

---

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 82-31

DOI: 10.31249/lit/2026.01.11

МИРОНОВА О.А.<sup>1</sup> ОПОЗИЦИЯ «СТОЛИЦА – ПРОВИНЦИЯ»  
В РОМАНЕ В.О. БОГДАНОВОЙ «ПАВЕЛ ЧЖАН И ПРОЧИЕ  
РЕЧНЫЕ ТВАРИ»<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье рассматриваются некоторые аспекты пространственной системы романа В.О. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари». Для романа В.О. Богдановой характерна насыщенная пространственная система, которая включает следующие локации: Москва, Коломна, Забайкальск, Костеево, Подмоскowie, Благовещенск, Хэйхэ, Пекин. Они вступают в отношения оппозиции «столица – провинция» и условно разделяются на три уровня: «Россия – заграница» («Россия – Китай», «Москва – Пекин»), «столица – провинция» («Москва – русская провинция», «Пекин – Хэйхэ»), «центр города – окраины» (на примере Москвы). На первом уровне позиция провинции отводится менее развитой России, по сравнению с Китаем, ставшим метрополией. На втором описываются отношения Москвы и русской провинции, локации которой разделяются на идиллические и inferнальные. Отмечается аналогичное соотношение Пекина и Хэйхэ. Далее сравниваются центр Москвы, представляющий рукотворным адом, и ее окраины, которые становятся как местом проявления искренних чувств, так и хтоническим пространством. Функциями пространства в этом романе становятся: воплощение системы образов, создание фона действия, организация сюжета, формирование подтекста и культурных связей.

*Ключевые слова:* столица; провинция; идиллия; inferнальность; красный.

---

<sup>1</sup> **Миронова Ольга Алексеевна** – независимый исследователь, бакалавр филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, ORCID: 0009-0006-7373-957X; lelyamironova.2003@gmail.com

© Миронова О.А., 2026

Для цитирования: Миронова О.А. Опозиция «столица – провинция» в романе В.О. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 1. – С. 197–212. DOI: 10.31249/lit/2026.01.11

Получена: 28.08.2025

Принята к печати: 15.12.2025

MIRONOVA O.A.<sup>1</sup> The opposition “capital – province” in V.O. Bogdanova’s novel *Pavel Zhang and Other River Creatures*©

*Abstract.* The article describes some aspects of the space system of V.O. Bogdanova’s novel *Pavel Zhang and Other River Creatures*. Bogdanova’s novel is characterized by a rich space system that includes the locations of Moscow, Kolomna, Zabaikalsk, Kosteevo, Moscow region, Blagoveshchensk, Heihe, Beijing. The “capital – province” opposition includes locations and is divided into three levels: “Russia – abroad” (“Russia – China”, “Moscow – Beijing”), “capital – province” (“Moscow – Russian province”, “Beijing – Heihe”), “city center – outskirts” (Moscow). At the first level, less developed Russia turns out to be a province, compared to China, which has become a metropolis. The second one describes the relations between Moscow and the Russian idyllic and infernal province. There is a similar correlation between Beijing and Heihe at this level. At the third level, we compare the center of Moscow, which appears as a man-made hell, and its outskirts, which become a place of expression of sincere feelings and also a chthonic space. The functions of space in this novel are: the realization of a system of images, the creation of a background of action, the organization of the plot, the formation of connotations and cultural connections.

*Keywords:* capital; province; idyll; infernality; red.

*To cite this article:* Mironova, Olga A. “The opposition ‘capital – province’ in V.O. Bogdanova’s novel *Pavel Zhang and Other River Creatures*”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2026, pp. 197–212. DOI: 10.31249/lit/2026.01.11 (In Russian)

Received: 28.08.2025

Accepted: 15.12.2025

---

<sup>1</sup> **Mironova Olga Alekseevna** – Independent researcher, Bachelor of Philology at Lomonosov Moscow State University, ORCID: 0009-0006-7373-957X; lelyamironova.2003@gmail.com

© Mironova O.A., 2026

В статье рассмотрены некоторые аспекты пространственной системы романа В.О. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари». Пространство в художественном произведении представляет собой не просто фон, на котором разворачивается действие, а становится важнейшей категорией, определяющей особенности художественного мира, так как за время функционирования в текстах она насыщается комплексом смыслов, которые устойчиво закрепляются за той или иной формой пространства, создавая традицию его изображения. В результате этого оно тесно связывается с жанровыми формами, элементы которых продолжают реализовываться, даже если жанр утрачивает продуктивность.

Пространство и время становятся носителями текстопорождающей функции, так как могут определять сюжетную направленность, систему образов и общий характер восприятия читателем художественного текста. Соответственно, актуальность исследования обуславливается тем, что изучение особенностей воплощения и функционирования пространства становится ключом к пониманию не только художественного текста, но и глобально – культурного кода [Кандрашкина, 2018, с. 52].

Некоторые особенности произведений В.О. Богдановой были изучены И.Б. Ничипоровым, Е.Ю. Потапчук (см. список литературы), однако в ходе анализа романа не было обнаружено работ, посвященных данной теме, что обуславливает новизну исследования.

Для романа В.О. Богдановой характерна сверхнасыщенная пространственная система, основные локации которой практически полностью референтны географии России и Китая, но эта референция не во всех точках пространства является прямой, то есть не каждому пункту топологии романа соответствует реальный географический пункт [Шутая, 2007, с. 25]. Например, в романе вводится родной город Сони Костеево, локализовать который точно невозможно, а сам образ города настолько обобщенный, что он не соотносится с каким-то конкретным пространством, и, одновременно, за счет большого количества типических черт, соотносится практически со всеми провинциальными городами. Также стоит отметить высокую степень субъективности как начало, организующее пространство и время, потому что основными средствами их изображения становятся точки зрения Павла Чжана, его девушки Сони и друга Павла Игора.

Оппозиция «столица – провинция» представлена достаточно широко и делится на три уровня. Первый уровень можно условно

назвать нулевым из-за того, что он связан с оппозицией «Россия – заграница», которая изображается как соотношение Москвы и Пекина. Это сравнение в рамках заявленной оппозиции представляется корректным, так как, согласно установкам художественного мира произведения, в описываемом будущем Россия становится подданной страной Китая и, соответственно, приобретает провинциальные черты (см. далее). Вторым уровнем становится непосредственно оппозиция «столица – провинция», которая реализуется в основном при помощи изображения Москвы и русской провинции; последняя включает в себя широкий спектр локаций: это и деревня рядом с Коломной, где проводит раннее детство Павел, и сама Коломна, в которой в настоящем времени живет с бабушкой Игорь; Забайкальск, родной город Игоря; Подмоскovie, где находятся лечебница Сони и детские дома; Костеево, где выросла Соня, а также Благовещенск, из которого Павел отправляется в Китай. Далее эта оппозиция частично реализуется на примере Пекина и Хэйхэ. Последний уровень, как и первый, носит характер добавочного в связи с тем, что оппозиция рассматривается в рамках образа одного города: окраины Москвы, резко отличаясь от ее центра, приобретают провинциальную окраску. Необходимость анализа всех трех уровней в рамках указанной оппозиции связана с изучением категории времени: именно оно обнаруживает неразрывность этой системы, поскольку первый уровень «Москва – Пекин» глобально соотносится с будущим, второй уровень – «Москва – русская провинция» – с прошлым, а третий – центр Москвы и ее окраины – с настоящим.

Роман «Павел Чжан и прочие речные твари» описывает недалекое будущее, в котором, как сказано, Китай становится ведущей державой, а Россия – страной его подданства. В соответствии с этим взаимодействие России и Китая приобретает характер отношений провинции и столицы (см. выше). Закономерно из всех черт многогранного образа Москвы при этом актуализируются такие, как ресурсность и технологическая развитость, которые и определяют положение России относительно Китая. Как следствие, в рамках этой оппозиции Россия утрачивает индивидуальность и воспринимается как менее преуспевающая копия Китая. Именно поэтому, когда представители китайской компании «Диюй» предлагают проект ее филиалу в России, где работает Павел Чжан, герой отмечает, что «Пекин мог заказать софт где угодно, просто в России было дешево» [Богданова, 2021, с. 10].

Точки зрения главных героев создают амбивалентный образ Китая. Так, Соня относится к Китаю и его жителям резко негативно; Игорь тоже не разделяет всеобщего стремления в метрополию; однако Павел Чжан мечтает о переезде туда, что становится главной целью его жизни.

Эти противоречия, наделяющие образ Китая, на первый взгляд, несовместимыми характеристиками, оказываются не только объяснимы, но и логичны. Именно потребительское отношение Китая к России обуславливает мнение Сони, которой его жители представляются «саранчой, роем смуглых безликих насекомых, пронумерованных и зомбированных лично генсеком» [Богданова, 2021, с. 42]. Сравнение китайцев с вредителями неслучайно, поскольку Соня замечает разрушение, которое они оставляют после своего пребывания: «Они исследовали всё новые и новые объекты, плавали в Байкале, покоряли якутские морозы, делали селфи в Карелии, всюду оставляя следы: фантики, использованные билеты, окурки, пластиковые бутылки, собственное семя» [Богданова, 2021, с. 42]. Отсутствие интереса к Китаю со стороны Игоря объясняется направленностью его духовных исканий: в отличие от Павла, для которого программирование является не просто работой, а методом мышления и постижения мира вокруг себя, для Игоря это всего лишь один из источников заработка, в котором он реализовался в достаточной для себя мере, поэтому не стремится получить место в головном офисе «Диюя» в Пекине. Кроме того, для Игоря пространство Коломны и глобально – Москвы, которая представляет собой Россию, приобретает наивысшую значимость из-за отношений с близкими, которые он в них выстраивает.

Для Павла Чжана, в противоположность Соне и Игорю, «возвращение» в Китай, в котором он никогда не был, становится главной целью в жизни, что имеет две причины. Первая обусловлена глубокой эмоциональной связью Павла с его отцом, мудрым и отзывчивым китайским профессором, образ которого стал для главного героя олицетворением Китая. Именно поэтому переезд в Китай в мыслях Павла Чжана носит характер возвращения на историческую родину. Вторая причина связана с особенностью мышления Павла, для которого программирование становится ключом к познанию мира: с детства «Павла тянуло к ярким, как небо, экранам, к ветвящимся меню сайтов и играм» [Богданова, 2021, с. 55]. При этом в образе Китая актуализируются те же черты, вследствие которых Китай колонизирует Россию: его максимальная развитость и процветание.

Образ Пекина, который изображается с точки зрения Павла Чжана, имеет двойственную природу: это Пекин воображаемый и Пекин реальный. Первый образ Пекина конструируется в сознании Павла на протяжении всей его жизни до переезда. Изначально он ассоциируется с отцом и культурой Китайской империи, о которой тот рассказывает сыну, вследствие чего современный Китай воспринимается главным героем как квинтэссенция развития древнего государства. Сам же Павел в трудные минуты жизни вспоминает слова отца о том, что он «потомок великой цивилизации, воин с чистым разумом» [Богданова, 2021, с. 28]. Именно призма сознания Павла Чжана становится главным средством описания Москвы, сквозь образ которой просвечивает образ Пекина, так как главный герой, мечтая о Пекине, мысленно гуляет по его улицам.

Однако ввиду того, что Павел в Китае никогда не был, образ Пекина становится ирреальным, иллюзорным: «А призрачный Пекин, который парил так близко, растаял, оставив алый дым» [Богданова, 2021, с. 11].

Подобный эффект достигается при помощи разных приемов и средств. Параллельно жизни Москвы постоянно транслируется жизнь Китая: «Включился проектор и над головами поплыл Пекин: красный Гогун» [Богданова, 2021, с. 10]. Далее, для описания Москвы используется предметная и топографическая деталь, по своему характеру связанная с Китаем: «Вино разливалось, как Янцзы» [Богданова, 2021, с. 13]. Значимую роль играет и цветовая символика. Образы Китая и Пекина в сознании Павла тесно связаны с красным: красный Гогун, красный глаз «Диюя», «алый дым», красные книжки и конверты. Этот же цвет регулярно отмечается и при описании Москвы: красный шарф в небе, алые буквы «контрас», красное вино. В результате создается впечатление смежности городских пространств.

Безустанное стремление Павла в Пекин моделирует временную систему персонажа: главный герой воспринимает текущее пребывание в России как неполноценное существование, в то время как жить по-настоящему он планирует, когда переедет в Китай. Однако Пекин оказывается своеобразной ловушкой, поглотившей его отца, который был призван на Родину много лет назад и погиб в тюрьме вследствие клеветы. Та же участь постигает Павла, который попадает за решетку по обвинению в действиях, которые не совершал, после чего герой решает уйти из жизни. Таким образом, время будущего для этих героев оказывается временем смерти, загробного мира.

Если в первой части романа Пекин представлялся Павлу в его сознании несоизмеримо значимее Москвы, то во второй части, когда Павел оказывается в Китае, придуманный им образ Пекина разрушается: «Живой Пекин сшиб Павла с ног», «даже сами улицы, казалось, заворачивали не туда» [Богданова, 2021, с. 143]. Неоправданные мечты и одиночество Павла заставляют его вспомнить о Москве, где остались дорогие ему люди, как о неидеальном, но уже потерянном рае. Комплекс смыслов, которым наделяется Москва, выравнивает оппозицию «Москва – Пекин» на сюжетном уровне и порождает обратный эффект: теперь уже не образ Пекина «просвечивает» сквозь образ Москвы, а наоборот, образ Москвы начинает проступать сквозь образ Пекина: «Жизнь кружила всё по тому же одинокому московскому маршруту без начала и конца – работа-сон-работа»; «Дома ужинал, листая новости из России» [Богданова, 2021, с. 148]. Е.Ю. Потапчук отмечает, что, так как реалии Китая оказываются подобны московским, герой, «двигаясь в пространстве с запада на восток», возвращается в исходную точку, что закольцовывает композицию романа на образном и пространственном уровнях. Существенную роль при этом играет психологическое состояние Павла, которое не меняется с перемещением героя в пространстве. Соответственно, остается неизменной и точка зрения Павла, которая во многом конструирует образы России и Китая [Потапчук, 2024, с. 3].

Кроме того, по сложной ассоциативной связи значимость образов городов выравнивается благодаря разворачиванию цветовой символики. Красный цвет является одним из самых значимых для китайской и русской культур, особенности которых соединяются в данном романе. Традиционно для Китая красный цвет является символом жизни, успеха, радости и удачи [Тренина, 2019, с. 64–65]. В русской же культуре семантика красного оказывается настолько широкой, что некоторые из значений противопоставляются. Так, с одной стороны, красный связывается с «красивым», становится символом жизни и здоровья, солнца и изобилия. С другой стороны, ассоциируется с кровью, огнем, агрессией, доминированием и даже приобретает негативные коннотации, так как этот цвет присущ атрибутам вурдалаков и упырей [Козьякова, 2023, с. 70–72]. Комплекс смыслов, представленных в романе, варьируется и развивается по градации, а сами значения влияют друг на друга.

Традиционное для обеих культур значение красного как красивого, изобильного связывается с воображаемым образом Китая,

который появляется в сознании Павла Чжана: «красный Гогун»; «алый дым», оставшийся после Пекина; «красивый красный Пекин», красные книжки и конверты китайцев на видео, красные праздничные полотнища Тяньаньмэня. Далее в тексте этот цвет приобретает коннотативное значение тревожного, когда выступает в роли эпитета, обозначающего нарушение нормального признака: «красные глазища» Игоря после ночи работы, покрасневшее от кашля лицо Павла; красная, как от ожога, кожа и красные глаза мужчины из ролика «контрас»; «красноглазая, почерневшая кусками морда» Павла; ставшие красными линии улиц в Пекине, свидетельствующие об объявленной тревоге и перекрытом движении; красные полосы от слишком тесной одежды на теле Сони; красный экран мессенджера у Сони, свидетельствующий о неуплате за интернет; некрасиво покрасневшее лицо плачущей Сони и красное лицо спившегося Игоря из сна Павла. Или же этот оттенок смысла привносится в том случае, если с объектом, которому этот цвет присущ, происходит что-то условно неправильное, например, улетает в реку красный шарф, ребенок-китаец в красном костюмчике манипулирует родителями, а при виде россыпи красных огней под мостом у Павла сжимается горло, и ему становится трудно дышать. Наконец, красный имеет явное inferнальное значение в следующих примерах: у матери Павла во сне острые, как у щуки, красные зубы; офис «Диюя» венчает алый глаз; у коллектора-паука, который гонится за Соней, алые угольки глаз. Inferнальность красного цвета, которую выявляют последние примеры, распространяется на все его упоминания, в результате чего возникает лейтмотив, в который включаются и детали красного, составляющие фон действия: красные огни светофора, «красноватый сумрак подземной парковки», красноватый полумрак ресторана тоже начинают сигнализировать о нарушении естественного развития событий, нарастающей угрозе. Эти смыслы становятся «ключом» к восприятию «красного» Пекина как максимально опасного, губительного места, уничтожающего Павла и его отца. Однако таким же обширным комплексом inferнальных значений отличается и образ Краснова, насильника Павла, которого Чжан убивает в Москве. При этом фамилия Краснов становится вершиной ассоциативной цепочки значений красного цвета, что устанавливает равнозначность образов Москвы и Пекина.

Второй уровень оппозиции «Москва – русская провинция» также отличается многомерностью. Ключевые провинциальные пространства можно разделить по традиции их изображения на

идиллические и inferнальные. В первом случае подчеркивается единение пространств провинции и природы, причем последнее актуализирует значения естественности и искренности чувств, которые возникают в этих местах. Образы Забайкальска и Коломны для Игоря и Павла наделяются идиллическим значением прежде всего потому, что в этих городах прошла та часть детства героев, когда их семья еще не была разрушена. Это время осознается героями как настоящая жизнь, счастливая и беззаботная. Значимую роль при организации этих пространств играет деталь и цветовая символика: воспоминания Павла и Игоря о раннем детстве представляют собой буквально единственные фрагменты романа, насыщенные многообразием ярких оттенков. Образ Забайкальска в сознании Игоря складывается из следующих пейзажных деталей: сухая степь, плоское яркое небо, пыль. Сами воспоминания при этом характеризуются как «красочные, полные запахов и смеха» [Богданова, 2021, с. 107]. Они оказываются настолько значимы для Игоря, что он, ассоциируя Павла с друзьями детства, начинает относиться к нему с большим вниманием и расположением: «Стоило Чжану зайти в отдел, как тут же вспоминались старые друзья из Забайкальска, те самые, что одной ногой в России, а другой в Китае...»; «Игорь старался не таращиться, но глаза сами находили Чжана на любом собрании, в любое время, как пальцы находят болячку и раз за разом расчесывают ее до крови» [Богданова, 2021, с. 51].

Воспоминания Павла о жизни рядом с Коломной тоже насыщены красками: «Павел помнил главную улицу деревни, от которой уходили улочки поменьше, а в самом конце, у поля, вытянулась церковь, золотясь макушкой. По дороге через деревню гоняли машины <...> и Павел представлял, что за забором проносятся большие басовитые пчелы, слишком тяжелые, чтобы высоко летать» [Богданова, 2021, с. 54]. Отдельного рассмотрения заслуживает символическое пространство сада. Сад с яблонями и вишнями, соснами и дубами, который окружал дом Павла, задает мотив потерянного рая для главного героя и рая, еще не найденного, для Игоря, который хотел отблагодарить воспитавшую его бабушку покупкой дома с яблонями.

Переходным между провинцией и столицей, между прошлым и будущим, между идиллией и inferнальностью становится пространство квартиры Игоря в Коломне, где тот живет с бабушкой. Коломна не так отделена от Москвы, и в то же время представляет собой отдельный город, имеющий свой облик. Образ

бабушки традиционно для В.О. Богдановой наделяется такими чертами, как доброта, мудрость, забота и понимание. В романе «Павел Чжан и прочие речные твари» довольно эскизно изображается бабушка Игоря, которая воспитала его после смерти родителей. Она описывается сильной, умной и энергичной: «Знаешь она какая – ух! – Он показал внушительный кулак. – Коня на скаку и всё такое» [Богданова, 2021, с. 116]; «бабка внимательно глянула на Игоря вылинявшими глазами. И – показалось? – в них мелькнул былой острый разум» [Богданова, 2021, с. 45]. Также говорится о бабушке Сони, о которой не известно ничего, кроме того, что ей принадлежали медицинские справочники, которыми с детства увлекалась Соня, иконы, которые для нее «дороги, как память», и статуэтки, которые расставляла мать после погрома коллекторов. Так, бабушка становится как бы незримым духовным наставником Сони, снабжая ее любимым делом и верой, которые помогают ей обрести опору в жизни. В тексте есть упоминание и о бабушке Павла со стороны матери: именно от нее их семье достался дом с садом в деревне рядом с Коломной. Все образы бабушек, в том числе и бабушки Игоря, относятся к времени прошлого, которое нельзя повернуть вспять, и поэтому сами образы не могут быть познанными, описанными до конца, они ускользают от внимания читателей и создаются при помощи всего нескольких деталей. Образ бабушки Игоря рассматривается в контексте прошлого, потому что в настоящем времени романа она показана впавшей в деменцию, практически утратившей былые качества, и, соответственно, между ней в прошлом и в настоящем существует не только временная, но и психологическая дистанция. С ее образом также связано наибольшее количество атрибутов ушедшего времени: «Игорь хлопнул в ладоши дважды, включив свет и выхватив из тьмы отреставрированный советский шкаф с лакированными дверцами, ламинат под дуб и обои в полоску, похожие на старые обои из восьмидесятых, – Игорь заказывал их за границей, в Москве такими давно не торговали» [Богданова, 2021, с. 45]. Ради бабушки Игорь намеренно воссоздает обстановку, характерную для идиллического прошлого, которая с утратой бабушки практически теряет свое значение. Стоит отметить, что реалии прошлого настолько прочно ассоциируются со счастьем, искренностью и «настоящей жизнью», что другие искусственно стилизованные под пространства прошлого локации становятся сюжетопорождающими: любовь Павла и Сони зарождается в кинотеатре старого фор-

мата, а библиотека-кофейня Игоря быстро становится модным местом.

Инфернальное провинциальное пространство в романе представлено, прежде всего, образами родного города Сони – Костеево, детских домов и лечебницы. Описание этих локаций опирается на другую, флюберовскую традицию изображения провинциального пространства, где время практически не движется, оболочивает все на своем пути, стирая из памяти крупные события, которые здесь становятся из ряда вон выходящими, так как обычно в провинциальном городке ничего не происходит: время зациклено, и каждый день повторяется одно и то же. Его приметам становятся грубо-материальные детали и сугубо бытовые локации [Бахтин, 1975, с. 396]. Значимую роль при этом играет миф о «жестокой провинции», наделяющий топос такими характеристиками, как глухость, цикличность, замкнутость, которые подавляют и обезличивают человека, превращая его жизнь в существование по инерции [Шутая, 2015, с. 4].

Костеево представляет собой обобщенный образ провинциального города, который создается при помощи распространения частного на целое: городские реалии Костеево возникают в основном в связи с описанием дома, в котором живет семья Сони, и маршрутами ее пути. Жилище Снегиревых отличает хронически-инфернальный быт, в соответствии с чем оно насыщается признаками антидома, для которого характерна утрата духовной жизни, духовная и вещная пустота. Так, разрушение Сониной семьи начинается в тот момент, когда ее родители решают обмануть инвесторов, вследствие чего коллекторы вламываются в квартиру, избивая отца с матерью и отнимая все, что представляло материальную ценность. После этого пространство дома утрачивает традиционную символику места тепла, защиты и любви и становится чужим, враждебным пространством, местом временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир. Главным качеством антидома также становится то, что в нем не живут, а из него исчезают, убегают, чтобы пропасть навсегда [Лотман, 1997, с. 750]. Духовная смерть находит свое отражение и в деталях антидома: «...вещи существуют, чтобы их бить и пропивать, дома – чтобы бросать» [Лотман, 1988, с. 277]. Неслучайно лицо отца Сони кажется мертвым, когда тот играет в «танчики» после работы, а ее мать выпивает. Сама квартира начинает напоминать постоянно сужающийся «нечистый скворечник», в котором Соня и ее брат стараются не появляться. Как следствие, пространство антидома

разрушает семью: мать выгоняет из дома отца, а старший брат Сони теряет направление в жизни и опускается на социальное дно. В довершение inferнальные характеристики городка дополняются эпизодом, когда за Соней начинает кто-то гнаться по пустырю: «В Костеево Соня больше не возвращалась: оно было прочно связано с черными тенями и пьяным посвистом, от которого леденели пальцы» [Богданова, 2021, с. 38].

Детские дома и лечебница, в которой работает Соня, также расширяют контекст провинции, но не входят в отношения оппозиции со столицей напрямую, вследствие крайней обособленности и закрытости, на что также указывает отсутствие возможности точно локализовать их в романном пространстве. Например, подмосковная лечебница Сони обнесена бетонной стеной, за которой простирается непроницаемый лес, а Павел, находясь в детском доме, не воспринимает мир за его пределами как реальный, когда смотрит телевизор: «В Кремле менялась власть каждые полгода <...> показывали очереди у закрытых банков <...> Потом полупустые полки магазинов. Все были заняты Москвой, тем, что творилось в стенах Кремля. Но Павлу эти сюжеты казались далеким фоном, каким-то фильмом, не имевшим отношения к его жизни, сделавшей полный разворот» [Богданова, 2021, с. 56]. Интересно, что близость этих локаций прямо отмечается и в самом тексте романа, когда Павел попадает в «адаптационную школу»: «Лишь побыв без планшета и арок, Павел понял Сониных подопечных из “Благих сердец”», «Всё это очень напоминало детство и детдом» [Богданова, 2021, с. 135].

Замкнутость становится одной из ключевых черт провинциального пространства и применительно ко всем локациям тесно связывается с временем прошлого, что проявляется также на композиционном уровне романа, так как провинциальное пространство возникает в связи с вводом предысторий главных героев. Замкнутость хронотопа применительно к идиллическому пространству проявляется в том, что события детства отделяются от последующей жизни героев непреодолимым разрывом, когда Игорь и Павел теряют родителей. Мир детства начинает осмысляться героями как отдельный мир прошлого, который оказывается недоступен для них, именно поэтому движение к этим локациям осознается как движение в прошлое. Например, когда Игорь и Павел едут в Коломну, Павел воспринимает этот путь как встречу с детством: «Его тянуло в Коломну, как Сюаньцзана в Индию: увидеть разбухшие, напоенные тысячами дождей деревянные дома по краям

шоссе, устроить свидание с паршивым городом» [Богданова, 2021, с. 117]. При этом, вследствие того, что мир прошлого замкнут, герои не отдают себе отчета в том, что в их отсутствие оставленное пространство продолжает развиваться, поэтому для Игоря детские воспоминания о друзьях оказываются более актуальны, чем информация о том, как сложились их судьбы: в его сознании они навсегда остаются детьми. Замкнутость инфернального провинциального пространства, наоборот, ощущается как невозможность его покинуть.

Интересно, что оппозиция «столица – провинция» в пространстве Китая реализуется по аналогии с пространством России. По приезду в Китай Павел отправляется в Пекин не сразу, а первоначально попадает в «школу адаптации», в которой абсурдный монотонный режим напоминает ему жизнь в детском доме: «В шесть часов подъем <...> потом снова китайский, история партии, народные песни и танцы. Танцевать Павел решительно не умел <...> всё это очень напоминало детство и детдом» [Богданова, 2021, с. 135]. Когда же после чипирования Павел выходит в сам город, тот оказывается отмечен уже знакомыми провинциальными чертами. Хэйхэ предстает погруженным в апатию, сон, потому что каждый день повторяется одно и то же вне зависимости от того, имеет ли это какой-либо смысл. Вследствие этого жизнь в городе превращается в существование, а сам он выглядит заброшенным, неопрятным, грязным: «У подъездов лежали мешки с мусором, некоторые были с песком и осколками плитки», «Вдоль стен выстроились велосипеды, запорошенные ржавчиной», «В седом от пыльной коросты окне показалась бледная фигура» [Богданова, 2021, с. 137]. Все это аккумулирует абсурдность жизни, которая нередко становится ключевой характеристикой провинциального города (например, в «Мелком бесе» Ф. Сологуба); при этом в романе Богдановой абсурд приобретает особую окраску, связанную с реалиями описываемого будущего, поэтому он возникает, в том числе, на стыке реального и виртуального: «Павел впервые видел столько шуб – в Москве даже зимой ходили в пуховиках, натуральный мех donaшивали старики и проститутки, и выглядел он по меньшей мере странно»; «Улыбчивая девушка продавала баоцзы, но стоило Павлу подойти к ней и попросить один, как она исчезла, превратившись в указатель, ведущий к магазину поодаль»; «Павел уже не понимал, реальны ли эти голоса или же звучат в наушниках» [Богданова, 2021, с. 138]. Сам город даже на уровне черт условно природного пейзажа предстает неуютным, холодным, отчужденным:

«встречая лицом налетевшую метель», «Повеяло камышами, застоявшейся водой и сладковатой гнилью» [Богданова, 2021, с. 137].

Наиболее полно образ Москвы раскрывается на третьем уровне оппозиции, где пространство города соответствует настоящему времени и разделяется на центральное и окраинное, вбирающее в себя черты провинции. Интересно, что оба типа локаций при этом отмечены негативными чертами, имеющими, однако, разную природу.

Центр Москвы, Новая Москва в топонимике романа Богдановой, как и центр Пекина, представляют собой рукотворный технологический ад. Эта мысль подтверждается тем, что сердцем этого пространства и в Москве, и в Пекине становятся офисы «Диюя», что с китайского переводится как ад [Ничипоров, 2022, с. 101]. Кроме того, офисы «Диюя» венчает красный прожектор в виде глаза, образ которого однозначно отсылает к всевидящему оку Мордора. Детали интерьера офиса также расширяют семантику смерти: «Тридцатый этаж российского филиала компании “Диюй” походил белизной и металлическим блеском на морг» [Богданова, 2021, с. 11]; «Он свернул в мраморное чрево туалета – не туалет, а настоящая гробница с акустикой Большого театра» [Богданова, 2021, с. 15]. Источником зла при этом становятся не абстрактные силы, а сами люди, которые выстраивают тиранический правительственный режим. Именно в центре большого города Павел, Соня и Игорь становятся жертвами других людей: Павла арестовывает пекинская власть, Соню схватывает полиция при выполнении задания революционной организации, а Игорю недоброжелатели-конкуренты подкидывают наркотики в личные вещи.

Неоднозначным оказывается и пространство окраин. С одной стороны, именно оно становится местом настоящей жизни героев, так как на его фоне развиваются дружба Игоря и Павла, любовь Павла и Сони, теплые отношения Игоря и его бабушки. При этом автор использует интересный прием: приметы недалекого будущего в основном встречаются при описании центра Москвы, в то время как реалии окраин, которые в романном пространстве воспринимаются героями как устаревшие, являются современными читателю, за счет чего происходит более плотная идентификация читателя и героев. С другой стороны, двигаясь от центра к окраинам, герои все больше оказываются во власти хтонических ирреальных сил, которые образуют систему двоemiрия. Например, именно за городом Павел терпит насилие Краснова, который впоследствии в

сознании Павла становится одной из речных тварей. Фантастическое пространство реки, насыщенное фольклорными коннотациями, является главной формой воплощения потустороннего мира в романе и потому заслуживает отдельного исследования.

Таким образом, оппозиция «столица – провинция» в романе В.О. Богдановой реализуется на следующих уровнях: «Россия – заграница», «столица – провинция», «центр города – окраины». Первый уровень связан с изображением России на фоне Китая как более преуспевающей державы; сравнение проводится по критериям технологичности и развитости, в которых Россия уступает. При этом актуализируются такие устойчивые значения провинции как «зависимость от авторитетов» и «утрата собственной идентичности» [Семеновская, 2023, с. 104]. Эта оппозиция задает пространственный вектор по направлению к Китаю, который устремлен в будущее. На втором уровне «Москва – провинция» со столицей соотносятся два типа провинциального пространства: идиллическое и inferнальное. Первое связано с единением с природой, счастьем, естественностью и искренностью и воплощается благодаря пространству Коломны, Забайкальска, квартиры Игоря. Второе – с бессобытийностью, апатией, физической и духовной грязью, разрушением связей; оно реализуется в образах Костеево, где живет семья Сони, детских домов Павла и лечебницы, а также Хэйхэ. В обоих случаях этот топос соотносится с временем прошлого, полностью вернуться в которое невозможно. Третий уровень связан с сопоставлением центра Москвы и ее окраин. Обе локации также отмечены как inferнальные: центр города представляет собой рукотворный ад, связанный с вседозволенностью власти и техническим прогрессом, развитие которого оборачивается против человека; окраины города соотносятся с провинциальным пространством и приобретают как идиллическое, так и хтоническое значение в силу фольклорной основы текста. Описанные топосы и локации связываются с широким кругом мотивов: от любви до смерти. Пространство в данном романе воплощается при помощи разнообразных приемов и средств, в особенности детали, символа и эпитета; а также становится сюжетообразующим, участвует в создании образной системы текста, выявляет авторскую позицию и способствует формированию подтекста, возникновению межкультурных связей.

## Список литературы

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – Москва : Худож. лит., 1975. – 502 с.

*Богданова В.О.* Павел Чжан и прочие речные твари. – Москва : АСТ, 2021. – 178 с.

*Кандрашкина О.О.* Лингвистический аспект изучения категорий пространства и времени в художественном тексте // Наука России: цели и задачи. – Екатеринбург : НИЦ «Л-Журнал», 2018. – С. 48–52.

*Козьякова М.И.* Красный цвет как исторический символ русской культуры // Вестник МГУКИ. – 2023. – № 4 (144). – С. 68–79.

*Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : кн. для учителя. – Москва : Просвещение, 1988. – 352 с.

*Лотман Ю.М.* Дом в «Мастере и Маргарите» // О русской литературе : статьи и исследования, (1958–1993). – Санкт-Петербург : Искусство, 1997. – С. 748–754.

*Ничипоров И.Б.* «Павел Чжан и прочие речные твари» Веры Богдановой: опыт художественной футурологии // Филология и культура. – 2022. – № 2 (68). – С. 100–106.

*Потапчук Е.Ю.* Композиционные особенности романа В. Богдановой «Павел Чжан и прочие речные твари» // Российский лингвистический бюллетень. – 2024. – № 9 (57). – С. 1–5.

*Семеновская А.Е.* Концепт «провинция» в русской литературе XIX века: семантическое поле психологических и экзистенциальных состояний // Вестник ТГПУ. – 2023. – № 4 (228). – С. 101–109.

*Тренина В.Э.* Символика красного цвета во фразеологии китайского языка // Молодые голоса : сборник трудов молодых ученых. – 2019. – № 8. – С. 63–67.

*Шутая Н.К.* Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2007. – 35 с.

*Шутая Н.К.* К вопросу об оппозиции столицы и провинции в топологической системе русского романа // Мир науки. – 2015. – Вып. 1. – С. 1–7. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-oppozitsii-stolitsy-i-provintsii-v-topologicheskoy-sisteme-russkogo-romana> (дата обращения: 8.03.2025).

Социальные и гуманитарные науки  
Отечественная и зарубежная литература  
Информационно-аналитический журнал

Серия 7

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**  
**2026 – № 1**

Компьютерная верстка В.Б. Сумерова  
Корректор М.П. Крыжановская

Подписано к печати 18.05.2026

Формат 60×84/16  
Усл. печ. 13,5  
Тираж 800 экз.

Цена свободная  
Уч.-изд. л. 12,0  
Заказ №

**Институт научной информации по общественным наукам**  
**Российской академии наук**  
Нахимовский проспект, д. 51/21,  
Москва, 117418  
<http://inion.ru>

**Отдел печати и распространения изданий**  
Тел.: 8(499) 124-32-15  
e-mail: [izdat@inion.ru](mailto:izdat@inion.ru)

Отпечатано в типографии  
АО «Т8 Издательские Технологии»  
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6