н. Гумилев называет дракона «зверем»: «Поднял правую лапу зверя»). В начале поэмы упоминаются животные: «красный бык», «огромная птица», которая «парит», «лев» с «благородным сердцем» – возможно, символы евангелистов.

Описывая начало Вселенной, поэт создает образ дракона, который становится «земною корой, разметавшеюся равниной, притаившеюся горой». Согласно древним китайским мифам, земля была создана из дракона: «Представление о том, что земля создана из дракона или змеи, было вытеснено понятием о хаосе как бесформенной массе, но во многих мифах сохранились следы того, что он был когда-то олицетворением водной стихии. В китайских мифах хуан-ди (хаос) – сын птицы Ди-цзян. Это чудовище желтого или огненно-красного цвета»³²⁸.

Можно предположить, что увлечение Н. Гумилева образом дракона приобретает вопрос о некой «поэтической традиции», и что за этим образом стоит не только стремление поэта к экзотике.

Известно, что поэтическое творчество и становление Н. Гумилева связано с другим выдающимся поэтом Серебряного века – И. Анненским: «Он вбрасывал в пространство безымянных / Мечтаний – слабого меня» (Н. Гумилев «Памяти Анненского», 1911), который на материале поэзии А.К. Толстого написал статью для начинающих литераторов «Сочинения гр. А.К. Толстого как педагогический материал». В ней И. Анненский, анализируя произведение А.К. Толстого «Дракон», замечает: «Описание

³²⁷ Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 382.

³²⁸ Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Издательство «Знание», 1968. С. 26-27.

чудовища есть, может быть, лучшее из того, что когда-нибудь написал Толстой»³²⁹. Несомненно, Н. Гумилев знал и ценил творчество А.К. Толстого. Более того, в 1921 году Н. Гумилев редактировал его собрание сочинений. Об этом упоминает в своем дневнике Павел Лукницкий³³⁰.

Обращаясь к теме концепции исторического развития Вселенной, А.К. Толстой в год своей смерти создает поэму «Дракон» (1875). Н. Гумилев в последний год своей жизни пишет «Поэму Начала» (1921).

Проведем текстовые параллели фрагментов поэм А.К. Толстого и Н.С. Гумилева:

А.К. Толстой «Дракон» (1875)

И вот глаза зардели, как лампы, –
Под тяжестью ожившею *утес*
Затрепетал – и сдвинулась *громада*

И поползла... *Мох, травы, корни лоз,*
Все, что срастись с *корой* успело *змея,*
Все выдернув, с собою он понес.

Сырой землей запахло; мы ж, не смея
Дохнуть, лежали ниц, покуда он
Сползал с высот, чем дале, тем быстрее...

В поэме Н.С. Гумилева дракон становится «земною корой», «равниной». Он не умирает, растворяясь в природе, превращается в «притаившуюся гору»: «Этот *камень рычал* когда-то, / Этот *плющ* парил в облаках» («Поэма Начала», 1921). Создается картина событий, произошедших до тех, которые описал в своей поэме А.К. Толстой: дракон

Н.С. Гумилев «Поэма

Начала. Книга первая. Дракон.

Песнь вторая» (1921)

Лебедь стал сияющей льдиной,
А дракон – земною корой,
Разметавшеюся *равниной,*
Притаившеюся *горой.*

³²⁹ Толстой А.К. Стихотворения. Поэмы. Князь Серебряный. Сочинения Козьмы Пруткова. М.: Олимп; ООО Фирма «Издательство АСТ», 1999. С. 501.

³³⁰ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 256.

оживает, трепещет утес, и громада-гора приходит в движение – дракон больше не таится, но выступает в своем обличии.

Впервые образ горы-дракона (утеса-дракона) возник у Н. Гумилева, вероятно, еще в 1908 году в стихотворении «В пути». Именно «утес» упоминается в поэме А.К. Толстого «Дракон»: «Под тяжестью, ожившею *утес* / Затрепетал – и сдвинулась громада» («Дракон», 1875).

Стихотворение Н.С. Гумилева

«В пути»

Кончено время игры,
Дважды цветам не цвести.
Тень от гигантской горы
Пала на *нашем* пути.

Область унынья и слез –
Скалы с обеих сторон
И *оголенный утес*,
Где распростерся дракон.

Острый хребет его – крут,
Вздых его – огненный смерч.
Люди его назовут
Сумрачным именем: Смерть.

Сопоставим лексику двух текстов:

на нашем пути, оголенный утес, острый хребет – у Гумилева;

нам, чудное в утесе изваянье, хребет – у Толстого.

Поэма А.К. Толстого «Дракон»

... Но устремив мой взор
Перед собой, я напрягал вниманье,
Туман же все редел с недавних пор;

И только он рассеялся – не зданье
Нам показал свободный солнца свет,
Но чудное в *утесе* изваянье:

Что я стеной считал, то был хребет
Чудовища, какому и примера,
Я полагал, среди живущих нет.

В поэме А.К. Толстого и в стихотворении Н.С. Гумилева дракон не мифологический персонаж, но реальный, сосуществующий со всей земной действительностью: людьми и природой. В поэме А.К. Толстого образ *дракона-притаившейся горы* явился движущей силой к дальнейшему развитию сюжета поэмы. Разбуженный камнем дракон становится смертью для всего живого на земле. Можно предположить, что Н.С. Гумилев, создавая

раннее свое стихотворение «В пути» (1908) и позднюю «Поэму Начала» (1921) помнил об атмосфере поэмы А.К. Толстого «Дракон», отличающейся «почти дантовской образностью и силой» (выражение И. Тургенева). Странное совпадение (?), но, рецензируя «Поэму Начала», Э.Ф. Голлербах написал: «<...> в «Поэме начала» Гумилев размахивается на подобие Гете или Данте»³³¹.

Важно, что один и тот же образ *дракона-притаившейся горы* встречается и в раннем, и в позднем произведениях Н.С. Гумилева. В поэме М. Цветаевой «На Красном коне» (1921) чудище, являющееся прообразом дракона, названо «Духом Горы» и также присутствуют два путника:

Мужайся, отрок! – *Дух Горы*

Один – нас двое.

Здесь только зори да орлы,

Да мы с тобою.

(«На Красном коне», 1921)

Образ *притаившейся горы* в поэме Н. Гумилева, возможно, восходит к одному из китайских мифов о сотворении Вселенной: «В Китае рассказывали, что когда умер Тянь-Цзы (сын неба) с *телом змеи и головой дракона*, прозванный Пань-гу, то дыхание его сделалось ветром и облаками, голос – громом, левый глаз – солнцем, правый – луною, туловище с руками и ногами – четырьмя странами света, кровь – реками, волосы на голове – звездами, мелкие волосы кожи – деревьями и травой...»³³².

Возникновение образа притаившегося дракона в поэтическом мире Н. Гумилева могло иметь и более глубокие корни. В китайском языке существует устойчивое словосочетание, лексема «притаившийся дракон» (卧龙 wò lóng). «Притаившимся» («спящим») драконом (卧龙 wò lóng) именуется человек, чей талант, чаще всего, скрыт от окружающих³³³.

³³¹ Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 594.

³³² Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Издательство «Знание», 1968. С. 47.

³³³ К примеру, этим именем называется герой «Записей о Трех царствах» Чэня Шоу, государственный деятель Чжугэ Лян: 诸葛亮明者，卧龙也，将军岂愿见之乎？(Zhuge kongming zhe, wolong ye, jiangjun qi yuan jian zhi hu Чжугэ Конгминь – это «лежащий дракон» в свете, генерал разве не хочет его встречать?) [陈

В таком случае становится вполне закономерным «странное» притяжение поэта к теме дракона, возникновение выражения «притаившейся горы» в его неоконченной «Поэме Начала».

Образ зверя «которого нет» присутствует в стихотворении Н. Гумилева «Укротитель зверей» (1912).

.....
Только <...> я вижу всё чаще и чаще
(Вижу и знаю, что это лишь бред)
Странного зверя, которого нет...
Он – золотой, шестикрылый, молчащий.

Долго и зорко следит он за мной
И за движеньями всеми моими,
Он никогда не играет с другими
И никогда не идет за едой.

Если мне смерть суждена на арене,
Смерть укротителя, – знаю теперь,
Этот, незримый для публики, зверь
Первым мои перекусит колени.

Фанни, завял вами данный цветок,
Вы ж, как всегда, веселы на канате...
Зверь мой, он дремлет у вашей кровати,
Смотрит в глаза вам, как преданный дог
(«Укротитель зверей», 1912)

Этот образ невиданного зверя сложен и противоречив. С одной стороны «золотым, шестикрылым, молчащим» может быть Серафим – ангел с шестью крылами, высший ангельский чин, наиболее приближенный к Богу. Однако в стихотворении очевидно описание именно зверя, не ангела. Зверя, который «незримый для публики», но который способен «перекусить

寿(撰) (Chen Shou) 裴松之(注). 三国志 (San guo zhi) «Записи о Трех царствах». 北京: 中华书局, 1999. 678 页 . С. 67].

колени». Учитывая описание «шестикрылый», обратимся к этимологии понятия Серафим. Одно из значений древнееврейского слова «сараф» – «летающий змей», «летающий дракон». Отсюда можно предположить и сам облик неведомого в стихотворении Н. Гумилева зверя.

Эпиграф, который Н. Гумилев выбирает для интересующего нас стихотворения, таков: «...Как мой *китайский* зонтик красен, / Натерты мелом башмачки» – это строки из стихотворения Анны Ахматовой «Меня покинул в новолунье...». Переключка темы циркового артиста, с неизбежным «китайским» бытом (зонтиком) и почти «китайским» зверем («золотым, шестикрылым, молчащим») несет в себе глубокий подтекст и может быть вариацией темы поэта и поэтического дара, наиболее ярко отраженной в стихотворении Н. Гумилева «Скрипка» (1907).

В свете всего сказанного можно утверждать, что образ дракона в поэзии Н. Гумилева полисемантичен: дракон – поэт («Поэт»), мифологический образ («Змей»), составляющая деталь китайского маскарада («Маскарад»), бытовая деталь («Фарфоровый павильон», «Я верил, я думал...») и т.д. Отличительные черты образа дракона (природа гада, мнимая светозарность или светлость, его «географическое происхождение»), несомненно содержат китайский подтекст. Сложность и многообразие этого образа свидетельствует о глубоких знаниях поэтом культуры Китая. Стремление автора изобразить Китай не только в личностном восприятии, но и взглянуть на мир глазами древнего китайца («Странник»), свидетельствует о сильной эмоциональной привязанности поэта к этой стране.

В поэзии М. Цветаевой образ змея, дракона весьма частотен: «– *Змей* не прождал ни минуточки, / Свистнул, – и в горы скорей!» / Мама у сонной малюточки / Шелк расчесала кудрей» (М.И. Цветаева «У кровати», 1910), «Семеро, семеро / Славлю дней! / Семь твоих шкур твоих / Славлю, *Змей*!» (М.И. Цветаева «Семеро, семеро...», 1921), «Кровь, что воет волком, / Кровь – *свирепый дракон*, / Кровь, что кровь с молоком, / В кровь целует – силком!» (М.И. Цветаева поэма-сказка «Царь-Девница», 1920) реализуется как образ

змея-жениха, дракона, которого побеждает святой Георгий. В конце стихотворения «Да, я тебя уже ревную...» (1914) повествование ведется от лица дракона, так же, как и в стихотворении Н. Гумилева «Змей» (1916).

Я – змей, похитивший царевну,
Дракон! – Всем женихам – жених! –
О свет очей моих! – О ревность
Ночей моих!
(«Да, я тебя уже ревную...», 1914)

Образ святого Георгия, пронзающего копьём змея в поэзии М. Цветаевой, впервые возникает около 1914 года в стихотворении «Германии»:

– От песенок твоих в восторге –
Не слышу лейтенантских шпор,
Когда мне свят *святой Георгий*
Во Фрейбурге, на Schwabenthor

9 мая 1918 года было написано стихотворение «Московский герб: герой пронзает гада...»:

Московский герб: герой пронзает гада.
Дракон в крови. Герой в луче. – Так надо.

Во имя Бога и души живой
Сойди с ворот, Господень часовой!

Верни нам вольность, Воин, им – живот.
Страж роковой Москвы – сойди с ворот!

И докажи – народу и дракону –
Что спят мужи – сражаются иконы.
(«Московский герб: герой пронзает гада...», 1918)

Известен также цикл стихотворений М. Цветаевой «Георгий» (1921), в первом стихотворении которого можно проследить рецепцию образа дракона в сознании поэта: «дохлый гад», «издохший гад», «дрянная кровь»,

«гремучий гад»³³⁴. Известно, что имя «Георгий» было для Марины Цветаевой любимым именем, так в 1925 году она назовет своего сына. В цикле стихотворений облику Георгия она придала внешние черты своего мужа³³⁵.

Неслучайным стало проявление образа дракона в поэзии Серебряного века как *действия*:

Это вам –
пентры,
раздобревшие как кони,
жрущая и ржущая России краса,
прячущаяся мастерскими,
по-старому *драконя*
цветочки и телеса

(В. Маяковский «Приказ №2 армии искусств», 1921)

Возникший образ дракона в текстах Серебряного века – отражение атмосферы того времени, воплощение зла, проявившего себя в полной мере. Дракон становится тотемой эпохи, одним из главных символов начала XX века.

Остается заметить, что образ дракона стал одним из самых частотных в последние годы жизни многих поэтов (А.К. Толстой, В. Соловьев, Н. Гумилев, М. Цветаева и др.). Обращаясь к культуре Китая, поэты Серебряного века так или иначе соприкасались с образом дракона и осмыслив его, обращались к известному в славяно-русской традиции образу святого Георгия, пронзающего мечом змия. Дракон – символ китайской культуры был не только экзотическим образом в их поэзии, но и, может быть, судьбоносным предчувствием собственного конца, несовместимостью мифа и жизни.

³³⁴ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.1. Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 35.

³³⁵ Там же. С. 496.

Заключение

Рассматривая эстетическую предметность художественного образа Китая в русских поэтических текстах Серебряного века, мы старались уяснить себе смысловое ее содержание. Образ Китая в русской поэзии обозначенного периода – сложный синтез культурных, мифологических, религиозно-философских и исторических реалий. Обращение русских поэтов к произведениям Лао Цзы, Чжуан Цзы, Ли Бо, Ду Фу, Вана Чанлина, древней китайской мифологии, даосским практикам, буддизму, деталям китайского быта, историческим реалиям страны, противоположной историческому динамизму Европы, невольно сформировало сложную структуру текста. В пределах одного произведения «невольно» нашли совмещение несколько пластов значений: китайского и русского, древнекитайского и древнерусского. Поэтами был дан образ Китая как в *прозрачных, тривиальных проявлениях* (В. Маяковский «Газетный день» (1923), «О деле 26-ти» (1924), «Прочь руки от Китая!» (1924), «Московский Китай» (1926); М. Цветаева «Сядешь в кресла, полон лени...» (1915), «Крысолов» (1925); О. Мандельштам «Еще далеко мне до патриарха...» (1931); В. Хлебников «Слава тебе, костер человечества» (1920), «Единая книга» (1920), «Пусть пахарь, покидая борозду...» (1921, 1922) и др.), так и образ, связанный с теми или иными *философскими учениями*, требующими понимания подтекста произведения, анализа различных контекстов и внутритекстовых связей (К. Бальмонт «Великое Ничто» (1900), «Через века» (1916), «Китайское небо» (1921), «Китайская греза» (1921); Н. Гумилев «Я верил, я думал...» (1911), цикл «Фарфоровый павильон» (1918); В. Хлебников «Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны...» (1911), «Туда, туда...» (1919, 1921-1922); М. Цветаева «Быть в аду нам, сестры пылкие...» (1915) и др.).

Концептуальный образ дракона (змея), возникший как результат восприятия культуры, мифологии Китая, атмосферы Серебряного века, отражен во многих поэтических произведениях: В. Соловьев «Дракон. Зигфриду» (1900), К. Бальмонт «Великое Ничто» (1900), Н. Гумилев «Фарфоровый павильон» (1918), М. Цветаева «Змей» (1916) и другие.

Цикл стихотворений Н. Гумилева «Фарфоровый павильон», в подтексте которого – «ощущение фарфоровой хрупкости бытия» (выражение Н.М. Солнцевой), содержит глубокий синтез реалий китайской культуры, рассмотрев которые, автор настоящего исследования, смог подойти к разрешению вопроса, насколько стихотворения сборника Н. Гумилева могут быть спроектированы к тому или иному китайскому оригинальному тексту. Стихотворения «Фарфорового павильона» отчасти восходят к поэтическим текстам Ж. Готье, но не являются их переводом. Создается впечатление, что Н. Гумилев заимствует у Ж. Готье идею. Однако поэт самостоятельно развивает и уточняет то, что кажется ему не совсем верным в восприятии Китая у Ж. Готье. Следовательно, можно говорить о том, что «Фарфоровый павильон» действительно сборник собственных, не переводных стихотворений, но с очень точно переданной атмосферой китайской древности. Создавая цикл стихотворений «Фарфоровый павильон», Н. Гумилев перевоплотился в древнего китайского поэта.

Обращение поэтов Серебряного века к культуре Китая реализовалось в образе Великого Ничто, слившемся с атмосферой времени, космогонических представлениях о сотворении мира и судьбе человека, создании мифопоэтической реальности. Образ Ничто, всемогущий и безликий, бесформенный – мировое чудовище, сущность которого есть пустота (по выражению А.Ф. Лосева), стал центральным во многих поэтических текстах изученного нами периода.

Образ Ничто в поэзии В. Брюсова, К. Бальмонта, Н. Гумилева, В. Хлебникова обозначен как трагический образ отсутствие бытия, существование в забвении, смерть: «Ничто смеялось, сжавшись, за стенами, –

/ Все сморщенное страшное Ничто!» (К. Бальмонт «Смертию – Смерть»), «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, / Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае / На пагоде пестрой... висит и приветно звенит, / В эмалевом небе дразня журавлиные стаи» (Н. Гумилев «Я верил, я думал...»). Обращение к этому образу в поэтических текстах Серебряного века часто становится причиной невольно выстраивающейся антитезы Ничто – Вечность, приводящей к конфликту Логоса и Дао.

При исследовании нами было установлено, что ряд поэтических текстов Серебряного века восходит к древней китайской мифологии. В произведениях поэтов обозначены мифопоэтические образы *Дракона, Единорога, Феникса, неба в «девять этажей», «семи сводов», Царицы Нюй-Гуа, Гун-Гуна* и т.д., что свидетельствует о глубоких знаниях поэтами Серебряного века мифологии Китая. Изученный пласт китайских мифопоэтических образов в пространстве поэтического текста имеет неоспоримую значимость как для интерпретации самого текста, так и для осознания скрытых авторских интенций.

При анализе стихотворений очевидна стала трансформация восприятия Китая от символизма до авангарда: если символисты обращались к теме Китая многопланово, глубоко изучая мифологию и древнюю китайскую поэзию, видели эстетику детали китайского быта, то в эпоху авангарда культурный пласт Китая в поэтических текстах Серебряного века во многом утрачивается и сводится к отдельным именованию тех или иных известных личностей древности или описанию современной политической ситуации.

Библиография

I. Источники

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
2. Ахматова А.А. Дыхание песни: Книга переводов. М.: Советская Россия, 1988. 320 с.
3. Ахматова А. Классическая поэзия Востока. Мастера восточного перевода. М.: Художественная литература, 1969. 206 с.
4. Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1988. 432 с.
5. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. 709 с.
6. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Книжный клуб Книгоvek, 2010.
7. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи. М.: Художественная литература, 1980. 742 с.
8. Бальмонт К.Д. Избранное. М.: Правда, 1991. 608 с.
9. Бальмонт К. Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Книгоиздательство «Пантеон», 1909. 211 с.
10. Бальмонт К.Д. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т.1. Я стих звенящий: Поэзия. Переводы. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2016. 639 с.
11. Бальмонт К.Д. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т.2: Черчу рассказ я: Проза. Душа Чехии в слове и деле. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2016. 830 с.
12. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии. «Public Domain», 1905. 16 с.
13. Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. 560 с.
14. Белый А. Начало века. М.: В / о «Союзтеатр», 1990. 526 с.
15. Белый А. Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910. 633 с.
16. Белый А. Собрание стихотворений. 1914. М.: Наука, 1997. 447 с.

17. Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. В русском переводе с параллельными местами. М., 1992.
18. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.: Наука, 1997-2014.
19. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1980-1983.
20. Блок А.А. Дневник. М.: Советская Россия, 1989. 512 с.
21. Брюсов В.Я. О искусстве. М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1899. 30 с.
22. Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973.
23. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.4. Воды многие (1914-1926); Грамматика любви (1914-1926). М.: Воскресенье, 2006. 536 с.
24. Волошин М.А. Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2003-2015.
25. Восточный ларец: стихотворения русских поэтов о Востоке. М.: Белый город, 2012. 295 с.
26. В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины XX в. М.: Художественная литература, 1988. 350 с.
27. Гиппиус З. Петербургские дневники (1914-1919). Нью-Йорк: Орфей, 1982. 293 с.
28. Гиппиус З.Н. Арифметика любви (1931-1939). СПб.: ООО Издательство «Росток», 2003. 640 с.
29. Гиппиус З.Н. Мечты и кошмар (1920-1925). СПб.: ООО Издательство «Росток», 2002. 560 с.
30. Гиппиус З.Н. Стихотворения; Живые лица. М.: Художественная литература, 1991. 471 с.
31. Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. 427 с.
32. Гумилев Л., Панченко А. Чтобы свеча не погасла: Диалог. Л.: Советский писатель, 1990. 129 с.
33. Гумилев Н. Неизданное и несобранное. YMCA-PRESS. Paris, 1986. 297 с.

34. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 2001.
35. Гумилев Н. Фарфоровый павильон. Китайские стихи. СПб.: Издательство Гиперборей, 1918. 28 с.
36. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М.: Профиздат, 1996. 336 с.
37. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988. 632 с.
38. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. СПб.: Академический проект, 2000. 736 с.
39. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. ИМЛИ им. А.Н. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995-2002.
40. Китайская классическая поэзия. СПб.: Северо-Запад Пресс, 2003. 582 с.
41. Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлиной. М.: Художественная литература, 1984. 373 с.
42. Китайская классическая поэзия: (Эпоха Тан). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 430 с.
43. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1997. 720 с.
44. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт – Бизнес – Центр, 1999. 1 т.: Стихи и проза 1906-1921. 368 с.; 2 т.: Стихи и проза 1921-1929. 704 с.; 3 т.: Стихи и проза 1930-1937. 528 с.
45. Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
46. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922-1936 годов. М.: Вагриус, 2004. 717 с.
47. Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю). Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки. М.: Русский путь: Книжница; Париж: YMCA-Press, 2012. 656 с.
48. Маяковский В. Полное собрание произведений: В 20 т. М.: Наука, 2013-2014. 1 т.: Стихотворения 1912-1923. 612 с.; 2 т.: Стихотворения 1924-1926. 636 с. 3 т.: Стихотворения 1927 – первая половина 1928. 558 с.

49. Мережковский Д.С. 14 декабря (Николай Первый): Роман; Грядущий Хам: Вместо послесловия. М.: Современник, 1994. 302 с.
50. Минский Н.М. Стихотворения. СПб.: Типография В.С. Балашева, Екатеринбург. №78, 1888. 246 с.
51. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово/Slovo. 2003-2005.
52. Пятнадцать тысяч монет. Средневековые китайские рассказы. Перевод И.Т. Зограф. Ответственный редактор Л.Н. Меньшиков. Издательство Восточной литературы. М.: 1962. 150 с.
53. Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка. 1904-1915. СПб.: Академический проект, 2005. 509 с.
54. Соловьев В.С. Враг с Востока // Сочинения в двух томах. Том 2. Москва: Правда, 1989. С. 432-444.
55. Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 352 с.
56. Толстой А.К. Избранное. М.: Правда, 1986. 476 с.
57. Толстой А.К. Стихотворения. Поэмы. Князь Серебряный. Сочинения Козьмы Прутова. М.: Олимп; ООО Фирма «Издательство АСТ», 1999. 583 с.
58. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 36. М.–Л.: Художественная литература. 1936. 767 с.
59. Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 Т. Т.3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма / Пер. с англ. М.: ТЕРРА, 2000. 592 с.
60. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000.
61. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т.1. Стихотворения. 640 с.; Т. 2. Стихотворения. 592 с.; Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. 816 с.; Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. 688 с.; Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. 720 с.; Т. 6. Письма. 800 с.; Т. 7. Письма. 848 с.
62. Цветаева М.И. Проза. М.: Современник, 1989. 590 с.

63. Цветаева Марина. Незданное. Стихи, театр, проза. YMCA-PRESS. Paris. 1976. 374 с.
64. Цветаева М.И. Незданное. Сводные тетради. М.: ЭЛЛИСЛАК, 1997. 640 с.
65. Цветаева М.И. Спасибо за долгую память любви...: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922-1939. М.: Русский путь, 2009. 400 с.
66. Шицзин: Книга песней и гимнов / Пер. с кит. А. Штукина; подгод. текста и вступ. ст. Н. Федоренко. М.: Художественная литература, 1957. 351 с.
67. 蒲宁文集第3卷: 中短篇小说卷/ (俄) 蒲宁著; 戴聪译。一合肥: 安徽文艺出版社, 1999, 471 页 (Pú níng wénjí dì 3 juǎn: Zhōng duǎnpiān xiǎoshuō juǎn / (é) pu níngzhe; dai cong yi. Yi hefei: Anhui wenyi chuban she, 1999, 471 ye) [И. Бунин. Собрание сочинений. Т.3. Под ред. Дай Цуна, Хэфэй: Литературное издательство Аньхоя, 1999. 471 с.]
68. 王全 《全唐诗》, 北京: 中华书局, 1979 年, 2473 页 (Wáng quán «Quán tángshī», Běijīng: Zhōnghuá shūjú, 1979, 2473 ye) [Ван Чуан «Полное собрание стихотворений Тан», Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1979. 2473 с.].

II. Критическая и научная литература

69. Абдуразакова Е.Р. Тема Востока в творчестве Бориса Пильняка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Владивосток. 2005. 215 с.
70. Абрамовских Е.В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 14, №2 (2), 2012. С. 414-416.
71. Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3. С. 113-143.
72. Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2017. 167 с.

73. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1977. 343 с.
74. Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. М.: РГГУ, 2011. 311 с.
75. Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 190 с.
76. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. В 2 кн. Кн. 1. М.: Восточная литература, 2002. 574 с.
77. Алексеева О.Я. Рецепция лирики А.А. Фета в творчестве русских символистов: В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2003. 172 с.
78. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 679 с.
79. Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. 544 с.
80. Аошуан Тань. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. 240 с.
81. Ариадна Эфрон о Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. Калининград: Янтарный сказ, 2000. 650 с.
82. Архипов Ю.И. Анализ и восприятие (Проблемы рецептивной эстетики) // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. С. 202-211.
83. Ахматова А.А.: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. 964 с.
84. Бабенко Н.Г. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. С. 26-32.
85. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). М.: Художественная литература, 1967. 332 с.
86. Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. СПб: Наука, 2006. 476 с.
87. Баран Хенрик. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. 416 с.
88. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

89. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Издательство русские словари, Языки славянской культуры. 2003.
90. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
91. Белкина М.И. Скращение судьбы. М.: Рудомино, 1992. 544 с.
92. Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. 560 с.
93. Бонгард-Левин Г.М. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы / Перевод К. Бальмонта. М.: Художественная литература, 1990. С. 6-43.
94. Бочкова О. Е. Поэтика Велимира Хлебникова в контексте восточной и западной философской эстетики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Казань. 2005. 24 с.
95. Боровская Н.Е., Торощев С.А. Китайская культура во времени и пространстве. М.: ИД «Форум», 2010. 480 с.
96. Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева: Годы 1886-1913. М.: Мысль. 1995. 351 с.
97. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. 714 с.
98. Буддизм и литература. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 432 с.
99. Бузмакова О.В. Образ Китая и китайцев в современном русском православном сознании: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13. Благовещенск. 2008. 186 с.
100. Ван Лицзю. Образы Китая и Японии в художественной концепции «Фрегата «Паллада»» И.И. Гончарова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Москва. 1991. 27 с.
101. Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 496 с.

102. Вельгус В.А. Средневековый Китай (Исследования и материалы по истории, внешним связям, литературе). М.: Наука, 1987. 202 с.
103. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. 520 с.
104. Вернер Эдвард. Мифы и легенды Китая / Пер. с англ. С. Федорова. М.: ЗАО Центрполиграф. 2005. 365 с.
105. Вестстейн В. Трубецкой и Хлебников // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 238.
106. Визи М. Стихотворения. Харбин, 1929. С. 237-348.
107. Войтехович Р.С. Цветаева и Китай // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 16 (811). 2018. С. 201-211.
108. Воробьева И.Ю. Китайская литературная традиция в восприятии поэтов дальневосточной эмиграции (на материале сонетов М. Щербакова и М. Волина) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. С. 217-223.
109. Гаджиева Н.А. Восток в поэзии Анны Ахматовой // Русский язык и литература в азербайджанской школе. Баку, 1989. № 6. С. 21-26.
110. Галиева М.А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 496 с.
111. Ганин М.В. «Мера» как категория мифопоэтики В. Хлебникова: трансформация элементов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2013. 237 с.
112. Гаспаров М.Л. Избранные труды, том II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. 504 с.
113. Георгиевский С. Мифические воззрения и мифы китайцев. СПб.: Типография И.И. Скороходова, 1892. 117 с.
114. Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
115. Гинзбург Л. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, 1989. 608 с.

116. Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Сборник научных трудов. Ленинград, 1975. С. 56-78.
117. Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 816 с.
118. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. М.: Наука, 1983. 223 с.
119. Григорьев В.П. Славь / немь, Восток / Запад, «зангезийство» /? (три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова) // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 249-266.
120. Гумилев Н.С. Золотое сердце России. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. 734 с.
121. Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990. 288 с.
122. Давидсон Аполлон. Муза Странствий Николая Гумилева. М.: Наука. Восточная литература, 1992. 319 с.
123. Дзущева Н.В. М. Цветаева и Вяч. Иванов: пересечение границ // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 3. Иваново. Ивановский государственный университет. 1998. С. 150-159.
124. Дранов А.В. Рецептивная эстетика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 350-353
125. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет / Сост. Н.С. Дуганова-Шефтелевич, предисл. Е. Арензона. М.: Прогресс-Плеяда. 2008. 384 с.
126. Духовная культура Китая: энциклопедия: В 5 т. Т.3. Литература. Язык и письменность. М.: Восточная литература, 2008. 855 с.
127. «Если душа родилась крылатой...» Вопросы цветаевского музееведения. Особенности восприятия творчества М. Цветаевой современными читателями и учеными. Методические аспекты изучения творчества Поэта в школах и вузах. Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга: ЕлТИК, 2015. 492 с.

128. Жизнь Николая Гумилева (Воспоминания современников). Л.: Издательство Международного фонда истории науки. 1991. 333 с.
129. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1977. 167 с.
130. Завьялова В.П. Александрийская поэзия в свете современной рецептивной эстетики // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIV (Чтения памяти И.М. Тронского). Ч. 1. СПб., 2010. С. 353-365.
131. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.
132. Зубкова Н.А., Перцова Н.Н., Терехина В.Н. «Китайская мадонна» Хлебникова Надежда Васильевна Николаева // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 496 с.
133. Иванов, В.В. Дракон // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 394-395.
134. Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.; гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 429-430.
135. Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции. Сборник статей. Питтсбург, 1972. С. 45-69.
136. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 569 с.
137. Исаченко В.И. Образ Китая и китайцев в русской ментальности второй половины XIX – начале XX вв.: Философско-религиоведческий анализ: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13. Благовещенск. 2005. 189 с.
138. Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой. М.: БуксМАрт, 2016. 256 с.

139. История эстетической мысли. В 6-ти т. Т.2. Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. М.: Искусство, 1985. 456 с.
140. «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. 348 с.
141. Ким Кен-Тэ. Тема Востока в творчестве И.А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 1997. 212 с.
142. Китайская мифология: Энциклопедия. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. 416 с.
143. «Китайские тени» Георгия Иванова: травестия как прием // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма): Коллективная монография. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 456 с.
144. Кихней, Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика А. Ахматовой и О. Мандельштама: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 М., 1997. 532 с.
145. Кихней, Л.Г. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии А. Ахматовой // Русская литература. 2014. № 2. С. 156-176.
146. Коваленко, А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. М.: РУДН, 2010. 491 с.
147. Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Москва. 1999. 391 с.
148. Коваленко А.Г., Т.С. Петрова. Константин Бальмонт. Уникальный опыт жизнеописания // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. № 2. 2015. С. 109-113
149. Ковылкин А.Н. Вопросы рецептивной эстетики // Омский научный вестник. 2007. №2 (54). С. 153-157.
150. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета. 2000. 296 с.

151. Колымагин Б. Китайские мотивы в поэзии андеграунда // Новое литературное обозрение. 2015. № 5. С. 268-278.
152. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1972. 494 с.
153. Конрад Н.И. Неопубликованные работы. Письма. М.: Российская политическая энциклопедия, 1996. 544 с.
154. Концова Е.В. Своеобразие поэтического «Востока» в литературе серебряного века: дис. канд. ... филол. наук. 10.01.01. Воронеж. 2003. 196 с.
155. Константин Бальмонт и поэзия французского языка / Konstantin Balmont et la poésie de langue française [на русском и французском языках]. М.: Центр книги Рудомино. 2012. 384 с.
156. Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 4. Иваново. Ивановский государственный университет. 1999. 435 с.
157. Кормилов С.И., Г.А. Аманова. О стихе переводов Анны Ахматовой из китайской поэзии. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. №2. 2014. С. 62-93.
158. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб.: Издательства «Лань», «ТРИАДА», 2004. 960 с.
159. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. 544 с.
160. Краснаярова А.А. «Китайский текст» русской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2019. 23 с.
161. Кузнецова Н.В. Восток в художественном мире произведений Д.С. Мережковского 1920-х годов: автореф. дис. канд. ... филол. наук. 10.01.01. Москва, 2005. 22 с.

162. Ларичев В.Е. Сотворение Вселенной: Солнце, Луна и Небесный Дракон. ВО «Наука», Сибирская издательская фирма. 1993. 287 с.
163. Леонтьева А.Ю. Китайский текст в творчестве О.Э. Мандельштама // Россия и Китай: Проблемы стратегического взаимодействия: Сборник восточного центра. Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. С. 123-127
164. Линь Юйтан. Китайцы: моя страна и мой народ / Пер. с китайского и предисл. Н.А. Спешнева. М.: Восточная литература, 2010. 335 с.
165. Лирика: генезис и эволюция. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. 417 с.
166. Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.
167. Лихачев, Д.С. Художественная среда литературного произведения // Проблема ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве. Л.: Советский писатель, 1970. С. 7 – 9.
168. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Директ-Медиа. 2008. 414 с.
169. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. 604 с.
170. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
171. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001. 848 с.
172. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 565-594.
173. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. 302 с.
174. Лукьянов А.Е. Начало древнекитайской философии («И цзин», «Дао дэ цзин», «Лунь юй»). М.: Радикс, 1994. 109 с.
175. Максимилиан Волошин – художник. Сборник материалов. М.: Советский художник, 1976. 237 с.

176. Максимова Н.В. Поэзия Велимира Хлебникова 1917-1922 гг.: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Астрахань. 2004. 223 с.
177. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 632 с.
178. Малявин В.В. Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая: энциклопедия: В 5 т. М.: Восточная литература, 2006. Т.1. Философия. С. 140-148.
179. Малявин В.В. Чжуан-Цзы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. 306 с.
180. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870-1953. Франкфурт-на-Майне, М.: Посев, 1994. 432 с.
181. Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. М.: Политическая энциклопедия, 2017. Т.1. 574 с. Т.2. 485 с.
182. Манькова А.О. Ориентальное в программных манифестах русских смволистов // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 1. С. 170-176
183. Марина Цветаева. Песнь жизни = Un chant de vie Marina Tsvetaeva: труды Международного симпозиума, проходившего в октябре 1992 г. в IV Парижском университете. Paris: Ymca-Press, 1996. 435 с.
184. Марков В. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont, vol. 1 (1890-1909). Cologne: Böhlau, 1988, 463 с.
185. Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М.: Алетейа, 2005. 376 с.
186. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2000. 407 с.
187. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. 2 т. Ч. 1: 1891-1917. 350 с. Ч.2: 1917-1939. 643 с.

188. Мифология и верования народов восточной и южной Азии. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1973. 222 с.
189. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.1. А-К. 671 с.
190. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие / 3-е изд., испр. М.: Флинта: Наука. 2006. 272 с.
191. Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1988). М.: Языки русской культуры, 2000. 880 с.
192. Молчанова Н.А. Поэзия К. Д. Бальмонта: Проблемы творческой эволюции: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Иваново. 2002. 365 с.
193. Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999. 512 с.
194. «Напишите мне в альбом...». Беседы с Н.Б. Соллогуб в Бюсси-ан-От. М.: Русский путь, 2004. 274 с.
195. Наука и искусство. М.: ИФРАН, 2005. 206 с.
196. Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. 444 с.
197. Немировский А.И. Мифы и легенды Древнего Востока. М.: Просвещение. 1994. 368 с.
198. Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. 678 с.
199. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Третья волна Париж-Нью-Йорк. Дюссельдорф: Голубой всадник, 1989. 316 с.
200. Николай Гумилев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. 672 с.
201. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Словарь русского языка. М., 1994. 907 с.
202. Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1969. С. 5-74.
203. Орлов Владимир. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976. 365 с.

204. Оцуп Н. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. СПб.: Logos, 1995. 200 с.
205. Паздников П.В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нерюнгри. 2003. 174 с.
206. Пинаев С.М. Ориентализм в творчестве М.А. Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. № 4. 2012. С. 36-43
207. Письма К.Д. Бальмонта к И.С. Шайковичу (1933-1934) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. № 4. 2018. С. 159-190.
208. Перхин В.В. Новое о К.Д. Бальмонте, М.И. Цветаевой и их эпохе. // Русская литература. 2000. № 4. СПб.: Наука. С. 203-206.
209. Перцов В.О. Маяковский: жизнь и творчество (1925-1930). М.: Наука, 1972. 383 с.
210. Полехина М.М. Русская поэзия первой трети XX в.: Художественная космогония. М. Цветаева и В. Маяковский: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Москва, 2001. 444 с.
211. Пономарева Т.А. «Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева // Судьбы русской духовной традиции в литературе и искусстве XX – начала XXI века. 1917-2017: В 3 ч. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. Т.2. 1935-1964. С. 21-46.
212. Потebня А.А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2000. 480 с.
213. Потebня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 622 с.
214. Потebня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство. 1976. 614 с.
215. Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
216. Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 640 с.

217. Пчелинцева К.Ф. Образ Китая в русской литературе и общественной мысли XIX-XX вв. / спецкурс для иностр. Студентов. Ч.1. Волгоград: Перемена, 2005. 179 с.
218. Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. Кн. 172-173. Нью-Йорк, 1988. С. 385-394.
219. Религии Китая. Хрестоматия. СПб.: Евразия. 2001. 512 с.
220. Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии «Троецарствия». М.:1970. 478 с.
221. Рифтин Б.Л. Китайская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.: А – К. – С. 652-662.
222. Русский Нью-Йорк. Антология «Нового Журнала». М.: Русский путь, 2002. 434 с.
223. Самсонова О.Н. Творчество Н.М. Минского: феномен этнокультурного самоопределения писателя: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ишим. 2009. 140 с.
224. Scripta Gregoriana: Сборник в честь семидесятилетия академика Г.М. Бонгард-Левина. М.: Восточная литература. 2003. 526 с.
225. Свет В.Е. Поэзия И. Бунина и Восток: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ташкент, 1991. 207 с.
226. Севастьянова В.С. «Качая мглой, встает Ничто...» (Об идее не-бытия в поэзии русского модернизма и в литературоведческом дискурсе) // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 37 (252). Филология. Искусствоведение. Вып. 61. С.109-117.
227. Сенина Е.В. Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2018. 21 с.
228. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2011. 512 с.

229. Сливицкая О.В. Бунин и Восток (к постановке вопроса) // Известия Воронежского госпединститута; т. 114. Воронеж, 1991. С. 87-96.
230. Смольянинова Е.Б. Буддийский Восток в творчестве А.И. Бунина: дис. канд. филологических наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2007. 346 с.
231. Смирнов И. Китайская поэзия в переводе, или Размолвка ученого с поэтом // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 27-68.
232. Смирнов И.С. О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае // Лирика: генезис и эволюция / М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. С. 353-391
233. Смольянинова Е.Б. Буддийский Восток в творчестве И.А. Бунина. автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб. 2007. 27 с.
234. Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2013, № 4. С. 72-79.
235. Солнцева Н.В. Идеал красоты в восточном мире // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М.: Индрик, 2004. С. 283-289
236. Солнцева Н.М. Марийские народные песни в переводе С. Клычкова // Stephanos, 2017. № 2 (22). С. 38 - 44.
237. Солнцева Н.М. Миф о рогатом в литературе XX века // Вестник РУДН. 1999. № 4. С. 17-20.
238. Солнцева Н.М. Фарфоровая безделица как тема // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М.: АЛМАВЕСТ, 2006. № 5 С. 69-77
239. Старцева В.О., Вэй И. Переводы А.С. Пушкина в Китае (на примере поэмы «Медный всадник»). Диалог культур – диалог о мире и во имя мира. Материалы III международной научно-практической конференции. Комсомольск-на-Амуре: АмГПУ. 2012. 191 с.
240. Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. 279 с.

241. Сунь Чжинцин. Китайская политика России в русской публицистике конца XIX – начала XX века: «желтая опасность» и «особая миссия» России на Востоке / Сунь Чжинцин. М.: Наталис, 2008. 255 с.
242. Таирова И.А. Восточные традиции в творческом восприятии И.А. Бунина: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2010. 214 с.
243. Тартаковский П.И. Русские поэты и Восток: Бунин, Хлебников, Есенин: Статьи. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1986. 252 с.
244. Тахо-Годи Е. А.Ф. Лосев об античности и русском символизме; А.Ф. Лосев (Античность и символизм) Публикация Е.А. Тахо-Годи // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию. А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 472-473.
245. Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. 286 с.
246. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс. Культура, 1995. 624 с.
247. Торопцев С. А. Книга о великой белизне: Ли Бо: Поэзия и Жизнь (Восточ-ные арабески). М.: Наталис, 2002. 477 с.
248. Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2005. 480 с.
249. Труайя А. Марина Цветаева / Анри Труайя; [пер. с фр. Н. Васильковой]. М.: Эксмо, 2008. 480 с.
250. У Хань. Междисциплинарный подход в исследовании орнитологической образности в русской и китайской поэзии первой трети XX века // Инновации и инвестиции. 2015. № 6. С. 271-273.
251. Флоренский П. Имена: Сочинения. М.: Эксмо, 2008. 896 с.
252. Федоренко Н.Т. «Шицзин» и его место в китайской литературе. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 165 с.
253. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

254. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. 5-е изд. М.: Академия, 2009. 432 с.
255. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
256. Цао Сюэмэй. Мифологизация образов Китая и китайцев в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2019. 18 с.
257. Цзя Юннин. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2019. 30 с.
258. Цзя Юннин. Образ реалий Китая в русской литературе до середины XX века // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы. Материалы IV Международного научного конгресса. 2019. С. 227-232.
259. Цуй Ливэй. Лингвокультурные образы России и Китая в художественных произведениях представителей русской дальневосточной эмиграции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2016. 22 с.
260. Чач Е.А. Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века: автореф. дис. канд. ... ист. наук. 07.00.02. Санкт-Петербург, 2012. 26 с.
261. Чебоненко О.С. Восток в художественном сознании И.А. Бунина: дис. канд. филол. наук. 10.01.01. Иркутск. 2004. 217 с.
262. Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма). СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 456 с.
263. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941. Том 1. М.: Согласие, 1997. 544 с.
264. Шабашов Д.М. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина: автореф. дис. канд. ... филол. наук. 10.01.01. Москва, 2007. 18 с.
265. Шафранская Э.Ф. О русском ориентализме, «русском мире» в колониальной литературе и их переосмыслении в литературе

- постколониальной // Новое литературное обозрение. 2020. №1(161). С. 291-306.
266. Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. М.: Знание, 1968. 60 с.
267. Шахриари М.С. Марина Цветаева в Иране: типологические связи: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2012. 22 с.
268. Швейцер В.А. Марина Цветаева. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2007. 591 с.
269. Шестакова Л.Л. Китайские мотивы в русской поэзии: короткие заметки к теме // Словесность 2013. Альманах. М., 2013. С. 66-69.
270. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1981. 607 с.
271. Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. М.: Наука. 1988. 425 с.
272. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
273. Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый. М.: МУСАГЕТЬ, 1910. 336 с.
274. Энциклопедический словарь: Репр. воспроизведение изд. Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон, 1890 г.: В 82 т. Т. 21. М.: Терра, 1991. 466 с.
275. Эренбург И. Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1923. 74 с.
276. Эстетика и поэзия («Современник» 1854-1861). С.-Петербург: Типография и Литография В.А. Тихонова. Садовая № 27, 1893. 509 с
277. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1987. 527 с.
278. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1984. 246 с.
279. Яо Ч., Литовская М.А. Образ Китая в русской литературе для детей и подростков // Языки России и стран ближнего зарубежья как иностранные:

- преподавание и изучение. Материалы III Международной научно-практической конференции. 2014. С. 410-411.
280. 李涛. 舜帝的神话传说 《前线》2017 年第 10 期 / 前线杂志社 / 第 98 页-第 100 页 (Lǐ tāo. Shùn dì de shénhuà chuánshuō, “Qiánxiàn”/ 2017 nián dì 10 qī/ qiánxiàn zázhi shè/ dì 98 yè-dì 100 yè) [Ли Тао. Легенда о мифе об императоре Шуне // Фронт, Главная редакция журнала: 2017 №10, С. 98-100]
281. 李延林, 颜靖平 (Yan Jing Ping) / 汉英文化中“黄色”及某些相关词语的涵义/《文史博览》(理论)/中国人民政治协商会议湖南省委员会/2009 年 9 月/第 20 页-第 21 页) (Lǐ yánlín, Yánjìngpíng / Hàn yīng wénhuà zhōng “huángsè” jí mǒu xiē xiāngguān cíyǔ de hányì / “Wénshǐ bólǎn”(lǐlùn) / zhōngguó rénmin zhèngzhì xiéshāng huìyì húnán shěng wěiyuánhui/2009 nián 9 yuè/dì 20 yè-dì 21 yè) [Ли Яньлинь, Янь Цзинпин. Семантика «желтого» и некоторых связанных слов в китайской и английской культуре // Литература и история (теория), Комитет провинции Хунань Народного политического совета Китая: 2009. С. 20-21].
282. 樊昕.《南岳魏夫人传》考略 //《文教资料》2007 年 3 月号上旬刊, 第 36 页-38 页 (Fán xīn. “Nányuè wèi fūren chuán” kǎo lüè // “Wénjiào zīliào”2007 nián 3 yuè hào shàng xúnkān, dì 36 yè-38 yè) [Фан Синь. Текстологический анализ «Истории госпожи Вэй из Наньюэ» // Культурно-просветительские материалы, 2007. С. 36-38].
283. 许慎. 说文解字. 北京: 中华书局, 1985. 558 页 (Xǔ shèn. Shuō wén jiě zì. Běijīng: Zhōnghuá shūjú, 1985. 558 yè) [Сюй Шэнь. Шовэнь цзецзы. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. 558 с.].
284. 外研社精编俄汉汉俄词典 / 王维国等编. 北京: 外语教学与研究出版社, 2011.3.1034 页 (Wàiyánshe jīng biān é hàn hàn é cídiǎn / Wángwéiguó) [Русско-китайский и китайско-русский словарь изучения и исследования

- иностранных языков / Под. ред. Вана Вий Го. Пекин: Издательство исследования и преподавания иностранных языков, 2011. 1034 с.].
285. 王充. 论衡. 北京联合出版公司/ 2017 年 1 月第一版 / 157 页 (Wángchōng. Lùn héng. Běijīng liánhé chūbǎn gōngsī / 2017 nián 1 yuè dì yī bǎn/ 157 yè) [Ван Чун. Лунь хэн. Пекинская объединенная издательская компания. 2017. 157 с.].
286. 杨海波. 论李白的审美意识 / 江南大学学报, 1992 年第七卷, 第一期. 8-18 页 (Yánghǎibō. Lùn lǐbái de shěnměi yìshí / Jiāngnán dàxué xuébào [Ян Хайбо. Эстетическое сознание Ли Бо // Вестник Цзяннаньского университета, 1992. С. 8-18].

III. Электронные ресурсы

287. Гумилев Н. О стихотворных переводах [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gumilev.ru/clauses/5/>
288. Кравцова М.Е., Кучера С. Шан-ди // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/Шан-ди>
289. 李京 (Li Jing). 中国式对称——谈汉字艺术的对称之美 (Китайский стиль симметрии: о красоте китайского искусства симметрии) [Электронный ресурс] Режим доступа: URL:https://weibo.com/p/1005051619405234/home?from=page_100505&mod=TAB&is_all=1#place