

**АННА АНАТОЛЬЕВНА ЗАБИЯКО,  
ЕКАТЕРИНА ВЛАДИМИРОВНА СЕНИНА**

*Россия, Благовещенск*

**ОБРАЗЫ ВОСПРИЯТИЯ КИТАЯ И КИТАЙЦЕВ  
В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ  
1920–1940 ГГ.**

**ABSTRACT:**

**The images of perception of China and the Chinese in the Soviet literature and journalism of 1920s–1940s**

The article redefines the concept of an artistic image perception and explores the process of artistic perception of China and the Chinese in the Soviet literature of the 1920s–1940s. The authors reveal the typology of the political and poetic settings, which defined the approach to creating images of China and the Chinese. According to researchers, personal experience of communication with another culture and political non-involvement became the main criteria for the creation of a reliable literary image of the Chinese and China. Factual and dramatic genres became the main ones demanded by the Soviet literature of those years and embodied the perception of the image of China and the Chinese.

**KEY WORDS:**

Artistic image – perception – other culture – tradition – Soviet literature – modernism – genre – bio-interview – diary – drama – farce – pidgin remarks – political situation – social order – promotion.

Создание художественного образа у каждого творца зависит от его мироощущения, контекста эпохи, личности самого автора, окружающей социокультурной среды, направления литературы, художественных традиций предшественников и авторского новаторства [Роднянская

1987: 13], авторской точки зрения [Тамарченко 1999: 430]. Художественный образ восприятия одним этносом другого представляется вариантом межкультурного диалога, в котором на первое место выходят приоритеты, ценности, представления человека, общества, этнической группы о «своем», «чужом», эпохе, традиции, мире, реальности. Художественный образ восприятия этносами друг друга является результатом художественного переосмысления образа восприятия «чужого» (образа иного этноса, образа иного государства, образа иной культуры и литературы) сквозь призму собственного этнического сознания. В процессе возникновения художественного образа восприятия одного этноса другим авторская точка зрения на отображаемую действительность (точка зрения на представителя «чужого» этноса) будет зависеть напрямую от этнической установки писателя, его способности к восприятию этноинтегрирующих признаков «чужого» этноса. Потому понятие «художественный образ восприятия одним этносом другого» как результат интенциональности *художественного сознания* вбирает в свою дефиницию смыслы, присущие не только понятию «образ художественный» как категории эстетики, и, соответственно, литературоведения [Эпштейн 1987: 252–257], но и понятию «образ восприятия» в этнопсихологии.

В литературе **образы восприятия** этносами друг друга представляют собой художественную проекцию этнического сознания, обусловленную исторической ситуацией, в которой происходит встреча этносов, этническими константами воспринимающих культур, а также этническими, политическими, социокультурными и художественными установками каждого конкретного автора.

Восприятие Китая и китайцев в литературе и публицистике советской литературы в 20–40-е гг. определялось тремя тенденциями – условной модернистской экстраполяцией «китайщины» на неразбериху в российском обществе; реальным участием реальных китайцев в социально-политических процессах первого десятилетия советской власти; и, наконец, участием Советского государства и советских политиков, общественных деятелей в революционном процессе самого Китая.

Изнурительные годы Первой мировой войны, революционный хаос 1917 г., и, как следствие, начавшаяся Гражданская война на первых порах отодвинули китайскую тему на периферию российского общественного и литературного интереса. В столичных кругах вплоть до начала 1920-х гг. действовала модернистская инерция символизации всего, что было связано с Китаем. Как подчеркивает К. Ф. Пчелинцева, «события революции и Гражданской войны в России привели к тому, что

образ “новых варваров”, “гуннов” и “скифов” начал связываться с самими русскими в поэзии Вяч. Иванова, В. Брюсова и А. Блока, а китайские образы, вымышленные и реальные, используются уже не как символ “желтой угрозы”, а как символ трагического культурного непонимания не только между разными народами, но и между представителями одной культуры» [Пчелинцева 2005: 162–173].

Потому образ восприятия Китая и китайцев у наследующих модернистскую эстетику авторов – проекция (иногда бессознательная) этих символов на российскую реальность и образы уже пришедшего «хама». В насквозь экспериментальном романе «Голый год» (1921) Б. Пильняк, еще не имеющий реального опыта познания Китая, создает три образа Китая. В их основу положено клишированное представление о Китае как о стране загадочной, имеющей непостижимую для цивилизованного человека психологию и «китайскую грамоту» [Пчелинцева 2005: 164]. Самый страшный Китай Пильняка – заводской: «И третий Китай-город. <...> И из прокопченных цехов, от фрезеров и аяксов, от молотов и кранов, из домны, из прокатного от поржавевших болванок – глядит: Китай, усмеваются (как могут усмеяться!) солдатские пуговицы. Там, за тысячу верст, в Москве огромный жернов революции смолот Ильинку, и Китай выполз с Ильинки, пополз...» [Пильняк 1979: 47]. Этот Китай олицетворяет послереволюционную разруху, голод, насилие. С ним, по мысли автора, призваны бороться большевики, которые «ведут нещадную борьбу со звериным и сталью хотят оковать землю» [Пильняк 1979: 47].

Абстрактное восприятие Китая в полной мере проявится у О. Мандельштама, завершающего своим творчеством и жизнью эпоху модернизма. Начало «китайским» литературным коннотациям будет положено им в «Литературной Москве» (1922), затем эти «китайские мотивы» перетекут в «Московские стихи» (Москва предстанет как воплощение «китайщины» в противовес европейскому Петербургу). А закончится все «Четвертой прозой» (1929–1930): «Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою китайщину, зашифровывая 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» [Мандельштам 1990: 90]. Из нескольких топосов восприятия Китая, сформировавшихся в русской культуре в XIX в. («недвижный Китай», «китайский болванчик», «китайская грамота», «китайские пытки»), Мандельштам, как видно, выбирает последние два: «В Доме Герцена один молочный вегетарианец – филолог с головенкой китайца – эта-

кий ходя – хао-хао, шанго-шанго – когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой – лицедейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее веревку удавленника Сережи Есенина...» [Мандельштам 1990: 90]. Модернистская рефлексия образа Китая и китайцев – лишь одна из нескольких проекций после-революционной русской культуры и литературы, попытка облечь в художественные формы метафизическое ощущение царящего хаоса.

Реальность была несколько иной. Миграционные потоки китайцев-рабочих в Россию, начавшиеся еще в конце XIX в. на Дальнем Востоке, из-за событий Первой мировой войны не успели стать объектом художественной рефлексии. Однако начало Гражданской войны в России было ознаменовано масштабным привлечением китайского населения в войска Красной армии. Это были самые многочисленные интернационалистские подразделения: некоторые авторы, ссылаясь на китайские источники, пишут о 60–70 тысячах китайских добровольцев [Пын Мин 1957: 6; Гордеев 2007: 121]. Историки подчеркивают: большая часть китайцев «вливалась в Красную армию не из соображений идейного порядка. Многие из них политикой не интересовались. Представления о социализме носили странный, мифологизированный и спутанный характер» [Косихина 2013: 176].

Еще одним мотивом, стимулировавшим китайское участие в Красной армии, стала ответная реакция на террор белых в контролируемых их подразделениями регионах [Лю Юн-ань 1957: 126]. Индифферентное отношение к политике, сугубый материализм устремлений, терпеливость и при этом – злопамятность по отношению к обидчикам являлись теми непреложными качествами натуры китайских наемников, благодаря которым «сложился образ решительного, зачастую жестокого и фанатичного китайца-красноармейца» [Лукин 2007: 191]. По воспоминаниям советского корреспондента, китайцы проявляли себя как отчаянные воины, которые «бесстрашно смотрели в глаза смерти, истекая кровью, затыкая тряпками раны, крича “уля”, бросались в атаку. Китайцы терпеливы и нетребовательны» [Лукин 2007: 191]. Легендарный полководец И. Якир вспоминал: «Китаец – он стоек, он ничего не боится. Брат родной погибнет в бою, а он и глазом не моргнет. Подойдет, глаза ему прикроет, и все тут. Опять возле него сядет, в фуражке – патроны, и будет спокойно патрон за патроном выпускать. Если он понимает, что перед ним враг (а наши тираспольские китайцы понимали это – много над ними румыны издевались, пороли), то плохо этому врагу. Китаец будет драться до последнего» [Якир 1957: 12].

Новая послереволюционная реальность совпала с приходом в русскую литературу поколения новых писателей. Эти художники нуждались в новых темах и персонажах. В повести «серапиона» Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69» (1921), написанной по личным впечатлениям писателя – участника боевых действий в Южной Сибири, появится китаец Син-Бин-У.<sup>1</sup> Служба в Красной Армии Син-Бин-У питается ненавистью к японцам, убившим жену и лишившим Син-Бин-У родины. Син-Бин-У воюет не раздумывая, он бесстрашный разведчик, который совершенно хладнокровно обманывает допрашивающих его белогвардейцев, прикидываясь торговцем семечками. У него есть свое незатейливое представление о русских и их войне: «Семичики минога у русика башку. У-ух... Шибыршиты». Симптоматично, что уже в те годы Вс. Иванов пытается придать мотивации китайца-наемника идеологизированный характер (хотя, возможно, писатель выражает «народную» точку зрения – бойцы-красногвардейцы по русской привычке жалеть «инородцев» могли облагораживать своих китайцев-однополчан, создавая вокруг них ореол «идейных бойцов»). [Иванов 1931: 53].

Китайца-наемника изобразит М. А. Булгаков в «Китайской истории» (6 картин вместо рассказа) (1923):

Это был замечательный ходя,<sup>2</sup> настоящий шафранный<sup>3</sup> представитель Невесной империи, лет 25, а может быть, и сорока? Чорт его знает! Кажется, ему было 23 года.

Никто не знает, почему загадочный ходя пролетел, как сухой листик, несколько тысяч верст и оказался на берегу реки под изгрызенной зубчатой стеной. На ходе была тогда шапка с лохматыми ушами, короткий полушубок с распоротым швом, стеганые штаны, разодранные на заднице, и великолепные желтые ботинки. Видно было, что у ходи немножко кривые, но жилистые ноги. Денег у ходи не было ни гроша [Булгаков 1989: 449–458].

Помимо точности портретных деталей, Сен-Зин-По, созданный Булгаковым, вбирает в себя сущностные характеристики китайского характера. Несмотря на смутность политических представлений (Ленин в его наркотических видениях, «в желтой кофте, с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени», играет «для ходи громоносную мелодию на колоколах» и вешает «ему на грудь бриллиантовую звезду»). А колокола вызывают ходю «на хрустальном полу поросль золотого гаоляна, над головой круглое жаркое солнце и резную

<sup>1</sup> Впоследствии повесть перерастет в одноименную пьесу (1927).

<sup>2</sup> Ходя – просторечное именование китайцев на русском Дальнем Востоке.

<sup>3</sup> Шафранный, шафрановый – прилагательное, означающее цвет специи шафран (чуть затемненный желтый).

тень у дуба... И мать шла, а в ведрах на коромыслах у нее была студеная вода»), «шафранный ходя» хитер и предприимчив. Изначально он выбирает значения для улыбок (улыбки 1 и улыбки 2), безошибочно схватывает эффективность употребления нескольких русских слов: «Хлеб... пусти вагон... карасни... китай-са... и еще три слова, сочетание которых давало изумительную комбинацию, обладавшую чудодейственным эффектом» [Булгаков 1989: 449–458].

Через полмесяца «все уже знали, что как Франц Лист был рожден, чтобы играть на рояле свои чудовищные рапсодии, ходя Сен-Зин-По явился в мир, чтобы стрелять из пулемета. Первоначально поползли неясные слухи, затем они вздулись в легенды, окружившие голову Сен-Зин-По. Началось с коровы, перерезанной пополам. Кончилось тем, что в полках говорили, как ходя головы отрезает на 2 тысячи шагов. Головы не головы, но действительно было исключительно 100% попадания» [Булгаков 1989: 449–458]. Но предприимчивый Сен-Зин-По, верный китайской мечте о «премиа-ли» (премиальных) за виртуозность своей стрельбы, погибает жуткой смертью от рук белогвардейца, даже не успевая понять – за что.

Название произведения многозначно: это метафора «китайской истории» России – истории, полной загадок, несообразностей, торжества дремотного сознания. Образ китайца, на наш взгляд, – гротескный перифраз совершенно чудовищного образа русского (Дракона у Замятина). При этом Сен-Зин-По – весьма реален и этнически достоверен, невзирая на всю нечленораздельность его мыслей и помыслов, примитивность желаний. Именно такого «вольнотопределяющегося китайца», умеющего непревзойденно метко стрелять из пулемета и улыбаться улыбками по номерам, ждала в те годы Красная армия. «Китайская повесть» М. Булгакова становится на самом деле гротескной метафорой безумия российской реальности послереволюционных лет.

Фантазмагорическая российская действительность первой половины 1920-х гг. востребует образ еще одного китайца-мигранта. Рабочие-китайцы, попавшие в Россию в начале XX в., в годы Первой мировой и послереволюционные годы, наводнили города бывшей империи. Появление свободных денег, расцвет «черного рынка» в эпоху НЭПа стимулирует китайскую предприимчивость. Весьма распространенными явлениями в эти годы становятся китайские прачечные и подпольная торговля наркотиками. А в литературе пока еще не ограничены пределы художественного поиска – достаточная свобода в писательских интенциях сочетается с расцветом драматического искусства. Образы китайцев-прачек и одновременно торговцев морфием появятся в бул-

гаковском фарсе «Зойкина квартира» (1925). Драматургу эти типажи были знакомы не понаслышке. Автор определит жанровое своеобразие пьесы следующим образом: «Это трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве» [Булгаков 1989: 77]. Появление китайских персонажей (Ган-Дза-Лин, он же Газолин, 40 лет, Херувим, 28 лет), весьма натуральных с точки зрения речевых и поведенческих характеристик, придает пьесе о нэпманах особенно яркий буффонный характер. Например, диалоги, построенные на игре пиджинизированными репликами китайцев:

Ган-Дза-Лин. Ты зулик китайский, бандит! Цусуцю украл, кокаин украл, где пропадад? Как верить тебе, кто?

Херувим. Мала-мала молци! Сама бандита есть!

Гандзалин. Уходи сейчас из працесной, ты вор!

Херувим. Сто? Гониси бедний китайси? Сто? Мне украли цесуцу на Светном бульвале, кокаин отбил банди, мала-мала меня убивал, смотли! (*Показывает шрам*). Я тебе лаботал, а ты гониси! Сто кусать будет бедний китайси в Москве? Палахой товалищ! Убить тебе нада [Булгаков 1989: 94].

Херувим наследует имя Сен-Зин-По из «Китайской истории» (в варианте Сен-Дзин-По). В восприятии русских персонажей пьесы Херувим – либо экзотическая кукла (Зойка), «мажордом желтой расы» («И какого черта вы себе, китайцы, косы бреете? С косой тебе совершенно другая цена была бы!» – Абольянинов) либо совершенно непонятный этнический тип, которого можно пожалеть и – даже полюбить («Чем ты мне понравился, я в толк не возьму! Желтый, как апельсин, а понравился!» – горничная Манюшка). В отличие от своих персонажей, Булгаков весьма метко фиксирует идеологическую и религиозную индифферентность китайцев. Абольянинов спрашивает: «Ты не партийный, послушай, китаец?». Херувим отвечает: «Мы белие стираем». Манюшка, походя, задает вопрос: «Вы, китайцы, лютеране?». Херувим лаконичен: «Лютирани, мала-мала, белье стираем...» [Булгаков 1989: 98]. Гоголевский алогизм, усугубленный пиджинизированными репликами Херувима, в восприятии русского зрителя создает комический эффект. При этом он как нельзя более точно фиксирует китайскую привычку не спорить, оставаться при своем интересе.

«Талантливый китаец» (по реплике Абольянинова) моментально улавливает конъюнктуру, без слов понимает желание хозяина и любого власть имущего. Но он же без всякого колебания готов убить Манюшку, если та окажется ему неверна, прирезать своего соплеменника Газолина, претендующего на его «мадаму». Именно этот «совершенный херу-

вим», «добродетельный человек из Китая», принимающий периодически позы Будды, становится тем «ружьём», которое «стреляет» в драме: за «цервончики милые» Херувим хладнокровно убивает Гуся и убегает вместе с Манюшкой (можно не сомневаться, что последняя будет с ним абсолютно сыта и довольна).

Образ восприятия китайцев в пьесе Булгакова отразил характеристики, присущие национальному характеру: равнодушие к политике, при этом – трепетную любовь к деньгам и богатству (Херувим – Манюшке: «Я када богатый буду, ты миня целовать будиси. Богатый, красивый...»), жестокость по отношению к обидчикам, неуважение к представителям иных этносов, сугубый материализм помыслов и желаний, желание вернуться на родину как целеполагание (Херувим – Манюшке: «Китайса не мозет зить холодной Москва... китайса Санхае должен зить...»), любовь к русским женщинам [Забияко 2009: 141–154]. Булгаковские персонажи реальны до шаржевой достоверности. Поэтому трудно согласиться с «символической» трактовкой китайских образов у Булгакова и усложнением смыслов, в эти образы вкладываемых [Казьмина 2015: 117–125].

Булгаковская этнокультурная парадигма в характерологии образа китайца, безусловно, противоречила общей интернационалисткой настроенности молодого советского государства. Первая половина 20-х гг. была отмечена пристальным интересом Советской России к внутренним политическим проблемам Китая. В эти годы там работали видные политические деятели и публицисты (М. М. Бородин, В. Д. Виленский, Г. Н. Войтинский, Л. П. Серебряков и др.); специалисты-китаеведы, талантливые журналисты и литераторы (А. Ивин, М. Андреев, С. Третьяков, Н. Костарев, П. Парфенов, О. Эрдберг, С. Далин и др.). Многие из них сами – вольно или невольно – становились участниками политических событий и в период наивысшего интереса к китайской теме, еще спустя несколько лет успевают опубликовать эти непосредственные впечатления.

В 1923 г. по следам своей поездки в Китай (1922 г.) В. Д. Виленский-Сибиряков издает книгу «За великой китайской стеной» [Виленский 1923: 110] (с подзаголовком «Люди, быт и общественность»), начинающуюся с констатации: «Литература о современном Китае на русском языке чрезвычайно бедна, если не сказать, что почти совершенно отсутствует» [Виленский 1923: 3]. С точки зрения профессионального разведчика, исходившего тайными и явными тропами весь Китай и Монголию [Алексеев 2010: 606], принимавшего участие в переговорах самого разного уровня, автор берется за почин «рассказать именно о тех из-



менениях, которые можно наблюдать в современном Китае» [Алексеев 2010: 5]. Тема изменений в Китае, «ломки китайской стены» застоя и «пробуждения» китайского народа от «многовекового сна традиций» станет и доминантой художественного пафоса литературных произведений этого периода.

Пиком интереса к Китаю и, как следствие, к китайской теме в публицистике и литературе, отмечены 1925–1927 гг.<sup>4</sup> Революционные события 1925 г. в Китае были исполнены антиимпериалистическими и антианглийскими настроениями. Советские политики и литераторы деятельно участвуют в этих процессах не просто в качестве очевидцев. Москва чутко реагирует на все новости из революционного Китая. Образ Китая в агитационных произведениях лаконичен, плакатен: это «Родина чая. Родина риса» (В. Маяковский «Прочти и катать в Париж и Китай», 1927). Китайцы в них – исключительно угнетаемые англичанами «кули» и «рикши»:

На людях  
мы  
кататься привыкли.  
Китайцев таких  
называем «рикши».  
В рабочих привыкли всаживать  
пули.  
Рабочих таких  
называем «кули».

(В. Маяковский «Прочь руки от Китая», 1924) [Маяковский 1955: 88].

В. Маяковский затронет китайскую тему в стихотворениях «Не юбилейте», «Московский Китай», «В мировом масштабе» (1926), «Рождественские пожелания и подарки» (1926), «Лев Толстой и Ваня Дылдин» (1926), «Нота Китаю» (1929) и др. Новость о взятии Шанхая в марте 1927 ляжет в основу стихотворения «Лучший стих»: в Ярославле на сцене Городского театра Маяковский сообщает радиogramму «Северного рабочего», которую встречают громкими аплодисментами [Северный рабочий 1927].

---

<sup>4</sup> Революция в Китае началась с расстрела демонстрантов в Шанхае. Этот расстрел повстанцев англичанами 30 мая 1925 года перерос в массовое движение в центре Китая. Конфликт между Гоминьданом, который пришёл к власти в Китайской Республике, и коммунистической партией вспыхнул с новой силой весной 1927 года.

Но уже в апреле 1927 г. ситуация резко меняется. Взятие власти Чан Кайши направлено против китайских коммунистов и симпатизирующих им советских советников: он старается ослабить политическое и идеологическое влияние СССР и Коммунистической партии Китая. Теперь советские газеты сообщают о том, что войска «героя китайской революции» расстреливают рабочих, их жен и детей, появляются статьи о «китайской корниловщине» [Китайская корниловщина 1927]. Такая кампания привела не только к расколу внутри Китая, но и ухудшению советско-китайских отношений: советская миссия была атакована вооруженными солдатами Пекинского правительства. Инициаторы нападения стремились обострить конфликт между странами, что привело бы к прекращению помощи СССР китайской революции [Воскресенский 2004: 446–450].

Характерной «зрелищной» репликой на революционные события в Китае становится постановка в Большом театре 14 июня 1927 г. первого советского балета «Красный мак» Рейнгольда Глиэра (либретто М. Курилко) [Глиэр 2010: 83; Левин 1962: 126–162]. В символических образах балетной постановки воплотилась вся художественная парадигма изображения Китая и китайцев, закрепившаяся на десятилетие в советской культуре и литературе: страна лотосов и паланкинов – Китай, угнетенные классы (дети, кули, танцовщицы, рикши) и их угнетатели (помещики, авантюристы, жандармы, позднее – японские военные и т.д.), советские люди – освободители, несущие новые идеи, новые знания и вызывающие чувство любви и восторга у освобожденных китайцев.

В 1927 г. выходит фундаментальное исследование востоковеда К. Харнского «Китай с древнейших времен до наших дней» [Харнский 1927: 516], которое создавалось в 1925 г., когда казалось, что победа большевистской революции в Китае близка: войска союзного коммунистам Гоминьдана шли с боями на север, взяли древнюю китайскую столицу Нанкин и крупнейший китайский мегаполис Шанхай.<sup>5</sup> У книги Харнского есть посвящение: «Светлой памяти героев и мучеников тайпинского восстания». Книга была закончена, когда бывший советский союзник Чан Кайши уже вероломно предал китайских коммунистов.

Революция в Китае захватывает художественное пространство в СССР. Революционный Шанхай становится местом действия в рома-

---

<sup>5</sup> С лета 1920 г. К. Харнский работает корреспондентом отделения Телеграфного Агентства Дальневосточной Республики в Пекине, затем – заведующим информационным (по сути, разведывательным) отделом МИД ДВР, секретарем дипломатической миссии ДВР в Китае и т.д. См.: [Васильков 2003].

не вернувшегося из Харбина Сергея Алымова «Нанкин-Род» [Алымов 1929: 239]. Антиимпериалистической и антифеодальной борьбе в Китае посвящены «Китайские новеллы» О. Эрдберга [Эрдберг 1929: 168]. Имеющие форму путевого дневника, они показывают события первой гражданской революционной войны 1924–1927 гг. глазами очевидца. В 1927 г. в Китае в качестве журналиста побывал Н. К. Костарев. После его девятимесячной командировки выходит книга «Мои китайские дневники» [Костарев 1928: 255], имевшая впоследствии несколько переизданий [Крившенко 2006: 114–116]. В дневниках рассказывается о первых днях революции в Шанхае (вооруженном восстании шанхайских рабочих, взятия города кантонскими войсками), о борьбе коммунистов с Гоминьданом.

С. Ауслендер, бывший салонный писатель, затем колчаковский офицер, а уже после окончания Гражданской войны – автор книг для детей и «почетный пионер», в детской «китайской повести» «Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо» обратится к событиям еще Синьхайской революции 1911 г. [Ауслендер 1927: 355]. До написания повести опыт революционного понимания китайской действительности будет опробован им в рассказе «Маленький Хо» [Ауслендер 1926: 14]. Проданный купцу за налоги в качестве боя, маленький Хо оказывается перепроданным английскому капитану. Длиннозубый (устойчивый элемент портретной характеристики англичан) капитан жесток – его боятся не только китайцы, но и солдаты. Раз ночью, убрав за шумными гостями, французскими и английскими капитанами, пожирающими деликатесы, Хо становится невольным свидетелем убийства капитана бедным носильщиком Хонгом.

Хонг убегает, а Хо предстает перед судьей-мандарином. Будучи подвергнут жесточайшей пытке, когда маленькие гвозди и палки впиваются во все его тело, «коверкая и ломая его», Хо откусывает свой язык и плюет его в лицо мучителям – но не предаёт Хонга. Отчаянная смерть бесстрашного Хо становится революционным сигналом «тысячам китайских рабочих»: «Долой белых угнетателей! Долой их приспешников, палачей!» [Ауслендер 1926: 12].

Лапидарный, плакатный стиль рассказа С. Ауслендера создает совершенно однозначный героический образ маленького шанхайца Хо – практически предвосхищающий множественные типы детей-героев, детей-мучеников (один из знаковых – хрестоматийный образ Мальчиша-Кибальчиша). Образ отчаянного Хо перетечет через год в более чем 350-страничное повествование, трансформируясь в образ Ли-Сяо. Надо подчеркнуть, что логика развития сюжета, личности героя, композици-

онное строение повести – с вариациями воспроизведет схему рассказа Ауслендера 1926 г.

Подобный шаблон в выстраивании образа восприятия китайцев и китайской жизни, начав свое шествие по советской детской литературе, закрепится в ней на долгие годы [Литовская 2017: 133–156]. Детский текст, как правило, рассчитан на прямолинейное высказывание, особенно в советской детской литературе того времени («Что такое хорошо? И что такое плохо?»). Потому, в отличие даже от взрослой литературы о Китае, иногда выбивающейся из рамок шаблона, в детской литературе утвердился «советский стиль шинуазри»: Китай, где живут исключительно угнетенные кули и рикши, китайчата, исключительно рифмующиеся с «октябрятами», и все это на фоне гор, дымки и пагод с загнутыми крышами.

В советских детских книжках о Китае мир разделен на два лагеря: «мандаринам», «буржуйам», «иностранцам-капиталистам» противопоставят «добрые люди», они же пролетариат, нередко эмблематично обозначаемый как кули, – подчеркивают исследователи детской литературы о Китае 1920-х–1930-х гг. [Литовская 2017: 133–156]. В качестве примера приведем отрывок из сценария мультфильма «Приключения китайчат» В. Левингтона (1928):

Бедным кули был Чихай,  
Он таскал пудами чай.  
У китайца, у Чихая,  
Сын Липул и дочь Ликая.  
Рядом был богатый дом,  
Жил там англичанин Том.  
Том вгонял китайцев в пот  
И растил себе живот.  
Богачу не любо слушать,  
что хотят ребята кушать.

Далее дети узнают о существовании СССР, при этом название страны напрямую не называется:

Ты не плачь, сестра Ликая,  
В мире есть страна такая,  
Где свободен бедный люд,  
Там детей совсем не бьют.

Проделав путешествие через Африку и Америку и столкнувшись с реалиями, дети попадают в СССР. В последней строфе Левингтон использует слова из клятвы пионеров, тем самым как бы уравнивая русских и китайских ребят:

Будь готов!  
Всегда готов  
Быть на страже СССР!  
Поведет вас к жизни новой  
Наш советский пионер! [Левингтон 1928]

Одним из первых «взрослых» писателей, который в советской литературе обратится к теме Китая, основываясь на личном опыте, станет Сергей Третьяков. 1919–1922 гг. поэт-футурист, публицист и литературный критик Третьяков провел в многонациональном Владивостоке. В 1924 г. он отправляется в Китай и в течение полутора лет преподает русскую литературу в Пекинском национальном университете. В 1926 г. на сцене московского театра В. Мейерхольда появляется его пьеса «Рычи, Китай!» (1925), которую по силе воздействия на зрителя критики ставят рядом со знаменитым «Броненосцем “Потемкиным”». В это же время в печати появляются очерки С. Третьякова («Китайские студенты», «Революция в китайской деревне» и др.) [Третьяков 1925: 124–128; Третьяков 1926: 17–25] и другие произведения, продолжающие китайскую тему, чуть позже оформленные в сборник «публицистических очерков о Китае» «Чжунго» (1927). Сборник органично вписался в стремление писателей 20-х гг. к «литературе факта». В. Шкловский резюмировал: «“Чжунго” вскрывает противоречия современного Китая и чрезвычайно точно показывает нам живучесть некоторых бытовых форм в нем. Блестяще описаны Третьяковым китайские похороны, в которых перед гробом покойника несут бумажные, в натуральную величину сделанные модели... автомобилей и несгораемых шкафов. Это настолько точно и так доходит, что нуждается только в изложении» [Шкловский 1929: 41–44].

Роман «Дэн Ши-хуа» (1930) [Третьяков 1930: 392] становится итогом развития китайской темы в творчестве С. Третьякова и одновременно – очередным экспериментом в «фактографии» писателя-лефовца [Ли Иннань 2012: 237–250]. Для своего повествования автор изобретает окказиональный жанр – «био-интервью», где нет «ничего выдуманного, а в то же время все абсолютно типическое» [Перцов 1930: 7]. В предисловии к «Дэн Ши-хуа» С. Третьяков подчеркнет: «Наше прежнее знание Китая похоже на изуродованную руку. Ее надо сперва сломать, а потом

срастить правильно. Время литературной алхимии, по которой Китай в коллекции народов есть камень загадочный и неопределимый, – миновало. Мы требуем точных знаний» [Перцов 1930: 3]. Роман должен был противостоять авторам, «питавшим обывательские представления о Китае как о стране китайских церемоний, курильщиков опиума, мужчин с косами, женщин с изуродованными древним обычаем крошечными ногами, китайских болванчиков и вееров, стране “китайчонка Ли” из песенок Вертинского и китайских теней» [Перцов 1930: 5].

Установка на фактографизм отвечала не только требованиям эпохи, но и этнографическим познаниям автора. «Био-интервью» наполнено «точным знанием» о Китае. Ли Иннань констатирует: «Роман поражает многосторонним и углубленным проникновением в жизнь китайского общества и в психологию китайцев, которые могут плакать от злобы и улыбаться, сообщая о своем несчастье. Китайцев, которые бывают наивными, сентиментальными и по-детски любопытными, которые все любят делать гурьбой, взаимно подражая и следуя друг за другом. Так, на свадьбу Дэн Ши-хуа знакомые и малознакомые люди “идут, как на демонстрацию, как на выборы, как на интересную казнь”» [Ли Иннань 2012: 241]. Целая толпа сбегается поглазеть на вернувшегося из Японии отца, непринужденно проявляя удивление перед неведомыми диковинками: каждому хочется поглядеть вблизи на привезенный граммофон и прочий багаж, осмотреть и пощупать бритый «на заморский манер» затылок человека, посмеявшегося отрезать маньчжурскую косу [Третьяков 1930: 238].

Заслуга С. Третьякова состояла в том, что он «написал своего реального, конкретно-исторического “Дэн Ши-хуа”, выбирающегося из плена тысячелетних традиций и с огромными трудностями входящего в мир китайской революции» [Перцов 1962: 10]. Роман Третьякова стал не просто новаторским с формальной точки зрения. «Био-интервью» с реальным китайским студентом превратилось в художественно-достоверное жизнеописание китайского молодого человека, оказавшегося на переломе эпох, на повороте от средневековья – к революционным преобразованиям [Ли Иннань 2012: 243].

Сегодня становится очевидным: речь должна идти именно о художественном преломлении фактографии, собранной Третьяковым в Китае. Совмещая традиции русского повествования и этнографический материал, Третьяков создает особый образ восприятия китайца: его Дэн Ши-хуа, будучи достоверным типом как представитель китайской революционной молодежи (об этом поколении пишет Ли Инань, вспоминая

своего отца, Ли Лисаня, и его соратников), думает – как русский человек и воспринимает действительность – как лефовец.

К сожалению, исторические перипетии и политическая конъюнктура не благоволили судьбе романа и его рецепции. Роман Третьякова постоянно «опаздывал»: в 1930 г., в момент выхода романа в свет, Чан Кайши предал дело революции, Китай перестает быть интересен советской номенклатуре, и, соответственно, литературным критикам. В 1937 г. С. Третьяков будет репрессирован, а созданный им ЛЕФ еще раньше признан враждебным партийной линии объединением. Затем, уже после смерти С. Третьякова, при повторном издании романа в 1962 г. окажется, что «медовый месяц» советско-китайской дружбы уже закончился, и «Дэн Ши-хуа» снова не успел, снова не попал в поле зрения ни российских, ни китайских исследователей [Ли Иннань 2012: 239].

Судьбу советского этнографа-лефовца разделит еще один писатель, входивший в сообщество «Серрапионовых братьев» – Венедикт Март (1896–1937). На примере его творчества можно проследить весь путь, который в определенной социально-политической парадигме прошла русская литература первой половины XX в. в создании образа восприятия Китая и китайцев. Этот путь можно определить формулой: «От мистики Востока – к литературе факта» [Забияко 2016: 283–307]. Рожденный в многонациональном Владивостоке, выросший в семье известного краеведа-востоковеда, В. Март в 1923 г. после 3-летнего пребывания в эмигрантском Харбине перебирается в Советскую Россию [Левченко, Забияко 2013: 219–236]. К этому времени Март в своей рефлексии Китая уже испытал самые разные модусы художественности: модернистские лирические опыты, полумистические истории («Лапа Миндзы», «Долг покойного»), специфические «физиологические очерки» («Желтые рабыни»). Теперь же подход к образу Китая и китайцев в творчестве В. Марта определяют требования соцзаказа и внешнеполитическая установка. В предисловии к «Сборнику рассказов» (1928) сообщается:

В напечатанных в этой книжке рассказах Венедикта Марта описывается жизнь трудящегося населения Китая и Кореи. Постоянная нужда, тяжелый, плохо оплачиваемый труд рабочих и крестьян, всевозможные притеснения как со стороны иностранных богачей, так и со стороны китайских помещиков и чиновников, все это порождает глубокую ненависть трудящихся к своим врагам – помещикам и капиталистам.

Борьба эта развивается с большими трудностями. Сейчас китайский рабочий и китайский крестьянин, несмотря ни на что, несмотря на тяжести и жертвы, завоевывают свои права.

Рассказы В. Марта если и не отражают эту великую борьбу, то они все же дают читателю некоторое представление о жизни рабочих и крестьян в Китае. И старый Хун, и бродячая швейка Вы-и – оба они живут одной ненавистью, одним стремлением непримиримой вражды к своим классовым врагам.

Чтение этих рассказов помогает читателю легко уяснить себе то, что происходит в Китае, и помогает ближе узнать эту великую страну [Март 1930: 3–4].

На наш взгляд, именно глубинное знание Китая и понимание механизмов работы традиционного китайского сознания сыграли негативную роль во встраивании Марта в советскую парадигму восприятия Китая. В конце 20-х гг. Март, как Третьяков, становится не актуален для «генеральной линии». Многие его сочинения так и остались в рукописном виде, отвергнутые критиками [Матвеев].

После поражения китайской революции, а затем грянувшего в 1929 г. китайско-советского конфликта [Аблова 2004: 198–233] тема Китая на долгие годы перестает интересовать официальную советскую литературу. И только события китайско-японской войны пробудят интерес к теме Китая в советском сознании – вплоть до начала Великой Отечественной войны.

В 1939 г. советские писатели и военные корреспонденты В. Лапин и З. Хацревин, вернувшись после участия в боевых действиях на Халхин-Голе, создают текст радиоспектакля «У великой китайской стены» (картины из первых дней японо-китайской войны) (1939 г.) [Лапин, Хацревин 1939: 14]. Очевидно, радиоспектакль так и не вышел в эфир – 16. 09. 1939 г. было подписано перемирие между Японией и СССР. Не касаясь новаторской формы произведения и его глубочайших этнокультурных наблюдений (З. Хацревин был профессиональным востоковедом) [Славин 1970: 768, Эренбург 1990: 443], подчеркнем: невзирая на название-топос, произведение в целом обращено к образу восприятия японцев – сквозь призму отношения к китайцам. К тому времени Япония уже 7 лет как захватила Северную Маньчжурию, образовав марионеточное государство Манчжоу-Го, ее армия далеко продвинулась на юг. И потому в радиоспектакле японцы – это тот народ, который выступает восточным антиподом китайцев, их этнические характеристики – средоточие самых отвратительных качеств человека.

Таким образом, образы восприятия Китая и китайцев в 20–40-е годы в советской литературе, начиная с середины 20-х гг., как правило, были обусловлены идеологической ориентацией авторов и общественно-политической конъюнктурой. К примеру, примерно из 122 изданий, вышедших с 1920 по 1941 гг. о Китае, только 9 были посвящены языку,



истории и традициям Китая; 11 изданий – литературного характера, среди них – 1 перевод («Антология китайской лирики») [Алексеев 1923: 144], остальные – обращены к социально-политическому анализу событий в современном Китае и революционной борьбе китайского народа.

Степень этнокультурной достоверности образов восприятия китайцев и Китая была определена наличием или отсутствием эмпирического опыта общения советских авторов с китайцами и Китаем. Основными жанрами, в которых эти образы были воплощены, становятся жанры, наиболее актуальные в указанный период и наиболее соответствующие степени пропагандистской установки. В начале 20-х – это повесть, затем – театральная пьеса или стихотворение агитационного характера, рассчитанное на постановочный эффект. К концу 1920-х гг. основными становятся жанры с установкой на фактографизм: дневник, био-интервью.

Однако, несмотря на давление соцзаказа, образ восприятия Китая и китайцев в советской литературе 20–40-х годов получает существенное развитие по сравнению с модернистской установкой конца XIX – начала XX вв. В пространство художественной рефлексии попадают новые социальные типы китайцев, расширяется эмпирическая основа литературного творчества о Китае, фиксируются базовые этнические характеристики китайцев как этноса. И, самое характерное – именно в эти годы в советской литературе формируется общая позитивная установка по отношению к Китаю и китайцам, детерминированная не только внешнеполитической конъюнктурой, но и, на наш взгляд, глубинными факторами этнической совместимости и взаиморасположенности русских и китайцев.

**ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

- АБЛОВА, Н. Е. (2004): *КВЖД и российская эмиграция в Китае: международные и политические аспекты истории (первая половина XX в.)*. Москва: НП ИД «Русская панорама».
- АЛЕКСЕЕВ, М. Н. (2010): *Советская военная разведка в Китае и хроника «китайской смуты» (1922–1929)*. Москва: Кучково поле.
- АЛЫМОВ, С. (1929): *Нанкин-Род. Роман*. Харьков: Пролетарий.
- АЛЕКСЕЕВ, В. М. (1923): *Антология китайской лирики VII–IX вв. по Р.Х.* Москва: Петроград.
- АУСЛЕНДЕР, С. (1926): *Маленький Хо*. Москва: Книгоиздательство Мириманова.
- АУСЛЕНДЕР, С. (1927): *Некоторые замечательные случаи из жизни Ли-Сяо. Китайская повесть*. Москва – Ленинград: Гос.изд-во.
- БУЛГАКОВ, М. А. (1989): *Собрание сочинений*. Москва: Худож. лит.
- ВАСИЛЬКОВ, Я. В., СОРОКИНА, М. Ю. (2003): *Люди и судьбы. Биобиблиографический словарь востоковедов – жертв политического террора в советский период (1917–1991)*. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение.
- ВИЛЕНСКИЙ (СИБИРЯКОВ), В. Д. (1923): *За великой китайской стеной (Люди, быт и общественность)*. Москва: Девятое Января.
- ВОСКРЕСЕНСКИЙ, А. Д. (2004): *Китай и Россия в Евразии: Историческая динамика политических взаимовлияний*. Москва: Муравей.
- ГЛИЭР, Р. (2010): *Красный мак: балет в 3-х действиях*. Красноярск.
- ГОРДЕЕВ, Н. В. (2010): Китайские интернационалисты в революционном движении в Забайкалье. *Научный вестник Байкальского государственного университета экономики и права*, 2007, № 10, с. 121–130.
- ЗАБИЯКО, А. А. (2016): *Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина*. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения Российской академии наук.
- ЗАБИЯКО, А. П., КОБЫЗОВ, Р. А., ПОНКРАТОВА, Л. А. (2009): *Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке*. Благовещенск: Изд-во Амурского гос. ун-та.
- ИВАНОВ, ВС. В. (1921): *Бронепоезд 14–69*. Москва.
- КАЗЬМИНА, О. А. (2015): «Китайский ангел» или «Чёрт знает что такое» (Образы китайцев в произведениях М. А. Булгакова «Китайская история» и «Зойкина квартира»). *Поэтика художественного текста*, 2015, с. 117–125.
- Китайская корниловщина. *Рабочая Москва*. 17 апр. 1927. с. 1.
- КОСИХИНА, С. С. (2013): *Участие китайцев в Гражданской войне в России. Россия и Китай на дальневосточных рубежах*. Благовещенск: Изд-во Амурского гос.ун-та, Вып. 10, с. 175–181.
- КОСТАРЕВ, Н. (1928): *Мои китайские дневники*. Ленинград: Прибой.
- КРИВШЕНКО, С. Ф. (2006): *Писатели Приморья*. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та.
- ЛАПИН, Б., ХАЦРЕВИН, З. (1939): *У Великой китайской стены*. Москва: Микрофонные материалы Всесоюзного радиокомитета.
- ЛАРИН, А. Г. (2009): *Китайские мигранты в России. История и современность*. Москва.

- ЛЕВИН, С. (1962): Два балета Р. М. Глиэра. «Красный цветок», «Медный всадник». *Музыка советского балета*. Москва: Музгиз. с. 126–162.
- ЛЕВИНГТОН, В. (1928): *Приключения китайчат*. Межрабпомфильм.
- ЛЕВЧЕНКО, А. А., ЗАБИЯКО, А. А. (2013): Художественная этнография В. Марта: образы китайцев в прозе 1920-х гг. *Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Этнокультурные процессы в политическом контексте*. Благовещенск: Изд-во Амурского гос.ун-та, 2013, Вып. 10, с. 219–236.
- ЛИ, ИННАНЬ. (2012): Китай в творчестве Сергея Третьякова: Роман «Дэн ши-хуа». *Русский Харбин, запечатленный в слове*. Благовещенск: Изд-во Амурского гос.ун-та, Вып. 6, с. 237–250.
- ЛИТОВСКАЯ, М., ЯО, ЧЭНЧЭН. (2017): Китай и китайцы в русской советской детской литературе 1920–1930-х гг. *Детские чтения*, 2017, № 1 (Выпуск 11), с. 133–156.
- ЛУКИН, А. В. (2007): *Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках*. Москва: АСТ.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (1990): *Сочинения в двух томах*. Москва: Худож. лит.
- МАРТ, В. (1930): *Сборник рассказов*. Ленинград.
- МАТВЕЕВ, В. Н.: Рассказы о Востоке. Ф. 613. ГИХЛ оп. 1. е x 7053.
- МАЯКОВСКИЙ, В. В. (1958): *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- ПЕРЦОВ, В. (1962): *Сергей Третьяков. Вступительная статья. С. Третьяков. Дэн Ши-хуа. Био-интервью*. Москва: Молодая гвардия.
- ПИЛЬНЯК, Б. (1979): *Избранные произведения*. Ленинград: Худож. лит.
- ПЧЕЛИНЦЕВА, К. Ф. (2005) Китай и китайцы в русской прозе 20-х-30-х годов как символ всеобщего культурного непонимания. *Путь Востока: Универсализм и партикуляризм в культуре*, 2005, Вып. 34, с. 162–173.
- ПЫН, МИН. (1957): *Краткая история дружбы народов Китая и Советского Союза*. Ленинград: Изд-во иностранной лит-ры.
- РОДНЯНСКАЯ, И. Б. (1987): Автора образ. Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 13–14.
- СЛАВИН, Л. И. (1970): *Избранное*. Москва: Худож. лит.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (1999): Точка зрения. *Введение в литературоведение*. Москва: Высш. шк.; Академия.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1925): В ставке Фын Юй-сяна: (Путевые заметки). *Красная новь*, 1925, № 3, с. 289–302.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1925): Китайские студенты. *Красная молодежь*, 1925, № 1 (5), с. 124–128.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1925): Революция в китайской деревне. *Крестинтерн*, 1925, № 10, с. 65–68.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1926): Китайский театр. *Советское искусство*, 1926, № 8–9, с. 17–25.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1926): Китайские школы. *Пионер*, 1926, № 19, с. 10–11.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1926): *Рычи, Китай: Стихи*. Москва: Гос. изд-во.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1927): *Ли-ян упряма: Поэма*. Москва–Ленинград: Гос. изд-во.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1927): *Чжунго*. Москва–Ленинград: Гос. изд-во.
- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1928): *Свадьба Дэн Ши-хуа*. Москва: Рабочая Москва.

- ТРЕТЬЯКОВ, С. (1930): *Дэн Ши-хуа. Био-интервью*. Москва: Молодая гвардия.
- ХАРНСКИЙ, К. А. (1927): *Китай с древнейших времен до наших дней*. Хабаровск-Владивосток.
- ШКЛОВСКИЙ, В. (1929): Несколько слов о четырехстах миллионах (О книге С. Третьякова «Чжунго»). *Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Москва: Федерация, 1929, с. 41–44.
- ЭПШТЕЙН, М. Н. (1987): Образ художественный. *Литературный энциклопедический словарь*, 1987, с. 252–257.
- ЭРДБЕРГ, О. (1929): *Китайские новеллы*. Москва: Молодая гвардия.
- ЭРЕНБУРГ, И. Г. (1990): *Люди, годы, жизнь*. Москва: Худож. лит.
- ЯКИР, И. Э. (1957): *Воспоминания о гражданской войне*. Москва: Военное изд-во.

#### **Профили авторов:**

Забияко Анна Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и мировой художественной культуры Амурского государственного университета.

Сфера научных интересов: история культуры и литературы русской эмиграции в Китае, художественная этнография дальневосточного фронта, религиозные представления малых народов Северо-Востока Азии и их отражение в литературе.

Амурский государственный университет

675028, Амурская область

г. Благовещенск

Игнатьевское шоссе, 21.

[www.amursu.ru](http://www.amursu.ru)

[sciencia@yandex.ru](mailto:sciencia@yandex.ru)

Сенина Екатерина Владимировна, ассистент кафедры литературы и мировой художественной культуры Амурского государственного университета.

Сфера научных интересов: литература дальневосточной эмиграции, китайская литература XX века, образ России в Китае, образ Китая в России.

Амурский государственный университет

675028, Амурская область

г. Благовещенск

Игнатьевское шоссе, 21.

[www.amursu.ru](http://www.amursu.ru)

[katya-senina@mail.ru](mailto:katya-senina@mail.ru)