



# Информация для цитирования:

Красноярова А. А. Китайский цикл С. М. Третьякова / А. А. Красноярова, Б. В. Кондаков, Т. Д. Попкова // Научный диалог. — 2025. — Т. 14. — № 10. — С. 325—348. — DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-10-325-348.

Krasnoiarova, A. A., Kondakov, B. V., Popkova, T. D. (2025). Chinese Cycle of Sergei Tretyakov. *Nauchnyi dialog*, 14 (10): 325-348. DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-10-325-348. (In Russ.).



Web of Science™



## Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

### Китайский цикл С. М. Третьякова

**Красноярова Анна Александровна**<sup>1</sup>  
orcid.org/0000-0003-3396-6736  
кандидат филологических наук,  
преподаватель иностранных языков,  
*корреспондирующий автор*  
annapopkova1909@gmail.com

**Кондаков Борис Вадимович**<sup>2</sup>  
orcid.org/0000-0002-1727-8047  
доктор филологических наук,  
профессор,  
Директор Центра восточноазиатских  
исследований, профессор кафедры  
русской литературы  
kondakovb@mail.ru

**Попкова Татьяна Дмитриевна**<sup>2</sup>  
orcid.org/0000-0003-0267-217X  
доктор культурологии, доцент,  
профессор кафедры педагогики  
tatyana3@mail.ru

<sup>1</sup> Аньхойский университет  
(Хэфэй, Китай)

<sup>2</sup> Пермский государственный  
национальный исследовательский  
университет  
(Пермь, Россия)

### Chinese Cycle of Sergei Tretyakov

**Anna A. Krasnoiarova**<sup>1</sup>  
orcid.org/0000-0003-3396-6736  
PhD in Philology,  
teacher of foreign languages,  
*corresponding author*  
annapopkova1909@gmail.com

**Boris V. Kondakov**<sup>2</sup>  
orcid.org/0000-0002-1727-8047  
Doctor of Philology, Professor,  
Director of the Center for East Asian  
Studies, Professor of the Department  
of Russian Literature  
kondakovb@mail.ru

**Tatiana D. Popkova**<sup>2</sup>  
orcid.org/0000-0003-0267-217X  
Doctor of Cultural, Associate Professor,  
Professor, Department of Pedagogy  
tatyana3@mail.ru

<sup>1</sup> Anhui University  
(Hefei, China)

<sup>2</sup> Perm State University  
(Perm, Russia)

## ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

### Аннотация:

Проанализированы произведения писателя-футуриста С. Третьякова (1892—1937), посвящённые Китаю: стихотворения «Новь. Пекин», поэмы «Ли Ян упрям» и «Рычи, Китай!», пьесы «Рычи, Китай!», книги очерков «Чжунго» и «био-интервью» «Дэн Ши-хуа». Поднимается вопрос о месте каждого произведения в его составе. Авторы утверждают, что стихотворение «Новь. Пекин» является «эпиграфом», задающим основные мотивы и пространственно-временные координаты цикла. Показано, что в поэмах «Рычи, Китай!» и «Ли Ян упрям», а также в пьесе «Рычи, Китай!» раскрывается борьба китайского народа с империалистами. Утверждается, что будущее в этих произведениях интерпретируется как процесс объединения разделённого на части китайского мира. Охарактеризована пространственно-временная организация очерка «Чжунго» и «био-интервью» «Дэн Ши-хуа». Доказано, что, несмотря на разную жанровую природу, рассмотренные произведения составляют целостный цикл, объединённый темой и идеологическими установками. Подчёркивается, что общими являются стиливые принципы, ориентация на воспроизведение «фактов», система повторяющихся символов и мотивов, способы организации художественного пространства и времени, нацеленность на определение будущего Китая. Сделан вывод о том, что рассмотренные произведения С. Третьякова ориентированы на постоянный диалог с читателем посредством воспроизведения в текстах фактического картины китайского мира, раскрытой с позиции культуры.

### Ключевые слова:

Третьяков; Китай; цикл; футуризм; литература факта; био-интервью.

## ORIGINAL ARTICLES

### Abstract:

This study analyzes the works by futurist writer Sergei Tretyakov (1892–1937) devoted to China, including his poems “Novy. Peking,” “Li Yang Upram” and “Roar, China!” as well as plays such as “Roar, China!”, travelogues like “Zhongguo,” and biographical interviews titled “Deng Shi-hua.” It investigates how each work contributes to a unified thematic structure within this cycle. It is argued that the poem “Novy. Peking” serves as an epigraph introducing key motifs and spatio-temporal coordinates for subsequent texts in the series. Furthermore, it demonstrates that both the epic poems “Roar, China!” and “Li Yang Upram,” along with the play “Roar, China!,” depict the struggle of the Chinese people against imperialists. These works also envision future developments as a process of unifying fragmented parts of the Chinese nation. Additionally, attention is given to the spatial and temporal organization found in the narrative essays “Zhongguo” and the interview-based piece “Deng Shi-hua.” Despite their varied generic forms, these texts are shown to form a coherent literary cycle united by common themes and ideological frameworks. Shared stylistic principles include factual representation, recurring symbols and leitmotifs, methods of structuring artistic space and time, and a focus on projecting possible futures for China. Ultimately, it is concluded that Tretyakov’s works engage readers through sustained dialogue based on authentic representations of the Chinese cultural landscape.

### Key words:

Tretyakov; China; cycle; Futurism; literature of facts; bio-interview



## Китайский цикл С. М. Третьякова

© Краснаярова А. А., Кондаков Б. В., Попкова Т. Д., 2025

### 1. Введение = Introduction

Творчество Сергея Михайловича Третьякова (1892—1937), сыгравшего заметную роль в русской культуре 1920-х годов, до сих пор остаётся малоизученным. Писатель создавал произведения разных жанров: стихотворения, поэмы и песни, пьесы и киносценарии, прозаические тексты. Он активно занимался фотографией, работал преподавателем, редактировал журнал «ЛЕФ». Как представитель футуризма, Третьяков стремился выразить в своих произведениях признаки эпохи индустриализации, связанной с ускорением темпа жизни человечества и мировым антиимпериалистическим движением, а также с созданием нового языка искусства.

В 1920-е — начале 1930-х годов Третьяков имел возможность выезжать в зарубежные страны: в первой половине 1920-х годов он дважды посетил Китай, а в начале 1930-х годов побывал в ряде стран Европы. Он занимался переводом произведений немецких писателей, был хорошо знаком с Б. Брехтом, который называл Третьякова не только другом, но и «учителем» [Головчинер, 2024], режиссёром Э. Пискатором, композитором Х. Эйслером. Творчество российского писателя в рассматриваемый период обрело на Западе известность, а его пьесы ставились в разных странах.

Несмотря на то, что особенности образа Китая в творчестве Третьякова рассматривалось в работах Ли Иннань [Ли Иннань, 2012], Н. Давитадзе [Давитадзе, 2009], Н. Тропкиной и Ван Тяньцзяо [Тропкина, 2022], литературные связи, существующие между произведениями китайского цикла, литературоведами практически не изучались. Именно эту научную проблему мы будем рассматривать в статье.

### 2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Российские литературоведы до недавнего времени практически не обращались к творчеству С. Третьякова. Во второй половине 1930-х годов его перестали печатать, а имя не упоминали. Переиздания произведений писателя появились только в 1960-е годы; тогда же стали печататься и отдельные литературоведческие исследования [Белоусов, 1961], а также за-

пишущаяся диссертации [Азьмуко, 1970; Крюкова, 1968], посвящённые его творчеству.

Наиболее глубокие работы о Третьякове появились в 1990—2000-е годы. В них рассматривалось жанрово-стилевое новаторство его произведений, их место в истории русского авангарда и в западноевропейском литературном процессе, творческие и биографические связи с представителями авангарда. Среди литературоведов, изучавших творчество писателя, можно назвать А. Верченко [Верченко, 2018], В. Головчинер [Головчинер, 2007], Е. Капинос [Капинос, 2019], А. Косых и П. Арсеньева [Косых и др., 2010], П. Пороль [Пороль, 2020], Т. А. Шарыпину [Шарыпина, 2016]. В их работах были раскрыты особенности поэтики произведений Третьякова, а также многообразные связи его творчества с русской и мировой литературой XX века.

Среди российских учёных наибольший вклад в изучение его произведений внесла В. Головчинер, исследовавшая историю формирования и поэтику жанра эпической драмы [Головчинер, 2007; Головчинер, 2009], одним из создателей которой являлся Третьяков. Головчинер выявила, что для эпической драмы характерен полифонический способ организации фавбулы, принцип монтажа эпизодов, не связанных причинно-следственными связями; апелляция к способности читателя «соразмышлять» и «сопереживать»; использование протосюжета, задающего «систему координат» [Головчинер, 2010, с. 17—18].

В меньшей степени изучены связи произведений Третьякова с Востоком, изображение которого занимало в его творчестве важное место — большую роль в этом сыграла вторая поездка писателя в Китай, во время которой он работал профессором Пекинского университета и среди его учеников, в частности, был будущий известный учёный, писатель и переводчик профессор Цао Цзинхуа [Белоусов, 1961]. Писатель имел китайское имя Те Цзекэ [Тропкина и др., 2023, с. 118]. Следует отметить, что в книге «Дэн Ши-хуа» указывается другое имя — Тэ Ти-ко или Тэ Джакэ (特杰克), а также сообщается, что на первом занятии студенты дали ему прозвище «Тэ чжу-гань» (特竹杠), то есть «Бамбуковая ветвь», «Жердь» (за необычно «длинный» для Китая рост) [Третьяков, 1930а, с. 335—337].

Тексты, связанные с Китаем, заняли в творчестве писателя особое место. Это стихотворение «Ночь. Пекин» (1921), поэмы «Рычи Китай» (1924) и «Ли Ян упряма» (1926), путевые очерки «Москва — Пекин» (1925), пьеса «Рычи, Китай!» (1925—1926), книга очерков «Чжунго» (1927), роман «Дэн Ши-хуа» (1930). В совокупности эти произведения, разные по жанру, объединённые общими темой и местом действия, а также персонажами, мы будем называть **китайским циклом**. В планах писателя было создание

нескольких произведений о Китае в жанре киносценария — приключенческой трилогии под ориентировочным названием «Капитал» («Жёлтая опасность», «Голубой экспресс», «Рычи, Китай!»), постановщиками которой могли стать С. Эйзенштейн и Г. Александров, фильма-путешествия «Москва — Пекин», а также короткометражных фильмов, однако из-за изменения политической ситуации в Китае им было не суждено сбыться [Гомолицкая-Третьякова, 2024].

В основе исследования лежит традиционный для советского и российского литературоведения историко-типологический метод, предполагающий определение места художественного произведения (группы произведений, объединённых на основании того или иного принципа) в литературном процессе и выявление на этом материале общих (тематических, жанровых, стилевых, направленческих и иных) тенденций. В процессе анализа исторических и культурных контекстов, отразившихся в китайском цикле Третьякова, использовались отдельные принципы «культурно-контекстуального» и биографического методов литературоведения.

### 3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

Сопоставление России и Китая стало для русской литературы XIX — начала XX веков достаточно традиционным. Образ Китая в сознании читателей этого периода оказался связан с культурными стереотипами (о его «замкнутости», культурной и экономической «отсталости») и был в значительной степени мифологизирован [Красноярова, 2019]. Живя в Пекине, писатель смог уточнить представления о стране и осмыслить происходящие в ней социально-исторические процессы, что позволило создать цикл произведений, воспроизводящих разные стороны жизни Китая, в котором происходили грандиозные социальные изменения, ставшие объектом описания советской публицистики.

#### 3.1. Стихотворный эпиграф

Первое по времени создания произведение Третьякова, которое можно отнести к «китайскому циклу», — стихотворение «Ночь. Пекин», включённое поэтом в книгу стихов «Ясныш». Как отмечают исследователи, в этом стихотворении отразилось футуристическое мировидение поэта, что <...> актуализировано в системе урбанистических образов» [Тропкина, 1922, с. 184]. В предисловии к сборнику писатель сформулировал принципы, которые были реализованы в дальнейшем: «Поэт — только словоработник и словоконструктор, мастер речёвки на заводе живой жизни [Третьяков, 1922, с. 5].

Произведения Третьякова, вошедшие в «китайский цикл», декларировали «уход за пределы стихов» к изображению «подлинной жизни». В таком кон-

тексте стихотворение «Ночь. Пекин» становилось «эпиграфом» ко всему циклу. Образ города оказывался двойственным: с одной стороны, он создавался при помощи характерных для футуристов приёмов «речевки» и парадоксальных образных словосочетаний («зеленозвёздное тысячечоточье», «мык» города, «назой скрипок», «чудовно зреют», «шушуки спален» и т. п.) [Третьяков, 1922, с. 49—50], — с другой, он был представлен в обобщённо-поэтической форме. «Наполнение» образа Китая произошло в последующих текстах цикла, в которых отдельные стереотипные мотивы (стены, фонари, двери...) и темы этого стихотворения стали развиваться и конкретизироваться.

### 3.2. Китай страдающий и протестующий

Два центральных произведения цикла — пьеса «Рычи, Китай!» и поэма с аналогичным заголовком — «Рычи, Китай». Отметим попутно, что в публикации журнала «ЛЕФ», осуществлённой в 1924 году, запятая и восклицательный знак в названии поэмы отсутствовали. В отдельном издании поэмы в 1926 году на обложке книги были поставлены запятая и восклицательный знак («Рычи, Китай!»); с такими же знаками было написано название поэмы в последнем разделе книги «Чжунго» [Третьяков, 1930в, с. 345]. Нетрадиционное для поэтического текста слово «рычи» содержало отсылку к программному стихотворению 1922 года «Моей аудитории. Спич» из сборника «Ясныш» («Эй ты, беззубием лов рычи!» [Третьяков, 1922, с. 7]), в котором формулировались требования к новому читателю. Это слово содержало отсылку и к другому тексту — стихотворению В. Маяковского «Прочь руки от Китая» (1924): «Рычи, рабочий: / — Прочь // руки от Китая!» [Маяковский, 1957, т. 6, с. 88]. Название произведений формировало в сознании читателя политический контекст их восприятия: в нём содержалось указание на актуальные газетные публикации и формулировки политических лозунгов.

В поэме можно выделить четыре основных группы мотивов, каждая из которых была соотнесена со стихотворением Маяковского: мотивы, связанные с *трудом* и его результатами; мотивы, связанные с *едой*; мотивы, связанные с *деньгами* и их накоплением; мотивы, связанные со *смертью*. В поэме также развивались мотивы «эпиграфа» к «китайскому циклу» — «Ночь. Пекин» (стены, запахи и звуки города). Однако — в отличие от стихотворения, где мир Китая был представлен в аспекте *вневременной вечности*, хранителем которой оказывался город, а взгляд лирического героя развёртывался по *вертикальной* пространственной оси, — в поэме был сделан акцент на воспроизведение *современности*, реализующейся в рамках *горизонтального* пространства.

Со стихотворением «Прочь руки от Китая» соотнесена система образов поэмы «Рычи, Китай»: в качестве персонажей произведения появляются

сы обезличенные представители «империалистов» («американец», «европеец», «рыжий», «белый»...), — с одной стороны, — и трудящихся Китая («Рикша», «Точильщик», «Навозник», «Водовоз», «Фруктовщик»...) — с другой.

Поэма «Рычи, Китай» соответствовала принципам футуризма: в ней раскрывалась тема жизни города, присутствовал бунтарский пафос, выражавший революционные настроения «народных масс» и устремлённость в будущее; она была полемически направлена против утверждения нормативной «красоты» и «этических ценностей» классического искусства (таковы натуралистические эпизоды, в которых описываются кровавые расправы с «империалистами»); её текст ориентирован на *звучащее слово*, чему способствовали эксперименты в области формы — использование звукописи и словотворчества («с чавком сосали», «чинодралы», «кровососейшая опера»).

В поэме проявляется характерное для Третьякова «театральное начало»: читатель ориентирован не столько на «вчувствование» во внутренний мир героев, сколько на условное восприятие «демонстрируемых» событий. Писатель выстраивает в пространственно-временных «декорациях» Пекина цепочку выразительных микросюжетов, сопровождающихся краткими комментариями. Все переданные микросюжетами мизансцены условны и близки к жанру «перформанса», который был характерен для публичных выступлений самих футуристов.

Большую роль в поэме играл мотив разделённого пространства, части которого противопоставлены друг другу. Для этой цели использовался образ стены: «...Этот образ один из наиболее частотных, он упоминается в тексте 14 раз. Художественный смысл его варьируется. Традиционно образ стены может имплицитно указывать и на закрытость Китая, и на его силу и мощь. <...> Однако в произведении С. Третьякова художественный смысл образа иной: стены обозначают классовую стратификацию жителей Китая» [Тропкина и др., 2023, с. 119].

Со «стенами» Китая соотнесено воспроизведение потока времени — одно из важнейших для футуристов представлений: «Века позади / Века впереди / И ежедень тупая» [Третьяков, 1924, с. 33]. То, что находится за стеной («посольский квартал»), связывается с прошлым, в то время как будущее — с разрушением стены и бунтом. Показательно использование писателем в одной из финальных строф слова «Ясныш»: «Когда же окончит пляс нож / Флаги наций к земле приколя, / Взойдёт над Китаем Ясныш / Солнцем, большим, как земля» [Там же, с. 32]), — которое в его художественной системе указывало на необходимость активных действий: «Навыючилс страхами час наш, / А сердце — копилка вопросов оно. / Смотри

же, мой кроткий Ясныш, — / Спокойствие исполосовано...» («Мятеж», 1919) [Третьяков, 1922, с. 9]. Отметим и то, что в строчке про флаги можно увидеть полемическую отсылку к «Медному всаднику» А. Пушкина: «Сюда по новым им волнам / Все флаги в гости будут к нам, / И запируем на просторе». Если у Пушкина речь шла об *открытии* страны для дружественных гостей, то у Третьякова — об её грядущем *закрытии* от враждебных государств.

В отличие от стихотворения Маяковского, в котором информация о Китае была передана в «лозунговом», «формульном» виде, поэма Третьякова воссоздавала многообразный мир при помощи упоминания *запахов*, разнообразных *цветовых* (жёлтый, синий, голубой, зелёный, серый, чёрный и красный цвета соотнесены с трудовым Китаем, а рыжий и белый — с империализмом и империалистами) и *звуковых* мотивов. Звук присутствует в названии поэмы («Рычи...») и её тексте как «повседневная речь людей», которая в восприятии читателей должна стать результатом «повторного преодоления материала» [Третьяков, 1922, с. 5].

В «Присловии» к произведению автор отмечал: «Основная гуща поэмы построена на “звуковых вывесках” уличных бродячих ремесленников и торговцев Пекина — это либо выкрики, либо звуки, издаваемые разными инструментами» [Третьяков, 1924, с. 33]. «Естественные» звуки пекинских улиц и голоса её обитателей противопоставляются искусственной музыке «посольского квартала» — фокстроту и «Сильве». Упоминание оперетты в данном контексте особенно символично: произведение, созданное в годы Первой Мировой войны (и шедшее под разными названиями по обе стороны фронта), содержало мысль о преодолении социальных противоречий, — в то время как поэма Третьякова утверждала идею необходимости кровавых столкновений, мщения колонизаторам за столетия рабства.

Такая же идея содержалась и в «пьесе-статье» «Рычи, Китай!», описывавшей борьбу портовых рабочих против британских колонизаторов. Третьяков отмечал, что в этом произведении «нашёл настоящую тему», и создал его «лихорадочно быстро» [Третьяков, 1930в, с. 346]. В 1920—1930-е годы пьеса совершила триумфальное шествие по всему миру: она была переведена на многие языки (английский, немецкий, французский, испанский, китайский, японский, польский, датский, эстонский, норвежский, еврейский, татарский, узбекский, украинский, грузинский, армянский, эсперанто) и шла во многих театрах. Её первая постановка в СССР была осуществлена В. Фёдоровым в январе 1926 года в Театре Вс. Мейерхольда (при непосредственном участии Мейерхольда и Третьякова). В дальнейшем пьеса была поставлена в Германии, США, Эстонии, Польше, Аргентине, Австралии, Японии и, конечно, Китае, где она шла под названием



«Нухоу ба, Чжунго!» (怒吼吧, 中国 — «Рычащий Китай»). Художник Лю Куан (刘旷), друг Лу Синя (который, возможно, был знаком с Третьяковым), в 1935 году создал на тему пьесы серию гравюр [Белоусов, 1961].

Успех пьесы «Рычи, Китай!» был определён как актуальностью темы, так и её художественными особенностями. В отличие от поэмы, в которой не было «сквозного» сюжета (его заменяли «микросюжеты», совокупность которых раскрывала панораму жизни страны и цели, к которым она должна стремиться), в основу фабулы пьесы было положено событие, происшедшее в июне 1924 году. В интерпретации Третьякова история выглядела так: «...Летом в Ваньсяне за смерть американца капитан канонерки “Кокчефер” навёл пушки на город и потребовал казни двух невинных лодочников. И они были казнены» [Третьяков, 1930а, с. 337]. «Фактографический» характер произведения подчёркивается подзаголовком — «событие в 9 звеньях».

Из принципов «эпического театра» проистекало, что искусство является средством *преобразования* (а не «отражения») действительности, поэтому пьеса включала авторские комментарии, помогавшие режиссёру, актёрам и зрителям определить в своём отношении к персонажам, а также к «фактам» реальности.

В пьесе воспроизводились мотивы, заявленные в поэме, — борьбы, труда, еды / голода и денег; при этом основными оказывались мотивы, соотнесённые с *деньгами* [Головчинер, 2024, с. 121]. В пьесе возникает ещё один постоянный мотив, представленный и в поэме, — мотив *смерти*, однако в поэме гибель «белых» и «рыжих» показывается как реализация *мечты* китайских трудящихся о справедливом воздаянии империалистам за причинённое зло; в пьесе смерть дифференцируется: она может быть бессмысленной (как у агента американской фирмы Холея) или жертвенной (как у Старого лодочника) — ради спасения других людей, побуждающей народ к бунту.

Развивается в пьесе и принцип противопоставления частей пространства. В поэме «посольский квартал» сопоставлялся «китайскому миру», в пьесе сравнивались Ваньсян и британский корабль: «Два места, на которых разворачивается действие, — китайский берег и империалистическая канонерка. Это по существу типичное противопоставление китайского Пекина — посольскому кварталу, Шанхая — сеттльменту, Тяньцзиня — концессиям, Кантона — Шамину и наконец всего Китая его диктаторам и кредиторам...» [Третьяков, 1930б, с. 6].

Жизнь пристани — в отличие от жизни канонерки, обитатели которой заняты преимущественно поиском способов прибыли и охраной своих «привилегий», — представляет *весь* Китай, и поэтому среди персонажей оказываются представители разных сословий — глава города, богатый купец,

студент-переводчик, кули, ремесленники, «разносчики», «мозольные операторы», старуха — скупщица детей, бродячие артисты, представители союза лодочников и члены их семей, истопник-кантонец, монах, полицейские, палачи, слепцы. Существование всех этих людей — так же, как и жизнь героев поэмы, — окрашено разными цветами и сопровождается многочисленными звуками («Пристань живёт звонко и пёстро» [Там же, с. 10]).

Художественное пространство и время пьесы организованы по тем же принципам, что и поэмы: «9 звеньев» воспроизводят события современности; авторские комментарии, с одной стороны, раскрывают историко-культурный контекст событий, а с другой — проецируют их в будущее. Один из персонажей пьесы, китайский студент, произносит знаменательные слова: «Всей земле, всей земле рычите в уши о преступлении! Вон из нашего Китая!» [Там же, с. 95]. На «пророческий» характер пьесы указывает автор, напоминая об известном «Ваньсяньском инциденте» (в котором участвовала канонерка «Кокчэфер»), свершившемся через два года после изображённых событий, во время которого возникла конфронтация между англичанами и китайским правителем генералом Ян Сэнем, в результате чего было убито более тысячи жителей Ваньсяня.

Проблемы, поставленные в пьесе, развивались в поэме «Ли Ян упрям» [Третьяков, 1927], в которой присутствовали такие же группы мотивов, как и в других произведениях «китайского цикла» (труд, борьба, деньги, еда, смерть), и использовались «цветовые» мотивы (в тех же значениях, что и в поэме «Рычи, Китай»). Преодолевая многочисленные «беды», Ли Ян сталкивается с людьми разных сословий: хозяином-помещиком, бандитами, судьёй, генералом, иностранцем, студентом, — каждый из которых наделён определённым *голосом*. В поэме также проявляется «театральное начало», поскольку каждая «встреча» представляет сценку, с которой связан «микросюжет», иллюстрирующий необходимость борьбы с угнетателями. Однако соотношение микросюжетов и связанных с ними «голосов» героев в произведениях различалось: если в поэме «Рычи, Китай» все персонажи оказывались едины в своей ненависти к угнетателям, то в поэме «Ли Ян упрям» «монолитность» исчезает — вместо этого раскрывается «цепь противоположений, которая рассекает классовыми траншеями единую на первый взгляд гущу китайского народа» [Третьяков, 1930в, с. 347], а каждый «голос» выражает *собственную* (отличную от авторской) позицию.

«Беды» Ли Яна расширяют пространство героя: из деревни, где располагалась лачуга его семейства, он попадает в уездный город, а после этого «ходит походом» в составе «генеральского сброда» [Третьяков, 1957, с. 527]; затем он оказывается в международном городе Шанхае. Пройдя через «семь бед», Ли Ян решает покончить жизнь самоубийством, но под

влиянием революционного плаката в руках студента он — вместе с другими жителями страны — отваживается на бунт, и их «гнев великий» заставляет замолчать «комментатора» событий — учителя У Чана.

### 3.2. Панорама жизни

Идея и сюжет поэмы «Ли Ян упрям» соответствовали стереотипным советским идеологическим трафаретам конца 1920 — начала 1930-х годов, однако в произведении проявилась новая тенденция: обобщённо-поэтическая образность первой поэмы «китайского цикла» во второй поэме стала замещаться образностью *конкретно-аналитической*. Этот же принцип развился в «очерках о Китае» «Чжунго».

Важнейшая установка очерков «Чжунго», развивавшая тенденции поэм и пьесы, — воспроизведение современной действительности. Во вводном разделе, имеющем знаковое название «Любить Китай», автор противопоставлял собственный подход (изображение «на дыбы встающей» страны) стереотипным представлениям о стране как о «фантастической» и экзотичной, для описания которой используется «будуарная китайщина» (фарфор, шёлк, чай, веер, зонтики, «китайский болванчик» и т. п.), необходимая «сереньким обывателям» из числа «чутких натур».

Интересно отметить, что Третьяков полемизировал не столько с *читателями*, сколько со *зрителями*. Автор приводит характерные примеры «моды» на Китай, которая «вскарабкалась на подмостки театров пьесами, полными царевен, драконов, кинжальных убийц, — “Бронзовый идол”, “Чу Юн-вай”, “Меловой круг”, и наконец расцвела “Красным маком”, где еле слышно проридается сквозь будуарную китайщину чечотка “Яблочка”» [Третьяков, 1930в, с. 8], которым противопоставлялся «спектакль-статья» «Рычи, Китай!» (в том же контексте упоминался спектакль «Принцесса Турандот» Третьей студии МХТ [Третьяков, 1930б, с. 9], поставленный в 1922 году). Третьяков имел в виду московские спектакли: драму «Бронзовый идол» Г. Павлова в Малом театре (1926), сатирическую пьесу-сказку Ю. Берстля «Чу Юн-вай» Четвёртой студии МХТ (1924), пьесу А. Геншке «Меловой круг», поставленную театрами Майсена и Берлина (1925) и Московским театром Корша (1928), балет Р. Глиэра «Красный мак» в Большом театре (1927). Можно предположить, что ироническое упоминание писателем «расцветшего “Красного мака”» свидетельствует о том, что ему — как человеку, хорошо понимавшему Китай, — были понятны ассоциации, связанные в сознании китайцев с таким названием, — что через 30 лет и подтвердилось ситуацией, когда делегация китайских коммунистов во главе с Председателем Мао Цзедунем отказалась от посещения этого спектакля. В том же контексте упоминается спектакль «Принцесса Турандот» Третьей студии МХТ (1922) [Третьяков, 1930б, с. 9].

Полемика автора с читателями или зрителями — любителями «уточенной красоты» и литературных стереотипов укладывалась в традицию русской классической литературы XIX века (представленную в произведениях Н. Г. Чернышевского или М. Е. Салтыкова-Щедрина), а также позволяла уточнить собственные творческие принципы («Не действительность серее фантазии, а фантазия серее действительности» [Там же, с. 10]).

«Театрализация» действия была характерна для многих произведений Третьякова, однако она должна была извлекаться из самой жизни. Одновременно писатель стремился максимально конкретизировать и «документализировать» описываемые явления. Это проявлялось в оформлении книги, где активно использовались дополняющие словесные описания фотографии (большинство которых было сделано автором): жизнь трудового Китая, бытовые сценки, улицы и строения Пекина, портреты исторических деятелей и типовых персонажей. «Пространственный» характер художественного мира книги «Чжунго» выражался, в частности, в том, что в ней — при всей её «точности» — было очень мало конкретных дат.

Книга «Чжунго» была организована по принципу симметрии: проблематика и образы начальных глав развивались и пересматривались в завершающих циклы главах. Это проявлялось в их названиях: первый раздел («Любить Китай») соотносился с последним («Рычи, Китай!»), второй («Путёвка») — с предпоследним («Домой»), третий («Пекин») — со вторым с конца («Яростный Пекин»).

Изображённое в книге пространство помогает раскрыть некоторые аспекты исторического времени. Начальные разделы книги предлагают вводную экспозицию, раскрывающую особенности описываемого периода, а завершающие показывают перспективу их развития. Параллели можно провести и между другими частями произведений. Например, в первом и последнем разделах («Любить Китай» и «Рычи, Китай!») излагаются причины обращения к китайской тематике и авторская интерпретация творческого процесса. Раздел «Путёвка» в жанровом плане решён как путевые очерки, описывающие дорогу из России в Пекин. В изображении городов — Харбина (названного «Белогвардейск»), Чаньчуня, Мукдена, Дайрена, Тяньцзиня — акцент ставился на социально-политических проблемах: это путешествие, позволяющее *понять* события недавнего прошлого, которые продолжают воздействовать на современность. Предпоследний раздел, имеющий название «Домой», содержит описание обратной дороги из Пекина в Москву. Важное место в нём занимает изображение встречи с «христианским маршалом» Фын Юйсяном — значимой фигурой китайской истории 1920—1940-х годов: от его действий зависело будущее страны. Завершается раздел описанием пейзажа: здесь перечисляются детали,

делающиеся в контексте произведения символическими, указывающими на разные возможные варианты развития событий.

Раздел «Пекин» может быть соотнесён с поэмой «Рычи, Китай»: он начинается с описания стен, домов, кварталов и улиц «города противоречий», однако — в отличие от поэмы, для которой было характерно обобщённо-поэтическое изображение жизни, — в «Чжунго» представлена *конкретно-аналитическая* картина: выявление специфики города, экскурсии в его историю, классификация персонажей и причины их поступков. В разделе «Яростный Пекин» панорама жизни мирного города сменяется описанием рабочего и студенческого движения, а название города становится символом «нового Китая», поскольку речь идёт о стачках не только в Пекине, но и в Шанхае.

Раздел «Отцы и дети», посвящённый анализу отношений между поколениями китайской семьи и авторским размышлениям о будущем китайских детей, может быть сопоставлен с разделом «О-го-фу» (так по-китайски называлось посольство СССР, деятельность которого соответствует мечтам молодого поколения: «“Красный призрак” оказался сильнее престижа, сильнее империалистических самолюбий и страшнее боксёрских атак» [Третьяков, 1930в, с. 283]). Раздел «Сенат мертвецов», посвящённый китайским представлениям о смерти и похоронным обрядам (которые, по наблюдению автора, сменяются «новыми шествиями» рабочих и студентов), соотносится с разделом «Сэттельментшики», где раскрывается губительная для страны политика обитателей «Посольского квартала» и «сетльментов», где обитают «колониальные деспоты», «рыжие дьяволы», предчувствующие свою гибель [Там же, с. 278].

Центральные разделы книги «Чжунго» посвящены героям китайской истории XX века, с которыми может быть связано будущее страны, — женщинам, которые начинают активно бороться за свои права («Китайка»), детям, страдающим под гнётом капитализма («Малыши»), разбойникам-хунхузам («Хун-ху-цзы»), действия которых — «знак неутраченного брожения, идущего в китайской деревне» [Там же, с. 189], китайским крестьянам, активно вливающимся в «коммунистические отряды» («Синий музик»), учащимся университетов — будущему «национально-революционной интеллигенции» страны («Студенты»). «Апогеем» книги становится раздел «Сунь Ят-сен в Пекине», в котором описываются последние месяцы жизни революционера — от приезда в Пекин до смерти и похорон, а также реакция людей на его кончину.

Писатель скептически относился к прошлому Китая, традиционным религиозно-философским представлениям и обычаям, которые он считал устаревшими, — его интересовала современность и движение страны

к революции. Размышления о судьбе искусства и его функциях отразились в разделе «Театр», который соотносился с первым и последним разделами. Третьяков, следуя советским идеологическим стереотипам, рассматривал традиционный китайский театр в одном ряду с религиозным культом (в качестве его «заместителя»), который, по его мнению, несколько сотен лет назад полностью прекратил своё развитие: он стал «отравой», «историческим музеем», пропагандистом «верности» и «покорности», и никакие новации (включая реформы Мэй Ланьфана, в которых писатель видел только «стилизацию», указывающую на «смерть» народного театра и «возрождение камерной придворности» [Там же, с. 119—127; 142]) не смогли бы повлиять на него. Условность старого китайского театра противопоставляется постановкам студенческих агитбригад, спектакли которых «вычеканивают основные лозунги борьбы, падающие в разогретый до кипения котёл аплодисментов и криков зрителей» [Там же, с. 147], — то есть воздействуют на общество и соответствуют идеологическим и эстетическим принципам пьесы «Рычи, Китай!». В такой же поэтике были, по мнению писателя, выполнены первые советские документальные фильмы о Китае: «Великий перелёт» (1925) В. Шнейдерова и Г. Блюма; «Шанхайский документ» (1928) Я. Блюха и В. Степенова, «Голубой экспресс» (1929) И. Трауберга, Б. Хренникова и Ю. Стилианудиса (см.: [Каптерев, 2025]). Таким образом, как мы видим, в книге «Чжунго» развивались тенденции, заложенные в поэмах и пьесе, однако картина мира, раскрытая в *пространстве* современного Китая, стала детальнее и конкретнее.

### 3.3. Жизнь и время

Следующее произведение, вошедшее в «китайский цикл», — книга «Дэн Ши-хуа», в основу которой была положена история жизни студента Дэн Ши-хуа, обучавшегося на русском отделении Пекинского университета, а затем приехавшего в Москву для продолжения учёбы в университете трудящихся Китая имени Сунь Ятсена. Задачей, которую поставил перед собой Третьяков, было «написать книгу, чтобы была, как учебник, зоркая и честная, и чтобы были в ней рассказаны все вещи, люди и события, сквозь строй которых проходит человеческая жизнь» [Третьяков, 1935, с. 4].

Работая с героем, автор использует форму *интервью*, и поэтому произведение получило подзаголовок «био-интервью» («биографическое интервью»), который определял принцип обращения с «фактами»: «Всё, что я оформил, затрудняюсь назвать иначе, как интервью, но интервью это охватывает целую жизнь человека, поэтому я назвал эту вещь “био-интервью”» [Третьяков, 1935, с. 5]. В жанровом плане это произведение можно также отнести к *роману* (хотя в нём имеются черты других жанров — очерка, биографии, интервью), поскольку в нём описывается продолжительный

период истории Китая (первая четверть XX века) и представлена широкая панорама жизни разных слоёв китайского общества. Книга близка и к жанру *дневника*, в котором в хронологическом порядке описываются события — путь взросления мальчика от раннего детства до зрелой юности.

Рассказ ведётся от лица героя, мысленно вернувшегося в своё детство, но одновременно в повествование иногда включаются краткие комментарии уже взрослого Дэн Ши-хуа, сравнивающего описываемые им эпизоды китайского детства с российскими реалиями: «Пред судьёй на столе — свинцовая шкатулка с густой краской для печати — величиной с тот чемоданчик, который носят танцорки в Москве»; «Когда я в первый раз у вас в Москве услышал, что мужчина называет женщину гусыней, я подумал — это он её хвалит за верность» [Третьяков, 1931, с. 207; 211]. Такой приём усиливает эффект искренности рассказчика и в то же время способствует тому, чтобы читатель осознал свою сопричастность к жизни героя. Читатель видит описываемые события глазами героя и одновременно может наблюдать процесс его становления как гражданина китайского общества, а *автор* выступает как *транслятор* и *редактор* речи персонажа, а также как главный комментатор событий.

Книга «Дэн Ши-хуа» многократно переиздавалась в 1930-е годы. Помимо этого в качестве отдельных изданий были опубликованы части книги — «Детство Дэн Ши-хуа» [Третьяков, 1931] и «Свадьба Дэн Ши-хуа» (1928). Книга вызвала ряд откликов в печати того времени, в которых произведению давались разные оценки. Спорным был вопрос о том, как следует оценивать «литературу факта» и личность главного героя — Дэн Ши-хуа. Так, Д. Заславский критиковал книгу за отсутствие «верного представления» о китайской революции и «превращения» человека под её воздействием: «... Дэн Ши-хуа — в сущности совсем не революционер. Искусство его интересует больше, чем политика. Он холодно и равнодушно относится к общественным вопросам», а вместо того, чтобы «художественно-логически оправдать созданный образ» (как это сделал, например, А. Горький с Климом Самгиным, разоблачив в нём «российского интеллигента, рождённого прогнившей буржуазией»), писатель «сам влачился за рассказом <...> не будучи способен произвести в собранном материале необходимый художественный отбор» [Заславский, 1933, с. 2].

«Био-интервью» развивало принципы, теоретически сформулированные писателем в сборнике материалов ЛЕФа «Литература факта» (1929). В программной статье «Биография вещи» Третьяков, противопоставляя метод писателей-«фактовиков» «идеалистическому искусству», «субъективизирующему» действительность и обращающему внимание преимущественно на бытовые и психологические подробности, подчёркивал, «что



построение романа на биографии героя-человека в основе своей порочно». Для современного писателя «целесообразным» является построение повествования «по типу биографии вещи», которая имеет «исключительную емкость для включения в неё человеческого материала» [Литература факта ..., 2000, с. 69; с. 71].

Поскольку «био-интервью», как заявлял Третьяков, было основано на реальных событиях, то можно предположить, что его персонажи имели прототипов. В соответствии с изложенными принципами писатель называет своего героя «сырьёвщиком» фактов, а себя их «формовщиком» [Третьяков, 1930а, с. 3]; в разделе «Эту книгу делали» в качестве создателей текста указываются два человека, ставшие «субъектами речи», — Дэн Ши-хуа и Тин Юин-пин. Прототипом Дэн Ши-хуа считается Гао Шихуа (高世华), который известен также как Гао Синья (高新亚) (учившийся у Третьякова в Пекине, а потом приехавший для продолжения обучения в Москву), отцом которого был революционер, член Гоминьдана Гао Яхэн, названный в произведении Дэн Я-пу. После завершения обучения в Москве Гао Шихуа вернулся в Китай, где стал сотрудничать с генералом Фэн Юйсяном, а после его гибели **работал под руководством Чжоу Эньлая и преподавал в одном из университетов Сианя**. Гао Шихуа умер в 1980 году [Белоусов, 1961]. Интересен и второй «субъект речи» — Тин Юин-пин, показанный как революционер, занятый решением политических проблем, которого — в отличие от Дэн Ши-хуа — не интересует этическая сторона вопроса и проблемы искусства. В образе Тин Юин-пина можно увидеть обобщение черт нескольких известных китайских коммунистов — Лю Шаоци, Цюй Цюбо, Жэнь Биши, Ли Лисаня. Тин Юин-пин (конкретный прототип героя нами пока не установлен). Отметим попутно, что Третьяков, являясь сторонником «литературы факта», тем не менее корректировал имена героев и места событий, что объясняется политической ситуацией в Китае и стремлением к художественному обобщению.

Через весь роман проходит важнейшая для Третьякова и для советской литературы 1920—1930-х годов тема социальных противоречий и связанных с ними общественных конфликтов. Писатель развивает обозначенную им ранее тенденцию конкретизации мира Китая, реализованную в очерках «Чжунго». Однако — в отличие от этой книги, где был представлен преимущественно «горизонтальный», «синхронный» срез жизни страны, — в «био-интервью» был дан «вертикальный», «диахронический» срез. В авторском предисловии к первому изданию отмечалось: «...Книга ценна тем, что стоит на скрещении науки и искусства и говорит правду о том, что доныне было извращено колониально-экзотической беллетристикой» [Третьяков, 1991, с. 9].



Книгу можно условно поделить на две части, отличающиеся как по своей идейной направленности, так и по стилю: первая посвящена *детству* главного героя (именно эта часть, с нашей точки зрения, наиболее яркая и является «ядром» всей книги, — поэтому не случайно данные главы публиковались отдельным изданием); вторая — его *юности*. Разделяют эти две части описание событий Движения Четвёртого мая 1919 года (五四运动), ставшие рубежными в китайской истории XX века, и изображение помолвки и свадьбы героя, которые сопровождаются размышлениями героя о выборе своего дальнейшего пути. В первой части преобладает *эмоциональное* детское восприятие действительности, во второй — рациональное, исходящее из *идеологических* оценок событий.

В описании детства героя обстоятельно описывается жизнь китайской семьи. Со слов Дэн Ши-хуа читатель узнаёт о её будничном быте, который обычно «закрыт» от глаз посторонних. Отец мальчика не живёт с семьёй, так как учится в университете в Японии; воспитанием детей занимаются бабушка, бабушка или братья отца. Мальчик подробно описывает внешность своих родных, особенности их характера, привычек, поведения и, что самое главное, отношение к нему как единственному ребёнку в семье.

Повседневная жизнь китайской семьи описывается детально: как устроен дом, что выращивают на огороде, какие традиции и обычаи соблюдаются членами семьи (например, поминовение предков на семейном алтаре перед трапезой), как отмечают традиционные праздничные даты (Новый год, Праздник Луны, рождение детей), как оберегают дом от «злых духов». Из бытовых сценок можно узнать об утренних процедурах, которые неукоснительно соблюдаются взрослыми с целью сохранения здоровья малыша (умывание, чистка зубов, заплетание косичек). Подробно описывается традиционный семейный завтрак; с трепетной любовью герой вспоминает о повседневных делах мамы и бабушки — стирке, пошиве крохотных туфель для «золотых лилий». После завтрака следует обязательный поход за продуктами в лавки, где торгуют овощами, мясом, сладостями и т. п., а также в аптеку с лекарственными снадобьями.

Особое место в первой части романа уделяется теме обучения в школе и гимназии: описывается, как мальчика готовят к поступлению в школу / гимназию, чему и как там обучают, какие дисциплинарные требования и правила были установлены в образовательных учреждениях того периода.

Из рассказа Дэн Ши-хуа о своей жизни читатель узнаёт, каким образом происходит взросление ребёнка, как изменяются его взгляды относительно членов его семьи, близких и далёких родственников, друзей, соседей, учителей. Этот процесс, как и у многих детей, происходит исподволь: наблюдательный и внимательный мальчик сам осознаёт противоречия и

«двуликость» жизни взрослых, и этот процесс осознания способствует постепенному формированию сильного и волевого характера.

Отметим несколько характерных особенностей изложения в этой части романа. Описание детства подкупает, с одной стороны, наивностью, а с другой — честностью рассказчика, что вызывает у читателя вполне объяснимую симпатию: когда о чём-либо рассказывает именно ребёнок, это всегда вызывает у взрослого ответный интерес. В описании детства отсутствует идеологическая оценка происходящих событий, которая характерна для других частей романа, в которых повествование идёт от лица юноши и взрослого человека. Взаимоотношения между «персонажами» повествования помогают понять правила взаимодействия между поколениями (соблюдение внутрисемейной иерархии — важнейшая особенность жизни в Китае), что позволяет проникнуть в менталитет людей XX века. Именно эта часть романа позволяет «читателю лучше осознать глубочайшую проблематичность человеческого бытия, приняв факт неизбежности и неизбывности соприсутствия в нашей жизни другой культуры, другой идеи человечности» [Малявин, 2000, с. 6].

Мир Китая в романе «Дэн Ши-хуа» представлен с позиций разных героев; он насыщен звуками, запахами, окрашен разными цветами: «Весною Янцзы великолепна: бугры берегов не просто зелены, они красны, желты, голубы — от цветения, и цветение это отражается в чистой голубой воде. К лету Янцзы рыжеет, набухает илистой мутью...» [Третьяков, 1930, с. 7]. Самое важное для автора — то, что он находится в состоянии кардинальных трансформаций: старое борется с новым, меняющим традиционное сознание людей; «историческое» начало, представленное через образы политических деятелей (Сунь Ятсена, Юань Шикая, Чжан Цзолина, у Пэйфу, Фэн Юйсяна и др.) и цитируемые документы, сталкивается с «повседневным», которое раскрывается через бытовые подробности, создающие «эффект присутствия» читателя. Ряд образов и мотивов становятся *символами* — как, например, разделяющая части китайского мира *стена* (символ, неоднократно использовавшийся в других произведениях Третьякова) или *река*, соединяющая как пространство, так и отдельные этапы биографии героя. Большую роль в произведении играет воссоздание *мира культуры*, который представлен через описание праздников (китайского Нового года, Дня поминовения усопших Цинмин, Драконьих лодок Дуаньу и др.), а также связанных с ними обычаев. Автор пересказывает фольклорные произведения (например, легенды о Чжун Тай-гуне и о смерти великого китайского поэта Цюй Юаня, песню про «пару гусей»); при этом китайские сюжеты адаптируются к восприятию русскими читателями (например, вместо похищающего детей духа Чжэн Гуйпо (蒸鬼婆) говорится о живу-

щей в горах недалеко от деревни Бабе-Яге — персонаже, отсутствующем в китайской мифологии) [Там же, с. 16—17].

Книги «Чжунго» и «Дэн Ши-хуа» можно рассматривать как отдельную *дилогию* в составе большого «китайского цикла»: эти произведения связаны единой художественной целью — познанием Китая как страны будущей революции; стремлением к «документальному» воспроизведению «фактической» картины мира, системой основных мотивов; в них имелись некоторые общие персонажи (автор — профессор Пекинского университета, китайские студенты-русисты). В обеих книгах большую роль играло оформление, дополнявшее словесное описание, — схемы, рисунки и фотографии, на которых представлены картины повседневной жизни Китая и отдельные персонажи. Аналогичными «микроциклами» в составе большого цикла можно считать поэму и пьесу «Рычи, Китай!» или две рассмотренные поэмы («Рычи, Китай» и «Ли Ян упрям»), также находящиеся в диалогических отношениях.

#### 4. Заключение = Conclusions

В «китайский цикл» Третьякова вошли произведения, объединённые смысловыми пересечениями, позицией автора и публицистическим содержанием (темой, идеей), местом действия, отдельными героями, а также повторяющимися мотивами, ориентацией на использование «фактов» и диалог с читателем. Каждое из этих произведений может быть рассмотрено как самостоятельный текст, однако в совокупности они создают целостную картину *китайского мира*.

Если — вслед за М. Дарвиным и В. Тюпой [Дарвин и др., 2001, с. 5—58] — понимать цикл в «широком» смысле — как открытую «наджанровую» (или «сверхжанровую») систему, включающую произведения, объединённые многочисленными *смысловыми связями* и *авторской концепцией*, то «китайский цикл» Третьякова будет являться лиро-эпико-драматическим. Разные по жанру произведения объединены *художественной картиной мира* Китая, развёрнутой как в пространстве, так и во времени. Произведения объединялись в цикл *стилевыми доминантами* благодаря приёму свободной «монтажной композиции», позволявшему, как утверждал С. Эйзенштейн, объединять при помощи ассоциативных связей разнородные тексты в «новое представление», «возникающее из этого сопоставления как новое качество» [Эйзенштейн, 1964, с. 157].

В ранних произведениях цикла преобладал *политический ракурс* подачи событий, однако в поздних текстах большую роль играл подход, предполагавший *объяснение* мира с позиций *культуры*. Стремясь к точному воспроизведению в своих текстах *фактов*, помогающих понять современ-

ность, писатель создал целостный художественный мир в его потенциальном развитии — значительно более сложный и глубокий, чем требовали критики 1930-х годов, исходившие из упрощённых социологических схем и вытекавших из них однозначных оценок, необходимых для «оправдания» или «осуждения» персонажа. Дальнейшее развитие Китая, реальная жизнь прототипов героев произведения показали верность многих художественных интенций писателя.

<p><b>Заявленный вклад авторов:</b> Красноярова А. А. — написание текста; итоговые выводы. Кондаков Б. В. — научное руководство; концепция исследования; развитие методологии; написание текста; итоговые выводы. Попкова Т. Д. — написание текста, доработка текста; итоговые выводы. <b>Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.</b></p>	<p><b>Contribution of the authors:</b> Anna. A. Krasnoiarova — writing the draft; final conclusions. Boris V. Kondakov — scientific management; research concept; methodology development; writing the draft; final conclusions. Tatiana D. Popkova — writing the draft; follow-on revision of the text; final conclusions. <b>The authors declare no conflicts of interests.</b></p>
--	---

### Источники и принятые сокращения

1. *Литература факта* : Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. — Москва : Захаров, 2000. — 285 с. — ISBN 5-8159-0086-9.
2. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. В. Маяковский. — Москва : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. — Т. 6. — 544 с.
3. *Третьяков С. М.* Детство Дэн Ши-хуа / С. М. Третьяков. — Москва ; Ленинград : Молодая гвардия, 1931. — 232 с.
4. *Третьяков С. М.* Дэн Ши-хуа / С. М. Третьяков. — Москва : Художественная литература, 1935. — 456 с.
5. *Третьяков С. М.* Дэн Ши-хуа: Био-интервью / С. М. Третьяков ; обложка и монтаж художника А. М. Родченко. — Москва : Молодая гвардия, 1930а. — 392 с.
6. *Третьяков С. М.* Ли-Ян упрям : Поэма / С. М. Третьяков. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1927. — 16 с.
7. *Третьяков С. М.* Ли Ян упрям / С. М. Третьяков // Антология русской советской поэзии. — Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1957. — Т. 1. — С. 523—529.
8. *Третьяков С. М.* Рычи Китай ; Присловье к поэме «Рычи Китай» / С. М. Третьяков // ЛЕФ. — 1924. — № 1 (5). — С. 23—33.
9. *Третьяков С. М.* Рычи, Китай! : событие в 9 звеньях / С. М. Третьяков. — Ленинград : Государственное издательство, 1930б. — 95 с.
10. *Третьяков С. М.* Страна-перекрёсток : Документальная проза / С. М. Третьяков ; сост., послесл., коммент. Т. С. Гомолицкой-Третьяковой. — Москва : Советский писатель, 1991. — 576 с.
11. *Третьяков С. М.* Чжунго : очерки о Китае. 2-е доп. изд. / С. М. Третьяков. — Москва : Гос. изд-во ; Ленинград : ГИЗ, 1930в. — 347 с.
12. *Третьяков С. М.* Ясныш: стихи. 1919—1921 г. / С. М. Третьяков. — Чита : Изд-во «Птач», 1922. — 64 с.

### Литература

1. Азьмуко Л. А. Зарубежный очерк С. М. Третьякова : (к вопросу о становлении советской документальной прозы) : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.00.00 / Л. А. Азьмуко. — Иркутск, 1970. — 15 с.
2. Белоусов Р. «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова / Р. Белоусов // Вопросы литературы. — 1961. — № 5. — С. 192—200.
3. Верченко А. Л. Художественная литература и публицистика как источник исследования истории Китая (на примере литературного творчества С. М. Третьякова) / А. Л. Верченко // Проблемы новой и новейшей истории Китая : сб. ст. — Москва : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2018. — С. 32—54. — ISBN 978-5-8381-0344-4.
4. Головчинер В. Е. Русские корни эпической драмы / В. Е. Головчинер // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог / ред. Т. Л. Рыбальченко. — Томск : Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2009. — Выпуск 10. — С. 5—21.
5. Головчинер В. Е. Сергей Третьяков — учитель Бертольда Брехта / В. Е. Головчинер // Сибирский филологический журнал. — 2024. — № 2. — С. 118—125.
6. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века / В. Е. Головчинер // Сибирский филологический журнал. — 2010. — № 2. — С. 12—18.
7. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер. — 2-е изд., доп. и испр. — Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. — 318 с. — ISBN 978-5-89428-279-4.
8. Гомолицкая-Третьякова Т. С. О моём отце [Электронный ресурс] / Т. С. Гомолицкая-Третьякова. — Режим доступа : <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio4.htm> (дата обращения 20.12.2024).
9. Давитадзе Н. В. Футуризм на Дальнем Востоке / Н. В. Давитадзе // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2009. — № 4. — С. 82—87.
10. Дарвин М. Н. Циклизация в творчестве Пушкина : Опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. — Новосибирск : Наука, 2001. — 292 с. — ISBN 5-02-030632-0.
11. Заславский Д. И. Детство китайского интеллигента / Д. И. Заславский // Детская и юношеская литература. — 1933. — № 8. — С. 1—3.
12. Капинос Е. В. Словесный конструктивизм С. Третьякова : «Железная пауза» / Е. В. Капинос // Сюжетология и сюжетография. — 2019. — № 2. — С. 56—83. — DOI: 10.25205/2410-7883-2019-2-56-83.
13. Каптерев С. На пути к Чжунго. Советские фильмы о Китае, сделанные или задуманные в 1920-е годы [Электронный ресурс] / С. Каптерев. — Режим доступа : <https://kinoart.ru/texts/na-puti-k-chzhungo-sovetskie-filmy-o-kitae-sdelannye-ili-zadumannye-v-1920-e-gody> (дата обращения: 01.07.2025).
14. Косых А. Китайское путешествие Третьякова : поэтический захват действительности на пути к литературе факта / А. Косых, П. Арсеньев // Транслит. — 2010. — № 11. — С. 14—30.
15. Краснаярова А. А. «Китайский текст» в советской литературе 1920-х гг. (на примере творчества С. М. Третьякова) / А. А. Краснаярова // Litera. — 2019. — № 4. — С. 143—152.

16. Крюкова М. М. С. М. Третьяков (Очерк творчества) : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.00.00 / М. М. Крюкова. — Москва : [б. и.], 1968. — 17 с.
17. Ли Иннань. Китай в творчестве Сергея Третьякова : роман «Дэн ши-хуа» / Ли Иннань // Русский Харбин, запечатленный в слове : сб. науч. ст. : к 70-летию проф. В. В. Агеносова. — Благовещенск : Амурский государственный университет, 2012. — Выпуск 6. — С. 237—250. — ISBN 978-5-93493-171-2.
18. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — Москва : Апрель ; АСТ ; Дизайн. Информация. Картография, 2000. — 632 с.
19. Пороль П. В. Китай в рецепции поэтов серебряного века (поэтика и эстетика) : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / П. В. Пороль. — Москва, 2020. — 20 с.
20. Тропкина Н. Е. Образ Китая в лирике С. М. Третьякова / Н. Е. Тропкина, Ван Тяньцзяо // Известия Волгоградского государственного социально-педагогического университета. Филологические науки. — 2022. — № 8 (171). — С. 183—186.
21. Тропкина Н. Е. Пространственные образы Дальневосточного региона в поэме С. М. Третьякова «Рычи, Китай!» / Н. Е. Тропкина, Ван Тяньцзяо // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. — 2023. — № 1 (1). — С. 118—123.
22. Шарыпина Т. А. Концепция «документального эпоса» русского авангарда и становление театральной практики Бертольда Брехта / Т. А. Шарыпина // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. — 2016. — № 3 (156). — С. 67—73.
23. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн // Избранные произведения : в 6 т. — Москва : Искусство, 1964. — Т. 2. — 567 с.

Статья поступила в редакцию 04.09.2025,  
одобрена после рецензирования 29.11.2025,  
подготовлена к публикации 21.12.2025.

## Material resources

- Chuzhak, N. F. (ed.). (2000). *Literature of fact: The first collection of materials by LEF workers*. Moscow: Zakharov. 285 p. ISBN 5-8159-0086-9. (In Russ.).
- Mayakovsky, V. V. (1957). *Complete works: in 13 volumes, 6*. Moscow: State Publishing House of Artists. Lit. 544 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1922). *Yasnysh: poems. 1919—1921*. Chita: Publishing house "Ptach". 64 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1924). Growls of China; A proverb to the poem "Growls of China". *LEF, 1* (5): 23—33. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1927). *Li-Yang is stubborn: A Poem*. Moscow; Leningrad: State Publishing House. 16 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1930a). *Deng Shi-hua: Bio-interview*. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ. 392 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1930b). *Rychy, China! An event in 9 links*. Leningrad: State Publishing House. 95 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1930v). *Zhongguo: Essays on China. 2nd additional edition*. Moscow: State Publishing House; Leningrad: GIZ. 347 p. (In Russ.).

- Tretyakov, S. M. (1931). *The childhood of Deng Shi-hua*. Moscow; Leningrad: Molodaya Gvardiya State Publishing House of Youth and Children's Literature. 232 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1935). *Deng Shi-hua*. Moscow: State Publishing House "Fiction". 456 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1957). Li Yang is stubborn. In: *Anthology of Russian Soviet poetry, 1*. Moscow: State Publishing House of Art. lit. 523—529. (In Russ.).
- Tretyakov, S. M. (1991). *Country crossroads: Documentary prose*. Moscow: Soviet Writer. 576 p. (In Russ.).

## References

- Azimuko, L. A. (1970). *S. M. Tretyakov's foreign essay: (on the question of the formation of Soviet documentary prose)*. Author's abstract of PhD Diss. Irkutsk. 15 p. (In Russ.).
- Belousov, R. (1961). "Roar, China!" Sergei Tretyakov. *Questions of literature*, 5: 192—200. (In Russ.).
- Darwin, M. N., Tyupa, V. I. (2001). *Cyclization in Pushkin's work: The experience of studying the poetics of convergent consciousness*. Novosibirsk: Nauka Publ. 292 p. ISBN 5-02-030632-0. (In Russ.).
- Davitadze, N. V. (2009). Futurism in the Far East. *Humanitarian Studies in Eastern Siberia and the Far East*, 4: 82—87. (In Russ.).
- Eisenstein, S. M. (1964). Montage. In: *Selected works: in 6 volumes*, 2. Moscow: Iskusstvo. 567 p. (In Russ.).
- Golovchiner, V. E. (2007). *Epic drama in Russian literature of the twentieth century*. Tomsk: Publishing House of Tomsk State Pedagogical University. University. 318 p. ISBN 978-5-89428-279-4. (In Russ.).
- Golovchiner, V. E. (2009). Russian roots of epic drama. In: *Russian literature in the XX century: names, problems, cultural dialogue*, 10. Tomsk: National Research Tomsk State University. 5—21. (In Russ.).
- Golovchiner, V. E. (2010). The functions of the proto-plot in the Russian drama of the XX century. *Siberian Philological Journal The journal*, 2: 12—18. (In Russ.).
- Golovchiner, V. E. (2024). Sergey Tretyakov — Bertold Brecht's teacher. *Siberian Philological Journal*, 2: 118—125. (In Russ.).
- Homolitskaya-Tretyakova, T. S. *About my father*. Available at: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio4.htm> (accessed 20.12.2024). (In Russ.).
- Kapinos, E. V. (2019). S. Tretyakov's verbal constructivism: "The Iron Pause". *Plotology and photography*, 2: 56—83. DOI: 10.25205/2410-7883-2019-2-56-83. (In Russ.).
- Kapterev, S. *On the way to Zhongguo. Soviet films about China, made or conceived in the 1920s*. Available at: <https://kinoart.ru/texts/na-puti-k-chzhungo-sovetskie-filmy-o-kitae-sdelannye-ili-zadumannye-v-1920-e-gody> (accessed: 01.07.2025). (In Russ.).
- Kosykh, A., Arsenyev, P. (2010). Tretyakov's Chinese Journey: Poetic capture of reality on the way to the literature of fact. *Translit*, 11: 14—30. (In Russ.).
- Krasnoiarova, A. A. (2019). "Chinese text" in Soviet literature of the 1920s (on the example of S. M. Tretyakov's work). *Litera*, 4: 143—152. (In Russ.).
- Kryukova, M. M. (1968). *S. M. Tretyakov (Essay on creativity)*. Author's abstract of PhD Diss. Moscow: [b. i.]. 17 p. (In Russ.).
- Li Yingnan. (2012). China in the works of Sergei Tretyakov: the novel "Deng shi-hua". In: *Russian Harbin, captured in the word: collection of scientific articles: on the 70th*

- anniversary of Professor V. V. Agenosov*, 6. Blagoveshchensk: Amur State University. 237—250. ISBN 978-5-93493-171-2. (In Russ.).
- Malyavin, V. V. (2000). *Chinese civilization*. Moscow: April Publishing House; AST Publishing House LLC; Design Publishing and Production Center. Information. Cartography. 632 p. (In Russ.).
- Porol, P. V. (2020). *China in the reception of poets of the Silver Age (poetics and aesthetics)*. PhD Diss. Moscow. 20 p. (In Russ.).
- Sharypina, T. A. (2016). The concept of the “documentary epic” of the Russian avant-garde and the formation of Bertolt Brecht’s theatrical practice. *Scientific Notes of Petrozavodsk State University. Philological sciences*, 3 (156): 67—73. (In Russ.).
- Tropkina, N. E., Wang Tianjiao. (2022). The image of China in the lyrics of S. M. Tretyakov. *Proceedings of the Volgograd State Socio-Pedagogical University. Philological sciences*, 8 (171): 183—186. (In Russ.).
- Tropkina, N. E., Wang Tianjiao. (2023). Spatial images of the Far Eastern region in S. M. Tretyakov’s poem “Roar, China!”. *Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University. Philological sciences*, 1 (1): 118—123. (In Russ.).
- Verchenko, A. L. (2018). Fiction and journalism as a source of Chinese history research (on the example of S. M. Tretyakov’s literary work). In: *Problems of China’s Modern and Contemporary History: Collection of Articles*. Moscow: Federal State Budgetary Institution of Science Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences. 32—54. ISBN 978-5-8381-0344-4. (In Russ.).
- Zaslavsky, D. I. (1933). The childhood of a Chinese intellectual. *Children’s and youth literature*, 8: 1—3. (In Russ.).

*The article was submitted 04.09.2025;  
approved after reviewing 29.11.2025;  
accepted for publication 21.12.2025.*