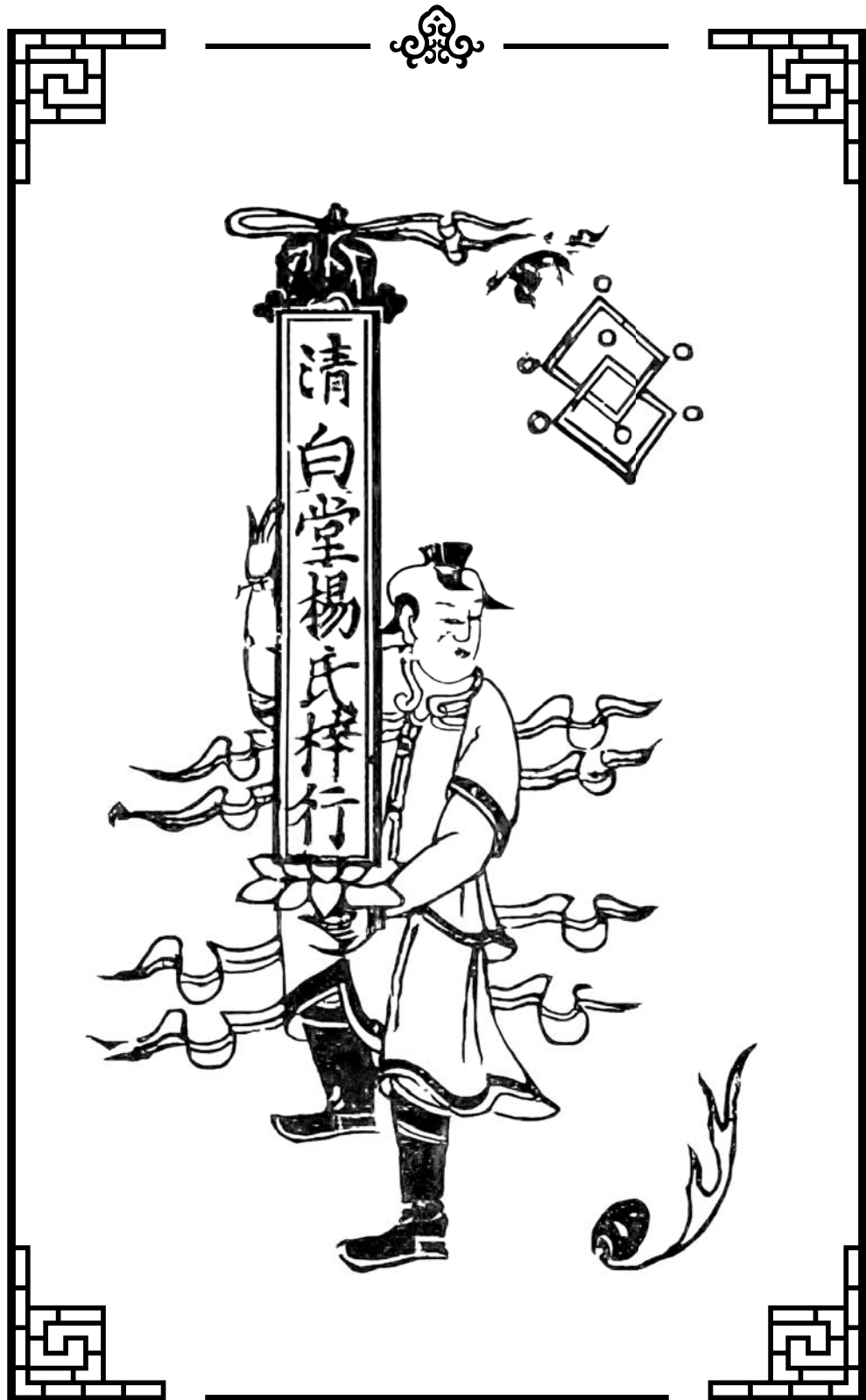




RARA ORIENTALIA





清白堂楊氏梓行

БИБЛИОТЕКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Т. И. ВИНОГРАДОВА

МИР КАК «ПРЕДСТАВЛЕНИЕ»

КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ



Санкт-Петербург
2012

ББК 63.5 (5Кит)
В48

Научный руководитель:
д. п. н. *В. П. Леонов*

Ответственный редактор:
к. п. н. *Н. В. Колпакова*

Рецензенты:

докт. ист. наук *В. М. Рыбаков*, канд. филол. наук *А. А. Родионов*

В48 **Виноградова, Татьяна Игоревна.** Мир как «представление»: Китайская литературная иллюстрация / Т. И. Виноградова; науч. рук. В. П. Леонов, отв. ред. Н. В. Колпакова. — СПб.: БАН; Альфарет. — 2012. — 332 с.: ил.

ISBN 00

Монография является результатом комплексного исследования традиционной китайской ксилографической гравюры — иллюстрации к произведениям художественной литературы различных жанров и стилей. История развития литературной иллюстрации поставлена в контекст истории китайского книгопечатания, литературы и драматического искусства. Предназначена для китаистов, историков книги и искусствоведов, а также для всех, интересующихся литературой и искусством Китая.

ББК 000

В оформлении авантитула использован колофон издания исторического романа «Полная история Хань» мастерской «Цинбай тан» 1588 г., Цзяньян. Илл. из книги Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). Harvard, 2002. С. 219.

ISBN 0000

© Библиотека Российской академии наук, 2012
© ООО «Издательство Альфарет», 2012




Светлой памяти Л.Н. Меньшикова

...литература — это одно,
а книгоиздание — совсем другое.

Октавио Пас. О критике¹

ПРЕДИСЛОВИЕ

 Современного человека книжки с картинками окружают с раннего детства. Ребенок разглядывает картинки, сидя рядом с матерью, читающей ему сказки, потом наступает очередь букваря — первого иллюстрированного дидактического пособия. В жизни нашего современника по мере его взросления иллюстрированных книг становится все меньше и меньше, хотя цивилизация и породила книги, почти целиком состоящие из картинок — комиксы, но это — особый жанр, имеющий свою целевую аудиторию. Книга взрослела вместе с человечеством. «Книжка с картинками» стала детской лишь в самое последнее время.

В культуре каждого народа есть своя традиция книжной иллюстрации, неразрывно связанная с особенностями его словесности и изобразительного искусства, но в целом история иллюстрированной книги имеет общие закономерности. Вначале человек сопровождал изображениями религиозные трактаты, потом пришел черед светской литературы, это уже Средневековье, и, наконец, классиков Нового времени.

Современные энциклопедические словари определяют иллюстрацию следующим образом: «Иллюстрация (от лат. “*illustratio*” — освещение, наглядное изображение): 1) объяснение с помощью наглядных примеров; 2) изображение, сопровождающее и дополняющее текст (рисунки, гравюры, фотоснимки, репродукции, карты, схемы и т. д.; 3) область искусства, связанная с изобразительным истолкованием литературных и научных произведений»². Иллюстрация — основа книжной графики.

В китайском языке определение, равное по значению европейскому слову «иллюстрация», появилось лишь в самое последнее время. Иллюстрацию называют *чату*, буквально — «вставная картинка». В течение столетий этим словом называлась не любая иллюстрация, а лишь один из ее наиболее распространенных видов. Здесь уместно обозначить наше понимание двух основных терминов, которыми китайцы называли картины и рисунки: *хуа* и *ту*, их переводы на европейские языки примерно одинаковы — рисунок, картина, живопись.

В современном китайском языке эти два слова также почти синонимы, их словарные статьи очень похожи:

хуа

проводить границу, отделять;
строить план;
останавливаться;
рисовать;
черта в иероглифе;
картина, рисунок, роспись, чертеж;
рисование, живопись, расписной, изукрашенный рисунками³.

ту

план, схема, карта, чертеж, график;
изображение, иллюстрация, рисунок, портрет;
план, замысел, попытка;
триграммы, первичные письмена, гадательные символы;
книги, литература;
обдумывать план, замышлять, задумывать;
стремиться к чему-либо, думать о чем-либо;
чертить, рисовать, писать;
учитывать, считать⁴.

Из основного значения обоих иероглифов, восходящего к проведению линии, никак не вытекает разница в их словоупотреблении, сложившаяся за сотни лет истории китайского искусства.

Хуа — эстетически высший жанр китайского изобразительного искусства, *ту* — более низкий, прикладной. Парадокс состоит в том, что для китайского *хуа* как иерархически наиболее высокого жанра в европейских языках на самом деле нет адекватного эквивалента. На это не обращаешь внимания до тех пор, пока не столкнешься с необходимостью объяснить какие-то оттенки смысла, сравнить разные жанры между собой, тут сразу возникают неточности из-за отсутствия нужных слов.

Для европейца высший жанр изобразительного искусства — живопись, для китайца — вот то самое *хуа*, хотя строго технически *хуа* — не живопись, а графика: живописи в Китае до *гохуа* — «национальной живописи» нового времени — вообще не было.

В западных языках *хуа* — *painting, peinture, maleraí*, по-русски, несомненно, живопись. Применяя эти термины по отношению к *хуа*, европейские языки неизбежно сталкиваются с ограничениями технического порядка, в западных альбомах по китайской живописи подпись под картиной часто гласит: «рисунок на шелке».

В понятии живопись применительно к китайскому искусству в русском языке перевесил момент иерархии жанров над исконным смыслом слова, утратилось требование именно живости, красочности, что дало возможность существовать такому противоречивому понятию, как «монохромная живопись».

Когда в Европе началось серьезное изучение китайского изобразительного искусства, большинство авторов в начале своих книг о китайской живописи неизменно оговаривали, что термин условен, так как есть много принципиальных технических различий.

Картины создавались не маслом — основным материалом для европейской живописи, а тушью и минеральными красками, т. е. не писались, а именно ри-

совались, на китайской картине главное не цвет, а линия, рисунок. В этом же ряду и отсутствие светотени. Материалом служил не холст, а бумага и шелк.

Со словом «живопись» применительно к *хуа* надо смириться, ибо другого — лучшего, которое соответствовало бы требованием передать место в иерархии жанров изобразительного искусства и особенностей техники, просто нет.

Слово *ту* применялось традиционно по отношению к печатной графике. *Ту* — общее название всех картинок в тексте, известно с Сун, до Сун изредка применялось в небуддийских текстах⁵.

В терминологическом словаре к книге К.К. Флуга *ту* — «графические изображения, карты»⁶. Интересна рассказанная К.К. Флугом история о переосмыслении значения понятия *ту* еще в сунские времена: «В 1013 г. на основании материалов, хранившихся в дворцовых книгохранилищах [...] и некоторых других учреждениях, было составлено географическое описание Китая Цзю юй ту. [...] После переработки сочинения его прежнее название Цзю юй ту было заменено на Цзю юй чжи (описание), так как никаких карт или рисунков в нем в действительности не было»⁷.

Осмыслению разного вида *ту* в китайской традиции посвящен сборник статей под названием «Рисунки и текст в созидании технического знания в Китае. Основа и уток»⁸. *Ту* в концепции авторов проекта — технические картинки, некий шаблон, описывающий действия, которые необходимо совершить, поэтому их следует расценивать как функциональную, а не стилистическую категорию. Статьи последовательно рассматривают *ту* как карты, диаграммы и графики в древнейших текстах, затем как неотъемлемую часть книжной культуры, важную для медицинской⁹, сельскохозяйственной¹⁰, ботанической¹¹ и художественной¹² литературы.

Термин «иллюстрация» имеет как широкое, так и узкое значение. В широком смысле это всякое изображение, поясняющее текст. Первой китайской иллюстрацией такого рода следует считать стенную роспись, выполненную Гу Кай-чжи (ок. 344 — ок. 406), «Фея реки Ло» на сюжет поэмы Цао Чжи (192–232). Как и все работы великого художника, она дошла до нас лишь в копии.

Известно много рисунков, произведений живописи и скульптуры, которые выполнялись на литературные темы, но при этом имели самостоятельное художественное значение. Например, живописные полотна О. Домье по мотивам романа М. Сервантеса «Дон Кихот», или рисунки В. Серова к басням И.А. Крылова, или врубелевский «Демон».

В строгом же смысле термина иллюстрации — это графические работы, предназначенные для восприятия в единстве с текстом, в процессе чтения. Книжные иллюстрации должны соответствовать содержанию литературного произведения, по возможности раскрывая и обогащая его. Сюжет гравюр, изъятых из текста, может быть непонятен. Художник выступает соавтором книги, делая зримыми идеи и образы писателя, помогая лучше понять содержание, конкретнее представить эпоху, быт, окружение героев книги. Иллюстрация не должна быть простым изобразительно-графическим пересказом текста, она выявляет в литературном произведении наиболее существенные для него идеи и образы и переосмысливает их доступными ей техническими средствами. Иллюстрации помогают читателям еще до чтения сориентироваться в содержании книги, однако навязывают им образы, возникшие в воображении художника книги, но не автора произведения.

Нужно четко понимать, что книжка с картинками — продукт издательской деятельности, в любое время решение о том, как издавать книгу — с картинками

или без, кому поручить выполнить рисунки, предпринимал издатель. Для художника создание книжной иллюстрации — заказ, а не свободное проявление его творческой воли.

Значение и эстетические достоинства иллюстрированной книги определяются возможностью ее рассмотрения одним человеком или ограниченном количеством людей, тогда как живопись предполагает созерцание картины группой людей. Возможно, поэтому в Средние века книжная иллюстрация воспринималась как искусство более рафинированное, чем живопись¹³.

Иллюстрирование не единственный способ украсить книгу, существует также понятие иллюминированная книга.

Иллюминирование книги — это средневековое по преимуществу искусство ее украшения рисованными картинками и/или «орнаментальными буквами, или геометрическим рисунком золотом и красками, главным образом по краям страницы»¹⁴. Иллюминация должна включать использование золота или серебра, богатый колорит, декоративные буквы, любые другие формы орнаментации без соотнесения с содержанием текста. Основная ее цель — украсить книгу, а не прояснить ее содержание.

Отдельную картинку в иллюминированном кодексе обычно называют «миниатюрой». Слово «miniature» происходит от латинского «*minium*» «красный цвет» (киноварь или сурик), так первоначально назывались картинки в иллюминированных рукописях. Иногда миниатюрную живопись путают с иллюминацией, но в отличие от иллюминированных книг миниатюры могут быть выполнены без применения золота или серебра. Лишь в последнее время миниатюра стала означать «небольшой портрет» из-за ошибочного сближения двух похожих по написанию слов во французском языке¹⁵. Период широкого бытования иллюминированной книги — с конца античности (VI в.) до XIV–XV вв., т. е. до начала книгопечатания.

На Дальнем Востоке иллюминации книг не существовало: не было самой идеи дополнительного украшения книги. Облик китайской книги строгий, ее отличает почти аскетическое оформление, отсутствие цвета, кроме красной краски для выделения комментаторского текста и красных же владельческих печатей, важных для установления истории книги. Иллюстрации в книгах китайского культурного региона всегда служили для *пояснения*, считали ли их при этом вообще красивыми — вопрос для историков искусства. Переплеты китайских книг также просты, это синяя бумага с названием на белой бумажной полоске. Название также отпечатывалось сбоку или сверху на срезе страниц: книга не стояла, а лежала на полке, так что был виден верхний «срез». Все служило исключительно удобству получения информации, оформление книг было, прежде всего, прагматично.

Долгое время иллюстрации в китайских и европейских ксилографических книгах развивались по общим принципам, широкое же использование в Европе подвижного шрифта к концу XVI в. привело к тому, что ксилографическая иллюстрация почти полностью сменилась гравюрой на меди, которая лучше передавала детали и позволяла добиться эффекта светотени. Китайцы же продолжали резать книги и иллюстрации к ним на досках. Таким образом, методы иллюстрирования дальневосточных и европейских книг разошлись.

Новое время усилило позиции автора как творческой личности и юридического лица, что привело к переосмыслению отношения писателей к изданию своих произведений. Острое осознание себя единственным властителем над

созданным образом повлекло за собой отрицание права издателей и художников на тиражирование иного видения этого образа. Н.В. Гоголь, например, возражал против предложения издать «Мертвые души» с иллюстрациями: «Я — враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством»¹⁶. «Политипажом» во времена Н.В. Гоголя называлась отливка с гравированной деревянной доски, а в нетехнологическом смысле — любая картинка в книге.

Выступали против издания своих произведений с иллюстрациями и Г. Флобер, и Р. Роллан. Все сомнения больших европейских писателей подытожил Ю.Н. Тынянов в своей статье «Иллюстрации»: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи [...] Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, — эта сторона в слове крайне разорвана и смутна [...] она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи. [...] Половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина»¹⁷.

В китайской культурной традиции совершенно особое отношение к литературе. На протяжении веков в стране существовал культ изящной словесности, особое почтение к книге, к любому листу бумаги, покрытому иероглифами. Бумагу с написанным на ней текстом нельзя было просто смять и выбросить, поэтому на улицах городов ставились специальные урны, предназначенные для ее сжигания — своеобразные алтари, каждый акт сжигания листа был жертвоприношением. При таком отношении изображения сцен из литературных произведений можно встретить на разнообразных, порой самых неожиданных бытовых предметах, что ж тогда говорить о произведениях «высокого» искусства. Перечисление и анализ всех возможных случаев бытования литературной иллюстрации в китайской традиции сделало бы предпринимаемое нами исследование громадным и бесформенным. Мы будем говорить об иллюстрации в заявленном узком значении термина, т. е. о книжной иллюстрации, сознавая, что в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Китая существует громадное количество произведений, которые определяются как иллюстрация в расширительном смысле термина. Речь идет, прежде всего, о невероятной популярности одностраничных ксилографических гравюр, объединенных названием *няньхуа* — «новогодняя картина», особенно тех, которые были инспирированы литературой. Следует выявить причины этой популярности и разобраться в том, как достигалось понимание запечатленных на таких картинах сюжетов в отрыве от текста произведения.

Другая задача — определить, что из себя представляет китайская иллюстрированная литература и чем она отличается от неиллюстрированной. Известный современный синолог Глен Дадбридж¹⁸ сравнивает старинную китайскую печатную продукцию с квадратным в плане традиционным городом, с четкой ориентацией домов и улиц в направлении север-юг, когда разные кварталы строго выстраиваются внутри и вокруг городских стен. Разовьем эту метафору. В нашем городе есть кварталы, целиком «застроенные» иллюстрированной литературой, есть и такие, где встретить книгу с картинками просто невозможно. Для понимания самой сути китайской литературы важно выявить, какие ее жанры были «иллюстрабельными» и почему, а какие нет.

Елена Вишленкова обозначила свою недавнюю монографию, посвященную изображениям на гравюрах разных жанров представителей народов, населявших Российскую империю, как опыт «визуального народоведения». Автор исходит из концепции, что специфика языка графических источников «обусловлена особенностями производства, воспроизведения и потребления образов в культуре» и рассматривает феномен массовой визуальной культуры, в котором визуальное признается не менее важным, чем нарратив¹⁹.

Наше исследование по аналогии следовало бы определить как «визуальное литературоведение». Забегая вперед, скажем, что в Китае именно изображения на литературные сюжеты сформировали в большой степени массовую визуальную культуру Нового времени. Показать, как это произошло и почему влияние литературных образов оказалось столь существенным, — одна из задач этой книги.

Есть представление, что любой феномен, если ему сопутствует определение «китайский», сразу же меняет свой смысл²⁰. Живопись не равна китайской живописи, музыка — китайской музыке, о «китайской грамоте» и говорить нечего. Мы будем говорить о китайской литературе и китайском изобразительном искусстве, предпринимая небольшие, но необходимые экскурсы в Европу, дабы увидеть общие и отличительные черты, лучше понять китайскую терминологию и китайские подходы к иллюстрированию произведений художественной литературы.

¹ Пас О. О критике // Поэзия, критика, эротика. М.: Русское фемнологическое общество, 1996. С. 125.

² Иллюстрация // Большая Советская Энциклопедия. Третье издание. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. Т. 10. С. 384.

³ Большой китайско-русский словарь / под ред. И.М. Ошанина. Т. 2. М., 1983. С. 47.

⁴ Там же. С. 673.

⁵ Chia Lucille. Printing for profit. С. 52.

⁶ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X—XIII вв. С. 352.

⁷ Там же. С. 203.

⁸ Graphics and text in the production of technical knowledge in China. The warp and the welt / ed. F. Bray, V. Dorofeeva-Lichtmann, G. Métaillé. Leiden: Brill, 2007.

⁹ Lo V. Imagining practice: sense and sensuality in early Chinese medical illustration // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. С. 393—484.

¹⁰ Bray Fr. Agricultural illustrations: blueprint or ikon? // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. С. 521—568.

¹¹ Métaillé G. The representation of plants: engravings and paintings // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. С. 487—520.

¹² Bussotti M. Woodcut illustration: a general outline // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. С. 461—486.

¹³ Diringer D. The illuminated book, its history and production. С. 25.

¹⁴ Там же. С. 21.

¹⁵ Там же. С. 22.

¹⁶ Гоголь Н. В. Письмо П. Плетневу // Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1952. Т. 13. С. 45.

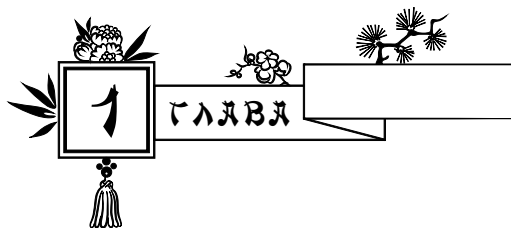
¹⁷ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 501, 502.

¹⁸ Dudbridge G. A thousand years of printing narrative in China. С. 3.

¹⁹ Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи. С. 16.

²⁰ Lunas Cr. Pictures and visuality in early modern China. С. 11.





История изучения
китайского
ксилографического
книгопечатания
и народной гравюры





Рассказ об истории изучения китайской книги в библиографическом и технологическом отношении представляется не данью традиции делать формальный обзор всего созданного по этой теме к настоящему времени, а существенной необходимостью. Стены «нашего города» невозможно возвести без понимания того, как на протяжении веков изучалась и осмыслялась китайская книжная культура и в самом Китае, и за его пределами.

Классический этап изучения китайской книги в самом Китае, который можно условно обозначить как «люсяновский», длился очень долго, фактически с рубежа новой эры и до начала прошлого века. Изобретались различные способы систематизации книг императорских библиотек, восстанавливались древние канонические тексты, создавались антологии и громадные литературные своды.

Лю Сян (пр. 79—6 гг. до н. э.) (ил. 1) был родственником основателя династии Хань Лю Бана. В 26 г. до н. э. по приказу императора он начал работу по реорганизации запущенной императорской библиотеки, в результате был составлен первый каталог императорского архива, законченный сыном Лю Сяна Лю Сином, которому принадлежит и астрономическая классификация¹.

Заслуги китайских книжников этого направления громадны, именно благодаря их деятельности мы знаем столь много о старой китайской литературе. В то же время специфика их систематизации, исключая из сферы исследований все жанры, не вошедшие в утвержденный литературный канон, привела к тому, что нам неизвестны целые пласты художественной литературы, особенно так называемой «простонародной». Только по названиям мы знаем многие прозаические и драматургические сочинения, зафиксированные в ряде каталогов и энциклопедий.

Отдельного упоминания заслуживает грандиозный энциклопедический труд «Юн-лэ да дянь» (Великий свод годов правления Юн-лэ), призванный обобщить все достижения китайской духовной культуры, накопленные к началу XV в. Он состоял из 11 095 томов, включавших 22 877 *цзюаней* (глав), и содержал разделы по истории, каноническим и философским трудам, астрономии, географии, медицине, техническим знаниям и искусству: более 20 000 книг. К составлению энциклопедии в 1403—1407 гг. была привлечена тысяча ученых императорской академии Ханьлинь. Из-за своей монументальности свод так и не был отпечатан, существовало три рукописные копии, причем две, по-видимому, не были полными. Два экземпляра погибли во время войны с маньчжурами в первой половине XVII в., а третий в 1900 г. сгорел вместе с дворцом во время подавления восстания ихэтуаней, известного и как Боксерское восстание. Многие произведения художественной литературы представлены сейчас только названиями в библиографических списках к «Юн-лэ да дянь».

Неоднократно предпринимались попытки найти утраченные рукописи, самая известная относится ко во времена правления императора Цянь-луна (на троне 1736—1796), когда готовился аналогичный минской энциклопедии по замыслу энциклопедический свод «Сыку цюаньшу» (Полное собрание книг по четырем отделам). В 1962 г. в Китае были собраны и опубликованы сто томов уцелевших и вновь найденных материалов «Юн-лэ да дянь».

Произведения ранее неведомых литературных жанров обнаруживались в течение всего прошлого века в книгохранилищах и в ходе археологических раскопок.

Новый подход к изучению китайской книги был применен японскими учеными, что не случайно. Японцы, всегда с крайним почтением относившиеся к китайской литературе и китайской книге как к основе их собственной духовной культуры, смотрели на многие вещи несколько шире, чем китайские филологи. Некоторые, ставшие впоследствии крайне известными, издания «забытых» произведений китайской литературы обнаружены именно в японских собраниях. Первая систематическая попытка изучения китайской книги принадлежит Симеде Кану (1879—1915), выпустившему в 1905 г. в издательстве Пекинской библиотеки свое «Изучение старых китайских книг»², выдержавшее с тех пор, по меньшей мере, четыре издания. Последнее из них относится к 2003 г. Исследование китайского автора на эту тему появилось несколько десятилетий спустя: речь идет о сочинении «Чистые беседы из леса книг» Е Дэ-хуя (1864—1927)³.

В первой трети прошлого века много сделали для изучения истории книги и книжного дела в Китае библиографические журналы: ежеквартальный журнал «Библиография», издаваемый Библиотечной ассоциацией Китая, и авторитетный ежемесячник Пекинской библиотеки, по образцу которого создавались периодические библиографические издания других китайских библиотек того времени.

В истории изучения китайской литературы и искусства графики заметное место отведено Чжэн Чжэнь-до (1898—1958) (ил. 2). Об этом человеке стоит рассказать подробнее. Он учился на инженера-железнодорожника, некоторое время работал по специальности, потом занимался исключительно литературой. Много переводил, писал стихи, публицистику, был редактором различных литературных журналов. В 1932 г. опубликовал четырехтомную историю китайской литературы. В сороковых годах занимал высокие посты: был заместителем министра культуры, директором Института литературы и археологии. Погиб в авиакатастрофе.

Как историк литературы Чжэн Чжэнь-до был новатором, значительно расширившим область исследования китайской литературы, включив в сферу литературоведения простонародные жанры, ранее игнорируемые филологами⁴, а также вновь открытые памятники словесности из дуньхуанских пещер⁵.

Для нас наиболее интересен иллюстрированный вариант издания «Истории китайской литературы», подготовленный автором совместно с коллегами из ведущих музеев и книгохранилищ Китая⁶. Всего было отобрано 174 иллюстрации, из них в книгу вошло менее половины. Среди репродукций портреты поэтов и писателей, а также иллюстрации к различным произведениям, выполненные в разные времена в разных жанрах: от чжоуских⁷ сосудов и надписей на черепашьих панцирях до классических произведений книжной графики. Отобранные Чжэн Чжэнь-до графические произведения наглядно показывают,

насколько история китайской литературной иллюстрации короче истории китайской литературы: ученому редко удавалось найти для своей книги иллюстрации из первых изданий, в основном фигурируют картинки более поздние, уже художников-иллюстраторов Нового времени.

Качество репродукций, к сожалению, довольно низкое, что парадоксально — с помощью новейшей типографской техники неудачно воспроизводятся лучшие старинные образцы. Жаль также, что Чжэн Чжэнь-до, будучи прекрасным знатоком изобразительного искусства, не сопроводил иллюстрациями подробными подписями и ссылками на источник, откуда взята та или иная картинка. Так что эта книга вряд ли может считаться пособием по изучению китайской литературной иллюстрации, она лишь демонстрирует некие произведения изобразительного искусства, так или иначе связанные с историей литературы.

Исследование китайской книжной иллюстрации началось относительно недавно: старая китайская филологическая наука обращала на эту сторону книгопечатания мало внимания, с пренебрежением относясь к тем литературным жанрам, издания которых принято было сопровождать картинками. Изучением китайской иллюстрированной книги занималась новая китайская филология, которую представляет, прежде всего, Чжэн Чжэнь-до. В поле зрения прогрессивных китайских ученых одновременно оказались и простонародная литература, и история китайской гравюры. Наивысшим достижением Чжэн Чжэнь-до как издателя альбомов репродукций китайского искусства следует считать составленный им двадцатичетырехтомный свод ксилографической гравюры⁸.

Это замечательное издание с прекрасно подобранными и отлично технически выполненными репродукциями сыграло злую шутку с дальнейшим восприятием многих книжных иллюстраций. Они оказались отделены от того текста, который сопровождали, и с этих пор существуют в сознании многих как бы сами по себе, как произведения станковой графики, каковыми не являются.

С середины XX в. в Китае оформляется наука *баньбэнь сюэ* «изучение изданий», которая стремилась объединить методы традиционной китайской библиографии с современным историческим подходом. Более всего исследуется ксилографическая книга как форма, бытовавшая в Китае дольше всего. Поэтому книги Го Вэй-цю⁹ и Ван Бо-миня¹⁰ по истории китайской гравюры, выпущенные в пятидесятых годах, рассказывают на самом деле о становлении и развитии ксилографического способа книгопечатания, в них систематизируется весь материал, известный к тому времени. Существенно, что отдельные главы в каждом издании посвящены истории и художественным особенностям народной одностраничной гравюры на дереве, такое объединение под одной обложкой рассказа о профессиональной и народной графике несколько десятилетий ранее было невозможным.

Отдельного упоминания достойно имя театроведа, библиофила и коллекционера Фу Си-хуа (1907—1970). Под его руководством составлен двухтомник избранных гравюр, иллюстрирующих китайскую классическую литературу¹¹.

Следует обратить внимание на подготовленные большим коллективом авторов «Материалы по истории изданий в Китае»¹². Сейчас публикуется много справочной литературы по декоративно-прикладному искусству с прекрасными статьями по истории книжного дела и графики, например «Словарь китайского искусства» под редакцией Шэнь Жоу-цзяня¹³. Написаны статьи и монографии, специально посвященные книжной иллюстрации¹⁴.

Изучение истории китайской книги в Китае и Европе долгое время шло разными путями, ученые исходили из разных посылов и действовали своими методами.

Первое европейское научное исследование о китайской книге принадлежит перу известного Китаиста, члена французской Академии Станисласа Жюльена¹⁵ (Stanislas Aignan Julien, 1797–1873). В нем собраны в переводе многочисленные старые китайские тексты, связанные с историей книжного дела в Китае. Надо заметить, что переводы не всегда точны, вот наиболее существенная ошибка: С. Жюльен приводит 581 г. как год начала китайского книгопечатания, на эту дату почему-то до сих пор ссылаются Википедии всех стран, хотя она давно опровергнута как ошибка переписчика или неправильно истолкованный знак: смотри работу Поля Пеллио, специально посвященную определению реальной даты возникновения ксилографического книгопечатания¹⁶. С выводами французского ученого согласен и К.К. Флуг. Естественно, что китайские исследователи, стремящиеся всегда по возможности «удревнить» любой факт китайской истории, склонны игнорировать отрицание реальной ксилографии при Суй. Однако непонятно, почему западные «энциклопедисты» так цепляются за эту дату, давно пересмотренную именно европейской наукой.

До сих пор основным источником информации по истории китайского книгопечатания является труд американского синоведа Томаса Френсиса Картера (1882–1925) «Изобретение книгопечатания в Китае и его распространение на Запад»¹⁷. Монография была опубликована в год смерти автора и носит следы некоторой торопливости, от которых постарались избавиться редакторы переиздания 1955 г.

Основная идея Т. Картера состоит в том, что европейцы заимствовали печатную технологию у Китая, многие западные ученые до сих пор с нее не согласны, китайские же исследователи полностью с нею солидаризируются.

Та часть книги, которая посвящена собственно китайскому книгопечатанию, основывается на материалах, собранных и изданных китайскими учеными — уже упомянутым коллекционером и библиофилом Е Дэ-хуем¹⁸ и современником Т. Картера Лю Анем¹⁹. Воспринятая как компиляция особого внимания у китайских ученых книга не вызвала. Однако спустя некоторое время китайцы прониклись картеровской концепцией о влиянии китайской печатной технологии на западную.

О том, как это происходило, рассказано в книге канадского ученого Кристофера Рида²⁰, посвященной внедрению западных печатных технологий в Китай. Китайские предприниматели, осваивая новые технологии, вначале не задумывались о том, кому принадлежит честь изобретения подвижного шрифта. К. Рид анализирует классические толково-энциклопедические словари китайского языка, изданные уже новым способом, и не находит там упоминания о Гутенберге.

Книга Томаса Френсиса Картера произвела переворот в китайском видении проблемы, тем более что знакомство с ней пришлось на период роста китайского национализма. Из книги Т. Картера китайцы узнали, что именно в Китае и сопредельных государствах еще в XI в. был изобретен и применялся подвижной шрифт, но сами китайцы пользовались им мало, отдавая предпочтение ксилографическому способу книгопечатания. Сделанные же ими изобретения постепенно продвигались на Запад, повлияв на техническую мысль Гутенберга.

И вот теперь китайцы получили свое изобретение обратно, и, если бы не мистер Ка-дэ (китайская транскрипция фамилии Картер), они бы так не узнали о своем приоритете. Очень любят и часто переиздают Т. Картера в Японии. Вопрос о влиянии китайцев на европейское книгопечатание представляется им решенным положительно и окончательно, западные же исследователи не столь категоричны в оценках.

В монументальном труде Е.Л. Немировского, посвященном шестисотлетию изобретения Гутенберга, есть глава, озаглавленная «Знали ли в Европе о дальневосточном книгопечатании?»²¹ Этот вопрос трактуется как «большой для гутенберговедов», на него рекомендуется не реагировать, так как невозможно привести четкие фактические доказательства в пользу как положительного, так и отрицательного ответа. Е.Л. Немировский подвергает резкой критике работу своего китайского коллеги Пань Цзи-сина, которого он именует «Хисинг Паном»²². Последний настаивает на том, что европейцы не только знали о китайских технологиях, но и непосредственно их использовали. Е.Л. Немировский выражает сожаление, что такая статья могла появиться на страницах издаваемого в Майнце «Гутенберговского ежегодника»²³.

Парадоксальным образом книга Т. Картера, доставившая столько огорчений европейским исследователям и не вполне точная, остается до сих пор самой популярной работой по истории книжного дела в Китае. На опечатки и неточности в ней неоднократно указывал К.К. Флуг²⁴. П. Пеллио много времени и сил посвятил исправлению и уточнению Т. Картера, результатом чего явилась изданная уже после смерти французского сиолога книга «Начало книгопечатания в Китае»²⁵. Даже обиженный на Т. Картера Е.Л. Немировский обращается к нему чаще, чем к своему соотечественнику К.К. Флугу, который и более внимателен к деталям, и не отстаивает никаких «обидных» концепций.

Среди западных книговедов, не согласных с выводами Т. Картера, оказался Герберт Маршалл Маклюэн (1911–1980) — канадский литературовед, социолог и культуролог, известный как «пророк из Торонто» и «глашатай электронной эры», член Королевского общества Канады, почетный доктор литературы трех канадских и восьми американских университетов, консультант Папской комиссии по общественным связям, непререкаемый авторитет для западной гуманитарной науки.

Одна из его культурологических теорий состоит в том, что историю человечества можно представить как смену ведущих средств коммуникации. Эта концепция наиболее полно выражена в его знаменитом труде «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего»²⁶. Почти за столетия работа эта переиздавалась множество раз, переводилась на иностранные языки, недавно вышел ее русский вариант²⁷.

О том, насколько вопрос о китайских истоках европейского книгопечатания задевал М. Маклюэна, свидетельствует пренебрежение, с которым тот относился к идеям Т. Картера. Он мало цитирует из Т. Картера, хотя изобилие длинных цитат из разных авторов является отличительной чертой стиля «Галактики Гутенберга», и не может воздержаться от саркастических замечаний.

Напомним основной (или один из основных) постулат М. Маклюэна: только алфавитное письмо создало не то что основы для типографского книгопечатания, но и тип человека, который пользовался новым методом. Народы, не знающие алфавитного письма, находятся на другом уровне раз-

вития, и Галактика Гутенберга не включает их в себя. «Без алфавита не было бы Гутенберга»²⁸.

М. Маклюэн игнорирует Восток настолько, что главную книгу о восточном книгопечатании упоминает лишь однажды и то не в основном тексте, а в ссылке к следующей фразе: «...обратимся к состоянию культуры и восприятия, которое способствовало возникновению письменности, а затем, возможно, спровоцировало появление алфавита»²⁹. Текст ссылки: «К 1403 г. корейцы изготавливали отлитые из металла наборные литеры посредством штамповки и матриц (*Картер Т.Ф.* Изобретение печати в Китае и ее распространение на Западе). Картера абсолютно не интересует взаимосвязь между алфавитом и печатью; возможно, он даже не подозревал, что Корея считается страной с фонетическим алфавитом». Похоже, М. Маклюэн не подозревал, что корейский язык — силлабический, использующий слоговое письмо наряду с иероглификой.

Далее М. Маклюэн рассуждает о том, какие требуется невероятные усилия для того, чтобы научить «взрослого африканца» смотреть кинофильмы. Африканец подразумевается, естественно, нетронутый цивилизацией, и сопоставление двух культур — средневековой корейской и первобытной африканской весьма показательны.

М. Маклюэн читал Т. Картера избирательно, ибо, процитировав последнего относительно корейского набора, он счел возможным опустить приведенные в его книге сведения об уйгурском шрифте из Дуньхуана, деревянном, датированном приблизительно 1300 г. Набор сделан по технологии, заимствованной из Китая: в этом регионе все связи прослеживаются абсолютно точно. «Мало того, что он [набор] представляет собой слепое подражание китайским образцам, ибо несмотря на то, что уйгурская письменность в отличие от китайской является алфавитной, в связи с чем было бы гораздо удобнее иметь отдельные литеры для каждой буквы (слога), на образцах шрифта, найденных в Дуньхуане, в подражание китайским выгравированы целые слова»³⁰, — как будто полемизирует с М. Маклюэном К.К. Флуг.

Ясно, что алфавитный набор, имеющий китайское происхождение, противоречит концепции М. Маклюэна, и «пророк» поступает вполне органично, проигнорировав ненужное свидетельство.

За Китаем М. Маклюэн признает только изобретение бумаги и факт проникновения ее на Запад³¹, но отмечает на этой же странице: «... китайское идеографическое письмо полностью блокировало развитие печатной технологии в культуре Китая. Сегодня, когда китайцы решили использовать в близком письме элементы алфавита, они столкнулись с необходимостью предварительного — до применения к ним алфавитных начал — разбиения словесных структур на слоги». Надо полагать, что М. Маклюэн не подозревает, что структура китайского слога была осознана и описана китайскими лексикографами задолго до новой эры.

В связи с концепциями М. Маклюэна следует упомянуть колоссальный научный и издательский проект британского академика (1971 г.) и китаиста Дж. Нидэма (Noel Joseph Terence Montgomery Needham, 1900–1995), известного также под китайским именем Ли Юэ-сэ. В 1942 г. он был направлен Королевским обществом в Чунцин, тогдашнюю столицу Китая, где возглавил Китайско-британский совет научного сотрудничества (Sino-British Science Co-operation Office). С китайской стороны эту организацию представлял историк Ван Лин, усиливший интерес Дж. Нидэма к научным достижениям старого Китая.

В 1946 г. Дж. Нидэм стал первым главой отделения естественных наук ЮНЕСКО, настояв на включение естественнонаучного направления в хартию этой организации. В 1948 г. вернулся в Кембриджский университет. В 1954 г. было начато издание серии монографий «Наука и цивилизация в Китае» («Science and Civilisation in China») ³² (закончена в 1990 г.). Первые два тома выпущены в соавторстве с Ван Лином, позднее к работе привлекались многие западные и китайские ученые. Известен «парадокс Нидэма» — почему Китай не стал мировой супердержавой и был колонизирован в начале прошлого века, несмотря на свое превосходство в древности. Осмыслению этой концепции посвящена статья А.И. Кобзева ³³, написана подробная биография выдающегося ученого ³⁴.

В серию Дж. Нидэма вошла работа о китайском книгопечатании в его технологическом аспекте, написанная американским исследователем китайского происхождения Цянь Цунь-сюнем ³⁵. Это первое крупное исследование о китайском книгопечатании после Т. Картера ³⁶. Однако то, что оно помещено в серии Дж. Нидэма, как ни парадоксально, не содействовало его популярности среди китаистов, так как вполне самостоятельный труд Цяня оказался в тени Дж. Нидэма и его идей, к тому же был частью тома, посвященного химии и химическим технологиям.

В предисловии к книге Цянь Цунь-сюня Дж. Нидэм пишет ³⁷, что нет темы более важной для истории любой человеческой цивилизации, чем развитие производства бумаги и книгопечатания, что сознавал еще Френсис Бэкон. Книга Т. Картера интересна, однако она устарела и концептуально, и из-за появления новых данных, полученных в ходе археологических раскопок. Цянь Цунь-сюнь написал много о производстве бумаги и книгопечатании, которые процветали в Китае в те века, когда Европа об этом ничего не знала. В библиографии к книге более 2000 названий. «Факторы, вызвавшие раннее изобретение бумаги и книгопечатания в Китае» — характерный заголовок одной из глав.

Через несколько лет выходит интересное исследование шведского ученого Сёрена Эдгрена о книгопечатании в Ханчжоу во времена Южной Сун, в котором анализируются китайские и японские издания по этой теме, признаются и заслуги отечественного ученого К.К. Флуга ³⁸.

В середине 90-х годов прошлого века наступил новый этап в истории изучения китайской книги на Западе, связанный с именем Роже Шартье (Roger Chartier), известного французского историка книги, философа и социолога, профессора Высшей школы социальных наук (L'EHES), приверженца «исторической антропологии», у истоков которой стояли создатели «школы анналов» — Люсьен Февр (1878–1956), Анри-Жан Мартен (1924–2007), Марк Блок (1886–1944) и Фернан Бродель (1902–1985).

Р. Шартье осознал, что идеи М. Маклюэна затрудняют работы по исследованию китайской книги, что необходимо каким-то образом минимизировать вред «алфавитной» теории. В программной статье «Гутенберг вновь приходит с Востока» в специальном выпуске журнала «Поздний императорский Китай», озаглавленном «Издательская и книгопечатная культура в позднем императорском Китае», Р. Шартье заявил о необходимости включения работ по истории китайского книгопечатания в контекст отличающихся «европоцентризмом» исследований книги на Западе ³⁹. Примерно в это же время Р. Шартье пишет о том же самом в работе, не предназначенной специально востоковедам ⁴⁰.

Насколько плодотворным оказалось сотрудничество историков европейской и китайской книги, можно судить по количеству вновь изданных в Европе и Америке книг, посвященных книжному делу в традиционном Китае. Многие их авторы являются по происхождению китайцами.

Все авторы новых трудов по истории китайской книги вслед за Р. Шартье оперируют термином, который является новым для европейской историографии. По-английски он звучит как «print culture», что трудно перевести адекватно на русский, ибо «печатная культура», или «культура печати», — нечто другое. Вероятно, следует переводить как «культура, основанная на книгопечатании» в противопоставлении «культуре рукописной книги» или «культуре электронного текста».

Впервые термин «print culture» вводится в научный оборот в предисловии Р. Шартье к сборнику Принстонского университета «Печатная культура, власть и использование печати в ранней Европе Нового времени»⁴¹. Любой текст не отделим от конкретных материальных условий, которые сделали его доступным для читателя. В интервью журналу «Новое литературное обозрение»⁴² (НЛО) Р. Шартье называет своим «учителем» оксфордского библиографа Д.Ф. Макензи, автора «Библиографии и социологии текстов»⁴³. Д.Ф. Макензи полагал, что общим фундаментом для истории философии, искусства или наук с точки зрения культурологии должно быть умение одновременно анализировать обстоятельства производства, циркуляции и рецепции любого текста. Таким образом, классическое литературоведение, а также более поздние методы структурализма и деконструкции представляются недостаточными, как не учитывающие вовсе тип и бытование носителя текста.

Р. Шартье пытается объединить методы исторической антропологии, социологии и библиографии, чтобы на стыке этих наук реконструировать историю культур прошлого, в его случае — Франции, как историю идей, «ментальную историю», запечатленную не в последнюю очередь в тех текстах, которые создавались в этом прошлом, и в том, как эти тексты размножались, распространялись, делались доступны публике.

В принципе, изложенные в статье Р. Шартье о китайском книгопечатании факты известны каждому китаисту: китайцы знали терракотовый подвижной шрифт с XI в., корейцы и японцы задолго до Гутенберга делали металлический подвижной шрифт, другой вопрос, что они редко им пользовались. «Однако, это временное преимущество — не самая важная причина для того, чтобы бросить вызов спонтанному этноцентризму западных историков»⁴⁴.

Р. Шартье не поднимает вопрос о приоритетах. Дальний Восток, по его мнению, отказался от подвижного шрифта в пользу ксилографии за явным для него преимуществом последней: ксилография удобней для иероглифики, она позволяет обозначить строгую границу между печатным и рукописным текстом. Наконец, она делает возможным достаточно большие для формирования рынка печатной продукции книжные тиражи. Поэтому, когда европейцы говорят, что «print culture» возникла в Европе после изобретения Гутенберга, они не учитывают того, что аналогичные явления возникли в Китае еще во времена правления династии Тан, но на основе принципиально другой техники книгопечатания — ксилографической. Таким образом, Р. Шартье включил китайскую культуру в концепцию, разработанную им для западной постгутенберговской культуры. Все авторы патронируемого Р. Шартье номера «Позднего императорского Китая» не преминули этим воспользоваться.

Статьи в этом журнале посвящены разным темам: книжной торговле при Сун и Юань, частному книгопечатанию, библиотекам в минском Китае, аспектам экзаменационной системы при Мин, печатанию нравоучительных книг⁴⁵. Объединяет их выраженное согласие с предложенной Р. Шартье общей концепцией изучения печатного текста в контексте социальных связей эпохи его создания.

Большинство авторов, принявших участие в 17 выпуске «Позднего императорского Китая», написали статьи и для сборника под названием «Книгопечатание и книжная культура в позднем императорском Китае»⁴⁶. Этот большой том подвел итоги одноименной конференции, которая проходила с 1 по 5 июня 1998 г. в Тимберлайн Лодже, штат Орегон. Цель конференции — внести вклад в возрастающую дискуссию о социальной и культурной истории книги в Китае и выявить многообразие методов изучения китайской книги. В последующие несколько лет после появления сборника многие из его авторов опубликовали монографии, в которых заявленные в статьях сборника темы раскрыты более подробно. Так, статья Джозефа МакДермотта «Власть печати в Китае» стала основой его монографии о социальной истории китайской книги⁴⁷. Автор исследует феномен китайской книжной культуры, волнующий умы многих ученых: почему рукописи в Китае имели хождение даже тогда, когда книгопечатание вышло уже на коммерческий уровень. Интересен портрет среднего покупателя китайской книги, начиная с периода Северной Сун (960–1126). Книга Дж. МакДермотта завершается тщательно продуманным библиографическим обзором источников.

Ж. Мюррей принадлежит большая статья под названием «Дидактические иллюстрации в печатных книгах», основные положения которой развиты в монографии «Зеркало морали: китайская повествовательная иллюстрация и конфуцианская идеология»⁴⁸.

Продолжением статьи Люсиль Цзя в «Позднем императорском Китае» является ее монография «Книгопечатание для прибыли. Коммерческие издатели Цзяньяна, Фуцзянь, XI–XVII века»⁴⁹, цель которой состоит в изучении социальной истории книги в Китае: «Для того чтобы понять, как китайцы читали и рассматривали книги в прошлом, и как коммерческие издатели развивали свои технические и деловые навыки, мы должны сначала изучить их продукцию и показать, как бумага, чернила, каллиграфия, разметка страницы и иллюстрации воздействовали на восприятие читателя и восприятие им печатной книги»⁵⁰.

Один из соредкторов сборника за год до его выхода в свет опубликовал исследование «Книгоиздательство, культура и власть в Китае раннего Нового времени»⁵¹. Это американец китайского происхождения, именующий себя на южно-китайский манер Chou Kai-wing (Чжоу Кай-вин), в нормативном чтении — Чжоу Ци-жун, Zhou Qirong). Он работает в университете Иллинойса и является специалистом по истории и культуре поздней Мин и Цин. Период этот в последние годы привлекает к себе особое внимание историков Китая, т. к. они пытаются понять суть последующих изменений в стране. Здесь сталкиваются две трактовки: по одной минское и цинское общества рассматриваются как застойные, т. е. такие, которые не могли модернизироваться самостоятельно, так как все изменения были привнесены в Китай извне; согласно второй — традиционное китайское общество обладало всем необходимым для

своей модернизации, которая могла бы произойти без вмешательства западных идей и технологий.

Большинство китайских ученых, работающих на Западе, естественно, являются сторонниками второй концепции. Например, Дэвид Дэр-вэй Ван в своей монографии «Великолепие конца века. Подавленный модернизм поздней цинской прозы, 1849–1911»⁵² доказывает, что цинская литература имела все признаки модернизации, ростки которой были уничтожены вмешательством извне. Д. Ван выступает непосредственно против Движения Четвертого мая и его идей, которые изменили естественный ход развития китайской литературы, направив его по западному пути.

Чжоу Кай-вин также стремится показать конкурентоспособность китайского общества перед Западом, он упрекает западных историков в том, что они склонны считать в прошлом «несостоятельными» основные не западные регионы — Индию, Китай, мусульманский Средний Восток и Африку. Сам он видит в таком подходе дефект постколониального европейского сознания, которое рассматривает «несостоятельность» лишь как судьбу «Других» (the Other) по контрасту с успехом и полнотой Запада Нового времени⁵³.

Основной оппонент Чжоу Кай-вина — также американский синолог китайского происхождения Хуан Рэй, автор популярного труда по минской истории под названием, которое говорит само за себя «Год без смысла. Минская династия в упадке»⁵⁴. Годы конца Мин Хуан Рэй склонен считать «хроникой несостоятельности». Выяснить, насколько это правомерно, — одна из задач книги Чжоу Кай-вина.

Минское общество, полагает Чжоу Кай-вин, кажется отсталым только из-за использования таких терминов, как «буржуазия», «капитализм», «классовая борьба», «модернизация» и «индивидуализм». Если же попытаться обойтись без них, то можно получить совершенно иную картину развития того же самого общества. Нужно искать новые пути, позволяющие увидеть историческое своеобразие минской цивилизации. Таким путем стало для Чжоу Кай-вина исследование истории минского книгопечатания, а конкретнее — коммерческого издательства конфуцианской литературы с 1550 по 1650 гг.

Изобретение в Европе в середине XV в. подвижного шрифта стало для историков знаком больших перемен в Европе, триумфа современного Запада. Ксилография Дальнего Востока, хоть и применялась успешно за 500 лет до Гутенберга, рассматривается европейскими учеными как чуть ли не примитивная технология, во всяком случае, не приведшая к революционным изменениям в общественной жизни. Чжоу Кай-вин, естественно, не согласен с точкой зрения М. Маклюэна, настаивая на том, что: «...нам нужно противостоять истории китайского книгопечатания, которая была написана под сенью общей истории книгопечатания, пораженной большими дозами историзма и европоцентризма»⁵⁵. Среди западных историков книги для Чжоу Кай-вина безусловно главной фигурой является Роже Шартье. Основным предметом своего исследования Чжоу Кай-вин сделал не саму книгу, а те слои китайского общества, которые были вовлечены в процесс книжного производства⁵⁶.

Наиболее последовательно метод Р. Шартье применяется в упомянутой выше книге канадского китаиста Кристофера Рида «Гутенберг в Шанхае. Китайский печатный капитализм, 1876–1937»⁵⁷. Это монументальный труд, посвященный внедрению в среду шанхайских издателей и печатников европейской техники,

основанной на использовании подвижного шрифта. В книге собран огромный фактографический материал.

Характеризуя последние работы по истории китайской книги, К. Рид отмечает, насколько много в последнее время разные авторы не без влияния Р. Шартье стали писать о «print culture», печатной коммерции и печатном капитализме. Термин «print culture» имеет, по мнению К. Рида, два значения: широкое, охватывающее все процессы книгоиздания в постгутенберговскую эпоху, и узкое, предложенное Р. Шартье. В Китае период, к которому этот термин приложим в обоих своих значениях, длился необыкновенно долго, начиная с развития ксилографического книгопечатания при Тан, т. е. почти за 800 лет до изобретения Гутенберга, до его упадка при Цин.

«Печатный капитализм» изучен гораздо меньше. Первым, кто предложил термин «print capitalism» был Бенедикт Андерсон⁵⁸: это коммерциализированное, секуляризированное, неправительственное и нефилантропическое производство текстов для самой широкой аудитории. Однако полагает К. Рид, в Китае эта дефиниция совершенно не работает, ибо все отмеченные особенности книжного производства существовали еще при Сун⁵⁹. «Печатный капитализм», по К. Риду, обеспечивает исключительно высокая степень механизации производства печатной продукции наряду с наличием вышеперечисленных факторов. В книге К. Рида подробно излагается, как зарождался китайский «печатный капитализм».

Монография Роберта Гегеля «Чтение иллюстрированной прозы в позднем императорском Китае»⁶⁰ является самым полным изданием последнего времени о китайской книжной иллюстрации. В предисловии автор отмечает, что его интерес к технической стороне китайской книги возник непосредственно из изучения им китайских романов⁶¹. До последнего времени в синологии было очень мало работ о том, как именно функционировала великая китайская литература. Путь книги к читателю редко интересовал литературоведов, лишь в последнее время у ученых возник интерес к книгопечатанию, оформлению книги, книжной торговле.

Основное слово в заглавии книги Р. Гегеля — «чтение», что весьма характерно для социологического метода изучения истории книги. Автору свойственно рассматривать одну и ту же проблему с разных сторон, о чем свидетельствуют названия глав — «Артефакт как искусство», «Искусство как артефакт».

В начале книги Р. Гегель пишет о литературе периода, который заявлен в названии, в раннюю же историю китайского книгопечатания он позволил сделать лишь краткий экскурс. Конец Мин как раз совпал с революцией в книжном деле Китая, которая началась с середины XVI в. и достигла пика в первой половине XVII в. Революция эта мыслится Р. Гегелем как продукт развития техники книгопечатания и роста читающего населения в городах, обусловленного появлением популярной литературы, начиная с Юань. Очень важное понятие задается Р. Гегелем с первых же страниц его книги — коммерциализация культуры⁶². С нею же связывается явление стандартизации печатных технологий с XVII в. как результат экономической конкуренции между мастерскими.

Особое внимание уделяет Р. Гегель минскому книгопечатанию и тем изменениям, которые произошли при Цин. Минская книга для Р. Гегеля — наивысшая стадия развития китайской книги, вся предыдущая история — подготовка к ней, а цинская книга — продукт ее упрощения.

Книга Р. Гегеля посвящена изучению иллюстрированных изданий художественной прозаической литературы в строго определенный период времени, тогда как полную картину китайской литературной иллюстрации возможно составить, только изучив все жанры иллюстрированной литературы Китая: как мы увидим, основным ее жанром окажется не проза, а драма. В обширной статье в упомянутом выше сборнике «Книгопечатание и книжная культура в позднем императорском Китае» Р. Гегель развивает многие положения своей монографии. Автор выделяет различные типы изданий в зависимости от их тематики, качества резьбы текста и иллюстраций, пытается определить, какие именно группы населения читали те или иные издания, что еще, помимо такого рода книг, могло их заинтересовать⁶³.

Для тех, кого интересует история китайской книги, будет интересно исследование Крэга Клуни «Картины и визуальность в Китае начала Нового времени», не связанное непосредственно с вопросами книжного дела в Китае⁶⁴. Книга писалась в то время, когда понятие «визуальности» стало активно эксплуатироваться западной философией. Исследователи «визуальности» противопоставляли свои методы классическим искусствоведческим подходам. Кр. Клуни плодотворно применяет к китайской культуре один из основных постулатов школы исследователей визуального, заключающийся в отрицании «иерархических и дихотомических рамок, отделяющих искусство от “неискусства”, элитарное — от профанного»⁶⁵. Автор подвергает подробнейшему осмыслению мир образов китайской культуры, отраженный в самых различных артефактах, в том числе в книжной иллюстрации. Остается сожалеть, что очень серьезная, полная оригинальных идей книга мыслилась автором как популярная и общедоступная, поэтому он не снабдил ее иероглификой и подобающим количеством ссылок на китайские источники.

Изданиям драмы, в том числе иллюстрированным, посвящена монография Сяо Ли-лин⁶⁶ «Вечное настоящее прошлого. Иллюстрация, театр и чтение в годы под девизом правления Вань-ли, 1573–1619».

Сяо Ли-лин, уроженка Тайваня, происходящая, как явствует из авторского посвящения, из семьи потомственных актеров традиционного кукольного театра, получила серьезное синологическое образование в различных учебных заведениях Тайваня и Великобритании, преподает в университете Северной Каролины, ею опубликован ряд статей о книжной иллюстрации и театре в Китае XVI–XVII вв. «Вечное настоящее прошлого» — ее первая монография, основанная на богатейшем фактографическом материале, касающемся как китайских иллюстрированных изданий, так и китайского театра, с реалиями которого автор знакома изнутри.

В монографии исследуются различные аспекты «культуры годов Вань-ли» — книжная иллюстрация, живопись, театр, литература и философия в контексте изданий драмы. Автор справедливо полагает, что китайская книжная иллюстрация изучена еще недостаточно, а если и изучалась, то несколько однобоко — либо с позиций чисто искусствоведческих, в отрыве от тех изданий, которые она собственно иллюстрирует, либо как объект интереса литературоведа, который видит в книжной иллюстрации лишь издательскую уловку для привлечения внимания читательской аудитории.

Француз Р. Шартье своей статьей на английском языке о китайском книгопечатании оказал услугу англоязычной синологии. Среди многочисленных работ последнего времени, появившихся под влиянием Р. Шартье, только одна

написана по-французски, она принадлежит перу Микелы Буссотти и называется «Гравюры аньхуйской школы. Китайская иллюстрированная книга с конца XVI до первой половины XVII вв.»⁶⁷. Между тем именно французской синологии принадлежит приоритет в изучении китайского книгопечатания: мы уже писали о полемике между С. Жюльеном и П. Пеллио, нельзя обойти вниманием и замечательное исследование Эдуарда Шаванна об истории китайской книги до изобретения бумаги⁶⁸.

Дело своих великих предшественников продолжает сейчас Жан-Пьер Дреж, автор многочисленных работ по истории китайской книги разных времен. Французский ученый был, пожалуй, первым из европейцев, кто специально занялся историей библиотек в Китае, в том числе и по материалам документов из библиотеки Дуньхуана⁶⁹. Под редакцией Ж.-П. Дрежа вышел сборник статей о книге и книгопечатании в странах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии⁷⁰, подготовленный по материалам одноименной конференции, состоявшейся в Париже в марте 1983 г. В книге три части — Китай, Корея и Центральная Азия; Япония и, наконец, Индия и Юго-Восточная Азия, полезно, что после каждой статьи помещены фрагменты наиболее интересных дискуссий, возникших после прочтения доклада. Собственно Китаю посвящено семь статей, включая работу самого Ж.-П. Дрежа о рукописной книге и начале ксилографического книгопечатания: как видим, именно эта тема была всегда интересна французским исследователям. Выделим также статью Моник Коэн об иллюстрированной книге при Мин и Цин⁷¹.

В России изучением китайского книжного дела занимались практически исключительно в Ленинграде — Петербурге, работа велась на материале фондов китайских рукописей и ксилографов, хранящихся в нынешнем Институте восточных рукописей РАН (ранее — Азиатский музей, Институт востоковедения, Институт народов Азии, Ленинградский / Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения).

Первым историком китайского книжного дела в нашей стране следует признать Константина Константиновича Флуга (1893–1941) (ил. 3), много работавшего над описанием китайских рукописей и ксилографов. Его «История китайской печатной книги сунской эпохи»⁷² писалась как докторская диссертация, которая предполагалась к защите в 1941 г. Ученый умер в 1941 г. во время блокады Ленинграда. Рукопись осталась незавершенной, кроме того, была утеряна первая глава, которую при подготовке к печати заменили на его ранее опубликованную статью.

Анализ технологических особенностей китайского книгопроизводства в сочетании с социально-экономическими и идеологическими исследованиями делает работу К.К. Флуга передовой для своего времени, она актуальна и по сей день. К.К. Флуг подразделяет сунское книгопечатание на буддийское, даосское, светское и конфуцианское, выделяя из него правительственное, а также частное. Эта классификация несколько шире той, которую предлагает традиционная китайская библиография: книгопечатание официальное — *гуанькэ*, частное — *сыкэ* и коммерческое — *фанкэ*. Безусловная заслуга К.К. Флуга состоит в том, что он показал, как влиял прогресс конфуцианского книгопечатания на образование и развитие системы государственных экзаменов на право занятия должностей в бюрократическом аппарате, т. е. фактически на формирование устойчивой государственной власти. Отдельные главы посвящены сунским книжным собраниям разных

уровней и библиографии, рассматриваемой, прежде всего, как средство для их систематизированного описания.

Не утратила значения и статья Ю.В. Бунакова о китайском книгопечатании, написанная для справочника «Китай. История, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость»⁷³, составленного по инициативе академика В.М. Алексеева в основном его учениками. Автор прослеживает историю книжного дела в Китае с древнейших времен, используя археологический материал. Напомним, что ученый, как и К.К. Флуг, не переживший ленинградскую блокаду, интересовался новейшими археологическими изысканиями в Китае⁷⁴. Особую ценность статьи Ю.В. Бунакова о книгопечатании придает то, что только в ней опубликована фотография литер древнейшего известного деревянного шрифта. Уйгурский шрифт XV в. был найден экспедицией П. Пеллио в Дуньхуане, привезен в Петербург, где был потерян при невыясненных обстоятельствах, есть версия, что П. Пеллио на правах открывателя увез его в Париж, но французские коллеги отрицают факт наличия шрифта среди дуньхуанских коллекций.

Изучение истории китайской книги в послевоенные годы связано исключительно с работами по описанию и составлению научных каталогов двух крупнейших рукописных книжных фондов, хранящихся в Институте восточных рукописей РАН. Первый — китайские рукописи, привезенные из Дуньхуана; второй — китайские рукописи и ранние ксилографы из Тангутского фонда, сформированного из документов, обнаруженных путешественником П.К. Козловым в «мертвом» городе Хара-Хото на территории нынешней Внутренней Монголии. Группу специалистов по изучению этих коллекций возглавил Л.Н. Меньшиков, предпославший изданным каталогам обширные статьи. Незадолго до кончины ученый собрал свои работы в один сборник под названием «Из истории китайской книги»⁷⁵. В него вошла статья «О датировке китайских рукописей из Дуньхуана» (с. 113–162), опубликованная ранее в каталоге «Описание рукописей Дуньхуанского фонда Института народов Азии», и статья «Китайская книга в тангутском государстве Си Ся» (с. 163–255) из предисловия к его книге «Описание китайской части коллекции из Хара-Хото (фонд П.К. Козлова)».

Практическую деятельность ленинградских ученых по каталогизации фондов, переводу и комментированию памятников, обобщило издание двухтомника «Рукописная книга в культуре народов Востока», вторая книга которого посвящена рукописной традиции народов Дальнего Востока⁷⁶. Две статьи в этом сборнике непосредственно касаются нашей темы: К.В. Васильева «Ранняя история древнекитайских письменных памятников»⁷⁷ и Л.Н. Меньшикова «Рукописная книга в Китае I тысячелетия н. э.»⁷⁸, ее последний раздел посвящен изобретению книгопечатания. Обе эти статьи были включены Л.Н. Меньшиковым в упомянутый сборник «Из истории китайской книги».

Определенный интерес для занимающихся историей китайской книги, представляют работы, посвященные истории книжного дела в сопредельных Китаю странах — Корее и Японии, но, гораздо в большей степени, — в государствах Центральной Азии. Следует выделить две работы о тангутской книге: монографию А.П. Терентьева-Катанского «Книжное дело в государстве тангутов»⁷⁹, в которой рассматривается как рукописная, так и печатная книга, и статью Е.И. Кычанова «Тангутская рукописная книга (вторая половина XII — первая четверть XIII в.)»⁸⁰.

Статья о книгопечатании в томе «Духовной культуры Китая», посвященном науке и технологии, входит в главу об инженерном деле⁸¹, где помещается между рубриками «Прялка» и «Наземный транспорт» в алфавитном порядке различных достижений китайской научно-технической мысли. К сожалению, в издании, заявленном как энциклопедия духовной культуры, книгопечатанию отведено так мало места, ведь именно оно было основным проводником этой самой культуры. Сугубо технократический характер статьи противоречит современным и западным, и китайским подходам к изучению процессов, связанных с книгопечатанием, с гуманитарных позиций. Кроме того, энциклопедическая краткость изложения препятствует пониманию некоторых положений: доказано ли, например, что наборный шрифт заимствован европейцами у китайцев через Синьцзян⁸², или это лишь версия, предложенная Томасом Фрэнсисом Картером, с которой историки европейского книгопечатания категорически не согласны?

Книжным иллюстрациям в старинных изданиях самого популярного романа Китая «Троецарствие» посвящена обширная статья Б.Л. Рифтина⁸³, ранее много и подробно занимавшегося этим произведением с литературоведческой точки зрения⁸⁴. Менее известна российскому читателю статья ученого на немецком языке об иллюстрациях к роману «Цзинь, Пин, Мэй», опубликованная в двухтомном немецком переводе романа, снабженном подлинными иллюстрациями эротического содержания⁸⁵. Недавно А.И. Кобзев также опубликовал статью об иллюстрациях к этому же роману⁸⁶. Несомненно, важна для изучения истории китайского книжного дела статья Б.Л. Рифтина, обобщающая результаты его многолетней работы по разысканию редких китайских изданий⁸⁷.

В отличие от книгопечатания, приоритет российской науки в изучении народной одностраничной ксилографической гравюры *няньхуа* неоспорим.

Интерес к собиранию и изучению китайской народной картины в России возник под влиянием успеха, вызванного среди интеллигенции альбомами русского народного лубка, изданными Д.А. Ровинским.

Русский лубок появился при Петре. Естественно, долгое время его игнорировали «просвещенные классы», кроме тех случаев, когда пытались заключить его в цензурные рамки.

Первым исследователем русского лубка был Иван Михайлович Снегирёв (1793—1868) — выдающийся этнограф, фольклорист и археолог, профессор по кафедре римской словесности и древностей Московского университета. Считается, что он первым ввел понятие «лубок» для обозначения одного из жанров гравюры массового спроса и употреблял его в своей книге «О лубочных картинках русского народа» (1844) и ее переработанном и дополненном издании «Лубочные картинки русского народа в московском мире» (1861)⁸⁸.

Свою коллекцию русских лубков с XVII в. И.М. Снегирев представил в 1824 г. в Обществе любителей российской словесности. Однако ему не позволили называть картинки своего собрания лубочными из-за нежелательных коннотаций, пришлось употребить стилистически нейтральный термин «простонародные изображения». «Они [лубки — Т.В.] считались принадлежностью «подлого» народа, как именовался он в документах XVIII в. Кантемир и даже Барков (!) называли их негодными и гнусными, подобно тому, как песни народа признаны были «подлыми» Тредьяковским и Сумароковым», — иронизировал А.Ф. Кони⁸⁹.

После И.М. Снегирёва наиболее значимой фигурой среди энтузиастов — собирателей русского лубка был Дмитрий Александрович Ровинский (ил. 4), которому в свою очередь посоветовал собирать лубки Михаил Петрович Погodin (1800—1875), историк, профессор Московского университета, издатель журналов «Московский вестник» и «Москвитянин».

А.Ф. Кони так охарактеризовал Д.А. Ровинского: «Люди, близкие к истории графических искусств, давно и бесспорно считающие Ровинского замечательным человеком, оставившим по себе глубокий и светлый след, конечно, далеки от мысли, что он много значил и сделал в другой, совершенно чуждой искусству, области — суда и законодательства»⁹⁰. С августа 1853 г. Д.А. Ровинский занимал должность московского губернского прокурора, был активным сторонником осуществления судебной и тюремной реформ, поборником введения суда присяжных. После реформы 4 февраля 1866 г. он был избран прокурором вновь образуемой Московской судебной палаты, затем стал председателем уголовного департамента Московской судебной палаты, а с 1870 г. — сенатором уголовного кассационного департамента. И при этом «...Ровинский один, собственными трудами и путем больших материальных жертв, собрал и выпустил ряд следующих изданий: «Историю русских школ иконописания»; «Русские граверы и их произведения»; «Словарь русских гравированных портретов»; «Русский гравёр Чемесов», с 17-ю портретами; «Русские народные картинки»; «Достоверные портреты московских государей», с 47-ю рисунками; «Н.И. Уткин, его жизнь и произведения», с 34-мя портретами и рисунками; «Виды Соловецкого монастыря», с 51-м рисунком; «Материалы для русской иконографии», 12 выпусков с 480-ю рисунками; «Одиннадцать гравюр Берсенева»; «Ф.И. Иордан»; «В.Г. Перов, его жизнь и произведения»; «Сборник сатирических картин»; «Полное собрание гравюр Рембрандта», с 1000-ю фототипий; «Полное собрание гравюр учеников Рембрандта и мастеров, работающих в его манере», с 478-ю фототипиями; «Подробный словарь русских гравированных портретов...»⁹¹.

А.Ф. Кони усмотрел непосредственную логическую связь между двумя большими трудами Д.А. Ровинского — «Подробным словарем русских гравированных портретов»⁹² и «Русскими народными картинками»: «“Словарь гравированных портретов” изображал русских людей на различных ступенях общественной лестницы и в разные исторические эпохи. Но для полноты картины нужно было изображение русской жизни, нужно было собрать черты не личные, а бытовые, закрепленные в памяти народной тем или другим способом»⁹³.

Этим «способом закрепления» и оказался лубок. «Русские народные картинки» вышли в 1881 г. в девяти томах.

Сам Д.А. Ровинский много путешествовал по миру в поисках народных гравюр, в 1874 г. предпринял поездку по странам Дальнего Востока с целью пополнения своей коллекции, был и в Китае, но нашел там небольшое количество лубков: в его собрании около 60 листов *няньхуа*⁹⁴.

Альбомы Д.А. Ровинского, несомненно, вызвали желание у многих людей разных профессий, путешествующих по Востоку, собирать народную печатную графику. Небольшие, но весьма ценные коллекции составили в Китае как ученые-естественники, так и специалисты-этнографы. В.П. Васильев и О.М. Ковалевский еще в первой половине прошлого века по заданию Казанского университета собрали в Китае много материалов, среди которых были уникальные графические работы. И.Г. Баранов в книге «Китайский Новый

год»⁹⁵ использовал *няньхуа* в качестве этнографических иллюстраций. Привез в Россию из путешествий по Китаю несколько гравюр ботаник В.Л. Комаров. С этого, как оказалось, и началось подлинное изучение китайской народной гравюры.

Академик В.М. Алексеев (1881–1951) (ил. 5) считал, что своим интересом к собиранию и исследованию этого ранее игнорируемого синологией народного искусства он обязан именно В.Л. Комарову⁹⁶, в 1896 г. представившего свою коллекцию китайских народных картин вниманию Географического общества, обратив внимание его членов на недостаточное внимание к тем материалам, которые поставляет современная повседневная жизнь Китая. В.М. Алексеев неоднократно описывал то изумление, которое он испытал, впервые увидев новогодние картины.

В.М. Алексеев, сопровождая своего учителя Эдуарда Шаванна в поездке по Китаю в 1907 г., одной из главных своих задач видел собирание народной картины. В двух следующих путешествиях (1912 и 1926 гг.) он существенно пополнил свою коллекцию, которая с тех пор увеличилась за счет всевозможных даров. Она насчитывала около трех тысяч листов и была уникальной не только для России, но и для Китая. Впоследствии две тысячи листов составили ядро коллекции народных картин Государственного Эрмитажа, а примерно тысяча листов религиозного содержания отошла Казанскому собору — в те времена Музеем истории религии и атеизма. Анализу деятельности В.М. Алексеева как собирателя и исследователя фольклора посвящены статьи Л.Н. Меньшикова⁹⁷; в сборнике, изданном к столетию В.М. Алексеева, также рассматривается эта сторона его многогранной деятельности⁹⁸. Б.Л. Рифтин, принимавший самое деятельное участие во всех изданиях трудов В.М. Алексеева, недавно опубликовал прекрасную статью под названием «В.М. Алексеев — первый ученый-собирающий картин нянь-хуа»⁹⁹.

Изданные в шестидесятые годы под названием «В старом Китае. Дневники путешествия 1907 года»¹⁰⁰ путевые заметки Василия Михайловича весьма красноречиво описывают процесс собирания картин, хождения по лавкам и печатням, беседы с мастерами. В дневниках содержится множество ценных научных наблюдений, которые позднее получили развитие в специальных работах. К 85-летию В.М. Алексеева большая часть его трудов, так или иначе связанных с народной картиной, была собрана воедино и издана под общим названием «В.М. Алексеев. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях»¹⁰¹. Основные работы В.М. Алексеева о народных картинах, наконец, стали общедоступными и являются до сих пор самым ценным из всего, что написано о *няньхуа*.

В.М. Алексееву принадлежит заслуга создания комплексного методологического подхода к изучению не только народной картины, но и всего народного искусства Китая в целом, важнейший постулат которого — необходимость рассматривать любое явление китайского искусства в контексте всей многовековой культуры. В.М. Алексеев был первым, кому удалось переломить традиционно пренебрежительное отношение к китайскому фольклору, ввести в научный оборот представления о целых пластах жизни общества.

Для исследователей крайне важна рукопись под названием «Пояснения к грубым картинам» — 500 листов с описанием коллекции, сделанным по просьбе В.М. Алексеева его китайскими учителями. Эта рукопись, хранящаяся ныне в Эрмитаже вместе с коллекцией *няньхуа* (ГЭ, ЛТ-64444: 1–7),

является ценнейшим материалом для расшифровки сюжетов народных картин, понимания их деталей. Рукопись частично была использована М.Л. Рудовой при подготовке издания народных картин из эрмитажной части коллекции В.М. Алексеева¹⁰². Книга издана на трех языках — английском, французском и немецком. Картины объединены в следующие разделы — религиозные; с благопожелательной символикой; жанровые; литературные и театральные, каждому разделу предшествует предисловие. Такая систематизация является продолжением идей М.Л. Рудовой, сформулированных ранее в статье «Систематизация китайских народных картин (*няньхуа*) ленинградских собраний»¹⁰³.

Менее известно, что в Санкт-Петербургском Филиале архива Российской академии наук хранится дело, озаглавленное «Описание китайских народных картин и иллюстраций к произведениям китайской литературы. Автографы сяньшэнов с пометами В.М. Алексеева. На кит.яз.». (Ф. 820, оп. 1 № 479-а). Сами описания датируются 1906–1907 г., а пояснения сделаны В.М. Алексеевым в 1926–1929 гг., в частности, во время подготовки к лекциям в Лондоне. В.М. Алексеев упоминает о том, что до 1926 г. неким «китайцем Ли» из «Описаний...» были выделены термины, имена собственные, названия предметов и устойчивые фразеологические обороты *чэньюи*, к сожалению, до сих пор этих материалов обнаружить не удалось. В общей сложности в «Деле...» 1101 лист с описанием 470 картин коллекции В.М. Алексеева, с № 434 по № 904, т. е. с того места, где кончаются эрмитажные «Пояснения к грубым картинам». Листы сгруппированы в 12 брошюр, причем некоторые из них подобраны по темам, например описания картин о нравах и обычаях, литературных картин и т. д. Несомненно, что все, связанное с обоими архивными делами, нуждается в самом тщательном специальном изучении.

Первую в нашей стране диссертацию о народных картинах защитила И.Ф. Муриан¹⁰⁴, через четыре года после защиты ею была опубликована монография, посвященная именно китайскому лубку¹⁰⁵. В 1968 г. М.Л. Рудова представила кандидатскую диссертацию на тему «Народная картина *няньхуа* как источник для изучения духовной культуры Китая»¹⁰⁶. К сожалению, со смертью И.П. Гаранина прекратилось исследование антимиссионерских картин и картин, отражающих деятельность европейцев¹⁰⁷.

Особого внимания заслуживает многолетний труд Б.Л. Рифтина по выявлению в разных собраниях нашей страны коллекций и отдельных экземпляров китайских лубков, результатом которого явились два прекрасных альбома.

Первый альбом, озаглавленный «Редкие китайские народные картины из советских собраний»¹⁰⁸, представляет собой прекрасный пример сотрудничества российских и китайских ученых. Составителями и авторами предисловий и пояснений к репродукциям являются Б.Л. Рифтин, Ван Шу-цунь и Лю Юй-шань. Альбом издан в двух вариантах — на русском (ил. 6) и китайском языках, несколько отличных друг от друга, так как китайскому читателю нужно гораздо меньше объяснений, чем русскому. Альбом стал результатом длительной работы по выявлению коллекций *няньхуа* по всей территории бывшего СССР. Отобранные 206 листов являются уникальными, отсутствующими даже в Китае. Издание получило высокую оценку дочери и исследователя творческого наследия В.М. Алексеева М.В. Баньковской¹⁰⁹.

Все годы, прошедшие после выхода в свет этого альбома, Борис Львович со свойственным ему энтузиазмом был занят выявлением новых, забытых или

вовсе неизвестных, коллекций народной китайской картины в музеях по всей России. Так что вышедший в Китае в 2009 г. альбом «Свод китайских ксилографических *няньхуа*. Том российские собрания» (ил. 7)¹¹⁰ дополнили новые материалы, но если в первом альбоме были собраны картины из советских собраний, то в новом — только из российских, т. е. в него не попали картины интересного грузинского собрания Лю — Кандарели, в котором как раз есть лубки, отпечатанные в регионах, мало представленных в прочих российских коллекциях. Известно, что китайские картины есть в собраниях Риги и Одессы. Эти коллекции теперь оказались исключены из истории российского собирательства.

За пределами Китая самое большое количество китайских народных картин находится в России как в музейных коллекциях, так и в частных собраниях. В России насчитывается примерно шесть тысяч листов из разных районов Китая. Цифра эта не точна, очевидно, она будет увеличиваться.

В новом альбоме собраны репродукции 372 картин (парные считаются за одну). До сих пор были опубликованы лишь *няньхуа* эрмитажного собрания: коллекция В.М. Алексеева — 178 репродукций в альбоме издательства «Аврора» 1988 г.¹¹¹ и 200 листов — в каталоге выставки к 300-летию Петербурга¹¹². Таким образом, всего воспроизведено в разном качестве не более пятисот китайских картин из русских собраний — примерно двенадцатая их часть.

В альбом вошли картины из коллекций Санкт-Петербурга (Эрмитаж, Кунсткамера, Российское географическое общество, Российский этнографический музей), Москвы (Музей искусств народов востока и Музей-квартира Образцова при Российской Государственной библиотеке), Казани (Этнографический музей при историческом факультете Казанского Государственного университета, Национальный музей Республики Татарстан, Музей изобразительного искусства Республики Татарстан), Иркутска (Областной художественный музей), Омска (Историко-краеведческий музей), Хабаровска (Хабаровский краевой краеведческий музей), Комсомольска-на-Амуре (Музей изобразительного искусства), Саратова (Художественный музей имени Радищева) и Самары (Областной художественный музей). Специальная статья в конце альбома посвящена истории каждого музея и его коллекции китайских картин, воспроизводятся фотографии зданий и экспозиций.

Материалы из нестоличных музеев впервые издаются в Китае и, скорее всего, за пределами России. Эта китайская публикация важна для музеев, представивших свои листы для публикации, но еще более для тех, которые еще не приступили к исследованию картин своими силами или не пустили в свои запасники китаеведов; возможно, теперь следует ожидать от них большей открытости.

Самая большая коллекция, кроме столичных, насчитывающая 120 листов, хранится в Этнографическом музее при Казанском университете. Эти картины привез Казанский отряд Красного креста с русско-японской войны.

Обширную и содержательную статью Б.Л. Рифтина о китайских лубках в России, открывающую альбом, очень бы хотелось увидеть на русском языке в полном объеме, учитывая, что в ней впервые публикуются интереснейшие отрывки из дневников Василия Михайловича Алексеева, связанные с его «охотой» за *няньхуа*, а также его свидетельства о том, как он безуспешно пытался опубликовать свою коллекцию в Советском Союзе, не переставая всяческими способами ее пропагандировать. Материалы о российских собирателях

и исследователях китайской народной картины, собранные и систематизированные в статье Б.Л. Рифтина, существенно дополняют все то, что было написано по этому поводу ранее, в том числе и самим Борисом Львовичем. Интересны сведения о самых первых случаях проникновения китайских картин на российский рынок посредством пограничной торговли через Кяхту, откуда они распространялись торговцами-офенями и оказывались в местах, от китайской границы весьма отдаленных, например, в Вязниках. Б.Л. Рифтин анализирует разнообразные публикации в российской периодической печати первой половины XIX в., содержащие информацию о картинах и гравюрах, попадающих в это время в Россию¹¹³.

Из современных западных работ следует выделить альбом Даниель Элиасберг «Китайские народные новогодние картины»¹¹⁴, воспроизводящий театральные и литературные гравюры из коллекции Эдуарда Шаванна, которую тот собрал во время совместного с В.М. Алексеевым путешествия по Китаю. В количестве 238 экземпляров гравюры хранятся в библиотеке Азиатского общества в Париже. В своих дневниках В.М. Алексеев ни разу не упоминал о том, что его спутник собирает *няньхуа*, более того, русскому ученому казалось, что его учитель несколько тяготится необходимостью ходить по рынкам, лавкам и печатням. Тем не менее, в коллекции Э. Шаванна есть листы, отсутствующие у В.М. Алексеева. К сожалению, много картин из собрания оказались утеряны после выхода альбома.

Интересен небольшой альбом Гернота Пруннера «Бумажные боги из Китая. Народная печатная графика на религиозные сюжеты из фондов Гамбургского Музея народного искусства»¹¹⁵. В предисловии сообщается, что Музей располагает довольно большим собранием китайской народной ксилографической гравюры, привезенным в тридцатые годы нашего столетия Т.В. Данцилем и О. Самсоном из Пекина и Тяньцзиня. Каждая глава книги посвящена божествам определенной специализации и подкреплена соответствующими иллюстрациями.

Наиболее интересной работой последнего времени представляется совместный труд Дэвида Джонсона и Бо Сун-няня «Домашние божества и благопожелательные символы. Иконография повседневной жизни в деревенском Китае»¹¹⁶, выполненный в рамках возглавляемого Д. Джонсоном «Проекта изучения китайской народной культуры». Издание первоначально задумывалось как каталог выставки китайского народного искусства из личной коллекции профессора Бо Сун-няня в библиотеке Высшего теологического союза в Беркли. Наряду с *няньхуа* в альбоме представлены вырезки из бумаги, и можно наглядно убедиться, как близки разные виды китайского народного искусства. В книге исследуется очень важная проблема: насколько верно мы понимаем и расшифровываем смысл народных картин и насколько очевиден был этот смысл для самих китайцев: «...первый художник картинки, или кто-нибудь, работающий в его традиции, знал, что означают все иконографические детали на ней. Но другие мастера, которые, возможно, только копировали рисунки, сделанные давно и далеко отсюда, вовсе не обязательно имели те же знания»¹¹⁷. «Как много людей действительно читают “лотос” как “один за другим”?»¹¹⁸ В ответах на эти вопросы Д. Джонсон видит главную задачу современных исследователей китайского народного творчества.

В 1996 г. вышло хорошо иллюстрированное и снабженное справочным аппаратом исследование специалиста по библиографии Китая¹¹⁹ Джона Ласта

«Китайская народная гравюра»¹²⁰. Он отдает должное заслугам В.М. Алексеева в области изучения китайской народной картины, отмечая мощное эстетическое впечатление, которое произвели гравюры на молодого ученого. Дж. Ласт пишет, что В.М. Алексеев увидел живое бытование народной картины в Китае, тогда как в Европе и России это искусство находилось в упадке уже с середины XIX в., замещенное литографией и типографской продукцией¹²¹. Самого же Дж. Ласта вдохновили картинки из собрания Ж.-П. Дюбоска, мало известного в России. Коллекция хранится в Британском музее, и Дж. Ласту было поручено составление ее каталога. Жан-Пьер Дюбоск (Jean-Pierre Dubosc (1904–1988), французский дипломат, коллекционер и арт-дилер, долгое время жил в Пекине, будучи женат на дочери С.Т. Лоо, влиятельного торговца произведениями китайского искусства, проживающего в основном в Париже. В большой дом Дюбоска в Пекине часто навевывались китайские торговцы произведениями искусства, в конце сороковых годов он вернулся в Европу и постепенно распродал свои большие коллекции минской и цинской живописи, народных картин и редких фотографий¹²². В книге Дж. Ласта много упоминаний о ранней истории изучения китайских народных картин в Европе, которая довольно плохо известна в России, возможно, из-за сильного пренебрежения, которое испытывал В.М. Алексеев к работам миссионеров, прежде всего, Анри Доре. У Дж. Ласта нет такого отношения к миссионерам, и он указывает на многие неизвестные в нашей стране работы, к которым стоит обращаться, в частности, и из-за редких иллюстраций. Ученый последовательно освещает историю картин и отдельных центров, делит картины на жанры, раскрывает технические особенности и символику картин.

Особый интерес представляет книга канадца Джеймса Флэта о народной картине *няньхуа* на северо-западе Китая в социологическом аспекте¹²³. Автор ее является безусловным сторонником метода Р. Шартье, о чем он пишет в предисловии: «*Няньхуа* как выражение *print culture* в первую очередь. *Print culture* — средство понимания мира через печатное издание. В физическом смысле *print culture* — акт производства, распространения, приобретения, показа и чтения печатного издания. В социальном смысле *print culture* есть абстракция мира, созданного повторяющимися и систематическими наложениями чернил на бумагу, а также взаимодействие и трансформация социальных связей посредством печати»¹²⁴.

В качестве примера приводится обычай поклонения печатной иконе бога Очага Цзао-вана: «Поскольку печатное изделие является медиумом, ритуал также должен быть понят как особая практика чтения внутри культуры, определенной печатным изделием»¹²⁵. Здесь как раз и обозначается противоречие между различными трактовками, ибо совершенно очевидно, что *няньхуа* с их налаженной системой фабричного производства и каналов сбыта по всей стране могут быть рассмотрены также как объект торговли печатной продукцией. Дж. Флэт выбирает для своего исследования самое буквальное понимание термина «*print culture*», как его предлагал Р. Шартье. Любое явление культуры неотделимо от того места, в котором оно появилось на свет, от тех условий, которые сделали это возможным, от тех принципов, которые им управляют.

Дж. Флэт видит в народной картинке род текста: «*Reading nianhua*», называется одна из глав его книги. Возможность такого чтения предлагает уникальная особенность дальневосточной культуры, в которой все основано

на ксилографическом методе печатания. В этой культуре и книга, и гравюра на отдельном листе производятся одинаковым образом, часто в одной и той же мастерской. Китайская ксилография — пример единой, монолитной «print culture», в западной цивилизации с ее многообразием печатных техник нет места подобному универсализму.

В 2002 г. выходит интересный альбом «Искусство и эстетика на китайских народных картинах», составленный Элен Лян¹²⁶. Издание осуществлено при содействии некоммерческого фонда Мубань («Ксилография», «Muban Foundation for the propagation of Chinese woodblock printing and prints»), основанного в Лондоне в 1997 г. с целью отбора и сохранения старинных и современных китайских гравюр. Фонд располагает шестью редкими цветными гравюрами XVII в., произведенными мастерской семьи Дин в Сучжоу, и многочисленными коллекциями китайских гравюр, собранными в разное время западными и китайскими учеными и любителями искусства. Э. Лян отмечает, что ксилография в Китае имела универсальное значение, книги и гравюры — только одна из возможных сфер ее приложения, ксилографические оттиски на бумаге использовались в веерах, на панелях фонарей, «играли» в спектаклях кукольных театров¹²⁷. Исследовательница распределила картинки в альбоме на девять больших групп: дверные боги, благожелательные картины, картины с изображением бога очага, бога богатства, защитников Чжан Дао-лина и Чжун Куя, богов-покровителей ремесел, картины на даосские и буддийские сюжеты, картины-пантеоны и, наконец, повествовательные гравюры.

Через два года после выхода в свет этого альбома о народных картинах, Э. Лян выпустила монографию о календарях-плакатах Шанхая в начале прошлого века¹²⁸, основанную, в том числе, и на материалах ее собственной коллекции. Это — анализ того искусства, в которое превратились народные гравюры после освоения новых западных печатных технологий, в данном случае — цветной литографии. В Китае такие большие календари рекламно-благожелательного характера назывались *юэфэньпай*, буквально «таблица, разделенная по месяцам». За тридцать лет после 1911 г. в одном только Шанхае было отпечатано 700 тысяч экземпляров, над созданием эскизов для них работало 56 известных художников¹²⁹. Книга Э. Лян добавляет в буквальном смысле новые краски к исследованию К. Рида о шанхайском печатном капитализме. В последнее время выходит много работ, посвященных культуре Шанхая начала прошлого века, интерес исследователей к трансформации традиционной китайской культуры под европейским влиянием усиливается.

История собирания и изучения *няньхуа* в Китае значительно короче, чем в России и на Западе. Очевидно, народная картина попала в ряд тех явлений, которые лучше видятся издали, глазами людей, не обремененных традиционно предвзятыми представлениями, которые хорошо сформулировал китаец — университетский преподаватель В.М. Алексеева: «Это все грубые и глупые люди себе позволяют. Я не желаю и смотреть на это в Университете»¹³⁰. Просветительские демократические идеи рубежа XIX—XX в., давшие Китаю его «простонародную литературу», не столь быстро распространились на «простонародное» изобразительное искусство. Первыми китайскими исследователями *няньхуа* можно считать учителей В.М. Алексеева, писавших по его просьбе «Пояснения к грубым картинам». Ученый с сочувствием описывает те чисто психологические затруднения, которые испытывали китайцы, приступая к толкованию народных картин.

В двадцатые годы на волне движения Четвертого мая китайские ученые впервые обратили внимание на «низкие» жанры, был поставлен вопрос о роли фольклора в культуре и о его использовании в демократическом преобразовании общества. В 1931 г. Лу Синь учреждает Школу гравюры, проводит первую Национальную выставку, осуществляет выпуск альбомов китайской традиционной графики, почтовой бумаги.

Первая акция, публично представившая в Китае образцы народной картины, связана все же с деятельностью европейцев. Речь идет об организованной в 1942 г. в Пекине Франко-китайским синологическим институтом выставке *няньхуа* с изображением божеств, по материалам экспозиции был издан каталог¹³¹, с китайской стороны в его подготовке большое участие принял выдающийся китайский литературовед Фу Си-хуа.

Систематическое изучение народной картины началось после 1949 г. и было прервано Культурной революцией. Следует подробнее рассказать о двух ученых, наиболее преуспевших в собирании и изучении *няньхуа*.

А-ин (1900–1977), чье настоящее имя Цянь Син-тун, начинал как литератор, работал практически во всех жанрах, в поэзии, по мнению В.В. Петрова, подражал А.А. Блоку. В 1926 г. вступил в КПК, а через год стал одним из основателей литературного общества «Солнце», которое занималось пропагандой новой литературы, издавал ряд художественных и литературно-критических журналов. В 1930 г. он вступил в Лигу левых писателей, вел активную политическую деятельность, занимал крупные должности в Союзе писателей Китая, после провозглашения КНР возглавил отдел культуры в Тяньцзине, «столице» северных промыслов *няньхуа*, изучал позднецинскую литературу¹³². Собрал большую и весьма ценную коллекцию народных картин, особенный интерес в которой представляют ранние — конца XVIII — начала XIX в. В 1954 г. издал «Краткую историю развития китайской новогодней картины»¹³³, в которую вошли редкие картины его коллекции. В 1955 г. увидела свет его книга «Гравюры на сюжеты романа “Сон в красном тереме”»¹³⁴, состоящая из небольшого предисловия и около сотни черно-белых репродукций гравюр всех жанров — от профессиональной книжной иллюстрации до *няньхуа* и картинок, вставляемых в «волшебный фонарь». В 1957 г. выходит его книга под названием «Рассказы по истории китайских картин-серий»¹³⁵, одна из глав которой посвящена *няньхуа*. После Культурной революции А-ин, судя по всему, не создал ничего нового в этой области, однако его труды переиздаются, в сборнике «Исследования *няньхуа* из Янлюцина»¹³⁶ перепечатывается глава из его «Краткой истории развития китайской новогодней картины».

Ван Шу-цунь родился в 1923 г. и практически всю жизнь прожил в Янлюцине, был профессором Академии изящных искусств, скончался осенью 2009 г. С ранней молодости начал собирать коллекцию народных картин, насчитывающую несколько тысяч экземпляров. Он был, пожалуй, единственным как из китайских, так и европейских ученых, который посвятил себя только изучению *няньхуа*. Первые его монографические исследования выйдут в 1959 г. — «Собрание материалов по янлюцинской картине»¹³⁷ и «Гравюры с сюжетами пекинской драмы»¹³⁸; в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов он публикует множество статей в различных художественных журналах, которые много позже были собраны и переизданы в Гонконге¹³⁹. После Культурной революции Ван Шу-цунь продолжил свою деятельность. Ему принадлежит большинство статей в сборнике 1986 г. «Исследования

янюцинских *няньхуа*¹⁴⁰. Огромное значение имеет его уникальный труд «Правила изображения на китайской народной картине»¹⁴¹, где собраны, систематизированы и проанализированы переходящие в устной форме из поколения в поколение правила, которыми руководствовались художники при создании народных картин. В сотрудничестве с Б.Л. Рифтиным он составил уже упомянутый альбом «Редкие китайские народные картины из советских собраний», был главным редактором тома о народной гравюре в «Полном собрании китайского искусства»¹⁴².

Особого внимания заслуживает изданный им в 1991 г. на Тайване двухтомный альбом «Театральные *няньхуа*»¹⁴³ — итог всей его исследовательской и собирательской работы над картинами этого жанра. Альбом прекрасно издан, содержит цветные репродукции 185 картин, как целиком, так и с отдельным увеличенным изображением наиболее интересных деталей. В книге 11 глав, рассказывающих о театральных картинах, отпечатанных в той или иной провинции: Цзянсу, Аньхуй, Фуцзянь, Сычуань, Шаньси, Хэнань, Шэньси, три главы посвящено хэбэйским промыслам, и, наконец, Шаньдун. Каждой главе предпослано предисловие, в котором дается информация об истории конкретного промысла и художественных особенностях театральных *няньхуа* данного региона. Репродукцию картины сопровождают сведения об иллюстрируемой пьесе, о самой картине в целом и ее специфических приметах.

Интересны многочисленные публикации о народной картине в китайской периодике пятидесятых — начале шестидесятых годов, когда в рамках курса «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» возник большой интерес к культурному наследию страны. На страницах журнала «Искусство» велась дискуссия о том, как можно применить традиционную народную гравюру к задачам сегодняшнего дня. Хотя дискуссия в целом носила прагматический характер, в разных статьях можно найти новые, ранее нигде не встречающиеся сведения о старых *няньхуа*, об истории отдельных промыслов, о жанрах народной гравюры. Например, в статье Чжан Чжи под названием «Массы приветствуют народные ксилографические картины» содержатся интересные сведения об истории и художественных особенностях *няньхуа*, производимых в провинции Аньхуй¹⁴⁴, с четвертого номера 1958 г. в журнале появляются специальные рубрики «Проблемы *няньхуа*» и «Проблемы *няньхуа*-календарей».

Интерес к *няньхуа* возрождается после Культурной революции, переиздаются многие старые работы, появляются совместные издания с западными авторами. Очевидный интерес проявляют сейчас к изучению *няньхуа* на Тайване и в Гонконге, журналы «Синорама» и «Свободный Китай» печатают популярные статьи о народной гравюре и иллюстрируют ею статьи о разных сторонах жизни в старом Китае.

Несомненно, знаковым событием для изучения народной картины в Китае является предпринятое по инициативе известного писателя и общественного деятеля, страстного ценителя народной культуры Фэн Цзи-цзя составление «Свода китайских ксилографических народных картин *няньхуа*» в 21 томе (ил. 8), об одном из которых, посвященном народным картинам из российских собраний, мы говорили выше.

Издание «Свода...» стало результатом проводимой Фэн Цзи-цаем и его коллегами-единомышленниками работы по повсеместному учету имеющихся китайских народных картин.

Своеобразный «мониторинг» начался весной 2003 г. Была разработана система, которой следовало придерживаться при полевых работах в каждом центре по печатанию народных картин. Она была основана на новейших методах искусствоведения, культурологии, этнографии; история, экономика и технические особенности каждого промысла народных картин были изучены самым тщательным образом; производилась фото- и видеосъемка. Каждый том посвящен какому-нибудь одному промыслу, в дополнение — тома, посвященные собраниям народной картины в России, Японии¹⁴⁵ и на Западе. С выходом в свет этих томов ученые получили доступ ко всему массиву дошедших до наших дней народных картин.

Осенью 2011 г. в возглавляемом Фэн Цзи-цаем Институте по изучению литературы и искусства при Тяньцзиньском университете состоялась представительная научная конференция, посвященная десятилетию работы над «Сводом...» (ил. 9). В материалах конференции представлены 34 статьи китайских и европейских ученых¹⁴⁶. К началу работы симпозиумы был издан первый номер журнала «Исследования *няньхуа*»¹⁴⁷, хочется надеяться, что за ним последуют и другие.

Параллельно с работой над «Сводом...» осуществлялся еще один проект: издание серии книг в комплекте с аудио-дисками с записями рассказов мастеров народной картины из 19 промыслов о своей жизни и творчестве¹⁴⁸, многие собранные свидетельства поистине уникальны.

Вклад лично Фэн Цзи-цая (ил. 10) в научное сопровождение новых исследований народной картины очень велик. Под его редакцией вышла в свет крайне полезная монография Ван Куня о истории одной из старейших мастерских-печатен¹⁴⁹, основанная на материале полевых исследований. Большой интерес представляет помещенная в книге сводная таблица печатен и художников Янлюцина с именами, датами и атрибуцией картин¹⁵⁰. Самому Фэн Цзи-цаю принадлежит пронзительное документальное повествование о последних днях одной из деревень близ Янлюцина, которая долгие годы жила производством народных картин¹⁵¹, издан сборник его интервью и публикаций о различных аспектах работы над «Сводом...»¹⁵².

Следует признать, что научное исследование народной картины, в том числе и по планам, сформулированным В.М. Алексеевым, еще только начинается, в публикациях альбомов, даже с подробнейшими комментариями, хотелось бы видеть не самоцель, а средство для грядущих теоретических обобщений.

В подавляющем большинстве исследований народные картины рассматриваются еще сами по себе, в отрыве от многих контекстов своего времени, в том числе — и в отрыве от книжной культуры. Много нужно работать и над систематизацией народных картин, над осознанием их места в культуре. Наша цель, используя богатый опыт предшественников, выделить из массы народных картин все, так или иначе связанные с литературой, и встроить их в контекст истории китайской иллюстрированной книги. Только так можно понять, имеет ли смысл говорить о китайской литературной иллюстрации как о некоем едином целом, или она вовсе не случайно распадается до сих пор на отдельные искусства, мало связанные между собой. И, наконец, если есть явление литературной иллюстрации, то что же представляет собой литература, которую иллюстрировали именно таким образом, так много и с такой настойчивостью?

- ¹ *Loewe M. The Former Han Dynasty. C. 192.*
- ² 島田翰. 漢籍善本考. 北京: 北京圖書館出版社, 1905.
- ³ 葉德輝著. 書林清話. 10卷. 觀古堂, 庚申 [1920].
- ⁴ 鄭振鐸. 中國俗文學史. 1, 2 冊. 北京: 作家出版社, 1954.
- ⁵ Дуньхуан — уездный город на западе современной провинции Ганьсу. В буддийских пещерных храмах Могао близ Дуньхуана в 1900 г. была обнаружена замурованная в одной из пещер библиотека IV—XI вв., рукописи и ксилографы из этой уникальной библиотеки хранятся сейчас в основном в Пекине, Лондоне, Париже, Санкт-Петербурге, а также в ряде японских и европейских собраний.
- ⁶ 鄭振鐸. 插圖本中國文學史. 1—4 冊. 北京, 1932. Т. 1: 2, 6, 8, 310 с., 18 л. ил. Т. 2: с. 301—618, 19 л. ил. Т. 3: с. 619—934, 19 л. ил. Т. 4: с. 935—1248, 9 л. ил.
- ⁷ Династия Чжоу — трад. 1766—1122 гг. до н. э.
- ⁸ 中國版畫史圖錄 // 鄭振鐸編著. 1—24 冊. 上海, 1940—1947.
- ⁹ 郭味蕓. 中國版畫史略. 北京: 朝花美術出版社, 1962.
- ¹⁰ 王伯敏. 中國版畫史. 上海: 人民美術出版社, 1961.
- ¹¹ 傅惜華. 中國古典文學版畫選集. 上下冊. 上海: 上海人民美術, 1981.
- ¹² 中國出版史料. 古代部分 / 宋原放主編; 吳道弘, 王建輝, 張立升副主編; 宋原放, 王有朋輯注. 武漢: 湖北教育出版社; [濟南市]: 山東教育出版社, 2004.
- ¹³ 沈柔堅主編. 中國美術詞典. 上海: 上海辭書出版社, 1987.
- ¹⁴ 胡灣川. 傳統小說的版畫插圖 // 中外文學. 1988. 卷 16. № 12. С. 28—50, 164—172. 宋梨花. 插圖與明清小說的閱讀及傳播 // 文學遺產. 2000. № 4. С. 116—125; она же 明清時期的小說傳播. 北京: 中國社會科學出版社, 2004. 408 с. Отметим, что слово 傳播 — «распространение» с некоторых пор часто встречается в названиях многих китайских литературоведческих работ, что свидетельствует о том, что ученые стали интересоваться не только самими текстами, но и разнообразными формами их функционирования.
- ¹⁵ Documents sur l'art d'imprimer à l'aide de planches en bois, de planches en pierre, et de types mobiles, inventé en Chine bien de longtemps avant que l'Europe en fit usage, extraits des livres chinois, par Stanislas Julien. Paris: Benjamin Duprat, 1847.
- ¹⁶ *Pelliot P. Les débuts de l'imprimerie en Chine. Paris, 1959.*
- ¹⁷ *Carter T.F. The Invention of printing in China and its spread westward. New York: Ronald Press, 1925 [2nd rev. ed., ed. L.S.Goodrich, 1955].*
- ¹⁸ 葉德輝著. 書林清話: 10卷 / 觀古堂, 庚申 [1920].
- ¹⁹ 留庵. 中國雕版源流考. 上海: 商務印書館, 1924. (文藝叢刊, 2).
- ²⁰ *Reed Christopher A. Gutenberg in Shanghai. Chinese print capitalism, 1876—1937. Vancouver; Toronto: University of British Columbia Press, 2004. XVII, 391 p., ill. (Contemporary Chinese Studies).*
- ²¹ *Немировский Е.Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. С. 46.*
- ²² *Pan Jixing. A Comparative research of early movable-type printing technique in China, Korea and Europe // Gutenberg-Yahrbuch. Mainz, 1990.*
- ²³ *Немировский Е.Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. С. 48.*
- ²⁴ *Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X—XIII вв. С. 86, 95, 99, 102, 117, 126.*
- ²⁵ *Pelliot P. Les débuts de l'imprimerie en Chine. Paris, 1959.*
- ²⁶ *McLuhan, Marshall. The Gutenberg Galaxy. The making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1962.*
- ²⁷ *Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / пер. И.О. Тюриной. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2005.*
- ²⁸ Там же. С. 87.
- ²⁹ Там же. С. 87—88.
- ³⁰ *Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X—XIII вв. С. 68.*
- ³¹ *Маклюэн М. Галактика Гутенберга. С. 269.*
- ³² *Science and Civilisation in China. In 14 volumes. Cambridge: Cambridge University press, 1954—1990.*
- ³³ *Кобзев А. И. Концепция Дж. Нидэма и ее критика // Современные историко-научные исследования. М., 1987.*
- ³⁴ *Winchester Simon. The Man Who Loved China: The Fantastic Story of the Eccentric Scientist Who Unlocked the Mysteries of the Middle Kingdom. New York: Harper Collins Publishers, 2008.*
- ³⁵ *Tsien Tsuen-hsuein. Paper and Printing // Needham Joseph. Science and Civilization in China. Vol. 5: Chemistry and Chemical Technology. Part 1. Cambridge: Cambridge University press, 1985.*

485 p. Следует упомянуть также: *Twitchett Denis*. Printing and publishing in Medieval China. New York, 1983.

³⁶ До этого Цянь Цунь-сюнем была написана монография, посвященная древнейшей истории китайской книги: *Tsien Tsuen-Hsuin*. Written on Bamboo and Silk. The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions. Chicago: The University of Chicago Press, 1962; 2004. 320 p.

³⁷ *Needham J*. Science and Civilization in China. Vol. 5: Chemistry and Chemical Technology. Part 1. C. XXI.

³⁸ *Edgren Sören*. Southern Song printing at Hanzhou. Stockholm: Institutionen för orirntaliska späk, 1990.

³⁹ *Chartier R*. Gutenberg Revisited from the East // Late Imperial China. 1996, XVII — 1: Publishing and print culture in Late Imperial China. P. 3.

⁴⁰ *Шартье Р*. Репрезентация письменного текста // *Шартье Р*. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006. 272 с. (Серия А). С. 28–29.

⁴¹ *Chartier R*. General Introduction: Print Culture // The culture of print, power and the uses of print in Early Modern Europe / Chartier, ed. Princeton: Princeton University Press, 1987.

⁴² *Шартье Р*. Интервью // НЛЮ. 2004. № 66.

⁴³ *McKenzie D.F*. Bibliography and the sociology of texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

⁴⁴ *Chartier R*. Gutenberg Revisited from the East. C. 3.

⁴⁵ *Chia, Lucille*. The development of the Jianyang book Trade, Song-Yuan. *Brokaw Cynthia Joanna*. Commercial publishing in late imperial China: the Zou and Ma Family business of Sibao, Fujian. *Brook, Timothy*. Edifying knowledge: the building of school libraries in Ming China. *Chow Kai-wing*. Writing for success: printing, examinations and intellectual change in late Ming China. *Bell, Catherine M*. “A precious Raft to save the world”. The interaction of scriptural traditions and printing in a Chinese morality book // Late Imperial China. 1996. 17–1.

⁴⁶ Printing and book culture in late imperial China/ edited by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005.

Part 1. Introduction.

1. *Brokaw Cynthia J*. On the history of the book in China. C. 3–54.

2. *McDermott Joseph*. The ascendance of the imprint in China. C. 55–106.

Part 2. commercial publishing and the expanding market for books.

3. *Chia Lucille*. Of Three Mountain Street: the commercial publishers of Ming Naning. C. 107–152.

4. *McLaren Anne E*. Constructing new reading publics in late Ming China. C. 153–183.

5. *Brokaw Cynthia J*. Reading the Best-Sellers of the 19th century: commercial publishing in Sibao.

C. 184–234.

Part 3. Publishing for specialized audiences.

6. *Hegel Robert E*. Niche marketing for specialized audiences. C. 235–266.

7. *Carlitz Katherine*. Printing as performance: literati playwright-publishers of the late Ming.

C. 267–304.

8. *Rawski Evelyn S*. Qing publishing in non-Han languages. C. 305–331.

9. *Xu Xiaoman*. “Preserving the bonds of Kin”: genealogy masters and genealogy production in the Jiangsu-Zhejiang area in the Qing and Republican period. C. 332–371.

Part 4. The book as a visual medium.

10. *Burcus-Chasson Anne*. Visual Hermeneutics and the art of turning the leaf: A genealogy of Liuu Yuan’s Lingyan ge. C. 372–416.

11. *Murray Julia K*. Didactic illustrations in printed books. C. 417–450.

⁴⁷ *McDermott Joseph P*. A social history of the Chinese book. Books and literati culture in Late Imperial China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006.

⁴⁸ *Murray Julia K*. Mirror of morality: Chinese narrative illustration and Confucian ideology. Honolulu: University of Hawai’i press, 2007. Рец.: *Rawski E.E*. // Harvard Journal of Asiatic Studies. 2008. Vol. 68. 2. C. 223–229.

⁴⁹ *Chia Lucille*. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). Harvard, Harvard University Asia Center, 2002 (Harvard-Yenching Institute monograph series; 56).

⁵⁰ *Chia Lucille*. Printing for profit. C. 5.

⁵¹ *Chow Kai-wing*. Publishing, culture and power in early modern China. Stanford: Stanford University press, 2004.

⁵² *Wang David Der-wei*. Fin-de-Siècle Splendor. Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997.

- ⁵³ *Chow Kai-wing*. Publishing, culture and power in early modern China. С. 5.
- ⁵⁴ *Huang Ray*. A Year of No Significance: the Ming Dynasty in decline. New Haven: Yale University Press, 1981.
- ⁵⁵ *Chow Kai-wing*. Publishing, culture and power in early modern China. С. 7.
- ⁵⁶ См. нашу рецензию на книгу Чжоу Кай-вина в журнале «Oriens» (Восток) 2007. № 4. С. 206–208.
- ⁵⁷ *Reed Christopher A.* Gutenberg in Shanghai.
- ⁵⁸ *Anderson, B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London; New York: Verso, 1991.
- ⁵⁹ *Reed Christopher A.* Gutenberg in Shanghai. С. 8.
- ⁶⁰ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. Stanford, 1998.
- ⁶¹ Предыдущая книга Р. Гегеля была чисто литературоведческой — о романе XVII в.: *Hegel Robert E.* The novel in seventeenth-century China. New York: Columbia University press, 1981. xx, 336 p.
- ⁶² *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С.6.
- ⁶³ *Hegel Robert E.* Niche marketing for specialized audiences // Printing and book culture in late imperial China С. 235-266.
- ⁶⁴ *Clunas C.* Pictures and Visuality in Early Modern China. London: Reaktion Books, 1997.
- ⁶⁵ *Вишленкова Е.* Визуальное народоведение империи. С. 17.
- ⁶⁶ *Hsiao Li-ling.* The eternal present of the past. Illustrations, theater and reading in the Wan-li period, 1573–1619. Leiden; Boston: Brill, 2007. XIX, 347 p., ill. См. нашу рецензию в журнале «Oriens» (Восток). 2009. № 3. С. 202–204.
- ⁶⁷ *Bussotti Michela.* Gravures de Hui. Étude du livre illustré chinois de la fin du XVI-e siècle à la première moitié du XVII-e siècle. Paris: École Française d'Extrême Orient, 2001.
- ⁶⁸ *Chavannes Edouard.* Les livres chinois avant l'invention du papier // Journal Asiatique, janv. — févr. 1905. 175 p.
- ⁶⁹ *Drège Jean-Pierre.* Les bibliothèques en Chine au temps des manuscrits (jusqu'au Xe siècle). Paris: Ecole Française d'Extrême-Orient, 1991. (Publications d'École Française d'Extrême Orient, CLXI). 322 p.
- ⁷⁰ *Le livre et l'imprimerie en Extrême Orient et en Asie du Sud.* Bordeaux: Société des bibliophiles de Guyenne, 1986. 356 p., ill.
- ⁷¹ *Drège Jean-Pierre.* Le livre manuscrit et les début de la xylographie // Le livre et l'imprimerie en Extrême Orient et en Asie du Sud. С. 19-41 ; *Cohen Monique.* Le livre illustré en Chine des Ming aux Qing (X–XIX s.) // Ibidem. С. 57–75.
- ⁷² *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи (X–XIII вв.) / подготовка к изданию и редакция З.И. Горбачевой. М.; Л.: издательство Академии наук СССР, 1959. 398 с., ил.
- ⁷³ *Бунаков Ю.В.* Книгопечатание и книгоиздательское дело в Китае // Китай. История, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость. М., 1940. С. 385–404.
- ⁷⁴ *Бунаков Ю.В.* Аньянские памятники и американское китаеведение. К вопросу о методике издания гадательных надписей в связи с работами Росвелла Бриттона // Библиография Востока. 1937. 10 (1936). С. 53–100. *Бунаков Ю.В.* Гадательные кости из Хэнани (Китай). Очерк истории и проблематики в связи с коллекцией ИКДП. М.; Л., изд. АН СССР, 1935. 107, VII с. на кит. яз. (Труды Института языка и мышления им. Н.Я. Марра. III).
- ⁷⁵ *Меньшиков Л.Н.* Из истории китайской книги. СПб.: Нестор-история, 2005. 320 с.
- ⁷⁶ *Рукописная книга в культуре народов Востока.* Книга вторая. М.: ГРВЛ, 1988. 547 с.
- ⁷⁷ *Васильев К.В.* Ранняя история древнекитайских письменных памятников // *Рукописная книга в культуре народов Востока.* Книга вторая. С. 81–103.
- ⁷⁸ *Меньшиков Л. Н.* *Рукописная книга в Китае I тысячелетия н. э.* // *Рукописная книга в культуре народов Востока.* Книга вторая. С. 103–206.
- ⁷⁹ *Терентьев-Катанский А.П.* Книжное дело в государстве тангутов (по материалам коллекции П.К. Козлова). М.: ГРВЛ, 1981. 195 с.: ил.
- ⁸⁰ *Кычанов Е.И.* Тангутская рукописная книга (вторая половина XII — первая четверть XIII в.) // *Рукописная книга в культуре народов Востока.* Книга вторая. С. 373–422.
- ⁸¹ *Еремеев В.Е.* Печатное дело. Инженерная мысль // *Духовная культура Китая.* Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. М.: Восточная литература, 2000. С. 288–292.
- ⁸² Там же. С. 292.

⁸³ *Рифтин Б.Л.* Эпопея «Троецарствие» в иллюстрациях XVI–XVII вв. // Слово и мудрость Востока: литература, фольклор, культура: к 60-летию акад. А.Б. Куделина. М.: Наука, 2006. С. 365–388.

⁸⁴ *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. Устные и книжные версии «Троецарствия». М.: ГРВЛ, 1970.

⁸⁵ *Riftin B.* Über die chinesische Buchgraphik und die Illustrationen zum „Djin Ping Meh“ // *Kin Ping Meh/ Übertr.* von F. Kuhn. Leipzig, Weimar, 1988. Bd. 2. S. 507–522.

⁸⁶ *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // Общество и государство в Китае. XI научная конференция. М.: Институт востоковедения РАН, 2010. С. 371–382. В этом же издании им опубликована еще одна статья, связанная с книжным делом в Китае: *Кобзев А.И.* Патриарх цветной печати Ху Чжэн-янь // Там же. С. 383–385. В последнее время А.И. Кобзев занимается выявлением редких гравюр эротического собрания в различных книжных и музейных собраниях.

⁸⁷ *Рифтин Б.Л.* Дополнения к каталогам китайских литературных жанров (по данным крупнейших библиотек СССР) // Народы Азии и Африки, 1966. I. С. 204–222.

⁸⁸ *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. Т. I. Общий обзор изучений народности и этнография великорусская. СПб., 1890. С. 325.

⁸⁹ *Кони А.Ф.* Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) // Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. М., Юридическая литература, 1968. С. 78.

⁹⁰ *Кони А.Ф.* Дмитрий Александрович Ровинский. С. 64.

⁹¹ Там же.

⁹² «Подробный словарь», в 4 томах, содержит описание графических портретов 2000 лиц российской истории.

⁹³ *Кони А.Ф.* Дмитрий Александрович Ровинский. С. 77.

⁹⁴ Перечень китайских народных картин из собрания Д.А. Ровинского см.: *Соколов Б.М.* Лубок как художественная система // Мир народной картинки М.: Прогресс-традиция, 1999. (Материалы научной конференции «Виннеровские чтения — 1997», Вып. 30. С. 43–47.

⁹⁵ *Баранов И.Г.* Китайский новый год. Харбин, 1927.

⁹⁶ *Алексеев В.М.* Ботаник В.Л. Комаров и русская китаистика // Известия Государственного Географического общества. 1939. Т. XXI. Вып. 10. С. 1422–1425.

⁹⁷ *Меньшиков Л.Н.* В.М. Алексеев как коллекционер // Литература и культура Китая. М., 1972. С. 120–128; *Меньшиков Л.Н.* Китайские коллекции В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // Страны и народы Востока. Вып. 1. М., 1959. С. 302–313.

⁹⁸ Традиционная культура Китая. Сб. статей к 100-летию со дня рождения акад. В.М. Алексеева. М., 1983.

⁹⁹ *Рифтин Б.Л.* В.М. Алексеев — первый ученый-собирающий картин нянь-хуа // Духовная культура Китая. Энциклопедия. Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 505–512. В этом же издании опубликована и статья Б.Л. Рифтина «Нянь-хуа» (с. 681–685), которую заключает подробная библиография.

¹⁰⁰ *Алексеев В.М.* В старом Китае. Дневник путешествия 1907 года. М., 1958.

¹⁰¹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966.

¹⁰² *Chineseische Neujahrsbilder / Text und Auswahl* Maria Rudova. Leningrad, 1988.

¹⁰³ *Рудова М.Л.* Систематизация китайских новогодних картин (*няньхуа*) ленинградских собраний // Труды Гос. Эрмитажа. 1961. Т. 5. С. 286–298.

¹⁰⁴ *Муриан И.Ф.* Пути развития бытового жара в старом китайском лубке. Автореферат к. д. М., 1956.

¹⁰⁵ *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. М., 1960.

¹⁰⁶ *Пчелина (Рудова) М.Л.* Народная картина *няньхуа* как источник для изучения духовной культуры Китая. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. ист. наук. М.; Л., 1968.

¹⁰⁷ *Гаранин И.П.* Китайский антихристианский лубок XIX в. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. IV, 1960, с. 403–426; *Гаранин И.П.* Китайский благопожелательный лубок из колл. В.М.Алексеева // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. 1961. Т. V. С. 315–327.

¹⁰⁸ Редкие китайские народные картины из советских собраний / сост. и авт. предисловий Б.Л. Рифтин, Ван Шуцунь и Лю Юйшань. Л.: Пекин, 1991.

- ¹⁰⁹ *Баньковская М.В.* Редкие китайские народные картины из советских собраний // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка (отдельный оттиск). М., 1993. С. 82–85.
- ¹¹⁰ 中国木板年画集成 / 冯骥才主编. 俄罗斯藏品卷 / 李福清主编. 阎国栋翻. 北京: 中华书局, 2009. (中国民间文化遗产抢救工程 = The project to rescue Chinese folk cultural heritage).
- ¹¹¹ *Chinesische Neujahrsbilder / Text und Auswahl Maria Rudova.* Leningrad, 1988.
- ¹¹² Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003.
- ¹¹³ Подобнее об альбоме см. *Виноградова Т.И.* Собрали и сохранили: Китайский лубок в России // Восточная коллекция. Журнал для всех, кому интересен Восток. 2010. Лето. С. 119–129.
- ¹¹⁴ *Eliasberg D.* *Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Paris, 1978. (Arts Asiatique. Annales du Musée Guimet et du Musée Cernuschi; XXXV).
- ¹¹⁵ *Prunner G.* *Papiergötter aus China. Populäre Druckgraphik religiösen Inhalts aus dem Beständen des Hamburgischen Museum für Völkerkunde.* Hanover, 1987.
- ¹¹⁶ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. The iconography of everyday life in village China. Popular prints and papercuts from the collection of Po Sung-nien. Berkeley, 1992. (Publications of the Chinese popular culture project, 2).
- ¹¹⁷ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. С. 15.
- ¹¹⁸ Там же. С. 16.
- ¹¹⁹ Index Sinicus. A catalogue of articles relating to China in periodicals and other collective publications. 1920–1955 / compiled by John Lust. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1964.
- ¹²⁰ *Lust J.* Chinese popular prints. Leiden: Brill, 1996. (Handbuch der Orientalistik. 4. Abteilung. China II).
- ¹²¹ *Lust J.* Chinese popular prints. С. 6.
- ¹²² Выставка его фотографий актеров и бутафории Пекинской оперы состоялась в Бруклинском музее в 1938 г.
- ¹²³ *Flath James A.* The cult of happiness. Nianhua, art and history in rural North China. Vancouver-Toronto: UBS Press, 2004.
- ¹²⁴ *Flath James A.* The cult of happiness. С. 5.
- ¹²⁵ Там же. С. 6.
- ¹²⁶ *Laing Ellen Johnston.* Art and aesthetics in Chinese popular prints. Selections from the Muban foundations collections. Ann Arbor: Center for Chinese studies, The University of Michigan, 2002. (Michigan monographs in Chinese studies. Vol. 49).
- ¹²⁷ *Laing Ellen Johnston.* Art and aesthetics in Chinese popular prints. С. 4.
- ¹²⁸ *Laing Ellen Johnston.* Selling Happiness. Calendar posters and visual culture in early-twentieth-century Shanghai. Honolulu, University of Hawai'i press, 2004.
- ¹²⁹ *Laing Ellen Johnston.* Selling Happiness. С. 3.
- ¹³⁰ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 16.
- ¹³¹ Exposition d'iconographie populaire. Images rituelles du Nouvel An. Peking, 1942.
- ¹³² 阿英. 晚清戲曲小說目. 上海, 1957.
- ¹³³ 阿英. 中國年畫發展史略. 北京, 1954.
- ¹³⁴ 阿英. 紅樓夢版畫集. 上海, 1955.
- ¹³⁵ 阿英. 中國連環圖畫史話. 北京, 1957.
- ¹³⁶ 楊柳青年畫研究. 天津, 1986.
- ¹³⁷ 王樹村. 楊柳青年畫資料集. 北京, 1959.
- ¹³⁸ 王樹村. 京劇版畫. 北京, 1959.
- ¹³⁹ 中國工藝美術大辭典. 南京, 1988. С. 1221.
- ¹⁴⁰ 楊柳青年畫研究. 天津, 1986.
- ¹⁴¹ 王樹村. 中國民間畫決. 上海, 1982.
- ¹⁴² 王樹村. 民間年畫. 北京, 1985. (中國美術全集, 21).
- ¹⁴³ 王樹村. 戲齣年畫. 上下冊. 臺北, 1991.
- ¹⁴⁴ 張志. 群眾歡迎木版年畫 // 美術. 1956. № 12. 頁46.
- ¹⁴⁵ Помимо тома «Свода...», посвященного китайской народной картине из японских собраний, издан каталог выставки *няньхуа* коллекции галереи Университета Тэнри: 中華世界民間版畫—招福 祈 = Chinese popular prints: Pray for Happiness. 天理參考館. 第64回企畫展. 12 с., ил.
- ¹⁴⁶ 年画的价值 — 中国木板年画国际论坛会议论文集 = The value of New Year prints: Proceedings of the International Symposium on China woodblock New Year prints. 天津: 天津大学冯骥才文学艺术研究院, 2011. 260 с., ил.

¹⁴⁷ 年画研究 / 冯骥才主编. 北京: 中国戏剧出版社, 2011. 131 с., ил.

¹⁴⁸ 中国木版年画传承人口述史丛书. 14 册. 天津: 天津大学冯骥才文学艺术研究院, 2006—2011.

¹⁴⁹ 王坤著. 义成永画点田野调查报告 = The field research report for Yi Cheng Yong woodblock New Year paintings firm / 冯骥才主编. 北京: 中国戏剧出版社, 2011. 144 с. (北京文化丛书. 中国木版年画研究系列).

¹⁵⁰ 王坤著. 义成永画点田野调查报告. С. 18—65.

¹⁵¹ 冯骥才. 一个古画乡的“临终抢救”. 北京.: 生活, 读书, 新知三联, 2011. 188 с., ил.

¹⁵² 冯骥才十年中国木版年画抢救档案 = Feng Ji Cai. Ten years Chinese woodblock New Year paintings and prints rescuing files / 向云驹主编. 天津: 天津大学冯骥才文学艺术研究院, [2011]. 367 с.





Техника и практика ксилографии





Зарождение иллюстрации

Иллюстрация, понимаемая как визуальная интерпретация текста, появилась задолго до того, как возникла книга. Первым материалом, на который люди во всем мире наносили рисунки, был камень, каменная стена жилища или храма.

Дэвид Диринджер, автор монументального труда по истории иллюминированной книги¹, ссылаясь на мнения своих предшественников, считает книжную иллюстрацию продуктом развития сюжетной настенной росписи, самые ранние примеры которой обнаруживаются в искусстве Древнего Египта. Старейшей иллюстрированной книгой следует признать рамессидский папирус 1980 г. до н. э. с ритуальной пьесой², написанной по случаю восхождения на трон фараона Сенусрета I Двенадцатой династии. Текст занимает верхнюю часть свитка, иллюстрации помещены внизу, сцены отделены одна от другой вертикальными линиями.

Самые ранние иллюстрации к Библии обнаруживаются не в книгах, а на настенных росписях. Речь идет о знаменитых фресках синагоги Дура Европос (Dura Europos) в среднем течении Евфрата, датируемых 245 г. н. э., открытых в ходе раскопок под руководством М.И. Ростовцева в 1932–1935 гг. На стенах в три яруса расположены сцены на библейские сюжеты, в которых встречаются также языческие символы и образы. Каждая фреска заключена в прямоугольную рамку и отделена от других бордюром с растительным орнаментом. Фрески хранятся в Национальном музее Дамаска, где восстановлен интерьер синагоги.

Китай не был исключением из общего правила. Камня в стране было немного, в районах, где основным строительным материалом был лёсс, камень заменяли кирпичи. В ходе археологических раскопок в провинциях Шаньдун, Сычуань, Хэнань обнаружено несколько мест, где во множестве находились каменные или кирпичные рельефы. Находки свидетельствуют о наличии разных творческих манер украшения стен подземных и наземных погребальных помещений. На этих рельефах изображены мифологические или бытовые сцены, воспроизводящие вокруг умершего ту обстановку, которая окружала его при жизни. Возведение таких семейных склепов было важной составной частью культа предков и изъясления сыновней почтительности *сяо*, уже оформившегося при Хань.

Одним из лучших памятников этого рода являются выполненные в 147–163 гг. н.э. рельефы на каменных плитах погребального помещения богатой семьи чиновника У Ляна³ в Шаньдуне. Сам У Лян скончался в 151 г., в течение года его сын и внуки возвели у подножия могильного холма небольшой

по размерам каменный склеп, украшенный рельефами⁴. Сцены на них расположены полосами-фризами по стенам усыпальницы, каждый эпизод отделен от другого короткой надписью, как правило, содержащей имя героя. Помимо мифологических и фантастических сюжетов изображены сцены из жизни крупных чиновников и вельмож — пиры, торжественные выезды, охота. Для нас особо интересны сцены из жизни Конфуция, ибо это уже нечто близкое к литературной иллюстрации, только в основе ее — не конкретное произведение, подвергнувшееся письменной фиксации, а широко бытующее в устной традиции предание. Именно от таких изображений пошла сцена из жизни «литераторов», ставшие очень популярными в дальнейшем⁵.

Изображения на ханьских рельефах разного рода увеселений, развлечений и цирковых представлений заслуживают отдельного упоминания, хотя их едва ли можно считать иллюстрациями, ибо таковые предполагают раскрытие сюжета, а не просто изображение динамичного, но бессюжетного действия (ил. 11 а–д).

Ролан Барт так определил причину появления изображений театра на стенах усыпальниц: «Известно изначальное отношение театра к культу мертвых: первые актеры выделились из общины потому, что разыгрывали роли покойников; гримироваться значило маркировать тело одновременно как живое и как мертвое; по пояс выбеленные тела в тотемном театре, раскрашенное лицо актера китайского театра, грим на основе рисовой пасты в индийском Ката Кали, маска в японском театре Но»⁶.

Вся совокупность развлекательных зрелищ при Хань по традиции именуется *бай си* — «сто игр», они включали музыку, танцы, пение, акробатику, жонглирование, состязания борцов...

Первое описание некоего действия, которое можно определить как театральное, содержится в «Оде западной столице» Чжан Хэна (78–139)⁷. Картины, запечатлевшие древний театр/цирк, можно увидеть на каменных рельефах в провинциях Шаньдун и Цзянсу, на кирпичных рельефах из Сычуани, на стеновых росписях из Хэнани и Внутренней Монголии, стоит упомянуть и хэнаньские глиняные статуэтки. Подробные сообщения об этих памятниках можно прочитать в «Театральной энциклопедии»⁸. Древние изображения запечатлели некоторые черты облика исполнителей, дошедшие практически в неизменном виде до нашего времени, например длинные рукава актерских костюмов. Развиваясь и совершенствуясь, *бай си* существовали довольно долгое время, пока не распались на многие разные виды исполнительского искусства.

Появление театральной иллюстрации возможно только тогда, когда окончательно сформировался театр как совокупность развитой драматургии и отработанных сценических приемов. В Китае, однако, различные виды изобразительного искусства запечатлели театрализованные представления, возникшие задолго до настоящего театра. Вся история китайского сценического искусства отображена в изобразительном искусстве. Характер первых представлений в самых общих чертах восстанавливается по произведениям древнейшей литературы. «Китайский театр, — писал В.М. Алексеев, — ведет свое начало, вероятно, с оформления религиозного быта, и истоки китайской драмы, как и у всех народов, идут от религиозной мистерии, как, например, сложный танец заклинателей в древнем Китае, обычай изображать душу умершего на культовых поминках и жертвоприношениях, весьма подробно описанных в книге ритуалов («Лицизи»), танец молодых ученых в храме Конфуция и т. д.»⁹.

О ритуальном характере древнейших театрализованных представлений первым из китайских ученых написал Ван Го-вэй¹⁰; эта теория активно разрабатывалась европейцами¹¹.

Помимо рельефов, ханьское искусство настенных изображений знало еще и стенные росписи, они, впрочем, сохранились гораздо хуже рельефов. В целом же искусство настенных росписей в Китае связано уже с буддизмом. Буддийские фрески¹² Китая подтверждают высказанные предположения о том, что искусство книжной иллюстрации произошло от стенной росписи.

Китайский термин *чжу бо* — «бамбук и шелк» — непосредственным образом указывает на материал древнейших китайских книг: бамбуковые или деревянные планки, соединенные между собой веревками, или же шелковые свитки. Бамбуковые и деревянные книги были очень громоздки: их перевозили и хранили в специальных плетеных коробах. Ханьский император Гуан У-ди (25–57 гг.) перевезил библиотеку в новую столицу Лоян из Чанъани на двух тысячах телегах¹³. Узкие планки позволяли разместить только самую необходимую минимальную информацию, каковой был сам текст, о каких-либо дополнительных украшениях, а тем более рисунках не могло быть и речи. Более дорогим материалом для письма был шелк, который позволял делать книги любого формата.

В период между 1934 и 1942 гг. близ города Чанша в Цзыданыку расхитителями могил был найден кусок шелка, сложенный в 8 раз и помещенный в бамбуковую шкатулку. В 1946 г. коллекционер и владелец артефакта Цай Ци-сян переправил рукопись в Соединенные Штаты, почти три десятилетия она переходила от покупателя к покупателю, оставаясь неизвестной научной общественности. В 1965 г. филантроп Артур Заклер (Arthur M. Sackler) приобрел ее для своей галереи в Вашингтоне. Рукопись известна сейчас как Чуский шелковый манускрипт из Цзыданыку, так как была обнаружена в могиле на территории южного китайского княжества Чу. Она представляет собой неизвестный ранее науке астрологический и астрономический текст, созданный в период Борющихся царств (Чжаньго, 453–221 гг. до н. э., текст — пр. 300 г. до н. э.). Текст из 926 иероглифов с трудом поддавался прочтению из-за плохой сохранности. Расшифрованные отрывки касаются описанию наводнений и землетрясений древности, а также астрономии. Текст украшен многоцветными рисунками (ил. 12): изображение лунно-солнечного китайского календаря, условно — год (внутренний длинный текст), сезоны (внутренний короткий текст) и месяцы (текст по бокам). Рисунки связаны с мифами населявших Чу народов о творении. В каждом из четырех углов — символическое изображение деревьев, между ними 12 зооморфных фигур в масках с короткими описаниями. Текст послужил ключом к дешифровке древнейших знаков. Рукопись полностью опубликована¹⁴.

В 1973 г. в захоронении Мавандуй (г. Чанша) был найден другой шелковый рукописный текст «Предсказания по астрологическим и метеорологическим явлениям», известный также как «Шелковая книга», он хранится ныне в музее провинции Хунань. Текст составлен астрономами Западной Хань (202 г. до н. э. — 9 г. н. э.) и перечислял 29 комет, появившихся в течение примерно 300 лет. Над текстом с описаниями размещены условные изображения этих комет.

Похоже, первые книги, где тексты сопровождались рисунками, писались на шелке и были связаны с астрономией, по крайней мере, других вариантов

мы пока не знаем, однако бурное развитие китайской археологии будет их постоянно приумножать. Ясно одно: шелк — слишком дорогой материал для письма, на нем нельзя было делать иллюстрированные рукописи для массового использования. Кроме того, это крайне недолговечный материал, поэтому еще в глубокой древности научились переносить важные тексты с шелка на более твердые поверхности — бронзовые сосуды и камни. С этих твердых материалов позднее стали делать отпечатки уже на бумаге. Все это привело к раннему появлению эстампажей и позднейшей технике ксилографии.

Благодаря бумаге сразу увеличилось количество иллюстрированных рукописей. Традиция приписывает изобретение бумаги придворному сановнику Цай Луню, который в 105 г. представил трону подробный доклад об изобретенном им чудесном материале.

Первое же открытое хранилище бумажных книг предоставило в распоряжение ученых репертуар иллюстрированных рукописей, а способы расположения рисунков в рукописных книгах повторялись в печатных книгах на протяжении многих сотен лет.

Отметим, что все, что мы знаем о китайской рукописной книге первых веков нашей эры, связано с находками в буддийских монастырях. Они были центрами культуры того времени, но следует иметь в виду, что нам ничего не известно о небуддийской книге, вся последующая китайская книжная традиция представлена восходящей к Дуньхуану, где найдены первые образцы книг на бумаге, изобретение которой произвело переворот в книжном деле, и наиболее ранние образцы ксилографов. Печатная книга далеко не сразу заменила рукописную, о чем свидетельствует то обстоятельство, что в дуньхуанской монастырской библиотеке всего четыре процента ксилографических книг.

Настенную живопись мы также более всего знаем по Дуньхуану, но следует помнить, что она была основным видом изобразительного искусства долгие века, и многое не сохранилось или дошло до наших дней в копиях на бумаге или шелке, что воспринимается уже иначе. В книге К. Клуни хорошо описан процесс «отделения» картин от стены, который шел всю Мин и только к началу Цин оформился окончательно¹⁵.

Росписи дуньхуанских пещер с изображением сцен на буддийские сюжеты *бяньсян* можно считать иллюстрацией, так как настенные картины точно соответствуют сюжетам найденных в Дуньхуане текстов *бяньвэнь* — роду буддийской проповеди, ставшей в середине VIII в. самостоятельным жанром, сочетавшим и прозу, и стихи. Этот жанр оказал колоссальное воздействие на становление драмы, сказа, романа и новеллы. Скорее всего, монахи исполняли тексты *бяньвэнь* перед паствой, стоя у соответствующей росписи и перемещаясь от картины к картине по мере развития сюжета.

«Кроме термина *бяньвэнь*, существует параллельный ему термин *бяньсян*, который означает фрески в монастырях на те же сюжеты, что и *бяньвэнь*. Можно предположить, что *бяньсян* при исполнении *бяньвэнь* служили своего рода иллюстрациями к повествованию» — утверждал Л.Н. Меньшиков¹⁶. О полном параллелизме текстов и росписей писали также китайские и западные авторы¹⁷.

Несколькими столетиями спустя, во времена правления династии Сун (960—1279), словом *бяньсян* обозначали гравюры, иллюстрирующие буддийские сутры. Так процесс отделения картины от стены и перенос ее на бумагу оказался закреплен в терминологии.

Форматы книжных иллюстраций

Среди дуньхуанских находок есть две знаменитые рукописи, датируемые VIII–XIX вв., они полностью опубликованы факсимиле¹⁸. Одна из них — тетрадь с текстом «Сутры о Гуаньинь» из коллекции сэра Ауреля Стейна Британского музея. Иллюстрации расположены полосой над текстом и изображают как Гуаньинь помогает попавшим в беду людям, стоит им произнести ее имя. Вторая рукопись хранится в Дуньхуанской коллекции (фонд Поля Пеллио) парижской Национальной библиотеки, она представляет собой длинный свиток, на одной стороне которого расположен текст стихотворного славословия *цзань*, адресованного ученику Будды Шарипутре. Другая сторона украшена многоцветными переходящими один в другой рисунками, изображающими победу Шарипутры над шестью лжеучителями.

Необычное для рукописной книги-свитка расположение текста и иллюстрации к нему по разным сторонам листа делает невозможным их одновременное восприятие. Стихи написаны кистью на обороте того свитка, который они иллюстрируют. Каждый момент схватки объясняется в стихах. Действие разворачивается справа налево. Сцены отделены одна от другой деревьями. Каждая группа сформирована Шарипутрой.

В. Мэйер¹⁹ выдвинул гипотезу, связывающую манеру чтения проповеди перед настенной росписью в дуньхуанской пещере с необычным оформлением парижского свитка о Шарипутре. Рисунок был реквизитом при публичном исполнении текста стихов, написанных на другой стороне свитка, чтец держал свиток рисунком к аудитории, сам при этом декламировал соответствующий рисунку стих. В. Мэйер называет такую манеру исполнения «рассказом с демонстрацией картин» («picture storytelling»). Корни ее он видит в индийской традиции, распространившейся позднее по весьма обширному региону и давшей толчок к образованию многих жанров, например театра теней.

В. Мэйер приводит многочисленные доказательства существования такого рода исполнительской манеры в Китае в гораздо более поздние времена. Анализируя юаньские и минские издания простонародной повести *пинхуа*, он приходит к выводу, что первоначально произведения в этом жанре исполнялись так же, как и ранняя буддийская проповедь: сказитель демонстрировал публике свиток с картинками на сюжет исполняемого произведения. Печатные иллюстрированные издания *пинхуа* — результат соединения в одном памятнике записанного устного текста и картин, которые служили реквизитом при его публичном исполнении. Такая трактовка значения термина *пинхуа* совпадает с ранее выдвинутой его интерпретацией, предложенной чешским ученым Ярославом Прушеком: «*Пинхуа* означает комментирование и объяснение картин»²⁰, которые использовали сказители, специализирующиеся на обширных исторических повествованиях.

Другим примером представления подобного рода В. Мэйер считает *баоцзюань* — популярные дидактические рассказы на буддийские сюжеты, произошедшие также из *бяньвэнь* и получившие широкое распространение после Юань. В. Мэйер приводит свидетельства очевидцев, наблюдавших исполнение *баоцзюань* с демонстрацией картин в провинциях Ганьсу и Хубэй вплоть до 1949 г., к сожалению, большинство таких «драгоценных свитков» погибло за годы Культурной революции. Так в течение многих столетий в сказительском

искусстве бытовала традиция, начало которой было положено средневековыми буддийскими проповедниками.

Рукописных иллюстрированных книг в Дуньхуанской монастырской библиотеке немного. Кроме двух упомянутых рукописей о Гуаньинь и о Шарипутре все свитки, снабженные картинками, суть одно сочинение — «Сутра об именах Будд» («Буддханама-сутра», «Фо мин цзин»). Эти тексты практически лишены содержания, представляют собой перечень многочисленных имен Будд. Чтение такого рода сутр может быть приравнено к заклинанию. Л.Н. Меньшиков предположил, что «именно потому, что эти сутры не имели занимательного характера, их чаще всего украшали рисунками»²¹. Будды рисовались или оттискивались с печатей над текстом с их именами. В книжной культуре сопредельных Китаю государств наблюдается аналогичная ситуация. Из более восьми тысяч тангутских книг из собрания Института восточных рукописей только одна содержит иллюстрации — «Сутра об именах Будд»²²: перечень имен Будд и довольно примитивные изображения фигур сверху листа, иногда в разных позах и цветные.

Дуньхуанские свитки знают три основных типа книжной иллюстрации, которые, с незначительными изменениями, перекочевали в ксилографические книги и просуществовали вплоть до начала XX в.

Фронтиспис *фэйхуа* покрывает всю поверхность листа.

Буддийские тексты предварялись большими гравированными фронтисписами, содержащими 3, 5, иногда 7 панно. Фронтисписом открывается и «Алмазная сутра» 868 г. Сюжет картины является своеобразным графическим зачином к тексту сутры: старший ученик Будды Шарипутра обращается к учителю с просьбой рассказать ему сутру (ил. 13).

Фронтисписы следует считать частью книги, а не самостоятельным графическим произведением: «...почти во всех известных нам изданиях, свитки это, гармоники или бабочки — гравюра располагается перед текстом, отпечатана на отдельном листе (или листах) и является, таким образом, фронтисписом. Эти листы не входят в общий счет листов книги, так как гравюра печаталась отдельно и потом подклеивалась»²³. В книгах из Хара-Хото есть только два исключения из этого правила: в изданиях 1210 г. гравюры вырезаны на тех же досках, что и относящиеся к ним тексты сутр.

По буддийскому образцу фронтисписами иллюстрировался и даосский канон, с заменой буддийского пантеона на даосский.

В светской литературе более позднего времени также применялись фронтисписы. Однако чаще картинки резались на одной доске с текстом, от другого типа иллюстраций отличались тем, что занимали целый лист и неизменно располагались в начале книги или перед сочинением, если таковых в книге несколько.

Более поздним по времени возникновения типом книжной иллюстрации, возможно, возникшим как развитие фронтисписов, является так называемая вставка *чату*, которая появляется уже в ксилографических книгах. Вставкой названа она потому, что картинка «вставляется» в текст, и текст, и картинка режутся на одной доске. *Чату*, в отличие от фронтисписов, различаются в зависимости от размеров, размещения на странице, соответственно, есть и подвиды вставок. В дуньхуанских книгах вставки встречаются во всех типах текстов: биографиях, энциклопедиях, позднее именно они повсеместно применялись в литературных изданиях.

Иллюстрации «включены» в текст, неважно в каком месте страницы, но чаще справа или перед текстом, к которому они относятся. Такое расположение часто отмечается в технических трудах — трактатах по медицине, математике, энциклопедиях, практических руководствах. Обычно размеры китайской книги строго ограничены, поэтому речь идет об иллюстрациях очень простых, многие детали упрощены, к качеству рисунка и резьбы в те времена редко предъявлялись большие эстетические претензии. Небольшой размер приводил к упрощению резьбы по сравнению с фронтисписами. Вставки большего размера назывались *даньмянь цюанье*, т. е. картина на целый лист, если же картинка занимала весь двойной лист в разворот, то это обозначалось как *шуанмянь цюанье*, картина на пару листов. В современном китайском языке *чату* называют любую иллюстрацию в книге.

Третий тип книжной иллюстрации — ленточный, иллюстрации располагаются при этом сплошной полосой над текстом, по-китайски это называется теперь *шан ту ся вэнь* — «сверху картина, внизу — текст», хороша английская попытка передать этот смысл — «бегущая иллюстрация». Такие иллюстрации есть и в рукописях Дуньхуана, где они занимали верхнюю часть очень длинных свитков, так были иллюстрированы и знаменитые *пинхуа*. Значительно реже сплошные иллюстрации располагались внизу листа под текстом.

В печатных томах иллюстрации не были непрерывны, каждая сценка обрамлялась рамкой, в которой часто было написано название данной сцены и краткое пояснение к ней. На странице помещалась одна сцена, размер картинка зависел от формата книги, рисунки обычно располагались как можно ближе к тому тексту, с которым связаны²⁴.

Д. Диринжер считал сплошную иллюстрацию «матерью» любой книжной иллюстрации, именно сплошной полосой картинка отделилась от стены и попала на свиток. «В некоторых египетских свитках на папирусе иллюстрация бежала в виде продолжающихся серий картин от конца к концу, как в современных комиксах. Похожий метод был использован в греко-римских папирусах, и тот же стиль был приспособлен для ранних кодексов, скопированных со свитков». В мировой книжной культуре иллюстрация сплошной полосой постепенно как бы рассыпалась: «...в более поздние времена одиночные картинки были или вставлены в текст (в рамках или без), или размещены как иллюстрации по краям текста, или стали полностраничными миниатюрами»²⁵.

Сплошные иллюстрации выполняли функции, которые принято ныне называть «подражательными» (mimetic), создавая эффект параллельности слова и изображения. Книги с иллюстрацией сплошной полосой можно уподобить живописному свитку, который принято было рассматривать сцена за сценой, постепенно разматывая свиток и заворачивая уже просмотренные части.

В китайской традиции сплошные иллюстрации продержались необыкновенно долго. Причину тому следует, по-видимому, искать в том, что китайцы издревле располагали текст вертикальными столбцами, т. е. писали справа налево сверху вниз, что было предопределено материалами, на которых они писали — узкими бамбуковыми или деревянными планками. При таком направлении письма расположение иллюстрации сверху или снизу текста кажется наиболее естественным. Количество столбцов иероглифов на странице определяло размер картинка.

Формат изданий художественной литературы с ленточной иллюстрацией был наиболее популярен в коммерческом отношении, так печаталось большинство

популярных романов в провинции Фуцзянь, наиболее развитом регионе книгопечатания и книготорговли в стране. Со временем потребность в больших тиражах привела к снижению качества резьбы как текста, так и картинок, что повлекло за собой падение престижа фуцзяньских книг особенно среди представителей образованного сословия.

Ленточные иллюстрации стали выходить из широкого употребления — их вытесняли картинки, собранные вместе в начале книги или даже вынесенные в отдельный том, предшествующий изданию текста, особенно многотомного. Такого рода иллюстрации называли *гуань ту*, основное значение иероглифа *гуань* — «шапка», «головной убор», отсюда и значение «птичий гребешок». Этот возникший уже при Мин формат не следует путать с ранними фронтисписами.

При Мин появляются издания, которые можно считать первыми опытами книжек-картинок, т. е. таких, где картинка не сопровождает текст, но преобладает над ним. Книгу из восьми листов «История чжуншаньского волка» «*Чжуншань лан чжуань*»²⁶ с записью легенды сунского времени о неблагодарном волке, напавшем на своего спасителя, характеризует тонкая резьба. Книжки-картинки отличаются от более ранних полностью иллюстрированных книг небольшими размерами, в них история рассказывается с помощью текста и картинок не вся целиком, со всеми перипетиями сюжета, а только один из эпизодов. Простота, лаконичность, прямолинейность фабулы обязательны для книжек-картинок.

Книжки-картинки в современном языке называются *ляньхуаньхуа*, буквально — «картинки связанных колец», здесь присутствует образ цепи из неразрывно соединенных звеньев. Так, литературная форма, в которой последующая глава начинается теми фразами, которыми окончилась предыдущая, называется *ляньхуаньти* — «стиль связанных колец».

Термин *ляньхуаньхуа* поздний, на самих книжках-картинках он не встречается. Чаще всего употреблялось название сочинения со словом *цюаньсян*. Словосочетание *ляньхуаньхуа* появляется лишь в начале десятых годов прошлого века, например «*Ляньхуань тухуа Шуйху*»²⁷, «Книжка-картинка по роману «Речные заводы».

Легендарная книжка-картинка сунского времени с биографией Конфуция, о которой «слышал» А-ин²⁸, называлась «*Шэн цзи ту*» «Картины с изображением деяний Мудреца».

Ляньхуаньхуа, несомненно, развивает форму *шан ту ся вэнь*, которая была и в *пинхуа*. Следует иметь в виду, что *пинхуа* можно назвать настоящим литературным жанром, тогда как термин *ляньхуаньхуа* характеризует не жанр, а тип издания иллюстрированной книги с преобладанием картинок над текстом. При Мин и в начале Цин *ляньхуаньхуа* развивались достаточно бурно. Среди книжек-картинок *ляньхуаньхуа* много книжек о жизни философов, помимо Конфуция, популярны были иллюстрированные биографии Чжуан-цзы.

Ксилография

Одним из парадоксов истории книжного дела в Китае является тот факт, что сами китайцы оставили на удивление мало свидетельств о технике ксилографии. Первые скупые описания процесса изготовления печатного блока и подробности получения с него отпечатков на бумаге принадлежат не китай-

цам, а иностранцам: итальянскому миссионеру-иезуиту Маттео Риччи (Matteo Ricci, китайское имя Ли Ма-доу, 1552–1610), который тридцать последних лет своей жизни провел в Китае (ил. 14).

Почему китайцы, обычно объясняющие все очень тщательно, «пропустили» такое важнейшее изобретение своей цивилизации, не вполне понятно. Едва ли они опасались открыть секрет технологии, ведь о подвижном шрифте Шэнь Ко рассказал во всех подробностях. Дж. Макдермотт полагает, что некие тексты все же существовали, но не сохранились. Впрочем, метод был достаточно прост и, возможно, поэтому никто из пишущих представителей образованного сословия не обращал на него особого внимания²⁹.

Первое описание в деталях того, как китайцы делали свои книги, было опубликовано лишь в 1820 г. шотландским протестантским миссионером Вильямом Милном (1785–1822) в сочинении под названием «Воспоминание о первых десяти годах протестантской миссии в Китае» («A retrospect of the first ten years of the protestant mission to China»)³⁰.

Доказательством крайнего удобства технологии для удовлетворения потребностей китайцев в многотиражном копировании текстов и изображений служит ее неизменность в течение многих столетий.

Доски резались из сливового дерева или жужуба. Доска проверялась на прочность и качество, затем подгонялась по формату будущей книги — на размер двух страниц. Всегда печатались одновременно две страницы, после чего лист перегибался посередине — белая сторона к белой стороне, листы переплетались, не разрезаясь. Так получался «двойной лист» — основная единица пагинации китайской книги.

Поверхность доски натиралась пастой из горячего риса, чтобы размягчить и разгладить дерево. Текст к этому времени уже переписан на прозрачную бумагу, которая передана резчику, тот, перевернув лист, прикладывал его к промокшей доске. Тонкость бумаги позволяет написанному проявляться на оборотной стороне листа. Бумага очень осторожно притиралась к доске специальными щетками, отчего на доске оставался ясный отпечаток написанного тушью текста. Теперь нужно было с крайней аккуратностью при помощи резца вырезать на поверхности доски те места, которые не покрыты тушью, таким образом получают иероглифы высокого рельефа. Небольшие ошибки исправлялись вставкой кусочков дерева, так ремонтировались и доски, частично поврежденные от частого употребления.

Так как бумага, употребляемая для печатания книг, очень тонкая, пресс не применялся. Доски покрывали тушью круглыми кистями, лист бумаги затем прикладывали к доске и притирали щетками. Производительность труда при этом методе довольно высока. Некто дю Альд (нач. XVIII в.) подсчитал, что «...если доски уже награвированы, бумага нарезана и краска готова, то один человек со своей щеткой без усталости может оттискивать почти десять тысяч листов в один день»³¹.

Тушь для получения отпечатков изготавливали из ламповой сажи. В сосуд с маслом опускался хорошо горящий фитиль, сверху сосуд покрывали железной воронкой. На воронке оседала копоть, потом ее счищали и для загустения смешивали с раствором камеди, чаще вишневого, или клейковины до получения однородной массы, массу раскладывали по формам.

Датировка начала ксилографического книгопечатания в Китае — предмет многочисленных и довольно жарких дискуссий. Традиционная историография

связывает изобретение нового метода с именем Фэн Дао (882–954), в течение более двух десятков лет (932–953) занимающего высокие государственные посты при четырех династиях в междоусобицу, известную как Пять династий, последовавшую за падением Танского государства. Фэн Дао принял решение о печатании на досках конфуцианских классиков. Работа по фиксации канона и исправлению текстов была завершена в 953 г.: были изданы классики и комментарии к ним в объеме ста тридцати томов.

Корейские и японские ксилографические памятники позволяют отодвинуть нижнюю границу возникновения ксилографии в более ранние времена. Основанием для таких предположений служит буддийский характер всех ранних печатных книг в сочетании с доказанным утверждением, что буддизм проник в Корею и Японию через Китай. Особенности буддийской практики послужили причиной тому, что проповедники были заинтересованы в быстром копировании текстов: «размножение религиозных текстов путем их переписки считалось у буддистов богоугодным делом, и книгопечатание, возникнув, вероятно, в одном из буддийских монастырей и открывшее широкие возможности для массового распространения буддийских сочинений, нашло широкое распространение в этих монастырях»³².

Древнейшая в мире ксилографическая книга — собрание священных буддийских текстов — датирована 704–751 гг., найдена в Южной Корее в 1966 г. Первый японский ксилограф относится к 770 г., когда императрица Сётоку (718–770) приказала отпечатать с досок миллион свитков-заклинаний. Свитки были помещены в специально изготовленные небольшие деревянные пагоды, распределенные по десяти крупнейшим буддийским храмам. Следующее упоминание о ксилографии относится уже к 1009 г.

Обнаружение все более ранних экземпляров ксилографов в сочетании с разным толкованием исторических источников вызвали дискуссию о возможности дотанского книгопечатания. Поль Пеллио³³, а также К.К. Флуг³⁴ весьма убедительно доказали, что суйский ксилограф 593 г., о котором сообщает автор минского времени Лу Шэнь — не реальный книжный памятник, а результат ошибки переписчика.

Дуньхуанские находки позволили значительно отодвинуть время начала ксилографического книгопечатания, кроме того они позволили неразрывно связать книгопечатание с распространением буддизма. Согласно колофону экземпляра «Алмазной сутры» («Vajracchedikā prajñāpāramitā sūtra» «Ваджраччхедика-праджняпарамита-сутра» «Цзиньган божо боломи цзин») в переводе Кумарадживы отпечатан в Дуньхуане Ван Цзе 11 мая 868 г. Высокое качество найденной сэром Аурелом Стейном книги, состоящей из шести листов текста, предваренных гравюрой-фронтисписом, свидетельствует о немалом опыте печатников середины IX в.

Реальный быстрый рост количества ксилографов связан с осознанием удобства новой техники для многократного тиражирования текстов уже не буддистами, но конфуцианским государственным деятелем. Главным двигателем этого этапа был вышеупомянутый Фэн Дао, его активность подготовила расцвет книгопечатания при династии Сун. За ней последовало проведение масштабных государственных издательских кампаний: в 971–983 гг. печатается буддийский канон, в 994–1063 гг. — свод династийных историй, в 1019 г. — даосский канон. Издаются своды энциклопедического характера, литературные антологии.

Если в период Тан ксилографический метод печатания применяли, главным образом, в буддийских монастырях, то в последующую за ней династию Сун его использовали не только монастырские и официальные издатели различного уровня, но и частные печатни. При этом до XII в. основным способом распространения текста оставалась рукопись: «...несмотря на изобретение книгопечатания, в начале Сун ксилографию рассматривали (во всяком случае, в обиходе императорского двора и императорских печатен) как способ фиксации уточненных и высочайше утвержденных текстов»³⁵. Отпечатанные при дворе книги оставались в императорских библиотеках, редко выходя за их пределы.

Ксилографические книги, отпечатанные во времена правления династии Сун, во все последующие эпохи служили образцом для подражания, были эталонными. Искусство каллиграфов, переписывающих текст для гравирования его на досках, почерк сунских книг определили вид китайской книги на многие последующие столетия. Качество резьбы сунских ксилографов также считается недостижимым, так как позднее, с увеличением тиражей книг, резьба неизменно ухудшалась, особенно в изданиях массового спроса. Следует учитывать, что учебники, справочники, популярную литературу переписывали для гравирования уже не каллиграфы, а профессиональные писцы, а это — уровень ремесла, а не высокого искусства.

В Китае текст и картинка резались всегда на одном блоке, в отличие от Европы, где такая практика просуществовала недолго, а затем текст стал набираться отдельно, к нему гравировались в той или иной технике картинки.

Эта особенность предопределила и долгое бытование ксилографической иллюстрации в Китае, и появление альбомов гравированных картин, практически лишенных текста, хотя от него и отталкивающихся. Качество рисунка и резьбы в альбомах было заведомо выше, чем в книгах, где оно ограничивалось возможностями ремесленника-гравера, впрочем, соотношение картинка-текст в разные периоды менялось.

В первые века китайской ксилографии изготовление одностраничных отпечатков опередило собственно книгопечатание, что объясняется чисто экономическими причинами. В больших количествах вырезалась и печаталась продукция, которой был гарантирован быстрый сбыт, амулеты, календари с предсказаниями. В Дуньхуане найдено два печатных календаря — за 822 и 877 гг. При монастырях резались картины для подношений тем же монастырям: прежде было принято дарить монастырю рисованные картины по случаю принятия обета, но выяснилось, что оттиски — дешевле и доступны большему числу прихожан. Торговля такого рода печатной продукцией была сосредоточена вокруг буддийских монастырей — центров культурного мира того времени. С буддизмом связано не только начало китайского книгопечатания, первые одностраничные гравюры также возникли в монастырской и около монастырской среде.

Переплет

В условиях, когда текст и картинка резались на одном блоке, т. е. получался довольно большой по ширине и высоте лист бумаги, который надлежало определенным образом свернуть, чтобы получилась книга, способы переплета были очень важны.

Напомним, первоначально китайская книга имела вид свитка — *цзюань*. Именно для свитка были характерны сплошные иллюстрации и фронтисписы. Искать в свитке картинку, расположенную в каком-нибудь любом его месте, крайне неудобно. Переход от свитка к кодексу, почти совпавший по времени с переходом от рукописи к ксилографической книге, а также позднейшие изменения переплетных технологий, безусловно, влияли на способы размещения картинок в книге.

Идея найти замену свитку связана с поисками более удобной в обращении формы книги, в которой можно быстро найти нужное место, возникла только тогда, когда существенно увеличилось число «пользователей» книги, т. е. реальное количество образованных людей. В дуньхуанской библиотеке были найдены карманные молитвенники, сложенные в виде тетрадки, — лист складывался пополам, когда все четыре страницы оказывались исписанными, к тетрадке приклеивали еще один сложенный вдвое лист. Существовали также попытки приспособить к китайским вкусам форму книги индийской традиции, восходящую к книгам на пальмовых листьях, в Китае и в Центральной Азии книги такого типа были почти исключительно бумажными. Страницы книги-потхи длинные и узкие, писали на них с двух сторон, в центре страниц оставляли свободное место, в середине которого пробивалось одно, реже два отверстия, в которое вставлялся шнур, собственно и превращающий стопку листов в книгу. При чтении напряжение шнура ослаблялось, листы свободно перебирали, по окончании чтения шнур снова плотно затягивали. В Китае такой тип книги просуществовал недолго, большая часть китайских потх обнаруживается в Дуньхуане, причем время их создания совпадает с периодом завоевания его Тибетом (774—848)³⁶.

Для китайских книг удобнее потх оказались «складные книги» *чжэ (цзы)бэнь*, они же *сюаньфэнгэ* (вихревые страницы), по-русски их принято называть книгами-гармониками. Первые шаги изготовления такой книги идентичны тому, как изготавливали свитки, — листы бумаги склеивались по горизонтали в длинную полосу, только эта полоса бумаги не заворачивалась в трубочку, а складывалась в виде стопки узких листочков, которая гармошкой раскрывалась вертикально вверх. В такой книге нужное место можно было найти гораздо быстрее, чем в свитке. Каждая гармоника унаследовала от свитка название *цзюань*. Как и свитки, гармоника, составляющие одно сочинение, было принято связывать друг с другом, так появились специальные бумажные футляры для тонких гармоник. Книги принято было хранить горизонтально, поэтому надписи на книгах с названием сочинений, спецификацией томов делались не только на обложках, но и на боковых «обрезах».

Прошло очень много времени, прежде чем книга-гармоника окончательно вытеснила свитки. Именно зафиксированные в названии быстрота и удобство пользования, столь очевидные, были в глазах интеллектуальной элиты недостатком, свидетельством несолидности и ненужной поспешности, ведь понятно, что достойную книгу надо читать неспешно и от начала до конца, а не судорожно перелистывая страницы. Чем выше был интеллектуальный статус сочинения (поэзия, высокая проза, философский трактат), чем дольше оно ходило в виде свитка. Причем во времена Тан уже существовали книги, написанные на отдельных листах (*ецзы*); способ крепления листов в то время не совсем ясен³⁷. Это были книги сугубо справочного характера, для пользования которыми быстрота была необходима.

Однако соображения удобства постепенно брали верх, и к концу первого тысячелетия, когда печатная книга все увереннее замещала рукописную, книгу-свиток вытеснил кодекс, представляющий собой различные эксперименты с формой переплетов.

Ко временам Сун, от которых до нас дошло много книг, и свитки, и гармоника морально устарели. Удобнее оказалось скреплять отдельные листы между собой вместо того, чтобы изобретать новые способы сложения длинной полосы склеенных листов.

Напомним, что в китайской книге отпечаток всегда делался на одной стороне листа из-за особенностей китайской бумаги. Это определило и многие тонкости и неожиданные для нас, привыкших к листам с отпечатками с двух сторон, сложности переплета.

Основной вид сунской брошюровки называется «книга-бабочка» (*худэ чжуан*). Лист бумаги с отпечатанным на нем с одной стороны текстом сгибался пополам, т. е. получалось не четыре страницы, а две. Листы склеивались между собой, при этом просвет в середине листа, на котором помещалось название произведения и пагинация, оказывался обращенным в сторону корешка, а не во внешнюю сторону, как в книгах-гармониках, где полоска с названием располагалась на полях страницы. Книга со склеенными по сгибу листами, у которых видна и чистая оборотная сторона, действительно напоминала бабочку.

Очевидно, то обстоятельство, что в «бабочке» были видны чистые оборотные страницы, привело к появлению другого типа брошюровки, продержавшегося очень долго. Отдельные листы склеивались не по сгибу, а по противоположной, внешней, стороне. При такой брошюровке чистые страницы оказывались «запечатанными» в середине двойного листа.

Этот тип брошюровки, появившийся при Юань, назывался «баобэй чжуан» (связанный сзади) и являлся прямой противоположностью бабочке.

При переходе от «бабочки» к «баобэй чжуан» с течением времени возник непредвиденный конфликт при оформлении иллюстрированных книг. Две картинки листа резались и печатались с одной доски, и при переплете «бабочка» этот лист был виден полностью, картинки на нем мыслились как единое художественное целое.

При новом способе переплета вырезанные на одной доске картинки оказывались на противоположных сторонах. Особенно чувствительным это было при переброшюровке бывших «бабочек» в *баобэй чжуан*. На развороте таким образом оказывались видны картины, отпечатанные с двух разных блоков, что было далеко от первоначального художественного замысла. Так были позднее переброшюрованы знаменитые «Пять *пинхуа*», первоначально переплетенные «бабочкой»³⁸.

Если же иллюстрации располагались не сплошной полосой над текстом, то конфликт переплета и замысла художника при переброшюровке был еще более заметен. Так, в нанкинском издании пьесы «Цзюхун цзи» (1435 г.) текст и картинки вырезаны на одном блоке, справа размещена картинка, слева текст, т. е. они видны на одном развороте³⁹. Так было в переплете «бабочка», но когда книгу переброшюровали, то картинка оказалась перед текстом: читатель вначале рассматривал картинку, потом переворачивал страницу и читал соответствующий текст.

В годы Вань-ли книги перестали склеивать, а начали сшивать, так появилось *сяньчжуан* «струнное переплетение» (ил. 15)⁴⁰.

Именно при переходе от «бабочки» к другим типам переплета художники книги стали осознать стороны листа как прямую и обратную, что привело к созданию некоторых оригинальных изданий.

В середине шестидесятых годов XVII в. малоизвестный художник с севера Китая, некоторое время работавший в Ханчжоу, по имени Лю Юань получил от цинского чиновника заказ на книгу, которая послужила бы прославлению и легитимизации правящей династии. Лю Юань поместил в книге портреты 24-х вассалов ранней Тан. Противоположная (версо) портрету сторона листа содержала каллиграфическую надпись, печати художника и заказчика, заключенные в рамку, образованную растительным и животным орнаментом (ил. 16). При этом сами портретируемые часто изображались со спины. Подобный лист в нашем представлении скорее воспринимается как открытка, а не как лист из книги. Не случайно в этой связи А. Буркус-Шассон⁴¹ вспоминает Чэнь Хун-шоу, создавшего рисунки для помещения их не в книге, а на отдельном листе.

Подобный прием встречается почти в то же время в иллюстрированном издании (1631 г.) романа «Повествование о Суйском Ян-ди» «Суй Ян-ди яньши» — стихотворный куплет помещен в рамку на оборотной стороне листа⁴².

Подвижной шрифт

Хотя подвижной шрифт и является китайским изобретением (ил. 17), употреблялся он в Китае редко и только в каких-либо особых случаях, т. е. не повсеместно. Он был менее удобен для иероглифического письма, чем ксилография, но китайские печатники совершенствовали его в течение столетий, экспериментируя, главным образом, с материалами.

Изобретателем подвижного шрифта считается простолудин, как его описывает всезнающий Шэнь Ко (1029–1093), по имени Би Шэн. В сороковые годы XI в. Би Шэн сделал литеры из глины, для каждого иероглифа свою, затем обжег их и поместил в железную рамку-матрицу, особым образом закрепив. Для наиболее употребительных знаков делалось много литер, в зависимости от вероятности многократного появления одинакового знака на странице. Шэнь Ко отмечает, что способ Би Шэна позволяет необычайно быстро получить при печатании сотни и тысячи экземпляров. Наиболее полный анализ приводимых Шэнь Ко сведений можно найти у К.К. Флуга⁴³.

В начале XIV в. при Юань изобретатель, автор монументального агрономического сочинения Ван Чжэн, по своему собственному свидетельству, несколько лет работал над усовершенствованием подвижного шрифта как раз для того, чтобы напечатать свой агрономический трактат. Изобретенный им шрифт был деревянным. Иероглифы вырезались на блоке, потом каждый по отдельности устанавливался в направляющие из бамбука. Наиболее часто встречающиеся знаки делались с запасом. Ван Чжэн изобрел также наборную кассу — вращающийся круг из дерева чуть более 2 м в диаметре. Вокруг согласно произношению располагались иероглифы в бамбуковых ящичках, каждому соответствовал свой номер. Наиболее частые знаки располагались на круге. На двух кругах размещалось примерно 30 000 знаков. Между кругами сидел человек, который крутил их справа налево. Он подготавливал и выбирал знаки. Другой человек брал те знаки, который требовал первый, и присваивал каждому знаку свой номер. Эти люди знали наизусть порядок и номера иероглифов в кассе.

При Мин и Цин продолжалась работа над усовершенствованием деревянного шрифта, которым чаще всего печатали большие тиражи поэтических сборников, трудов по экономике, истории, философии, а также генеалогии. Интересно ознакомиться с таблицей использования различных технологий при печатании генеалогий при Цин и в начале Республики⁴⁴. В 1638 г. с использованием подвижного шрифта впервые была отпечатана «Цзин бао» («Столичная газета»).

Пробовали делать и медные литеры, но эта технология была очень дорогой. При Цин для печатания документов и официальных книг вновь вернулись к обожженной глине, под влиянием европейских технологий стали работать также и со свинцовым набором.

При печати произведений популярной художественной литературы подвижной шрифт практически не применялся, за исключением дорогих по себестоимости дворцовых изданий цинского времени⁴⁵, картинки к набранному подвижным шрифтом тексту делали редко, в Европе же после Гутенберга это научились делать быстро.

Опыты применения подвижного шрифта в Китае свидетельствуют, что он был менее удобен для китайских реалий, чем ксилография. Помимо громоздкости набора, нужного для печати самого небольшого по размеру иероглифического текста, подвижной шрифт был менее выгоден экономически. Вырезанные однажды доски можно было использовать в течение нескольких столетий, подновляя их и ремонтируя, при этом мастерская хранила только доски, не делая больших тиражей книги, всегда печатали столько копий, сколько это было нужно в данный момент. Естественно, не было необходимости оборудовать специальные помещения для хранения нераспроданной части тиража, отсутствовал экономический риск производить лишние книги, понапрасну потратив на них бумагу, тушь и рабочее время. При использовании же наборного шрифта мастерские вынуждены были прогнозировать количество отпечатанных копий до того, как рассыпать набор для подготовки новой книги. Такие экономические риски могла позволить себе далеко не каждая печатня, не случайно подвижной шрифт чаще всего применялся правительственными, а не коммерческими издательствами.

Многоцветная печать

Техника цветной печати с досок была известна в Китае очень давно, но применялась не в книжном деле, а для раскрашивания тканей, а с XI в. — для печатания бумажных денег. Примерно с конца Юань предпринимались разрозненные попытки как-то приспособить технологию к созданию отпечатков на бумаге. Для получения отпечатков пользовались минеральными водорастворимыми красками, которые также применялись для создания рисунков на шелке и бумаге.

С.Н. Соколов-Ремизов именует технику китайского многокрасочного ксилографа «водяной печатью»⁴⁶. Здесь необходимы уточнения, ибо есть отличные друг от друга технологии, которые можно обозначить этим термином. В технике водяной печати делалась так называемая «викторианская бумага», широко применяемая для оформления форзацев. В современном искусстве эта технология также развивается весьма успешно, но уже не для прикладных целей,

а как вид станковой графики. Метод прост: краска разливается по поверхности воды, к которой прикладывается лист бумаги. Ныне существует множество всяких уловок для закрепления контуров рисунка. Получается очень красиво, но каждый отпечаток уникален, поэтому этот способ невозможно использовать для тиражирования.

«Водяная печать», она же «акватипия», производится водяными красками с целью добиться максимально точного копирования произведений классического изобразительного искусства от настенной росписи до акварельных рисунков. Европейское искусствоведение считает, что технику акватипии начал применять известный гравёр и педагог Иван Николаевич Павлов (1872–1951). Он работал в технике тоновой гравюры: вначале создавал репродукционные ксилографии для журналов, а потом и авторские работы. При печатании этим способом готовят несколько деревянных, иногда и металлических досок, на каждой из них выпуклыми являются части, оттискивающие одну какую-либо краску; затем происходит последовательное печатание на станке. Число красок неограниченно.

Однако в Китае подобная технология была предложена художником Ху Чжэн-янем за несколько столетий до И. Н. Павлова.

Ху Чжэн-янь, ок. 1582–1671/1672, (Юэ-цун, Цы-гун) родом из уезда Сюнин округа Хуйчжоу провинции Аньхуй, был известнейшим библиофилом, художником и мастером по вырезанию печатей, много экспериментировал с цветом в гравюре, а отпечатки дарил своим друзьям. Популярность его произведений была столь высока, что он был вынужден переплести лучшие свои гравюры в альбомы. Так и появился знаменитый «Ши чжу-чжай (шу) хуа пу» («Альбом рисунков и (каллиграфии) из Кабинета Десяти бамбуков») (ил. 18). Около его дома в минской столице Нанкине росло десять больших бамбуков, которые и дали название произведениям, созданным в этом месте. В альбоме 160 цветных гравюр размером 20 на 23, 6 см. Альбом известен в переиздании 1633 г., хранится в Пекинской библиотеке, существуют также позднейшие отпечатки как с оригинального комплекта досок, так и с их копий. В альбом входят восемь тематических разделов по 20 гравюр в каждом: каллиграфия, цветы сливы, орхидеи, бамбук, камни, плоды, птицы и животные, цветы. Каждый рисунок сопровождается каллиграфически исполненным стихотворением. Рисунки принадлежат как самому Ху Чжэн-яню и его современникам, так и их знаменитым предшественникам: Чжао Мэн-фу (1254–1322), Шэнь Чжоу (1427–1509), Тан Иню (1470–1524), Вэнь Чжэн-мину (1470–1559). Издание дополняют два тома объяснений особенностей технологии. Ху Чжэн-янь предложил два революционных метода.

Напомним, что до него изготовление цветных отпечатков делалось двумя основными способами. Самый простой заключался в том, что одна доска раскрашивалась сразу несколькими красками, отпечаток осуществлялся путем наложения листа бумаги на эту раскрашенную доску. Этот способ, дающий оттиск очень низкого качества, называется обычно *фуцай* или *фусэ*. В этой технике делались чаще даже не картинки, а цветная пагинация, например, красной тушью оттискивались знаки примечаний. В 1589 г. в издании «Альбом рисунков туши мастера Чэна» («Чэн ши мо юань») Чэн Да-юэ появилось одновременно 15 иллюстраций в цвете, выполненных таким способом⁴⁷.

В определении другого способа главное понятие — «комплект», «комплект досок» *тао бань*. Резалось столько досок, сколько нужно было цветов для

готового отпечатка, как правило, — пять основных цветов. К доске, окрашенный в один цвет, прикладывали лист бумаги, потом его же — к другой доске, окрашенной уже в другой цвет и т. д. Способ этот при очевидной простоте весьма затратен, требовалось много «лишней» дорогой древесины, кроме того, при печатании не удавалось избежать четких контуров и резких границ в месте перехода от одного цвета к другому.

Ху Чжэн-янь предложил способ, известный как *доу бань*, «сборная доска». Слово перевести трудно, так как *доу* встречается только в сочетаниях. Первоначальный рисунок делился на множество частей в зависимости от предполагаемой раскраски, для каждого цвета резалась своя доска, порой весьма причудливой формы. Мастерство печатника состояло в максимально точном наложении разноокрашенных досок на лист, получался своеобразный многоцветный пазл. Ху Чжэн-яню удавалось добиться тонкого перехода от оттенка к оттенку без видимой границы перехода цвета.

«Многоцветная печать осуществлялась при помощи набора отдельных блоков, каждый из которых был зарегистрирован согласно своей позиции в очереди печати и печатался последовательно... Количество блоков в наборе варьировалось от небольшого до нескольких десятков и более в зависимости от многообразия нужных цветов и тонов»⁴⁸. Метод был сравнительно прост, позволял экономить древесину, но требовал большой точности при совмещении фрагментов.

Эту технику позднее развивали многие. Она была хороша именно для альбомов, отдельные листы впоследствии переплетались, так как появилась возможность делать хорошие репродукции, стали печатать многочисленные руководства по живописи. Для книг, где традиционно картинка и текст резались на одном блоке, технология была едва ли применима, но популярность цветной гравюры вызвала желание у художников книжной графики как-то ее использовать. В книжной графике применяли для цветной печати некую смешанную технику, основанную на комбинации трех известных способов. Так как цветную печать стали активно использовать при изготовлении эротических картинок, книга с цветными картинками и книга с картинками непристойными стали почти синонимами. А.Н. Желоховцев рассказал однажды о том, как в пятидесятые годы прошлого века в Пекинской библиотеке у него возникли сложности с заказом книг с цветными гравюрами самого невинного свойства.

Репродукции известных произведений на отдельных листах с использованием старинного метода мастерской «Десяти бамбуков» в конце XIX в. стала изготовлять и продолжает это делать до сих пор пекинская мастерская «Жунбао чжай» (ил. 19). Там также для одного рисунка делается множество досок. Хотя считается, что гравюры «Жунбао чжая» полностью аутентичны минским, известнейший специалист по китайской гравюре Ван Бо-минь крайне отрицательно относится к опыту пекинских печатников, говоря, что они вместо метода печати водяными красками *шуйинь мукэ* используют метод *мубань шуйинь*, т. е. метод получения отпечатка «мокрым способом»⁴⁹. Действительно, в «Жунбао чжай» лист бумаги опрыскивают водой перед тем, как приложить его к доскам, что также создает эффект отсутствия контура и плавного перехода оттенков, но негодными, по мнению исследователя, средствами. В действительности трудно сказать, какая именно техника использовалась при напечатании первого тиража «Десяти бамбуков», мы судим о том, что было тогда, по тому, что нам показывают сейчас в «Жунбао чжае»⁵⁰.

Второй революционный метод цветной печати, предложенный Ху Чжэн-янем, применяется в основном для изготовления художественной почтовой бумаги. Он называется *гун хуа*. В этой технике создан второй знаменитый альбом художника — «Ши чжу-чжай цзянь пу» («Альбом почтовой бумаги из Кабинета Десяти бамбуков»). Отечественным исследователям почему-то трудно дается истолкование термина *гун хуа*. А.И. Кобзев, например, считает, что он характеризует точность соединения отдельных досок для получения разноцветного отпечатка на одном листе⁵¹. Смысл иероглифа *гун* — «охватывание», «наложение». Этим словом обозначается, как складываются руки (ладонь на кулаке) при почтительном поклоне. «Наложение цветов» Ху Чжэн-яня — печатание на рельефной, особым образом смятой бумаге для передачи объема изображения, без задействования цвета. Естественно, такую технику трудно применять в книгах или тяжелых альбомах, поэтому она так и осталась в основном за почтовой бумагой. М. Буссотти отмечает, что именно использование техники *гун хуа*, позволяющей добиваться удивительных эффектов от неокрашенной бумаги, демонстрировало амбиции Ху как интеллектуала⁵².

Центры книгопечатания

Экономическая основа для широкого развития книгопечатания начала формироваться еще при Тан с зарождением городской культуры и становлением ремесел. При монастырях печатались книги строго определенной тематики. Казенное книгопечатание ограничивалось потребностями конфуцианского образования. Настоящий рынок печатной продукции создавался усилиями частных лиц, в достаточной степени не зависимых ни от церкви, ни от государства. Такая свобода могла существовать только в городах с их широкими культурными и коммерческими возможностями.

Горожане были уже далеки от сельского хозяйства, город жил ремеслом и торговлей. Любая небольшая мастерская была еще и лавкой, здесь работал хозяин и члены его семьи, в VII–VIII вв. изредка применялся наемный труд. Владелец мастерской самостоятельно занимался сбытом своего товара: работал по заказам, продавал товар в своей лавке, а избытки сбывал на рынке. В услугах посредников в большинстве отраслей ремесленники не нуждались.

Естественно, что в такой большой стране, как Китай, любое производство и книгопечатание в том числе, возникает и развивается в тех местах, где для этого существуют условия наибольшего благоприятствования. В правление династии Сун складывается несколько крупных региональных центров, производящих книги определенного качества, обусловленного различием бумаги, древесины для досок, качеством туши. Из такого рода чисто технологических различий формировался особый художественный стиль, характерный для гравюр, отпечатанных в том или ином регионе.

Книжное производство сосредоточилось в двух районах с наибольшей плотностью населения — в нижнем течении Янцзы и на западе нынешней провинции Сычуань (Шу). Самая ранняя сохранившаяся книга, «Алмазная сутра», отпечатана предположительно в Сычуани.

Первоначально книжные мастерские были частью лавок по производству бумаги и магазинов погребальных принадлежностей. Чаще всего это был семейный бизнес. При Сун и Юань стали нанимать рабочих-резчиков и производить

книг больше, чем это нужно данному региону. Мастерские начали разделяться «по интересам», кто-то печатал дешевые издания, справочники и повседневные энциклопедии, кто-то — дорогие издания конфуцианских классиков для элиты. Известна мастерская⁵³, специализировавшаяся на печатании и продаже медицинской литературы.

Религиозное (буддийское и даосское) книгопечатание концентрировалось вокруг монастырей, издание религиозных текстов было единственной отраслью книжного производства, не связанной непосредственно с городской жизнью. «Кроме ремесла казенного, существовало еще ремесло монастырское, о котором известно значительно меньше. Монахи и монахини при монастырях и в больших храмах изготовляли на продажу благовонные свечи, бумажные деньги для жертвоприношений, печатали с досок религиозную литературу», — отмечает Э.П. Стужина⁵⁴.

Главными политическими и культурными центрами страны в конце XI в. были крупнейшие города Кайфын, Ханчжоу, Фучжоу, Цюаньчжоу и Чанша⁵⁵, причем из них только Кайфын находился не на побережье юго-востока страны и не на Янцзы (ил. 20). Книгопечатание и книготорговля развивались главным образом в приморских областях современных провинций Чжэцзян и Фуцзянь.

В Кайфыне — столице Сунской империи (960–1127) — печаталось подавляющее большинство изданий, особенно правительственных, что позволяет говорить о существовании государственной монополии на печатание книг⁵⁶. В столицу, расположенную на пересечении Великого канала и Хуанхэ, книги привозили из Сычуани, Ханчжоу, Фуцзяни, распространяли их далее по стране. По правительственным заказам многие издания печатались в городе Ханчжоу. С переносом столицы из Кайфына, после взятия его чжурчжэнями, в Ханчжоу (Южная Сун, 1127–1279) в последнем наблюдался небывалый экономический подъем, обусловленный как обретением столичных функций, так и выгодным географическим положением, обеспечивающим транзит по озеру Сиху и Великому каналу. Марко Поло описывает Ханчжоу как лучший город на земле. Во времена венецианца он обладал поистине невиданными размерами, в нем обитал почти миллион жителей.

В 1968 г. в пагоде сунского времени на территории провинции Шаньдун было найдено пять уникальных северосунских сутр с иллюстрациями хорошего качества, отпечатанных в Ханчжоу в 40 и 60 гг. XI в.⁵⁷, что свидетельствует об активной циркуляции книг по стране.

В столичном Ханчжоу большинство книг печаталось по заказу Гоцзыцзяня (Министерства образования). Было налажено печатание бумажных денег, а также различных предметов культа, в частности отдельных оттисков фронтисписов сутр, которые были хорошим подарком для буддистов, посещавших Ханчжоу⁵⁸. Помимо предметов для отправления буддийских ритуалов, существовали лавки, в которых производили предметы собственно китайских культов и торговали ими. Лавки по печатанию *чжима*⁵⁹, «бумажных лошадок», делали специальные отпечатки грубой резьбы (ил. 21), сжигавшиеся при обряде жертвоприношения предкам. Производство *чжима* просуществовало в Китае начиная с Тан⁶⁰ вплоть до недавних пор, теперь в них видят непосредственных предшественников народных картин *няньхуа* или даже одну из их разновидностей. Однако функциональная разница между ними очень велика: *чжима* предназначались исключительно для отправления ритуала, их заведомая недолговечность

предопределяла их художественные качества, в то время как одна из главных задач *няньхуа* состояла в украшении жилища, поэтому они были ярки и очень красивы. Несомненно, что все возрастающее для удовлетворения религиозных потребностей быстро прибавляющегося населения количество *чжима* привело к увеличению печатных лавок, следовательно, способствовало развитию всего печатного промысла в целом.

Ханчжоу был важнейшим центром книгопечатания и книжной культуры при Сун, но после монголов, при Мин, его позиции потеснили Цзяньян и Нанкин, причем каждое из этих мест заняло свою определенную нишу в системе минского книгопечатания.

Для развития светского книгопечатания необычайно важны условия, обеспечивающие свободную торговлю и устойчивое развитие системы городских ремесел, которые были созданы на рубеже XI и XII вв. В крупных городах появляются многочисленные рынки, обслуживающие, иногда даже по ночам, не только обитателей ближайших кварталов, но и всех жителей города и его окрестностей. Отмечен специализированный книжный рынок в Ханчжоу⁶¹. В столицах существовали так называемые *вацзы* — увеселительные кварталы, представляющие собой скопление множества навесов, крытых черепицей *ва*, под ними давались спектакли музыкального, кукольного и теневого театров, выступали циркачи, рассказчики сказов *шошуды*. За стенами бурно развивающихся городов возникли торгово-ремесленные посады.

Многочисленные источники, описывающие жизнь сунских городов, упоминают такие ремесла, как ткачество, крашение, пошив обуви и одежды, книгопечатание, кузнечное дело, бумажное, керамическое, фарфоровое и ювелирное производства, изготовление оружия, мебели, домашней утвари, принадлежностей для жертвоприношений, вееров, зонтиков, театральной бутафории, свечей и туши. Соответственно, существовали ремонтные мастерские и система проката дорогих изделий.

Помимо столиц, книгопечатание активно развивается в районах, где уже существовало налаженное бумажное производство. Появление в Сычуани, Чжэцзяне, Цзянсу, Аньхуе мастерских-печатен подтолкнуло выпуск различных сортов бумажной продукции, а также производство необходимых в книжном деле кистей, тушечниц, туши. Так в XI—XIII вв. определилась территориальная специализация ремесленного производства. Стали складываться целые районы, которые славились определенной продукцией, например, бумагой или фарфором. «...потребность в бумаге для всевозможных нужд, особенно книг, возрастала стремительно. Бумажные фабрики возникали особенно вдоль рек и речек в Чжэцзяне, Цзянси и Фуцзяни, где быстро рос бамбук»⁶². В 1597 г. только в Цзянси было 30 бумажных фабрик, на каждой работало 1—2 тысячи рабочих. Бумага продавалась по всей стране.

Ранее всего, уже при Сун, коммерческое книгопечатание сложилось в одном из районов северной части нынешней провинции Фуцзянь, называемой часто Миньбэй, имеются в виду земли, лежащие к северу от главной реки этого региона, Миньцзяна. Удобные транспортные пути и наличие разнообразных сырьевых ресурсов сделали эти районы передовыми в экономическом отношении. Это гористая, пересекаемая реками местность, многие из рек судоходны, хоть и опасны из-за многочисленных порогов и скал. Все реки Фуцзяни впадают в Миньцзян, по которому товары уже легко доставляются до морского побережья. Этими важными транспортными путями экспортировались основные

сельскохозяйственные продукты — рис и чай. На берегах реки Цзяньси недалеко друг от друга, так что их часто объединяют в культурно-географическое понятие, находятся городки Цзяньань и Цзяньян, немного севернее, на притоке Цзяньси, — городок Маша. Река Цзяньси не только связывала эти населенные пункты с морем, ее долина создавала удобный коридор для сообщения с глубинной материковой частью Китая.

В Цзяньани еще с конца Тан производили бумагу, которой торговали далеко за пределами региона. Основным сырьем был бамбук, как и во многих районах китайского юга. Бумага из бамбука была тонкая, но желтоватая, с заметными линиями волокон, поэтому она не подходила для живописи, каллиграфии и дорогих книг. Цзяньаньские книги часто упрекали в том, что отпечатки получались не контрастные черные, а разной интенсивности серого цвета. Причина этого, по мнению исследовательницы книжного дела в Фуцзяни, Л. Цзя, не в самой бумаге, а в качестве туши, используемой для коммерческого книгопечатания, также не очень высоком⁶³. Так в Цзяньани сложился особый стиль дешевого книгопечатания, продиктованный самой природой, называемый иногда «школой Цзяньань».

В Фуцзяни производили бумагу нескольких сортов, так еще с Сун известна бумага из Маша. Здесь также стали производить книги, причем отпечатки были весьма невысокого качества, чему виной была не только бумага, но и доски, вырезаемые из смоковницы (доски из Цзяньани резались на досках персикового дерева), зато книги были дешевы и печатали их в большом количестве. Дешевые цзяньаньские издания Сун и Юань получили известность как раз под названием *Машабэнь*⁶⁴. Более поздние нововведения, направленные, например, на улучшение качества бумаги, ничего принципиально в этом стиле не изменили.

Старейшие сохранившиеся книги из Цзяньани относятся к концу IX — началу XII в. Отпечатков делали столько, сколько позволяла доска, доски бережно хранились, для владельцев мастерских они были основным капиталом. Их можно было продавать, сдавать в аренду, некоторые печатники возили свой комплект досок по мастерским разных городов, отчего доски часто трескались. Изношенную доску можно было ремонтировать, вставляя заплатки, существовали и особые уловки по получению отпечатков с треснувших досок. Коммерческие печатни, стремящиеся максимально удешевить процесс производства, отдавали доски в ремонт лишь в крайнем случае, поэтому иногда получались nepозволительно плохие копии, с черными «теньями».

Разделение труда в мастерских Цзяньани произошло довольно поздно. Известно, что мастерская Юй, издавшая первые сохранившиеся иллюстрированные произведения художественной литературы, так называемые «Пять *пинхуа*», производила бумагу под маркой «Цинь ю тан», там же и резались доски, и печатались книги. В XVIII в. по правительственному указу были произведены розыски наследников владельца этой фирмы⁶⁵. Коммерческая печать была относительно простая, без особых претензий на высокие художественные достоинства⁶⁶. Официальные и частные печатни могли позволить себе гораздо больше.

Цзяньаньский стиль первым стал известным во всей стране, книги, издаваемые в Фуцзяни при Мин, продолжали традиции сунской и юаньской иллюстрированной книги, большинство которой было произведено именно в Цзяньани⁶⁷.

В середине Мин частные печатни из Цзяньани доминировали в книжной торговле во всех жанрах: энциклопедиях *лэйшу*, аннотированных изданиях классических текстов, простонародной литературе⁶⁸. Одной их физических особенностей этих изданий было разделение страницы на несколько регистров, с иллюстрациями сверху и текстом внизу, как это было в юаньских *пинхуа*. К годам Вань-ли иллюстрации полосой над текстом стали стандартом цзяньанского стиля иллюстрированной книги⁶⁹.

К концу Мин к фуцзяньским изданиям часто относились со снобизмом как к ремесленным⁷⁰. Низкое качество многих миньбэйских текстов было обусловлено «коммерческой стратегией» издателей, стремившихся по возможности удешевить производство. Примеры тому заметны уже при Юань, например в «*Пинхуа по истории Трех царств*» много упрощенных форм иероглифов и слишком маленький лист при прекрасном качестве резьбы, так что все легко читается. В действительности сейчас нельзя понять, было ли это издание дорогим. Есть явно дешевое издание, выполненное двумя десятилетиями позднее (1354 г.) гораздо более грубой резьбой, но с явным подражанием ранней версии.

Фуцзяньские издания середины и конца Мин непривлекательны, проза издавалась сознательно очень дешево и просто, хотя в ближайших Ханчжоу и Сучжоу были печатни, выпускающие очень красивые книги.

В начале Цин цзяньаньский книжный промысел переживает упадок. Обветшание «парка» досок того или иного промысла, их гибель из-за пожаров, иных стихийных бедствий, или вследствие социальных потрясений могли служить причиной ликвидации всего промысла в районе. Производство книг далеко не всегда удавалось заново возродить. Так было и в Цзяньани, которая подвергалась разрушению при переходах власти в государстве от Юань к Мин и от Мин к Цин. Мастера в какой-то момент предпочли не восстанавливать в очередной раз пепелище, а вместе с оставшимися досками уйти искать счастья в другие города⁷¹.

Однако книгопечатание в Фуцзяни не прекратилось, а вышло на принципиально другой, региональный, уровень, и несколько столетий спустя вполне преуспело. Только недавно стало специально изучаться⁷² коммерческое книгоиздательство в Сыбао, крупном региональном издательском центре с конца XVII до начала XX в., изолированном в горах западной Фуцзяни. Сыбао удалось наладить свои пути сбыта книжной продукции по югу страны, здесь были свои бестселлеры, свои требования к внешнему виду книг.

Отдельного внимания⁷³ достойны книгоиздательская стратегия и практика в Янчжоу, старинном культурном центре большого района Южнее Реки — Цзяннань, ибо там все отличается от того, что было в таких крупных городах региона, как Нанкин, Ханчжоу и Сучжоу. Янчжоу — это и город, и префектура, состоящая еще из 10 городов и уездов.

Основное различие состоит в том, что здесь не сложилось собственно коммерческого книгопечатания при общем высоком качестве выпускаемых книг. От Сун и Юань янчжоуских книг дошло немного, все они превосходного качества печати.

В 1213 г. в одном из городов префектуры Янчжоу по заказу Бюро чая и соли провинции Цзянсу было издано собрание стихотворений Су Ши «Стихотворения господина Дун-по с аннотациями»⁷⁴, ставшее образцовым, несколько его копий дошло до наших дней. В конце Мин отмечен некоторый подъем официального книгопечатания, но подлинный его взлет произошел только

при Цин, в самом конце XVII в., благодаря сверхдоходам от соляной торговли, а также вниманию к городу, которое оказали императоры Кан-си и Цянь-лун во время своих поездок на юг страны. Это имеет особое значение, если учесть, что в 1645 г. маньчжурские войска разрушили город до основания, уничтожив большую часть населения. Соответственно, пострадала и промышленность, в том числе мастерские-печатни. В середине XIX в. трагедия повторилась во времена Тайпинского восстания. Таким образом, вся история книжного бума в Янчжоу насчитывает 200 лет, от одной страшной катастрофы до другой⁷⁵.

Экономический взлет в Янчжоу стал возможным после того, как при Кан-си в 1704 г. была введена монополия на соляную торговлю. Через год император поручил чиновнику соляного ведомства (деду великого писателя Цао Сюэ-цин) Цао Иню (1658–1712) отредактировать и отпечатать «Полное собрание Танской поэзии» («Цюань Тан ши»). Это было великим событием в книжной индустрии Янчжоу. Для осуществления монументального замысла Цао Инь организовал Поэтическое бюро Янчжоу, под эгидой которого было издано много больших поэтических антологий и словарей в каллиграфическом «мягком» стиле *жуаньти секэ*, который подражал рукописному, а не почерком коммерческих изданий *цзянти*⁷⁶.

В XVIII в. император Цянь-лун инициировал издание дворцовой книжной коллекции-антологии — «Сыку цюаньшу». В добавление к имеющимся во дворце рукописям и редким книгам раритеты собирали по всей стране. На основе найденных книг была создана самая большая дескриптивная библиография китайских книг — «Высочайше утвержденный указатель всех книг по четырем разделам» («Циньдин Сыку цюаньшу цзунму») ⁷⁷. Для этого проекта много редких изданий предоставили коллекционеры Янчжоу. Братья Ма, заработавшие на соляной торговле, коллекционеры и меценаты, были одни из немногих, кого Цянь-лун наградил как донаторов проекта⁷⁸.

Многие издания Янчжоу делались в исключительном эстетическом стиле, на бумаге и тушью лучшего качества. Они не предназначались для извлечения прибыли, т. е. не были коммерческими, а презентовались в качестве драгоценных подарков. В мастерских Янчжоу существовала практика изготовления ксилографических факсимильных изданий известных каллиграфических надписей, в т. ч. и тех, которые украшали древние бронзовые сосуды⁷⁹. Все эти особенности янчжоуского стиля книгопечатания не позволили ему сделаться с течением времени общенациональным.

Другим крупнейшим центром китайского книгопечатания, мастера которого создали свой собственный художественный стиль, отличный от фуцзяньского, был уезд Шэсянь в провинции Аньхуй.

Хуйчжоу — самая северная префектура (*фу*) на территории нынешней провинции Аньхуй, связь этих мест с соседними провинциями поддерживалась по рекам Синьань и Чан. В префектуру входило шесть уездов, одним из которых и был Шэсянь. Местность здесь гористая, с довольно сложными условиями для ведения хозяйства, выращивались рис, чай и бамбук, было налажено производство древесины. В разных местах Аньхуя проживало множество семейств процветающих торговцев, ведущих дела по всей стране. Все это делало регион одним из богатейших в империи.

В течение долгого времени Хуйчжоу был важнейшим центром по производству туши и так называемых «Четырех драгоценностей кабинета ученого» *вэньфан сыбао* — туши, бумаги, кистей и тушечниц. Развитие искусства

ксилографии было, казалось, неизбежным для региона, столь богатого деревом, тушью и бумагой. Но дерево шло в основном на производство мебели, а тушь была не та, что годилась для получения отпечатков⁸⁰. М. Буссотти отмечает одно интересное обстоятельство — граверы в Хуйчжоу в течение столетий резали рельефные формы для тушечниц на жужубе, это была очень миниатюрная и тонкая работа. Особенности аньхуйской школы ксилографии коренятся как раз в навыках резать тушечницы. Доски для книжных гравюр гораздо больше по размерам, чем для тушечниц, но делались они из той же древесины, так что в технике резьбы было много общего. Знаменитая школа Хуй сложилась довольно поздно, хотя книгопечатание в регионе отмечено давно. Расцвет книгопечатания в Аньхуе происходит позднее, чем в Фуцзяни.

На формирования стиля гравюр из Аньхуя повлияла также и бумага, издаваемая производящаяся в этих местах, лучшая в стране, — белая *мяньюжи*, именно на ней здесь отпечатаны наиболее известные книги: качество бумаги диктовало свои требования к качеству резьбы.

Большинство населения Хуйчжоу было уничтожено после смуты конца Юань. За трагедией последовало быстрое возрождение региона, в том числе и экономическое. Известен коммерческий талант местных жителей. Хуйчжоу — родина крупнейших кланов в конце Мин. У многих богатых людей были коллекции книг и картин. Уроженцами Хуйчжоу было большинство печатников и книготорговцев времен Мин, члены одной только семьи Хуан причастны к изданию половины минских иллюстрированных книг.

Аньхуйская школа известна точностью резьбы и вниманием к деталям. Гравюры часто подписывались художниками, что очень ценится⁸¹. В начале Мин и текст и иллюстрации к нему гравировались часто одним и тем же мастером, в годы Вань-ли этого уже не было. В Аньхуе создавались иллюстрации прекрасного качества, которые прилагались к тексту, вырезанному гораздо хуже. Над созданием эскизов для гравюр в Хуйчжоу работали такие профессиональные художники, как Чэнь Хун-шоу (1598–1652), для книжных иллюстраций брались произведения Цю Ина (1494?–1552?) и Тан Иня (1470–1524). К рисункам и техническому мастерству резчиков предъявлялись высокие требования. Некоторые книгопродавцы развивали свои типы иллюстраций с использованием характерных рамок по краям страниц, картинок на обложке и т. д. Так, в период стандартизации книжного дела к концу XVII в. был создан узнаваемый региональный стиль аньхуйской школы книжной графики, которая была наиболее совершенной, изысканной, можно даже сказать, авторской, в минском книгопечатании. Необыкновенная популярность во времена Мин иллюстрированных изданий драматургических сочинений также повлияла на тематику и художественные достоинства хуйчжоуских картин.

Хуйчжоу был своеобразным центром подготовки мастеров резчиков, печатников и художников для работы в более крупных городах. В Сучжоу и Ханчжоу большинство художников было именно из Аньхуя.

Важным центром минского книгопечатания становится город Нанкин (Цзиньлин). Первый минский император превратил Нанкин из провинциального города в столицу. С 1421 г., после переноса столицы в Пекин, город обретает официальный статус второй столицы⁸². Нанкин утратил свои политические функции, но продолжал процветать экономически, население его составляло более миллиона человек, больше, чем в тогдашнем Пекине.

К годам Вань-ли (1573–1620) Нанкин стал одним из крупнейших издательских центров страны. Сюда постепенно перебирались мастера из разных мест. Владельцы крупных нанкинских мастерских переманивали к себе специалистов по иллюстрации, которые могли либо создать нечто выдающееся, либо сделать реплики печатных блоков коммерчески успешных изданий⁸³.

Когда книжное производство в районе Цзяньяна в Фуцзяни пришло в упадок, многие резчики двинулись на север, некоторые осели в Нанкине и привнесли туда фуцзяньский стиль. Эксперты-граверы из Хуйчжоу в Аньхуе, члены известных семей Хуан и Лю также перебрались в Нанкин. Город постепенно становился популярным местом жительства многих профессиональных писателей, которые часто также были и издателями. Так, переехал из Ханчжоу в Нанкин Ли Юй⁸⁴. В городе сформировалась прослойка интеллектуалов.

В самом Нанкине на основе синтеза достижений мастеров из разных регионов сформировалась школа Цзиньлин, чей стиль принято оценивать как наивный и архаический. Издательская деятельность в городе концентрировалась вокруг знаменитой улицы Саньшаньцзе (Трех Гор)⁸⁵. Улица в направлении с востока на запад пересекала южную часть города, на ней размещалось множество различных магазинов, чайных и несколько открытых рынков. Неподалеку располагался комплекс храма Конфуция, при котором до 1381 г. функционировал Императорский университет, а также Гуньюань, зал государственных экзаменов, где три раза в год проходили испытания провинциального уровня. С улицей соседствовал известнейший квартал «веселых заведений», а чуть далее был район компактного проживания выходцев из Хуйчжоу, в том числе и тех, кто был вовлечен в издательскую индустрию Нанкина, и квартал, где давали представления театральные труппы.

Таким образом, улица Саньшань, с ее удобным доступом к основным образовательным и развлекательным заведениям Нанкина, была идеальным местом для печатен и книжных магазинов, их адрес часто указывался в колофонах. Кроме того, на соседней улице в 1374 г. указом минского императора Тай-цзу были основаны две правительственные мастерские для печатания бумажных денег⁸⁶.

В Нанкине было отпечатано первое издание «Наньцзана», Южной Трипитаки, спонсированное первым минским императором и законченное в 1372 г. До того, как доски в начале XV в. были перевезены в Пекин, они хранились в одном из храмов Нанкина, где с них делали копии по требованию. Известно, что, по крайней мере, две мастерские принимали участие в издании буддийских и даосских сочинений.

Технологический и материальный потенциал нанкинских печатников, их возможность привлекать для работы над эскизами известных художников позволяли создавать высококачественные гравюры, в том числе и большого формата. Граверы Нанкина преуспели в создании гравюр на целой странице⁸⁷.

С переносом столицы в Пекин уже туда начался отток печатников из Нанкина. Коммерческое книгопечатание, возникнув в небольших городах на пересечении торговых путей в экономически развитых южных провинциях, потом неизбежно перемещалось в столицы. В небольших городах осталось печатание одностраничных гравюр, возникновение коммерческого книгопечатания в нестоличных мегаполисах подобных Шанхаю, относится к куда более позднему времени.

Пекин становится важным центром книгопечатания начиная с годов Вань-ли⁸⁸, хотя и в более ранние времена здесь отмечались периоды расцвета книжной культуры, например при Ляо, особенно активно развивалась издательская деятельность при Цзинь и Юань, когда город был столицей. В годы Вань-ли в Пекине начали проходить книжные ярмарки, появились специальные районы, где они организовывались наиболее часто, например, у храма бога-покровителя города⁸⁹, на них торговали книжной продукцией со всей страны, постепенно сюда стали перебирались печатники со своими досками и издатели. Подлинный расцвет Пекина как книжного центра относится уже к периоду правления династии Цин.

Во времена Мин, после восстановления страны после монгольского ига и налаживания мирной жизни и новых экономических и торговых связей, сформировалось шесть главных центров по производству книг — Цзяньян, Сучжоу, Нанкин, Хуйчжоу, Хучжоу и Ханчжоу, из которых Цзяньян был самым крупным — здесь было более ста издательских фирм. Везде печатали конфуцианских классиков, исторические сочинения, книги для подготовки к государственным экзаменам, но в каждом центре существовала своя издательская стратегия, затрагивающая также публикацию произведений художественной литературы, которые нигде и никогда не были преобладающими в общей массе выпускаемой книжной продукции.

Книгопечатание и общество

Возникнув при Тан, книгопечатание получило подлинное развитие при Сун, далее наступает период монгольского завоевания Китая, известный как династия Юань (1271—1368). Иноземное правление не могло не наложить определенного отпечатка на развитие китайского общества и культуры.

Монголы не смогли или не захотели уничтожить расцвет городской культуры, который отмечался в Китае с XI в. Продолжались с неизбежными корректировками тенденции в развитии городского ремесла, наметившиеся при предыдущих китайских государствах, в чем-то эти тенденции даже усилились.

Для массового издания произведений художественной литературы требовалось развитие демократических жанров светской литературы наряду с высоким уровнем книжного бизнеса. Переоценка отношения к «низким» литературным жанрам произошла во время правления монгольской династии Юань. Причины небывалого всплеска демократических жанров во времена монгольского владычества в Китае обсуждаются в синологии до сих пор.

Традиционно господствует мнение, что литература получила дополнительные стимулы развития вследствие того, что представители китайского образованного сословия при монголах были лишены возможности заниматься сочинением стихов и высокой прозы, которое ранее считалось элементом государственного служения. Оставшись не у дел, они вынуждены были обратиться к другим литературным жанрам, другому способу сбыта своих произведений через продажу их многократно воспроизведенных копий на свободном рынке. Этим объясняют, прежде всего, бурное развитие драматургии при Юань. Тогда же начало складываться жанровое разнообразие демократической литературы, которое подготовило бурное развитие коммерческого книгопечатания в последующую династию.

Основной корпус текстов юаньской драмы — жанра, который был доминирующим в китайской литературе этого периода, как для Тан поэзия, — был отпечатан лишь при следующей династии. Мы ничего не знаем о том, распространялись ли юаньские драмы при монголах иначе, чем в рукописях. Печатались другие тексты — прообразы исторических романов *пинхуа* и сильно адаптированные и сокращенные учебники по конфуцианским классикам. Существует предположение, что все тексты последнего типа были предназначены вовсе не для китайцев, а «для богатых, но плохо образованных членов правящей элиты (монголы и другие неханьские администраторы при Юань) или для их семей, женщин и детей»⁹⁰. Если это так, то получается, что основная масса ксилографических книг, дошедших до наших дней, создана не для удовлетворения потребностей собственно китайцев, но для постепенно ассимилирующихся монголов. Китайцы же в это время выражали себя посредством драмы.

Монголы пытались не только усвоить китайскую культуру, но и держать под контролем те ее проявления, которые представлялись им опасными, это касалось, прежде всего, современной литературы. Известно, что гонения и запреты на народные повести начались именно при Юань, тогда как при Сун не было пренебрежительного отношения к повести. «Сунские императоры любили слушать выступления народных сказителей. Лучшие исполнители допускались ко двору. [...] для императора Гао-цзуна, любителя занимательных историй, повести записывались» — отмечает А.Н. Желоховцев⁹¹.

Развитие книгопечатания при монголах обеспечивалось, вероятно, силой инерции, заданной еще при Сун, это косвенно подтверждает отмечаемый учеными длительный упадок в издательской отрасли в самом конце Юань и почти все первое столетие Мин⁹². Падение Юань и воцарение собственно китайской династии не привело к моментальному расцвету в книжном деле. Страна восстанавливалась, возрождались старые экономические и культурные связи, создавались новые, особенно бурно развивались города. Стабилизация экономической и политической ситуации повлекла невиданный рост населения страны. При поздней Мин население Китая по меньшей мере удвоилось: 175 млн человек в 1500 г., в 1600 г. — 289 млн, а в 1650 г. — уже 353 млн человек⁹³. Многие из этих людей были озабочены повышением своего социального статуса, для чего им необходимо было сдавать экзамены на получение степени, дающей право получить должность в чиновничьем аппарате. Соответственно, в этот период в разы увеличивается количество изданий популярных классиков, всевозможных учебных пособий и даже шпаргалок, которые с этого времени становятся едва ли не основным видом печатной продукции. Следовательно, можно говорить о демографическом факторе как одном из определяющих для становления китайского книгопечатания во второй половине правления династии Мин.

Книжный рынок в это время в Китае был гораздо больше, чем в Европе. Ситуация с развитием книгопечатания в Китае и в Европе XV в. была совершенно различна. Население Европы резко сократилось, а социальная система не знала такого мощного «лифта», каковым была китайская экзаменационная система. Ни в одной из стран Запада правительство не играло столь большой роли в книгопечатании, как в Китае, причем на всех уровнях от имперского до местного. Чего стоит упомянутый уже проект создания по указу императора Чэн-цзу энциклопедического свода «Юн-лэ да дянь».

На книгоиздательский процесс в Европе сильно влияла лингвистическая ситуация. До XV в. латынь в Европе была основным письменным языком, но после Реформации она распалась на многие национальные языки, вскоре после внедрения изобретения Гутенберга произошла фрагментаризация печатной промышленности по языковому принципу. В Китае же был один письменный язык, и рост объемов книгопечатания только усилил его позиции. Изданий на диалектах, и то в основном только южных, было очень мало, и они не оказывали никакого существенного влияния на издательский процесс в целом.

С середины XVI в. можно констатировать революцию в книгопечатании, которая достигла пика в середине XVII в.⁹⁴ Наиболее плодотворным временем для книжного дела при Мин считаются годы под девизом правления Вань-ли (1573–1620), когда неправительственное книгопечатание получило поистине повсеместное распространение, складывается реальный общекитайский книжный рынок как часть формирующегося единого низового художественного рынка, на котором «ходили» книги, картины, гравюры, предметы декоративно-прикладного искусства. Не случайно именно в это время число иллюстрированных книг стремительно возрастает⁹⁵. В годы Вань-ли увеличившийся объем продаж заставил издателей привлекать хороших художников для украшения книг. Хотя немногие из книжных иллюстраций могут быть атрибутированы как принадлежащие тому или иному художнику, очевидно, что к концу Мин книжная иллюстрация сделалась отдельным независимым видом искусства со своими специалистами⁹⁶. В книгах последних десятилетий Мин больше всего иллюстраций, при Цин иллюстрированных книг становится меньше, их объем возрастает только в конце Цин с введением новых технологий.

Император, с девизом правления которого — Вань-ли («Десять тысяч эпох») ассоциируется расцвет минского книгопечатания, правил действительно очень долго — 48 лет. При рождении он носил имя Чжу И-цзюнь, храмовое имя Шэнь-цзун, посмертное имя Сянь-хуанди. На трон он вззошел в возрасте девяти лет в 1572 г., в течение первых десяти лет регентство было возложено на министра Чжан Цзюй-чжэна, которому удалось провести крайне успешные экономические реформы, в том числе и в области сельского хозяйства. Чжан Цзюй-чжэн решил продовольственные проблемы страны, что в дальнейшем привело к уже отмеченному значительному росту населения, которое достигло ста миллионов человек. Были упорядочены налоги, сокращены привилегии чиновникам, государство управлялось централизованно. Это были годы расцвета торговли и ремесел, формирования высокоразвитой городской культуры.

После смерти регента девятнадцатилетний император принял страну в очень хорошем состоянии и с энтузиазмом занялся государственными делами, переключившись с внутренней политики, в которой он отменил многие положения реформ Чжан Цзюй-чжэна, на внешнюю. Империя вела три войны: на севере — с Монголией, Маньчжурией; расширила свои южные границы за счет территорий Вьетнама, Бирмы и Таиланда, активно поддерживала Корею против Японии. Все это в результате подорвало финансы империи.

Преследуемый экономическими неудачами император в последние двадцать лет правления утратил интерес к государственным делам. Громадное влияние при дворе приобрели евнухи, расцвела коррупция. Последовали и провалы во внешней политике: минская империя допустила укрепление Нурхаци в Маньчжурии, тот занял Ляодунский полуостров, и в 1616 г. провозгласил себя императором. Это можно считать началом конца минской династии.

В 1958 г. после археологических раскопок минских могил останки императора подверглись анализу. Исследования доказали, что император находился в тяжелой опиумной зависимости, что объясняет его поведение в поздние годы правления⁹⁷. Так что годы Вань-ли — это и время необычайного подъема, и быстрого упадка империи, который остро ощущался представителями образованного сословия и повлиял на их творчество. Заданная же в первые десятилетия Вань-ли парадигма экономического развития действовала еще долгое время, обеспечивая успешную хозяйственную деятельность, в том числе и владельцам печатных мастерских.

Рынок неизбежно повлек за собой коммерциализацию культуры, достигшую апогея к 1800 гг. В XVII в. результате экономической конкуренции между печатниками произошла стандартизации печати: бумаги, иероглифических почерков, переплетов, стиля иллюстраций, ориентированного по преимуществу на образцы академической дворцовой живописи династии Сун.

К годам Вань-ли складывается и система названий неправительственных книжных лавок и мастерских-печатен. Название включало фамилию основателя или реже — какое-либо значащее, часто пафосное сочетание из двух иероглифов, с добавлением слов *чжай* — «студия» (чаще относится к названию художественных мастерских), *тан* — «зал», *гэ* — «павильон» или *гуань* — «заведение», наиболее общее название для всякого рода ремесленных мастерских, лавок, харчевен и постоянных дворов, иногда — *цзя*, «семья», что подчеркивает семейный, якобы некоммерческий характер заведения.

Обращает на себя внимание многосторонняя деятельность представителей образованного сословия по текстологической обработке и распространению произведений простонародной литературы. Во многих городах действовали так называемые «книжные общества» — *шухуй*, в них собирались «люди с писательским дарованием, не нашедшие признания у образованных людей привилегированного сословия»⁹⁸. Члены обществ сочиняли, подвергали литературной обработке или просто записывали для сказителей-артистов тексты устно бытующих легенд и преданий, приобщали представителей привилегированных слоев населения к народной литературе в ее конфуцианском оформлении.

Возникает понятие элитарной и неэлитарной культур, с постоянными дискуссиями об утонченности и вульгарности. То, что на последнее обратили внимание серьезные «искусствоведы» Мин, является наилучшим доказательством распространенности простонародного, общедоступного искусства. Понятия *я* и *су* конкретизировались и уточнялись для каждого вида художественной деятельности в отдельности. Пожалуй, наиболее лаконично понятие «неэлитарного» сформулировал уже в наши дни известный искусствовед Дж. Кэхил, который полагал таковым все, что не адресовано в основном или только классически образованному мужчине из представителей служилого сословия⁹⁹.

В XVII в. литераторы начинают коллекционировать старые повести, писать новые по их образцу и, что самое главное, издавать их. Об издательской деятельности Фэн Мэн-луна и его друга Лин Мэн-чу мы расскажем далее.

Падение Мин отрицательно сказалось на издательской промышленности. Коммерциализация культуры привела к снижению качества популярных изданий, уменьшилось количество покупателей из числа эстетов, вплоть до того, что серьезная литература стала распространяться в рукописях очень хорошего качества¹⁰⁰. При Цин постоянно снижается доля иллюстрированных изданий в общей массе художественной литературы, особенно драмы. К 1700 году книж-

ные иллюстраторы и профессиональные художники, в годы Вань-ли и позднее активно сотрудничавшие между собой, пошли отдельными путями, художники книги стали считаться ремесленниками, чего ранее не наблюдалось¹⁰¹. Лишь отдельные мастерские продолжали придерживаться высоких художественных стандартов. В этой связи интересна предложенная Р. Гегелем гипотеза, что бурное развитие народной картины *няньхуа* явилось ответом на удешевление книги и сокращения тиражей иллюстрированных изданий¹⁰². В этом нам также предстоит еще разобраться.

Образцы ранних изданий

Следует привести перечень иллюстрированных изданий китайской литературы, доведя его до книжного бума годов Вань-ли, после которого уже невозможно говорить о каждом издании в отдельности, зато удобно анализировать тенденции в печатании произведений того или иного жанра.

Открывают перечень издания буддийской литературы. Первой из дошедших до наших дней китайской ксилографической книгой является найденная в 17-й пещере Дуньхуана «Алмазная сутра», она датирована 868 г. и хранится ныне в Британской библиотеке. Книга начинается гравюрой-фронтисписом, следует обратить внимание на тонкость резьбы по сравнению с танскими молитвенными листками и амулетами, на которых гравированное изображение Будды размещено над текстом молитвы. Еще одно существенное отличие, демонстрирующее, что художник серьезно обдумывал композицию свитка как художественное целое, состоит в том, что Будда изображен не прямо анфас, как на танских одностраничных гравюрах, а с поворотом в три четверти, лицом к тексту сутры.

Буддийская иконография, конечно, есть свидетельство не китайского происхождения самой идеи книжной иллюстрации, однако экскурс в историю индийской книжной иллюстрации уведет нас слишком далеко от избранной темы. Скажем лишь, что буддийский взгляд на книгу как священный объект восходит к индусскому культу, датированному династией Гуптов (300–600)¹⁰³. Иллюминация религиозных текстов может происходить и от манихейской традиции начала нашей эры. Образцы манихейского изобразительного искусства, найденные в Турфане, представлены в альбоме Ле Кока¹⁰⁴.

Историю книжной иллюстрации в Китае можно рассматривать, во-первых, как историю обретения ею черт собственно китайских, а во-вторых, небуддийских, за исключением тех ее жанров, которые продолжали обслуживать буддийские культы. При этом нужно помнить, что буддийская обрядовость с ее потребностью в тиражировании молитвенных текстов для отправления культа очень сильно стимулировала различные опыты с получением наиболее простыми и дешевыми способами многотиражных отпечатков текстов и изображений, которые и привели в конечном итоге к появлению ксилографии. «Лотосовая сутра» 1160 г. сохранилась как минимум в шести копиях. К XVI в. сутры издаются с плохими иллюстрациями и вообще плохо изданными, но большими тиражами.

Возможно, мы склонны преувеличивать реальный процент буддийских памятников в общей массе ранней печатной иллюстрации. Действительно, все находки сделаны в буддийских монастырях, что отразилось на тематике книг

и картин, но ведь известно и о существовании печатных календарей с картинками, амулетов, отражающих исконно китайских культ *инь-ян*.

К концу Сун все приемы, необходимые для печатания книги, кроме многоцветной печати, уже общеизвестны, стали появляться иллюстрированные издания нерелигиозных книг всех типов. Ранних иллюстрированных книг сохранилось мало, чуть более — одностраничных гравюр. Рассматриваемые вместе они могут дать некоторое, весьма приблизительное, представление о тематике и художественных особенностях ранних иллюстрированных ксилографов.

1063 г. «Гу леной чжуань» «Жизнеописания добродетельных женщин древности», нравоучительное сочинение конфуцианского толка (ил. 22). Легенды о деяниях достойных женщин были собраны и отредактированы ханьским Лю Сяном, которого мы уже упоминали в качестве одного из создателей древнекитайской библиографии. Книга отпечатана в Цзяньани Юй Цзин-анем в известнейшей мастерской «Цинь ю тан», весьма ценилась за качество резьбы и часто переиздавалась, существуют перепечатки (*синь кань*) 1215, 1820 и 1825 гг. Первоначально была переплетена бабочкой, но потом была переброшюрована. В верхнем регистре листа над текстом расположены иллюстрации — 123 картинки по числу рассказанных эпизодов, сделанные, как полагает автор колофона цинского времени, по рисункам великого художника Гу Кай-чжи. Глубоко исследовавший все связанные с этим памятником вопросы Ван Бо-минь полагает, что хоть и известно, что Гу Кай-чжи затрагивал в своем творчестве сюжеты из жизни добродетельных женщин, например в «Назидательной картине из историй о женщинах» («Ню ши чжэнь ту»), но едва ли можно с уверенностью утверждать, что сунские ксилографические гравюры созданы именно по его рисункам, скорее, в них прослеживается влияние народного искусства того времени¹⁰⁵.

Практически через два столетия печатается книга, которая, наверное, была бы обычным изданием для конца Мин, но для периода монгольского правления она удивительна и по качеству резьбы, и по концепции самого сочинения.

1261 г. «Мэйхуа сишэнь пу» «Альбом наслаждения духом цветов сливы» (ил. 23) хранится ныне в Шанхайском музее, содержит 100 картинок с изображением сливы — последовательно от бутона до плода с короткими поэтическими комментариями. Доски вырезаны в Цзиньхуа, в провинции Чжэцзян, переплет бабочка. Художественные достоинства гравюр трудно переоценить. Термин *сишэнь* «наслаждение духом» при Сун был распространенным при описании портрета как художественного произведения. Можно предположить, что применение этого термина к цветам уподобляет их портрету. Действительно, нам явлена вся жизнь цветка, бутон или цветок напоминают стилизованное личико. По этой причине альбом нельзя причислить ни к ботанической иллюстрации, ни к пособиям по обучению рисованию цветов. Перед нами образец оригинального художественного высказывания, не имеющий, пожалуй, аналогов ни в прошлом, ни в будущем.

Пр. 1250 г. «Тяньчжу линцян» «Действенные амулеты из храма Тяньчжу» (в Ханчжоу) (ил. 24). Полосой над текстом-комментарием расположены гравюры с изображением храмовых амулетов и всевозможных благовещих и благопожелательных символов. Изначально переплет бабочка. История альбома весьма показательна с точки зрения того, как китайцы относились к старым доскам. Первые отпечатанные копии, судя по всему, были хороши, но доски эксплуатировали в течение нескольких столетий, альбом неоднократно пере-

печатывался большими тиражами при Юань и Мин, блоки не ремонтировали и, если подновляли, то неаккуратно и без внимания к деталям, поэтому ко временам Цин отпечатки стали грубыми.

Прежде чем представить следующий памятник, необходимо рассказать о литературном жанре, к которому он относится.

Парадоксальным образом завоевание страны с рафинированной культурой, каковой был сунский Китай, кочевыми монгольскими племенами привело к бурному росту городов и городской культуры. Отлично налаженная и превосходно работающая при Сун система образования стала приносить свои плоды, причем не на nive государственной службы, а в самых широких сферах общественной жизни. Только при Юань сложилась по-настоящему городская культура, и развитие демократической литературы — одна из ее черт.

Основной жанр литературы на разговорном языке при Сун и Юань принято называть *пинхуа*, сохранилось девять произведений, все они связаны с историей, военными действиями прошлого, рассказывают о событиях, имевших место в период гибели одной династии и установления другой — от падения дома Инь до Северной Сун, т. е. с XII в. до н. э. по XII в. н. э.

Пинхуа стали доступны исследователям лишь в первые годы прошлого века, благодаря находкам в библиотеке Кабинета министров Японии, в Библиотеке университета Тэнри и в старых китайских книжных лавках. Сколько было изданий *пинхуа*, нельзя сказать даже приблизительно. В каталоге «Сыку цюаньшу цзунму» (цз. 54 п. 1) упоминается о том, что в несохранившейся части энциклопедии «Юн-лэ дадянь» был специальный раздел *пинхуа*, которые трактовались как исполняемые рассказчиками произведения на историческую тематику. Это свидетельствует о том, что *пинхуа* было больше, чем нам известно, и воспринимались они как устные тексты. Возможно, была записана, литературно обработана и издана только их часть.

В начале прошлого века *пинхуа* рассматривались как произведения забытого жанра простонародной литературы, не в последнюю очередь из-за наличия картинок, казавшихся наивными и несовершенными в сравнении с образцами книжных иллюстраций последующих эпох. «Общепринятого определения *пинхуа* как литературного жанра (насколько можно судить по имеющейся литературе) в китаеведении, как мировом, так и отечественном, нет» — отмечает И.С. Гуревич¹⁰⁶, и это несмотря на то, что *пинхуа* активно исследуются, переводятся на европейские языки.

Западные литературоведы обычно испытывают затруднения при определении «новых» жанров старой китайской литературы, т. е. тех, которые были обнаружены в последнее столетие и потому не получили четкой дефиниции в китайской классической библиографии. Название жанра *бяньвэнь*, буддийской проповеди, сочетающей прозу и стихи, транскрибируют, не пытаясь попыток найти адекватный европейский термин, а по поводу *пинхуа* споры продолжают, хотя *бяньвэнь* — жанр лучше оформленный структурно, чем *пинхуа*.

Дать непротиворечивое определение жанра мешает разный характер изданий, ибо не все *пинхуа* иллюстрированы. Между тем многие пытаются дать определение, исходя из того, что иллюстрации — обязательны.

Не утихают споры о значении термина *пинхуа*, различной трактовке подвергается и характер издания, т. е. целевая аудитория книги и предназначение иллюстраций.

Наличие разных изданий *пинхуа* означает, что либо они не были непосредственно связаны с устным исполнением и демонстрацией картин, либо картины-реквизит существовали отдельно, и неиллюстрированные издания утратили картины-приложения. Лу Синь полагал, что *пинхуа* были рассчитаны на чтение про себя, а не вслух перед аудиторией¹⁰⁷. Следует заметить, что чем дальше продвигается исследование *пинхуа*, тем большему сомнению подвергается простонародный характер изданий. Причины тому — и углубленный анализ языка памятников, многие из которых изобилуют вэньянизмами¹⁰⁸, и разногласия относительно возможных адресатов иллюстрированных изданий. Все больше ученых, Р. Гегель из их числа, сомневаются в том, что картинки были предназначены для того, чтобы объяснить малограмотному читателю смысл написанного.

Пр. 1321–1323 гг., в период под девизом правления Чжи-чжи монгольской династии Юань в Фуцзяни в известнейшей мастерской семьи Юй отпечатано пять книг, которые считаются первым известным иллюстрированным изданием китайской художественной прозы.

Они известны сейчас под названием «Цюаньсян пинхуа у чжун» «Пять полностью иллюстрированных *пинхуа*» (ил. 25): «*Пинхуа* о том, как У-ван пошел походом на Чжоу», «*Пинхуа* о вёснах и осенях Семи царств», «*Пинхуа* о том, как царство Цинь поглотило шесть царств», «*Пинхуа* по продолжению истории Ранней Хань» и «*Пинхуа* по истории Трех царств».

Как следует из названия, книги были «полностью иллюстрированными» — *цюаньсян*. Способ иллюстрирования: сверху картина, снизу текст — *шан ту, ся вэнь*. Картинка располагалась на верхней трети листа, а две трети внизу занимал текст, изначальный переплет — бабочка. В реальности «полностью иллюстрировать» насыщенный событиями текст народной исторической хроники, конечно, невозможно, картинки воссоздавали высшие моменты действия, его кульминацию. Они привлекали внимание к наиболее ярким историческим эпизодам, иногда придавая им символический смысл.

Цзяньанское издание *пинхуа* — «единственный точно датированный образец простонародной литературы»¹⁰⁹, переиздан литографическим способом в Японии и Китае, сделавшись доступным исследователям.

1435 г. Книга «Цзяо Хун цзи» «История о Цзяо и Хуне» (ил. 26) отпечатана в мастерской «Цзидэ тан» в Цзиньлине (Нанкин). В основе одного из самых трагических сюжетов китайской литературы, как предполагают, лежит реальная история несчастной любви, случившаяся в XII в. Влюбленные, не сумевшие создать семью при жизни из-за разницы социальных статусов, были похоронены рядом, и над их могилами выросло одно большое дерево, в котором нашли пристанище утки-мандаринки. Впервые этот сюжет был зафиксирован в классической новелле юаньского времени (автор — Сун Мэй-дун)¹¹⁰, потом он был переработан для театра. Наиболее популярной стала громадная, в 50 актах, пьеса драматурга Мэн Чэн-шуня (1599–1684), но до нее было написано еще пять пьес *цацзюй* и две *чуаньци*. Драматургу XV в. Лю Дую принадлежит цикл из двух *цацзюй*, одно из первых иллюстрированных изданий которого дошло до наших дней; единственная его копия хранится в библиотеке Университета Киото. Это — первое произведение художественной литературы, которое иллюстрируется не полностью, оно же является и первой известной публикацией иллюстрированной пьесы. Картинка занимает целый лист, который перемежается с листом текста. В пер-

воначальном варианте текст и иллюстрация помещались в разворот, но при переброшюровке «бабочки» получилось, что вначале идет текст, а на оборотной стороне — сопровождающая его картинка.

В XV в. издатели стали постепенно отходить от идеи сплошного иллюстрирования художественных текстов. Можно говорить о формировании новой читательской практики, возникающей с ростом числа грамотного населения в стране. Держа в руках сплошь иллюстрированную книгу, читатель мог выбирать, на чем ему сосредоточится — на разглядывании картинок или на чтении. Книга, в которой картинки попадают в разных местах от случая к случаю, предназначена уже именно для чтения. Выборочно иллюстрированная книга требует от издателя-художника анализа текста, позволяющего отбирать для иллюстрирования самые важные, «ударные» его эпизоды.

1470-е гг. В 1967 г. близ Шанхая в ходе раскопок могилы знатной дамы, да-тируемой годами под девизом правления Чэн-хуа, было найдено 17 иллюстрированных текстов, 16 прозаических и одна пьеса *чуаньци* под названием «Белый заяц»¹¹¹. Жанр прозаических произведений определялся издателями XV в. как *шочан цыхуа* — сказ с прозой и пением, до находки в минской могиле он был неизвестен литературоведам.

Все 17 книг отпечатаны в Пекине в одной мастерской «Юншунь тан». За исключением одного текста, «Жизнеописания Хуа Гуань Со», все книги проиллюстрированы гравюрами-вставками *чату*. В «Жизнеописании...» применен обычный для *пинхуа* формат сверху картина, внизу — текст, хотя качество резьбы здесь ниже, чем было за полтора столетия ранее.

Содержательная сторона этого памятника заслуживает отдельного упоминания. (Хуа) Гуань Со — третий сын легендарного Гуань Юя, военачальник в княжестве Шу, известен своими четырьмя экзотическими браками, о которых, в том числе, идет речь в сказе. Сам же сказ является единственным произведением, не восходящим непосредственно к «Саньго чжи», в котором действуют герои Троецарствия¹¹².

Гравюры-вставки, украшающие все прочие книги из минской могилы, расположены в разных местах книг с нерегулярными интервалами. Например, в произведении, озаглавленном «Полностью иллюстрированный сказ о том, как Бао — Драконова Печать расследовал дело о необыкновенном ночном горшке» (ил. 27), одна половина листа занята иллюстрацией, другая — текстом. Как отмечает Р. Гегель, на картинке, занимающей половину блока, можно воспроизводить фигуры большего размера и уделять большее внимание деталям, хотя эти возможности нового типа иллюстрирования стали использоваться в полной мере лишь столетие спустя¹¹³. Часто встречается прием, отсутствующий в более поздних книгах, когда картинка отпечатана на лицевой и оборотной стороне листа, т. е. переворачивая страницу с картинкой, читатель видит уже другую картинку, что до известной степени воссоздает иллюзию непрерывности изображения, как это было в полностью иллюстрированных книгах¹¹⁴. Затем следуют опять страницы сплошного текста. В иллюстрированных книгах более позднего времени издатели старались уже закрепить за картинками какое-либо определенное место в книге, например, сгруппировать все иллюстрации в начале книги или разместить их перед каждой главой. Таким образом, обнаруженные ксилографы второй половины XV в. свидетельствуют о переходном этапе в развитии искусства книжной иллюстрации. Издатели уже отошли от идеи непрерывного иллюст-

рирования, а принципы отбора иллюстраций и размещения «вставок» на всем протяжении книг еще не выработали.

1498 г. — иллюстрированное издание юаньского драматического цикла (подчеркнем — не пьесы Ван Ши-фу, а компиляции рассказов, стихов, пьес) «Западный флигель»¹¹⁵. Отпечатано в Пекине, хранится в Библиотеке пекинского университета. Эта беспрецедентная по качеству гравировки книга свидетельствует о высочайших технических возможностях, которыми обладали к концу XV в. китайские мастера, более того, такую тонкую резьбу уже нельзя встретить в более поздних изданиях произведений художественной литературы (ил. 28 а, б). Составители из дома Цзинь Тай-юэ в названии книги подчеркнули ее уникальный характер — «Заново отпечатанное крупноформатное, полностью иллюстрированное, исправленное, улучшенное и комментированное издание “Западного флигеля”», они критиковали более раннее «базарное» издание за то, что текст полон ошибок, картинки не дают проследить сюжет в его развитии, читать такой текст нелегко. Их же издание, напротив, имеет отчетливо вырезанные текст и картинки, которые способствуют пониманию каждой сцены пьесы. Картинки не только помогают менее образованным людям, но и способствуют постижению моральной мудрости, которая содержится в произведении¹¹⁶.

М. Буссотти приводит мнения китайских ученых о том, что данное издание либо осуществлено в печатне, работающей для двора, либо же художником, работавшем при дворе по контракту, переселенцем с юга страны, который скопировал более ранний фуцзяньский прототип издания в характерном формате «сверху картина, внизу текст»¹¹⁷.

В *пинхуа* каждый блок с картинкой вырезался отдельно, сценки все время сменяли одна другую, кроме того читатель все время отвлекался на расположенный внизу текст. В «Западном флигеле» идея сплошной иллюстрации достигла своего максимального развития, причем задача художника состояла не в рисовании бесконечной череды батальных сцен, а в передаче оттенков чувств лирических героев при почти полном отсутствии действия. Напомним, что «Западный флигель» — самая известная, пожалуй, любовная история в китайской классической литературе¹¹⁸, а первое дошедшее до наших дней ее издание — уникальный пример раскрытия внутреннего мира персонажей средствами изобразительного искусства.

Одна иллюстрация в этой книге занимала от одной до восьми страниц в длину, поэтому читатель двигался вдоль нарисованного пространства, следя за всеми оттенками чувств героев. Еще одна особенность — избыток пейзажных сцен, на некоторых картинках даже нет людей, только ландшафты, подчеркивающие и усиливающие чувства героев. Можно предположить, что художник пытался подражать пейзажным свиткам горизонтального формата, ни одно позднейшее издание пьес не пыталось повторить эту модель. Р. Гегель подметил интересную особенность пейзажей на этих гравюрах: хотя они были отпечатаны в Пекине, на них запечатлено много растений из южных теплых краев¹¹⁹, возникает вопрос — знаком ли был с ними художник по книгам или наблюдал их лично на юге.

О другой особенности картинок в этом издании будет иметь смысл говорить позже, при общем анализе характерных черт иллюстраций к драме, здесь же только отметим, что в мизансценах и облике персонажей нет никаких признаков театральности. «Западный флигель» 1498 г. иллюстрирован как классический роман задолго до появления и романов, и их иллюстрированных изданий.

Одностраничная гравюра и народная картина няньхуа

Специализация книжных лавок по мере развития книжного дела в стране усиливалась. При Мин существовали печатные лавки, специализирующиеся на повседневных оттисках: законодательных документов, формуляров — контрактов и обязательств, дешевых нелегальных копий календарей, религиозных амулетов и бумажных лошадок *чжима*, бумажных денег для жертвоприношений. Здесь также продавали бумагу для живописи и каллиграфии. Производство одностраничных гравюр выделялось из общей массы печатной продукции постепенно, причем в разных регионах этот процесс шел по-разному.

О существовании народной картины, названной много позднее «новогодней», в конце Мин можно уже говорить с уверенностью, но китайские ученые склонны отодвигать время ее появления далеко назад.

Существует список из десяти источников, доказывающих, что прообразы *няньхуа* существовали еще при Хань¹²⁰. Большинство источников указывают на изображения, которые можно идентифицировать как древние аналоги наиболее распространенных в новое время народных гравюр — парных картин дверных духов *мэнь-шэней* (ил. 29). Функциональное их назначение охранять жилище от вторжения злых духов с древности не изменилось, но их персональный состав и, соответственно, иконографическая традиция постоянно менялись. В последние несколько столетий дверные духи чаще всего воспринимались в облике двух генералов — Цинь Шу-бао и Ху Цзин-дэ, «...из них один — китаец, другой — иноземец. Оба воеводы завоевывали Китаю страну за страной в блестящий период китайского великого могущества — в эпоху Тан (618–907), и поэтому суеверная мысль течет, очевидно, так: как в своем зрительном облике эти генералы были страшны своим врагам, [...], так и в незримом и лишь воображаемом своем состоянии они могут утратить тех врагов, на которых направляет их новый повелитель, т. е. обладатель картины»¹²¹.

Древние предки других видов народной картины вычисляются с меньшей определенностью. Технические усовершенствования для многократного копирования изображений или текстов, подобные вылепленным из глины или вырезанным из кости и камня печатям для получения отпечатков-амулетов, о которых подробно пишет Т. Картер¹²², подтолкнули появление и развитие ксилографической техники; они могут рассматриваться как дальние предки и народной гравюры в частности. В этой связи интересно привести суждение А-ина, основанное на том факте, что еще в пятидесятых годах прошлого века в некоторых районах провинции Сучжоу крестьяне сами вырезали деревянные клише и делали с них отпечатки, называемые *ню инь* — «коровья печать»¹²³. Картинки-амулеты изображали покровителей скотоводства и прикреплялись к дверям коровников. Небольшого размера, выполненные в грубой технике, гравюры напомнили А-ину глиняные печати ханьского времени. «Коровью печать» можно воспринимать как дошедшую до недавнего времени архаичную форму народного творчества.

В Государственном Эрмитаже хранятся уникальные листы первых дошедших до наших дней одностраничных гравюр на дереве. Это две обнаруженные в Хара-Хото экспедицией П.К. Козлова гравюры «Прекрасный облик повергающих царства красавиц разных династий» (ГЭ, X-2530) и «Верный долгу, храбрый Уаньский князь» (ГЭ, X-2519), известные более как «Четыре красавицы»

и «Гуань Юй», датируемые XII в., и рисунок примерно того же времени под условным названием «Чиновник со слугой» (ГЭ, X-2531). Все три произведения многократно опубликованы¹²⁴ и хорошо изучены, без упоминания о них не обходится ни одна книга о китайской гравюре. Картины из Хара-Хото — свидетельство высокого уровня одностраничной гравюры, не являющейся ни буддийской иконой, ни календарем. Сделаны они были вне тогдашнего Китая, в городе Пинъяне, ныне — Линьфэнь (на территории современной провинции Шаньси), который был центром книгопечатания в чжурчжэньском государстве Цзинь. Конечно, это картины китайские и по содержанию, и по языку, и по манере исполнения, но нельзя установить, напоминают ли они каким-то образом гравюры *чжухуа*, продававшиеся на рынках в государстве Сун. Стремление выявить древних предшественников всегда похвально, но оно часто приводит к проведению между двумя значительно разнесенными во времени явлениями линии гораздо более прямой, чем это могло быть в действительности.

Гравюра «Прекрасный облик повергающих царства красавиц разных династий» (в 1910 г. была в Русском музее¹²⁵) изображает четырех прославленных красавиц древности — Бань Цзи, Чжао Фэй-янь, Ван Чжао-цзюнь и Люй-чжу (ил. 30). С именем каждой из них связаны истории, ставшие основой для многих литературных произведений, особенно это касается третьей красавицы — Ван Чжао-цзюнь, наложницы ханьского императора Юань-ди, отданной им в жены гуннскому князю. Женщины в роскошных, богато орнаментированных одеяниях, спускающихся тяжелыми складками, беседуя, прогуливаются перед садовой беседкой. На лбах — тика, что является явным анахронизмом. Рядом с каждой красавицей в рамке подписано ее имя, есть информация о печатне: «Вырезано и отпечатано печатней семьи Цзи в Пинъяне». Композиция заключена в широкую орнаментальную рамку с изображением летящих фениксов, почерк, которым написано название картины, имитирует каллиграфическую надпись. Очевидно, что перед нами графическое произведение высочайшего уровня технического мастерства и той степени изысканности, которая не позволяет классифицировать ее как гравюру массового спроса.

К.К. Флуг полагает, что «Четыре красавицы» могли быть иллюстрацией к какой-нибудь театральной пьесе: «Пинъян, бывший при династии Юань наравне с Пекином (тогда — Даду), центром печатания театральных пьес»¹²⁶.

Гравюра, озаглавленная «Верный долгу, храбрый Уаньский князь Гуань» (ил. 31) по технике резьбы напоминает «Четырех красавиц», но слегка подкрашена от руки черной тушью. На картине изображен знаменитый военачальник периода Троецарствия Гуань Юй, почитавшийся позднее как бог войны, в окружении сына, соратника и рядовых воинов. Титул Уаньского князя был пожалован Гуань Юю сунским императором в 1024 г., а добавление к титулатуре «верный долгу и храбрый» появилось только в 1123 г., и уже вскоре художник государства Цзинь подписывает так его портрет. Официальный характер надписи свидетельствует, что этот лист мог предназначаться для храма бога Гуаня.

Третий лист из Пинъяна представляет собой рисунок тушью с легкой подсветкой, выполненный как имитация ксилографической гравюры (ил. 32), мог быть создан как основа для будущей гравюры. Рисунок лишен надписи, поэтому возникают трудности с его атрибутикой. Изображен сидящий чиновник и мальчик-слуга, перед ними лежат всевозможные символы богатства и карьеры: золотые и серебряные слитки, связки монет, жемчужины, кораллы,

рог носорога, рядом стоит олень — символ чиновничьей карьеры, цветок пеона на столе — знак богатства и знатности, сосна, на фоне которой располагается вся композиция, — символ стойкости и долголетия. Ясно, что перед нами лист с благопожеланием. Однако сочетание символических элементов не позволяет точно назвать имя «чиновника со слугой». М.Л. Рудова полагает, что это — изображение бога богатства Цай-шэня. Многие исследователи с ней не согласны. Б.Л. Рифтин видит в персонаже сходство с образом обожествленного чиновника III в. «Господин, добавляющий счастья» из книги XVI в. «Полный свод божеств трех религий» («Сань цай ту хуй»)¹²⁷. Невозможность точной атрибутики при ясности каждого изображенного символа в отдельности свидетельствует о том, что культура цзиньского книгопечатания имела свои особенности, о которых мы не знаем почти ничего, так как у нас мало ее образцов. Одновременное существование одностраничных гравюр и им подражающих рисунков показательны и едва ли свидетельствует о возможности больших тиражей и тех и других.

Гораздо более поздние произведения, которые оцениваются как гравюры массового спроса, по качеству на порядок хуже цзиньских гравюр, особенно это касается резьбы. Едва ли это признак деградации жанра, скорее, это его другая ветвь, с иными целями и требованиями. Пинъянские картины — образцы элитарной одностраничной гравюры, как светской, так и культовой, причем на светской гравюре «Четыре красавицы» есть признаки буддийской иконографии.

Ван Шу-цунь опубликовал найденную в Шэньси в 1973 г. гравюру на бумаге, озаглавленную «Дунфан Шо крадет персик» (ил. 33)¹²⁸. Надпись на гравюре свидетельствует, что она сделана по эскизу У Дао-цзы. Ученый полагает, что она отпечатана при Сун и является самой ранней в мире цветной гравюрой. Этот лист, как полагает китайский исследователь, подтверждает факт существования *няньхуа* уже в конце Сун, при Ляо и Цзинь.

Образцов юаньских одностраничных гравюр не сохранилось, за исключением небольшого листа «Драгоценности во все стороны»¹²⁹ с изображением коня и нескольких людей, длинные носы которых, по мнению Ван Шу-цуня, свидетельствуют о том, что это — монголы или какой-нибудь другой народ северо-запада. Ученый видит в композиции прообраз позднейших народных картин с изображением лошади. Малая степень сохранности одностраничных гравюр периода монгольского владычества не означает, что традиция этого жанра ксилографии прервалась, графические листы более позднего времени подтверждают ее непрерывность.

Эпоха Мин была периодом бурного расцвета книгопечатания и ксилографической гравюры, до наших дней дошло множество образцов различной печатной продукции. Примерами одностраничных гравюр минского времени могут служить лист 1488 г. из коллекции Ван Шу-цуня «Пройдет праздник 9 дня 9 луны, и зимние холода исчезнут»¹³⁰, этот сюжет встречается и в поздних *няньхуа*¹³¹, а также гравюра 1597 г. с изображением бога долголетия Шоу-сина с близнецами Хэ-Хэ в окружении Восьми даосских бессмертных¹³².

Все эти картины относят к первым образцам народной гравюры на дереве *няньхуа* — «новогодние картинки». Отпечатанные во множестве разбросанных по всей территории страны мастерских при Цин они украшали стены городских и деревенских домов. Картины было принято менять в канун старого китайского Нового года: старые листы сжигали, новые покупали, дарили, получали в подарок. Термин *няньхуа* — «новогодняя картина» связан именно с этой

традицией, он довольно поздний, в разные исторические периоды народная гравюра называлась по-разному: от *чжихуа* — «бумажные картинки» при Сун до раннецинского *хуапянь* — «разрисованные карточки»; картинки, отпечатанные в разных районах, также обозначались по-своему¹³³. Ван Шу-цунь полагает, что термин *няньхуа* применил впервые в конце XIX в. писатель Ли Гуан-тин¹³⁴. Однако Дунь Ли-чэнь, в начале XX столетия описавший пекинские праздники и календарные обычаи, говоря о народных картинах, использовал выражение *хуар*, «картинки»¹³⁵, как и В.М. Алексеев в дневниках своих путешествий по Китаю, относящихся к этому же времени.

Китайская народная картина является уникальным культурным феноменом, ибо вряд ли в какой-либо другой стране можно встретить народную гравюру столь многообразную по содержанию, совершенную по форме, высокопрофессиональную и популярную. В русском китаеведении долгое время *няньхуа* называли «лубком», что удобно, но принято может быть с некоторыми оговорками.

«Лубок» — слово, вызывает немедленные и стойкие ассоциации с русской народной картиной. В России «... термин «лубочный» самим народом [...] не применялся. Он возник в среде образованных слоев населения, причем происхождение его не совсем ясно. Лубом называется липовая кора, и [...] определение «лубочный» связано с липовыми досками (называемыми в просторечье «лубом»)»¹³⁶. «Лубком» в России называли и ксилографическую народную картинку, и гравюру на меди, и рисованную народную картинку¹³⁷, тогда как под *няньхуа* мы понимаем ксилографическую гравюру. Представляется целесообразным называть этот вид искусства либо наиболее распространенным китайским термином — *няньхуа* и его буквальным переводом — «новогодняя картина», либо просто народной картиной, по возможности реже прибегая к слову «лубок».

Слово «лубок» — странное. Все, вроде бы, понимают, о чем идет речь, но попытки дать научное определение одному из видов массовой печатной графики неубедительны и громоздки: одно из них требует наличия 17 критериев «лубочности»¹³⁸.

«Луб», мягкая часть древесной коры, предназначалась для всяческих ремесленных поделок, как материал для рисования не использовалась никогда. Народные картинки в России стали называть «лубочными» в пренебрежительном смысле, их можно было бы окрестить и «лапотными». Есть версия, что «лубочными» они стали потому, что торговцы картинками, офени, разносили свой товар в коробах, сплетенных из луба. В народе же картинки лубком не называли, это термин, привнесенный из другой, «высокой» культуры. Народные русские книги, появившиеся позднее картинок и независимо от них, стали называть «лубочными» по аналогии, также с оттенком уничижения.

Настоящий «лубок» в Китае все же существовал. С технической точки зрения им в Китае оказывается другой жанр изобразительного искусства — экспортные акварели на рисовой бумаге. По-английски они называются *Pith paper watercolours* — акварели на бумаге из древесной сердцевинки. Ранее бытовал термин *Rice paper* — рисовая бумага, так как ошибочно полагали, что рис связан с изготовлением необычной бумаги, которая в действительности была не бумагой, а именно «лубом». Белый прозрачно-матовый материал изготовлялся из развернутой и специально обработанной сердцевинки дерева *тунцао* — тетрапанакс бумажный *tetrapanax paprifere* Koch. С 1820 г. на этом экзотическом

материале изготавливали акварели для продажи морякам в Кантоне, где было несколько десятков мастерских-студий (ил. 34)¹³⁹.

Китайская народная картина есть род многоцветной ксилографической гравюры. Способ ее изготовления в общих чертах таков. Первоначально делался набросок тушью на бумаге, затем рисунок переводился на гладкую ореховую или грушевую доску (ил. 35). Досок печатали несколько: одна давала черно-белый контур, затем на один и тот же лист бумаги последовательно накладывалось от трех до пяти разноокрашенных досок. Это — общая схема. В разных районах существовали варианты — особая техника резьбы, дополнительная раскраска от руки, различная цветовая гамма, печатание на цветной бумаге: в провинции Фуцзянь, например, отпечатки делали на бумаге ярко-красного цвета (ил. 36).

В Кайфыне применялся вовсе необычный способ цветной печати: несколько листов бумаги пропитывали воском, когда воск застывал, на получившейся твердой пластине вырезали рисунок и окрашивали каждый лист-графарет в свой цвет. При печатании бумагу прикладывали к вошеной окрашенной пластине и водили по ней смоченной в воде кистью, цвет просачивался на поверхность бумаги, после высыхания бумагу прикладывали к пластине с другим рисунком и другим цветом, процедура повторялась. Техника не позволяла использовать одновременно много цветов, отсюда скромная палитра кайфынских народных картин. Ван Шу-цунь полагает, что кайфынские печатники использовали утраченный танский способ окрашивания шелковых тканей¹⁴⁰.

Производство народных картин не как побочное занятие книгопечатных мастерских, а в качестве самостоятельного промысла может быть отнесено лишь к самому концу Мин, к середине XVII в., когда независимо друг от друга в разных концах страны сформировалось два центра печатания народной гравированной картины. Каждый из этих центров определил стиль *няньхуа*, которые стали печататься позднее на сопредельных к ним территориях. Условно эти стили можно назвать «северным» и «южным», в рамках этих двух больших стилей картины каждой провинции, каждого уезда имели свои характерные черты. Вся динамика развития ксилографии при Мин привела к неизбежному возникновению нового жанра гравюры на дереве. Процесс облегчался возможностью нижних слоев китайского общества воспринимать новый вид графики вначале как искусство, обслуживающее культ — «...китайская народная картина ранее всего сформировалась как икона»¹⁴¹, затем — как искусство, способное отразить все стороны жизни общества.

Строгое научное определение народной новогодней картины *няньхуа* затруднено жанровым ее многообразием. Что объединяет в одно целое парные изображения богов — охранителей дверей, благожелательные картинки, запечатлевшие все символы, которые выработала китайская религиозная традиция, иконы для жертвоприношений, иллюстрации к театральным постановкам и литературным произведениям, бытовые зарисовки, изображения красавиц и фривольные картинки, гороскопы, календари, острые политические зарисовки на злобу дня? Лишь некоторая часть этой продукции имеет привязку к празднованию Нового года, которое дало, и то сравнительно недавно, название всему этому многообразию графики. Если объединяющим фактором является не тематика, то нужно искать другие факторы. Предлагаю следующую дефиницию, правильность которой будет доказываться последующим изложением материала: *няньхуа* — жанр китайской многокрасочной ксилографической

гравюры на определенный, но довольно широкий список тем, произведенный промышленным образом в специализированной мастерской-печатне, чей художественный стиль соответствует школе данного региона.

Центром печатания *няньхуа* на севере Китая был Янлюцин, небольшой городок близ Тяньцзиня, во времена Мин называвшийся Гулюкоу. Большую часть *няньхуа* коллекции В.М. Алексеева составляют картины, произведенные именно здесь. «Янлюцинские *няньхуа*» — на самом деле собирательное понятие: Янлюцин — наиболее старое и знаменитое место из почти 30 расположенных вокруг Тяньцзиня деревень, где печатали народные картины, рынок Янлюцина был местом, где продавалась продукция всего района и развозилась оттуда по стране.

Традиционно начало производства картин в Янлюцине относят годам Ваньли. Наиболее старой считается печатня Дай Лянь-цзэна, о которой известно, что она функционировала уже в годы Чун-чжэнь (1628–1644). Сам Дай Лянь-цзэн, по сведениям некоторых источников родившийся в 1735 г. и скончавшийся в 1795 г.¹⁴², был представителем девятого поколения семьи, занимавшейся ксилографией. Именно ему удалось создать первоклассную мастерскую с привлечением прекрасных художников и резчиков, под его именем она просуществовала вплоть до XX в. (ил. 37). Еще одна крупная мастерская приблизительно того же времени — мастерская Ци Цзянь-луна, кроме них в конце Мин — начале Цин в Янлюцине и окрестностях либо только *няньхуа*, либо *няньхуа* как подсобным промыслом занималось еще множество семейств. Янлюцинских картин раннего периода — с конца Мин до середины XIX в. сохранилось чуть более шестидесяти.

Центром по производству *няньхуа* на юге стал городок Таохуау близ Сучжоу провинции Цзянсу, тесно связанный в китайской культуре с именем жившего здесь художника Тан Бо-ху (Тан Иня) (1466/70–1523/24). В XVII в. в Сучжоу бурно расцветают различные ремесла — изготовление вееров, кистей, бумажных фонарей, хлопушек для фейерверков, ширм. Таохуау — старинный центр книгопечатания, здесь добывалась красная глина, из которой делалась краска. Как и в случае с Янлюцином, Таохуау — центр, вокруг которого сосредоточились небольшие деревни, где располагались печатни. До 1850 г. производством *няньхуа* занималось более 50 мастерских¹⁴³. На рубеже XVII–XVIII вв. здесь складывается особая школа гравюры, получившая название Гусубань — «доски из Гусу», т. е. Сучжоу. Мастера этой школы имитировали европейскую технику гравюры на меди, а также экспериментировали с возможностью передачи светотени, чего ранее не было в китайском искусстве. Основным жанром Гусубань являлись большие видовые и пейзажные гравюры (ил. 38), хотя были и иллюстрации на театральные и литературные сюжеты. Гусубань как единая школа просуществовала до начала XIX в., затем практически исчезла. Многие сучжоуские гравюры попали в Японию и оказали громадное влияние на формирование стиля японской графики, но это уже другая история.

Считается, что стиль ранних янлюцинских картин был более «живописен», сложился под влиянием жанровой живописи *жэньхуа*, на него воздействовала близость Пекина с его Художественной академией Хуаюань; тогда как «южные» картины сохранили большую связь с традицией минской книжной иллюстрации. Многие ранние сучжоуские картины все же откровенно подражают классической живописи. Интересен проделанный И.Ф. Муриан сравнительный анализ гравюры начала XVIII в. из коллекции А-ина «Пять мальчиков борются

за первенство» со свитками сунского художника Су Хань-чэня с изображением играющих детей¹⁴⁴.

В середине XIX в. на естественное развитие народной картины оказывает сильное влияние тайпинское восстание (1850—1864). Тайпины, выступая под знаменами новой религии — христианства протестантского толка с сильным влиянием традиционных китайских учений, создавали новую идеологию и новое искусство. Хун Сю-цюань воспринимал себя сыном бога, призванным бороться с демонами-маньчжурами и ликвидировать идолопоклонство. Из этого последнего тезиса вытекает абсолютный запрет на изображение людей, который распространялся как на искусство самих участников восстания, о чем красноречиво свидетельствуют стенные росписи в столице тайпинского государства Нанкине, так и на творчество людей, непосредственного отношения к тайпинам не имеющих. Для *няньхуа*, основные центры производства которых оказались в руках восставших, этот запрет оказался губительным. Сучжоуских картин вследствие пожара промыслов не сохранилось, янлюцинских осталось одиннадцать, все они имеют печать мастерской Ци Цзянь-луна. На картинах изображены цветы, птицы (ил. 39) и насекомые, один лист — пейзаж, гравюра с обезьяной и лошадью иллюстрирует поговорку¹⁴⁵. Анализу картин посвящена статья крупнейшего специалиста по тайпинам Ло Эр-гана¹⁴⁶. Он утверждает, что они являются не собственно янлюцинскими *няньхуа*, а картинами, сделанными тайпинскими художниками — участниками Северного похода в мастерской Ци Цзянь-луна с учетом янлюцинских традиций. Следовательно, янлюцинских картин тайпинского периода до нас не дошло, и неизвестно, существовали ли таковые. Тайпинское искусство просуществовало ровно столько, сколько длился идеологический диктат лидеров восстания.

В последующий за подавлением тайпинского восстания период экономической стабилизации старые промыслы *няньхуа* возрождаются, возникают новые. Деятельность мастерских-печатен в Янлюцине восстановилась очень быстро, их производительность вскоре превысила довоенный уровень. Продолжили работу старые мастерские Дай Лянь-цзэна и Ци Цзянь-луна, на каждой из них работало по 50 художников и до 200 рабочих — резчиков и печатников. В Янлюцине мастерскими-печатнями владело около дюжины семейств, всего в производстве *няньхуа* было задействовано около трех тысяч человек. Работа в мастерских оплачивалась довольно хорошо: средний заработок составлял 670 юаней в год¹⁴⁷. Мастерские конкурировали между собой, помимо *няньхуа* занимались изготовлением вееров, ширм, бумажных фонарей, воздушных змеев, началось производство календарей. Печатни обслуживались специальными мастерскими по производству бумаги: только у Дай Лянь-цзэна в разное время было от трех до пяти таких мастерских. Новые транспортные средства — поезда и корабли — расширяли возможности сбыта, в Тяньцзине открылось несколько новых магазинов *няньхуа*.

С художественной точки зрения послетайпинские картины Янлюцина отличны от ранних образцов. Несомненно, некоторое упрощение техники резьбы и удешевление производства вследствие его массовости при высоком уровне, который сохранялся во всех мастерских, где работали традиционно, а не производили откровенную дешевку с применением новейших западных технологий. *Няньхуа* нуждались в притоке новых сил и идей, поэтому в Янлюцин приезжали художники из других районов страны. Самый известный из них — шанхайский художник Цянь Цзи-шэнь (Хуй-ань) (1833—1911). Будучи уже сложившимся

мастером жанровой живописи, он приехал в Янлюцин, где для мастерской «Айчжучжай» — «Кабинет любителя бамбука» создал серию картин в новом для *няньхуа* стиле, основанном на копировании живописи старых мастеров, воспроизведении мельчайших деталей обстановки. В этом стиле художник и его ученики делали эскизы новых картин на старые традиционные сюжеты¹⁴⁸.

Сучжоуские промыслы сильно пострадали от восстания тайпинов. Производство в деревнях вокруг Таохуау было восстановлено не в полном объеме, но много мастеров переехало в Таохуау. Там действовало несколько крупных мастерских, например мастерская Ван Хэн-сина, была налажена система сбыта, торговлей занимались в основном не жители Сучжоу, а приезжие. Полностью исчезла школа Гусубань, а вместе с ней и тонкая резьба, продуманная сложная композиция, ухудшилась цветовая гамма. Общий уровень сучжоуских картин во второй половине XIX в. снизился, они уже ни в коей мере не могли соперничать с янлюцинскими (ил. 40).

Во второй половине XIX в. промыслы *няньхуа* возникают во всех районах страны. Под «промыслом» понимается район близкорасположенных небольших (большие города — Пекин, Шанхай, Кайфын были исключением, производство в них организовано несколько иначе) городков и деревень, в которых практически все жители имели какое-то отношение к народным картинам: меньшая часть целиком на профессиональной основе — художники, резчики, печатники, большая — как подсобный промысел. Почти все женщины Янлюцина занимались подкраской гравюр от руки¹⁴⁹. При печати сразу делалась сотня отпечатков, которые потом подвергались поэтапно дальнейшим процедурам. Сохранились неокрашенные до конца янлюцинские картины, где видны иероглифы, указывающие на то, какую и куда краску следует наложить¹⁵⁰.

Промыслы *няньхуа* обычно зарождались в центрах традиционного книгопечатания, в них же обычно существовали и другие родственные производства: печатание картин для фонарей, окон, горшков. Для успешного развития промысла было необходимо наличие развитого транспортного сообщения, чаще — судоходного. Так, наиболее известный аньхуйский промысел — уезд Линьцюань — располагался на берегу Янцзы, шаньсийский уезд Линьфэнь — на реке Фэньхэ, впадающей в Хуанхэ. Развитие сети железных дорог стимулировало формирование промыслов народной картины во многих отдаленных районах.

Получили широкую известность картины из местечка Янцзяфу уезда Вэйсянь провинции Шаньдун. Через этот городок проходила железная дорога, что облегчало сбыт картин. Янцзяфу стал третьим общекитайским центром печатания *няньхуа* после Янлюцина и Таохуау. Первоначально здесь копировали привезенные из Янлюцина картины, но потом стали резать доски уже по собственным рисункам, *няньхуа* уезда Вэйсянь обрели свой художественный стиль, который можно определить как упрощенный, более грубый аналог янлюцинского (ил. 41). Хэбэйские уезды Уцян и Лутай (местечки Дунфэнтай и Чаомидянь), имевшие транспортную связь с Янлюцином, также начали печатать картинки, используя янлюцинские образцы.

С точки зрения содержания народная картина столь многообразна, что каждый ученый предлагает свою собственную классификацию жанров *няньхуа*. В статье «Ботаник Комаров и русская китаистика» В.М. Алексеев перечисляет 28 тем народной картины, каждая из которых достойна самостоятельного исследования¹⁵¹. А-ин выделяет четыре группы сюжетов: красавицы, театральные,

литературные, а также очень уязвимая группа — прочие, в нее входят самые разные картины¹⁵². Ван Шу-цунь предлагает перечень из восьми больших тем — живописные места и строения; изображения божеств; детей; времен года и сезонных работ; картины с пожеланием богатства; картины с изображением неживой природы, животных, птиц, скульптуры и фресок древности; благопожелательные и театральные картины¹⁵³. Нестройность этой систематизации обусловлена тем, что в ее основу ученый положил традиционную специализацию художников по жанрам. М.Л. Рудова делит все сюжеты новогодней картины на семь основных групп: религиозные сюжеты; символическая (благопожелательная) картина; изображение литературных сюжетов; театральные; бытовые; пейзажные; и, наконец, картины на актуальные темы современной политики¹⁵⁴. Л.Н. Меньшиков сокращает количество рубрик до трех — бытовые, мифологические и театральные¹⁵⁵.

Новую схему предложил Д. Джонсон¹⁵⁶. В основе его классификации — функциональное назначение картин. Он подразделяет *няньхуа* всего на две основных группы: иконические и подражательные, т. е. копирующие реальность. Иконические — те, которым приносят жертвоприношения — делятся в свою очередь на те, которые сжигаются во время или после ритуала, и хранимые в течение всего года. Подражательные картины — все, которым не приносят жертвоприношения, — благопожелательные, обучающие, театральные... Художественные особенности каждой группы определяются ее назначением. Иконические изображения строго фронтальны, неподвижны, те из них, которые предназначены для сжигания, печатались на грубой бумаге, качество резьбы и рисунка невысокое, сохранилось таких картин, естественно, немного. Подражательные картины могут быть какие угодно, они ограничены лишь фантазией художника.

Следует констатировать, что с тех пор, как за всей разнообразной по тематике китайской одностороничной гравюрой массового спроса окончательно закрепился термин *няньхуа* — «новогодняя картина», другие праздники годичного цикла отошли на задний план. Между тем, картины резались не только к Новому году. В принятой классификации праздничные картины входят в сложную категорию «символически-благопожелательных», тогда как их целесообразно выделить в отдельный класс, так проще описать их общие свойства. К праздничным картинам относятся и народные гравированные календари, из всех видов народной картины эволюционирующий быстрее всего вслед за требованиями моды (ил. 42). Если календари были первыми ксилографическими картинками, то в Новое время ради увеличения тиражей для удовлетворения постоянно растущего спроса именно они при сохранении основных сюжетных мотивов первыми из народной гравюры отошли от традиционной техники и стали делаться с применением новых заимствованных на Западе и в Японии технологий, например олеографии.

Считается, что *няньхуа* печатались именно к Новому году, старые картинки сдирались со стен, вывешивались новые. Но не все гравюры требовали такой ежегодной смены — некоторые, с театральными сюжетами, могли служить и служили гораздо дольше, *чжима* должны были сжигаться в строго определенный день почитания того или иного божества, вне зависимости от Нового года.

На промыслах было два высоких сезона производства *няньхуа*, в соответствии с ними различают *чунь бань* — «весенние доски» и *цю бань* — «осенние

доски». Весенние картинки начинали делать с 15 числа 1 луны, т. е. с Праздника фонарей. Они считались самыми лучшими, так как весной больше свободно-го времени и можно более тщательно отделать картину. Весенние картин-ки были богаче по содержанию, именно весной производилась основная масса жанровых, театральных и прочих «неновогодних» картинок. 3 число 12 луны и 29 число 12 луны — сроки печатания «осенних» картин. В преддверии но-вогодних торжеств на промыслы отовсюду съезжались купцы, чтобы успеть продать товар к Новому году. Гравюры выходили более грубыми, небрежными: в предновогоднем ажиотаже уходил товар любого качества¹⁵⁷.

К некоторым праздникам печатались особые *няньхуа*: к празднику 5 дня 5 луны требовались в большом количестве заклинания от нечистой силы¹⁵⁸.

Сезонность работ связана с организацией труда на промыслах. Если эскизы картин и доски делали круглый год художники и резчики, то подкраска картин от руки была делом сезонным, ею занимались на дому женщины и дети в сво-бодное от основных сельскохозяйственных занятий время.

Ван Шу-цунь в статье, посвященной *мэньшэням* и календарям как некой особой разновидности *няньхуа*¹⁵⁹, сообщает, что календари в народе называли «*нунлиту*» (сельскохозяйственная картина-календарь (ил. 43)) или «*чуньлиту*» (календарь весенняя корова), их развешивали в комнатах в соответствии с 24 сельскохозяйственными сезонами. Сюжеты картин-календарей связаны с трудовой деятельностью крестьян.

Возможно, следовало бы разделить *няньхуа* на гравированные календари и картин-ки календарного цикла, а также все прочие — театральные, лите-ратурные, сатирические, жанровые, непристойные, благожелательные, но такие, которые не связаны с конкретным праздником, а желают счастья как такового.

Картины на театральные и литературные сюжеты легко выделить в отде-льную группу. «Театральный лубок является как бы синтезом всего богатого содержания китайской народной картины, подобно тому как китайский театр вобрал в себя все более или менее значительные сюжеты китайской мифологии и литературы» — отмечал Л.Н. Меньшиков¹⁶⁰. На необходимости специального исследования под названием «Китайский народный театр на китайской народ-ной картине» настаивал В.М. Алексеев¹⁶¹ в 1939 г., т. е. после того, как им были написаны все основные статьи на эту тему.

Популярность театральных картин была неимоверна, к концу XIX в. их тиражи превышали тиражи всех прочих гравюр. Театральные *няньхуа* инте-ресны и сами по себе, и как необычный уникальный источник для изучения старого китайского театра: «...ни одна фотография, ни одна художественная картина не могут дать того впечатления о китайском театре, о настоящем народном излюбленном театре, как именно эта простая и вместе с тем столь сложная по культурным наслоениям китайская народная картина»¹⁶². Рабо-ту о театральной картине В.М. Алексеев предполагал проиллюстрировать богатейшим материалом своей коллекции — в ней около пятисот листов театральных *няньхуа*. Ученый хотел написать и о китайской сказке, повес-тях, поговорках на народных картинках, т. е. о гравюрах, в основу которых положен некий литературный сюжет. Попытаемся объединить все это под одной обложкой, добавив сравнение с книжной иллюстрацией. Совместное рассмотрение книжной и одностраничной гравюры на литературные сюжеты даст возможность понять, как китайцы разных слоев общества на протяже-

нии веков *видели* свою литературу, какими представляли ее героев, какие ее памятники наиболее часто издавали с иллюстрациями. Дальнейшее наше исследование пойдет по двум направлениям — иллюстрации книжные и иллюстрации на одностраничной гравюре — с неизбежными пересечениями сюжетных линий и отсылками, нарушающими желательную стройность повествования.

¹ *Diringer, David*. The Illuminated Book, its history and production. London: Faber and Faber, 1967.

² Исследователи единодушны в констатации старшинства этого свитка. См. также *Weitzmann, Kurt*. Illustrations in Roll and Codex. Princeton University Press, 1970.

³ В большинстве русских работ о ханских рельефах, особенно помещенных в Интернете, ошибочно фигурирует имя этого человека как У Лян-цы 武梁祠, где 祠 «цы» — собственно и есть «склеп, гробница», а не третий иероглиф в имени.

⁴ Подробнее об усыпальнице У Ляна см. статью японского исследователя Уно Мидзуки по адресу http://utcr.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/007_Uno_Mizuki_3rd_BESETO.pdf (29 июля 2010).

⁵ Например, к могиле Ли Бо ведут каменные стелы с высеченными сценами из жизни великого поэта.

⁶ *Bart P.* Camera lucida. Комментарии к фотографии / перевод с французского, послесловие и комментарии Михаила Рыклина. М.: Издательская фирма «Ad marginem», 1997. («Философия по краям». Международная коллекция современной мысли. Литература. Искусство. Политика). С. 52.

⁷ 张衡. 西京賦. 119, 16.

⁸ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. 北京; 上海, 1983.

⁹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 210.

¹⁰ 王國維. 宋元戲曲史. С. 1–3.

¹¹ *Loon Piet van der*. Les origines rituelles du théâtre chinois. С. 141–168.

¹² Название условное, ибо фреска в строгом смысле — роспись по сырой штукатурке, в Китае же — по сухой стене.

¹³ *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 250.

¹⁴ *Barnard, N.* The Ch'u silk manuscript. Translations and commentary. Canberra, 1973. (Monographs on Far Eastern History, 5).

¹⁵ *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China. С. 27–28.

¹⁶ *Меньшиков Л.Н.* Бяньвэнь о Вэймоцзе. С. 28.

¹⁷ 鄭振鐸. 插图本中國文學史. С. 449. *Umezō Jiro*. Pien and Pien-wen // The Japan science review, 1957, № 8, p. 1–2.

¹⁸ *Fujieda Akira*. An illustrated manuscript in booklet form of the Kuan-yin ching (S-6983) // *Vokubi*. 1986. № 117. *Vandier-Nicolas N.* Śariputra et les six maîtres d'erreur. Facsimile du manuscrit chinois 4524 de la Bibliothèque National. Paris, 1954.

¹⁹ *Mair V.H.* Painting and performance. Chinese picture recitation and its Indian genesis. Honolulu, 1988. С. 4, 10–11.

²⁰ *Prušek J.* The origins and the authors of the hua-pen. Prague, 1967. С. 111–112.

²¹ *Меньшиков Л.Н.* Рукописная книга в Китае I тысячелетия н. э. С. 114.

²² *Кычанов Е.И.* Тангутская рукописная книга (вторая половина XII — первая четверть XIII вв.) // Рукописная книга в культуре народов Востока. Книга вторая. М., 1988. С. 394.

²³ *Меньшиков Л.Н.* Описание китайской части коллекции из Хара-Хото (фонд П.К. Козлова). С. 27.

²⁴ *Chia Lucille*. Printing for profit. С. 207.

²⁵ Там же. С. 68.

²⁶ 阿英. 中國連環圖畫史話. С. 13.

²⁷ Там же. С. 29.

²⁸ Там же. С. 5.

²⁹ *McDermott Joseph Peter*. A social history of the Chinese book: books and literati culture in late imperial China. С. 12.

³⁰ Там же. С. 14.

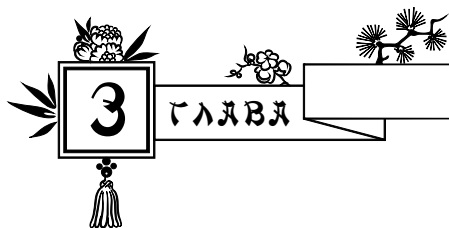
³¹ Цит. по: *Кара Д.* Книги монгольских кочевников. М., 1972. С. 115–116.

- ³² Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 28.
- ³³ Pelliot P. Les débuts de l'imprimerie en Chine. Paris, 1959 (Œuvre posthumes de Paul Pelliot).
- ³⁴ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 84.
- ³⁵ Меньшиков Л.Н. Рукописное дело в Китае I тысячелетия. С. 221.
- ³⁶ Там же. С. 124.
- ³⁷ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 50.
- ³⁸ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 98.
- ³⁹ Hsiao Li-ling. The eternal present of the past. С. 25.
- ⁴⁰ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 102.
- ⁴¹ Anne Burkus-Chasson. Visual hermeneutics and the act of turning the leaf. A Genealogy of Liu Yuan's Lingyan ge // Printing and book culture in late imperial China. С. 375.
- ⁴² Там же. С. 399.
- ⁴³ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 60–62.
- ⁴⁴ Xu Xiaoman. "Preserving the bonds of kin": genealogy masters and genealogy production in the Jiangsu-Zhejiang area in the Qing and Republican period // Printing and book culture in late Imperial China. С. 346.
- ⁴⁵ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 134.
- ⁴⁶ Соколов-Ремизов С.Н. Гравюра // Духовная культура Китая. Искусство. С. 113.
- ⁴⁷ Cohen Monique. Le livre illustré en Chine des Ming aux Qing (X–XIX s.). С. 64.
- ⁴⁸ Tsien Tsuen-hsuei. Paper and printing. С. 277
- ⁴⁹ 王伯敏. 中國版畫史. С. 123
- ⁵⁰ Cohen Monique. Le livre illustré en Chine des Ming aux Qing (X–XIX s.). С. 73
- ⁵¹ Кобзев А. И. Патриарх цветной печати Ху Чжэн-янь // 40 конференция Общество и государство в Китае. М., 2010. С. 383.
- ⁵² Bussotti M. Woodcut illustration: a general outline. С. 464.
- ⁵³ Yee Loc-ween Francis. The historic geography of book markets in China: a case study of Liulichang. С. 5.
- ⁵⁴ Стужина Э.П. Китайский город XI–XIII вв.: экономическая и социальная жизнь. С. 133.
- ⁵⁵ Там же. С. 91.
- ⁵⁶ Edgren Sören. South Song printing at Hangzhou. С. 17.
- ⁵⁷ Yee Loc-ween Francis. The historic geography of book markets in China: a case study of Liulichang. С. 18.
- ⁵⁸ Там же. С. 35.
- ⁵⁹ Там же. С. 33.
- ⁶⁰ 王樹村. 中國傳統行業諸神. С. 7–8.
- ⁶¹ Стужина Э.П. Китайский город XI–XIII вв.: экономическая и социальная жизнь. С. 96.
- ⁶² Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 78.
- ⁶³ Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). С. 29.
- ⁶⁴ Там же. С. 116.
- ⁶⁵ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 33.
- ⁶⁶ Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). С. 53.
- ⁶⁷ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 233.
- ⁶⁸ Hegel Robert E. Niche marketing for specialized audiences // Printing and book culture in late imperial China. С. 241.
- ⁶⁹ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 135–137, 139–140.
- ⁷⁰ Hegel Robert E. Niche marketing for specialized audiences // Printing and book culture in late imperial China. С. 242.
- ⁷¹ Там же. С. 248.
- ⁷² Brokaw Cynthia J. Reading the Best-Sellers of the 19th century: commercial publishing in Sibao // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005.
- ⁷³ Edgren J.S. Yangzhou printing and book culture of the Qing period // Lifestyle and entertainment in Yangzhou / ed. by L. Olivová and V. Børdahl. Copenhagen: Nordic Institute of Asian studies, 2009. (NIAS studies in Asian topics series. № 44).
- ⁷⁴ Там же. С. 112.
- ⁷⁵ Там же. С. 117.

- ⁷⁶ Там же. С. 119.
- ⁷⁷ Там же. С. 120.
- ⁷⁸ Там же. С. 121
- ⁷⁹ Там же. С. 124.
- ⁸⁰ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 42.
- ⁸¹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 153.
- ⁸² *Chia Lucille.* Of Three Mountains street. The commercial publishers of Ming Nanjing. С. 108.
- ⁸³ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 192.
- ⁸⁴ *Chow Kai-win.* Publishing, culture and power in early modern China. С. 83.
- ⁸⁵ *Chia Lucille.* Of Three Mountains street. The commercial publishers of Ming Nanjing // Printing and book culture in late imperial China. С. 110.
- ⁸⁶ Там же. С. 111.
- ⁸⁷ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 133.
- ⁸⁸ *Yee Lok-Wing Francis.* The historical geography of book markets in China. A case study of Liulichan. С. 72.
- ⁸⁹ Там же. С. 131.
- ⁹⁰ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 26.
- ⁹¹ *Желуховцев А.Н.* Хуабэнь — городская повесть средневекового Китая. М.: ГРВЛ, 1969. С. 4.
- ⁹² *Chia Lucille.* Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). С. 149.
- ⁹³ *Brokaw Cynthia J.* On the history of the book in China // Printing and book culture in late imperial China. С. 10.
- ⁹⁴ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 5.
- ⁹⁵ Там же. С. 184.
- ⁹⁶ Там же. С. 193.
- ⁹⁷ *Zheng Yangwen.* The Social Life of Opium in China (Cambridge: Cambridge University Press, 2005. С. 18–19.
- ⁹⁸ *Желуховцев А.Н.* Хуабэнь — городская повесть средневекового Китая. С. 97.
- ⁹⁹ *Cahill James.* Pictures for use and pleasure. С. 4.
- ¹⁰⁰ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 6.
- ¹⁰¹ Там же. С. 271.
- ¹⁰² Там же. С. 214.
- ¹⁰³ Подробнее об этом см.: *Pal, P., Meech-Pekarik, J.* Buddhist book illumination. New York: Hacker, 1988. С. 9–11, 29–30.
- ¹⁰⁴ *Le Coq, A. von.* Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. II. Die manichäischen Miniaturen. Berlin: D. Reimer, 1923.
- ¹⁰⁵ 王伯敏. 中國版畫史. С. 31–32.
- ¹⁰⁶ *Гуревич И.С.* Историческая грамматика китайского языка. С. 8.
- ¹⁰⁷ 鲁迅. 中国小说史. 略. С. 134.
- ¹⁰⁸ *Гуревич И.С.* Историческая грамматика китайского языка. С. 82, 86, 203.
- ¹⁰⁹ Там же. С. 83.
- ¹¹⁰ Имеется английский перевод этой пьесы: *Mistress and Maid (Jiaohongji)* by Meng Chengshun / tr. By Cyril Birch. New York: Columbia University Press, 2000.
- ¹¹¹ Тексты были изданы факсимиле: 明成化說唱詞話叢刊 / 上海博物館編. 北京: 文物, 1979.
- ¹¹² Перевод памятника на английский язык: *The story of Hua Guan Suo* / translated with an introduction by Gail Oman King. Tempe: 1989. (Center for Asian studies Arizona University monograph series, 23).
- ¹¹³ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 179.
- ¹¹⁴ *Hsiao Li-ling.* The eternal present of the past. С. 26.
- ¹¹⁵ 新刊奇妙全相註釋西廂記. 北京, 1955.
- ¹¹⁶ *McLaren A.* Constructing new reading publics. С. 170.
- ¹¹⁷ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 219.
- ¹¹⁸ *Ван Ши-фу.* Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну / пер. с кит., [предисловие и примечания] Л.Н. Меньшикова. М.; Л., 1960.
- ¹¹⁹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 176.
- ¹²⁰ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 182–183.
- ¹²¹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С.42.
- ¹²² *Carter T.F.* The invention of printing in China and its spread westward. С. 12–19.

- ¹²³ 阿英. 中國年畫發展史略. С. 29.
- ¹²⁴ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 1, 2, 3.
- ¹²⁵ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X—XIII вв. С. 100.
- ¹²⁶ Там же. С. 100.
- ¹²⁷ Редкие китайские народные картины из советских собраний. С. 3. Ил. 3.
- ¹²⁸ 王樹村. 中國民間年畫百圖. Ил. 1.
- ¹²⁹ Там же. Ил. 4.
- ¹³⁰ 王樹村. 楊柳青年畫資料集. Ил. 89.
- ¹³¹ Алексеев В.М. Китайская народная картина. Ил. 11.
- ¹³² Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. С. 18.
- ¹³³ 楊柳青年畫研究. С. 15.
- ¹³⁴ Редкие китайские народные картины из советских собраний. С. 27.
- ¹³⁵ Annual Customs and Festivals in Peking, as recorded in the Yen-ching Sui-shih-chi by Tun Li-ch'en / translated and annotated by Derk Bodde. Hong Kong, 1965. С. 100.
- ¹³⁶ Лубочная книга. С. 6.
- ¹³⁷ Алексеева М.А. Русская народная картинка // Народная картинка XVII—XIX веков. С. 5.
- ¹³⁸ Соколов Б.М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки. М.: Прогресс-традиция, 1999. (Материалы научной конференции «Виннеровские чтения — 1997», вып. 30). С. 27—30.
- ¹³⁹ Наиболее подробные исследования об этих рисунках: Views from the West. Collection of nineteenth Century Pith Paper Watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. Guangzhou: Guangzhou Museum, 2001.
- ¹⁴⁰ 王樹村. 戲齣年畫. Т.1. С. 165.
- ¹⁴¹ Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 21.
- ¹⁴² 楊柳青年畫研究. С. 31.
- ¹⁴³ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 186.
- ¹⁴⁴ Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. С. 27—29.
- ¹⁴⁵ 王樹村. 太平天國時期的民間年畫 // 文物. 1959. № 5. С. 19—22.
- ¹⁴⁶ 羅爾綱. 楊柳青發展的太平天國年畫考證 // 文物, 1959. № 5. С. 23—27.
- ¹⁴⁷ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 197.
- ¹⁴⁸ 中國工藝美術辭典. С. 491.
- ¹⁴⁹ 王樹村. 戲齣年畫. Т. 2. С. 13.
- ¹⁵⁰ Там же. Ил. 83.
- ¹⁵¹ Алексеев В.М. Ботаник В.Л. Комаров и русская китаистика // Известия Государственного Географического общества. 1939. Т. XXI. Вып. 10. С. 1425.
- ¹⁵² 阿英. 中國年畫發展史略. С.3.
- ¹⁵³ 楊柳青年畫研究. С. 62—63.
- ¹⁵⁴ Рудова М.Л. Систематизация китайских новогодних картин (*няньхуа*) ленинградских собраний // Труды Гос. Эрмитажа. Т. 5, 1961. С. 290.
- ¹⁵⁵ Меньшиков Л.Н. Китайские коллекции В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // Страны и народы Востока. Вып. 1. М., 1959. С. 304.
- ¹⁵⁶ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. The iconography of everyday life in village China. С. 12.
- ¹⁵⁷ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 199.
- ¹⁵⁸ Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 26.
- ¹⁵⁹ 王樹村. 关于门画, 历华问题 // 美术. 1956. № 12. С. 48.
- ¹⁶⁰ Меньшиков Л.Н. Китайские коллекции В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // Страны и народы Востока. Вып. 1. С. 306.
- ¹⁶¹ Алексеев В.М. Ботаник В.Л. Комаров и русская китаистика // Известия Государственного Географического общества. 1939. Т. XXI. Вып. 10. С. 1425.
- ¹⁶² Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 60.





Жанровое
многообразие
иллюстрированной
литературы





Европейский читатель начал знакомиться с китайской литературой с XVIII в., пик переводов и исследований пришелся на конец XIX и XX вв. В этом отношении у России нет приоритета, хотя на русский язык переведено многое¹ и достаточно хорошо. В России китайская классическая литература популярна, но, смею предположить, даже у больших ее поклонников нет четкого представления о ее целостности. Кто-то предпочитает поэзию, кто-то средневековую фантастическую новеллу или многоглавые романы, но понимание того, как одно произведение соотносится с другим, является уделом немногих. Для предпринимаемого нами исследования очень важна иерархия литературных жанров в том виде, как ее трактовала китайская литературная теория. Само понятие «китайская литература» нуждается в уточнении.

Китайской библиографией, возраст которой насчитывает более двух тысяч лет², разработаны две основные системы классификации книг, *ци люэ* и *сы бу*: «семь главных [черт]» и «четыре части», соответственно первая предполагала семичастную структуру, вторая — четырехчастную.

Семичастная структура *ци люэ* «семь основ» носит название библиографического трактата, в котором она была впервые применена уже упомянутыми Лю Сяном и его сыном Лю Синем при составлении описей дворцовых хранилищ после Цинь Ши-хуана. Семь разделов каталога Лю Сяна делились на большое количество разных подразделов, т. е. система была в действительности дробной. Великий историк и историограф Бань Гу при составлении «И вэнь чжи» — библиографической главы к «Истории Хань» — модернизировал систему Лю Сяна, оставив в ней только шесть разделов.

Период раздробленности страны после Хань парадоксальным образом положительно сказался на развитии библиографической науки, ибо властитель каждого государственно-династийного образования считал своим долгом составить каталог дворцовых книгохранилищ. Так постепенно формировалась система, в которой все памятники письменности делились по четырем разделам *сы бу*, формирование ее закончилось к VIII в. Название каждого разряда формировалось из сочетания циклического знака — порядкового номера и краткого обозначения отрасли знаний:

1. *Цзя* — *цзин*. Классическая литература: «*цзин*» — буквально «основа ткани», наиболее близкий по смыслу философский термин — «канон». В законченном виде включает 13 канонических конфуцианских книг и древние словари «Эръя» и «Шовэнь».

2. *И* — *ши*. Исторические сочинения: династийные истории, начиная с «Исторических записок» Сыма Цяня, географические сочинения, энциклопедии исторического характера, труды по археологии, т. е. все то, что сейчас бы назвали вспомогательными историческими дисциплинами.

3. *Бин* — *цзы*. Философы: сочинения писателей-философов, в основном, нового конфуцианства, даосский и буддийский каноны, труды по военному делу, медицине, астрономии, энциклопедии по земледелию, эстетологическую и музыковедческую литературу.

4. *Дин* — *цзи*. Литературные произведения и подраздел «смесь» — *цза цзя* — «разные авторы», куда в гораздо более поздние времена вошли «поэзия со сложной классификацией и презираемый старинными каталогами роман»³.

В четвертый раздел попали исключительно произведения высокой китайской поэзии, начиная с Цюй Юаня, так как первый памятник китайской классической поэзии — сборник древних песен «Ши цзин», по преданию составленный Конфуцием, помещен в первый раздел.

Система *сы бу* создавалась тогда, когда художественная литература только формировалась. Бурное развитие переживала поэзия: «один “золотой” период за другим», как писал В.М. Алексеев⁴, достигший максимума во времена правления танской династии (618–907), не случайно четвертый раздел библиографической системы разрабатывался применительно к поэтическим жанрам. Создавались поэтические антологии, самая известная из которых «Вэнь сюань» «Литературный изборник» царевича Сяо Туна (501–531) содержит 38 форм литературных произведений, исключая всего Конфуция⁵. В поэтические антологии включались также небольшие по форме прозаические произведения изящного стиля.

Художественная критика классифицировала поэзию по жанрам и стилям — следует упомянуть «Ши пинь» «Категории поэзии» Чжун Жуна и первый литературоведческий трактат Лю Се (V–VI вв.) «Вэнь синь дяо лун» «Резной дракон литературной мысли». Библиографы занимались только высокой поэзией. Китай, как заметил В.М. Алексеев, был страной «...с кастовой интеллигенцией, считающей все народное обратным литературному»⁶. Китайская литература «была [...] весьма точным, ярким и полным отражением феодально-кастовой культуры. Само название этой культуры (*вэньхуа*) указывает на ее непосредственную связь с литературной конфуцианской идеологией, ибо слово *вэньхуа* можно передать и через “литературное просвещение” или влияние. Эта культура [...] никогда не прекращалась, а, наоборот, все время развивалась. Это ее непрерывное развитие выразилось в столь сложном составе образования, дававшего доступ в касту феодальной бюрократии (так называемых литераторов), что даже простое сравнение его по пунктам с соответствующим составом образования университетского типа в Европе ярко обозначит на китайской стороне несравненно большее и лучшее знание языка тысячелетий»⁷.

В четвертый, «художественно-литературный», раздел классификации основные с точки зрения европейского литературоведения жанры — роман, повесть, драма — были добавлены поздно и помещены все в один раздел «разное». Попытки учесть и систематизировать наследие художественной литературы, предпринимаемые периодически и вне строгой системы, были неудачными. Изучение всего этого наследия началось лишь в Новое время, и сейчас еще возможны находки целых жанров и произведений, забытых ранее потому, что они не были учтены традиционной библиографией.

Высокая китайская литература, прежде всего, неповествовательна, лишена фабулы. Такие тексты иллюстрировать в принципе невозможно. Это — издания классиков, исторические труды, громадный пласт комментаторской прозы, энциклопедии и поэзия. Именно эти произведения чаще всего наибольшими

тиражами издавались в Китае как государственными, так и коммерческими структурами, а также самими авторами для удовлетворения личных потребностей и амбиций. Как бы ни был популярен тот или иной литературный жанр, его публикации количественно не шли ни в какое сравнение с изданием комментированных классиков, философских эссе и откровенных шпаргалок, т. е. всей той литературы, которая была необходима для сдачи государственных экзаменов. Вся издательская машина традиционного Китая работала прямо или косвенно на экзаменационную систему. Историю китайской литературы можно рассматривать как попытку повернуть конфуцианскую схоластику к человеку, адаптировать «высокие» жанры к вкусам и потребностям тех, кому завтра не нужно идти сдавать экзамены.

Итак, построив некую общую схему, попытаемся понять, как же это все «визуализировалось». В соответствии с духом китайской систематики начнем с изданий философских произведений и поэзии, затем перейдем к жанрам, которые наиболее часто издавались с иллюстрациями.

Философия

Главным китайским философом, судя по иллюстрированным изданиям, является, естественно, Конфуций.

Еще в 1165 г. правительственным окружным училищем в Фучжоу провинции Цзянси⁸ было отпечатано иллюстрированное учебное пособие по изучению классиков «Лю цзин ту» «Шестикнижие с рисунками». Иллюстрации располагались полосой над текстом, как и в изданиях простонародной литературы⁹. Этот своеобразный справочник, или учебник по конфуцианским классикам, составлен сунским Ян Цзя¹⁰. В 1592 г. группа чиновников инициировала установку в храме Конфуция в Цюйфу 112 стел с картинами о жизни философа¹¹.

История рода Конфуция «Пространные записи о роде Кун в 12 *цзюанях*» составлена цзиньским Кун Юань-цо, потомком Конфуция в пятьдесят первом поколении, и отпечатана при монголах в 1242 г., долго хранилась в храме Конфуция в Цюйфу, ныне находится в Государственной библиотеке в Пекине. Издание отличает высокое качество печати, прекрасные иллюстрации, напоминающие стиль одностраничных юаньских гравюр.

Книга неоднократно переиздавалась в течение столетий, например в 1888 г. в печатне семьи Хуй Цзи-дуна, и была, вероятно, известна среди разных слоев общества, по крайней мере, некоторые народные картины очень напоминают отдельные иллюстрации к ней. Наиболее показательна в этом отношении гравюра, изображающая Конфуция, едущего в запряженной парой лошадей колеснице (ил. 44).

В собрании Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) в Санкт-Петербурге есть народная картина *няньхуа* под названием «Конфуций объезжает царства» (МАЭ 1080-111/49). Картина размером 55 × 100 мм выполнена в технике ксилографии с раскраской от руки в Тяньцзине в мастерской Юнцинхэ (ил. 45). Она иллюстрирует известное предание о том, как Конфуций, проповедуя свое учение о том, как следует управлять государством по принципам морали, переезжал из одного китайского царства в другое в поисках правителя, который согласился бы следовать его наставлениям. Еще при Мин существовала пьеса в жанре *чуаньци* на этот сюжет¹².

Верхнюю часть картины украшает надпись владельца мастерской, в которой рассказывается, что на картине изображен визит Конфуция в царство Вэй, где он был встречен неподалеку от горы Тайшань своим учеником Цзи Кан-цзы.

Мудрец изображен едущим в запряженной волом крытой колеснице, на заднем сиденье которой лежит стопка книг. Книги запечатлены такими, как они выглядели при жизни художника картины, а вовсе не при Конфуции: тетради, сложенные в синие картонные коробки.

Вся композиция вписана в горный пейзаж, что характерно для многих тяньцзиньских и янлюцинских картин. Заметим, что книги, о которых говорилось выше, — не единственный анахронизм на этой картине: гору Тайшань венчает многоярусная буддийская пагода, которой там явно не могло быть при Конфуции.

Гравюра воспроизведена в альбоме «Редкие китайские народные картины из советских собраний»¹³, это редкий, уникальный экземпляр из тех, которых мало сохранилось в Китае. Картина рассчитана на грамотного и сведущего в философии человека, такого, который не был представителем основной «целевой аудитории» покупателей народных картин, поэтому тираж ее не мог быть велик.

«Мудреца в колеснице» мы можем наблюдать еще на нескольких *нянь-хуа*. В собрании Государственного Эрмитажа (ГЭ, ЛТ-6458)¹⁴ есть картина «Военный поход доблестного полководца на юг против варваров» на сюжет из «Троецарствия», она изображает поход Чжугэ Ляна против южных варваров (ил. 46). В очень похожий на только что описанный горный пейзаж вписана сцена с изображением Чжугэ Ляна, сидящего в телеге, которую толкают сзади. Среди действующих лиц больше военных, чем на первой картине, — ведь речь идет о военном походе. Картина имеет размер 61 × 106 мм, отпечатана в мастерской Юнхэдэ. Этот же лист ранее был опубликован в альбоме-каталоге выставки народной картины в Эрмитаже под редакцией М.Л. Рудовой¹⁵. К сожалению, в аннотацию к картине вкралась грубая ошибка — составители посчитали название мастерской за фамилию одного из изображенных персонажей, а само название мастерской транскрибировали неправильно Юй Хэ-дэ вместо Юнхэдэ.

Можно было бы привести еще несколько примеров народных ксилографических картин, на которых изображен едущий в телеге или колеснице мудрый человек. Все они очень похожи на гравюру из книги «Пространные записи о роде Кун в 12 *цзюанях*», хоть и разделяет их почти 700 лет. Нельзя же считать существенной разницей изменение вида «гужевого транспорта» — пара лошадей вместо вола и несколько иной угол, под которым расположена колесница по отношению к линии горизонта.

Образ «мудреца в колеснице» имеет древнее происхождение, восходит он к ритуальным изображениям императорского кортежа (ил. 47). Умение владеть колесницей было одним из обязательных условий, по которым в древнем Китае определялся образованный человек. Изображение кортежа в современной китайской археологии передается особым термином *чэма чусин ту*. Этот наиболее частый мотив каменных рельефов из гробниц Ханьской династии выражает имперскую идеологию, как она формировалась при Хань¹⁶.

Сохранился отпечаток с ханьского рельефа, изображающий якобы имевшую место встречу Лао-цзы и Конфуция, когда последний был потрясен мудростью путешествующего с телегой полной книг Лао-цзы и сравнил его с драконом.

Рельеф был найден в провинции Шаньдун, т. е. примерно в тех же местах, где происходит действие народной картины «Конфуций объезжает царства». Л. Цзя приводит пример двух раннеминских изданий «Сюнь-цзы» с гравюрой в верхней части листа, на которой изображен большой императорский кортеж (ил. 48 а, б). Два разных издания используют для иллюстрирования одну и ту же картинку, впервые отпечатанную в Цзяньяне еще во времена Южной Сун¹⁷.

При Мин цензор Чжан Кай (1398–1460) отобрал из «Исторических записок» Сыма Цяня около тридцати эпизодов из жизни Конфуция, составил поэтическое славословие *цзань* и отдал анонимному художнику для иллюстрирования. Текст и картинки были выгравированы на камне, и таблички стояли во дворе дома Чжана¹⁸. В годы Цзя-цин (1796–1820) в Цзянани издано «Кун Мин жуцзяо лечжуань» «Образцовое жизнеописание конфуцианца Кун Мина» с картинками¹⁹.

В 1587 г. было опубликовано «Шэн юй ту цзе» «Иллюстрированное толкование Императорского наказа», подготовленное чиновником из Шаньси Чжун Хуа-минем²⁰. Чжун, чье личное имя переводится как «Изменение народа», собрал переложение шести максим «Лю юй», обычно приписываемых минскому императору Тай-цзу, в разных стилях в стихах и прозе, сопровождал их картинкой с надписью и пояснением на разговорном языке.

Это издание стало образцовым для популяризаторов конфуцианской идеологии при Цин²¹. Текст и картинки были вырезаны на стеле — огромном печатном камне, с которого все желающие могли делать отпечатки. В идеале текст должен был быть в каждом домовладении империи. Чиновникам на местах выдавались камни-копии. Оригинал стелы видели в храме Конфуция в Сиане в 1903–1904 гг.²².

Следующее крупное издательское мероприятие такого рода связано с текстом цинского императора Кан-си (на троне 1662–1722) «Шэн юй» «Священный наказ», который, как и его минский предшественник, состоит из шести максим²³. Различные варианты текста с комментариями и пояснениями для народа стали появляться сразу после официального опубликования документа, призванного стать основой новой имперской идеологии. В 1681 г. уездный чиновник по имени Лян Янь-нянь выпустил «Шэн юй сянь цзе» «Иллюстрированное толкование Священного наказа»²⁴. Этот монументальный труд из двадцати тетрадей содержал разные типы толкований, объяснений, переводов. В комплект входили в качестве приложения 248 картинок с изображением известных исторических персонажей и ситуаций. Сам Лян Янь-нянь писал, что картинки должны помочь тем, кто не умеет читать, для этого их можно было демонстрировать небольшой аудитории. Различные чиновники перепечатывали позднее это издание в своих провинциях, дабы обеспечить наглядным материалом официальные чтения «Императорского наказа» чиновниками 1 и 15 числа каждого месяца. Максимы Кан-си с учетом имеющихся маньчжурско-китайских и маньчжурско-монгольско-китайских изданий еще в конце XVIII в. были переведены на русский язык²⁵.

Помимо книг, существовали наборы картин, посвященные деяниям мудрецов древности. Известно три комплекта картин о персонажах прошлого, которые циркулировали при минском дворе: «Дицзянь тушо», «Императорское зеркало», «Янчжэн туцзе» «Питание нравственности» и «Шэнцзи ту» «Картины о следах Мудреца». Первые два созданы для императора Вань-ли его учителями, это истории о правителях и государственных деятелях прошлого, третья —

иллюстрированная биография Конфуция, предназначенная для распространения между чиновниками вне двора и послужившая образцом для многих позднейших картин. Минские коммерческие издатели использовали эти образцы. К концу периода Мин иллюстрированные коллекции дидактических историй, произведенные при дворе, быстро стали распространяться в копиях²⁶.

Как видим, иллюстрированные издания «философов» сводились к дидактическим историям из их жизни, такие книги обычно распространялись по официальным каналам, а образы мудрецов перекочевали на листы одностраничных простонародных картин.

Поэзия

Поэзия — высший в литературной иерархии род китайской литературы, издавна ассоциировался с живописью, а не с графикой.

Классический пейзажный свиток с каллиграфически исполненной стихотворной надписью представляет собой особый симбиоз слова и изображения, в котором первичным является все же изображение, тогда как книжная иллюстрация предполагает обратное. Давняя традиция размещения текста и изображения на одном памятнике не могла не сказаться на последующих произведениях искусства. Профессиональная графика всегда была ориентирована на живопись, подражала ей, поэтому в гравюре, даже размещенной в книге, чаще всего присутствует некий текст, не говоря уже о гравюрах на отдельных листах.

Поэзию иллюстрировать гораздо сложнее, чем прозу или драму. Тем не менее стихотворения и поэмы, имеющие определенный сюжет, издавна вдохновляли художников, достаточно вспомнить «Фею реки Ло» Гу Кай-чжи или иллюстрации Чэнь Хун-шоу к «Вопросам к небу» Цюй Юаня. Чистая же китайская лирика визуализации в буквальном смысле не подлежит. Мысль о том, что иллюстрацией к пейзажной поэзии является пейзажная живопись, восходящая к известной фразе поэта и художника Ван Вэя, справедлива, но описывает самые общие эстетические взаимосвязи между двумя видами искусств. На практике художникам для того, чтобы представить читателю/зрителю лирику средствами изобразительного искусства, одних пейзажных свитков было недостаточно. Характерно стремление искусствоведов отыскать в известных китайских пейзажах прямые отсылки к строкам китайской лирики. Освальд Сирен приводит мнение японского искусствоведа Танаки Тойодзо о том, что пейзаж Ся Гуя «Человек на осле», композицию которого делит на две части ветвь цветущей сливы, выбивающаяся из бамбуковой рощи, навеян строкой Су Ши «Косая ветвь вытягивается из бамбуковой рощи»²⁷. Такого рода предположения красивы, но почти всегда недоказуемы, если мы только не располагаем конкретными указаниями художника на источник его вдохновения.

Следует иметь в виду, что золотой век китайской литературы наступил тогда, когда книгопечатание только зарождалось. Известный поэт Юань Чжэнь (779–831) написал предисловие к сборнику стихотворений своего друга Бо Цзюй-и, в котором идет речь о книгах, «переписанных и выгравированных на досках» для продажи²⁸.

Издание художественной литературы осуществлялось, прежде всего, частным образом. С самого своего зарождения частное книгопечатание преследовало не только коммерческие цели. На первом месте среди мотивов, побуждавших

людей печатать что-либо за свои деньги, было «желание видеть напечатанными свои собственные сочинения»²⁹ или творения родственников и друзей.

На развитие некоторых литературных жанров повлияла новая технология. Говоря о моде на авторские эссеистические сборники *бицзи*, И.А. Алимов замечает: «Возникнув в эпоху Тан (618–907) и окончательно сформировавшись как самостоятельное явление к началу правления династии Северная Сун (960–1127), сборники этого рода к XII в. чрезвычайно распространились в обществе — не в последнюю очередь в связи с широким распространением книгопечатания. Кажется, каждый крупный сунский книжник оставил после себя такой сборник (а некоторые и по два)»³⁰.

Многие сунские авторы помимо издания своих собственных сочинений считали своим долгом издать классического поэта, например великий сунский поэт Су Ши известен также как издатель Тао Юань-мина³¹. Сунские литераторы осознавали недостоверность рукописных текстов. Поэт досунского времени терял контроль над распространением и качеством своих стихотворений. Тянь Сяо-фэй отмечает, что произведения Тао Юань-мина дошли до Су Ши в десятках отличных друг от друга копиях, и Су Ши полагал, что может по ним вычислить «подлинного Тао Юань-мина»³². Показательна также история об Оуян Сю как издателе Хань Юя: тот вначале издал книгу, потом увидел стелу с прозаическим текстом Хань Юя и понял, сколько ошибок допустил³³. Среди сунских редакторов были и такие, которых можно назвать «агрессивными», так как они имели обыкновение вольно вмешиваться в издаваемые тексты, это касается, главным образом, работы Ван Ань-ши над Ду Фу. Это все при том, что при Сун в ходу еще были рукописные копии танского времени.

Книжный бум второй половины XVII в. вызвал волну интереса к сунским и ранним минским изданиям как более близким к авторскому замыслу. Для составителей поэтических антологий Мин и Цин сунские книги были самыми дорогими, и не только из-за отменного качества печати, но и благодаря «подлинности» текстов³⁴. Многие верили в возможность отыскать старое и аутентичное, при этом часто подразумевалась тождественность этих понятий.

Заботились сунские поэты и о ксилографическом издании собственных сочинений. Иногда они сами переписывали свои стихи для последующего гравирования, занимаясь своего рода книжным дизайном. Сунский Юэ Кэ писал: «Окончив это собрание стихотворений, я отдал его переписчику. Его почерк оказался таким простым и банальным, что у меня появилось желание переписать текст самому лично»³⁵.

Редко, но случалось, что издательским бизнесом начинали заниматься люди литературно одаренные, такие, как поэт Чэнь Ци, открывший в Ханчжоу книжную лавку, в которой издал сборник шестидесяти двух поэтов Южной Сун и другие сборники танских и сунских поэтов³⁶. Его коллеги по «поэтическому цеху» считали деятельность книготорговца недостойной интеллектуала. Такому отношению, несомненно, способствовали не только социальные предрассудки, но и обычный репертуар продукции книжных лавок — популярные учебные пособия и произведения простонародной литературы.

После 40-го года под девизом правления Вань-ли было осуществлено издание сборника в жанре *юэфу* «Юэфу сяньчунь», содержащего восемь листов иллюстраций³⁷.

В разное время осуществлялись иллюстрированные издания антологий китайской классической поэзии VI–XVI вв. в жанре *ши* под названием

«Цянь цзя ши» «Стихи тысячи поэтов». Составление свода началось еще при Южной Сун и длилось в течение сотен лет, подбор осуществлялся по формам стихотворений — семисловные четверостишия, семисловные восьмистишия, пятисловные четверостишия и пятисловные восьмистишия. На раннем этапе китайского образования антология входила в число трех основных учебных текстов наряду с «Троесловием» и «Ста фамилиями». Следует иметь в виду, что «Стихи тысячи поэтов» — именно учебное пособие, и издавалось оно по тем же принципам, что и все методологические материалы: громадными тиражами и редко в хорошем полиграфическом качестве.

В связи с изданиями поэтических произведений следует рассказать о Чэнь Хун-шоу, ибо этот человек придумал очень много оригинальных идей, с помощью которых удалось проиллюстрировать стихотворения.

Чэнь Хун-шоу (пр. 1598—1653)³⁸ родился в тех местах провинции Чжэцзян, где издавна занимались книгопечатанием, на 26 году под девизом правления Вань-ли. Семья переехала в Чжэцзян из Хэнани еще при Южной Сун. Отец будущего художника имел низшую чиновничью степень *сюэця*, до своей смерти в 35 лет пытался сдать экзамены на право получения более высокого ранга. Несмотря на то, что мальчику не было и девяти лет, когда умер отец, он унаследовал любовь к книге. Художественные способности его проявились, как считается, уже к четырем годам, поэтому он рано был отправлен учиться живописи в Ханчжоу, стиль его ранних работ можно отнести к школе Чжэ³⁹, работал в основном в жанрах пейзаж — *шаньшуй* и цветы и птицы — *хуаняо* (ил. 49), уже тогда его сравнивали с великим У Дао-цзы.

На формирование мировосприятия художника сильное влияние оказывали политические события в стране. Для представителей интеллигенции было очевидно, что правящая династия катится к упадку. С семнадцати лет художник оказался вовлечен в политику, примкнув к партии Дунлиньдан⁴⁰. Партия Восточного леса была создана в 1604 г. как духовная наследница сунской Дунлиньской академии. В долгих философских беседах члены партии и их ученики критиковали действия двора, осуждая засилье евнухов и их монополию на сбор налогов. Идеи дунлиньской группы имели большой резонанс среди государственных чиновников и литераторов, так что некоторые ее члены были казнены или подверглись ссылке.

В 1616 г. вождь чжурчжэньского племени, обитающего на северных границах Минской империи, по имени Нурхаци провозгласил государство Цзинь. Как многие в стране Чэнь Хун-шоу ощущал реальную опасность усиления чжурчэней и неспособность правящей элиты ей противостоять. В это время художник впервые обращается к творчеству великого поэта древности Цюй Юаня, очень быстро создает иллюстрации к его поэме «Лисао», к «Девяти песням», а также портрет Цюй Юаня (ил. 50)⁴¹. Двадцать лет спустя художник иллюстрирует к «Чуские строфы», что истолковывается как протест против предательств конца Мин. Так гражданская позиция Чэнь Хун-шоу нашла отражение в первых в истории китайской графики авторских иллюстрациях к произведениям классической поэзии.

В 1618 г. художник получил степень *сюэця*, через два года после этого опять прибыл в Ханчжоу. Он служил, женился, путешествовал, известность его как художника росла. Поступил на службу в Гоцзыцзянь, высшее учебное заведение империи⁴², для чего в 1640 г. переселился в Пекин. После 1644 г., когда на территории Китая была провозглашена маньчжурская империя Цин, службу

пришлось оставить. Последние годы жизни он проводит в основном в Ханчжоу, терзаемый патриотическими переживаниями, болезнями и мыслями о самоубийстве.

Чэнь Хун-шоу не был первым знаменитым художником из тех, которые на рубеже XVI—XVII вв. стали привлекаться к дизайну книжных иллюстраций, но, пожалуй, самым известным из них. Он работал в основном над созданием эскизов к произведениям художественной литературы, тогда как другие рисовали картинки к учебникам и руководствам по живописи⁴³.

Чэнь Хун-шоу имел отношение, по крайней мере, к пяти книгам, в частности к одному из изданий «Западного флигеля», и комплектам игральные карт, которые стали важным звеном в становлении традиции иллюстрирования литературных произведений на отдельных листах, т. е. вне непосредственной связи с текстами.

Игральные карты назывались *ецзы си или ецзы гэ* (буквально — «игра в листики», «кости-листья»). Игральные кости, карты и домино появились в Китае в глубокой древности. Широкое распространение игральные карты связано с началом в Китае ксилографического книгопечатания, до этого карты расписывались вручную. Некоторые карты печатались на листках бумаги, прикрепляемым к костяным пластинам, позднее они стали сразу оттискиваться на плотной бумаге. Отсюда, как полагал Т.Ф. Картер, пошли европейские карты. Другие представляли собой картинки на костях, ими играли собственно в кости и во что-то типа домино (ил. 51). Развитие «костяных» форм привело к образованию в XVII в. популярной и поныне игры *мацзын*, в более распространенной на Западе производимой нормой — мачжонг.

Китайцы играли как в обычные карточные игры на деньги по объявленной стоимости каждой карты колоды, так и в любимые в Китае и Японии с их культом литературы «винные приказы»: застольные игры с картами, строящиеся вокруг умения быстро и к месту вспомнить и употребить нужную цитату классической поэзии. На проигравшего налагался штраф вином.

Помимо обычных колод массового производства существовали высокохудожественные колоды, предназначенные скорее не для игры, а для коллекционирования. Такие колоды стали появляться как раз в годы правления под девизом Вань-ли. Эксклюзивные карты делались чаще всего именно для «винных приказов», что предопределяло их литературные сюжеты.

Следует отметить колоду из 48 листов «Ханьхань-чжай цзю пай» «Карты для винопития из кабинета пьяницы», изданную около 1592 г. семьей знаменитых граверов Хуан. На каждом листе запечатлен эпизод из жизни какого-нибудь великого человека, известного также своей склонностью к неумеренным возлияниям: Тао Юань-мина, Ли Бо. Картинка сопровождается пояснительным текстом, с соответствующей цитатой и указанием стоимости карты.

Интересны 26 карт колоды «Юань Мин сицзю ецзы» «Карты с иллюстрациями к пьесам эпох Юань и Мин» — незавершенная анонимная работа конца периода Вань-ли. Считается, что было создано два ее варианта — с обозначением ценности карты и без нее. Одну пьесу иллюстрирует одна картина-карта.

Эскизы для колод часто делали известные художники по специальным заказам, наиболее удачные экземпляры попадали в поле зрения мастерских-печатен, где уже делался тираж.

Чэнь Хун-шоу создал самые знаменитые колоды игральные карт. Около 1640 г. по заказу своего приятеля — «бедного ученого» — он сделал набор

из сорока листов карт с изображением персонажей «Речных заводей» в облике «ханских министров» «Шуйху ецзы» (ил. 52). «Бедному ученому», по-видимому, удалось выгодно продать рисунки, и уже вскоре вышло три тиража, выполненные разными граверами.

В 1651 г. Чэнь Хун-шоу создал эскизы к еще одной колоде: 48 листов с изображением персонажей древности «Богу ецзы» «Карты с древними», они были отпечатаны уже после смерти художника, колода издавалась с многочисленными пояснениями и комментариями, первое издание задумывалось как очень дорогое, для богатых библиофилов. Позднее выходили более дешевые варианты.

Графический стиль Чэнь Хун-шоу отличает смелая лаконичная линия в сочетании с некоторым сарказмом при изображении известнейших персонажей. Он изображает своих героев на чистом листе бумаги без фона с лаконичными пояснительными надписями.

При Мин было выполнено еще несколько изданий «карт для винного приказа»: «Пипа цзи ецзы» «Карты с иллюстрациями к “Запискам о люгнэ”», «Саньго чжи яньи ецзы» «Карты с иллюстрациями к “Троецарствию”», «Лидай гуши ецзы» «Карты с иллюстрациями к историческим преданиям». Такие издания пользовались большой популярностью и при Цин.

Любопытно, что в Европе был художник, похожий по своей роли в искусстве графики на Чэнь Хун-шоу. Мастер Игральных карт (Meister der Spielkarten)⁴⁴ — первое значительное имя, если так можно говорить об анониме, в истории европейской печатной графики. Это был немецкий, а возможно — швейцарский гравер и художник, работавший на юго-западе Германии в 1430–1450 гг. Он начинал работать в ксилографии, потом переключился на гравюру на меди. Этому человеку приписывается 106 гравюр, в том числе набор игральных карт в пяти сериях, давший ему имя. Возможно также, что им были сделаны рисунки к некоторым вариантам издания Библии Гутенберга.

Наборы карт сохранились в редчайших копиях, они считаются типичными для своего времени (ил. 53 а–г). Серии включают изображения цветов, птиц, оленей, хищников, дикарей. Каждое очко (pip) на картах отличалось от другого, поэтому процесс гравировки был очень труден, да и играть в такие карты было нелегко, ибо отсутствовали числовые обозначения. Некоторые «очки» выгравированы отдельно на медных пластинах, а потом собраны вместе в рамку, возможно, на автора повлиял подвижной шрифт Гутенберга.

В годы Вань-ли издатели стали привлекать талантливых иллюстраторов и граверов к созданию альбомов гравюр высоких художественных достоинств, сопровождающих известные стихи. Следует выделить три книги издателя Хуан Фэн-чи (*цзиньши* в 1600–1620), отпечатанные в мастерской «Цзибя-чжай». «У янь Тан ши хуа пу» «Альбом рисунков к танским пятисложным стихам» с рисунками Цай Жу-цзо, имитирующими старинную живопись и графику, представляет собой образец блестящей комбинации под одной обложкой текста, каллиграфии и живописи. По его подобию в той же мастерской созданы альбомы иллюстраций к 6 и 7-сложным стихотворениям⁴⁵.

В конце Вань-ли иллюстрации к стихотворениям стали все чаще резаться на целом блоке и помещаться в начале книги, это называлось *гуаньту* — картинка-шапка. Р. Гегель полагает, что такие книги, а также альбомы гравюр, сопровождающих стихотворные сборники, привели к постепенному физическому отделению картинки от текста⁴⁶.

Примечательны одноцветные гравюры тончайшей резьбы с воспроизведением мельчайших деталей пейзажа из сборника «Цинлоу юньюй гуаньцзи» «Обширная коллекция рифм из кварталов куртизанок» издателя Фан У (*цзиньши* в 1600–1620). Гравюры оттиснуты на двойном листе, по одной в каждой из 8 *цзюаней*. Издание характеризует также прекрасно вырезанный текст, что не всегда совпадает, известны случаи, когда хорошие иллюстрации сопровождает небрежно вырезанный или отпечатанный текст, есть и противоположные примеры.

Поэт, каллиграф и культурный деятель Сучжоу Ван Чжи-дэн (1535–1612) составил замечательное иллюстрированное издание стихотворений, озаглавленное «У сао цзи» «Собрание песен из У» и его продолжение «У сао эрцзи» (1616), оба вырезаны Хуан Дуань-фу и Хуан Ин-гуаном (р. 1592)⁴⁷.

Все перечисленное — образцы изысканных книг, отпечатанных на волне издательского подъема годов Вань-ли, в более поздние времена общая тенденция к упрощению и удешевлению книжной продукции повлекла за собой в первую очередь сокращение количества хороших иллюстрированных поэтических сборников.

Иллюстрации к поэзии в книжной графике — чаще всего биографичны, т. е. запечатлевают сценки из жизни самих поэтов, а не созданные ими образы. Портреты поэтов появились гораздо позже, того они жили, традиция зародилась, очевидно, при Мин. Проследим, как в различных жанрах изобразительного искусства трактовался образ великого поэта Су Ши.

Отпечатанная в Янлюцине близ Тяньцзиня в начале прошлого века народная картина (ГЭ, ЛТ-4653)⁴⁸ композиционно распадается на две части. Правая половина листа называется «Путь учения детей», левая — по имени главного героя: «Су Лао-цюань» (ил. 54 а, б).

На народных картинах довольно распространены случаи совмещения на одном листе сцен из разных сочинений, иногда никак не связанных между собой, что дает возможность покупателю иметь две картинки по цене одной. Наш случай несколько другой.

Правая часть картины содержит сентенцию общего порядка, левая — подтверждает ее конкретным случаем из жизни. Композиции каждой части схожи: старец с книгой и двое мальчиков на фоне пейзажа, левую часть занимают пояснительные надписи, выполненные от руки.

Старец на правой половине листа сидит за столом рядом с бамбуковой рощей, на столе раскрытая книга, в руке связка кистей, слева и справа у стола два мальчика, один смотрит в раскрытую книгу (это — один из редких примеров, когда на *няньхуа* лицо человека изображено в профиль, обычно анфас или в три четверти оборота, профильное изображение не слишком удачно).

О тексте на этой половине листа В.М. Алексеев писал: «Надпись справа, понятная только очень сильно продвинутым в грамоте, а без перевода каждого слова на разговорный язык данной местности и вовсе непонятная неграмотным на слух, гласит следующее: “Путь учения детей. Когда речь идет о пути учения детей, то и он тоже творится по слову Кун-цзы: “Учащийся, входя к себе в дом, отличается сыновней преданностью, а выходя к другим, почтителен, как младший к старшим. Он внимателен к другим, но сближается лишь с людьми, наиболее достойными. Если у него остается еще избыток сил, то он тратит его на изучение древних текстов” (“Лунь юй”. Гл. 1, § 6). И вот, значит, наши дети тоже должны всецело сосредоточиться и настроиться на этот лад. Тогда можно будет этому пути учения детей не иссякнуть”»⁴⁹.

Левая часть картины изображает почтенного старца в костюме чиновника, с книгой в руках, за спиной которого стоят два мальчика, старший, в красном халате, — Су Ши, в зеленом — Су Чжэ, младше Су Ши на три года. Народному художнику удалось передать эту разницу в возрасте. В.М. Алексеев трактует эту картину как иллюстрацию известного анекдота о философе Су Сюне (Су Лао-цюане), «который, не желая учиться смолоду, вспылал рвением к учению двадцати семи лет, что, однако, не помешало ему своих двух сыновей учить как следует и вовремя. Известно, что оба эти сына стали вместе с отцом крупнейшими писателями и вошли в группу знаменитых восьми корифеев китайской литературы (*ба дацзя*)⁵⁰»⁵¹.

Насколько мне известно, данный лист эрмитажного собрания — редкая народная картина с изображением великого китайского поэта Су Ши (1037–1101) по прозвищу Су Дун-по (Су с Восточного склона), личности высокоодаренной, чье значение не только для поэзии, но и для философской и эстетической мысли и политики трудно переоценить. Сын и брат философов-конфуцианцев, получивших прозвище «Три Су», Су Ши принадлежал к тому типу персонажей, которые по самому факту своей биографии и творческой манеры неизбежно обрастали легендами, которые нашли отражение в разных жанрах изобразительного искусства.

Су Ши стали рисовать почти сразу же после его смерти, заметим, что речь идет не о ритуальных портретах, а о фабульных картинах, где поэт предстает как герой своих же произведений или легенд из своей жизни. Было ли случайно такое внимание китайских «портретистов» к человеку, которому принадлежит первый в китайской эстетике этюд⁵² (по терминологии К.И. Разумовского) о том, что портретисту следует знать физиомантику. С этого этюда началась специальная литература о портрете, называется он «Лунь чуаньшэнь» «Заметки о передаче души»⁵³.

За столетия сложился определенный стереотип портретов Су Ши, заметим, что только на народной картине поэт изображен мальчиком, на всех других произведениях Су Ши предстает либо чиновником в расцвете творческих сил, либо, чаще, почтенным старцем.

К. Клуни видит в Су Ши как авторе эстетической концепции Китая фигуру наивысшего статуса для образованного сословия, при Мин эстетические взгляды Су Ши стали почти каноническими, а он сам — объектом репрезентации⁵⁴.

В жизни Су Ши было несколько эпизодов, привлекавших внимание художников последующих эпох. Один из них — опала и последующая реабилитация поэта — связан с политическими разногласиями между Су Ши и Ван Ань-ши. Торжественное триумфальное возвращение поэта из ссылки в Академию Ханьлинь стало популярной темой китайской жанровой живописи минского времени.

К. Клуни приводит примеры трех таких изображений. Это картина художника Чжан Лу (пр. 1490–1563), графический лист из антологии произведений высокой прозы «Гу вэнь чжэн цзун» (Аньхуй, 1593)⁵⁵ и резная лаковая панель настольной ширмы⁵⁶. Кроме того, в анонимной картине минского времени «Дворцовая сцена с женским оркестром» ученый склонен видеть вариант этого же сюжета⁵⁷.

Упомянутую антологию К. Клуни рассматривает как один из элементов механизма, благодаря которому факты из жизни деятелей культуры прошлых

веков становились известными⁵⁸. Иллюстрированные энциклопедии китайской культуры и антологии стихов и прозы в течение XVI в. печатались всё качественнее. «Гу вэнь чжэн цзун» — одна из таких антологий. В ней шестнадцать глав, содержащих выдержки из произведений наиболее известных писателей прошлого, каждой главе предпослана полностраничная иллюстрация в орнаментальной рамке, показывающая героя-литератора в характерной позе, с кратким описанием сюжета (ил. 55). Заметим, что из-за политических соображений сочинения самого Су Ши стали печататься ксилографическим методом, т. е. большими тиражами, довольно поздно⁵⁹, и в большинстве этих изданий приводилась биография поэта с теми «анекдотами», которые потом любили воспроизводить художники.

К. Клуни принадлежит заслуживающая внимания теория о том, что бытующее начиная с Сун «иконографическое тождество» между книжной иллюстрацией, живописью и рядом жанров декоративно-прикладного искусства (те же ширмы, например) есть свидетельство некоего единства изобразительных образов (common pictorial engagement) в разных искусствах от живописи выдающихся художников через анонимные картинки в книгах к элитарным, роскошным предметам декоративно-прикладного искусства. Попытки разделить эти изображения по уровням от элитарного до народного и использовать традиционные термины искусствоведения, такие как «влияние» одного искусства на другое, кажутся ученому не слишком удачными. Он предлагает термин «образная схема» (iconic circuit). Речь идет о некоей экономии репрезентативных средств в тех видах изобразительного искусства, где бытует данный образ⁶⁰. Так, искусство, понимаемое как единое целое, оберегает себя от безудержного разрастания количества репрезентаций. «Образная схема» — не свидетельство подражания и копирования, а средство ограничения визуального ряда, который иначе разросся бы до невероятности.

В иллюстрированных историях о жизни Су Ши есть еще один эпизод, подтверждающий правоту теории К. Клуни. Посещение Су Ши с приятелями места одного из крупнейших сражений периода Троецарствия, известного как Битва у Красной Скалы, вдохновила поэта на создание знаменитейших поэтических произведений, а художников — на воспевание этого путешествия Су Ши. Одна из страниц сайта тайваньского Государственного Дворца-музея⁶¹ приводит замечательную подборку материалов, связанных с Су Ши и битвой у Красной Скалы, начиная с рукописи поэмы, двух свитков — XII и XVI вв., настольной ширмы красного лака XVIII в. и резной печати цинского времени. При Цин наступает новый этап в «живописной» истории Су Ши, связанный с дальнейшей коммерциализацией китайской живописи. Интересно, что с переходом от Мин к Цин Су Ши «стареет», перед нами не ученый муж, полный достоинства, в самом расцвете своих творческих и интеллектуальных сил, а почтенный старец в чиновничьем костюме, с различными атрибутами ученого мужа в руках. Именно этот образ тиражировался в цинской живописи и книжной графике.

Хуан Шэнь (пр. 1687–1770), художник из Янчжоу, часто рисовавший Су Ши, личность во многих отношениях примечательная. Одним из основных направлений работы Хуан Шэня было изображение персонажей «легенд прошлого», которых он рисовал почти как театральных персонажей⁶². Известно, что Хуан Шэнь специально изучал поэзию⁶³, ему удавалось счастливо сочетать техническое мастерство ремесленника с возможностью сделать литературные ассоциации частью своей работы.

«Реалистические портреты» Хуан Шэня всегда сюжетны⁶⁴, он быстро уловил, что покупатели хотят иметь не просто портрет какого-то известного человека, но картину-историю из жизни этого человека на сюжет, который более или менее образованные янчжоуские обыватели могли прочитать в книгах или увидеть в театре.

Су Ши как персонаж был очень популярен в богемной среде Янчжоу. Описан случай, когда один из янчжоуских меценатов и его подопечные художники организовали «хепенинг», вдохновленный легендой о том, как Су Ши рисовал бамбук, в подпитии обводя отбрасываемую им тень на листе бумаги. Были специально установлены светильники и бумажная ширма, так появилась монохромная картина с изображением шести участников действия⁶⁵.

Хуан Шэнь часто рисовал Су Ши в образе почтенного старца, окруженного молодыми людьми, или в одиночестве пасущего овец (ил. 56 а, б).

Многие образы картин Хуан Шэня попали на листы *няньхуа* почти без изменений, например его кисти принадлежит известная по народной картине композиция «Тао Юань-мин любит хризантемы», рисовал Хуан Шэнь и восьмерых даосских бессмертных. Напомним, что именно янчжоуские художники сделали популярным образ пьяного Чжун Куя, также перешедший потом в *няньхуа*. Вопрос в том, как персонажи янчжоуских литературных картин попали в Тяньцзинь. Возможно, мастера народной картины могли видеть ксилографические репродукции картин художников юга. Не исключено, что янчжоуские театральные труппы, гастролировавшие в столице и на севере страны, везли с собой не только спектакли, но и отпечатанные в Янчжоу книги и созданные там картины.

Лист *няньхуа* с изображением Су Ши, о котором идет речь, не повторяет янчжоускую композицию, как, например, в случае с Тао Юань-мином — любителем хризантем. Напротив, левая половина листа воспроизводит сюжет, отсутствующий в профессиональном искусстве: Су Ши-ребенок с отцом и братом. Зато старец на правой половине листа весьма похож на Су Ши, как его рисовали цинские художники. Возможно, старец мог мыслиться народным художником не как некий собирательный образ педагога-конфуцианца, но самим Су Ши. Таким образом, мы имеем дело с картиной, на одной части которой изображено начало пути учения Су Ши, а на другой — его итог. Еще несколько аргументов в поддержку версии. Прежде всего, это — монохромный рисунок бамбука за спиной у анонимного старца: допустим, народный художник мог знать о том, что Су Ши был одним из основателей школы «живописи бамбука»⁶⁶. Кроме того, Су Ши имел собственную педагогическую концепцию. Он переписывал в мнемонических целях обе истории Хань и сетовал на книгопечатание как на вредную новинку — молодежь не учится, а лишь набивает дома книгами⁶⁷. Человек с правой половины нашей картины что-то пишет.

Представляется, что художник народной картины не стал подписывать имя персонажа на правой половине листа именно потому, что для него было очевидно, что изображенный ученый муж — выросший и достигший вершин славы мальчик с другой части картины.

Если издания высокой поэзии с иллюстрациями — явление довольно редкое, то иллюстрированные издания песенных сборников были весьма распространены.

В конце Мин стали появляться песенные сборники *цзиньбэнь*, «гобеленовые книги», своеобразная форма литературных антологий, широко распространен-

ная с середины XVI в. и в период Вань-ли, объединяла пьесы, народные песни, анекдоты. Термин якобы заимствован из произведений поэта Ли Хэ (791—817), который полагал, что *цзинь* — фраза или отрывок текста, используемый для построения новой композиции⁶⁸. В минских сборниках разнородные тексты действительно объединялись не механически, но так, чтобы образовать некое единое целое.

Сборники занимали уникальное место в литературе по языку, форме, темам и истории публикаций. Появление их стало возможно после книжного бума годов Вань-ли, коммерческое книгоиздание повлекло за собой быстрое изменение социального статуса многих литературных жанров и стилей. В их числе и минские популярные песни *шидяо* — стихи со строками разной длины, положенные на музыку, далекие от канона китайского стихосложения. Первоначально их издавали примерно как песенники в нашем недавнем прошлом: слова, а вместо нот — обозначение названия мелодии, на которую их следует исполнять. Особенно такие сборники были распространены в «веселых кварталах», которые следует рассматривать как частное пространство, оказывающее громадное влияние на общественную жизнь⁶⁹. Постепенно такие тексты стали собирать, готовить к печати и издавать представители образованной элиты.

Сборники распространялись в виде ксилографов. Вначале указывалось название мелодии, затем — самого стиха, резчики подражали почерку рукописных сборников ранних *цы* Тан и Сун. Во многие тексты была введена пунктуация, что облегчало исполнение произведений. Антологии издавались и в дешевых простых, и в прекрасно иллюстрированных вариантах, причем образованные издатели часто дополняли подлинные песни собственными их имитациями, не делая различия между ними.

В сборники песен стали включать и оперные арии, и шутки и анекдоты, и анонсы к театральным спектаклям. Это были подлинные энциклопедии художественной городской жизни конца Мин. Все это предварялось предисловиями, написанными известными литераторами, что сильно поднимало престиж «современных песен».

Как отмечает К. Лоури, автор наиболее полного на данный момент монографического исследования, специально посвященного песенным сборникам, «В начале XVII в. в Китае народные песни, звучащие на городских улицах, в чайных и борделях сделали высокой формой литературного искусства»⁷⁰. Высшей точкой развития этого литературного и издательского направления стали два сборника Фэн Мэн-луна, один из которых включает песни, написанные на диалекте у. В каждую из антологий помещено около 400 текстов, снабженных аннотациями Фэна, которые поднимали их эстетическое значение, давали нравственную оценку текстов и содержали критику режима. Так велся диалог между составителем, выдающимся интеллектуалом своего времени, и читателями. Существовал сборник, составленный принцем Чжу Цюанем, сыном императора Чжу Юань-чжана⁷¹.

Антологии *цзиньбэнь* украшались как обычными рисунками, так и такими, которые можно обозначить как «визуальная поэзия».

Этот термин принадлежит новому европейскому литературоведению и описывает опыты новейшей литературы, граничащие с экспериментом. «Визуальная поэзия — вербальный текст, которому было придано новое, дополнительное измерение неканонической для литературы визуальной аранжировкой»⁷². Для создания визуальной поэзии нужно сцепление слов, порождающее новый

смысл, необходим вербальный текст и его видоизменение с помощью визуальных средств.

Не все произведения, входящие в корпус визуальных текстов, могут быть интерпретированы как поэтические. Опыты с синтезом слова и изображения, существовавшие в разных культурах до появления термина визуальная поэзия, принято называть фигурной поэзией. Своим непосредственным предшественником современные визуальные поэты считают Гийома Аполлинера с его «Каллиграммами», отмечая, что у него с юности был интерес к клинописи и китайской иероглифике⁷³.

В современной теории визуальная поэзия включает в себя как одну из разновидностей палиндром, т. е. текст, как правило, поэтический, по меньшей мере — ритмизованный, читающийся с соблюдением смысла в разных направлениях.

Литературы Востока и средневековой Европы знали игру с соединением слова и изображения, так что современные авангардисты развивают, по существу, хорошо забытое старое. Наиболее значимое исследование фигурной поэзии в литературах мира принадлежит немецкому ученому Ульриху Эрнсту. В его обширной, снабженной многочисленными иллюстрациями монографии есть и глава о китайских палиндромах и фигурных стихах. Опираясь на немногочисленные, главным образом, немецкоязычные исследования китайских палиндромов и фигурных стихов, он воссоздал довольно стройную картину развития этого направления в китайской литературе. У. Эрнст полагает, что в Китае идея палиндрома возникла под индийским влиянием между III и IV вв.⁷⁴, и дальнейшее развитие этой стихотворной техники связано с буддизмом. Рукописные экземпляры палиндромов сохранились с VIII в., они есть в Дуньхуанской коллекции Британского музея⁷⁵.

Связь фигурной поэзией с религией прослеживается во всех мировых литературах. Так в Европе излюбленный тип литературного лабиринта имел форму креста.

Преклонение китайцев перед знаками своего письма, вера в их магическую силу привели к тому, что иероглифы с древности означали в Китае нечто большее, чем непосредственные словесные смыслы, в них заложенные. В постоянной борьбе с духами, которая лежала в основе китайского религиозного сознания, большая роль отводилась амулетам и талисманам. Листы бумаги, на которых писались или печатались заклинания, покрывались иероглифами, в своем обычном начертании или стилизованными, часто знаки были причудливым образом соединены между собой, образуя сложный орнамент.

Наиболее полное собрание амулетов с рекомендациями о способах расшифровки надписей на них принадлежит Анри Доре⁷⁶. Конечно, он воспроизвел те тексты, которые имели хождение тогда, когда он их собирал, но, очевидно, эти амулеты традиционны по форме и своими корнями уходят в глубокую древность.

К весьма отдаленным временам относится появление оригинальных светских текстов, как поэтических, так и прозаических, чьи авторы использовали традиционную форму текстов-заклинаний уже не только в магических целях.

У. Эрнст приводит в качестве примера такого рода трехсложные стихи в виде круглого лабиринта, автором которых была женщина по имени Су Бо-юй, жившая во втором веке. Приписываемая ей композиция под названием «Пань чжун ши ту» «Картина со стихами на блюде» состоит из семи концентрических

окружностей с иероглифом «шань» (гора) в центре (ил. 57)⁷⁷. Характерно, что аналогичные по форме структуры из концентрических окружностей в книге А. Доре рассматриваются как примеры буссолей для геомантии, только в центре окружности помещены стрелки компаса⁷⁸. В термине для обозначения буссоли используется тот же иероглиф «пань», имеющий значение не только «блюдо», но и «компас», «спираль», что и в названии композиции Су Бо-юй. Круглая форма стихотворных лабиринтов была одной из самых популярных в Китае.

Другой формой стихотворного лабиринта был квадрат. Общим термином для обозначения такого рода текстов-изображений был *сюаньци ту*, в буквальном переводе — «картина, содержащая сокровенную истину». К. Лоури полагает, что этот термин восходит к медитативным практикам в даосизме, позднее же он стал применяться для обозначения магических квадратов⁷⁹. К даосской традиции восходит также тип стихотворной игры, при которой первое слово каждой строки образовано «разбиванием» *чай* последнего иероглифа предыдущей строки. Эта техника позволяет оригинальным образом использовать в игре классические стихи.

Самый известный магический квадрат, часто воспроизводимый в более поздних антологиях, принадлежит перу женщины по имени Су Хуй. Он называется «Чжицзинь вэй хуй вэнь чжисюань туши» «Тканый как гобелен стихотворный палиндром на возвращение», волшебный квадрат состоит из 841 иероглифов 29×29 , который, как считается, Су Хуй послала своему мужу, чиновнику IV в. Доу Тао, чтобы выразить свою печаль по поводу того, что он завел наложницу⁸⁰. Конструирование этого квадрата было для брошенной женщины не просто литературной игрой, она составляла заклинание. История Су Хуй помещена в «Жизнеописаниях добродетельных женщин» в «Истории династии Цзинь», *цзюань* 96, биография 66. У. Эрнст полагает, что тот, кто правильно найдет первое слово квадрата, прочтет стихотворный текст, кому этого не удастся сделать — будет читать прозу разной степени ритмизации. В этом состоит отличие от западных фигур, которые легко читаются⁸¹.

Постепенно китайцы стали собирать образцы фигурных стихов и палиндромов, написанных обычным линейным способом, составлять их сборники.

Интерес к палиндромам и рисункам-стихам обусловлен преклонением перед каллиграфией, этот вид творчества воспринимался как причудливая каллиграфия, а не причудливая поэзия. Один из первых собирателей палиндромов некто Сан Ши-чан (XII в.) интересовался творчеством каллиграфа Ван Си-чжи (303–379). Он составил антологию «Хуй вэнь лэй цзюй» «Свод палиндромов, разделенных на классы», переизданную с дополнениями в XVII в. Первые две главы его антологии — собрание палиндромов, главы 3-я и 4-я — собрание визуальных стихотворений, в главе 5 помещены магические квадраты⁸².

Известный сборник 1628 г. под названием «Ваньцзюань соуци шу» «Книга чудес в 10 тысяч томов» включил стихи и изображения от простых пятисложных куплетов на каждое время года, в которых каждая строчка читается с начала и с конца, до причудливых комбинаций из маленьких китайских иероглифов, включенных в большие. Палиндром Су Хуй помещен в издание 1628 г., там же есть правила его прочтения *дуфа*, впрочем, в данном варианте только 272 иероглифа из 841.

Большой вклад в пропаганду палиндромов среди читающей публики внесли ставшие широко распространенными во времена Мин «энциклопедии для

ежедневного использования» *жиюн лэйшу*, они объясняли правила чтения и приводили примеры расшифровки.

Одним из основных видов фигурной поэзии вскоре стал текст, предназначенный для литературных игр во время застолий, столь любимых китайскими интеллектуалами, представляющий собой изображение чайника для вина. Палиндромы для игр при винопитии появляются в энциклопедиях XVII в.: сложные стихотворения в форме чайника для вина (ил. 58), с инструкцией по правильному прочтению для каждой части чайника — носика, крышки как отдельного фрагмента стихотворения. Существовали также стихотворения в форме цветка, могильной стелы⁸³, овального зеркала⁸⁴.

После того, как при Мин составление и чтение фигурных стихов благодаря усилиям авторов энциклопедий стали достоянием светской публики, не прекращалось и культовое использование такой техники, что подтверждают некоторые воспроизведенные в книгах А. Доре «фигурные стихи». Речь идет о «листочках», распространяемых некоторыми буддийскими сектами. Одна из них содержала призыв не есть говядину, исходящий якобы от самого быка. Текст «организован» в виде этого самого быка, начинать читать следует от левого рога и далее по всему контуру. Так как вся информация в «быка» не поместилась, слева и справа от него внизу помещены написанные в строчку тексты (ил. 59)⁸⁵.

Другая листовка изображает буддийского святого. Очень длинный текст-лабиринт, из которого складывается изображение, следует читать от центра — иероглифа *синь «сердце»*, помещенного где-то в районе солнечного сплетения⁸⁶. Вся композиция, несмотря на свою кажущуюся сложность, аналогична лабиринтам из концентрических окружностей, у которых в центре — либо стрелка компаса, как в буссоли из книги А. Доре, либо иероглиф «гора», как в уже упомянутом стихотворении.

Что же касается «чистых» палиндромов, то два из них опубликовал В.М. Алексеев, сопроводив переводы рекомендациями, как следует читать и понимать такого рода тексты. В.М. Алексеев обращается к творчеству Ли Яна (род. 1760), поэта-престижита, написавшего 81 одинаковое по структуре стихотворение-палиндром на тему весны, составившие сборник палиндромов «Чуньинь хуйвэнь» «Весенние мелодии», каждое стихотворение состоит из 8 строк по 7 иероглифов.

В.М. Алексеев, говоря о палиндромах, подчеркивал особенности китайского иероглифического письма. Впервые он обращается к палиндромам в книге «Китайская иероглифическая письменность и ее латинизация»⁸⁷, посвященной систематическому описанию достоинств и недостатков китайской иероглифики. «Только в условиях китайской иероглифической письменности и китайского иероглифического языка возможно писать в любом количестве превосходные во всех отношениях палиндромы, насыщенные поэзией, а не заумными и случайными словосочетаниями»⁸⁸. Многочисленные предшественники Ли Яна вырабатывали форму составления палиндромов, почти исключавшую случайность.

Палиндромы Ли Яна соблюдают строжайшую рифму и строжайшую же цезуру после четвертого знака. Четвертый знак очень важен для правильного синтаксиса обратного стихотворения.

«В палиндроме...все китайские слоги-слова, оставаясь пунктуально на своих местах, призваны играть уже другие роли, как синтаксические, так и семантические»⁸⁹. Цезура оперирует с одним и тем же ударным словом, подчиняя ему в нормальной строке одни знаки, а в палиндроме — другие, «что может влечь большие

синтаксические пертурбации, которые безболезненно вытерпеть может только один в мире аморфный язык — язык китайский (старинный письменный)⁹⁰.

Те из китайских народных гравюр *няньхуа*, которые не являются непосредственно заклинательными изображениями, также активно использовали иероглифические знаки для сообщения изображенным на картинах сюжетам иного дополнительного смысла.

Чаще всего на народных картинах встречались орнаментированные иероглифы «долголетие» *шоу* и «счастье» *фу*. Достоинно внимания то обстоятельство, что в стихотворении из антологии 1692 г. текст о сезонных праздниках вписан внутрь иероглифа *шоу* (ил. 60)⁹¹, тогда как на народных картинах вместо текста внутрь иероглифа помещали картинки.

Например, на картине середины Цин из Таохуау в *шоу* помещены изображения Восьми даосских бессмертных (ил. 61)⁹². Отпечатанная там же картина более позднего времени большого формата (670 × 860) запечатлела иероглиф *шоу*, наполненный благожелательными изображениями: Трех божеств — звезд хорошей судьбы, богатства и долголетия, Восьми бессмертных, Матушки — царицы Запада, единорога *цилиня*, персика бессмертия, вечнозеленой сосны, журавля, оленя⁹³...

Так же выполнен иероглиф *фу* (ил. 62): в него вписаны бог богатства, Чжао Гун-мин, Лю Хар, играющий с золотой жабой, *цилинь*, посылающей сыновей. Иероглиф обвит цветами пеона⁹⁴.

Куй-син — одно из 28 звездных божеств, покровитель сдающих государственные экзамены, рисуется всегда стоящим на одной ноге на голове морской черепахи. Вся его прихотливо изогнутая фигура должна напоминать входящий в его имя иероглиф *куй* (ил. 63). Существовали статуэтки, изображающие Куй-сина, их авторам удавалось придать форму иероглифа *куй* своей трехмерной композиции.

Интересна сучжоуская картина под названием «Огромное счастье до небес, весенний бык». Изображенный внизу листа бык — именно на быке прокладывали первую ритуальную борозду — очень напоминает по очертаниям животное с буддийской листовки из книги А. Доре, вокруг быка изображены сцены пахоты, иероглифы, составляющие название картины, большие, украшенные внутри благожелательными рисунками. Все это нарисовано в рамке-календаре с символическими изображениями 24 сезонов, орнаментированной триграммы «Ицзина». Такие картины были особенно популярны в сельской местности⁹⁵.

Сходна по содержанию картина «Завися от Неба, ешь свой рис, трудясь на земле, добудешь свой хлеб. Календарь на 33 год Гуан-суй Великой династии Цин (1908)». Она насыщена символами и ребусами, связанными с началом полевых работ весной: сюжет — первая пахота в присутствии высшего чиновника округа. По сторонам от таблицы-календаря размещены большие иероглифы «земля» *ди* и «небо» *тянь*, украшенные цветами, внизу — сцены полевых работ. В картине зашифрован ребус — на откидной черте «неба» сидит (опирается) человек и ест палочками. Рядом с «землей» — человек пашет. Тут же — надписи, где этот смысл передан словами⁹⁶.

Картина «Мать Мэн-цзы переезжает» (ил. 64) иллюстрирует популярную историю о том, как мать будущего философа выбирала место для жилья, чтобы создать ребенку благоприятные условия для обучения, в конце концов, она выбрала домик рядом со школой. Сцена переезда помещена на стилизованный свиток с загнутыми концами с узорчатой шелковой основой. Вокруг свитка

расположены 5 стилизованных иероглифов: гуманность (*жэнь*), *и* — долг, *ли* — ритуал, *чжи* — мудрость, *синь* — вера.

«Гуманность» представлена в виде овцы, кормящей ягненка под сосной. Сосна — ключ стилизованного иероглифа, а овца — левая его часть.

В иероглиф «долг» вписано два оленя: *лу* олень — омоним *лу* высокий чин, сам иероглиф состоит из побегов бамбука, бамбук также символизирует чиновничью карьеру. Красные летучие мыши *фу* среди побегов бамбука — омоним *фу* счастье.

Иероглиф *ли* представлен в виде сороки в ветках цветущей сливы *мэйхуа*. Считалось, что сорока вежливо предупреждает криком о приезде гостей.

«Мудрость» символизирует паука с паутиной, а веру — петух, так как неизменно поет каждое утро⁹⁷.

Картина-ребус «И хэ туань ци» «Согласие и мир» построена на том же принципе, что и картина о переезде матери Мэн-цзы. Однако «набор» животных и растений, участвующих в создании картинке-иероглифа, различен или они используются в разных комбинациях. «Хэ» представлен в виде обезьяны на сосне, тогда как в предыдущей гравюре сосна, но в сочетании с овцой, изображают *жэнь*. Сороки и цветущая *мэйхуа* используются здесь в иероглифе «согласие», тогда как на другой картине они же составляют иероглиф *ли*⁹⁸.

На четырех листах серии народных картин из провинции Шаньдун воспроизведены 24 примера сыновней почтительности. На каждом листе разместилось шесть эпизодов, фон листа украшен растительным орнаментом, поверх его медальоны-картуши, контуры которых есть не что иное, как стилизованное написание иероглифов, обозначающих основные конфуцианские категории. Внутрь этих контуров вписаны картинки с пояснительной надписью. На некоторых листах над стилизованными иероглифами китайцами-консультантами В.М. Алексеева подписаны иероглифы в их стандартном виде⁹⁹.

Современное китайское искусство также использует стилизованные иероглифы, составленные из элементов растительного и животного орнаментов. Вот образец каллиграфии, выполненный современным мастером из провинции Шаньдун: надпись из двух вертикальных рядов по 4 иероглифа в каждом: «Свернутый дракон и лежащий тигр, птицы поют и пляшут» (ил. 65). В каждый из иероглифов включено изображение соответствующего животного, например третий иероглиф составлен из побегов бамбука. Авторы комментария к этой картине сообщают, что стиль каллиграфии «цветы и птицы» известен со времен Тан, позднее картины-иероглифы стали писать не кистью, а бамбуковыми палочками или кусочками бычьей шкуры. Такие рисунки очень популярны в сельской местности¹⁰⁰.

Китайская издательская практика разных уровней подтверждает, что «визуальная поэзия» свойственна всем слоям китайской культуры. Зрительный образ китайской поэзии создается в большей степени посредством игры с иероглифическими знаками, чем при помощи привычной иллюстрации.

Простонародная литература, роман и городская повесть

Традиционное китайское название всей художественной литературы, которая чаще, чем все прочие жанры, издавалась с иллюстрациями — *тунсу вэньсюэ*, что означало простонародная литература¹⁰¹. Это литература, создававшаяся на раз-

говорном языке или на языке с включением разговорных слов и выражений, была в действительности весьма неоднородной по составу и адресована разной целевой аудитории. Кроме языка эти сочинения объединяет их невключенность в систему подготовки и сдачи государственных экзаменов, а также отсутствие в старинных библиографиях, из-за чего многие жанры простонародной литературы только недавно стали достоянием читателей и исследователей.

Первым известным образцом иллюстрированного издания прозы является неоднократно упомянутые «Пять полностью иллюстрированных *пинхуа*». Этот уникальный памятник дал начало мощной ветви иллюстрированных изданий исторической прозы, переработанной, в том числе и напрямую, из образцовых исторических сочинений.

Пинхуа — весьма своеобразный литературный жанр, возникший вместе с иллюстрацией и редко издаваемый без использования визуального ряда. Подлинная литературная иллюстрация начинается только тогда, когда художник берется украсить картинками произведение художественной литературы, изначально существующее только как текст. В этом смысле *пинхуа* следует рассматривать не как этап в развитии литературной иллюстрации, а скорее как боковую ветвь, возникшую в самом начале истории литературной иллюстрации. Не случайно издания, в которых иллюстрации располагались по принципу *пинхуа* — «вверху картинка, снизу — текст» с течением времени стали содержать все меньше текста, текст превратился фактически в подпись к картинке. Так зародился другой жанр — «книжка-картинка» *лянхуаньхуа*.

Литературная иллюстрация избирательна, художник, делающий рисунки к повестям и романам, не равен рассказчику, как в *пинхуа*, он — самостоятельный читатель и критик текста, в его обязанности входит отбор кульминационных сцен произведения.

Авторские китайские романы, пришедшие на смену анонимным историческим повествованиям, даже самые известные из них, составившие всемирную славу китайской художественной прозы, также относятся к «простонародной литературе». Существует понятие *Си да цы шу* «Четыре великих [минских] романа»¹⁰², объединяющее произведения, давшие основу всей дальнейшей китайской прозе крупных форм, как языковую — в них впервые широко употреблен разговорный язык, так и содержательную.

Первые два романа написаны в бурные времена, когда монгольская династия Юань после народного восстания была заменена национальной китайской империей Мин. «Шуйху чжуань» «Речные заводы» написаны Ши Най-анем (1296–1370), «Саньго яньи» «Троецарствие» — его другом и учеником Ло Гуаньчжуном (ок. 1330–1400), который был также и драматургом, известным своими пьесами на исторические сюжеты¹⁰³.

Ши Най-ань непосредственно участвовал в антимонгольских выступлениях, но новой династии служить отказался, очевидно, не одобряя методов правления выходца из крестьянской среды Чжу Юань-чжана, ставшего первым минским императором (на троне в 1368–1398 гг.). Ши Най-ань все последние годы жизни посвятил написанию своего романа, заканчивать который пришлось Ло Гуаньчжуну. Впрочем, не все литературоведы склонны однозначно приписывать авторство «Речных заводов» Ши Най-аню¹⁰⁴.

В романе изображено восстание под предводительством Сун Цзяна в начале двадцатых годов XII в., о котором рассказывается и в *пинхуа* «Забывшие дела годов Сюань-хэ Великой Сун». Ши Най-ань описал Ляншаньбо — лагерь

благородных разбойников, бежавших от гнета и притеснений властей. Они организуют Союз Верных и Справедливых, где все равны, царит справедливость и взаимное доверие. Не случайно перевод романа на английский язык, выполненный известной американской писательницей Пёрл Бак, называется «Все люди — братья»¹⁰⁵. Этот перевод получил высокую оценку академика В.М. Алексеева: «...надо упомянуть о ее переводе большого китайского романа “Шуйху чжуань” под заглавием “All Men are Brothers” (Все люди — братья), звучащим по-христиански, но на самом деле являющимся цитатой из Конфуция. Перевод, не блещущий точностью, задуман и исполнен точно так же в стиле грандиозной эпопеи, и его читаемость совершенно исключительна среди вообще переводов с китайского»¹⁰⁶.

Утопический союз был непобедим, пока не начались компромиссы лидеров с императорской властью, после чего все сто восемь героев погибают один за другим. Роман «Речные заводы» стал не только образцом для последующих приключенческих и героических романов, но и заложил стандарт прозы на простонародном языке и впервые сформулировал для Китая идеи братства и национального чувства¹⁰⁷. При этом во все времена роман более всего подвергался гонениям со стороны властей. Особенно остро его подрывной характер ощущали «чиновники от литературы» иноземной династии Цин. Этот фактор нельзя не учитывать, анализируя как издания романа, так и любые типы иллюстраций к нему. Популярность же 108 «разбойников» была неимоверна, причем не только в Китае, достаточно упомянуть, что искусство японской татуировки берет начало в обыкновении покрывать тела их цветными изображениями.

Роману «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна предшествовало народное историческое повествование — «Пинхуа по истории Трех царств». После романа «Троецарствие» было написано множество романов на исторические темы, к XX в. все периоды китайской истории от легендарной древности до провозглашения Республики в 1911 г. оказались описанными в исторических эпопеях, бравших за образец роман Ло Гуань-чжуна.

Основной жанр традиционного китайского исторического романа, возникший как результат литературной эволюции ранней исторической прозы по типу *пинхуа*, носит общее название *яньи* — «историческое повествование», «роман-эпопея». Обращенность китайцев к сохранению, изучению истории, неуклонное следование образцам прошлого проявились в создании огромного количества произведений популярной художественной литературы, главным объектом изображения которых была история страны. Первым произведением в жанре *яньи* считается роман «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна. Классикой жанра стали «Синь лего чжи» «Новое повествование о Множестве царств» Фэн Мэн-луна и «Дун Чжоу лего чжи» «Уделы Восточного Чжоу» Цай Юань-фана. После них продолжали создаваться объемные исторические эпопеи: Сунь Кай-ди приводит почти сорок названий произведений, в названии которых присутствует компонент *яньи*, число же исторических романов, определяемых фактическими синонимами к *яньи* — *чжи*, *ши* и т. д. неизмеримо больше. В основном *яньи* содержат описание конкретных исторических событий по династиям или другим периодам с четко ограниченными хронологическими и событийными рамками, часто это события времен междоусобных войн. Авторы романов обязательно учитывали в той или другой степени соответствующие официальные династийные истории и документы, но также исторические предания и легенды. Китайский роман зародился как историческая эпопея и как повествование о героях.

Третий великий роман «Си ю цзи» «Путешествие на Запад» появился через два столетия после первых двух, уже в XVI в. и был совсем другим. У Чэн-энем (нач. XVI—1582? в.) на основе сюжета о реальном путешествии в Индию за священными книгами буддийского монаха Сюань-цзана (600—664) создан удивительный фантастический роман о скитаниях Сюань-цзана по невиданным странам. Монах и его спутники — Царь обезьян Сунь У-кун, бессмертный боров Чжу Ба-цзе и Монах Песков — преодолевают множество препятствий с помощью волшебной силы, при поддержке Будды и его посланцев.

Последний из четырех великих романов можно отнести как к бытовому, так и к эротическому. Роман создан в конце XVI в. и подписан псевдонимом Насмешник из Ланьлина (Ланьлин Сяо-сяо-шэн), многочисленные попытки раскрыть, кто скрывается под этим прозвищем, до сих пор не дали результата, хотя исследования и показывают, что мы имеем дело с первым романом, точно написанным одним автором. Роман «Цзинь, Пин, Мэй» назван по именам трех ведущих женских персонажей: Цзинь[-лянь], Пин[-эр], [Чунь-]мэй, но часто название переводят по буквальному значению иероглифов, получается «Цветы сливы в золотой вазе», в Китае роман известен и под названием «Ди и ци шу» «Первая удивительная книга».

Все четыре великих минских романа были отпечатаны через много десятков лет после написания и хождения в рукописях. Вероятно, первые издания были без иллюстраций. Для появления иллюстрированных изданий требовались годы апробации текста. Согласно существующей практике романы издавались не под собственно авторскими заглавиями, а под длинными описательными титулами, включающими максимальную информацию об издании. Отражался формат книги, качество печати, были ли доски вырезаны в первый раз или же это второй тираж, наличие иллюстраций и способ иллюстрирования, давались сведения о редакторской правке и комментариях, иногда с именем редактора, название мастерской. Набор сведений мог варьироваться. Под такими названиями разные издания текстов вошли в историю китайской книги, задав текстологам много работы по сличению текстов с целью выявления того, который наиболее соответствовал бы авторскому замыслу.

Наиболее популярным и часто издаваемым с иллюстрациями является, несомненно, роман-эпопея «Троецарствие» (ил. 66 а–в). Прекрасный обзор этих изданий содержится в специальной статье Б.Л. Рифтина¹⁰⁸, где он приводит сравнительный анализ девяти полностью иллюстрированных изданий, начиная с издания 1548 г., скорее всего отпечатанного в провинции Фуцзянь.

По последним подсчетам, сейчас существует 33 различных издания «Троецарствия» с комментариями разного качества, относящихся к концу XVI — началу XVII вв.¹⁰⁹, в основном «полностью иллюстрированных», с текстом вверху. Они предназначались для низших слоев населения и не только для чтения, безграмотные люди с удовольствием разглядывали картинки¹¹⁰. Самое первое известное издание «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна датировано 1522 г., имеет предисловие 1494 г., неизвестно, были ли более ранние. Это издание без иллюстраций, последующие — богато иллюстрированные¹¹¹. В Испании сохранилось издание Е Фэн-чуня 1548 г., содержащее сверху иллюстрации, а снизу текст. Судя по пометкам в колофоне *синь кань* «новое издание» или *чун кань* «повторное издание», перед нами не с памятник именно 1548 г.: «Даже по факсимильному изданию видно, что часть досок (страниц) явно вырезана заново, а часть — истершиеся, старые; видно, те доски, которые сильно износились, были заменены новыми»¹¹².

Б.Л. Рифтин выявляет эпизоды романа, которые наиболее часто отбирались художниками для создания картинок. Совершенно очевидно, что огромный текст эпопеи, несмотря на все заверения издателей, не мог быть проиллюстрирован полностью: «...художник-иллюстратор связан определенным количеством страниц, на которых размещается текст эпизода. В разных изданиях в зависимости от числа строк и иероглифов в строке изложение укладывается в 10–15 страниц, следовательно, художник должен был из 40 сцен выбирать 10–15 для графического изображения»¹¹³. Сравнив разные минские издания романа, ученый приходит к выводу, что художниками отобраны одни и те же эпизоды романа, чаще всего — сцены боев или моменты встречи персонажей. В разных изданиях одни и те же эпизоды графически решены примерно одинаково, различаются лишь отдельные детали и качество печати, причем последнее с годами становится все хуже. Возникает предположение, что все художники следовали одному образцу, старому изданию, которое не дошло до наших дней: «[...] все поздние иллюстрации сделаны независимо от картинок в издании 1548 г. Эволюция явно шла по пути упрощения изображения, его схематизации, особенно фона, на котором происходит действие. Это, скорее всего, связано с коммерциализацией печатной продукции и с ускоренным изготовлением изданий»¹¹⁴. Отмечены даже случаи, когда один и тот же рисунок используется для иллюстрирования разных сцен.

Похожая ситуация отмечается и в иллюстрированных изданиях романа «Речные заводы». Там, однако, положение осложняется наличием вариантов текста произведения, которое существует во множестве изданий, версий, различных по языку, по наличию или отсутствию некоторых эпизодов, стихотворений и комментариев¹¹⁵. «Речные заводы» существуют в нескольких версиях, более простых *цзяньбэнь* и более сложных *фаньбэнь* в 70, 100 и 120 главах. Среди сокращенных изданий много таких, у которых сверху картина снизу текст, что характерно для фуцзяньских изданий конца XVI в.

Две разрозненные страницы раннего издания «Шуйху» были случайно найдены в Шанхайской библиотеке в 1975 г. Большинство ученых полагают, что это издание относится к периодам Чжэн-дэ/Цзя-цзин (1506–1521/ 1522–1566), если не ранее. От другого издания годов Цзя-цзин осталось пять глав, ранее оно принадлежало Чжэн Чжэнь-до, теперь хранится в Пекинской библиотеке. Судя по разным признакам, 1540 г. может быть признан наиболее поздней датой возможной публикации первого издания романа¹¹⁶. В 1589 г. в Хуйчжоу была опубликована его иллюстрированная 100-главая версия¹¹⁷.

В связи с изданиями обоих романов следует упомянуть Юй Сян-доу, самого известного и амбициозного печатника из семьи Юй. Он родился в 50–60 гг. XVI в. и начал печатать книги в середине или конце 80-х, после того как несколько раз провалил государственные экзамены. Стал единственным представителем своей профессии из Цзяньяна, чье жизнеописание попало в «Словарь минских биографий»¹¹⁸. Во многих своих изданиях Юй позиционирует себя как автор, составитель аннотаций или редактор-составитель, что было общей практикой в середине и конце Мин. Он составил и отредактировал два сборника даосских легенд, подобрал и частично написал три сборника судебных повестей, снабдил комментариями и аннотациями два, возможно, и три различных издания «Троецарствия». Кроме того, изданные им в 1594 г. «Речные заводы» снабжены беспрецедентными добавлениями его собственного сочинения, что сильно испортило его репутацию литератора из-за откровенной безграмотности текста¹¹⁹.

Роман «Речные заводы» при Мин издавался с иллюстрациями по меньшей мере семь раз (ил. 67), к началу Цин было уже 27 его изданий¹²⁰. При Мин «Речные заводы» издавались, как и «Троецарствие», помимо коммерческих, и официальными государственными структурами, в том числе и цензором Дучаюань, наряду с книгами по шахматам и музыке и песенными сборниками¹²¹.

Цинский запрет 1799 г. предписывал сжечь доски и все издания романа. Местные чиновники, допустившие хождение книги на своих подведомственных территориях, лишались 6-месячного заработка, в случае же, если чиновник сам читал книгу, он должен был лишиться заработка за год¹²².

Среди позднеминских изданий романа, в основном довольно дешевых фуцзяньских, с ленточными иллюстрациями, выделяется так называемое «Чжунъи Шуйху чжуань», отпечатанное в мастерской «Жунъюй тан» в Ханчжоу известным издателем пьес¹²³, что сказалось на манере изображения фигур персонажей. Гравюры размером в целый лист собраны в начале тома перед текстом самого романа, известны имена резчиков — Хуан Чэн-чжи и Лю Ци-сянь¹²⁴.

Следует обратить внимание на гравюры к роману, сделанные не как книжные иллюстрации. Прежде всего, конечно, стоит еще раз отметить гравюры на отдельных листах с портретами героев романа, исполненные Чэнь Хун-шоу (ил. 52). Художнику Ду Цзиню (*цзиньши* в 1465–1509) приписывается создание альбома с портретами героев «Шуйху» «Шуйху жэнью цюаньгу» (ил. 68), что едва ли верно, но сам факт этой атрибуции примечателен¹²⁵. Как отмечает Р. Гегель, книжные иллюстрации в целом и к популярной литературе в частности ассоциировались с работами профессиональных художников школы *чжэ* из-за их художественных вкусов, образования и связей с коммерческим искусством. Данный альбом иллюстраций к «Шуйху», очевидно, создан представителями анхуйской школы иллюстраторов, работы же самого Ду Цзиня более изысканные и утонченные, характерны его фигуры в струящихся одеждах¹²⁶.

Закончим разговор об иллюстрированных изданиях первых двух из «Четырех великих романов» информацией об уникальном предприятии, каковым следует признать совмещенную их публикацию. Книга называется «Эр кэ Инсюн пу» «Перечень героев, сдвоенное издание», каждая ее страница разделена на верхний и нижний регистры, «Саньго чжи яньи» по нижней части и «Шуйху чжуань» по верхней: 240 эпизодов «Саньго» 1522 г. и 110-главная версия «Шуйху», все помещено в 10 *цзи* каждая по 2 *цзюаня*¹²⁷. Книги отпечатаны в печатне Сюн Фэй гуань в годы Чун-чжэнь.

Тексту предшествует отдельный том из ста иллюстраций (62 для «Саньго» и 38 для «Шуйху»), каждая со стихотворной надписью минских чиновников-литераторов или коротким пояснительным текстом в прозе (ил. 69). Это формулировалось издателями как *лунь* (суждение), при печати использовались разные каллиграфические стили, комментарии набраны красным цветом. В предисловии явственно чувствуется гордость за качество издания. Гравюры вырезаны Лю Юй-мином.

Иллюстрации к «Речным заводам» в этом издании сопровождаются стихами, приписываемыми известным литераторам недавнего прошлого: Вэнь Чжэн-мину (1574–1646), участнику боевых действий против клики евнуха Вэй Чжун-сяня (1568–1627), практически узурпировавшего власть при дворе, его другу Хуан Дао-чжоу (1585–1646), пейзажисту и философу, Вань Цзиню (*цзиньши* в 1616 г.), забитого Вэем до смерти в 1624 г. и некоторым другим, также пострадавшим за борьбу против Вэй Чжун-сяня. Все это придало изданию ста-

рого романа злободневность и некие аллюзии с современностью, может быть, поэтому издание не было широко распространено, несмотря на его высокие полиграфические качества¹²⁸.

Иллюстрированные печатные издания романа «Путешествие на Запад» можно разделить на несколько групп, в зависимости от известных версий и редакции текста. Две печатные версии романа связаны с именами Ян Чжи-хэ и Чжу Дин-чэня как авторами предисловий. Классическое 100-главное «Кэгуань бань цюаньсян “Си ю цзи”» «Отпечатанное согласно разрешению полностью иллюстрированное “Путешествие на Запад”» было создано в Нанкине, предположительно в 1592 г. в мастерской «Шидэ тан» семьи Тан. Иллюстрации на целом листе распределены нерегулярно по тексту, обычно две гравюры фолио на главу, всего насчитывается 197 таких двойных листов. Сохранилось четыре экземпляра этого издания, одно в Центральной Национальной библиотеке Тайваня и три в Японии. «Синь цюань цюань сянь “Си ю цзи”чжуань» «Заново выгравированное повествование “Путешествие на Запад”» представляет собой вариант предыдущего текста, отпечатано предположительно в 1603 г. в Фуцзяни, в печатне «Цинбай тан». Иллюстрации небольшие, каждая обрамлена 4-словными надписями, что характерно для фуцзяньских книг этого периода¹²⁹. Существовали и другие варианты этого издания.

Другая редакторская версия романа стала печататься несколько позже, известно предположительно сучжоуское издание, содержащее сто иллюстраций высокого художественного уровня на двойных листах, помещенных в первой тетради *цэ*, после содержания и предисловия от издателя, в котором перечислены имена резчиков, один из которых точно работал в двадцатые годы XVII в. Комментарии, если верить названию издания, «“Путешествие на Запад” с комментариями господина Ли Чжо-у», принадлежат известнейшему литератору, философу и общественному деятелю Ли Чжи (псевдоним Ли Чжо-у (1527–1602), скончавшемуся за несколько лет до вероятной даты публикации этой книги. Еще шесть аналогичных экземпляров находятся в частных собраниях Японии и мало доступны исследователям, несколько неполных версий есть в библиотеках Европы. Только одна из этих книг, вероятно, 1631 г., издана в характерном фуцзяньском стиле с иллюстрациями в верхней части каждого листа¹³⁰.

При Цин были распространены сокращенные издания романа, также существующие в разных редакциях: с 16 иллюстрациями в целый лист со стихами в начале первого тома, с 200 иллюстрациями и вовсе без таковых. Издание другой сокращенной версии содержит иллюстрации сверху каждой страницы, обрамленные надписями-заголовками, на обороте гравюры на первой странице подписано Пэн ши. Это издание продолжает фуцзяньский формат времен Мин. Более поздние его перепечатки ходили в Китае до недавнего времени, иногда с серьезными текстуальными отклонениями.

Одна и та же редакторская версия «Путешествия на Запад» издавалась по-разному, обычно с картинками полосой над текстом, т. е. преобладали «полностью иллюстрированные» версии, что для такого обширного и наполненного всевозможными событиями, с большим количеством персонажей текста совершенно невозможно.

Следует отдать должное мастерству иллюстраторов фантастического романа, сумевших изобразить на одном листе людей, животных и вымышленных персонажей. Царь обезьян Сунь У-кун предстает обычно в человеческом облике,

в воинских доспехах, но с обезьяньей головой (ил. 70), напоминающей маску, «рядовые» же обезьяны имеют свой настоящий облик, но действуют как люди — фехтуют, носят знамена. Человек со свиной башкой — верный соратник Царя обезьян боров Чжу Ба-цзе. Монах Песка имеет фигуру, напоминающую человеческую, но с зыбким, нечетким контуром и головой, которую трудно определить как принадлежащую какому-нибудь из известных существ. Сюань-цзан выглядит, как подобает буддийскому монаху.

Уже при Мин стали появляться иллюстрированные продолжения романа. Наиболее известное из них «Си ю бу» «Дополнение к Путешествию на Запад» обычно приписывается Дун Юэ (1620–1686)¹³¹. Действие этого небольшого произведение хронологически помешается между 61 и 62 главами собственно «Путешествия на Запад». Считается, что роман написан как бы в противовес идеям У Чэн-эня, дабы доказать, что такое удивительное, наделенное волшебными свойствами существо, как Сунь У-кун, не мог потерпеть поражение в борьбе со своими противниками¹³². Произведение Дун Юэ еще более фантастично, чем оригинал, что парадоксальным образом проявилось при создании комплекта иллюстраций к нему. В издании «Си ю бу» 1641 г. все восемь пар гравюр размещены перед текстом романа. В каждой паре картинок первая представляет собой сцену из романа, выполненную с большим мастерством и точностью линий. Другая картинка, расположенная на обороте, содержит изображения удивительных магических предметов, которые по идее должны упоминаться в тексте, но некоторые из них трудно идентифицировать (ил. 71). Следовательно, художник либо плохо знал содержание романа, либо многое домыслил и зарисовывал свои собственные рефлексии по поводу удивительных приключений Царя обезьян.

Роман «Цзинь, Пин, Мэй» предположительно был написан до 1582 г., но текст не может считаться законченным до появления первого ксилографического тиража в 1617 г. Рукописные списки анонимного сочинения циркулировали последние десятилетия XVI в. среди наиболее продвинутых представителей интеллектуальной элиты своего времени¹³³. Роман вызвал настоящую сенсацию в элитарных кругах и из-за описаний сексуальной жизни персонажей, и из-за причудливой смеси популярных песен, арий, оперных сцен, шуток, отрывков более ранних прозаических произведений разных жанров, его сюжетная линия развивается из эпизода романа «Речные заводы». Все это могло быть понятно только образованным современникам автора, в переписке между которыми и встречаются первые упоминания о романе, связанные с приобретением части рукописи и копированием ее полного текста¹³⁴. Интерес к произведению только возрос после появления его печатных изданий. Критик XVII в. уверял, что среди читателей «Цзинь, Пин, Мэй» есть монахи и ученые, что известные люди приезжали в Нанкин специально для того, чтобы купить отпечатанное здесь аннотированное издание.

От XVII в. до нас дошла одна рукописная копия и 14 ксилографов «Цзинь, Пин, Мэй», которые принято делить на три группы: первая из них содержит самую раннюю и пространную версию романа, вторая и третья — более позднюю, сокращенную и тщательнее отредактированную.

Первую группу составляют три издания, относящиеся к категории *цы хуа* («повествование со стихами [под музыку]»). Древнейшее из них, почти полное в 10 *цзюанях* и 20 книгах, датируется 1617/1618 гг., было найдено в провинции Шаньси в 1931–1932 г. и приобретено Пекинской библиотекой, несколько

раз с 1933 г. издавалось ограниченными тиражами. Оригинал во время войны оказался в США и был возвращен на Тайвань в 1975 г.

Вторая наиболее многочисленная группа изданий датируется самым концом правления династии Мин, периодом под девизом правления Чун-чжэнь (1628–1644). Эти книги состоят из 20 *цзюаней*, в их заглавия входит бином *синь кэ* (заново отпечатанные), отдельным томом к ним приложены «роскошные иллюстрации» *сю сяп*. Принято считать редактором сокращенной версии Ли Юя (1611–1679/1680), во всяком случае, именно его псевдонимом Хуй-дао-жэнь (Человек Возвратного Пути) подписано стихотворение в жанре *цы*, которым заканчивается вводный том из 101 иллюстрации (по одной к 99 главам и две к последней) в 20-томном издании «Заново отпечатанного, роскошно иллюстрированного, снабженного критическими примечаниями “Цзинь, Пин, Мэй”».

Наиболее известное издание второй группы состоит из 36 томов и содержит, как и большинство изданий романа, 200 иллюстраций, по две к каждой главе.

Издания третьей группы отличает от второй сокращенной версии наличие многочисленных комментариев, примечаний и вводных статей, составленных Чжан Чжу-по (Чжан Дао-шэнь, 1670–1698). Смысл всех этих текстов заключается в том, чтобы доказать, что «Цзинь, Пин, Мэй» — не просто непристойная книга, но сочинение, имеющее глубокий философский смысл, который можно трактовать как с буддийских, так и с конфуцианских позиций. Именно в таком издании 1695 г., в 20 томах и с 200 иллюстрациями, впервые появляется название романа «Первая удивительная книга» и указывается авторство Ли Юя, «господина Ли Ли-вэна». Из семи старопечатных изданий, хранящихся в Фонде китайских ксилографов Института восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге, два (1695) указывают авторство Ли Ли-вэна¹³⁵.

Публикации кратких версий романа неизменно сопровождаются одним и тем же набором иллюстраций (ил. 72 а, в), которые либо располагаются по одной или две в каждой главе или выносятся в отдельный том, на 19 гравиюрах присутствуют имена пяти художников-граверов из хуйчжоуской школы книжной иллюстрации: Хуан Цзы-ли (гл. 2, 4, 35) и Хуан Жу-яо (гл. 31, 48) из знаменитого рода мастеров-иллюстраторов Хуан, Лю Ци-сяня (гл. 7, 22, 46, 47, 59, 64, 83) Лю Ин-цзу (гл. 1) и Хун Го-ляна (гл. 30, 37, 38, 41, 44, 82). Следует особо подчеркнуть, что не было попыток опубликовать «Цветы сливы в золотой вазе» в «полностью иллюстрированном» формате, причем явно не из-за стыдливости, а по причинам чисто литературным. «Полностью иллюстрированными» издавались только тексты, выросшие из исторических преданий и легенд, сугубо авторский, оригинальный роман Насмешника из Ланьлина к числу таковых не принадлежал. Так было и со всеми прозаическими сочинениями, написанными и опубликованными позднее: новые произведения уже не адаптировали старый формат издания иллюстрированных исторических хроник, восходящий к юаньским *пинхуа*, художники стали тщательно отбирать сцены, которые они сопровождали картинками.

С воцарением цинской династии из-за цензурных ограничений печатать роман с иллюстрациями откровенно эротического характера стало гораздо сложнее, чем при Мин, но несколько раз «Цзинь, Пин, Мэй», как и порнографическая сатира одного из его предполагаемых авторов Ли Юя «Жоу путань» «Подстилка из плоти» (ил. 73 а, в) все же были опубликованы¹³⁶.

Изображения, которые можно расценивать как эротические или откровенно порнографические, естественно, существовали в Китае с древности. В их назва-

ние обязательно входило определение «весенний» — *чунь*, вторым элементом словосочетания были слова «картина» *хуа*, «альбом» *це* или «дворец» *гун*. «Весенние картинки» служили не столько для развлечения, сколько для сексуального обучения, а также являлись амулетами. «Поскольку половой акт предполагает, что сила ян, источник всякой жизни, достигает в нем вершины, считалось, что картинки с изображениями совокупления должны устранять пагубное влияние силы инь»¹³⁷ — отмечал Р. Ван Гулик (1910–1967), основоположник изучения китайского эроса на Западе. Практику подобного рода зафиксировал В.М. Алексеев: «Путешествуя в 1907 г. по Северному Китаю, я нередко видел в харчевнях порнографические лубки, висящие над очагом рядом с иконой кухонного бога Цзао-вана. На мой недоуменный вопрос мне отвечали: “для дождя”. Считается, что акт, который по-китайски называется “туча и дождь” (ибо отношения двух полов напоминают отношения неба — мужского начала, к земле — женскому началу, т. е. дождь), должен предупреждать пожар, и поэтому картинки наклеиваются над очагом, где чаще всего возникают пожары. Замечу, кстати, что китайские скабрзные картинки в отличие от японских, например, лишены каких-либо непристойных надписей»¹³⁸. Подобные обереги использовались и в книжных магазинах, благодаря чему возник термин *би хо ту* («картины, спасающие от огня»)¹³⁹.

С развитием городской культуры отношение к эротическим картинкам стало меняться, они все дальше отдалялись от породивших их наукообразных трактатов, содержащих непосредственные руководства к действию, и превращались в субъекты «чистого искусства», служащие для развлечения и наслаждения. В романе Ли Юя «Подстилка из плоти» есть описание альбома из 36 рисунков «Хань гун и чжао» «Отражения, оставленные Ханьским дворцом», созданного еще при монголах знаменитым художником Чжао Цзы-аном (1254–1322), потомком в одиннадцатом поколении основателя династии Сун Тай-цзу (на троне 960–976)¹⁴⁰. Высшего развития эротическая гравюра достигла в альбомах, созданных примерно между 1570 и 1650 гг., наибольший вклад в это внесли южные художники, прежде всего Тан Бо-ху, Цю Ин (ок. 1506–1555) и Ху Чжэн-янь (ок. 1582–1671/1672), который усовершенствовал технику цветной гравюры. Эротические изображения чаще стали не только издаваться ксилографически, но и рисоваться акварелью (ил. 74 а, в), рисунки и гравюры распространялись уже не исключительно при дворе, а свободно продавались. И в «Цзинь, Пин, Мэй», и в «Подстилка из плоти» есть множество описаний эротических картин и альбомов, свидетельствующих об их широком распространении при Мин. Это было время, когда китайцы не то что получили право на частную жизнь, но возможность эту самую жизнь описать. Именно поэтому минская городская культура породила изготовление эротических изображений в масштабах вполне промышленных. Иллюстрированные издания классических эротических романов, отразивших эту тенденцию, усилили ее многократно. Китайские интеллектуалы не были бы таковыми, если бы не привнесли в практику изготовления эротической и порнографической продукции элемент морализаторства: считалось, что искусство должно осудить похоть, а для этого следует внимательнейшим образом рассмотреть и изучить все ее проявления.

Комплект живописных иллюстраций к «Цзинь, Пин, Мэйю», известный как «Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца», среди которых есть весьма откровенные, был подготовлен при дворе во время правления императора Кан-си¹⁴¹. Маньчжурские императоры привлекали к работе

в столице художников из Цзяннани и Янчжоу, т. е. из тех мест, где давно было развито книгопечатание, в частности и потому, что те преуспели в создании эротических изображений. В 1660-х гг. Шэн-цзу (Кан-си, на троне 1662–1722)¹⁴² пригласил сучжоуского художника Гу Цзянь-луна (1606–1687?), у которого уже была репутация мастера создания эротических картин, как портретиста и для того, чтобы создать альбом картин к «Цзинь, Пин, Мэю»¹⁴³. Картины большого формата аранжированы в четыре альбома, написаны яркими красками на шелке и прикреплены к бумажным листам. Очевидно, что альбомы переходили от одного цинского императора к другому, часть листов помечена печатью императора Гао-цзуна (Цянь-лун, на троне 1735–1796).

Ныне листы рассеяны по разным собраниям. Вся серия в виде черно-белой фотолитографической копии опубликована в 1940 г., с нее было сделано несколько репринтов. Альбом опубликован как анонимный, так как не имел подписи художника и явных оснований для атрибуции, которая производится сейчас на основании сходства стилей с картинами Гу Цзянь-луна, особенно при изображении фигур¹⁴⁴.

Дж. Кэхил сообщает, что подлинники картин находятся по преимуществу в частных собраниях на Тайване. Есть версия, что много листов было в коллекции покойного Чжан Сюэ-ляна (1898–2001), чей отец, милитарист Чжан Цзо-линь (1873–1928), якобы вывез весь альбом из Запретного города, когда в 1926 г. на короткое время взял власть в Пекине, либо же из своего шэньянского дворца, когда в 1928 г. оставил пост военного губернатора Маньчжурии. Возможно, Чжан Сюэ-лян на Тайване дарил часть листов как политические и прочие дары своим друзьям и знакомым, проследить их судьбу крайне сложно¹⁴⁵.

Анализ иллюстрированных изданий четырех великих минских романов позволяет выявить некие общие тенденции. Во-первых, издатели располагали экземплярами, которые не дошли до наших дней, им подражали или копировали их. Издания, в которых художник проявил бы свободу художественного выражения, достаточно редки. При публикации исторических, судебных, бытовых романов и повестей этой свободы еще меньше, возможно потому, что все эти произведения выходили куда реже, чем великая четверка.

Судебная проза в средневековом Китае обозначалась *гун'ань*, «дела судьбы... (далее следует фамилия)». По свидетельству Го Вэй-цю, в начале Мин все издания судебной прозы были осуществлены в Цзяннани, среди них многие иллюстрированы по принципу «вверху картинка, внизу — текст»¹⁴⁶.

Наиболее качественно и в литературном, и в оформительском отношении печатались тексты, подготовленные известными литераторами. Так, самое старое издание фантастического романа «Фэншэн яньи» «Возведение в ранг духов» отпечатано в Сучжоу в начале 1620-х гг. и повторено в 30-е. Позже появилось прекрасное издание мастерской «Сысюэцао тан», подготовленное литератором Чу Жэнь-хао (пр. 1630–1700), которое стало образцом для всех последующих¹⁴⁷, до начала Цин было осуществлено 28 его тиражей¹⁴⁸.

Главным романом Нового времени является, конечно, «Сон в Красном тереме».

Роман Цао Сюэ-циня (Цао Чжань) (около 1715, Нанкин, — 1762, близ Пекина; по другим сведениям 1724–1764) «Хун лоу мэн» «Сон в красном тереме» впервые был издан на 56-м году правления Цян-луна (1791 г.) в печатне Чэн Вэй-юаня подвижным шрифтом. В этой книге помещены 24 иллюстрации, каждая в пол-листа, все собраны вместе. Издание предваряется двумя предисло-

виями: самого издателя и некоего Гао Э, в которых сообщается, что роман почти тридцать лет ходил в рукописных списках, что автор не успел его закончить, а написал только первые 80 глав, а Гао Э завершил роман, представив читателю его 120-ти главую версию.

В следующем году «Сон в красном тереме» был еще дважды переиздан тем же Чэн Вэй-юанем, но уже с 18 иллюстрациями¹⁴⁹ и с текстовыми правками. Второе издание текста романа считается каноническим. Естественно, что исследователей всегда интересовало, что написал Цао Сюэ-цин, что добавил Гао Э и не искажил ли он замысел автора.

Иллюстрации к изданию Чэн Вэй-юаня заслуживают особого внимания по ряду причин (ил. 75). При ксилографическом методе книгопечатания картинка резалась на одном блоке с текстом и создавали с ним некое единое художественное целое. Использование подвижного шрифта существенно изменило ситуацию, картины резались отдельно от текста другими людьми, к этим картинам предъявлялись другие требования. Художники, отошедшие от старинной традиции, получили больше возможностей для творчества. А-ин отмечает, что иллюстрации к данному изданию были сделаны под влиянием придворных художников Цзяо Бин-чжэня и Лэн Мэя, особенно альбома первого из них «Гэн чжи ту» «Картины о культуре риса и культуре шелка»¹⁵⁰. Годы жизни Цзяо Бин-жэня неизвестны, он работал в 1680—1726 гг. Лэн Мэй (пр. 1670—1742 или позднее) — один из его последователей, оба творили при дворе Кан-си, были выходцами из Шаньдуна, так что привнесли в дворцовую живопись элементы северной школы жанровой живописи. Лэн Мэй поступил в Академию примерно в 1690 г. Во время своей придворной карьеры художники работали и по заказу частных клиентов. Цзяо Бин-жэнь особенно преуспел в изображении красавиц. Оба испытали влияние западной живописи, особенно в попытках передать перспективу в пейзажах¹⁵¹. «Гэн чжи ту» — это живописная серия из двух альбомов по 23 картины в каждом¹⁵², которую Цзяо Бин-жэнь создавал с 1689 г. по императорскому заказу. Картины сохранились только в копиях как ксилографы, отпечатанные для широкого распространения в 1696 г.¹⁵³ В экспозиции императорского дворца-музея Гугун в Пекине хранится уникальный экземпляр «Гэн чжи ту», исполненный в фарфоре.

«Гэн чжи ту» является наиболее распространенным типом картин о производственной деятельности. Самый старый набор таких картин, который известен А-ину, относится ко временам Южной Сун, к 1210 г.: культуре риса посвящен 21 лист, шелка — 24 листа, первоначально картины были вырезаны на камне, потом появились их ксилографические отпечатки¹⁵⁴. Ныне эти картины считаются утерянными. Позднее серии картин на эти сюжеты появлялись в разных техниках — и как рисунки на шелке, и как литографии в конце Цин. Так что Цзяо Бин-чжэнь создавал свою серию, ориентируясь на очень старые образцы.

В начале XX в. было обнаружено нескольких списков романа «Сон в красном тереме», причем все они содержали те восемьдесят глав, для которых авторство Цао Сюэ-цина несомненно. В настоящее время найдено тринадцать различных копий текста, причем все они друг от друга отличаются и имеют следы авторской правки, и только один из списков представляет собой полный текст в ста двадцати главах.

В 1964 г. Л.Н. Меньшиков и Б.Л. Рифтин опубликовали сообщение об обнаруженном ими в тогдашнем ленинградском филиале Института востоковедения

АН СССР неизвестном списке романа под названием «Ши тоу цзи» «Записки о камне» с авторской правкой¹⁵⁵. Единственная за пределами Китая рукопись романа была приобретена студентом XI Русской православной духовной миссии в Пекине П.П. Курляндцевым в 1832 г., т. е. еще тогда, когда в Китае не было известно о существовании рукописных списков. Факсимильное издание было осуществлено совместно с китайскими коллегами в 1986 г. и повторено уже через год.

В собрании Института восточных рукописей РАН помимо рукописи романа есть также альбом акварелей без заглавия, состоящий из 60 картинок, первые 45 — по «Троецарствию», 15 — по «Сну в красном тереме», информация об альбоме также была опубликована Л.Н. Меньшиковым¹⁵⁶.

Альбом был передан в Азиатский музей в 1864 г. из упраздненного Азиатского департамента вместе с остальными рукописями. Акварели, вероятно, нарисованы двумя различными художниками. Персонажи «Сна в красном тереме» подписаны также маньчжурскими эквивалентами имен.

По мнению публикатора, альбом может быть датирован первой четвертью XIX в. «Известно, что роман “Сон в красном тереме”» был впервые опубликован в 1791 г. и переиздан в 1822 г. Б.Л. Рифтин заключает не без оснований, что иллюстрации из альбома очень близки по своей композиции и исполнению к тем первым иллюстрированным изданиям»¹⁵⁷.

С конца XVIII в. появляются совершенно разные издания «Сна в красном тереме», причем среди них много дешевых, массовых. Например, карманный вариант *цзинсянбэнь* печатни Ван Си-ляня, датирован 12 годом правления Дао-гуан (1833), содержит 64 иллюстрации, пол-листа занимает изображение персонажа, а другую половину — декоративных цветов¹⁵⁸. Можно предположить, что именно это издание взяли за образец художники многочисленных иллюстраций к «Сну в красном тереме», выполненных на отдельных листах, на которых персонажи включены в композиции с растительным орнаментом. В массовых изданиях часто помещаются иллюстрации, либо откровенно копирующие более старые, либо созданные по их образцу. Р. Гегель видит в таких изданиях отход от «живой традиции художественной книжной иллюстрации»¹⁵⁹, в результате чего картинки стали совсем простыми и незамысловатыми. Особенно это проявляется в отказе от построения сложных многоплановых композиций, которые были характерны для иллюстраций к первому изданию романа, вместо них появляются картины с портретами персонажей, часто парными, на лапидарном фоне. Эти простые иллюстрации просуществовали до тех пор, пока издатели в самом конце Цин не начали привлекать художников к созданию рисунков, которые были размножены уже в фото-литографической технике. Новые возможности вернули иллюстрациям композиционную сложность и красоту линий, которые были утрачены в период поздней массовой ксилографии. Например, комментированное издание мастерской Яо Мэй-бо, отпечатанное в 18 году Гуан-сюй (1892), содержит 16 прекрасных *сю сянь* литографических иллюстраций¹⁶⁰.

Сборники повестей и рассказов как обработанных народных, так и оригинальных авторских не менее важны для китайской литературы, чем многоглавые романы. Иллюстрированные издания сборников имеют свои особенности, отличающие их от сочинений крупных форм. Авторы-составители сборников сами зачастую были их издателями, т. е. делали «оригинал-макет», что весьма положительно сказывалось на внешнем облике первых изданий.

Центром издания иллюстрированных романов и повестей стал город Сучжоу¹⁶¹. Фэн Мэн-лун и Лин Мэн-чу за десять с небольшим лет издали здесь двести повестей, объединенных в пять авторских сборников (ил. 76 а, в). Это не было их единственной сферой деятельности, много сделали они и для публикации новаторскими методами текстов театральных пьес. Фэн Мэн-лун издавал также и *симэй цзянь* — руководства по написанию писем разного содержания и стиля, с использованием литературных аллюзий¹⁶². Популярность книг Фэн Мэн-луна и Лин Мэн-чу привела к появлению многочисленных сборников по их образцу, составленных часто их друзьями. Городскую повесть в XVII в. развивала группа единомышленников, принадлежащих к образованному сословию, писателей, активно вовлеченных в издательскую и просветительскую деятельность, что в таких масштабах было абсолютно новым явлением для китайской культуры. Как отмечает Б.Л. Рифтин: «Широкое развитие городской литературы на разговорном языке, противостоящей изящной словесности, привело в конце XVI — начале XVII в. и к попыткам изменить традиционный взгляд на литературу, включающую только бессюжетную прозу и поэзию»¹⁶³.

Из издательских предисловий можно выявить два разных подхода к необходимости включать в книгу картинки. Первый, принадлежащий издателям, которые были «ближе к народу», предполагал, что иллюстрации не только привлекают читателей, но и помогают им лучше понять текст. Автор предисловия к изданию 1548 г. «Саньго чжичжуань» пишет, что картинки были добавлены к первоначальному тексту для того, чтобы «иллюстрации хуа комментировали действие *чжуань*» и таким образом помогали восхвалению добра и предостерегали против зла¹⁶⁴. Издатели-интеллектуалы иначе относились к книжной графике. Искусство иллюстрации, имитации виделось им вульгарным и декоративным, противоположным по своей сути индивидуальному, склонному к саморефлексии искусству образованных людей. Лин Мэн-чу считал картинки непременным условием для рыночных изданий, но в своем предисловии к «Западному флигелю» он писал, что ему лично иллюстрации не нужны, но покупатели переживают из-за их отсутствия, поэтому он каждый акт пьесы снабдил заглавием, кратким изложением содержания и картинкой¹⁶⁵.

Сборники городских повестей неизменно дополнялись иллюстрациями, как бы к ним не относились сами издатели. В Национальной библиотеке Франции хранится одно из первых изданий «Цзинь гу ци гуань» Фэн Мэн-луна, отпечатанное в Сучжоу после 1633 г., одно из предисловий датировано 1623 г. В нем 40 листов иллюстраций отличного качества резьбы по две на каждом листе, они следуют за предисловиями. Таким образом, каждая повесть сопровождается двумя картинками, заключенными в круглый медальон¹⁶⁶. Этот формат был распространен в годы Чун-чжэнь и в начале Цин. Рафинированный стиль гравюр, как отмечает М. Буссотти, типичен для конца Мин, персонажи невелики по размеру, при этом ощущается внимание к каждой детали, сцены в основном вписаны в интерьер¹⁶⁷.

Более поздние и по-настоящему уже авторские повести Пу Сун-лина (1640–1715) по традиции издавались иллюстрированными, причем с гравюрами высокого качества даже тогда, когда иллюстрированные издания исторических романов были уже массовыми и плохими. Сборники городских повестей никогда не издавались со сплошными иллюстрациями, не было и практики присоединения к одному изданию картинок из другого издания того же самого или даже другого произведения, что с некоторых пор стало характерно

при публикациях многоглавых романов. Высокие требования, предъявляемые к художественному оформлению книг, заложенные отцами-основателями, продолжали соблюдаться и в XVII и XIX вв.

Иллюстрированные издания сборников повестей как наиболее поздние по времени появления из иллюстрированных изданий прозы отличает равномерность и последовательность. Они не знали особых художественных прорывов и откровений, но им неведомы провалы. Их неизменно высокое художественное качество свидетельствует о том, что они были адресованы образованной и многочисленной аудитории, сформированной книгоиздательским бумом конца Мин. Картинки сборников, как правило, предваряли текст, иллюстрируя тщательно отобранные сцены из повестей, чаще всего, одни и те же для каждого произведения в разных изданиях. Издатели не могли жертвовать качеством изданий во имя количества тиражей, боясь потерять благосклонность обширной и взыскательной аудитории.

Популярность повестей вдохновляла не только художников, вовлеченных в книгоиздательский бизнес. Картины, навеянные творчеством Пу Сун-лина, начали создаваться вскоре после появления его знаменитых «Странных историй из кабинета Ляо-чжая». Дж. Кэхил свидетельствует, что недавно видел на аукционе два альбома рисунков с длинной серией иллюстраций по «Ляо-чжай чжи и»¹⁶⁸, по мнению Дж. Сю, альбом янчжоуского художника Ло Пина «Развлечения духов», возможно, есть отклик на произведения Пу Сун-лина, о которых много говорили в то время¹⁶⁹.

Театр и драма

Общеизвестно, что китайцы — страстные театралы¹⁷⁰. То, что мы называем сейчас традиционным китайским театром — синтез прозы и стихов, музыки, пения и акробатики в сочетании с яркими костюмами актеров и покрытыми гримом лицами — формировалось в течение столетий, и человеком, не выросшим в этой культуре, воспринимается с большим трудом даже при благожелательном настрое. Помочь могут сделанные самими китайцами картинки, запечатлевшие театр.

При всей популярности театра отношение к нему в культуре было весьма противоречивым. Драмы не попадали в официальные библиографии, при этом количество старинных трактатов по эстетике театра велико¹⁷¹. Театр любим, но актеры — презираемое сословие. Попытки разобраться в сложностях уникального явления под названием традиционный китайский театр в Европе предпринимаются недавно: полвека назад В.М. Алексеев сетовал на крайнюю неполноту наших представлений о нем.

Значимость старых европейских работ на эту тему сейчас не только не утратилась, но еще более возросла, так как они описывают театр в его живом преמודерном состоянии. В ряду этих работ следует выделить книги А. Базена «Китайский театр»¹⁷², А.Цукер под тем же названием¹⁷³, К. Басс «Изучение китайской драмы»¹⁷⁴, хорошо иллюстрированные книги Сулье де Морана¹⁷⁵ и А. Арлингтона¹⁷⁶, «Секреты китайского театра» Цецилии Цзун¹⁷⁷. Все эти сочинения представляют китайский театр глазами европейцев, заинтересованных и очарованных им.

Особую ценность имеет книга русского художника Александра Яковлева «Китайский театр» (ил. 77 а–д), изданная в 1922 г. в Париже¹⁷⁸. Вот что писал

о ней В.М.Алексеев: «Художник А. Яковлев хорошо понял значение этих картин [театральных *няньхуа* — Т.В.], отведя им много места в своем превосходном альбоме. Однако при изображении китайской сцены он не удержался от подрисовки деталей, на ней не существующих (декорации, кулисы), и, кроме того, не смог воспроизвести китайскую манеру рисовать китайские вещи, хотя и честно стремился к этому»¹⁷⁹.

Первая серьезная информация о китайском театре, появившееся в России, содержится в статье А.О. Ивановского «Изящная словесность у китайцев, их повесть, роман и драма», опубликованной в «Восточном обозрении» за 1890 г.¹⁸⁰. Однако первым, кто обратился не только к литературной, но и к постановочной стороне китайского театра, был В.М. Алексеев, причем в связи с театральной народной картиной. В 1924 г. выходит в переводе с немецкого книга К. Гагемана, один из разделов которой посвящен китайскому театру¹⁸¹. Большое значение в истории изучения китайского театра в России имеет обширная статья Б.А. Васильева «Китайский театр»¹⁸² из академического сборника «Восточный театр», а также его научно-популярные заметки в литературных и художественных журналах¹⁸³. Следует отметить большой интерес к опыту китайской сцены в России в 20–30-е годы нашего столетия, вызванный театральными экспериментами режиссеров-авангардистов.

После Великой Отечественной войны вновь появляется интерес к китайскому театру, уже не сценографический, а исторический и литературоведческий. Сходные процессы происходят и в западном театроведении. Из книг о китайском театре, изданных в России за этот период, следует выделить «Реформу китайской классической драмы» Л.Н. Меньшикова¹⁸⁴, «Китайский традиционный театр *сишуй*» И.В. Гайды¹⁸⁵, «Китайскую классическую драму» В.Ф. Сорокина¹⁸⁶ и его многочисленные статьи, «Пекинскую музыкальную драму»¹⁸⁷, «“Зеркало Просветленного духа” Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра»¹⁸⁸ и «Китайский театр и традиционное китайское общество XVI–XVII вв.»¹⁸⁹ С.А. Серовой, статьи и монографию Т.А. Малиновской¹⁹⁰.

Из западных работ последнего времени наибольшего внимания заслуживают исследования В. Долби¹⁹¹, К. Маккераса¹⁹² и Ж. Пэмпано¹⁹³, Жюли Чэн¹⁹⁴, а также работы по изучению социологии китайского театра С. Веста и В. Идема¹⁹⁵. И в России, и на Западе все эти годы выходит много переводов китайской драмы ее классического периода¹⁹⁶.

В Китае начало изучению национального театра на современном этапе положил выдающийся ученый и литератор Ван Го-вэй (1877–1927), издавший в начале прошлого века работу «История театра при Сун и Юань»¹⁹⁷, основные положения которой он развил и дополнил в многочисленных исследованиях, собранных позднее воедино и изданных под заголовком «Труды Ван Го-вэя о театре»¹⁹⁸. Классическими признаны ныне труды другого китайского ученого — Чжоу И-бая (1900–1977) об истории театра в Китае¹⁹⁹. Именно о работе этих ученых и их последователей с удовлетворением отзывался В.М. Алексеев: «Новые направления в китайской филологии всемерно оспаривают устаревшую традицию рассматривать все относящееся к драме как нечто неклассическое и нелитературное. Китайцы с энтузиазмом следуют сейчас европейским представлениям о театральном искусстве как о специальной науке»²⁰⁰.

Китайская литература о театре, созданная в рамках заложенного Ван Го-вэем подхода, огромна. Издано множество книг как монографического, так и справочного характера, выходят специальные журналы, пишутся статьи, много

и хорошо издаются сами драматургические сочинения с подробнейшими комментариями, публикуются мемуары актеров и деятелей театра — Мэй Лань-фана²⁰¹, Оуян Юй-цяня²⁰², Чжоу Синь-фана²⁰³. Обращают внимание в Китае и на иностранные исследования, например на китайский язык переведен капитальный труд японского исследователя Аоки Масару «История китайской драмы»²⁰⁴. В последние годы, пропагандируя достижения своего искусства на Западе, китайцы стали публиковать богато иллюстрированные книги на европейских языках²⁰⁵. Наиболее интересной в этом ряду является «Сценография Пекинской оперы от ее зарождения до настоящего времени» Пань Ся-фэна²⁰⁶, изданная в 1995 г. в Пекине на английском языке.

Существует обширная справочная литература о китайском театре, подробнейшим образом описанная в разделе «Драма» статьи Б.Л. Рифтина «О синологических словарях и справочниках, старых и новых», заключающей издание «Рабочей библиографии Китаиста» В.М. Алексеева²⁰⁷. Повторять изложенное Б.Л. Рифтиным не будем, лишь заметим, что все перечисленные издания следовало бы разделить на две группы. Первая — справочники собственно по драматургической литературе, т. е. указатели имен драматургов, названий произведений, изложений их сюжетов. Вторая — справочники по сценическому искусству, т. е. по театральным жанрам, актерским амплуа, гриму, бутафории и т. п.

В последнее время в КНР издается много достаточно популярных, прекрасно иллюстрированных и часто с параллельным английским текстом альбомов, посвященных различным аспектам китайской традиционной культуры. К числу таковых относится «Иллюстрированный учебник по истории китайской драмы»²⁰⁸. В хронологической последовательности здесь собрано много полезной визуальной информации по истории китайского театра и драмы, фотографии редких изданий пьес и репродукции с разных произведений изобразительного искусства, запечатлевших китайский спектакль.

Заслугу создания театра в Китае и основание школы актерского мастерства под названием «Грушевый сад» традиция приписывает танскому императору Сюань-цзуну (713–756). Китайские исследователи предпринимают попытки отодвинуть назад то время, когда можно говорить о существовании настоящего драматического театра. Жэнь Бань-тан, например, делит исполнительское искусство Тан на пять видов: (1) универсальное, синтетическое, включающее музыку, пение, танец, сценическую игру и диалоги; (2) песенно-танцевальное; (3) песенно-игровое; (4) диалогические сценки; (5) кукольный театр и игры с обезьянами²⁰⁹. Анализируя предложенную Жэнь Бань-таном классификацию, следует иметь в виду, что желая доказать, что настоящий театр существовал уже при Тан, он подбирает и интерпретирует материал в соответствии с этой теорией. Сделанные им выводы, особенно в части «драматургической литературы», несколько преждевременны, однако несомненно, что исполнительское искусство в разных жанрах при Тан было уже достаточно развито.

В период Сун вызванный экономическим прогрессом рост городов и торговли повлек за собой повышение в жизни общества роли демократических жанров искусства, совершенствование системы их публичного исполнения. В городах возводились балаганы *вацзы*, предназначенные для выступления актеров и музыкантов, при монастырях и деревенских храмах устраивались сцены для бродячих трупп. Популярен был фарс *гуцзиси* — короткие импровизированные сценки. В X–XI вв. представления, во многом аналогичные *байси*, носят название *цацзюй* — «смешанные представления».

Происходит постепенное слияние фарсовых сценок и *цзацзюй*, этот тип представления Чжоу И-бай именуется «сунско-юаньскими *сивэнь*», рассматривая их как первый настоящий театральный жанр²¹⁰. Это были сравнительно небольшие пьесы, довольно свободные по форме, сочетающие музыку, пение, танец, прозаические диалоги. Сунские *цзацзюй* знали разделение актеров на пять больших категорий, породившее традиционную систему сценических амплуа.

Помимо *цзацзюй*, распространенных главным образом на севере страны, существовала также и южная разновидность сунского театра — *нань си*, буквально — «южная драма», очевидно, весьма развитая в литературном отношении. Кроме собственно театральных жанров, при Сун существовала и целая разветвленная система сказительского искусства, прямо или опосредованно связанного с *бяньвэнь*, особое значение для развития драматургических и театральных форм имел сказ *чжугундяо*²¹¹. Большой популярностью пользовалась городская повесть *хуабэнь*, сюжеты которой легли в основу многих пьес позднейших театральных жанров.

Ко временам Сун относятся два уникальных рисунка на шелке, хранящиеся ныне в Пекине, в музее Гугун²¹², они подробно исследованы Чжоу И-баем²¹³, оба рисунка являются иллюстрациями к сунским *цзацзюй*, сюжет одного восстанавливается по перечню *цзацзюй*, приводимому Чжоу Ми в «Улинь цзю ши» «Старых историях из Улиня» — «Лекарство для глаз» (ил. 78), сюжет другого не ясен (ил. 79). На каждом рисунке изображено по два персонажа, причем можно с уверенностью сказать, что это — актеры. Рисунки могут рассматриваться как образцы первой настоящей иллюстрации к первому жанру настоящего театра.

Помимо рисунков, представление о внешнем облике сунского театра дают некоторые элементы убранства могил того времени. В отличие от ханьских захоронений, могилы династий Сун и Цзинь, обнаруженные в ходе археологических раскопок в Хэбэе и Шаньси, отделаны не росписью, а раскрашенным кирпичным рельефом (ил. 80 а, в). На некоторых изображены актеры во время представления в характерных костюмах и гриме, иногда видна сцена, элементы бутафории; инструменты дают возможность представить характер музыкального сопровождения²¹⁴.

В XIII—XIV вв. в стране возникает особая ситуация, связанная с воцарением иностранной династии. На первый взгляд может показаться странным, что в государстве, захваченном народом, находящимся на более низком уровне общественного развития, возник культурный подъем, наивысшей точкой которого стало появление в XIII в. нового жанра блестящей драматургической литературы — *цзацзюй*. Л.Н. Меньшиков дает два основных объяснения этому; первое лежит в сфере экономики — рост городов и городского населения как следствие политики кочевников-монголов в области сельского хозяйства привел к развитию демократических жанров литературы и искусства; второе связано с тем, что монголы оттеснили образованных китайцев от управления и общественной жизни, поэтому литераторы были вынуждены обратиться к ранее игнорируемым жанрам простонародной литературы, главным из которых оказалась драма²¹⁵.

За два с небольшим столетия было создано несколько тысяч пьес, из которых 162 сохранились полностью, а около 700 известны в отрывках и по названиям. Большинство пьес авторские, хотя даже о самых выдающихся из юаньских драматургов мы располагаем самыми скудными сведениями. Многочисленность сохранившихся текстов дает возможность вполне основательно судить о тематике и сюжетах юаньских *цзацзюй*, об их формах и художественных особенностях²¹⁶.

Цзацзюй, возникнув на севере, распространились по всей стране, однако на юге продолжал существовать возникший еще при Сун жанр «южной драмы» *нань си*.

О сценических реалиях времен Юань известно гораздо меньше, чем о литературной стороне пьес. Этот пробел частично восполняется некоторыми изображениями, которые сохранило нам погребальное и храмовое искусство. В семидесятих годах нашего столетия в окрестностях двух деревень провинции Шаньси были обнаружены могилы 1279 и 1311 гг. с фризами из раскрашенных цветных кирпичей с изображением актеров *цзацзюй* и исполнителей на *цине* (ил. 81)²¹⁷.

Необыкновенно интересна настенная роспись 1324 г. храма Минъинван дьянь уезда Хундун провинции Шаньси²¹⁸, запечатлевшая статичную группу из десяти актеров — мужчин и женщин — на сцене между пологими украшенными картинами занавеса. Сверху надпись, что здесь дает представление «непревзойденный и великолепный Сю». Актеры одеты в пышные костюмы, лица почти без грима, явно фальшивые бороды, у троих в руках музыкальные инструменты — бамбуковая флейта и две перкуссии (ил. 82).

К эпохе Юань относится найденный все в той же провинции Шаньси каменный саркофаг с вырезанным изображением двухъярусной театральной сцены. В нижнем ярусе — силуэты мужчины и женщины, возможно, зрители, второй ярус, окруженный перилами, — собственно сцена, на которой разворачивается, если судить по динамичным позам его четырех участников, настоящее театральное действие²¹⁹. В период Мин, очевидно, традиция украшения могил росписями, в том числе и на театральные сюжеты, стала постепенно ослабевать. Археологи находят все меньше артефактов подобного рода. Кр. Клуни полагает, что для Пу Сун-лина могильные росписи были уже экзотикой, т. е. живопись окончательно отделилась от стены²²⁰, а традиция изображения театра, накопленная «могильным» искусством, перешла в другие виды, в частности, в книжную иллюстрацию.

В начале правления династии Мин центром образования новых театральных форм вновь стал юг страны. Новая драматургия явилась результатом дальнейшего развития сунско-юаньских *сивэнь*, подвергнувшихся влиянию юаньских *цзацзюй* и различных местных театральных жанров. По традиции заслуга создания первого произведения в новом стиле, равно как и выбор названия для него — *чуаньци*, приписывается Гао Мину, автору знаменитых «Пипа цзи» «Записок о лютне». Отныне термин *чуаньци*, обозначавший ранее танскую новеллу и повествование народных рассказчиков при Сун, стал обозначать по преимуществу минскую драму.

Пьесы *чуаньци* очень длинные, в них могло быть более 50 актов, по сравнению с предыдущими жанрами резко возросло количество персонажей. Технические правила нового жанра были весьма свободными, что привлекало к нему драматургов. Предполагалось попарное пение персонажей, для вокальных партий использовались первоначально только южные мелодии, позднее к ним прибавились и северные, и некоторые народные мотивы. Каждая вокальная партия писалась в своей ладотональности и на свою рифму, основным инструментом аккомпанемента стала флейта. Практически с момента появления *чуаньци* пользовались благосклонностью минского двора, став искусством по преимуществу аристократическим.

Параллельно с *чуаньци* развивались и другие жанры театрального искусства. Наибольшее распространение приобрел *куньцюй*, зародившийся в XIV в.

в районе горы Куньшань провинции Цзянсу, где существовал свой особый музыкальный стиль еще с конца династии Юань. Первые профессиональные драматургические опыты на новые мелодии оказались столь удачными, что вплоть до середины прошлого столетия *куньцюй* был преобладающим театральным жанром в Китае, сочетавшим высокие образцы литературы с совершенной музыкальной и театральной формой. Для *куньцюй* писало множество драматургов, среди которых были и выдающиеся литераторы, как, например, Тан Сянь-цзу (1550–1617). Постепенно формируется теория драмы и театра.

С внешним обликом спектаклей *куньцюй* мы знакомы по многочисленным произведениям классической минской живописи, на которых запечатлены панорамы городов того времени. Многие из того, что было характерно для минского театра представлено в иллюстрированных трактатах о драме, в кол-лекциях актеров, передававшихся из поколения в поколение, известна большая коллекция минского грима Мэй Лань-фана²²¹.

Куньцюй, зародившись на юге страны, в XVIII в. был уже распространен повсеместно. На рубеже XVIII–XIX вв. завершается долгий период борьбы и соперничества различных театральных стилей. Лучшее и наиболее жизнеспособное в театрах севера и юга оказалось вовлеченным в процесс синтеза театральных форм, приведший к созданию общенационального китайского театра — пекинской (столичной) музыкальной драмы *цзинцзюй*. Это название закрепилось за новым жанром лишь в конце XIX в.

В театре времен Мин и начала Цин явно главенствовали южные стили — утонченный элитарный *куньцюй* и более простые и динамичные народные формы, например стиль *иян*, зародившийся в городе Ияне провинции Цзянсу. Город Янчжоу той же провинции считался в то время театральной столицей страны, здесь на перекрестке торговых путей при мощной финансовой поддержке богатых торговцев солью процветало множество трупп *куньцюй* и *иян*, последний дал начало стилю *эрхуан*, распространившегося в провинциях нижнего течения Янцзы — Цзянси, Аньхуе, Хубэе. *Эрхуан* сочетал романтический настрой и утонченность *куньцюй* с элементами народного театра; в плане сценического движения это выражалось в появлении акробатических номеров, не свойственных *куньцюй*, фольклорное влияние сильно ощущалось в музыке *эрхуан*, особенно в хоре, который сопровождал действие вместо духовых и струнных инструментов, аккомпанемент вели только ударные. *Эрхуан* также заимствовал из народных форм театра так называемые *гуньдяо* «вставные мелодии»: тексты арий или монологов прерывались пассажами на разговорном языке, объясняющими зрителям, что происходит на сцене.

В 1790 г. известная аньхуйская труппа «Сань цин» «Три празднества» привезла в Пекин несколько спектаклей в стиле *эрхуан* на торжества, приуроченные к восьмидесятилетию Цянь-луна. Император всегда уделял много внимания театру. Еще в 1751 г. во время своего первого визита в южные провинции, он приказал местным чиновникам отобрать труппы из городов Янчжоу и Сучжоу для выступления в столице на празднование шестидесятилетия своей матери²²². С тех пор труппы с юга регулярно приглашались ко двору, но именно турне 1790 г. оказалось столь важным для дальнейшей истории китайского театра. Вдохновленные успехом «Трех празднеств», в столицу прибыли еще три аньхуйские труппы, так что появилось устойчивое выражение «Четыре знаменитые труппы из Аньхуя».

В 20—30 гг. XIX в. последовала «вторая волна» гастролей региональных театров в столице. На этот раз экспансия исходила из провинции Хубэй, где в то время господствовал театральный стиль *сипи*, произошедший от стиля *банцзы*, аккомпанемент в котором ведет двухструнный смычковый музыкальный инструмент типа скрипки — *хуцинь*, а ритм отбивается при помощи своеобразных кастаньет *банцзы* — соединенных между собой деревянных дощечек. Форма *сипи* была гораздо свободнее формы южных стилей, в ней стихи определяли метр, на который писалась музыка, а не наоборот. В одной сцене ритм и метр могли неоднократно меняться, число иероглифов в строке колебалось от семи до десяти.

Так в 30-х гг. позапрошлого века в столице начался интенсивный процесс взаимовлияния и сближения различных театральных школ, в результате которого возник новый театральный стиль *пихуан*, из названия которого явствует, что он является продуктом синтеза *сипи* и *эрхуан*. На основе *пихуан* появилось множество региональных стилей, одним из которых первоначально был и театр *цзинцзюй*.

Бурный успех пекинской музыкальной драмы в тяжелое для страны время политических, военных и экономических потрясений связан, прежде всего, с крайне свободной формой этого стиля, допускающей практически все — любую длину пьес, любое количество сцен в пьесе, свободное сочетание пения и диалога, акробатические и комические номера, простой и ясный музыкальный рисунок. К *цзинцзюй* подходили практически все пьесы бывшего драматургического репертуара. Количество пьес *цзинцзюй* велико, хотя новых пьес специально для этого жанра писалось мало. *Цзинцзюй* стал популярным повсеместно, даже там, где было сильно влияние местных театральных стилей, например в Шанхае. Новый жанр получил признание во всех слоях общества, достигнув наибольшего подъема в конце века, когда императрица Цы-си стала оказывать ему особое покровительство и даже отобрала несколько знаменитых актеров для игры при дворе и для обучения внучков актерскому мастерству.

Тексты драм начали печататься, очевидно, при Юань, во всяком случае едва ли театральные бум, охватившей в то время страну, мог обойтись без техники быстрого размножения популярных текстов, тем более, что все возможности для этого существовали. Однако до наших дней не дошло ни экземпляров такого рода изданий, ни сколько бы внятного их описания.

Издания пьес занимают особое положение в общей массе выпускаемой художественной литературы. Это определяется характером драматургии как литературного жанра, предназначенного не для чтения, а для воплощения описываемых событий на сцене. Именно этот фактор издатель текста пьесы должен был учитывать. То обстоятельство, что пьесы, как в Китае, так и в Европе, вообще печатались для чтения, а не для использования в узкопрофессиональном кругу актеров и драматургов, само по себе нуждается в объяснении.

Для Сяо Лин-ли очевидно, что картинки в книгах были явно не для красоты: «Читатели искали в иллюстрациях не красоту, но просвещение, информацию, комментарий и нравственную поддержку»²²³. Драматурги периода Вань-ли, как и почти их современник Шекспир, писали пьесы для театра, а не для чтения, что с трудом осознается современной и ученой, и просто читающей публикой. Сяо Лин-ли отмечает, что в шекспироведении борются две тенденции «сценоцентрическая» и «текстоцентрическая», последняя становится доминирующей²²⁴.

Все, что происходило с изданиями драмы при Мин, вытекает из той особой ситуации, в которой находилась драма при монголах. Л.Н. Меньшиков отмечал, что «При Юань “ортодоксальная” литература почти исчезает»²²⁵. «Ортодоксальная» — высокая литература, создаваемая и потребляемая элитой, оказалась не востребованной монгольской администрацией, по крайней мере, в прежних количествах. В этих условиях «простонародная», демократическая литература не только получает дополнительные импульсы к развитию, фактически ей удается занять опустевшую нишу «высокой» литературы. Появление элитарной драмы при Юань было бы невозможным, если бы не нарушился баланс между ортодоксальной и простонародной литературами. Минские издатели, многие из которых были также и литераторами, обращаясь к наследию предшествующей династии, видели в драматургических текстах тех лет высокие образцы для подражания. Включение в составленную при императоре Чэн-цзу (1403–1424) энциклопедию «Юн-лэ да дянь» более девяноста юаньских пьес *изацзюй* свидетельствует о признании за ними высокого литературного статуса. Если бы эта энциклопедия сохранилась, то облик минской и цинской литературы был бы иным, во всяком случае, едва ли правящие элиты смогли бы столь быстро и успешно восстановить четкие границы между «ортодоксальной» и «вульгарной» литературами.

Точно также как поэты и литераторы сунского времени считали, что необходимо издать при помощи ксилографической техники комментированные собрания сочинений поэтов эпохи Тан, минские литераторы печатали произведения юаньских драматургов, и лишь затем — драматические тексты собственные и своих современников. Успех этих изданий у публики спровоцировал в наибольшей степени то, что принято называть «издательским бумом годов Вань-ли». К годам Вань-ли относится бурная книгоиздательская деятельность в городе Вэйчжоу провинции Аньхуй, здесь создается несколько мастерских, специализирующихся на издании произведений художественной литературы, в том числе и драматургической.

Издаваниям драматургической литературы суждено было поднять книгоиздательский процесс на новый уровень, минские издания драмы можно считать своего рода новым жанром в новой технике. Драма появилась на севере примерно за 300 лет до 1550-х гг., но существовала в изустной передаче, кое-что из драмы было отпечатано при переходе Юань-Мин²²⁶. До Вань-ли драмы публиковались с иллюстрациями, но они никогда не преобладали в общей массе печатной продукции.

В середине XVI в. книжный рынок заполнили доступные для многих, удобные в обращении и многотиражные издания текстов пьес, немедленно нашедшие своего читателя. В это время закладывался издательский стандарт, касающийся как способов иллюстрирования, так и принципов донесения текста до читателя: написание предисловий, послесловий, комментариев, передача нотации — так называемый паратекст изданий. Многие драматурги стали готовить тексты пьес как собственных, так и авторов прошлых лет, для издания, что привело к обновлению *чуаньци* как жанра. Минские интеллектуалы провозгласили *чуаньци* элитарным театральным жанром своего времени и в этом качестве его развивали, печатали, оберегали его мелодическую чистоту. Сформировались комплексные связи между авторами, читателями и издателями. Драма быстро завоевала минский книжный рынок, составляя около четверти всей печатной продукции Нанкина²²⁷. Образованные литераторы занимали

ведущее место среди минских драматургов²²⁸, не случайно период Мин дал наибольшее количество трактатов по эстетике драмы.

Го Вэй-цю приводит названия более 120 иллюстрированных изданий пьес *чуаньци*, отпечатанных при Мин и дошедших до наших дней²²⁹. В них применялись различные способы расположения иллюстраций в тексте, различная по качеству техника резьбы, но было и много общих черт, характерных именно для минской иллюстрированной книги — четкость и тщательность рисунка, внимательность к деталям, изящество изображения.

Наряду с *чуаньци* существовали и местные региональные театры, обойденные пока вниманием элиты. Печатать тексты региональных драм начнут много позже и в уже другой издательской ситуации. Однако и классические драматургические тексты подвергались некоторым редакторским изменениям в зависимости от того, в каком районе страны они были изданы. Японский исследователь Танака Иссэй доказал, что драмы, отпечатанные в основных книгоиздательских центрах страны, обладают специфическими языковыми характеристиками²³⁰. Издания «У» из провинции Цзянсу отражают наиболее старую театральную традицию, их язык проще и ближе к разговорной норме, чем язык драм, отпечатанных в других местах. Язык изданий «Минь» из Фуцзяни и «Цзин» из Нанкина наиболее рафинированный, тогда как литературный стиль аньхуйской школы несколько грубоватый при изысканности графического стиля.

По мере роста тиражей изданий драмы китайские теоретики театра конца Мин начали осознавать, что отпечатанная драма может существовать по законам литературы, как, например, поэзия в тех ее жанрах, которые предназначены для публичного исполнения — например, стихи для чтения на банкетах. Публикация пьесы влияла на ее сценическую популярность. Минские драматурги в желании донести свои идеи до публики в неискаженном виде стремились контролировать и процесс издания пьесы, и процесс ее постановки²³¹.

Китайский театр зарождался и развивался как искусство синтетическое, объединяющее прозу и стихи, пение, сценические движения и жесты. Для того чтобы донести все это до читателя, требовались особые книгоиздательские практики, отличные от тех, к которым прибегали издатели поэзии, прозы и философских трактатов.

Примерно в 1615 г. Цзан Мао-сюнь (1550–1620) составил и отпечатал в мастерской семьи Хуан «Юань цюй сюань» «Изборник юаньской драмы», который включает и несколько пьес драматургов начала Мин. Сборник очень ценный, так как подлинных изданий юаньских пьес сохранилось мало. Цзан Мао-сюнь хотел, чтобы юаньские пьесы читались, поэтому улучшал их язык, чтобы привлечь к ним минских интеллектуалов²³².

Каждая из пьес сборника иллюстрируется на двух, реже — на четырех страницах (ил. 83). Все рисунки выдержаны в одном стиле. Составитель искал способ придать особое значение каждому рисунку, для чего на одном из эстампов к каждой пьесе помещена надпись: «по рисунку такого-то» *фан...би* с именем известного художника прошлого, чья художественная манера повлияла на создание данного рисунка²³³. Чаще всего эта отсылка не соответствует истине, но ее наличие свидетельствует об эстетических вкусах работающих на Цзан Мао-сюня граверов.

Другим примечательным проектом Цзан Мао-сюня было издание полного исправленного собрания сочинений Тан Сянь-цзу, осуществленное в 1618 г., через два года после смерти драматурга²³⁴.

Великий китайский драматург Тан Сянь-цзу (1550–1616) родился в Линьчуани провинции Цзянси. Место его рождения вошло в название школы его последователей-драматургов, а также в общее название четырех самых его знаменитых пьес — «Четыре сна из Линчуани», как озаглавил сборник пьес Тан Сянь-цзу Цзан Мао-сюнь²³⁵

Собственно появление собрания сочинений Тан Сянь-цзу и поставило вопрос о предназначении пьес — для чтения или для зрителя. Известно, что Цзан Мао-сюнь пытался изменить что-то в текстах, чтобы сделать их более удобными для актеров. Тан Сянь-цзу явно возражал бы против этого. В редакторском предисловии к пьесе «Цзычай цзи» «История пурпурной шпильки» (пр. 1587) о несчастной любви актрисы и знатного юноши (ил. 84) Цзан Мао-сюнь утверждал, что «Пионовая беседка» «есть книга для стола, а не пьеса для пира»²³⁶. Эта фраза породила споры о природе драмы, которые не утихают до сих пор: что есть пьеса — литературное произведение или конспект действия; для кого следует издавать драмы и как; что делает их популярными — удачное издание или шумевшая постановка; повлиял ли книгоиздательский бум на расцвет драмы или наоборот?

Драматурги поздней Мин критиковали драмы Тан Сянь-цзу за отступление от строгих канонов *кунъюй*, но это несколько другая история.

«Пионовая беседка» была, по мнению издателя, слишком хороша, чтобы быть исполнена на публике. Пьеса очень велика, в ней 55 актов, 268 страниц китайского текста, на русский язык частично переведена Л.Н. Меньшиковым²³⁷. Очень хорош опыт Сирила Бёрча по представлению англоязычной публике шедевров минской драматургии, его книга — гибрид монографии, перевода и изложения содержания пьес²³⁸. Пьесы Тан Сянь-цзу — признанные литературные шедевры, очень длинные, наполненные философским содержанием, со сложными литературными, религиозными и политическими реминисценциями. При всем этом написаны они были именно для театра. Известно, что Тан Сянь-цзу переживал за судьбу своих постановок, настаивал на том, чтобы актеры не изменяли в авторском тексте ни слова, рассуждал о мелодической основе своих пьес²³⁹, об особенностях сценического движения²⁴⁰. У драматурга была собственная театральная труппа, состоящая из его слуг, много времени он отдавал занятиям с юными актерами²⁴¹. Вопрос о возможности представлений его сочинений на театре вскоре после его смерти возник не случайно. Современные исследователи выискивают письменные свидетельства видевших постановки полной версии «Пионовой беседки» или «Сна о Нанькэ»²⁴² (ил. 85).

Парадоксальным образом самые ранние из дошедших до нас изданий драмы являются и наиболее совершенными. О том, как распространялись тексты драм до Мин, мы не знаем практически ничего, все сунские и юаньские пьесы известны по гораздо более поздним спискам и публикациям. Не вполне ясно, предназначались ли рукописные или печатные копии текстов драм для актеров или для читателей. Первое наиболее вероятно, если судить по фурору, который произвело издание «Западного флигеля» 1498 г.

Этот прекрасный ксилограф вызвал волну подражаний и новые издания драмы. Хотя еще более чем столетия отделяет это время от книгопечатного бума годов под девизом правления Вань-ли, который стал возможен не в последнюю очередь из-за многократно возросшего количества изданий драмы.

Что такое «Западный флигель» драматурга XIV в. Ван Ши-фу как литературное произведение? Сюжет его восходит к знаменитейшей новелле танского

времени «Повесть об Ин-ин» писателя и поэта Юань Чжэня. Подробная информация о нем и о его творчестве приведена в обширной монографии А.Г. Сторожука²⁴³. В основе сюжета лежит типичнейшая коллизия китайской литературы — любовь девушки и студента, который предпочел карьеру семейной жизни. Новелла Юань Чжэня часто издавалась, и образ главной героини уже давно сформировался в представлении читающей публики. Ван Ши-фу написал 14 пьес в жанре *цзацзюй*, из которых три сохранились полностью и две в отрывках. «Западный флигель» — наиболее известное его произведение, при создании которого он отталкивался не собственно от текста новеллы Юань Чжэня, а от ее переработки для сказа *чжугундяо*, принадлежащей, как принято считать, автору конца XIII в. Дунь Цзе-юаню. *Чжугундяо*, буквально — «тонические мелодии», весьма обширные по объему песенно-повествовательные сказы, имеющие черты театральности и повлиявшие на формирование многих театральных стилей. Ван Ши-фу реформировал форму *цзацзюй*, которая до его «Западного флигеля» состояла из четырех действий и интермедии *сецзы*. В «Западном флигеле» собственно пять пьес, объединенных в одну из 20 действий и пяти *сецзы*. Речь идет о произведении очень крупной драматургической формы, исполнение которого занимает не один вечер.

И вся пьеса, и отдельные стихи и арии из нее были необыкновенно популярны, но нужно учитывать, что нравственная оценка Ин-ин постепенно менялась. Все дело здесь в факте ее добрачной связи со студентом Чжаном. Во времена Юань Чжэня общество смотрело на такие вещи просто, ведь, расставшись с возлюбленным, барышня беспрепятственно выходит замуж, причем заручившись согласием Чжана. «Более строгими и пуританскими на бытовом уровне отношения между полами становятся в Китае только после реформ Чжу Си (т. е. не ранее XIII — первой половины XIV века)», — отмечает А.Г. Сторожук²⁴⁴.

Ван Ши-фу работал над пьесой как раз во время изменений характера общественных отношений в сфере частной жизни, а публикации пьесы осуществлялись тогда, когда взгляды на добрачные связи стали более строгими. При Цин «Западный флигель» неоднократно запрещался как аморальное произведение, что только усиливало его популярность. Есть легенда о том, что Ван Ши-фу, не закончив пьесу, раскаялся, откусил себе язык и скончался, а последний акт был написан Гуань Хань-цином.

Знаменитая любовная пара цинского времени, герои романа «Сон в красном тереме», однажды поссорились из-за процитированного юношей стихотворения из «Западного флигеля» (гл. 23), которое героиня, «краснея до ушей» называет где-то раздобытыми «бесстыжими стишками». Комментаторы советского издания перевода романа стыдливо объясняют, что «Западный флигель» подвергался гонениям из-за социального неравенства Ин-ин и студента Чжана, что неверно, ибо герои хоть и происходят из семей с разным уровнем достатка, но по своему положению соответствуют друг другу, а причина запретов была совсем в другом.

При Мин взгляды на добрачную связь были еще не столь строги, но пьеса Ван Ши-фу все же привлекала к себе повышенное внимание со стороны китайских интеллектуалов. Нужно заметить, что личная жизнь горожан в поздней Мин отличалась свободой, не виданной ни до, ни после, и эта свобода, оцениваемая многими как разврат и распушенность, требовала осмысления и художественного обобщения. Когда начался минский книжный бум, знаменитую драму издавали многократно, в основном в более свободных и продвинутых как

в нравах, так и в экономическом отношении городах нижнего течения Янцзы, причем чаще всего издавали с иллюстрациями, над которыми работали знаменитые художники. Многие из технических новинок минского книгопечатания связаны именно с «Западным флигелем».

В Усине в северной части провинции Чжэцзян Лин Мэн-чу (1580–1644) и Минь Ци-ци (1580 — после 1661), оба происходящие из семей известных книгопечатников, вместе опубликовали более 140 компиляций классиков, сборников различных рассказов и антологий, а также произведений популярной литературы. Каждый из них отпечатал и свой «Западный флигель».

Минь Ци-ци в 1640 г. предпринял необыкновенный проект по печатанию «Западного флигеля» с цветной пунктуацией и цветными же картинками²⁴⁵, причем исполненными на таком уровне как техническом, так и художественном, что они считаются самым замечательным набором иллюстраций к произведению художественной литературы за всю историю.

Набор состоит из 21 иллюстрации, т. е. формально по одной к каждому акту плюс еще одна картинка, в настоящее время это, действительно, имеет вид комплекта гравюр, ибо иллюстрации и текст были разделены в 30-е гг. прошлого века. Считается, что некий японский исследователь видел их вместе в Пекинской библиотеке в 1927 г., судьба текста сейчас неизвестна, а единственный полный «сет» иллюстраций Миня к «Западному флигелю» хранится ныне в музее Дальневосточного искусства в Кельне²⁴⁶.

Все эскизы и рисунки Минь Ци-ци создал сам, причем явно в самом начале работы над эскизами он выбрал и обдумал технику, в которой предполагал воплотить свой замысел: усовершенствованный метод многоцветной печати, впервые примененный в мастерской Десяти бамбуков в 20-е гг. XVII в. В подписях к эстампам, которые столь ценятся коллекционерами, нет таких, которые указывали бы на то, что эти эстампы были включены в издание пьесы, присутствуют только номера листов и подпись Юй-у — один из псевдонимов Миня²⁴⁷.

Минь Ци-ци изобразил не только кульминационные сцены каждого акта драмы, но и заключил их в сложные композиции, состоящие из мотивов, отсутствующих в тексте. Сценки из пьесы с крайней изобретательностью вписаны художником в изображения вееров, фонарей, ширм, компаса, древних бронзовых сосудов, изделий из яшмы и фарфоровых ваз (ил. 86 а–е). Художник запечатлел на своих гравюрах-иллюстрациях целый мир вещей и предметов декоративно-прикладного искусства, окружавших образованного горожанина своего времени.

Причудливость композиции дала художнику возможность естественным образом включить в картинку «наблюдателя», который либо подглядывает за событиями исподтишка, либо открыто созерцает происходящее, как на листе с изображением представления театра кукол-марионеток. Двое актеров дергают за нитки кукол-героев знаменитой пьесы, справа изображен музыкант, а слева от сцены висят другие куклы. Тот, кто смотрит на эту картинку, наблюдает за тем, как куклы смотрят на разыгрываемый перед ними кукольный спектакль по «Западному флигелю»... Справедливым представляется высказывание Кр. Клуни о том, что Минь Ци-ци творил «...в манере, которая подвергает сомнению с некой шутилой неумолимостью безопасность репрезентативной стабильности любого типа. Печатная картинка фонаря в иллюстрации к пьесе содержит так много слоев, что это опровергает саму возможность сказать, что «это есть изображение *того*» с любой степенью уверенности»²⁴⁸

Фонари, ширмы, экраны и сосуды, сцены кукольного театра, веера изображаются Минем отнюдь не случайно. Все эти бытовые предметы часто украшались сценками из наиболее популярных и узнаваемых литературных или фольклорных произведений. Дж. Сю приводит описание обычая, когда в XVIII в. в Янчжоу на Празднике фонарей в середине января общественные места украшались фонарями, на которых изображались и персонажи популярных театральных постановок²⁴⁹.

В конце Мин театр как популярнейшее из искусств своего времени начинает появляться на самых разных предметах декоративно-прикладного искусства. Давно отмечено, что в Китае в какое-то время вдруг начинает доминировать определенный жанр литературы, с одной стороны, и изобразительного или декоративно-прикладного искусства, с другой: поэзия связана с живописными свитками, драма — с графикой и декоративно-прикладным искусством. Сцены из популярных театральных постановок часты в росписи на фарфоровой посуде. В Британском музее хранится уникальная фарфоровая скульптура — театральная сцена с фигурками загримированных актеров (ил. 87), существовали и одиночные фарфоровые статуэтки актеров.

Минь Ци-ци на своих гравюрах объединил плоскостную графику с декоративно-прикладным искусством, т. е. таким, которое подразумевает наличие объема. Он рисует одновременно и картину, и некий предмет, на котором запечатлена сцена из спектакля. Кр. Клуни обнаружил в коллекции Музея Виктории и Альберта раскрашенную кобальтовую бутылку того времени, когда творил Минь Ци-ци, со сценой из «Западного флигеля»²⁵⁰. Подобное тождество изображений на разных по своему функциональному назначению предметах Кр. Клуни расценивает как проявление единой визуальной культуры. С ним солидарен и У Хун, автор во многом новаторской книги «Двойной экран. Средства и репрезентация в китайской живописи»²⁵¹. Главными объектам изучения У Хуна являются покрытые рисунками и часто изображаемые на рисунках экраны и ширмы. Экран занимает пространство и разделяет его, создает на китайском свитке перспективу, отличную от западной. Изображение экрана часто фигурировало на портретах и сюжетных картинах. Для У Хуна гравюры Минь Ци-ци к «Западному флигелю» — те же чудесные экраны, «картинки в картинках», создающие возможности и для виа-ризма, и для маскарада, и для сатиры, т. е. для выражения позиции художника. Альбом Миня характеризуется У Хуном как «самая восхитительная коллекция метакартин традиционного Китая»²⁵².

Современное «постмодернистское» искусствоведение придает альбому Минь Ци-ци значение гораздо большее, чем просто высококлассной книжной иллюстрации. Всего же при Мин было 60 изданий «Западного флигеля», все в разных редакциях²⁵³, над иллюстрациями к ним работали самые известные художники своего времени (ил. 88). Нескольких комплектов приписывается Чэн Хун-шоу. Самый старый из них, т. н. «Бэй Сисян цзи» «Северный Западный флигель» Ли Тин-мо, относится к четвертому году под девизом *чун-чжэнь* (1631). Там есть портрет Ин-ин (ил. 89) во всю страницу²⁵⁴, похожий на тот, который приписывается юаньскому Шэн Мао и который фигурирует в альбоме Минь Ци-ци. Другие иллюстрации помещены в округлые медальоны с добавлением элементов живописи цветов и птиц *хуаняо* или классического пейзажа *шаньшуй*.

В конце Вань-ли появилось много пейзажных книжных иллюстраций с подчеркнута небольшими фигурками на фоне пейзажа, делающие всю композицию чисто декоративной. Такие иллюстрации резались в основном по эскизам

известных художников — Чэнь Хун-шоу, Сяо Юнь-цуна, Дин Юнь-пэна, которые в таких композициях передавали уже не столько сюжет иллюстрируемого произведения, сколько его настроение²⁵⁵.

Из 21-й иллюстрации, включенной в издание «Западного флигеля» 1640 г. мастерской «Тяньчжан гэ»²⁵⁶, одиннадцать запечатлевают только Цуй Ин-ин. Десять оставшихся еще более радикальны, так как окончательно порывают с идеей иллюстрации как визуального выражения повествования. Вместо того чтобы изобразить персонажей, занятых теми делами, которыми им положено по сюжету, художник заполнил листы птицами, деревьями, цветами и скалами, которые в таком количестве не упоминается в пьесе. «Каждое из этих изображений, однако, содержит специфически символическое значение, заданное традициями живописи и поэзии, и дает утонченный моральный комментарий к соответствующему этапу повествовательного действия»²⁵⁷.

Друг и коллега Минь Ци-ци Лин Мэн-чу первый начал издавать тексты драм, которые бы учитывали не только интересы «простых читателей». Ему принадлежит эксперимент по печатанию «Западного флигеля» с использованием красной туши *чжу мо* для пунктуации²⁵⁸ между 1620 и 1630 гг. При использовании цветной пунктуации обычно ксилограф снабжали черно-белыми иллюстрациями, дабы не увеличивать технологическую нагрузку на печатников.

Лин Мэн-чу осуществил также «красное и черное» критическое издание поздней юаньской драмы «Пипа цзи» «Записки о лютне», включающие варианты текста, комментарии, прекрасные иллюстрации и ритмическую нотацию *дяньбань*. Это издание стало авторитетнейшим текстом для читателей и мечтой коллекционеров.

Автор «Записок о лютне» (ил. 90) Гао Мин (1306?–1360?) известен как реформатор драмы и музыки, а «Записки о лютне» имеют почетное звание родоначальницы южных пьес *нань си*²⁵⁹. Одним из литераторов цинского времени зафиксировано предание о том, что в доме, где Гао Мин работал над своей самой знаменитой пьесой, был стол с глубокими вмятинами, образовавшимися от того, что Гао Мин отбивал пальцами такт²⁶⁰. Издание текста с нотацией на каком-то этапе стало необходимо. Заслуга Лин Мэн-чу состоит в том, что ему удалось сделать образцовое и универсальное издание, полезное исполнителям (ноты), литераторам (варианты текста и комментарии) и всем читателям (иллюстрации). Издания драмы, чей стандарт заложил Линь Мэн-чу, неизбежно отличаются от изданий других литературных произведений.

«Западный флигель» и «Записки о лютне» стали наиболее популярными пьесами только после того, как были изданы и стали бестселлерами²⁶¹. Не случайно появилось объединенное издание обеих пьес. Напомним, что два самых популярных романа, «Троецарствие» и «Речные заводы», также были изданы под одной обложкой. Однако если романы были отпечатаны вместе совершенно сознательно, специально резались доски и выбирались сюжеты для иллюстрирования, то в случае с этим изданием популярных пьес все было по-другому. «Новое объединенное издание с прекрасными иллюстрациями Западного флигеля и Записок о лютне» помечено печатью мастерской «Анья тан», о которой известно весьма мало²⁶², скорее всего, она действовала в Нанкине. Похоже, что в мастерской механически объединили два независимо друг от друга существовавших издания популярных пьес, причем одно из них предположительно нанкинское, а другое — ханчжоуское. Ксилограф хранится сейчас в Национальной библиотеке в Париже.

Из 300 юаньских и минских пьес, включенных в авторитетную антологию «Свод старинных пьес», 212 были изданы с иллюстрациями, всего более 3800 листов²⁶³. Издательский дом «Фучунь тан» в Нанкине произвел тысячу картинок к 100 пьесам, которые он издал, наиболее часто печатались «Записки о лютне» и «Западный флигель». Естественно, рядовые массовые минские издания пьес существенно отличались от шедевров Минь Ци-цзи или Лин Мэн-чу.

На ситуацию с печатанием иллюстрированных пьес сильно влияло то обстоятельство, что пьесу было сложно увидеть на сцене. В конце Мин почти не было общественных коммерческих театров. Спектакли обычно проходили в местах, где собиралась публика для специфических социальных и ритуальных целей. Пьесы представляли в частных домах по социальным okazиям и семейным праздникам, иногда литераторы и куртизанки объединялись, чтобы организовать какое-нибудь мероприятие. Наиболее существенную поддержку труппам оказывали купеческие гильдии *хуйгуани*, под патронажем которых находились наиболее популярные и высокопрофессиональные театральные труппы.

Бродячие труппы с репертуаром местных театров *луань тань*, как до сих пор называют некоторые виды местных театров на Тайване, выступали на рынках и ярмарках, при храмах на церемонии чествования местного бога-покровителя. Действовало правило, согласно которому в 5-й месяц по лунному календарю труппы *куньцюй* распускали, уступая на время площадку местным труппам, чтобы по завершении весенних и летних полевых работ спектакли могли смотреть крестьяне²⁶⁴.

Недостаток публичных театров при сравнительной легкости, с которой можно было выпустить частное издание пьесы, был одним из важных факторов, влияющих на рост тиражей иллюстрированных изданий драмы. Пьеса с иллюстрациями могла дать представление о происходящем на сцене. «Драма на сцене была представлением для зрителей именно в этот момент, но драма на странице была представлением, которое могло предназначаться для большого количества самых разных людей, которые воспринимают эти издания по-разному»²⁶⁵.

Минские драматурги и издатели на практике стремились скорее сгладить противоречия между драмой для театра и чтения, чем их подчеркнуть²⁶⁶. Минские издания драмы были универсальны в том смысле, что основная их масса предназначалась одновременно для всех, и каждый мог найти в них свое. Они были нужны актерам не только как текст, но и благодаря отмеченной нотации. Картинки актерам были как будто бы ни к чему. Отсутствие прочих специальных указаний на то, как следует исполнять ту или иную сцену, может быть объяснено тем, что все и так все знали²⁶⁷. Интеллектуалы изучали комментарии, сравнивали варианты текстов. Картинки предназначались для публики, не будем утверждать, что безграмотной, но не слишком искушенной, и заменяли ей в какой-то степени «поход в театр».

Различные способы печатания текстов пьес — профессионально театральные «издания для сцены» *утай бэнь* или «литературные издания» *вэньсюэ бэнь* при Мин, судя по всему, еще не существовали. Настоящие либретто *чанбэр* возникли позднее, при Цин, и сильно отличались качественно от минских изданий драмы. *Чанбэр* чаще всего распространялись в виде рукописи, без красивых картинок, но с техническими указаниями, существовали значительные текстуральные расхождения между версиями, которыми пользовались различные труппы. В собрании Института восточных рукописей хранится представительная коллекция рукописных сборников текстов драм и арий XVIII–XIX вв.

Публикация книги высокого качества требовала участия многих разных ремесленников — каллиграфов, дизайнеров и граверов, издатели свободно могли привлекать тех или иных рабочих. Были коммерческие и частные издания пьес. Отличать их друг от друга сложно. Так, богатый драматург Ван Тин-на (пр. 1569— пр. 1618) писал, что издавал пьесы для себя, но потом продавал их²⁶⁸. Знаменитый Фэн Мэн-лун также продавал в Сучжоу пьесы, которые написал. Показателен опыт Ли Юя, о скандальном романе которого «Подстилка из плоти» мы уже писали, ему принадлежит по разным подсчетам от 10 до 15 пьес в жанре *чуаньци*. Обстоятельства его жизни повлияли на все его творчество. Ему не удалось сдать экзамены на право занятия официальной должности, когда же в 1646 г. маньчжурские войска заняли его родную провинцию Чжэцзян, ему пришлось бежать на юг, в Ханчжоу и затем в Нанкин. Он добывал себе средства к существованию игрою в театре, вначале в разных труппах, потом организовал собственную антрепризу, писал и ставил пьесы, будучи, по сути, первым китайским театральным режиссером, его труппу приглашали в домашние театры крупных чиновников и богатых торговцев. Ему удалось открыть в Нанкине собственное книжное издательство «Цзецзы юань» «Сад с горчичное зерно», название известное нам более по позднему и очень авторитетному самоучителю по живописи, где он издавал свои художественные сочинения и трактаты по эстетике театра, а также произведения своих друзей и единомышленников.

Для обеспечения все возрастающих потребностей в иллюстрированных изданиях драмы требовалось все больше мастерских-печатен. Развитие монетарной экономики во второй половине Мин способствовало увеличению тиражей изданий. Расцвет торговли и коммуникаций коснулся всех аспектов жизни литераторов, занимающихся драмой. Новые книги впервые получили неограниченные возможности передвижения по стране. Известны случаи, когда мастерские получали грубые издания пьес из удаленных районов страны, переиздавали их с прекрасными иллюстрациями и новыми комментариями²⁶⁹. Ремесленники были готовы двигаться за богатыми коммерсантами в города, создавая сообщества издателей. Более мобильны стали и театральные труппы, многие южные спектакли были востребованы далеко на севере, в Пекине. Нанкин и Сучжоу создали достаточно богатств для того, чтобы поддерживать сообщества творческие начинания драматургов.

Для минских изданий драмы характерен тип иллюстрации, при котором гравюра занимает целый книжный лист. Крупноформатная картинка позволяла уделять больше внимания лицам, деталям, минские ксилографы свидетельствуют об усложнении искусства оформления книги. Популярный при Юань и в начале Мин тип сплошной иллюстрации, расположенной полосой над текстом, по-китайски *шан ту, ся вэнь* (сверху — картина, внизу — текст), Сяо Ли-лин предлагает называть подражательным (*mimetic*)²⁷⁰, учитывая непосредственную и однозначную связь текста и картинок. Основной же формат минской иллюстрации — гравюры-вставки *чату* — рекомендуется называть «иллюстрацией к спектаклю» (*Performance illustration*), при этом остается непонятным, как следует называть тот же формат иллюстрации в изданиях не драмы, но другой литературы, как художественной, так и научной.

Китайские ученые второй половины прошлого века еще не склонны были выделять из общей массы *чату* те, которые иллюстрировали бы какой-нибудь вид литературы: «Гравюры к драмам и романам» называется одна из глав в книге Ван Бо-миня.

Современные исследователи разделяют эти два типа иллюстраций. Если считать, что картинки в изданных текстах драм существовали и для того, чтобы дать возможность читателю составить представление о постановке, то в картинках неизбежно должны были присутствовать некие элементы «театральности». Неоднократно упоминаемой нами Сяо Лин-ли принадлежит наиболее подробное исследование того, как изображался спектакль на книжных иллюстрациях к минской драме. Доказательствам и интуиции Сяо Лин-ли как человеку, вышедшему из театральной среды, вполне можно доверять. Наиболее впечатляют отобранные ею для своей монографии книжные гравюры, на которых изображен так называемый *кайчан* (ил. 91), типичный для минских *чуаньци* пролог к спектаклю. Стремление книжных графиков изображать пролог, в котором, собственно, ничего не происходит — на сцену выходит одинокий актер второстепенного амплуа *фумо* и рассказывает о том, что ожидает зрителя, — само по себе показательно.

Изображения *кайчан* распространены в изданиях драмы периода Вань-ли, помещались обычно на самой первой странице, что логично. Есть издание пьесы «Му Лянь спасает мать» 1582 г., в котором пролог помещен трижды в начале каждой *цзюани*, что естественно для представления, которое длится три ночи, для каждой ночи — новый пролог²⁷¹. Изображения прологов на книжных иллюстрациях к драме подтверждает, что художники, делая рисунки к письменному тексту, отсылали к театральной постановке, хотели показать читателю спектакль. Другие сценки, в которых сосредоточено собственно действие, прописанное в тексте, изображались не столь откровенно театрально.

Помимо прологов, иллюстрированию подвергались кульминационные сцены драм, чаще — моменты встречи или расставания героев, реже — финалы. При создании композиций подобных сцен художники, казалось бы, были вольны проявлять свою художественную фантазию, но допускали они это только в случае работы над элитарными изданиями, о которых шла речь выше. В большинстве случаев художники воспроизводили на картинах строго определенные сценические особенности спектаклей, что сказывалось на композиции гравюр и способах изображения персонажей.

Сяо Ли-лин полагает, что внутренняя организация пространства большинства книжных гравюр-иллюстраций к драме обусловлена убранством сцены; фигуры запечатлены со стилизованными типично театральными жестами; персонажи ориентированы относительно воображаемой аудитории спектакля. К сожалению, не совсем четко аргументирована последняя позиция: в мировом искусстве вообще мало изображений, где герои располагались бы спиной к публике, как бы таковая не мыслилась художнику. За этим единственным исключением аргументация Сяо Ли-лин представляется вполне доказательной.

Процессы, происходящие в театральном деле, шли параллельно с процессами в книгоиздательстве. По мере роста урбанизации темп жизни возрастал и все сложнее становилось организовывать многочасовые и даже многодневные постановки. Длинные пьесы *чуаньци* распались на части, все чаще представления составляли из нескольких актов самых разных драм. Аналогично этому начали печатать не только полные тексты драм, но и драматургические сборники, в которые входили известные сцены и арии из популярных пьес.

Эти сборники были двух типов — коммерческие, содержащие справочную информацию для путешественников, зрителей и читателей, а также такие, которые были составлены литераторами для просвещенных театралов²⁷². Для публикации целой *чуаньци* требовались очень серьезные инвестиции, так как

в них могло быть 40–50 актов, нужны были еще и иллюстрации. Сборники были ближе к театральной жизни, чем отдельные издания крупных драматургических текстов. Такие сборники явились следствием читательского бума поздней Мин наряду с учебниками и ежедневно нужными энциклопедиями *жиюн лэйшу*²⁷³.

Сборники сыграли особую роль в истории литературной иллюстрации, так как в них впервые соединилось ранее несоединимое — иллюстрации к поэзии и к драме под одной обложкой. К. Лоури опубликовала примечательную гравюру: на одном листе из театрального сборника помещена иллюстрация к пьесе «Записки о лютне», она занимает правую половину листа, левая же разделена на два регистра, в одном помещен отрывок из самой пьесы, в другом — популярная песня на этот же сюжет. При этом характерно, что в песне дается иная моральная оценка поступка героя, чем в драме. Песня однозначно осуждает Цай Бо-цзе за то, что он, сделав карьеру в столице, оставил свою возлюбленную. Таким образом, владелец сборника мог, разглядывая одну и ту же картинку, ознакомиться с двумя разными толкованиями сюжета²⁷⁴.

Принадлежащее Р. Шарье умозаключение о влиянии роста отдельных читательских практик на становление приоритета частной жизни и автономии личности применительно к социальной истории Франции начала Нового времени вполне применимо к позднеминскому обществу²⁷⁵.

Издательская практика, сформировавшаяся на волне книжного бума годов Вань-ли, показала конец монополии элиты над литературой²⁷⁶. Экономическая и социальная свобода сделала возможным вовлечение в издательский процесс людей из разных слоев общества, которые выпускали продукцию, способную удовлетворить самые разные вкусы. Мы наблюдаем и изысканные издания драм с научными текстологическими комментариями, нотацией и уникальными иллюстрациями, и сборники театральных арий, песен и историй о жизни веселых кварталов, адресованные среднему горожанину, и простые незамысловатые издания драматургических текстов почти без картинок. Китайская литература для исполнения привела к радикальным культурным изменениям в обществе, к которым не привело бы чтение про себя.

Развитие сценического искусства шло своим чередом, здесь, как и в издательском деле, наблюдается явная демократизация. Театр перестает быть элитарным, и в этом также можно видеть результат того, что тексты пьес публиковались часто и много. Театральные представления становились доступнее, что сокращало потребность в роскошных изданиях драм для чтения, пьесы издаются все более для профессионалов, но искусство книжных художников драмы не могло исчезнуть вовсе, оно лишь трансформировалось, уйдя в другие сферы. Люди по-прежнему хотели видеть театр на картинке, и в удовлетворении этого желания им помогло формирующееся с конца Мин искусство массовой печатной гравюры.

¹ *Глаголева И.К.* Китайская классическая литература. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М.: ВНБИЛ, 1986. 324 с.

² *Kang Woo.* Histoire de la bibliographie chinoise / Bibliothèque de l'Institut des Haut etudes chinoise, v.V, Paris, 1938.

³ *Алексеев В.М.* Китайская литература. Историко-библиографический очерк // *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избранные труды. М., 1978. С. 42.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Там же. С. 53.

- ⁶ Там же. С. 65
- ⁷ Там же. С. 31.
- ⁸ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 106.
- ⁹ Там же. С. 106.
- ¹⁰ Там же. С. 288.
- ¹¹ Murray Julia K. Didactic illustrations in printed books. С. 435.
- ¹² Там же.
- ¹³ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 48.
- ¹⁴ 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 50.
- ¹⁵ Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Ил. 115.
- С. 164.
- ¹⁶ 吳旻旻. 漢畫像石《車馬出行圖》之帝國想象 // 漢學研究. 2010. Т. 28. № 4 (63). 1–41.
- ¹⁷ Chia L. Printing for profit. С. 53. Ил. 9 с–е.
- ¹⁸ Там же. С. 433.
- ¹⁹ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 47.
- ²⁰ Издано Э. Шаванном: *Chavannes Ed.* “Les saintes instructions de l’empereur Hong-wou (1368–1398); publié en 1587 et illustrées par Tchong Houa-min” // Bulletin de l’Ecole Française d’Extreme Orient 3: 549–563 (1903).
- ²¹ Mair Victor H. Language and ideology in the written populizations of the Sacred Edit // Popular culture in late imperial China. 328.
- ²² Там же. С. 327.
- ²³ Перевод см. там же. С. 325–326.
- ²⁴ Там же. С. 330.
- ²⁵ Агафонов А. (пер.) Маньчжурского и китайского хана Кансия книга. СПб., 1788.
- ²⁶ Murray Julia K. Didactic illustrations in printed books. С. 418.
- ²⁷ Siren Oswald. Chinese painting. Leading masters and principles. Vol. 2. С. 121.
- ²⁸ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 85.
- ²⁹ Там же. С. 113.
- ³⁰ Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. С. 73.
- ³¹ Tian Xiaofei . Tao Yuanming & manuscript culture: the record of a dusty table. University of Washington Press, 2005. 319 с.
- ³² Там же. С. 4–5.
- ³³ Там же. С. 9.
- ³⁴ Там же. С. 16.
- ³⁵ Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. С. 39.
- ³⁶ Там же. С. 118
- ³⁷ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 73
- ³⁸ 黃湧泉. 陳洪綬. 上海: 上海人民出版社, 1958–48 面. (中国画家丛书). С. 3.
- ³⁹ Южная школа классической, в основном, пейзажной живописи. Название получила от провинции Чжэцзян, основана ханчжоуским художником Дай Цзинем 戴進 (1388–1462). Объединяла художников-профессионалов в противовес просвещенным любителям *вэньжэньхуа* 文人畫, относившим себя к школе У 吳派, названной в честь уезда Усянь 吳縣 в провинции Сучжоу.
- ⁴⁰ 黃湧泉. 陳洪綬. С. 8.
- ⁴¹ Там же. С. 19.
- ⁴² Там же. С. 13.
- ⁴³ Подробнее об этом: *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China. С. 39.
- ⁴⁴ Geisberg Max. Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heitz, Straßburg, 1905.
- ⁴⁵ Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 197.
- ⁴⁶ Там же. С. 197.
- ⁴⁷ Там же. С. 198.
- ⁴⁸ Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 107.
- ⁴⁹ Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 126.
- ⁵⁰ Хань Юй (768–824), Лю Цзун-юань (773–819), Оуян Сю (1007–1072), Су Сюнь (1009–1065), Су Ши (1036–1101), Су Чжэ (1039–1112), Цзэн Гу (1019–1083) и Ван Ань-ши (1021–1086).
- ⁵¹ Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 126.
- ⁵² См. перевод С.М. Кочетовой в книге «Мастера искусств об искусстве». Т. 1. М., 1965. С. 101, 102.

- ⁵³ *Разумовский К.И.* Китайские трактаты о портрете. С. 57.
- ⁵⁴ *Clunas Craig.* Pictures and visibility in Early Modern China. С. 49.
- ⁵⁵ Там же. Ил. 12, 13.
- ⁵⁶ Там же. Ил. 14.
- ⁵⁷ Там же. Ил. 34.
- ⁵⁸ Там же. С. 43.
- ⁵⁹ *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи, X–XIII вв. С. 128.
- ⁶⁰ *Clunas Craig.* Pictures and visibility in Early Modern China. С. 46.
- ⁶¹ http://www.npm.gov.tw/exh98/redcliff/page_en_03.html
- ⁶² *Hsü Ginger Cheng-chi.* A bushel of pearls. С. 94.
- ⁶³ Там же. С. 97.
- ⁶⁴ Там же. С. 114.
- ⁶⁵ Там же. С. 81.
- ⁶⁶ Согласно легенде, монохромную живопись бамбука изобрела некая госпожа Ли, жившая во времена Сун, изобразившая тень бамбука тушью на бумаге. Су Ши потом много работал в этой технике, а также развил ее, нарисовав, якобы, автопортрет, обведя свою тень на стене. Подробнее об этом см.: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 223, 224.
- ⁶⁷ *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи, X–XIII вв. С. 142.
- ⁶⁸ *Lowry Kathryn A.* The tapestry of popular songs in 16th — and 17th century China. С. 48.
- ⁶⁹ Там же. С. 5.
- ⁷⁰ Там же. С. 31.
- ⁷¹ Там же. С. 15.
- ⁷² *Привалов А.* Рец. на журнал «Черновик» № 12 // Знамя. 1998. № 7. С. 219.
- ⁷³ *Давыдов Д.* Об одном визуальном стихотворении Владимира Казакова // «Черновик». 2001. Т. 16. С. 22.
- ⁷⁴ *Ernst Ulrich.* Carmen figuratum. С. 809.
- ⁷⁵ Or.8210/S/5644/R.1 (15 × 15,5 см). Публикация см.: *Franke Herbert.* Chinese pattern texts // Visible Language. 1986. Vol. 20. № 1.
- ⁷⁶ *Doré, Henry.* Recherches sur les superstitions en Chine. 1 partie. Les pratiques superstieuses. Shanghai, 1912. Т. 2. № 3.
- ⁷⁷ *Ernst Ulrich.* Carmen figuratum. С. 811, ил. 319.
- ⁷⁸ *Doré, Henry.* Recherches sur les superstitions en Chine. 1 partie. Les pratiques superstieuses. Shanghai, 1912. Т. 2. № 3. Ил. 165.
- ⁷⁹ *Lowry Kathryn A.* The tapestry of popular songs in 17th and 17th century China. С. 101.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ *Ernst Ulrich.* Carmen figuratum. С. 810.
- ⁸² Там же. С. 811.
- ⁸³ Там же. С. 818, ил. 320–321.
- ⁸⁴ Там же. С. 816, ил. 319.
- ⁸⁵ *Doré, Henry.* Recherches sur les superstitions en Chine. 1 partie. Les pratiques superstieuses. Shanghai, 1912. Т. 2. № 3. Ил. 176.
- ⁸⁶ Там же. Ил. 194.
- ⁸⁷ *Алексеев В.М.* Китайская иероглифическая письменность и ее латинизация. М.: Л., 1932.
- ⁸⁸ *Алексеев В.М.* Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании. (Из Сборника статей светлой памяти акад. Льва Владимировича Щербы (1880–1944) // Китайская литература. Избранные труды, М., ГРВЛ, 1978. С. 535.
- ⁸⁹ Там же.
- ⁹⁰ Там же. С. 539.
- ⁹¹ *Ernst Ulrich.* Carmen figuratum. С. 819.
- ⁹² Taohuawu woodblock New Year Prints, Suzhou. Nanjing, Jiangsu Ancient book publishing house, 1991. С. 142, ил. 43.
- ⁹³ Там же. С. 52, ил. 25.
- ⁹⁴ Там же. С. 47, ил. 21.
- ⁹⁵ Taohuawu woodblock New Year Prints, Suzhou. С. 78, ил. 50.
- ⁹⁶ Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа. С. 30, ил. 14.
- ⁹⁷ Там же. С. 98, ил. 64.
- ⁹⁸ Chinesische Neujahrsbilder. С. 75, ил. 76.

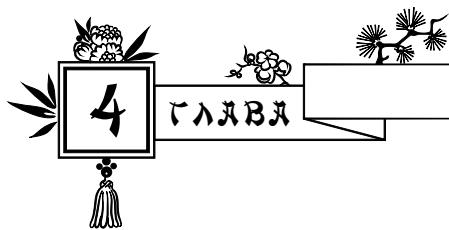
- ⁹⁹ Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа. С. 243–245, ил. 180–182.
- ¹⁰⁰ Verse in three characters and genre pictures. Beijing, China intercontinental press, 2005. С. 115.
- ¹⁰¹ 孫楷弟. 中國通俗小說書目. 北京, 1958.
- ¹⁰² *Plaks A. H.* The four masterworks of the Ming novel: *Ssu ta ch'i-shu*. Princeton University Press, 1987. 595 с.
- ¹⁰³ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 28.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 30.
- ¹⁰⁵ *Shui hu zhuan*. All men are brothers / Tr. from the Chinese by Pearl S. Buck. New York: John Day, 1937.
- ¹⁰⁶ *Алексеев В.М.* Рабочая библиография китаиста. Книга руководств для изучающих язык и культуру Китая. СПб.: БАН, 2010. С. 118. Прим. 156.
- ¹⁰⁷ *Dudbridge G.* China's vernacular cultures // *Dudbridge G.* Books, tales and vernacular culture. С. 221.
- ¹⁰⁸ *Рифтин Б.Л.* Эпопея «Троецарствие» в иллюстрациях XVI–XVII вв. // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. К 60-летию акад. А.Б. Куделина. М.: Наука, 2006. С. 363–388.
- ¹⁰⁹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China С. 65.
- ¹¹⁰ *Chia Lucille.* Printing for profit. С. 246.
- ¹¹¹ *Рифтин Б.Л.* Эпопея «Троецарствие» в иллюстрациях XVI–XVII вв. С. 366.
- ¹¹² Там же. С. 387.
- ¹¹³ Там же. С. 369.
- ¹¹⁴ Там же. С. 385.
- ¹¹⁵ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 30.
- ¹¹⁶ *Ge Liangyan.* Out of the margins: the rise of Chinese vernacular fiction. С. 3.
- ¹¹⁷ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 98.
- ¹¹⁸ Dictionary of Ming biography. 1368–1644. 2 vols. / Goodrich L. Carrington, Fang Chaoying eds. New York: Columbia University press, 1976. С. 1612–1614.
- ¹¹⁹ *Chia Lucille.* Printing for profit. С. 157.
- ¹²⁰ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 65.
- ¹²¹ Там же. С. 133.
- ¹²² Там же. С. 31.
- ¹²³ Там же. С. 149.
- ¹²⁴ Там же. С. 201.
- ¹²⁵ Там же. С. 277.
- ¹²⁶ Там же. С. 278.
- ¹²⁷ Там же. С. 204.
- ¹²⁸ Там же. С. 40.
- ¹²⁹ *Dudbridge Glen.* The Hundred-chapter *Xi you ji* and its early versions // *Dudbridge Glen.* Books, tales and vernacular culture. Selected paper on China. Leiden, Boston: Brill, 2005. (China studies. Vol. 7). С. 19.
- ¹³⁰ Там же. С. 21.
- ¹³¹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 206.
- ¹³² *Tong Yue.* The Tower of myriad mirrors: a supplement to Journey to the West. Ann Arbor: Center for Chinese studies, the University of Michigan, 2000. (Michigan classics in Chinese studies, 1).
- ¹³³ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 38.
- ¹³⁴ *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге китайской литературы» // Общество и государство в Китае. XL научная конференция. М.: 2010. С. 371–382.
- ¹³⁵ Каталог фонда китайских ксилографов Института востоковедения АН СССР / Вахтин Б.Б. и др Т. 1–3. М., 1973. Т. 2. С. 196. № 2098, 2099.
- ¹³⁶ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 151.
- ¹³⁷ *Гулик Р. ван.* Сексуальная жизнь в древнем Китае. С. 364. Прим. 1.
- ¹³⁸ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 24. Прим. 17.
- ¹³⁹ *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // Общество и государство в Китае: XL научная конференция. Ин-т востоковедения РАН. — М.: Ин-т востоковедения РАН, 2010, с. 372.
- ¹⁴⁰ *Ли Юй.* Полуночник Вэйян, или Подстилка из плоти. С. 47–55.
- ¹⁴¹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 300–301.
- ¹⁴² The Golden Lotus. С. 33–34. Данный перевод романа на английский язык примечателен еще и тем, что его консультировал великий современный китайский писатель Лао Шэ.

- ¹⁴³ *Cahill James*. Pictures for use and pleasure. С. 59.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 138.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 232.
- ¹⁴⁶ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 47.
- ¹⁴⁷ *Hegel Robert E*. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 46.
- ¹⁴⁸ Там же. С. 65.
- ¹⁴⁹ 阿英. 紅樓夢版畫集. С. 1.
- ¹⁵⁰ Там же. С. 2.
- ¹⁵¹ *Cahill James*. Pictures for use and pleasure. С. 60.
- ¹⁵² Там же. С. 77.
- ¹⁵³ Там же. С. 78.
- ¹⁵⁴ 阿英. 中國連環畫史話. С. 17.
- ¹⁵⁵ *Меньшиков Л.Н., Рифтин Б.Л.* Неизвестный список романа «Сон в Красном тереме» // НАА. 1964. № 5. С. 121–128.
- ¹⁵⁶ *Menshikov L.N.* An album of illustrations to the famous Chinese novels // *Manuscripta Orientalia. International Journal for Oriental manuscript research*. 1997. Vol. 3. № 3. С. 54–68.
- ¹⁵⁷ Там же. С. 55.
- ¹⁵⁸ 阿英. 紅樓夢版畫集. С. 2.
- ¹⁵⁹ *Hegel Robert E*. Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 214.
- ¹⁶⁰ 阿英. 紅樓夢版畫集. С. 2.
- ¹⁶¹ *Bussotti M*. Gravures de Hui. С. 302.
- ¹⁶² *Hsü Ginger*. A Bushel of Pearls. С. 211.
- ¹⁶³ *Рифтин Б.Л.* Повествовательная проза: [Китайская литература XVII в.]. С. 487.
- ¹⁶⁴ Цит. по: *McLaren A*. Constructing new reading publics. С. 170.
- ¹⁶⁵ Там же. С. 171
- ¹⁶⁶ Там же С. 95.
- ¹⁶⁷ Там же. С. 96.
- ¹⁶⁸ *Cahill James*. Pictures for use and pleasure. С. 132.
- ¹⁶⁹ *Hsü Ginger*. A Bushel of Pearls. С. 218.
- ¹⁷⁰ С 2001 г. в КНР функционирует специальный телеканал CCTV-11, транслирующий только спектакли традиционного театра.
- ¹⁷¹ 中國古典戲曲論著集成. 1–10 冊. 北京, 1980.
- ¹⁷² *Bazin A.P.L.* Le théâtre chinois. Paris, 1838.
- ¹⁷³ *Zucker A.E.* The Chinese theater. London, 1925.
- ¹⁷⁴ *Buss K.* Studies in the Chinese drama. Boston, 1922.
- ¹⁷⁵ *Soulie de Morant G., Gaillard A.* Théâtre et musique moderne en Chine. Paris, 1926.
- ¹⁷⁶ *Arlington L.C.* The Chinese drama from the earliest time until to-day. Shanghai, 1930.
- ¹⁷⁷ *Zung C.* Secrets of Chinese drama. Shanghai, 1931.
- ¹⁷⁸ *Jacovleff, Tchou-Kia-Kien.* Le théâtre chinois. Paris, 1922.
- ¹⁷⁹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 60.
- ¹⁸⁰ *Ивановский А.О.* Изящная словесность у китайцев, их повесть, роман и драма. С. 4–5.
- ¹⁸¹ *Гагеман К.* Игры народов. Вып. III. Китай Африка / пер. с нем. под ред. А.А. Гвоздева. Л., 1924. (Восточный театр. Периодическая серия, изданная Разрядом истории театра Российского института искусств)
- ¹⁸² *Васильев Б.А.* Китайский театр // Восточный театр. Сб. статей. Вып. 1. Л., 1929. С. 196–267.
- ¹⁸³ *Васильев Б.* Искусство грушевого сада // Звезда. 1936. № 6. С. 248–272; *Васильев Б.А.* Китайский классический театр. На гастролях Мэй Лань-фана // Рабочий театр. 1935. № 8. С. 5–7.
- ¹⁸⁴ *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. М., 1959.
- ¹⁸⁵ *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр *сицзюй*. М., 1971.
- ¹⁸⁶ *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV веков. М., 1979.
- ¹⁸⁷ *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.
- ¹⁸⁸ *Серова С.А.* «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979.
- ¹⁸⁹ *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество XVI–XVII вв. М., 1990.
- ¹⁹⁰ *Малиновская Т.А.* Очерки истории китайской классической драмы в жанре *цацзюй* (XIV–XVII века). СПб., 1996.
- ¹⁹¹ *Dolby W.* A history of Chinese drama. London, 1976.
- ¹⁹² *Mackerras C.* Chinese drama. A historical survey. Beijing, 1990.

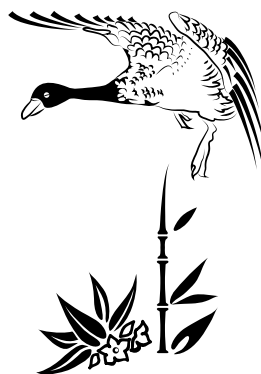
- ¹⁹³ *Pimpaneau J.* Chanteurs, conteurs, bateleurs: Littérature orale et spectacles populaire en Chine. Paris, 1977. (Bibl. asiatique, vol. 34); *Pimpaneau J.* Promenade au Jardin des Poiriés. L'opéra chinois classique. Paris, 1983.
- ¹⁹⁴ *Cheng J.* Gesichter der Peking Oper: zerbrochener Ziegel und Dattelkern. Hamburg, 1990. (Wegweiser zur Völkerkunde; Bd. 37).
- ¹⁹⁵ *Idema W., West S.H.* Chinese Theater, 1100–1450: A source book. Wiesbaden, 1982. (Münchener ostasiatische Studien; Bd. 27). *West S.H.* Vaudeville and narrative: Aspects of Chin theater. Wiesbaden, 1977. (Münchener ostasiatische Studien, Bd. 20).
- ¹⁹⁶ Классическая драма Востока. Индия, Китай, Япония. М., 1976. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая). Современная китайская драма. М., 1990; Юаньская драма / пер. с кит., под ред. Л. Меньшикова. Сост. и предисл. В. Петрова. М.; Л., 1966.
- ¹⁹⁷ 王國維. 宋元戲曲史. 上海, 1924.
- ¹⁹⁸ 王國維. 戲曲論文集. 北京, 1957.
- ¹⁹⁹ 周貽白. 中國戲曲論集. 北京, 1960. 周貽白. 中國戲劇史. 北京, 1953.
- ²⁰⁰ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 59.
- ²⁰¹ 梅蘭芳. 舞臺聖火四十年. 上海, 1952.
- ²⁰² 歐陽予倩. 自我演戲以來 (1907–1928). 北京, 1959.
- ²⁰³ 周信芳舞臺藝術. 北京, 1961.
- ²⁰⁴ 青木正兒. 中國近代戲曲史. 北京, 1958.
- ²⁰⁵ *Dong Chensheng.* Painting of Beijing opera characters / Album / Beijing, 1981. Peking opera painted faces — with notes on 200 operas / Text by Zhao Menglin and Yan Jiqing; draw. by Zhao Menglin. Beijing, 1994.
- ²⁰⁶ *Pan Xiafen.* The stagecraft of Peking opera: from its origins to the present day. Beijing, 1995.
- ²⁰⁷ *Рифтин Б.Л.* О синологических словарях и справочниках, старых и новых. С. 329–333.
- ²⁰⁸ 中国戏剧史图鉴 = Pictorial handbook of the history of Chinese drama // 中国艺术研究院戏曲研究所编. 北京: 人民音乐出版社, 2003–298 с., ил.
- ²⁰⁹ 任半塘. 唐戲弄. С. 7.
- ²¹⁰ 周貽白. 中國戲劇史. С. 168.
- ²¹¹ *Меньшиков Л.Н.* О жанре чжугундяо и «Лю Чжи-юань чжугундяо». С. 78–82.
- ²¹² 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. Ил. 1.
- ²¹³ 周貽白. 中國戲曲論集. С. 376–383.
- ²¹⁴ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. С. 120, 141, 372, 526; ил. 2–6.
- ²¹⁵ *Ван Ши-фу.* Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну. С. 6.
- ²¹⁶ *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV веков. М., 1979.
- ²¹⁷ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. Ил. 7.
- ²¹⁸ Там же. Ил. 8.
- ²¹⁹ Там же. С. 333.
- ²²⁰ *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China.
- ²²¹ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. С. 247, ил. 49.
- ²²² *Goldstein Joshua.* Drama Kings. Players and publics in the re-creation of Peking Opera. 1870–1937. С. 19–20.
- ²²³ *Hsiao Li-ling.* The eternal present of the past. С. 37.
- ²²⁴ Там же С. 42.
- ²²⁵ *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 8.
- ²²⁶ *Carlitz K.* Printing as performance. С. 276.
- ²²⁷ Там же. С. 273.
- ²²⁸ Там же. С. 270.
- ²²⁹ 郭味蕓. 中國版畫史略. С. 79–87.
- ²³⁰ *Tanaka Issei.* 田仲一成. 五十, 六十世紀ぬ中心とする江南地方劇 變質たつて: 明代江南演劇における雅俗分解 進行 // 東洋文化研究所既要 72–1977. С. 129–440; *Tanaka Issei.* The social and historical context of Ming-Ch'ing local drama // Popular culture in Late Imperial China. С. 143–160.
- ²³¹ *Hsiao Li-ling.* The eternal present of the past. С. 57.
- ²³² Там же С. 81.
- ²³³ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 93.
- ²³⁴ *Hsiao Li-ling.* The eternal present of the past. С. 80.
- ²³⁵ Там же. С. 38.
- ²³⁶ Там же. С. 38.

- ²³⁷ *Тан Сянь-цзу*. Пионовая беседка. Фрагменты / пер. Л.Н. Меньшикова // Классическая драма востока. М.: Художественная литература, 1976. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая). С. 449—471.
- ²³⁸ *Birch Cyril*. Scenes for mandarins. The elite theater of the Ming. New York: Columbia University press, 1995. 262 p., il.
- ²³⁹ *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество XVI—XVII вв. С. 168.
- ²⁴⁰ Там же. С. 174.
- ²⁴¹ Там же. С. 206.
- ²⁴² Там же. С. 175.
- ²⁴³ *Сторожук А.Г.* Юань Чжэнь. Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб: Кристалл, 2001. 571 с. (Библиотека мировой литературы. Восточная серия).
- ²⁴⁴ *Сторожук А.Г.* Три учения и культура Китая. С. 123.
- ²⁴⁵ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 25.
- ²⁴⁶ *Dawn Ho Delbanco*. The Romance of the Western Chamber. Min Qiji's album in Cologne // Orientations, June 1983, p. 12—23.
- ²⁴⁷ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 91.
- ²⁴⁸ *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China. С. 57.
- ²⁴⁹ *Hsü Ginger*. A Bushel of Pearls. С. 208.
- ²⁵⁰ *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China. С. 56. Рис. 21.
- ²⁵¹ *Wu Hung*. The Double Screen. Medium and representation in Chinese painting. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 296 p.
- ²⁵² *Wu Hung*. The Double Screen. С. 246—259.
- ²⁵³ *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. С. 84.
- ²⁵⁴ *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 91.
- ²⁵⁵ *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. С. 31.
- ²⁵⁶ Там же. С. 33.
- ²⁵⁷ Там же С. 33—34.
- ²⁵⁸ Использование цветной, чаще всего — красной, но иногда голубой или зеленой, туши для пунктуации и комментариев известно еще в дунхуанских рукописях.
- ²⁵⁹ О пьесе «Записки о люте» защищена прекрасная диссертация, которую хотелось бы увидеть опубликованной: *Маяцкий Д.И.* Знаменитая пьеса в жанре нанси «Пипа цзи» («Лютяня») Гао Мина (XIV в.), диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья (литературы стран Азии и Африки). СПб.: СПбГУ, Восточный факультет, 2009. 231 с.
- ²⁶⁰ *Маяцкий Д.И.* Знаменитая пьеса в жанре нанси «Пипа цзи» («Лютяня») Гао Мина (XIV в.). С. 27.
- ²⁶¹ *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. С. 56.
- ²⁶² *Bussotti M.* Gravures de Hui. С. 89.
- ²⁶³ 王伯敏. 中國版畫史. С.73.
- ²⁶⁴ *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество XVI—XVII вв. С. 214.
- ²⁶⁵ *Carlitz K.* Printing as performance. С. 268.
- ²⁶⁶ *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. С. 257.
- ²⁶⁷ Там же. С. 258.
- ²⁶⁸ *Carlitz K.* Printing as performance. С. 275.
- ²⁶⁹ Там же С. 269.
- ²⁷⁰ *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. С. 11.
- ²⁷¹ Там же. С.113.
- ²⁷² *Carlitz K.* Printing as performance. С. 274.
- ²⁷³ Там же. С. 58.
- ²⁷⁴ Там же. С. 65.
- ²⁷⁵ *Chartier R.* The practical impact of writing // A history of private life: Passions of the Renaissance / Chartier R. ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. С. 126.
- ²⁷⁶ *Lowry K.* The tapestry of popular songs in 16 th — and 17th century China. С. 3.





Театральные народные картины





Театральные народные картины занимают в системе жанров *няньхуа* особое положение. Они не связаны непосредственно с культом, праздничными церемониями, лишены, по крайней мере на первый взгляд, благопожелательного характера. Проще всего было бы видеть единственным и непосредственным источником театральных *няньхуа* книжную графику — иллюстрации к пьесам, романам, повестям, которые ко времени зарождения промыслов *няньхуа* достигли высочайшего уровня развития и чье влияние на театральную народную картину несомненно. Однако даже самые первые образцы театральных *няньхуа* представляют собой не вырванные из книги картинки, а вполне самостоятельные графические листы, с присущими только им художественными особенностями, поэтому корни их следует искать глубже.

Несмотря на изобилие иллюстрированных минских пьес, мы не можем подчерпнуть из них много сведений именно о театре. Книжная гравюра стремилась к передаче сюжета, а не к отображению театрального действия, в этом смысле книжная иллюстрация к пьесам ничем не отличается от иллюстрированных изданий литературы других жанров, например романов и повестей. Возможно, именно поэтому художники одностраничных гравюр, которых при Мин стало печататься все больше и больше, довольно скоро обратились именно к театру, пытаясь отобразить не только и не столько сюжет той или иной популярной пьесы, сколько передать особенности театральной постановки, красоту и пышность актерских костюмов, отточенность жестов. При этом неизбежно учитывалась традиция изображения театра, сложившаяся в китайском изобразительном искусстве на протяжении многих веков. Примечательно, что один из первых графических листов, определяемый ныне как *няньхуа*, «Шоу-син» 1597 г. (ил. 92), Ван Шу-цунь рассматривает как первый образец именно театральной народной картины — иллюстрацию к драме «Восемь бессмертных желают долголетия Сиванму»¹.

Довольно сложно однозначно ответить на вопрос о жанре пьес, легших в основу ранних театральных *няньхуа*. В XVII — начале XIX вв. идет процесс интеграции различных театральных жанров; труппы, выступающие в самых разных стилях, гастролируют по всей стране, очевидным становится взаимовлияние северного и южного театра. *Няньхуа* из Таохуау в это время отражают репертуар *куньцюй*, насчитывающий около четырехсот пьес, из которых сто исполнялись особенно часто. Сучжоу был одним из главных центров, в котором сосредоточилась деятельность трупп *куньцюй*, мастера из Таохуау были знакомы преимущественно с этим жанром и изображали на своих картинах именно его.

Ситуация в северном центре *няньхуа* была несколько иной. Столица привлекала множество трупп со всей страны, работавших в разных жанрах, не слу-

чайно Ван Шу-цунь усматривает в ранних янлюцинских театральных картинах отражение сразу трех стилей — *куньцзюй*, *банцзы* и несколько позднее — *пихуан*². *Куньцзюй* все же преобладал над двумя последними.

Историю жанра театральной народной картины можно представить как историю освоения художниками различных способов отображения сценической реальности на картине, адаптации символического языка китайского театра к возможностям графики. Ранние *няньхуа* на сюжеты драматургических сочинений явно менее «театральны», чем более поздние — начиная со второй половины XIX в. На ранних картинах «театральны» только персонажи — их костюмы, грим, позы; композиция же картин, фон, на котором разворачивается действие, не отражают еще театральную обстановку.

Естественно, на театральные народные картины оказывала сильное воздействие культурная жизнь в районе их производства. В Янлюцине еще при Мин при храме Яо-вана возвели большую постоянную сцену, была сцена и при храме Гуань-ди³. При Мин здесь выступали труппы *куньцзюй*, прибывающие в основном на кораблях. В первые десятилетия Цин здесь много гастролировали труппы хэбэйского театра *банцзы*. Когда прошел слух об успехе аньхуйских трупп в столице, многие художники стали ездить туда для ознакомления с новым жанром. Позднее труппы *цзинцзюй* сами выступали в Янлюцине, тем более что в городке были богатые купеческие гильдии, организующие гастроли. С середины XIX в. пьесы из репертуара пекинской драмы на янлюцинских *няньхуа* вытеснили пьесы прочих театральных жанров, а театральная картина стала доминировать в Янлюцине над всеми остальными типами *няньхуа*. *Цзинцзюй* с его виртуозными боевыми и фехтовальными приемами, динамичной манерой актерской игры стал крайне популярен в народной среде. Манеру исполнения *цзинцзюй* было проще зафиксировать графическими средствами, тогда как *куньцзюй* был слишком статичен, в нем приоритетными были музыка и пение, а отнюдь не движение. Появление театральной народной картины в ее виде второй половины XIX в. стало возможным только с утверждением *цзинцзюй* как ведущего театрального жанра.

Стремление к отображению театральной реальности в это время проявляется и в других видах изобразительного искусства. Интересно сравнить янлюцинские театральные *няньхуа* с картинами на шелке из трех альбомов музея Гугун: «Высшая истина о человеческой природе», «Альбом рисунков о театре» и «Театральные представления цинских авторов»⁴. В общей сложности это — 275 отдельных картин сравнительно небольшого формата (50 × 40–50 см), которые являются иллюстрациями к полутора сотням популярных пьес репертуара *цзинцзюй*, из них многие иллюстрировались и народной картиной: «Наказание Золотой Ветви», «Ругает Цао», «Хитрость с пустой крепостью», «Пьяный Ли Бо пишет послание к варварам» и др. Картины созданы неизвестными художниками в шестидесятые годы XX в. под впечатлением гастролей аньхуйских трупп в Пекине. Насколько можно судить по репродукциям, они очень похожи на янлюцинские театральные картины конца Цин, разница лишь в технике и в том, что является следствием применения другой техники: многообразие цветов, более тщательное воспроизведение узоров костюмов в рисунках на шелке.

В разных китайских собраниях ныне хранится серия картин, до Синьхайской революции также принадлежащая Гугуну, на каждом листе изображен один актер в определенной роли; пьесе посвящено от двух до восьми картин⁵.

Авторство этих гравюр также неизвестно, однако, как и в случае с первыми тремя альбомами, несомненна причастность художников к дворцовой жизни и их прекрасное знание театра (ил. 93 а–г).

Можно предположить, что все произведения выполнены либо придворными художниками, либо мастерами, пришедшими вместе с актерами и осевшими в столице. Возможно, аналогичные, пусть и менее совершенные изображения служили своеобразными «пособиями» для актеров, как и рисунки в изданиях либретто. Едва ли можно теперь установить, каким образом осуществлялось взаимовлияние между «дворцовой театральной живописью» и янлюцинскими театральными гравюрами.

Как уже отмечалось выше, большинство театральных *няньхуа* отражает репертуар столичной музыкальной драмы *цзинцзюй*. В настоящее время принято считать, что пьес, исполняемых в этом стиле, с возможными вариантами и редакциями, насчитывается около 1300. Сразу же следует отметить, что вопрос определения репертуара *цзинцзюй* очень сложен, перечень пьес все время редактируется и уточняется.

Основная причина сложности изучения драматургической литературы столичной драмы кроется в традиционной неустойчивости текстов. Фиксированных либретто не существовало, так называемые *чанбэр*, «тексты для пения», создавались для каждой труппы, выучивались актерам и передавались в основном изустно. Записи подлежали главным образом поэтические тексты арий, названия мелодий, на которые эти арии исполнялись; исполнение прозаических отрывков основывалось на актерской импровизации. Нынешние «канонические» тексты пьес⁶ создавались путем тщательного соединения и сличения порой весьма различных между собой редакций, в разных перечнях схожие сюжеты фигурируют то как разные пьесы, то как варианты одного и того же текста.

Принципиально новых текстов для *цзинцзюй* создавалось мало, так что репертуар столичной драмы состоял из переработанных пьес других жанров, первоначально же он строился на пьесах, привезенных аньхуйскими труппами в столицу. Многие новые пьесы получались путем разделения старых драм на короткие отрывки; представление обычно заключалось в исполнении нескольких сюжетно более или менее законченных, наиболее выигранных отрывков из разных драм. Времена длинных многоактных драматургических сочинений, которые могли занимать несколько вечеров подряд, ушли в прошлое. Так, известнейшая классическая пьеса «Легенда о Белой Змее» в *цзинцзюй* распалась на десяток небольших пьесок. Сходные процессы были свойственны и многим региональным театрам, поэтому причисление того или иного драматургического отрывка без знания музыкального аккомпанемента к конкретному театральному стилю бывает порой весьма затруднительно.

Положение усугубляется анонимностью большинства драматургов. Даже о людях, чьи творения составляют гордость драматургии, мы располагаем подчас довольно скудными биографическими сведениями, о тех же, кто был занят «поточным производством» либретто, почти ничего не известно.

Чжао Мяо-чжун, автор капитального труда по истории театра при Цин, насчитала только 30 имен драматургов *цзинцзюй*, о которых можно сказать хоть что-нибудь⁷. В большинстве своем это — актеры, которые переделывали старые пьесы «под себя». На раннем этапе это были члены аньхуйских трупп, прибывших в столицу на гастроли и осевшие там: Ван Цзю-лин (1816–1884) начинал в амплуа *дао ма дань*, затем переквалифицировался в *лаошэна*, создал

целый ряд пьес по «Троецарствию», Лу Шэн-куй (1822–1889), *лаошэн*, также перерабатывал «Троецарствие». Драматургом совершенно иного типа являлся Юй Чжи (1809–1874) — литератор и теоретик литературы. Он писал пьесы, руководствуясь идеей о том, что театр и драматургия должны служить просвещению народа и воспитанию его морального духа, похоже, однако, что его высоконравственные патриотические пьесы, например цикл о Юэ Фэе, особой популярностью не пользовались.

Много было актеров и среди драматургов следующего поколения, в котором встречаются люди совершенно необычной судьбы. Ван Сяо-нун (1858–1918), маньчжур, очень образованный человек в самых разных областях — литература, музыка, каллиграфия, медицина, история Запада, юриспруденция, психология и экономика. Бросил в перспективе блестящую карьеру, чтобы посвятить себя актерскому мастерству и драматургии, работал в редком тогда направлении — «новые пьесы в современных костюмах». Подробнее о нем можно прочитать в книге С.А. Серовой «Пекинская музыкальная драма»⁸. Известно еще несколько людей, больших поклонников столичной драмы, которые не изменили ради нее так круто свою жизнь, как Ван Сяо-нун: Ли Юнь-цин (?–1934), ученый, чиновник и литератор, переделывал для *циницзюй* сунские и юаньские *сяошо*; Ху Хэ-нянь, даты жизни неизвестны, профессионально занимался медициной, актер-любитель, создавал новые редакции старых пьес, в том числе и для знаменитой труппы «Три празднества»; Юй У, даты жизни также неизвестны, принадлежал к цинскому императорскому дому, актер-любитель и драматург.

На формирование репертуара до известной степени оказывала влияния существующая практика государственного контроля за литературой и театром. С законодательными актами в этой области дает возможность ознакомиться сборник под редакцией Ван Сяо-чуаня «Материалы по запрещению прозы и драмы в период правления Юань, Мин, Цин»⁹, большая часть документов которого относится как раз к периоду правления маньчжурской династии. В первой главе книги собраны акты центрального законодательства. Императорский двор был крупнейшим в стране владельцем театральных трупп, на правах хозяина регулировал их репертуарную политику. Кроме того, центральное правительство было озабочено регламентацией театральной и развлекательной жизни в столице. Каждый император подтверждал новыми указами эдикты своих предшественников, запрещающие женщинам и детям играть в театре, а женщинам к тому же посещать театры, т. к. считалось, что совместный просмотр с мужчинами развращает нравы. Законодательно определялось, как должны относиться к театру маньчжуры из различных социальных групп.

Юн-чжэн¹⁰, а затем Цянь-лун¹¹ запрещают исполнение исторических пьес, где бы действовали императоры, крупные чиновники и военачальники, а также совершенномудрые — Конфуций и Гуань Юй, рекомендовалось исполнять пьесы о сыновней почтительности и «волшебные» пьесы. Эти же запреты возобновляются и на местном уровне¹². В «литературных» указах поощряется роман «Троецарствие», разного рода ограничения налагаются на «Речные заводи», «Западный флигель», «Сон в красном тереме» и «Цзинь, Пин, Мэй», в 1889 г. запрещается распространение «подстрекателей к разбою» романов «Речные заводи» и «Цзинь, Пин, Мэй»¹³. Публиковались подробнейшие списки неугодных романов и пьес¹⁴, однако, чем дальше от Запретного города, тем менее ощущалось наличие этих ограничений.

Местное законодательство, на которое центральными властями была возложена обязанность следить за выполнением своих реляций, было более конкретным и категоричным, но едва ли более действенным. Именно в местных законодательных актах помещались самые обширные списки неугодных произведений. Театральные народные картины иногда могут дать понять, насколько неэффективны были запреты в области драмы.

Интересны указы, непосредственно регламентирующие деятельность книгопечатных мастерских. Так, на 18 году правления Дао-гуан (1839) провинциальное руководство Цзянсу постановило «...категорически запретить непотребные книги и непотребные рисунки, дабы способствовать укреплению нравов. По имеющимся данным, непотребные песни и романы оказывают дурное влияние на настроения, вот почему нужно регистрировать тех, кто занимается ксилографией»¹⁵. Как пример правильной деятельности приводятся мастерские в Таохуау и Хуцю близ Сучжоу: они были зарегистрированы и имели официальное разрешение на торговлю печатной продукцией. Однако не везде в Цзянсу дела были столь благополучны, ибо издается еще ряд указов: «В Сучжоу запретить непотребные рисунки»¹⁶, оглашается список запрещенных книг¹⁷. На учащихся государственных учебных заведений возлагалась обязанность контроля за печатной продукцией. Каждой мастерской Сучжоу следовало ознакомиться с перечнем запрещенных произведений¹⁸. Непосредственно связанных с Янлюцином указаний такого рода обнаружить не удалось.

Художественные особенности театральных няньхуа

Театральные картины разных промыслов, несомненно, отличаются друг от друга в той же мере, в какой вообще отличны *няньхуа* разных промыслов. Так, например, гравюры уезда Линьцюань провинции Аньхуй — типично крестьянское искусство: очень дешевое производство с использованием немногих ярких цветов — апельсинового, фиолетового, зеленого. Всех людей на картинах, произведенных в этом регионе, изображают с одинаковыми носами-крючками. Шаньсийские *няньхуа* небольшие, для рисунка характерен толстый черный контур. Есть, однако, и признаки, по которым выделяются именно театральные *няньхуа* того или иного промысла.

Уникальны картины г. Фудин провинции Фуцзянь — театральное действие в них всегда изображается на фоне поясного портрета красавицы в костюме и прическе конца Цин — начала Республики, она как будто смотрит пьесу (ил. 94). Такая композиция, как это ни парадоксально, по сути повторяет наиболее утонченные книжные иллюстрации, каковыми являлись гравюры Минь Ци-цзи к «Западному флигелю».

Картины из Шэньси монохромные, отпечатан только черный контур, зато очень тщательно прорисован фон — горы, камни, цветы, деревья, детали архитектуры.

При всем этом многообразии театральные народные картины как отдельный жанр китайской народной гравюры представляют ту степень художественного единства, которая позволяет говорить о художественных особенностях жанра в целом.

Оформление листа

«Технически» театральная картина не отличается от остальных *няньхуа*. Существовало несколько основных форматов, наиболее распространенными были размеры листа примерно 31 × 52 см или 61 × 107 см. Чаще всего на одном листе помещалась одна иллюстрация к одной пьесе.

Картины с изображением нескольких сцен из одного произведения на одном листе печатались с досок такой же величины или в вертикальном формате — каждый лист примерно 100 × 28 см. Эти картины, именуемые «повествовательными» или «картинами-сериями», А-ин рассматривает как особый вид *няньхуа*, возникший в годы правления Цянь-луна (1736–1795) из народных книжек-картинок *ляньхуаньхуа* и ставший особенно популярным в конце Цин¹⁹. Картины-серии особенно удобны для иллюстрирования крупных прозаических произведений, так как давали возможность показать действие в его развитии. Из ранних образцов картин такого рода известна гравюра школы *Гусубань* «Жизнеописание Чжуан-цзы»²⁰. Поздние картины-серии были обычно довольно дешевы, так как художники пренебрегали многими деталями, существенными для картин, у которых на одном листе размещалась одна сцена. На одном листе могло уместиться до 10–12 сцен, иногда кульминационная сцена располагалась в центре листа, а вокруг нее — клейма с изображением менее значимых событий. Если сюжет не умещался на одном листе, использовалась нумерация либо просто цифрами, либо словами типа *цянь бэнь* — «первая (передняя) часть» и *хоу бэнь* «вторая (задняя) часть».

Очень редко встречаются картины, где на одном листе изображены эпизоды разных произведений. Существовало два типа подобных картин: обычного формата, со сценами из двух пьес, и довольно большие, по 6–8 эпизодов на каждом листе. В первом случае на листе в левой части помещалась сцена из одной пьесы, в правой — из другой, лист при этом не был разделен никакими условными линиями. Над изображением каждого эпизода написано название пьесы, из которой он взят. Эпизод представляет собой лаконичное воспроизведение театральной мизансцены: 2–3 персонажа, минимум бутафории, без фона, т. е. та классически четкая композиция, которая часто оказывается размытой на одном листе.

Картины второго типа бывают горизонтального и вертикального форматов. На большинстве листов эпизоды разделены четкими геометрическими линиями, однако формальные границы между ними могут и отсутствовать. Название обязательно.

Интересно установить принцип, согласно которому на одном листе объединялись сцены из разных пьес. Случайный отбор, думается, следует исключить, хотя бы из чисто технических соображений. Листы печатались всегда с одной доски, и трудно представить, чтобы делалось сложное клише с мелкой резьбой только для того, чтобы получить случайное, ничего не значащее сочетание эпизодов. Кроме того, мы сталкиваемся здесь с эффектом навязанной услуги: едва ли многие захотят из года в год покупать один и тот же «комплект» даже самых любимых пьес. Простейший случай — размещение на одном листе разных по содержанию, но восходящих к одному литературному первоисточнику эпизодов, например два листа по новеллам Пу Сун-лина с двумя эпизодами на каждом²¹.

Сцены из разных пьес, которые оказываются на одном и том же листе, взяты обычно из наиболее популярных, репертуарных пьес пекинской музыкальной

драмы. В некоторых случаях сюжетная взаимосвязь между двумя пьесами очевидна, как на гравюре «Чжао-цзюнь помогает установить перемирие с северными варварами. Чэнь Син-юань едет устанавливать перемирие с варварами»²². Однако всегда прослеживается общность композиции сцен на каждом листе; похоже, что отбирались пьесы, которые можно было проиллюстрировать похожими друг на друга композициями.

Наиболее вероятным оправданием существования подобного рода картин представляется спектакль. Как известно, труппы пекинской музыкальной драмы за вечер давали не одну пьесу, а несколько отрывков самых разных произведений, исполнение каждого из которых длилось менее часа. Пань Ся-фэн перечисляет в общей сложности 18 различных типов программ, согласно которым драматургические отрывки объединялись в спектакли²³. И хотя мы не нашли прямых подтверждений тому, что пьесы проиллюстрированные на одном листе, исполнялись в одном спектакле, не обнаружилось и противопоказаний такому объединению.

Пьесы должны были исполняться вместе в одном спектакле достаточное время для того, чтобы не только у художников, но и у потенциальных покупателей образовалась устойчивая связь между ними.

Театральную картину уподобляют иногда фотографиям, причем сравнения эти оказываются не в пользу последних. «Именно народная картина, а не фотография, передающая лишь совершенно безмускульное лицо с наклеенной бородой, осмысленно изображает и эффектность актера и его мастерство»²⁴. «Картине можно довериться вполне: она точна во всем (за исключением фантазии художника и смешения с романом, которые сразу же видны)»²⁵. Следует иметь в виду, что китайский художник, работая по канону, никогда не рисовал с натуры, следовательно, все на картине сконструировано им заново по традиционным законам.

Театральное действо на театральной картине — не театральная действительность, а реальность картины. Любая фотография искажает театральную мизансцену, дает о ней представление, измененное плоскостным восприятием. Художник, заново строя композицию на плоскости, преобразует пространство не автоматически, что делает изображенную на картине мизансцену более близкой к реальной, чем если бы эта мизансцена была сфотографирована. В настоящем театре лишь часть зрителей размещается строго по оси, перпендикулярной к авансцене, к остальным зрителям рампа повернута под углом, и они видят искаженную мизансцену. Зритель же театральной картины всегда находится в оптимальном положении, рассматривая картину фронтально.

Как и все народные гравюры, театральные картины не знают светотени, а ведь освещенность — важнейший элемент спектакля. Равноосвещенность делает всех изображенных на картине персонажей равными, иерархия изображается лишь композиционным образом. На театральной картине отсутствует понятие времени суток, ночь передается при помощи условных изображений зажженных фонарей на сцене.

Помимо точности изображения от театральных картин ожидают декоративности и красочности. Картина должна висеть на стене, рассматриваться и «прочитываться» именно в этом положении, но при этом восприниматься как единое целое. Даже картина-серия должна первое впечатление производить вся целиком, а уже потом она будет разглядываться по частям. Излишества оформления листа, типа орнаментальных рамок и медальонов, были довольно редки.

Театральные картины делятся на военные и гражданские, военных было больше; каждый художник специализировался либо на военных, либо на гражданских сюжетах.

Интересно подробно рассмотреть такой элемент оформления театральных картин, как встречающиеся на них в изобилии надписи (ил. 95)²⁶. Их условно можно объединить в несколько групп.

1. Название мастерской-печатни типично для любых *няньхуа*. Как правило, печать мастерской или подпись ее владельца находятся в левом нижнем углу листа.

2. Самый распространенный тип надписи — название картины. В театральных *няньхуа* оно (если есть) обычно совпадает с названием иллюстрируемой пьесы. Пишется в верхней части листа горизонтально, читаться же может в двух направлениях — слева направо или справа налево. Если на одном листе изображены сцены из различных пьес, то пишется название каждой. Случаются нетипичные случаи оформления названия: отдельные иероглифы или вся надпись заключаются в медальоны и воспринимаются как декоративный элемент. Для картин, воспроизводящих сцену, характерно оригинально выполненное название, которое пишется на верхней горизонтальной балке подобно тому, как располагалась табличка с названием театра на его здании. Такая надпись воспринимается как часть убранства сцены.

3. Парные надписи *дуйцзы* на вертикальных столбах по обе стороны сцены. Типичный пример такой надписи приводит В.М. Алексеев: «Мы (актеры) хвалим добро, злодейство казним, различая, что славно, что скверно; и вот все дела чуть не тысячи лет как будто на ваших глазах. Мы скажем о мире, споем о разрухе, укажем, где счастье и где разрушение. И вот все семнадцать династий лежат перед нами, открыты как книга»²⁷. Содержание надписи не связано с сюжетом пьесы.

4. На множестве картин рядом с персонажем пишется его имя. Информация эта, как правило, избыточна, ибо прекрасно знающий театр китаец мог и без надписи его идентифицировать.

5. Иероглифы на различных предметах бутафории: на костюмах героев, флажках, вымпелах, оружии, ширмах.

6. Прочие надписи — стихи, пояснительные прозаические тексты, очень редко реплики персонажей, пишутся в своеобразных облаках, вылетающих из ртов.

Надписи всех выделенных групп редко встречаются вместе на одном листе, возможны их любые сочетания, а также картины без единого иероглифа. Обычно надписи были отнюдь не каллиграфическими, а тексты, особенно длинные, не вполне грамотными, так как основная масса художников *няньхуа* принадлежала к полубразованным, недоучившимся людям. Такое качество надписей не смущало потребителей, картины неизменно находили своего покупателя. В стремлении украсить картину каким-нибудь текстом ощущается извечная любовь и почтение китайцев к иероглифу, к письменному слову. На экспортных акварелях *тунцао* довольно часто рисовались театральные спектакли, иногда рисунки были очень похожи на театральные *няньхуа*, но они крайне редко украшались надписями, что естественно, так как заезжим европейцам значение иероглифов было неизвестно, и трепета перед непонятными надписями они не испытывали.

Чисто практически надпись и на народной картине была не особенно нужна, все было понятно и без нее, к тому же мало кто из покупателей мог ее

прочсть. Обладание гравюрой с надписью, очевидно, как-то приподнимало человека, приобщая его к высшей, недоступной иными способами культуре. В.М. Алексеев, общаясь с крестьянами, погонщиками мулов, слугами, «...часто обнаруживал у них некоторые признаки книжной культуры. Многие, например, оказывались в состоянии прочсть надпись, то есть произнести вслух фонетические эквиваленты иероглифов, образующие смысл надписи (буквально ничего при этом не понимая ни в порознь взятых идеограммах, ни в их сложении)». Все опрошенные оказывались в состоянии истолковать сюжеты картин, их непростую символику, «трудно после этого назвать такого крестьянина совершенно уж неграмотным, некультурным и диким. Вообще, пожалуй, такой массы полуграмотного населения, как в Китае, не было нигде»²⁸. Солидарен с В.М. Алексеевым и современный исследователь Джеймс Хэйз, анализирующий народную картину, особенно на исторические и литературные сюжеты, как один из видов повседневной письменности в деревне²⁹. Театральная картина, доносящая до каждого китайского бедняка сюжеты национальной истории и литературы, способствовала его знакомству и с письменной культурой, формируя слой пассивно, стихийно грамотных людей. Для сравнения вспомним бытовые жанровые *няньхуа*, на которых часто самые обычные, повседневные предметы снабжены надписью — «стена», «телега», «бочка» и т. д. Образовательную роль таких подписей трудно переоценить.

Актер

Человек всегда был главным на народной картине, мастера *няньхуа* выработали целую систему правил изображения человека, которые были обобщены в нескольких главах книги Ван Шу-цуня³⁰. Первая из них посвящена наиболее общим правилам, особенностям отдельных социальных и возрастных типов, передаче движения, мимики, привычек людей, соблюдению пропорций между частями человеческого тела³¹.

Материалы, собранные в следующей главе, учат, как нужно изображать персонажей романов, которых выделяется 11 основных типов: красавицы, богатые знатные женщины, служанки, девочки, богачи, знатные мужчины, бедные ученые, злодеи, бедняки, военные и духи. Даются характеристики каждого типа, указывается, что персонаж должен быть помещен в среду, соответствующую его социальному положению, возрасту, привычкам, в зависимости от сюжетных коллизий иллюстрируемого романа³². Отдельные параграфы посвящены правилам изображения Будд и небожителей, а также вооруженных людей³³.

Необычайно интересна глава, в которой рассматриваются общие эстетические категории, так или иначе приложимые к изображению человека. Категория *чжэнь* — «внутренний мир», «истинная природа» человека относится к основным понятиям китайской эстетики. Ван Шу-цунь считает³⁴, что при создании образа человека мастера *няньхуа* следовали классической теории китайского портрета, выраженной в трактате теоретика и портретиста XIV в. Ван И (Ван Сы-шаня) «Тайные правила портретного искусства» и, в меньшей степени, в трактате известного портретиста XVIII в. Дин Гао «Тайны портретного искусства» (перевод этих сочинений на русский язык содержится в книге К.И. Разумовского «Китайские трактаты о портрете»³⁵).

Сразу же отметим, что для *няньхуа* речь о портрете как таковом, т. е. узнаваемом изображении человека, не идет вовсе; даже при создании образа конкретной исторической личности отсутствует идея портретного сходства, воспроизводятся лишь некоторые атрибуты, присущие этому персонажу. Художникам народной гравюры предлагалось между тем руководствоваться правилами, сложившимися в китайской эстетике именно для портрета, причем портрета, как правило, парадного, ритуального. В этом нет неразрешимого противоречия, ибо детально разработанная китайская физиогномика, определившая членение лица, название и характерные особенности каждой его точки, позволяет создать правдивое изображение любого человека или персонажа при одном непременном условии: художник заранее знает, кого именно он хочет изобразить, т. е. кисть должна следовать за идеей. Естественно, в интерпретации мастеров народной картины сложные правила физиогномики сильно упростились; Ван Шу-цунь приводит и комментирует пять правил, четыре из которых обличены в форму четверостиший из 4, 5 и 7 иероглифов, а одно — прозаическое.

Первое посвящено членению лица: в полном соответствии с классическими постулатами оно делится на 3 вертикальные и 5 горизонтальных частей при помощи прямых и наклонных линий (ил. 96). Есть 8 основных типов членения лица, описываемых так называемым правилом *ба гэ* «Восьми клеток» — уподобление лица одному из 8 иероглифов — *тянь, ю, го, юн, жи, цзя, фэн, шэнь*³⁶.

Второе четверостишие посвящено изображению глаз как средоточию человеческой души, от правильности передачи глаз зависит облик персонажа³⁷.

В третьем четверостишии говорится о том, что есть люди, которых в принципе легко рисовать, и люди, которых рисовать трудно. Чем больше в человеке индивидуальных характерных черт, тем легче его правдиво запечатлеть, труднее всего изобразить безбородого молодого человека, не толстого и не тонкого³⁸.

Четвертое четверостишие посвящено окончательной доработке лица, прорисовке черт и раскраске от руки. Речь идет также о проверке общего впечатления, производимого фигурой в целом. Картина будет висеть на стене, и художник должен учитывать этот ракурс³⁹.

Пятое, прозаическое, правило воспроизводит порядок написания черт лица, начиная от крыльев носа и кончая волосами; всего насчитывается 19 позиций. Такая последовательность соответствует классической теории портрета⁴⁰.

Специальная глава обобщает самые разные сведения о людях, которые могут пригодиться художнику: особенности передачи возрастов, характерных черт жителей различных районов страны. Здесь же рассказывается о том, как важно соблюдать соотношения размеров фигур, следить за стилистическим единством костюмов, даются рекомендации относительно правил изображения фона на картинах-иллюстрациях: каждому действию должен соответствовать определенный фон⁴¹.

Много места отведено правилам изображения фантастических персонажей, которые сходны с образами картин-икон и благопожелательных *няньхуа*⁴².

Правила изображения актера на народной картине являлись частью обширной детально разработанной системы изображения человека как такового. К «фотографической точности» воспроизведения актера на театральной картине мастера *няньхуа* пришли постепенно. Это стало правилом во второй половине позапрошлого столетия, с этого времени можно считать, что театральная народная иллюстрация в основном преодолела влияние книжной графики.

На поздней театральной народной картине можно уже различать актерские амплуа, которых в пекинской музыкальной драме четыре большие группы: *шэн*, *цзин*, *дань*, *чоу*, кроме того была еще группа статистов *вай* (*мо*). Для правильной передачи того или иного амплуа на картине необходимо учитывать совокупность трех признаков, характерных для каждого из них — костюма, грима и сценического движения.

Китайский театральный костюм условен, заведомо исторически неточен, в основном сложился ко времени династии Мин, в нем много анахронизмов. Костюм и грим китайского театра, в особенности *цзинцзюй*, изучен и описан достаточно подробно в книгах Л. Арлингтона⁴³, Ж. Сулье де Морана⁴⁴, С.А. Серовой⁴⁵, Л.П. и В.П. Сычевых⁴⁶, китайских театральных словарях⁴⁷, поэтому мы обратим внимание лишь на некоторые основные моменты.

Стремлению художников точно воспроизвести грим и костюм актеров препятствовали известные ограничения в цвете: *няньхуа* каждого региона обладали своей цветовой гаммой, зачастую отличной от подлинных цветов костюмов и грима. Для богатой цветовой гаммы янлюцинских картин эти ограничения несущественны, палитра же шаньдунских, поздних сучжоуских картин сводилась к пяти основным цветам, что неизбежно влияло на точность передачи, несмотря на это, художники всех регионов придавали большое значение семантике цветов грима и костюмов. В целом «Правила...» уделяют относительно мало внимания изображению грима и костюмов актеров, вопросам же передачи сценического движения и жеста отводится гораздо больше места.

Каким же образом изображались на театральной картине актеры каждого амплуа? Система амплуа изложена в основном по книге Тао Цзюнь-ци, посвященной специально их особенностям в *цзинцзюй*⁴⁸.

Шэн — группа амплуа актеров на главные положительные мужские роли. Разделение на субамплуа определяется возрастом и социальным положением персонажа, родом его занятий.

Лаошэн — «старый *шэн*» занимает самую высокую ступень иерархической лестницы персонажей китайской драмы. Это роль солидного почтенного старца, императора, представителя высшей знати, полководца, министра (ил. 97). Основным костюм *лаошэна* — церемониальный халат *ман бао*, правильное его изображение требовало от художников внимательности и мастерства, так как узор халата был сложен и семантически значим. Халаты были пяти «основных цветов» — *шан у сэ*: красного, зеленого, желтого, белого и черного. Орнамент верхней части халата состоял из драконов, узора *хуа цао* — «цветы и травы», фениксов, а полы и нижняя часть рукавов украшена узором *хай шуй* — «морская вода». Особое значение имел рисунок дракона на *ман бао*, он был двух типов *туань лун* — «свернутый кольцом дракон» и *ду лун* — «одинокий дракон». Император носил желтый халат со «свернутым драконом», прочие персонажи — халаты других цветов с «одиночными драконами», например Чжан Фэю и Бао Чжэну полагался черный халат с «одиноким драконом».

С *ман бао* носили высокие сапоги на толстой подошве *гао фан*, а также головные уборы, которые должны были в точности соответствовать социальному положению и роду занятий их обладателей: императорская «корона» *мян*, шапка высшего чиновника *фэн мао*, шлем главнокомандующего *шуай куй*. Существовали и специфические конфессиональные одежды для *лаошэнов*, например «одеяние с восемью триграммами» *багуа* и для даосов.

Лаошэн не имеет специфических рисунков грима, но часто носит бороду, форма бороды и усов не произвольна, а указывает на вполне конкретные особенности биографии и характера персонажа.

Изображая *лаошэнов*, художники старались точно передать возраст; они обычно весьма величественны, старость без особой необходимости никогда не изображалась как дряхлость. Сценические движения «почтенных старцев» отличались простотой и сдержанностью, на *няньхуа* они запечатлены в спокойных, статичных позах, исполнены чувства собственного достоинства; на картине расположены всегда в центре, все остальные персонажи группируются вокруг них. Из всех актеров чаще всего изображаются сидящими, особенно в ролях императоров или высших сановников.

Существует военное субамплуа *лаошэна* — у *лаошэн*, в котором можно выделить так называемых *кайба лаошэнов* — «*лаошэнов* с оружием и доспехами» на роли активно действующих полководцев высшего ранга; классический пример — Юэ Фэй. Для этих актеров существуют свои приемы ведения сценического боя, на народной картине обычно изображаются в доспехах поверх *ман бао* в характерных боевых позах. Следует также выделить субамплуа «*шэна* с красным лицом» — *хуншэна*, красный цвет здесь символизирует бесстрашие, это единственный случай яркой раскраски лица *шэнов*. Амплуа *хуншэна* прочно закрепилось за Гуань Юем (ил. 98).

Молодым аналогом *лаошэна* является «молодой *шэн*» — *сяошэн*, обычно знатный молодой человек, принадлежащий к одной из четырех основных категорий: *чжи вэй сяошэн* — «молодой *шэн* в шлеме с перьями фазана», молодой герой; у *сяошэн* — «военный молодой *шэн*» — менее парадная роль молодого военного; *шаньцзы сяошэн* — «молодой *шэн* с веером» — чувствительный ученый или чиновник и бедный студент *цюн шэн*.

Молодые *шэны* обычно не имеют яркого грима и лишены растительности на лице (ил. 99). Основное одеяние официальный халат *ман бао*, но если цвета халатов *лаошэнов* называются «основными», то *сяошэны* носят халаты «дополнительных цветов» *ся* у *сэ*: розового, светло-желтого, пурпурного, голубого и бледно-голубого. Из головных уборов следует выделить *шан ши мао* — шапку ученых, синюю, с характерными «ушами», произошедшими от завязок платка, в центре ее украшение в виде розетки. Студенты носят *вэнь шэн цзинь* — повязанный в виде маленькой шапочки без ушек синий платок.

Типичное поведение *сяошэна*, как оно видится художникам народной картины: «*Сяошэн* часто пьет вино, держится изысканно, нагибает голову, играет глазами, стоит прямо, застенчив». Большое значение имеют движения веером — на картине главное, чтобы веер не закрывал губ актера. Молодые военные герои носят поверх халатов доспехи. «Стоит в воинственной позе, устойчив как иероглиф *дин* (гвоздь), ноги широко расставлены, необходимо, чтобы были похожи на дугу»⁴⁹.

Амплуа многих персонажей меняется с возрастом, человек, который в одной пьесе был *сяошэном*, в другой — появляется уже *лаошэном*, соответственно, художник должен следить за соответствием облика персонажа обстоятельствам данной конкретной пьесы. *Няньхуа* отразили также историческую изменчивость амплуа. Так, Ван Шу-цунь отмечает, что на одной из картин его коллекции Тай-гун показан *лаошэном*, однако позднее эту роль исполняли актеры амплуа *цзинь*⁵⁰.

Амплуа *шэн*, очевидно, относилось к тем, изображать которые на театральной картине было легко из-за статичных поз и скупого лаконичного сцени-

ческого движения, между тем *шэны* занимали на картине центральное место. Необходимо было особенно внимательно следить за передачей мельчайших деталей костюма, чтобы верно отразить социальный статус персонажа.

К изображению другой большой группы мужских амплуа — *цзин*, предъявлялись несколько иные требования.

Амплуа *цзин* или *хуалянь* — «раскрашенные лица», объединяет все основные отрицательные мужские персонажи, а также положительные, из тех, которые в европейском театре называли бы характерными. Основная особенность амплуа — сплошная раскраска лица. Все цвета в гриме *цзинов* семантически значимы. Красный символизирует лояльность, святость, высшую степень самых положительных качеств, считается, что краснота получается от того, что стыд проступает через кожу. Пурпурный цвет обладает качествами красного, но в меньшей степени. Черный означает хороший, справедливый, непреклонный характер; голубой — цвет героя: сила, бесстрашие, высокомерие, желтый — те же качества, но в меньшей степени; зеленый соответствует неустанновившемуся, ненадежному характеру; оранжевый и светло-серый — цвета старости, лицо тирана или негодяя обычно покрывает матово-белый цвет — полная противоположность положительному красному.

На раскрашенное в основные цвета лицо наносились символические рисунки, присущие уже не общему типу характеров, а данному конкретному персонажу. Тут могут быть и изображения летучей мыши, солнца, алебарды, эмблемы *тай-цзи* и многое другое. Большое значение имели линии, обрисовывающие глаза и рот. Лицо, разукрашенное таким образом, представляло собой целый текст, сообщающий подробности о персонаже, его возрасте, характере, социальном статусе, его прошлом и дальнейшей судьбе. Рисунок грима зависел от времени, жанра театральной пьесы, но основные его черты оставались неизменными. Художники театральной картины воспроизводили грим с максимальной точностью, соблюдая традиции, характерные для рисунка грима в данной местности, поэтому грим одного и того же персонажа на картинах, выполненных в разных районах страны, может отличаться некоторыми деталями. Характерно, что Ван Шу-цунь не приводит никаких рекомендаций относительно того, как надо изображать *цзинов*, настолько их фигуры характерны и типичны, главное требование — сходство со сценическим прототипом.

Особой пышностью и сложностью отличаются костюмы актеров, исполняющих роли военных *цзинов*. Гардероб их состоял из множества разнообразных доспехов. Наиболее красочным предметом амуниции являлся шлем с прикрепленными на спине четыремя флажками — *бэй ху ци*, произошедший от реального предмета боевого «мундира» военачальника.

Роли, исполняемые *цзинами*, обычно очень динамичны, именно они принимают наиболее активное участие в сценических боях с использованием разнообразного оружия. На картинах, в отличие от солидных, статичных *шэнов*, *цзины* изображаются в боевых позах (ил. 100).

Помимо *цзинов* — исполнителей ведущих ролей — существовало их субамплуа как второстепенных персонажей: специфически боевое субамплуа *у эр хуа* — «военный с двухцветным лицом» или *у цзин* — «военный *цзин*», именно они принимали наиболее активное участие в сценических боях; грим этого субамплуа прост, состоит из комбинации черного, красного или белого цветов, которая дает самое общее представление о характере. На театральных картинах основные бои и сражения ведутся именно силами «военных *цзинов*»,

они выступают как на стороне положительных, так и отрицательных героев, есть среди них и персонажи фантастические. Существует также субамплуа *эр хуа лянь* — «двухцветное лицо», второстепенный персонаж, по характеру ближе к комическому амплуа *чоу*, чем к *цзинам*, нехороший и смешной человек.

Цзин — самое красочное амплуа в китайском театре, пользовалось особой любовью художников театральных картин; техническая сложность передачи мельчайших деталей грима, костюма, особенностей сценического движения испукалась однозначностью, мгновенной узнаваемостью персонажа.

Амплуа *чоу* — мужское комическое амплуа, существует в военном и гражданском вариантах. Разделение внутри группы гражданских *чоу* определяется социальным статусом персонажа: *бао дай чоу* — «чоу в халате и с поясом» — роль смешного князя, чиновника, бородатого, обычно пожилого и умного человека с забавными повадками. *Фанцинь чоу* — «чоу в квадратной шапке» — ученый, образованный человек, объединяет персонажей разных возрастов, как положительных, так и отрицательных. Последняя, очень многочисленная, группа *яобао чоу* «чоу с кошельком на поясе» — представители низших слоев общества.

Движения актеров-*чоу* максимально приближены к естественным человеческим движениям, что нетипично для китайского театра. У *чоу* — «военные чоу» — более однородная группа, включает всех комических персонажей, основная функция которых — ведение сценического боя. Отличительная черта грима всех *чоу* — белая «бабочка» вокруг носа и глаз (ил. 101). На театральной народной картине *чоу* как второстепенный персонаж изображается обычно сбоку, среди актеров, окружающих кого-то из главных героев. Гражданские *чоу* рисуются довольно просто; Ван Шу-цунь полагает, что для придания комического эффекта достаточно сообщить фигуре некоторую неуверенность: «*Чоу* втягивает голову в плечи, пожимает плечами, у него тонкая талия, поднятые руки, кривые ноги, нетвердая походка. Прикрывает глаза веером»⁵¹.

Совершенно другое — изображение военных *чоу*. Актеры этого амплуа — бойцы, в их движениях главное — акробатика. Художники народных картин великолепно научились передавать виртуозные трюки военных комиков. Актеры рисовались в короткой куртке и не стесняющих движений штанах. Часто трюк выполнялся на табурете — знаке какого-нибудь препятствия, которое актеру необходимо преодолеть в ходе боя. Если на картине изображаются столбы сцены, то они также служат снарядом для акробатических номеров *чоу*. Военные комики — единственные в китайском театре, кто может быть изображен на *няньхуа* вниз головой, стоящим на руках, свисающим с балок и столбов, их образы наиболее красноречиво свидетельствуют о том, какого совершенства достигли мастера народной гравюры в передаче движения.

Все женские роли объединяет амплуа *дань*, считающееся самым трудным в основном из-за того, что в традиционном театре женские роли исполняли мужчины (ил. 102). Уровень профессионального мастерства актеров был, естественно, весьма различным, и иногда в исполнителе женской роли чувствовался мужчина, однако на театральной народной картине *дань* — всегда женщина.

Главный трагический женский персонаж — *цин и дань* — «*дань* в темных одеждах» изображался на народной гравюре в полном соответствии с названием амплуа (ил. 103). Противоположная по характеру и, соответственно, по внешнему облику, «разноцветная *дань*» *хуа дань* — молодая женщина как положительный, так и отрицательный персонаж (ил. 104), обычно куртизанка, наложница, служанка, носит разноцветные халаты или короткие куртки

со штанами, часто украшенный вышивкой передник, в руках держит платочек, движения которым символически значимы. Для пекинской музыкальной драмы характерно субамплуа *хуа шань* — «пестрое платье», нечто среднее между двумя вышеперечисленными группами, очень часто изображается на янлюцинской картине в роли главной, обычно положительной, героини.

Два субамплуа *дань* разделяются исключительно по возрасту: любая пожилая женщина *лао дань* — «старая дань» и молодая девушка *сяо дань* — «молодая дань».

Наконец, два субамплуа для военных женщин — *у дань* «военная дань» и *дао ма дань* — «дань-всадница с мечом» (ил. 105). У этих субамплуа разные приемы ведения сценического боя. *У дань* обычно безоружна, ее бой — чистая акробатика, тогда как для *дао ма дань* характерны сложные приемы фехтования. *Дао ма дань* — всегда положительный персонаж, тогда как *у дань* может быть и злодейкой, и духом. Костюмы воинственных женщин являются женскими аналогами мужских боевых костюмов. Главное требование, предъявляемое к актерам — исполнителям ролей «амазонок» в театре и на народной картине — женственность.

Следует выделить еще одно женское амплуа, относимое не к группе *дань*, а к *чоу*, это так называемая *чоу по* — «комическая старуха», единственный случай, когда при определении женского амплуа оказался более важен характер, а не пол персонажа.

Женские фигурки, кроме старух, на театральных *няньхуа* весьма грациозны и декоративны, изящество *дань* подчеркивается близостью тяжелых массивных мужских фигур. Художники тщательно воспроизводят мельчайшие детали костюма, аксессуары — веера, платочки, головные уборы, прически. Женские лица лишены значимого грима, покрыты толстым слоем косметики: идеал женской красоты — необычайная белизна кожи и нежно-розовый румянец. Сами же лица лишены выраженных индивидуальных черт, все женщины, в общем, похожи друг на друга.

В книге Ван Шу-цуня правил изображения именно женских амплуа больше всего. «Особенно трудно рисовать руки... Руки *дань* выражают то, что хочет сказать душа и рот, их наиболее трудно гравировать». *Цин и дань* — трагический персонаж — неизменно «прикладывает руки к груди», тогда как *у дань* «стремительна, как ветер»⁵².

Помимо четырех основных групп амплуа *цзинцзюй* знали еще две категории статистов: *у хан* — «военный строй» — для участия в массовых сценах военных пьес в качестве солдат и *лю хан (мо)* — «группа сопровождения» главного действующего лица, выполняющая функции обслуживания актера непосредственно на сцене, они подают необходимые по ходу действия вещи, выносят бутафорию, поправляют костюмы. На народной картине изображаются чаще всего держащими ширму-плакат с условным рисунком какого-либо объекта. Все статисты носят простые, одинаковые костюмы. Костюм солдата состоит из короткой куртки, иногда украшенной большим иероглифом *бин* — «солдат», штанов и острокопечной шапочки, доспехи чаще всего отсутствуют, обязателен какой-либо знак принадлежности солдата к той или другой противоборствующей стороне.

Небожителей, святых, чертей исполняли актеры разных амплуа в зависимости от характера конкретного фантастического персонажа, на народных картинах их изображали по-разному. Есть группа персонажей, чей внешний облик не отличается от «обычных» людей, например красавицы-феи.

А вот как рекомендуется изображать демона (*могуй*): «Голова, как ковш, брови, как метла, нос, как гиря, рот, извергающий пламя, глаза, как дверной замок, лицо, как грецкий орех (морщинистое и неровное), отвратительные клыки, плохие зубы, уши круглые...»⁵³. Рядовые же черты обычно тщедушны, рыжеволосы, покрыты рыжей шерстью.

В книге Ван Шу-цуня можно найти и правила изображения фантастических существ на *няньхуа* любых жанров⁵⁴; рассматривается 15 подобных персонажей или групп персонажей: Цзао-ван, Яшмовый император Юй-ди, Будды, Бодхисаттвы, божества — покровители ремесел, военные духи, духи умерших, даосские бессмертные...

Помимо актеров и их помощников, на театральной народной картине встречаются изображения детей, музыкантов и животных.

В традиционном китайском театре дети, как правило, не выступали в составе взрослых трупп⁵⁵. Вынесение же на сцену младенца, что изображено на многих театральных гравюрах, было бы для китайского театра недопустимым натурализмом (ил. 106 а, б). Дети на театральной картине — явно посторонний элемент, привнесенный из *няньхуа* других жанров. На настоящей сцене актер обозначает младенца специальными жестами, более старших детей играют взрослые. Дети изображались на театральной картине достаточно редко, поэтому отсутствует тип именно «театрального» ребенка. Младенцы на руках у взрослых похожи на кукол, подростки тиражируют заимствованный у благопожелательной картины облик близнецов Хэ-Хэ — «Согласие-Единение», о которых много и подробно писал В.М. Алексеев⁵⁶. Позы детей на театральной картине лишены театральности, присущей позам настоящих актеров. Девочки изображаются часто в качестве служанок, т. е. с чисто декоративными функциями. Вне зависимости от времени действия дети одеты в костюмы, относящиеся к периоду создания картины. Пропорции роста детей и взрослых не соблюдаются, дети лишь условно ниже взрослых.

Ван Шу-цунь приводит только два правила, касающихся изображения детей. Согласно первому, девочка-служанка должна выглядеть так: «Брови подняты, глаза угодливы, улыбка во все лицо, грызет палец, играет с платком, у нее гладкие волосы на висках и опрятная одежда». А вот младенец: «Короткие руки, короткие ноги. Большая голова, маленький нос, большие глаза, нет шеи. Нос, брови, глаза — все сходится вместе. Ни в коем случае не должно быть видно костей»⁵⁷.

Есть картины, запечатлевшие детей, разыгрывающих сцены из спектаклей⁵⁸ или музицирующих (ил. 107). Популярность театрального искусства в традиционном Китае породила стремление со стороны зрителей ему подражать, театрализацию жизни, отразившуюся в детских играх. «Так как театр — высшее искусство, то и ребенок, играющий в актера, — особо талантливый. Следовательно, картина желает вам [...] умных одаренных детей (конечно, мальчиков)», — так объясняет подобные картины В.М. Алексеев⁵⁹. Речь не идет о пожелании иметь детей-актеров или музыкантов, ибо эти профессии не были почтенными.

Традиционный китайский театр немислим без музыки, именно характером музыкального сопровождения определяется основное различие театральных стилей. Музыка аккомпанировала пению и оформляла звуковые эффекты — гром, шум дождя, цокот копыт, отбивала ритм в акробатических номерах. Театральный оркестр состоял обычно из 5–8 человек — исполнителей на струнных, духовых и ударных инструментах. Состав каждой инструментальной группы

варьировался в зависимости от жанра пьесы — в «военных» пьесах ударные инструменты преобладали над струнными и духовыми. Во время спектакля музыканты располагались на сцене, как правило, у рампы справа, если смотреть из зрительного зала.

Музыкальный по самой сути своей театр предстает на *няньхуа* совершенно не музыкальным. Театральная народная картина не изображает музыкантов даже тогда, когда полностью воспроизводит настоящую театральную сцену, на ней нельзя обнаружить поющих актеров. Это легко объяснимо — лицо поющего человека некрасиво, оно приобретает выражение, не поддающееся однозначной трактовке, так как открытый рот искажает рисунок грима. Отсутствие на картинах музыкантов объяснить сложнее. Можно было бы сказать, что появление на картине людей, непосредственно не связанных с действием, усложнило бы композицию. Однако на многих листах мы видим персонажей, значительно менее значимых для спектакля, чем оркестранты, — слуг, статистов. Эти люди располагались на рисунке произвольно, в зависимости от потребности каждой конкретной композиции. Музыканты же занимали на сцене вполне определенное место, их нельзя было передвинуть просто по желанию художника; сидящие на сцене впереди и справа музыканты не вписывались в композицию картины, будучи изображенными на их обычном месте, они заняли бы первый план, оттеснив актеров, затруднив понимание сюжета.

Изображение музыкальных инструментов на театральной народной картине мы встречаем только в тех случаях, когда по ходу действия на них играют сами актеры. Например, на картине «Слушает игру на цитре»⁶⁰ крестьянин Чжун Цзы-ци слушает игру министра Юй Бо-я; картина иллюстрирует пьесу именно о музыке, ибо министр и крестьянин подружились из-за обнаружившейся общности музыкальных вкусов.

В традиционном театре животные на сцену не допускались⁶¹. Существовали различные пути их сценического воплощения:

1) условный, когда фигура человека с плеткой в руке означает всадника, т. е. актер играет одновременно и всадника, и лошадь под ним (ил. 108);

2) животного играет загримированный актер, который обычно активно действует в пьесе и владеет человеческой речью, как, например, Сунь У-кун (ил. 109) и Чжу Ба-цзе, но есть и костюм двустворчатого моллюска (ил. 110);

3) образы животных возникают из монологов и диалогов персонажей, повествующих о встречах с разными зверьми, об охоте. Движения и жесты актеров имитировали повадки животного, о котором он рассказывал, один человек мог рассказать и показать схватку своего персонажа с тигром.

Эти способы оказались недостаточны для статичной картины, поэтому на театральной *няньхуа* появились изображения настоящих зверей и птиц.

Художники *няньхуа* рисовали животных, руководствуясь такими их характеристиками: «У лошади поднятая голова и выпуклая грудь», «У барана поднятая голова, а у свиньи — опущенная», «Олень пуглив, у тигра внушительный облик», «Лошадь, когда спотыкается, ржет, корова спит на ходу, собака лает через забор, кошка моет мордочку»⁶². Были выработаны и практические советы по рисованию животных. Лошадь рекомендовалось рисовать в три приема, вначале контуры тела, затем голову и, наконец, ноги и хвост. Птиц начинают рисовать с клюва, а кончают хвостом и лапками. Художники, прежде чем приступить к рисованию животных, должны изучить строение их тела, движения⁶³. Все рекомендации основаны на точных жизненных наблюдениях, звери фикси-

руются в наиболее характерных для них позах. Характерно, что в упомянутых высказываниях нет разделения животных на реальных и мифических. Подряд, друг за другом, следуют описания дракона, феникса, льва, тигра, коровы, зайца, петуха, единорога *цилиндя*, карпа.

Художники театральных картин соблюдали общие для всех *няньхуа* правила изображения животных, если они не входили в противоречие с требованиями сюжета. Тигр на гравюре с изображением знаков зодиака или пейзажа мог иметь только «внушительный вид», на театральной же картине пронзенный копьем в сцене охоты этим видом он уже никак не обладал.

Чаще прочих животных на театральных картинах изображалась лошадь, что вызвано пристрастием художников к «нетеатральному» воспроизведению больших батальных и охотничьих сцен, дающих большой простор для фантазии.

Трудно перечислить всех зверей, встречающихся на театральных картинах. Помимо лошадей и традиционных объектов охоты можно упомянуть животных, фигурирующих в популярных пьесах: это вол и сороки в иллюстрациях к пьесам на сюжет легенды о Пастухе и Ткачихе, многочисленные зооморфные персонажи из пьес по роману «Путешествие на Запад», лисы-оборотни. На иллюстрации к пьесе «Свадьба лисицы»⁶⁴ лисицы помещены в облаках над головами персонажей (ил. 111), что заставляет предположить в последних оборотней. Мифические и экзотические животные, поскольку они почти не бывают непосредственными участниками описываемых в драмах событий, на картинах встречаются редко, но изображения драконов и фениксов украшают многие театральные костюмы.

Основная заслуга художников театральной картины состоит в точности передачи движений актеров. Лицо актера на картине обычно лишено мимики, и то, в каких отношениях находятся персонажи между собой, что они делают в данный момент, явствует исключительно из поз и точно зафиксированных жестов. Китайский театр не знал простого бытового жеста, любое, даже самое мелкое, движение носило символический характер, имело название, входило в группу сходных по значению движений. Из всего бесчисленного многообразия актерских жестов художники выбрали несколько основных, наиболее характерных, значимых, легко читаемых.

Большое значение в игре актеров имели движения пальцев, кистей рук: художники тщательно вырисовывали кисть, четко видную на фоне белого обшлага рукава: на сцене актер, желая привлечь внимание к положению пальцев, откидывал длинный белый рукав, демонстрируя кисть. Вся фигура изображенного на картине актера закодирована языком символического жеста.

Предметы, которыми пользуются актеры, делают их действия еще более красноречивыми и понятными: важно обращать внимание на то, как женщины держат платочки, ученые мужи веера, а военные — оружие.

Воспроизведению на народной картине подлежали только движения «на месте», перемещения актеров по сцене, также имеющие свои названия и символический смысл, не могли быть перенесены на картину. Художники стремились снять эти ограничения при помощи композиционных приемов особого ритмического расположения групп актеров на листе.

Мизансцена в театре имела строго геометрический характер, определяемый двумя дверями в задней стене сцены и передним ее краем. Актеры входили в правую дверь, называемую *чу цзян* — «выходит генералом» и, совершив заданный ролью маршрут по сцене, уходили в левую дверь *жу сян* — «уходит

министром». Сами двери изображались редко, но композиция картин подразумевает их наличие. Любая многофигурная группа актеров распадается на три части: главные герои у переднего края в самом центре листа, две другие группы — на втором плане напротив воображаемых дверей. Актеры размещаются на листе по условной волнообразной линии, соответствующей расположению персонажей на сцене.

Динамизм мизансцене придают символически значимые приемы перемещения актеров по сцене. Если актер совершает круг вокруг пустого пространства, то это означает, что он совершил переход в 100 *ли*, это называется *юань чан* — «круг на сцене». Есть группа приемов, обозначающих погоню; жестами актеры открывают и закрывают несуществующие двери, вскакивают на воображаемых лошадях, характерную траекторию описывает нижестоящий персонаж перед тем, как предстать пред вышестоящим. Сложные правила описывают перемещения по сцене группы сопровождения главных персонажей — конвоя *лунтао*, фигуры построения имеют названия в зависимости от их формы. Например, фигура построения конвоя перед выходом главного персонажа на сцену называется *и цзы* — «построение в форме иероглифа “единица”», более сложная фигура *эр лун чу шуй* — «два дракона выходят из воды»: одновременно из двух дверей выходят две «армии» с оружием и штандартами, первый солдат каждой из них доходит до авансцены, остальные выстраиваются по линии вглубь сцены, затем выходят генералы и останавливаются друг перед другом в центре, начинается бой.

Многие движения по сцене нельзя перенести на картину, их отсутствие художники пытались компенсировать привнесением на театральную картину реалий, отсутствующих в постановке. Сценка с 2–3 персонажами обычно полностью повторяет театральную мизансцену, но чем многолюднее и сложнее композиция, тем больше она требует «нетеатральных» элементов для того, чтобы изображенное на ней действие было однозначно понятным.

Особо сложна техника игры актеров, занятых в военных пьесах, каждому амплуа присущи своя система жестов, свой набор движений. Актеры владеют чисто акробатической техникой *ба-цзы* с использованием настоящего боевого оружия (ил. 112). *Ба-цзы* складывалась на протяжении всей долгой истории китайского сценического искусства, ее техника основана на практике боя древности и средневековья. Различные виды *ба-цзы* определялись длиной и функциональными особенностями применяемого оружия.

Другой вид сценической акробатики назывался *тань-цзы* — «упражнения на ковре»: весь комплекс движений — кувырки, сальто, пируэты — выполнялся на расстеленном ковре, который обычно воспроизводился и на народной картине. Существовали неакробатические приемы актерского мастерства для военных персонажей, заключающиеся в символической передаче реальных боевых жестов и движений.

Актеры должны были владеть всеми навыками передачи душевного состояния героя, уметь носить доспехи и пользоваться разнообразными деталями своего костюма — флажками, перьями, длинными рукавами. При столь сложной технике актерской игры задача художника очень трудна (ил. 113). Только правильно изображенный, точно зафиксированный жест делал всю запечатленную на картине сцену вполне понятной. Художник должен был не только точно воспроизвести жест актера. Из всего многообразия движений, совершаемых актерами в боевых эпизодах, нужно было выбрать одно, адекватно отражающее

данный момент движения в его самой выразительной стадии, лучшем ракурсе. Необходимо избегать возможности двоякого толкования изображенного жеста, соотносить между собой одновременные движения нескольких персонажей. Несомненно, что система изображения боевого жеста на театральной картине есть результат долгой культурной традиции, которая выработала определенный стереотип для каждого амплуа, каждой ситуации. Заметим, что современные учебники батальной живописи рассматривают театральную картину как один из важных источников знаний о том, как надо рисовать вооруженных людей⁶⁵.

Сцена и бутафория

Для картин, воссоздающих театральную мизансцену, существовало три точки зрения художника на объект изображения: самая отдаленная, когда сцена видна вся целиком; по мере приближения к ней что-то неизбежно выпадает из поля зрения, наконец, самый близкий ракурс, когда видны только актеры и некоторые предметы бутафории без фона. Расположение актеров и мебели при этом одинаковое, только в первых двух случаях — относительно сцены, а в последнем — относительно краев листа⁶⁶.

В старом Китае существовало два типа театральных помещений. Самый распространенный — временная сцена, сооружаемая из досок и циновок непосредственно перед представлением бродячей труппы в деревне при храме или у здания общины. Постоянных театральных помещений было немного, они возводились в городах при храмах, во дворах богатых частных домов и императорских дворцов, в увеселительных кварталах. По архитектуре здание постоянного театра не отличалось от любого другого; интерьер же был своеобразен: характерное изображение богатого театрального зала можно увидеть на картине «Театральный зал “Терем Лунного света”»⁶⁷ (ил. 114) из собрания Государственного Эрмитажа (ЛТ — 5605).

Устройство самой сцены в обоих случаях принципиально не различалось. Зрители смотрели на приподнятую сцену с трех сторон, эстрада была отделена от публики невысокими перилами. На задней стене располагались двери для входа и выхода актеров. Вертикальные столбы по бокам эстрада украшались парными надписями, сцены богатых театров декорировались резьбой. Декораций не было, вся бутафория сводилась к ширмам, столам, стульям и светильникам. Отсутствовало и то, что в европейском театре принято называть «машинерией».

Изображение настоящей сцены целиком встречается на театральных *няньхуа* достаточно редко (см. ил. 95). Оно требовало сложной композиции: сцена была квадратной, и если размещать ее на прямоугольном листе, образуется пустое пространство по бокам, которое нужно чем-то заполнять. Такая композиция требует большого формата и воспроизведения многих мелких деталей, отвлекающих от сюжета пьесы.

Гораздо больше картин, изображающих не всю сцену, а лишь часть ее — перила, балки, которые превращаются в символ сцены. Композиция таких картин гораздо проще, а изображенных деталей вполне достаточно для того, чтобы домыслить оставшуюся часть сцены.

Часто, особенно на картинах небольшого формата, действие разворачивается на чистом листе бумаги без фона.

Бутафория китайского театра *цемо* проста по составу, но ее восприятие требует специальной подготовки. Специфический театральный антураж отсутствовал, все заменяли столы и стулья, не только в своем прямом назначении, но и как условные приспособления, помогающие воображению зрителей представить нужную по ходу действия ситуацию. Обе функции мебели нашли отражение в театральных *няньхуа*.

Основной предмет бутафории — стол, покрытый богато вышитой скатертью с драпировкой (ил. 115). Различные комбинации расположения стола и стульев имеют свое определенное значение. «Театральная энциклопедия» приводит 18 возможных сочетаний столов и стульев⁶⁸, в основном совпадающих с теми, которые описывает Ван Шу-цунь в «Правилах изображения...»⁶⁹. Основная позиция называется *дацзо*: стол точно в середине сцены (или листа), стул стоит за столом, существуют варианты этой позиции: либо большее число стульев, либо расположение ближе к краю сцены (листа) под углом к зрителю. В этих случаях пространство перед столом обозначает гостиную, присутственное место, позади стола — внутренние покои, кабинет. Следующие две комбинации — *шуан дацзо* и *се чан дацзо*: соответственно сочетание двух и трех столов под углом друг к другу и стульев при них. Употребляются в сценах больших пиров (ил. 116).

Есть семь комбинаций вариантов расположения стульев перед столом и по бокам от него, Ван Шу-цунь из них оговаривает только один — стул перед столом означает деревенский дом⁷⁰. Шесть остальных связаны с использованием столов и стульев не по прямому назначению: стулья на столе могут означать крепость или гору, мост или алтарь (ил. 117).

Театральная бутафория многозначна. Мебель устанавливается на всю пьесу, в новой сцене та же комбинация выступает иногда уже в другом качестве. В *няньхуа* такая многозначность снимается изображением одной конкретной сцены. Иногда используются столы со специальными пологими для обозначения кровати; они же символизируют женскую половину дома (ил. 118). Кровать может изображаться и при помощи двух стульев, накрытых скатертью. Опрокинутые и перевернутые стулья имеют свои значения; Ван Шу-цунь указывает, что поваленный стул есть пещера. На картине «Лодка, в которой едут за цветами»⁷¹ женщина с веслом стоит около лежащего на боку стула, т. е. плывет в лодке, стоящий рядом около стола мужчина смотрит на нее в свернутый в трубочку лист бумаги — подзорную трубу. На представлениях уличных театров использовался иной способ изобразить, что герои едут в лодке (ил. 119)⁷².

Другим важным предметом бутафории была ширма. Ван Шу-цунь указывает три типа ширм, встречающихся на театральных картинах⁷³. Ширмы, стоящие во внутренних покоях, рекомендуется украшать пейзажами, картинами с изображением цветов и птиц, бамбука и орхидей; на ширмах из казенных помещений следовало рисовать сюжеты из истории.

Сцена украшалась фонарями, по бокам размещались обычно деревянные подставки для оружия — мечей, копий и т. д., оттуда актер мог брать необходимое по ходу действия оружие.

Другой тип бутафории, редко попадающий на листы театральных картин, можно назвать плакатом. В определенные моменты представления на сцену выносили куски материи с нарисованными на них стенами, крепостями, горами и т. п. Их держали рабочие сцены, а иногда сами артисты (ил. 120), по окончании эпизода плакаты уносились.

Всякого рода мелкая утварь встречалась в китайском театре редко, лишь в сценах больших пиров на *няньхуа* рисовалась посуда.

Театральная картина приспособливалась и видоизменяла бутафорию так, чтобы она стала однозначно понятной. Элементы сценической реальности часто замещались элементами реальности настоящей. Иногда художники допускали лишь незначительные отступления от точного воспроизведения бутафории — рисовали настоящую кровать с пологом, помещали на картине большее количество мебели, чем то, которое встречается на сцене: разнообразные стулья и кресла, напольные светильники, опахала и штандарты в специальных подставках. Вместо объекта на плакате очень условно намечали его реальное подобие, например фрагмент крепостной стены, очень похожий на плакатный, но без плаката и статистов, которые его держат. Это не искажало общей композиции картины с изображением сцены.

Следующим шагом по пути отступления от точного воспроизведения сцены и бутафории явился перенос действия в среду, принципиально отличную от сценической. Персонажи пьес рисовались на фоне, напоминающем реальный, при этом композиция могла измениться до неузнаваемости. Есть три основных типа «реального фона» театральных народных картин: интерьер, пейзаж, архитектурные сооружения, возможны сочетания их на одном листе. Чем больше формат картины, тем больше на этой картине отступлений от театральной реальности.

Можно выделить два варианта картин с реальным интерьером. Первый предполагал изображение целой комнаты, т. е. пространства, ограниченного стенами с оконными и дверными проемами, иногда разреза двухэтажного дома, действие в котором происходило во всех помещениях одновременно (ил. 121). Мебель на таких картинах располагалась в соответствии с настоящим видом комнаты и была ориентирована относительно стен, окон и дверей. В другом варианте стены не воспроизводились, и композиция картины могла быть произвольной, художник по своему усмотрению располагал на листе как персонажей, так и мебель.

Изображаемый на театральной картине интерьер был исторически анахроничен, убранство соответствовало времени художника, а не действия драмы.

Стремление к передаче как можно более богатого интерьера приводило часто к перегруженности картин мелкими деталями (ил. 122). Изобилие мебели требовало большего количества персонажей, чем полагалось по сюжету в данной сцене. Излюбленными объектами изображения сделались изящные фигурки статисток-служанок в красивых одеяниях. По всему листу без соблюдения законов перспективы располагалась мебель: всевозможные столы и столики; на столах, часто без всякой связи с действием, была расставлена разнообразная утварь, посуда. Изображались стулья, кресла, плетеные, резные, лаковые и фарфоровые табуреты, богато декорированные кровати, шкафы и комоды. Очень любили рисовать вазы с цветами и без, напольные или на консолях, лампы и подсвечники, экраны от солнца. Важную роль в организации пространства на таких картинах играли ширмы, воспроизводилась их роспись — каллиграфия или пейзаж; рисунок ширмы на театральной картине как бы раздвигает границы сюжета, являясь «окном» в другой мир.

Формы, цвет, декор и орнамент китайской мебели имели символическое значение⁷⁴. Поверхности мебели украшались изображениями драконов, цветов

и листьев лотоса. Орнамент решеток на окнах, края кроватей складывался в иероглифы с благопожелательным значением.

Художник, изображая на театральной народной картине богатый интерьер, желал будущему покупателю столь же роскошной обстановки; комбинируя на листе предметы мебели и орнаменты, имеющие понятное каждому китайцу символическое значение, зашифровывал вполне определенное благопожелание, не связанное непосредственно с текстом иллюстрируемой пьесы.

Сюжеты пьес часто заставляли художников переносить театральное действие со сцены в пейзаж⁷⁵. Степень их знакомства с классическими произведениями пейзажного жанра была различна, что приводило к отличию изображаемого ими пейзажа от канонов *шань-шуй*. Характерно, что большинство театральных *няньхуа* с элементами пейзажа появилось на свет и стало популярным после издания многочисленных трактатов и руководств по живописи с подробными иллюстрациями, которые дали многим художникам и резчикам возможность ознакомиться с основными приемами пейзажной живописи. Пейзаж был основным, наиболее ценным жанром классического искусства, особое отношение к пейзажным свиткам ощущалось и народными художниками, и покупателями их продукции. Появление чисто пейзажных народных картин явилось очевидным следствием этого отношения, хотя этот они не стали очень популярными потому, что «чистый» пейзаж все же слишком абстрактен. Театральное действие, вписанное в пейзаж, оказалось вполне удачным сочетанием.

Основной композиционный принцип классического пейзажа и пейзажа на театральной народной картине общий: плоскостное кулисное построение пространства, однако есть и много различий. Из трех возможных для жанра *шань-шуй* типов перспективы формат *няньхуа* позволял использовать лишь один: перспективу *пинъюань* «ровная даль», характерную для горизонтальных свитков. Пейзаж на *няньхуа* представляет собой как бы отдельный участок длинного горизонтального свитка, композиционно вполне законченный.

Для горизонтальных свитков характерна приподнятая линия горизонта, совершенно недопустимая для народной картины, так как поднятый горизонт неизбежно отвлекает внимание зрителя от первого плана. Линия горизонта на театральной картине опускается до середины листа, а само действие максимально выдвигается вперед к зрителю. Композиция пейзажных свитков многопланова: несколько планов располагаются один над другим с постепенным сокращением размеров предметов от первого плана к последующим. Художники даже самых больших театральных картин с пейзажем ограничивались двумя, реже тремя планами: на первом плане разворачивалось театральное действие, второй план — пейзаж, третий же — лишь слегка намечен. Часто нарушались пропорции в соотношении размеров предметов в разных планах, уменьшение предметов по мере их удаления от первого плана было необязательно. Не соблюдалось и реальное соотношение размеров предметов в пределах одного плана, т. е. фигуры людей равны рядом расположенным деревьям, горам и скалам, что совершенно недопустимо для *шань-шуй*. Присущий классическому пейзажу лаконизм был совершенно чужд народной картине, если уж художник начал изображать пейзаж, то он непременно заполнит им весь лист, не оставив незакрашенного, «пустого» пространства (ил. 123).

И полихромный классический пейзаж, и народная картина стремились правильно передать природные цвета. Однако если *шань-шуй* избегал ярких контрастных цветов, стремясь отразить тонкие нюансы и полутона, то худож-

ники *няньхуа* делали свои картины как можно более яркими и красочными, пейзаж выдерживался в колорите, присущем народной картине.

Художники народной гравюры явно были знакомы с основным приемом изображения архитектуры в классической живописи *цзехуа* — «рисование по линейке», который был весьма удобен для переноса в кишлографическую технику. Архитектуре на народной картине посвящена целая глава книги Ван Шу-цуня⁷⁶, в которой рассматривается история развития техники *цзехуа*, затем даются рекомендации относительно изображения конкретных строений — дворцов и домов знати, храмов, беседок, павильонов, мостов. До того, как начать рисовать дом, следует определить размеры и пропорции здания, рисовать нужно в той последовательности, в которой оно строится: сначала цоколь, затем вертикальные столбы и поперечные балки, крыша, стены, *доу-гуны*, покрытие крыши черепицей. Целые разделы посвящены тому, как надо рисовать различные архитектурные детали, узоры оконных и дверных переплетов, указываются различные виды черепицы, породы дерева, древесину которых следует имитировать. Отмечается, что без постоянных упражнений в рисовании домов тушью не достичь совершенства при изображении архитектуры на гравюре. Эти рекомендации распространяются на *няньхуа* всех жанров, между тем изображение архитектуры на театральной картине имеет некоторые особенности.

Художники при изображении архитектурных сооружений не стремились к соблюдению исторической правды. Герои пьес располагались не на фоне строений своей эпохи, а около современных художнику зданий в цинском стиле, который сравнивают с барокко и даже с рококо в европейском искусстве из-за богатой резьбы и изобилия мелких деталей.

Воспроизводимые на театральных *няньхуа* постройки четко разделяются на военные и гражданские⁷⁷. Гражданские в основном представляют собой богатые каменные дома чуть ли не дворцового типа, часто совершенно не соответствующие сюжету пьесы, что выдает благопожелательный характер этих изображений. Бедные дома рисовали только тогда, когда этого совсем нельзя было избежать, например хижина отшельника Чжугэ Ляна на картине по пьесе «Три визита в тростниковую хижину»⁷⁸ или небольшой деревенский домик с колодезем во дворе на картине «Склон Чанбаньпо»⁷⁹, в котором вынуждена была скрываться госпожа Ми с малолетним наследником Лю Бэя.

На театральных картинах обычно изображались здания примерно одного типа: прямоугольный в плане одно- или двухэтажный дом — *дянь* или *лоу*. Деревянный или каменный дом располагается точно в центре листа и обращен фасадом к зрителю, он обычно стоит на высоком стилобате, сложенном из крупных камней. К расположенной по фасаду двери ведут ступени, на которых почти всегда кто-нибудь стоит. Вертикальные столбы *чжу* иногда украшались парными надписями, которые были типичны для настоящей сцены, под крышей дома помещалась табличка с названием пьесы; изображение настоящей сцены и здания причудливым образом смешивалось.

К дому с двух сторон примыкают стены так, что фасад и стена образуют тупой угол, что создает замкнутое пространство двора. Театральное действие разыгрывается всегда на первом плане, все остальные реалии служат для него лишь фоном, своеобразной заменой сцены. Дом заменял задник сцены, а стены двора боковые кулисы (если использовать европейскую терминологию), привычная мизансцена не очень менялась при переносе в другое пространство.

Существует вариант картин, на которых действие разворачивается одновременно в нескольких местах — во дворе и в доме. Если что-то происходит в доме, то фасадная стена его не воспроизводится, рисуется как бы дом в разрезе.

Здание редко изображалось целиком — от фундамента до крыши. Полностью воспроизведенная высокая крыша не поместилась бы на листе, не нарушив композиции картины, поэтому крыша обычно «обрезалась».

Иногда богатые гражданские здания располагались на фоне пейзажа, в котором прослеживались элементы парковой архитектуры: беседки, изогнутые мостики, живописные валуны; часто они видны через круглые или овальные отверстия в примыкающих к дому стенах. В парке иногда изображались второстепенные персонажи: актеры *чоу* в характерных динамичных позах.

На театральных картинах фигурировали преимущественно жилые строения. Культовые, хозяйственные либо декоративные сооружения редко изображались отдельно крупным планом, они есть только на больших картинах с изображением пейзажа как элемент этого пейзажа.

О военной архитектуре уместно будет рассказать в связи с таким особым типом театральной народной картины, как батальная⁸⁰, имеющая свою четко определенную и постоянную композицию. В центре листа располагались главные персонажи, предводители двух противоборствующих сторон. Второстепенные персонажи, воины помещались ближе к боковым краям листа. Количество действующих лиц ограничено, соответствовало тому, которое реально могло находиться на сцене: как правило, «генерал» и 2–4 «солдата» с каждой стороны (ил. 124). Реальный масштаб происходящего: крупное сражение или простая стычка ясен только из контекста. Можно выделить тип картин с присутствием «наблюдателя» — «генерал», сидя в кресле, наблюдает за разворачивающейся перед ним битвой, бутафория обычно отсутствует.

Желая убедительно показать зрителю большой бой, художники часто жертвовали театральной мизансценой, вся композиция менялась, появлялась крепость на фоне пейзажа, увеличивалось число действующих лиц, кавалеристы садились верхом на настоящих коней.

Крепость располагалась обычно сзади у края листа, весь первый план занимало изображение битвы, художник получал возможность разместить на первом плане множество персонажей: всадников и пеших воинов, с их помощью показать масштаб и ожесточенность сражения. Воины каждой армии несли знамена с иероглифами — фамилией князя или главнокомандующего, солдаты одеты в цвета своей армии.

У художников театральной картины было весьма приблизительное представление о ходе и методах ведения осадных операций, их мало интересовали подлинные реалии боя, этим определяется большая доля условности в изображении батальных сцен. На множестве картин воины, как пешие, так и конные, стреляют по толстым каменным крепостным стенам из луков, или идут на штурм с копьями наперевес; эффективность этого на практике равна нулю, но ожесточенность битвы передана.

Изображение крепостей было условно, соблюдением реальных размеров обычно пренебрегали, крепостные стены рисовались почти вровень с людьми и всадниками, зубцы крепостных стен имели размеры человеческой головы, а люди, стоящие у стены и на стене, были одинаковой величины (ил. 125).

Обычно воспроизводилась не вся крепость, а отдельный участок сложной из крупных камней стены как знак неприступности осаждаемой цитадели,

с воротами и надвратной башней. Многие названия военных пьес были названиями крепостей, которых осаждают в пьесе, над воротами пишется название крепости, совпадающее с заголовком пьесы.

В заключение этой темы приведем некоторые статистические данные. А-ин подсчитал, что в один из годов конца Цин мастерская Дай Лянь-цзэна отпечатала 125 театральных картин, из них картин с реальным фоном — 54 листа, с действием на фоне сцены — 20 листов, персонажи пьес на чистом листе бумаги без фона — 48 листов, картины с изображением нескольких сцен на одном листе — 11 листов⁸¹.

Театральная народная картина и няньхуа других жанров

Театральные народные картины постоянно взаимодействовали с *няньхуа* других жанров. Ближе всего к театральной гравюре были иллюстрации на отдельных листах к недраматургическим сочинениям: историческим эпopeям, романам, новеллам, реже — стихам. Театральные *няньхуа* и *няньхуа* — иллюстрации к недраматургическим сочинениям восходят к одному источнику — книжной иллюстрации. Ранние образцы картин обоих жанров сохраняют черты книжной иллюстрации. Художественный стиль, который позднее будет отличать театральную картину от литературной и их обеих от книжной иллюстрации, формировался постепенно⁸². Если литературная картина более следует книжной иллюстрации, то театральная быстро вырабатывает свои законы.

Картины — иллюстрации к недраматургическим сочинениям предполагают более высокий уровень образованности потенциальных покупателей, так как для понимания их нужно было не знакомство с пьесой, а знание самого литературного произведения. Литературные картины имели другого адресата, нежели театральные, расходились среди более образованной, состоятельной, но и немногочисленной части населения. Отсюда небольшие тиражи картин и их обычно высокий художественный уровень — тонкая резьба, изысканная цветовая гамма.

Много картин-иллюстраций было создано в Янлюцине: к романам «Возведение в ранг духов», «Сон в красном тереме», новеллам Пу Сун-лина. Отдельно следует выделить немногочисленные картины, посвященные поэзии и поэтам.

В знаменитой мастерской Дай Лянь-цзэна выполнены две гравюры о Тао Юань-мине: «Тао Юань-мин любит хризантемы» и «В персиковом саду спрашивает брод»⁸³. На первой — сцена из жизни самого поэта, который очень любил хризантемы и занимался их разведением. Вторая — иллюстрация к его поэме-утопии «Персиковый источник», запечатлевает один из первых моментов пребывания рыбака в удивительной стране.

Одна из картин мастерской Дай Лянь-цзэна связана с именем поэта Ду Му — «Пастушок показывает дорогу» (ил. 126)⁸⁴: иллюстрация к стихотворению «Праздник Цинмин»⁸⁵. Поэт предстает перед нами в образе чиновника в богатом костюме, в сопровождении большой свиты, что, как кажется, несколько противоречит духу стихотворения, зато красиво и величественно.

Герой двух других картин — танский поэт Мэн Хао-жань⁸⁶, изображен путешествующим верхом на муле: будучи любителем сливы *мэй*, он в пору ее цвете-

ния неизменно отправлялся на поиски цветущих деревьев, о чем выдающийся минский драматург Чжу Ю-дунь в 1438 г. написал *цзацзюй* «Мэн Хао-жань идет по снегу в поисках цветов *мэйхуа*» и этим «...положил начало довольно многочисленным минским *цзацзюй* о выдающихся поэтах и других литераторах»⁸⁷. *Няньхуа*, о которых идет речь, естественно, не являются иллюстрациями к старинным минским пьесам, они — лишь их дальний отголосок.

Интересна картина⁸⁸, на которой изображены шесть сцен, навеянных стихами танских и сунских поэтов. Выполнена в Янлюцине по рисункам известного художника Цянь Цзи-шэна и его учеников в стиле, необычном для *няньхуа*: копирование образцов классической живописи. Композиция разделена вертикально на шесть частей, в каждой — два — три действующих лица на фоне пейзажа и стихотворные строки (ил. 127), все сцены связаны в одно целое изображенным на первом плане во всю ширину листа озером, на каменистых берегах которого и разворачивается действие.

Обращение авторов народной картины к поэзии свидетельствует об их определенной смелости: ведь народная картина, считающаяся «низким» жанром изобразительного искусства, всегда была ориентирована на «низкие» жанры литературы — роман и драму. Высокая же поэзия связана с профессиональной живописью; иллюстрируя поэзию, *няньхуа* вторгаются в чужие сферы влияния. Китайский эстет, скорее всего, посчитал бы, что в таких картинах есть нечто кощунственное. Однако не свидетельствуют ли «поэтические» *няньхуа* о зарождении новой культурной ситуации, при которой народная картина достигла той степени популярности и художественного совершенства, что смогла постепенно расширить границы жанра за счет обращения к сюжетам, ранее ей недоступным⁸⁹?

Конец XIX в. был периодом сближения двух жанров народной картины-иллюстрации⁹⁰. Театральное действие стало переноситься на реальный фон, обычно трактуемый так же, как и в иллюстрации к недраматургическим произведениям. При этом персонажи романов и новелл, исторические деятели утрачивают свой реальный облик и приобретают театральный: сценический костюм, грим, позы. Использование литературной иллюстрацией всем известного символического языка театра делало картину более понятной. Сложился практически единый тип народной гравюры-иллюстрации с использованием театральных средств выразительности. Единственное отличие театральных картин от литературной иллюстрации заключается уже не в художественных особенностях разных жанров, а в литературном первоисточнике. В одном случае художник отталкивается от театральной постановки, в другом — от литературного текста. Картины-иллюстрации с изображением театрального действия на реальном фоне оказались наиболее подходящими для того, чтобы с помощью изобразительного искусства выразить искусство словесное. Именно этот способ предоставил возможность проиллюстрировать почти всю китайскую историю и литературу. Нетеатральные по форме литературные картины поглощаются театральными, «чистые» литературные иллюстрации печатаются лишь в отдельных лучших мастерских.

Единый жанр театрально-литературной иллюстрации стала обслуживать своеобразная теория иллюстрации, которую Ван Шу-цунь реконструировал из устных рекомендаций и правил мастеров *няньхуа*⁹¹.

Краеугольным камнем теории иллюстрации является «Правило из восьми иероглифов» — «*Ба цзы яо цзюэ*» — «Истина и ложь, вымысел и реальность; гость

и хозяин, собранность и разбросанность» — «*Чжэнь — цзя, сюй — ши; бин — чжу, цзюй — сань*»⁹². Первые четыре иероглифа должны помочь художнику на этапе замысла будущей картины. От художника требуется знание литературного первоисточника. Вторая часть правила регламентирует действия художника уже на этапе воплощения.

«Истина» требует соответствия изображения действительности; правдивости и подлинности. «Ложь» — вымысел, аллегория: мера допустимого вымысла, чтобы не нарушить «истину». Фантазии художника не должны искажать смысл иллюстрируемого произведения⁹³.

«Вымысел» — более конкретное правило, предполагает меры отступления от «истины» для более полного раскрытия сути иллюстрируемого произведения, например, возможность появления на картине персонажей, отсутствующих в данном эпизоде. «Реальность» — картина должна быть понятна тому, кому она адресована, следовательно, художнику заранее нужно отвергнуть то, что незнакомо потенциальному покупателю, или же то, что допускает возможность неоднозначного толкования⁹⁴.

Оппозиция «Гость и хозяин» означает главных и второстепенных персонажей. При создании картины художник должен проанализировать значение каждого персонажа: в идеале только из расположения персонажа на листе должна быть понятна его значимость, даже при наличии большого количества людей. Главное действующее лицо — «хозяин» рисуется в центре листа на переднем плане или чуть ближе к правому краю. Второстепенные персонажи — «гости» — на заднем плане или ближе к левому краю. Самый задний план занимают статисты, например, — солдаты⁹⁵.

«Собранность и разбросанность» — требование равномерного распределения на листе групп персонажей, сформированных согласно их значимости, а также обязательного единства людей, фона, предметов обстановки. Это основное композиционное правило, согласно которому создается ритм картины⁹⁶.

Все эти позиции в той или иной степени рассматривались эстетикой китайской классической живописи. Начиная с Хань Фэй-цзы обсуждались вопросы допустимого вымысла и фантазии⁹⁷, композиционный принцип «гость и хозяин» восходит к Ван Вэю, позднее эта терминология стала в эстетике традиционной. Драматург Сюй Вэй (1521–1593) полагал, что в драме «хозяином» является пение, а речь — «гостем»: *чан вэй чжу, бай вэй бин*⁹⁸. Мастера *няньхуа* оперировали понятиями, традиционными и привычными для китайских текстов о живописи, адаптируя их так, чтобы они могли существовать в народной среде.

Приемлемой для классической эстетики выглядит следующая группа требований, предъявляемых к иллюстрации, так называемое «Правило четырех балок и восьми столбов» — «*Сы лян ба чжу*», уподобляющее создание картины строительству здания⁹⁹.

Под «четырьмя балками» подразумеваются четыре основные вещи, которые должен знать художник, приступая к созданию картины:

1. Знание исторической эпохи, в которую происходит действие иллюстрируемого произведения.
2. Знание места, в котором разворачивается действие.
3. Четкое представление о характере главных и второстепенных действующих лиц; если иллюстрируется драма — знание каждого ампула.
4. Знание сюжета — его кульминация, перипетии, способы разрешения конфликта¹⁰⁰.

«Восемь столбов» — правила создания и проверки готовой композиции¹⁰¹. «Глаза» *янь* — основное место на картине, где находится самый главный из героев — «хозяев». Расположение остальных персонажей определяется относительно «глаз» при помощи «перекладины» *хэн*. «Замок» *со* означает, что движения, жесты, мимика, эмоции всех персонажей на картине должны соответствовать друг другу, «запираться на один замок». Одна несообразность может испортить всю композицию. «Узел» *коу* — приведение всего, изображенного на картине, в соответствие с этнографическими особенностями того региона, в котором разворачивается действие. При этом важно не перегрузить картину бытовыми деталями, чтобы не затруднить понимание смысла произведения. «Перемещение» *бо* — необходимо, чтобы четко видно было направление движения персонажей, согласованность всех перемещений между собой. «Вставка» *ча* — возможность для понимания текста объединить на одном листе персонажей, которые в данной сцене друг с другом не встречаются. «Шапка» *гуань* — проверка всех деталей костюма на завершеном черновом рисунке. «Пояс» *дай* — последняя проверка картины, всей ее композиции, соответствия всех деталей, выдержанности цветовой гаммы — сравнимо с тем, как актер поправляет пояс перед самым выходом на сцену¹⁰². Если результаты последней проверки удовлетворительны, можно приступать к вырезанию клише.

Отдельно собраны правила, касающиеся особенностей времен года и их отображению на картине¹⁰³. В тексте иллюстрируемого произведения может отсутствовать ссылка на время года, но художник, особенно если он избрал фоном для картины пейзаж, обязан выбрать какой-нибудь определенный сезон и привести все детали картины в соответствие с ним. Сугубое внимание на изображение времен года следует обращать тогда, когда на картине встречается действие, привязанное к какому-нибудь определенному сезону — сельскохозяйственные работы, рыбная ловля и т. д.

Анализ разных по форме и содержанию правил, регламентирующих работу художников, свидетельствует о наличии строго детерминированной системы иллюстрирования произведений художественной литературы. Многие правила основываются на постулатах китайской классической живописи, закрепленных в многочисленных трактатах по эстетике. Ван Шу-цунь отмечает, что все «правила изображения» в искусстве Китая так или иначе восходят к творческому наследию У Дао-цзы, это относится и к *няньхуа*¹⁰⁴. В нашем случае ситуация представляется несколько более сложной, так как классическая живопись не знала иллюстрации. Художникам *няньхуа* пришлось создавать свод правил по иллюстрации самостоятельно, приспособив рекомендации для прочих живописных жанров. Скорее всего, эти правила начали складываться еще в среде художников книжной иллюстрации, к сожалению, мы не располагаем записями их устных цеховых секретов, что еще раз подтверждает необычайную ценность работы Ван Шу-цуня, который успел записать и собрать материал, обобщающий опыт работы мастеров народной гравюры.

Если взаимовлияние двух типов картин-иллюстраций вполне естественно и закономерно, то отношения театральной картины к *няньхуа* других жанров менее очевидны. Может показаться странной мысль о том, что есть нечто общее у театральной народной иллюстрации и гравированной иконы. Однако, как отмечал В.М. Алексеев, «Рассматривая эти иконы-картины, не трудно заметить их весьма характерную отличительную особенность, а именно, откровенную театрализацию религиозных изображений. Человеку, хоть раз побывавшему

в китайском театре, при первом же взгляде на китайскую икону становится ясно, что и жесты, и мимика, и костюм божеств подсказаны театральной сценой. Особенно “артистичны” такие популярные боги, как Гуань-ди [...], бог огня, бог коней и волов, боги — покровители ремесел и т. д., не говоря уже о заклинательных изображениях *мэнь-шэней* и маэстро Чжун-куя, — поза актера, костюм и лицо перенесены на картину полностью»¹⁰⁵. Эта особенность божеств китайского пантеона очень хорошо заметна не только в *няньхуа*, но и в изображениях совсем иного рода, например в рисунках, сделанных по заказу К.Г. Маннергейма¹⁰⁶.

В последние время особое внимание ученых привлекает так называемый «ритуальный театр» как вид искусства, предшествующий театру светскому и долгое время с ним сосуществующий. Следует выделить два труда на эту тему: сборник с трудно переводимым на русский названием «Ritual Opera, Operatic Ritual» под редакцией Дэвида Джонсона¹⁰⁷ и книгу Чу Кунь-ляна «Ритуальные аспекты китайского театра»¹⁰⁸. Если обратиться к списку «артистичных» богов, приведенному В.М. Алексеевым, то нетрудно заметить, что они являются как раз обычными действующими лицами ритуального театра.

В традиционном Китае основным местом театральных представлений был храм. Любого рода спектакли давались бродячими труппами при храмах (ил. 128); перед началом и в конце гастролей неизменно устраивались представления ритуального характера. Для храмовых празднеств, дня рождения божества, например, приглашались специальные театральные труппы, спектакль о жизни и деяниях божества был составной частью общей религиозной церемонии. Театрализованный ритуал совершался при постройке и освящении новых зданий, с целью экзорцизма в местах, где замечена деятельность злых духов, проявляющаяся в стихийных бедствиях, внезапной или насильственной смерти людей. Многим светским спектаклям предшествовал специальный благопожелательный пролог, обычно в форме так называемого «танца *цзя-гуаня*». При всем многообразии поводов, по которым устраивались ритуальные спектакли, в них действовало ограниченное количество божеств, особо любимых народом и доказавших свою эффективность каждый в своей области. Среди них — восемь даосских бессмертных *ба сянь* и некоторые другие близкие к ним по происхождению и функциям небожители; бог долголетия Шоу-син, бог войны Гуань Юй; группа заклинателей и повелителей демонов — Чжун Куй, Чжан Тянь-ши, *пань-гуань*; а также в каждом данном случае специфические божества-покровители местности или ремесла.

Один из этих персонажей, известный под именем Чжун Куй, столь характерен, что о нем следует рассказать отдельно.

Первым, кто записал легенду о Чжун Куйе, чтобы объяснить распространенный обычай вешать для защиты от злых сил в присутствиях и частных домах листы с изображением повелителя бесов, был сунский литератор и ученый-энциклопедист Шэнь Ко (1030–1094). Ему была доступна надпись танского времени, которой начинался свиток У Дао-цзы с изображением Чжун Куйа, хранящийся в запретных покоях. Текст сообщает о внезапной серьезной болезни императора Мин-хуана (Сюань-цзун, 712–755) во время военных учений. Лучшие лекари и шаманы не могли излечить императора от жесточайшей лихорадки.

«Вдруг однажды вечером он увидел во сне двух бесов, большого и маленького. Маленький был одет в темно-красные одежды, обут в башмаки “телячий

нос”, одна нога босая, на другой — башмак, за поясом большой веер из бамбука и бумаги. Он стащил у Тай-чжэнь¹⁰⁹ ароматный мешочек-амулет и флейту из наилучшего нефрита, обогнул дворец и бросился наутек. Большой бес имел на голове шапку, одет был в синий халат, одна рука обнажена, на ногах — замшевые башмаки. Он схватил маленького беса, выдал ему глаз, раздавил и съел. Император спросил большого беса: “Кто ты?” Тот представился: “Я — Чжун Куй, сдавал экзамены на степень военного *цзюйчжэня*, но не добился успеха. Поклялся ради Вашего Величества избавить Поднебесную от нечистой силы”. Проснувшись, император почувствовал, что лихорадка отступила, он не только исцелился, но и стал здоровее прежнего. Тогда он приказал позвать художника У Дао-цзы, рассказал ему свой сон и приказал со своих слов воссоздать образ пригрезившегося ему беса. У Дао-цзы написал картину кистью, преподнес ее императору. Тот долго и с пристрастием рассматривал ее, и, немного успокоившись, сказал: “Как будто Вы вместе со мной видели этот сон! Как все похоже!” У Дао-цзы вышел вперед и сказал: “Государь, я очень старался, работал с утра до вечера, запретил приносить себе пищу, был как в лихорадке. В конце концов, создал произведение, которое может устранять беды, защищать совершенную добродетель Вашего Величества”. Совершил большой церемониальный поклон, пожелал императору долголетия. Император очень обрадовался, пожаловал художнику сто золотых монет, сказал: “Благодаря моему сну о духах моя болезнь совсем прошла. Герой устранил колдовство, что воистину достойно восхищения, поэтому я приказал запечатлеть его странный облик, [картину] даровать всем знатным людям и чиновникам, чтобы те в конце года изгоняли бесов, о таком применении [картины] должно быть известно повсеместно, с ее помощью нужно отгонять оборотней, ловить и усмирять злых духов. Поэтому обращаюсь к Поднебесной, дабы все ознакомились с приказом и выполняли его”»¹¹⁰.

Из текста Шэнь Ко следует, что культ Чжун Куя зародился на самом вер-ху, первоначально к его услугам прибегал император и высшие чиновники. Император пользовался в заклинательных целях самой картиной У Дао-цзы, чиновники же владели ее копиями. Подлинник, как считалось, после падения Тан находился при дворе княжества Шу, затем оказался в частных руках. В.М. Алексеев пишет, что в одном японском художественном журнале конца XIX в. была помещена репродукция картины У Дао-цзы, то ли подлинника, то ли копии¹¹¹.

Практика, очевидно, подтвердила действенность рисованных образов Чжун Куя, росло число людей, которые с их помощью хотели обезопасить себя от нечистой силы: через триста лет, на пятом году правления под девизом *си-нин* (1072) указом сунского императора Шэнь-цзуна (1068–1086) предписывалось делать с картины копии в технике гравюры на дереве, о чем также сообщает Шэнь Ко¹¹². Это свидетельство, как полагает А-ин, является первым упоминанием в письменных источниках о гравюре, отпечатанной с деревянной доски¹¹³.

Похоже, что при Сун заклинательные картинки с Чжун Куем были распространены повсеместно, благодаря новому методу тиражирования вышли за пределы дворца, о чем свидетельствует возрастание количества источников, сообщающих новые подробности из жизни «повелителя бесов».

Легенда, рассказанная Шэнь Ко, является основой, из которой черпает информацию о Чжун Куе как традиционная китайская, так и западная наука.

Европейские авторы, начиная с А. Доре¹¹⁴, сообщая о том, кто такой Чжун Куй, ограничиваются, как правило, пересказом Шэнь Ко, добавляя к нему какую-либо информацию, подтверждающую популярность культа повелителя бесов «в наши дни». Китайские авторы более пытливы.

Чэнь Юань-цзин (ок. 1200–1266) знает имя маленького беса — Сюй Хао (*сюйхао* — «попусту тратить», «расточать»). Сам бес объясняет значение своего имени так: «Сюй — это тот, кто просто так, без смысла, грабит людей, как бы играючи. Хао — это тот, который лишает человека его радостных дел, делает его грустным». Из отрывка Шэнь Ко прямо не следует, что Чжун Куй погиб, не выдержав экзамен, и уже мертвым поклялся бороться с нечистью. Чэнь Юань-цзин приводит подробности гибели Чжун Куя: не выдержав экзамен, он вернулся домой, и, не снес позора, «разбил голову о ступени присутствия». Символическая гибель произвела впечатление на императора, он испытал сожаление, что не оценил таланта претендента, поэтому пожаловал Чжун Кую зеленый халат, в котором тот и был похоронен. Именно после проявленной императором милости Чжун Куй, растроганный, поклялся продолжать служить императору, очищая Поднебесную от нечисти *сюй хао*¹¹⁵. Исследователи более позднего времени пытаются разобраться в том, что за женщина иногда появляется на гравюрах рядом с каноническим образом повелителя бесов. В сочинении «Записи ярких сновидений о Восточной столице» Мэн Юань-лао (ок. 1080 — ок. 1147) описывает процессию *дано*¹¹⁶ в сунской столице Кайфыне, среди ее участников — божества земли и огня, небесные судьи, а также Чжун Куй со своей младшей сестрой¹¹⁷. Наличие младшей сестры вызывает сомнение у минского автора Вэнь Чжэнь-хэна: «В разные времена года вывешивали картинки. В двенадцатом месяце вывешивали “Чжун Куй желает счастья, изгоняет бесов, выдает замуж оборотня”. Отсюда мы знаем, что из поколения в поколение передается ошибка: “Чжун Куй выдает замуж младшую сестру” вместо “Чжун Куй выдает замуж оборотня”»¹¹⁸. Здесь игра слов в китайском языке — *мэй* — младшая сестра и *мэй* — оборотень. Версия о том, что сестра Чжун Куя — результат иероглифической ошибки, некий «подпоручик Кижэ», представляется заслуживающей внимания.

Вызывало интерес исследователей и происхождение имени самого повелителя бесов. Во многих трудах приводятся данные о людях, живших в разное время в разных районах страны и носивших либо имя Чжункуй, либо фамилию Чжун и имя Куй, записанных разными иероглифическими знаками.

Шэнь Ко пишет, что в годы под девизом правления хуан-ю (1049–1054) близ Цзиньлина (совр. Нанкин) в могильном кургане была обнаружена каменная стела с надписью, что это — могила госпожи Чжэн, матери полководца Цзун Цюэ (?–465), у которого была младшая сестра по имени Чжун-куй¹¹⁹. Эту историю знает и сунский автор Чжао Шу-вэнь, он полагает, что девушка носила такое имя по случайности: «...едва ли именно она ловила бесов», кроме того, «реальный» Чжун Куй жил гораздо позже этой девушки. Можно найти еще людей с другими фамилиями, но с именем Чжун-куй, иногда это имя записывается с ошибочным знаком *куй*¹²⁰.

Не найдя в истории прототипов Чжун Куя, исследователи обратились к анализу древнейших ритуальных практик. Выяснилось, что «чжункуем» назывались два предмета ритуального назначения, сделанные из разных материалов, но используемые с одинаковой целью — изгнания духов.

Первый из этих предметов — неоднократно упоминаемый в «Чжоу ли» кусок яшмы, который императоры древности носили у пояса и использовали при совершении поклонений солнцу¹²¹. Второй — палица из персикового дерева, издавна имеющего магическое значение, которую использовали участники процессии *дано*.

Ученый XVII в. Гу Янь-у собрал данные различных научных трактатов в один свод, в 32-й главе которого приведены свидетельства о «чжункуях», — яшмах и персиковых палицах¹²². Гу Янь-у пришел к выводу, что так назывался не весь кусок императорской яшмы, а только ее верхняя часть, «головка». Это подтверждается теми вариантами написания знака «куй», в котором присутствует элемент «голова». Итак, из яшмы или из персиковой древесины делался некий предмет в форме молота, который служил для изгнания духов в церемониях различного уровня. Цинский ученый Чжай Хао (?–1788) полагал, что разные варианты написания иероглифов *чжункуй* являются способом транскрибирования слова *чжуй* «молот» по системе *фаньце* — способу передачи звучания иероглифа при помощи двух других иероглифов, первый передает начальный звук слога, второй — его окончание¹²³. Постепенно слово, обозначающее палицу, перешло на человека, который эту палицу носил, и стало его личным именем.

Иероглифы «чжункуй» в разных графических вариантах часто писались на заклинательных амулетах, люди давали это «охранительное» имя своим детям, отсюда те многочисленные Чжункуи, мужчины и женщины, о которых сообщали танские и сунские авторы.

Естественно, что Чжун Куем интересовались не только филологи и этнографы, но и адепты практических знаний. Классик китайской медицины Ли Ши-чжэнь (1518–1593) утверждал, что он изгоняет лихорадку, а также помогает женщинам при трудных родах. Рекомендовалось пить растворенный в воде пепел сожженных изображений нашего героя¹²⁴. Описано также поверье, что Чжун Куй может защитить женщину от сексуального насилия¹²⁵. В современной китайской медицине «Чжункуем» называется одна из акупунктурных точек, с помощью которой предполагается излечивать истерию, что практически равно изгнанию бесов.

В народном изобразительном искусстве существовала весьма длинная непрерывная традиция создания образов Чжун Куя, идущая еще от Сун. Документально она подтверждается указом Шэнь-цзуна, о котором писал Шэнь Ко. Чжоу Ми (1232–1298) отмечал наличие ксилографических гравюр с изображением Чжун Куя в массовом количестве на рынках Ханчжоу в канун Нового года во времена Северной Сун¹²⁶.

В основных центрах производства народной гравюры на дереве *няньхуа* — Таохуау и Янлюцине — картины с изображением Чжун Куя печатались с самого зарождения промыслов. До наших дней дошли в изобилии многоцветные гравюры из Янлюцина, датированные временем правления Цянь-луна (1736–1796). Картины производились, а значит были востребованы и на севере, и на юге громадной страны, что дает основание полагать, что Чжун Куй к XVIII в. уже был общенациональным героем.

Каждый художник, изображая Чжун Куя, имел свое представление о том, какая была та самая картина кисти У Дао-цзы, и стремился ему следовать.

Изображения Чжун Куя гравировались с одной единственной целью — магической защиты от чертовщины. Считалось, что злые силы не станут лезть в тот дом, где вывешивался заклинательный образ Чжун Куя, так как тот запрещал

им это делать, грозя всевозможными карами. Для большей убедительности победителю бесов придается всегда необычайно страшный вид и угрожающая поза. У него большой оскаленный рот с торчащими зубами, густая всклокоченная борода, лицо может быть окрашено в фиолетовый или зеленый цвет. Он одет обычно в халат либо гражданского, либо военного чиновника, красного или зеленого цвета. Иногда гражданский халат надет поверх военной кольчуги, что должно означать могущество носителя этого одеяния во всех жизненных сферах. Часто халат распахнут и виден большой толстый живот — буддийский символ абсолютного довольства, часто используемый в народном изобразительном искусстве. Наиболее характерная поза — стоит на одной ноге, согнув другую в колене, одна рука высоко поднята над головой (ил. 129). Получается фигура весьма сложных очертаний, напоминающая дубину персикового дерева из древних ритуалов. В руке у повелителя бесов магический меч с изображением семи звезд Большой Медведицы, которым он защищает спускающуюся сверху летучую мышь: иероглифы «счастье» и «летучая мышь» — омонимы, оба произносятся как «фу». С летучей мышью связана фраза — *чжи цзянь фу лай* (соответственно: «только вижу, как прилетает мышь» и «только вижу, как приходит счастье»). Летучих мышей обычно пять, каждая ассоциируется с каким-нибудь одним счастьем — долголетие, богатство, здоровье, добродетель и кончина в преклонном возрасте. Такая картина не только защищает ее обладателя от злых сил, но и желает ему счастья.

Большая Медведица и знак «куй» объединяют Чжун Куя с божеством литературы Вэнь-чаном. Прототипом его был реальный ученый и литератор танской эпохи, канонизированный уже в период монгольского владычества, в 1314 г. Вэнь-чан живет на одной из звезд в созвездии Большой Медведицы, которая по-китайски называется Куй, хотя ранее считалось, что его обиталищем было другое созвездие Куй. С течением времени обе звезды с таким чтением стали ассоциироваться с именем бога литературы, ему стали воздавать почести и как божеству звезды Куй — Куй-сину. Он имел безобразную внешность, изображался в необычной экспрессивной позе, как считается, повторяющей очертания иероглифа «куй», часто стоящим на большой рыбе, с кистью для фиксации имен выдержавших экзамен в поднятой руке (ил. 130). Был божеством не столько литераторов, сколько сдающих государственные экзамены. С его именем связано множество историй, он почитался всеми религиями Китая, иконография его довольно сложна, с запутанной символикой. Празднования в честь Вэнь-чана проходили в третьем и восьмом лунном месяце.

На некоторых картинах изображается сцена расправы Чжун Куя над провинившимися бесами, он бьет их, перекусывает пополам. Бесы имеют весьма неприглядный вид, они рыжеволосые, отталкивающие и тщедушные, Чжун Куй по сравнению с ними настоящий гигант.

Кстати сказать, все рассуждения танских и сунских авторов о правильности написания имени нашего героя перечеркиваются тем многообразием начертаний, которые мы встречаем на народных картинах¹²⁷.

Характерным признаком заклинательных изображений Чжун Куя являются написанные сверху листа красные иероглифы *чи лин* «приказ», под ними восьмиугольник с магическими триграммами и дуалистическим символом *инь-ян*, справа и слева от восьмиугольника оттиснутые той же красной тушью квадратные печати, удостоверяющие его магическую силу. Иногда сверху листа пишут слитные стилизованные иероглифы «гром» — *лэй*, призывающие этот

самый гром обрушиться на головы непокорных бесов. Оформленный таким образом лист должен произвести на нечистую силу огромное впечатление, подкрепленное усиленно циркулирующими слухами о том, что автором таких изображений была сама императрица Цы-си. На печати в верхней части листа одной из картин с изображением Чжун Куя из коллекции В.М. Алексеева обозначена «даже дата этого “собственноручного” рисунка: 19-е число 2-й луны 1888 г.»¹²⁸ В.М. Алексеев свидетельствует о популярности подобных изображений в Пекине, хотя «Оригинала, с которого они скопированы и выгравированы на досках, мне видеть не удалось. Ничего не будет удивительного даже в том, что такого оригинала и вовсе не существовало. Подделки такого рода никогда не преследовались».

Чжун Куй — отнюдь не единственный повелитель и усмиритель бесов в китайском пантеоне, ввиду схожести функций заклинателей их атрибуты на народных картинах часто смешивались. Символическое оформление верхней части картины-заклинания характерно не только для листов с изображением Чжун Куя, но и для «портретов» прочих магов и заклинателей бесов. В первую очередь это Чжан Тянь-ши, которого В.М. Алексеев определял как «... архимага, Небесного учителя, наследующего власть над бесами и всей нечистой силой от знаменитого Чжан Дао-лина, жившего в III веке и считающегося главой апотропеистической школы даосизма»¹²⁹.

Помимо одиночных существовали и парные изображения Чжун Куя: в военном и в гражданском чиновничьем одеянии. Такие картинки вывешивались по сторонам от дверей подобно изображениям «духов дверей» *мэньшиэней*, защищающих жилище от проникновения злой силы (ил. 131 а, в).

Напомним, что с *мэньшиэнями* ассоциировались два конкретных исторических персонажа, почти современника Чжун Куя, — танские полководцы Цинь Шу-бао (Цинь Цюнь) и Ху Цзин-дэ. С ними связана легенда, зафиксированная в XIV—XV вв.: «Рассказывают, что танскому императору Тай-цзуну (627—650) нездоровилось и ему послышалось, что за дверями спальни кидают кирпичи, громяхают черепицей и воют призраки и бесы... Тай-цзун испугался и рассказал об этом сановникам. Цинь Шу-бао выступил из толпы и доложил: “Сановник всю жизнь рубил людей, словно разрезал тыквы. Убитых мною врагов, что муравьев в куче. Неужели я испугаюсь призраков и бесов? Разрешите мне и Ху Цзин-дэ в полном вооружении стоять у дверей в карауле”. Тай-цзун согласился, и ночь, на самом деле, прошла спокойно. Император обрадовался и приказал живописцам нарисовать портреты обоих сановников [...] и повесить на дверях в закоулках дворцов. Нечисть утихла. Потомки заимствовали этот обычай и навечно сделали их духами дверей»¹³⁰. Конечно, можно предположить, что неизвестный автор читал Шэнь Ко, но примечательно упорство, с которым происхождение охранительных изображений выводится из событий дворцовой жизни — то, что помогло императору, должно защитить и его подданных.

Д. Джонсон полагает, что первым дверным богом был именно Чжун Куй, еще с танских времен, а Цинь и Ху заменили его в этом качестве уже в XIV в.¹³¹ В пользу этой версии свидетельствует Шэнь Ко, утверждая, что традиция рисовать Чжун Куя на воротах домов в начале года имеет давнее происхождение¹³², но упоминая о том, сколько именно Чжун Куев рисовали на воротах.

Для *мэньшиэней* — духов дверей — обязательным условием является парность, изображения двух схожих, но в то же время разных персонажей вывешивались

по обе стороны дверей. Так иногда вывешивались «портреты» двух братьев Шэнь-ту и Юй-лэя, наиболее древних из известных повелителей призраков, с персиками в качестве основной магической силы. Чжун Куй — герой-одиночка, у него исторически не было пары, соратника или друга. В коллекции Бо Сун-няня есть два совершенно одинаковых изображения Чжун Куя на одном листе, очевидно, предназначенные для того, чтобы, разрезав лист, наклеить половинки по обе стороны двери¹³³. Изображения же военного и гражданского Чжун Куев — явно более позднего времени. Различные его одеяния являются самым простым способом по-разному представить одного человека. В.М. Алексеев полагает, что манера вывешивать парные изображения Чжун Куя — поздняя, распространена не повсеместно, а лишь в некоторых провинциях, например в Хэнани¹³⁴. Картина же с «парными» Чжун Куями из коллекции Бо Сун-няня отпечатана в Хунани.

Крайне редко на народной гравюре изображалась только одна голова Чжун Куя крупным планом, весь устрашающий эффект заключался в свирепом выражении лица, окрашенного в фиолетовый или зеленый цвет (ил. 132). «Голову» обычно венчает шапка китайского чиновника: Чжун Куй наделен атрибутом, которого он не смог обрести при жизни.

Есть картина тушью на шелке анонимного художника XVI в. под условным названием «Деревенский художник показывает свой товар». «Товаром» является именно крупноформатное изображение головы Чжун Куя, как мы его видим на народных заклинательных изображениях (ил. 133). Скорее всего, это также картина, а не гравюра; едва ли существовали в те времена графические листы таких размеров. Опубликовавший эту картину К. Клуни обращает внимание читателей на то, с каким мистическим ужасом смотрят на эту картину деревенские жители¹³⁵.

Гравюры с изображением Чжун Куя печатались в основном к Новому году, чтобы обезопасить покупателя картины от нечисти на весь следующий год. О живучести этой традиции свидетельствует опубликованная И.Г. Барановым обложка журнала «Бяньцзянский вестник», новогоднего приложения к номеру от 1 января 15 года Республики (1926). Сюжет не характерен для традиционных *няньхуа* — изображена девушка верхом на тигре, рядом с ней прислужница с опахалом, в стороне стоит легко узнаваемый по взлохмаченной бороде и грозному виду Чжун Куй. Со слов своего коллеги-китайца И.Г. Баранов так толкует этот образ: «1926 г. — год тигра. [...] китайское поверие говорит, что год тигра — несчастливый: государство беднеет, происходят народные волнения; неспокойно также и в домах: люди часто болеют, теряют службу и проч., а, кроме того, рождаются больше девочки, а не мальчики. Ввиду последнего обстоятельства и Новый год изображен девушкой, едущей на тигре»¹³⁶.

В народном изобразительном искусстве образ Чжун Куя сливается с другим персонажем китайской мифологии, с Пань-гуанем, «чиновником Панем». Первоначально Пань-гуань выполнял функции главного исполнителя приказов Чжун Куя, потом он превратился из «судебного исполнителя» в самостоятельного усмирителя нечисти, спускаясь с неба на землю. Пань-гуань — это Чжун Куй, утративший имя и легенду, просто «судья». И.Г. Баранов полагает, что пань-гуань — это титул, посмертное звание, которое получил Чжун Куй от Неба (Шан Тянь), когда приобрел власть над духами¹³⁷. О Пань-гуане сложены народные стихи, перевод которых помещает в своей книге В.М. Алексеев:

*Оберегающий дом дух-судья сходит с небесных чертогов
в руке держа бесценный меч,
на котором семь звезд,
Хватает оборотней и бесов — нет им числа,
и казнит смертью скольких их,
странных тварей-призраков!
Тот, кто попросит, придет к нему,
Во всех делах получит мир и покой,
Счастье и почести его возрастут¹³⁸.*

Существует интересный исторический источник, который условно можно назвать «китайским пантеоном Маннергейма». Карл Густав Маннергейм путешествовал по Китаю в 1908 г., активно общаясь во время путешествия с католическими миссионерами. Один из них, Лео Ван Дийк, с которым К.Г. Маннергейм в конце января наблюдал новогодние празднования в Ланчжоу, собрал обширную коллекцию рисунков тушью с изображением местных божеств. Ван Дийк снабдил рисунки надписями и комментариями, но не решился придать свою работу гласности. Маннергейм планировал опубликовать «пантеон» в Санкт-Петербурге, предпочел же Финляндию. Первое издание датировано 1940 г., недавно вышло очередное, с переводами и комментариями¹³⁹.

В альбоме из 450 рисунков Чжун Куй отсутствует, но есть изображение некоего Бань-гуаня, которого издатели идентифицируют с Пань-гуанем¹⁴⁰, похожее на обычные «портреты» Чжун Куя. Комментарии самого Ван Дийка, написанные по-французски, сообщают об этом персонаже совершенно удивительную информацию. Это божество рисуют красным цветом, сообщает Ван Дийк, оно мешает злым духам приблизиться. Начиная с Тан, таких богов богатства было десять. Значит, Ван Дийк считает Бань-гуаня одним из *цай-шэней*, богов богатства. При жизни его звали Хуан Чао и он жил в Пекине. Он возмутил всю империю и взошел на трон. О нем рассказывают, что в своих военных действиях он убил восемь миллионов человек. Подлинный тиран, он не пощадил даже монаха — своего лучшего друга. Монах, зная крутой нрав Хуан Чао, сам пришел к нему и попросил пощады. Тот обещал пощадить монаха, если он сумеет хорошо спрятаться. Монах залез в дупло дерева во дворе своего монастыря. Наутро Бань-гуань стал крушить все вокруг, срубил и дерево: далеко покатила голова несчастного монаха...

Едва ли следует напоминать, что реальный Хуан Чао — предводитель крестьянской войны 874–901 гг., в действительности погубил множество людей. Какими источниками располагал Ван Дийк, неизвестно, но к истории о Десяти *цай-шэнях* нам еще предстоит вернуться.

Судьи, вершащие дела в загробном мире, в китайской традиции многочисленны, одним из них стал, например, знаменитый «судья Бао».

Бао Чжэн (999–1062), правитель Кайфына, столицы Северной Сун, стал знаменитым благодаря своей справедливости и скрупулезному ведению дел. Легенды о нем стали ходить по стране еще при его жизни. Во времена монгольской династии Юань был канонизирован и стал почитаться как бессмертный судья над душами мертвых¹⁴¹. Бао Чжэна величали Бао-гуном, но не «пань-гуанем», как судью в загробном мире, он был персонажем скорее литературным, героем театральных пьес и народных картин¹⁴². Пань-гуань же воспринимался именно

как настоящий, реальный судья, от его решений могла зависеть посмертная судьба верящих в него людей.

Легенда о волшебном рисунке У Дао-цзы привлекала не только граверов-авторов заклинательных изображений Чжун Куя, в течение многих веков выполняющих, по мере возможности, приказ сунского императора Шэнь-цзуна *резать доски* с рисунка и распространять их повсеместно. Тема Чжун Куя занимает особое место в истории профессионального изобразительного искусства.

В честь праздника 5 дня 5 месяца 1747 г. в городе Янчжоу состоялась удивительная выставка. Известные меценаты, торговцы солью братья Ма Юэ-гуань и Ма Юэ-лу пригласили на праздник членов патронируемого ими поэтического и художественного кружка «Ханьцзян шишэ» «Поэтическое общество реки Хань». Помещение, где проводилось празднование, братья Ма украсили тринадцатью картинами с изображением Чжун Куя из своей коллекции. Самой поздней была картина Чэнь Хун-шоу. Чжун Куй был изображен за самыми разными занятиями — слушающий *цин*, пьющий чай, представляющийся ко двору, прогуливающийся по снегу, охотящийся, бродящий по лесу, смотрящий представление кукольного театра, играющий с детьми, выдающий замуж младшую сестру, гоняющий бесов¹⁴³. Несла ли вся композиция экзорцистические функции или целью было просто доставить удовольствие гостям и пробудить поэтическое вдохновение, не вполне понятно. Во всяком случае, известно, что такие собрания стали проводиться регулярно.

Праздник Двойной Пятерки: пятый день пятого лунного месяца, он же Праздник Драконовых лодок, издавна отмечался в память великого поэта древности Цюй Юаня (338–278 до н. э.), утопившегося в реке Мило, осознав, что лишился доверия своего князя. В течение многих столетий люди строили лодки и спускали их на воду, чтобы отыскать тело утопшего. Возможно, художники из кружка братьев Ма ощущали общность судеб Цюй Юаня и Чжун Куя — двух самоубийц, отвергнутых властями. Им хотелось верить, что именно они приложили руку к зарождению традиции поклоняться Чжун Кую в пятый день пятого месяца. Цзинь Нун (1687–1762) написал на своей картине Чжун Куя: «Люди прошлого рисовали образы Чжун Куя в конце каждого года и раздавали их чиновникам, чтобы избежать плохой судьбы; сейчас мы делаем это в пятый день лунного месяца»¹⁴⁴.

Факты опровергают утверждение Цзинь Нуна. Праздники пятого месяца символическим поиском тела Цюй Юаня не ограничивались никогда. В пятый месяц начинается жара, а, следовательно, период эпидемий, пятый месяц слыл зловещим, «нехорошим», к нему часто приурочивались различные экзорцистические ритуалы, чем ближе к югу, тем эта тенденция проявлялась сильнее.

Я. де Гроот свидетельствует, что на «Двойную пятерку» в Фуцзяни распространен обычай рисовать Чжун Куя красной тушью и вывешивать картинки для защиты от страшных летних эпидемий. Причем лучше быть уверенным в том, что картина нарисована именно в этот день до полудня¹⁴⁵.

Жюльет Бредон и Игорь Митрофанов, авторы исследования о календарных обычаях традиционного Китая, солидарны с Я. де Гроотом в оценке особенностей пятого лунного месяца: он считался самым вредоносным, опасным, дьявольским. Это начало периода болезней, активизации насекомых, в том числе — вредоносных. Люди молились богам врачевания, разным для разных регионов, но в особенности — Яо-вану¹⁴⁶, обращались к «министрам»-экзор-

цистам, способным защитить жилище от злых духов. В поздней даосской традиции основных экзорцистов было семь, из них наиболее эффективны двое — Пань-гуань и Чжун Куй, которые в народном представлении обладали практически одинаковыми функциями¹⁴⁷.

Дунь Ли-чэнь, автор второй половины XIX в., свидетельствует о том, что в преддверие праздника Двойной пятерки в лавках продавали длинные желтые свитки с оттиснутыми или нарисованными красным изображениями Чжун Куя с пятью ядовитыми гадами — сороконожкой, скорпионом, змеей, ящерицей, жабой. Жители столицы покупали эти амулеты и вешали их на вторых воротах дома¹⁴⁸.

Цзинь Нун зарабатывал на изображениях буддийских божеств, а также образов деятелей загробного мира. Именно ему принадлежит заслуга создания популярного образа «Пьяного Чжун Куя»¹⁴⁹. Его рисовали потом многие, возможно, так появился особый тип народных картин, называемый «*У гуй нао Пхар*» — «Пять чертей веселят Пхара». Пхар это Пань с придыхательным «*n*» и суффиксом *эр*, разговорная форма, как ее услышал В.М. Алексеев. Китайские *гуй* не вполне черти, они — неприкаянные, голодные, а потому злобные души умерших. Картины этого типа довольно многочисленны, запечатлевают сценки из счастливой, исполненной довольства жизни могущественного повелителя бесов. Главная задача художника — показать, что черти готовы выполнить любую прихоть своего повелителя. Они возят его на повозке, наливают ему вино, развлекают игрой на музыкальных инструментах, разыгрывают перед ним сцену из популярной пьесы. Довольный судья, однако, неизменно держит в руке обнаженный меч, давая понять чертям, что он ни на мгновение не теряет контроль над ситуацией.

Слово *нао*, глагол-сказуемое в разбираемом выражении, многозначно, означает и «ублажать, веселить», и «шуметь, скандалить, ссориться». Последняя группа значений более ранняя. В смысле «ублажать» *нао* употребляется на довольно поздних народных картинах. Анализируя этимологию фразеологизма *У гуй нао Пхар*, Юань Кэ выводит его из вставного сюжета романа «Путешествие на запад дворцового евнуха Сань-бао»¹⁵⁰. Этот роман объединяет легенды о морских экспедициях, возглавляемых евнухом Чжэн Хэ, по прозвищу Сань-бао-*тайцзянь*, между 1405 и 1433 г. Автор предисловия, датированного 1597 г., некто Ло Моу-дэн, возможно, является и автором романа, написанного явно в подражание знаменитому «Путешествию на Запад» У Чэнь-эня по тому же принципу — описание фантастического путешествия героя по неведомым землям¹⁵¹. В путешествии Чжэн Хэ сопровождает уже упомянутый заклинатель и маг Чжан Тянь-ши.

Девяностая глава романа называется «Во дворце Линьяофу пять бесов учиняют скандал судье Паню». *Нао* здесь можно перевести только так. Пань-гуань — судья при Яньловане, владыке загробного мира, вершит суд над душами умерших, дабы определить им наказание. Однажды ему привели души пятерых умерших, при жизни все они были не китайцами. Один, управляя своим государством, не устраивал церемонию *Дано*, другой — военачальник, проявлял бессмысленную жестокость, третий покончил жизнь самоубийством... Пытаясь доказать судье, что их действия были абсолютно правильными, а они руководствовались самыми благородными побуждениями, они вступают в спор с Пань-гуанем, перерастающий в безобразную сцену с криками и взаимными оскорблениями.

Выражение «*У гуй нао Пхар*» стало расхожим, но народные художники стали интерпретировать его иначе, чем в романе. Ссора превратилась в убажение, увеселение, души грешников не учиняют судьбе безобразную сцену, а пытаются его умилистить, потакая всем его желаниям¹⁵².

Чжун Куй стал своеобразным символом изменений, происходивших в культурной жизни Китая с XVIII в. В многочисленных изображениях пьяного Чжун Куя художниками-профессионалами исследователи склонны видеть знак падения культурного героя¹⁵³, каковым на протяжении столетий был грозный повелитель демонов. Цинские художники-интеллектуалы не столько развенчали, сколько очеловечили Чжун Куя, создав спрос не на того, который грозно смотрел с листов народных картин, а на «человека», интеллектуала-неудачника, пьяницу, ценителя как городских развлечений, так и уединенных отдохновений. Именно такой образ был интересен самим художникам, которые увидели в нем соратника по несчастью — провалу на государственных экзаменах.

Больше всех Чжун Куя рисовал человек по имени Гао Ци-пэй (1672–1734). Сыну чиновника, пострадавшего за династию Цин во время одного из бунтов, которые были часты в начале ее правления, была уготована карьера при дворе. Он достиг очень высоких чинов как на гражданском, так и на военном поприще, будучи при этом уникальным художником. Его пейзажи, цветы и птицы, портреты написаны в технике «живописи пальцем» *чжитоу хуа*, заслуга изобретения которой приписывается основателю Цинской династии императору Ши-цзи (Шунь-чжи, 1644–1662). «Случайно» изобретенный августейшей особой метод стал очень модным при дворе. Он как нельзя более отвечал характеру художественного дарования Гао Ци-пэя, его любви к экспромту, к точной экспрессивной линии. Считается, что Гао Ци-пэя — «военачальника-художника» — подделывали еще при его жизни и чуть ли не с его согласия.

Кончилось все внезапно, Гао Ци-пэй оказался вовлечен в некий антикоррупционный скандал, в результате которого сам и пострадал, был снят со всех постов, ему грозила смертная казнь, но его спасли заслуги семьи перед династией. Однако о возвращении на службу не могло быть и речи. В период опалы Гао Ци-пэй и нарисовал своих многочисленных Чжун Куев. Внук художника свидетельствовал, что дед выполнял каждый год, в пятый день пятого лунного месяца, серию портретов Чжун Куя — персонажа особого, alter-ego художника, невинно пострадавшего от властей честного человека. На этих рисунках Чжун Куй придает своим излюбленным занятиям и выглядит узнаваемо — почти как на народных картинах, но при все этом воспринимается как романтический герой, «проклятый поэт» (ил. 134). Сила экспрессивного дарования Гао Ци-пэя сделала повелителя демонов демонической личностью. Художник запретил продавать свои рисунки Чжун Куя или давать ими взятки, листы хранились в семье художника.

Заметим, что неприкладная графика нового времени, как, например, гравюры мастерской «Жунбао чжай», переняла именно образ романтического, пьяного Чжун Куя, а отнюдь не устрашающего¹⁵⁴.

Литераторов образ повелителя демонов привлекал в меньшей степени, чем художников. Созданные ими произведения в разных жанрах немногочисленны, ни одно из них не сделалось по настоящему популярным как в народе, так и среди интеллектуальной элиты.

Первое произведение с Чжун Куем в качестве главного героя — анонимный сатирический роман в десяти главах «Чжун Куй, ловящий бесов» («История

истребления (усмирения) бесов», «История Чжун Куя»). Произведение дважды переводилось на западные языки; немецкий перевод, выполненный Клеменсом дю Буа-Реймондом, вышел в свет в 1923 г. При его переиздании было использовано послесловие О.Л. Фишман, позаимствованное из главы ее книги «Китайский сатирический роман»¹⁵⁵. Перевод романа на французский выполнен Даниель Элиасберг, исследовательницей китайской народной картины, опубликовавшей в свое время альбом картин *няньхуа* из коллекции, собранной Эдуардом Шаванном во время их совместного с В.М. Алексеевым путешествия по Китаю, и хранящихся ныне в Музее Жиме. Перевод романа снабжен обширнейшими комментариями¹⁵⁶. Похоже, интерес исследователей народной картины к Чжун Кую симптоматичен.

«Чжун Куй, ловающий бесов» вышел в свет почти в то же время, что и первое, посмертное, издание «Путешествия на Запад» У Чэнь-эня, т. е. в 1592 г. О.Л. Фишман¹⁵⁷ отмечает сходство структур романа о Чжун Куе и «Путешествия на Запад»: как и Сунь У-кун Чжун Куй наделен способностью уничтожать злые силы, как и Сюань-цзана его сопровождают два чудесных существа, все много путешествуют, но с разными целями.

Чжун Куй в начале романа имеет первую ученую степень *сюцяя*, он — человек талантливый, но крайне безобразный, едет в Чанань на экзамены. Своим сочинением приводит в восторг великого поэта Хань Юя и некоторых сановников, они присуждают ему первое место. Как победитель на экзаменах он удостоивается императорской аудиенции, но его безобразие отпугивает Дэ-цзуна, он негодует, что такому уроду дали первое место на экзаменах. Хань Юй пытается доказать, что высокой оценки удостоился талант экзаменуемого, а не его внешность. Оскорбленный гневом императора и насмешками придворных, Чжун Куй закаляется мечом прямо во время аудиенции.

Заметим, что мотив крайнего безобразия Чжун Куя в первых записях легенды о нем отсутствует, но становится главным для сюжетов позднейших литературных произведений, возможно, он попал в литературу под влиянием устрашающих изображений на народных картинах.

Действие романа происходит раньше, чем действие легенды Шэнь Ко: там — при Мин-хуане (712–756), здесь — во времена правления Дэ-цзуна (780–804). К тому же, Мин-хуан разговаривает во сне с уже мертвым Чжун Куем, а когда произошел инцидент с живым неизвестно.

Хронологический сдвиг, возможно, объясняется тем, что автору романа нужен был именно Хань Юй в качестве защитника главного героя, со своим авторитетом великого поэта, государственного деятеля и ... великого мага. Вот как описывает В.М. Алексеев историю создания его знаменитейшего заклинательного текста «Молитвенное и жертвенное обращение к крокодилу». Хань Юй прибывает в почетную ссылку на крайний юг страны. «Когда приехал, оказалось, что население страдает от крокодила. Ждали помощи от нового сатрапа. И перед ним встала дилемма. Он был, конечно, не дурак и отлично знал, что барское мандаринство его бессильно и беспомощно. Да, но признать свою беспомощность он не мог как *гуань*, эмиссар сына неба (*тянь цзы*): ведь печати его должны были слушаться все, даже бесы. В народе, приученном долгим опытом к тому, что значит чиновничья печать, даваемая для исполнения главным образом для приговоров над арестованными, создавалась мысль о том, что и бесам эта печать может внушить ужас»¹⁵⁸. Победа над крокодилем сделала Хань Юя богом. Я. де Гроот также относит

заклинательные тексты Хань Юя к выдающимся образцам этого жанра китайской литературы¹⁵⁹.

После самоубийства душа Чжун Куя попадает к владыке Преисподней Яньло-вану, который, в отличие от земного правителя, поверил в достоинства Чжун Куя. Недавнего *сюаця* вооружают волшебным мечом, в его распоряжение поступает 300 солдат и два духа — один, как и Чжун Куй, был несправедливо обижен на экзаменах, а второй казнен военными. Этот отряд должен объездить Поднебесную и истребить всех чертей.

На первых же страницах романа перечислены значащие имена 36 бесов, с которыми предстоит столкнуться Чжун Кую — Гнилой бес, Мелочный бес, бес-Мошенник, бес-Врун, бес-Лгун, бесы Попрошайка и Побирушка, Непонятный бес (все время бормочет плохие стихи собственного сочинения), бес-Гуляка, бес-Сладострастник, Безжалостный бес, бес Подхалим, бес-Демагог¹⁶⁰. Конечно, все эти бесы живут среди людей, занимая различные чиновничьи должности, так что явная антибюрократическая направленность романа о Чжун Куе предвосхищает пафос «Неофициальной истории конфуцианцев» У Цзин-цзы (1701–1754).

В Европе был известен лишь один роман о Чжун Куе, современный же тайваньский исследователь Чэнь Ин-ши настаивает на том, что романы о повелителе бесов составляют законченную сатирическую трилогию¹⁶¹.

Историей Чжун Куя заинтересовался драматург второй половины XVII в. Чжан Да-фу. Его пьеса «Радость Поднебесной» сейчас известна лишь в изложении, но в свое время была популярна¹⁶².

Главный герой — Ду Пин, богатый купец из Ханчжоу. Он и его четверо богатых друзей были одержимы идеей благотворительности и постоянно разъезжали по стране в поисках тех, кому могла быть нужна их помощь. За каждым из пяти друзей было закреплено свое направление. Во время одной из поездок Ду Пин и встретился с бедным *сюацем* Чжун Куем, который жил вместе с младшей сестрой. Встреча произошла в тот момент, когда тот последний пытался добраться до столицы, чтобы принять участие в очередном туре государственных экзаменов. Ду Пин дал *сюацю* денег на дорожные расходы и драгоценный меч. Внезапное богатство вскружило Чжун Куя голову, напившись, он ворвался в монастырь, где остановился еще до встречи с Ду Пином, стал безобразничать, задирать монахов и поносить духов. Обиженные духи пожаловались Гуаньинь, и та повелела пятерым из них наказать его за дурное поведение в монастыре.

После того, как Чжун Куй покинул монастырь, его начали преследовать несчастья. Он заболел лихорадкой, а поправившись, чтобы наверстать упущенное время, вынужден был добираться до столицы кратчайшим путем, двигаясь и днем и ночью. Однажды ночью, проходя через горное ущелье, Чжун Куй был окружен сонмом духов, которые изменили его внешность — волосы его стали фиолетовыми, выросли удивительной формы баки, лицо почернело. Герой пьесы стал похож на заклинательные изображения повелителя бесов на народных картинах. Явившись на экзамены, он занял первое место, но был изгнан из-за уродливой внешности. От обиды покончил с собой и оказался в Фэн-ду — столице загробного мира, о нем доложили Яшмовому владыке Юй-ди, которому Чжун Куй понравился, и тот назначил его командовать над духами, изгонять их и карать провинившихся. Под властью Чжун Куя находилось три тысячи духов.

После смерти Чжун Куя Ду Пин помогал его семье, даже намеревался взять в жены его младшую сестру, но у девушки не было приданого, и она была сестрой самоубийцы.

В это время в Китае наступила сильнейшая засуха, несколько месяцев не было дождя, хотя в небе постоянно висело пять облаков. Император послал принцев по стране собирать подати, а также узнать, что означают эти пять странных облаков. Прорицатель указал на Ду Пина и его друзей как на людей, которые знают ответ на этот вопрос. Ду Пин сказал, что причина засухи — в несправедливом отношении к Чжун Кую, велел воздвигнуть в его честь храм и посмертно присвоить надлежашую ученую степень. Когда это было исполнено, три дня подряд шел дождь. Когда дождь кончился, император даровал Ду Пину высокую должность, а Чжун Кую стали воздавать почести как начальнику над духами. Младшая сестра Чжун Куя смогла теперь выйти замуж за Ду Пина. Ду Пин и его друзья после смерти были обласканы Юй-ди, который назначил их *цай-шэнями*¹⁶³, военачальниками Пяти дорог, памятуя об их прижизненной благотворительности на пяти направлениях, и велел оказывать им почести, как божествам.

Драматург Чжан Да-фу находился под сильным влиянием буддизма, о чем свидетельствуют все его произведения, в том числе пьеса «Радость Поднебесной». Он единственный предлагал буддийскую трактовку сюжета о Чжун Кую, однако ему не удалось выстроить логически стройную композицию — сюжет выглядит запутанным, многие действия и ходы представляются ничем не оправданными; так часто бывает, когда известной истории пытаются придать иные мотивации и сюжетные линии.

Другая идея Чжан Да-фу — свести воедино два популярных в народе культа: Чжун Куя в его неожиданно буддийской интерпретации и культ бога богатства Цай-шэня из народной китайской религии.

В.М. Алексеев полагал, что «культ Цай-шэня есть культ обожествленного по смерти своей милосердного богача, воздаваемый ему ближайшим, а затем и последующим потомством в знак признательности за прошлые милости и надежды на будущие, еще незримые». Культ возникал в разных местах Китая по отношению к различным людям. Чжан Да-фу предложил Ду Пина и его друзей как возможных прототипов, подогнав свою историю к известному варианту культа Бога богатства, когда почитался не один Цай-шэнь, а сразу пятеро. У этого пятиединого образа были свои наименования — «Боги богатства пяти дорог» *Улу цай-шэнь*, «Пять светлых Цай-шэней» *Усянь цай-шэнь*, своих денежных богов Чжан Да-фу называет «Военачальниками пяти дорог» *Улу цзянцизюй*: восток, запад, юг, север, центр. Яшмовый владыка Юй-ди назначил на эту должность богача-благотворителя Ду Пина и его друзей, они должны были делать по смерти то, чем занимались и при жизни, делали они это столь успешно, что в Поднебесной воцарилась радость, в этом — смысл названия пьесы.

Несмотря на усилия драматургов, Чжун Куй не стал популярным театральным персонажем. Есть только одна народная театральная картина, подтверждающая факт исполнения пьес о Чжун Кую в театре — «Чжун Куй выдает замуж младшую сестру» (на картине неправильный иероглиф *куй*)¹⁶⁴, эту пьесу ставят и до сих пор. Фотографию свадебной сцены из спектакля театра *куньцюй* помещает в своей книге Ж. Пэмпа¹⁶⁵. Парадоксально, что в театре прижилась наиболее оспариваемая часть легенды о Чжун Кую. Роль Чжун Куя в китайском театре особая, это — роль героя ритуального театра, ожившего персонажа народной заклинательной гравюры.

Издавна существовал обычай перед представлением пьесы играть в виде пролога небольшие пьески, по содержанию никак не связанные с основной пьесой. Как правило, исполнялась короткая мимическая сценка, называемая «танец *цзягуаня*», *цзягуань* — актер в костюме чиновника, от лица труппы желает публике счастья и процветания. Помимо благопожелательного пролога, существовали также прологи, непосредственно связанные с экзорцизмом. Для представлений пекинской музыкальной драмы *цзинцзюй* характерна пьеса «Танец [Ван] Лин-гуаня». Ван Лин-гуань — «чудесный чиновник Ван» в китайском даосизме — один из 36 небесных полководцев, стражей дворца Яшмового владыки Юй-ди, охранитель дверей храмов. Перед храмами часто стояли статуи Лин-гуаня с сучковатой палкой, которой он отгонял от храма злых духов. «Танец Лин-гуаня» исполняется для очищения сцены от духов и при открытии нового театра. Сходство «обязанностей» Лин-гуаня и Чжун Куя очевидно. На Тайване «танец Лин-гуаня» замещен «танцем Чжун Куя». В тайваньской традиции к церемонии ритуального очищения сцены подходят очень серьезно. Чжун Куй танцует не только в прологе к основному спектаклю, но и во время самостоятельной церемонии умилоствления или изгнания духов, которая устраивается при освящении храмов или новых зданий, в честь Нового года и других праздников, по случаю свадеб, рождения детей, а также для защиты от эпидемий и стихийных бедствий, для очищения мест, где кто-нибудь погиб насильственной смертью.

Для участия в церемонии приглашается даосский священнослужитель, в зависимости от ряда конкретных условий церемония может совершаться публично или же при отсутствии зрителей, роли исполняют либо актеры, либо куклы-марионетки. Обряды экзорцизма считаются весьма опасными для их участников и зрителей, так как злые духи могут вселиться в кого-нибудь из них, поэтому все обряды совершаются с необычайной серьезностью, после тщательной подготовки, в специально вычисленные благоприятные дни.

На Тайване «танец Чжун Куя» исполняется обычно как часть большой ритуальной церемонии, называемой *ну ду*. По своему происхождению *ну ду* — буддийский термин, обозначающий всеобщее спасение, пострижение мирян в монахи во обретение спасения; однако в настоящее время на юге Китая, на Тайване, в китайской общине на Гавайях под этим термином понимается несколько иное — ритуальное действие, вызванное необходимостью общения со злыми духами, дабы задобрить или изгнать их. В ходе церемонии обязательно жертвоприношение голодным духам, оформленное как некое театрализованное представление¹⁶⁶.

«Танец Чжун Куя» в исполнении актеров существует в двух вариантах: со словами и в виде пантомимы. Вот описание «танца», который видел Чу Кунь-лян в 1977 г. в храме тайваньского города Илани в рамках церемонии *ну ду*¹⁶⁷. Для «танца» была сооружена сцена прямо перед дверью храма, в глубине сцены стоял стол-алтарь с иконами, зеркалами, жертвенными рисом и фруктами. Под звуки ударных инструментов на сцену поднялся Чжун Куй, актер в костюме театрального генерала с доспехами, с сильно загримированным лицом. Он перемещался по сцене таким образом, чтобы траектория его движения совпадала с расположением семи звезд Большой Медведицы, остановившись, он правой ногой начертил иероглиф *доу* — ковш Большой Медведицы, затем левую ногу поставил в квадрат в центре сцены, который призван защитить душу исполнителя.левой рукой обрисовал в воздухе знаки *цяннь* и *кунь* — две противоположные гексаграммы

«И цзина», символизирующие Небо и Землю. Актер оглянулся вокруг, пытаясь по известным ему признакам обнаружить присутствие духов. Почувствовав духов, он кусил себя за палец, выдавил капельку крови и разбрызгал ее по четырем сторонам света. После всех этих манипуляций продекламировал текст, содержание которого мы уже знаем — как он был незаслуженно обижен на экзаменах, но Яшмовый владыка оценил его достоинства и повелел командовать над демонами. Затем пропел: «Я прибыл в место, где люди искренне хотят прогнать духов мертвых. С окончанием церемонии я приказываю духам удалиться. Если они слушаются, я отправлю их в ад». Он бросил в воздух соль и крупинки риса, вонзил зубы в гребень петуха и в клюв утки, на свернутой соломенной циновке нарисовал амулеты-заклинания. Его помощники подожгли бумажные деньги и взорвали петарды, чтобы отпугнуть духов. Потом Чжун Куй провозгласил: «Церемония изгнания духов окончена. Я вновь поднимаюсь на небо, считая, что справился со своей задачей» и с этими словами покинул сцену.

Подобные церемонии с незначительными модификациями отправляются по всему Тайваню. Чу Кунь-лян приводит еще один характерный пример¹⁶⁸. Действо происходит в деревне на берегу моря, в этих местах живут выходцы из южной части провинции Фуцзянь. В 1979 г. община решила построить свой храм. Подготовка к церемонии освящения храма началась задолго до окончания его строительства, был создан «Комитет по организации моления с жертвоприношением», приглашены даосы. Особенно тщательно выбиралась театральная труппа, помимо той, которой надлежало отправлять основную церемонию, было приглашено еще несколько, чтобы играть вблизи нового храма. Все работы были завершены в 1984 г., деревня украшалась к празднику, всюду развешивались флаги и фонари. Сама церемония освящения, рассчитанная на три дня, началась поздним вечером по сигналу даосского священнослужителя. Все три дня непрерывно чередовались собственно литургия внутри храма и театральные представления как ритуального характера, так и вполне светские по содержанию, даваемые на сцене перед храмом.

Трехдневный обряд завершился «танцем Чжун Куя». О времени его начала все были предупреждены заранее, поэтому те, кто опасался присутствовать при столь рискованном мероприятии, а также не занятые в действе актеры, имели возможность удалиться, обезопасив себя от возможных контактов со злыми духами. Те, кто был намерен присутствовать при церемонии, прикрепляли к одежде талисманы. Под звуки ударных на сцену поднялся актер — Чжун Куй с метелкой в руке. Он исполнил свой танец на циновке. Затем схватив курицу и утку, которые находились в углу сцены, стал кусать их за головы до появления первой крови, после чего каждой птицей нарисовал в воздухе магические знаки, поджег листы бумаги, прикрепленные к концам свернутой соломенной циновки, и начал бегать с горящей циновкой по сцене, стуча ею в каждом углу сцены. Подняв лежащий на полу зонтик, раскрыл его и убежал со сцены. Пространство, отделяющее сцену от храма, он преодолел, обегая многочисленные маленькие светильники, стоящие прямо на земле. Подойдя к алтарю, ударил ногой в дверь и вошел внутрь, держась за меч. Его неистовые движения призваны были отогнать самых упорных духов, которые к концу церемонии еще оставались в этих краях.

Аналогичные действия наблюдал на Тайване и Ж. Пэмпа¹⁶⁹, правда, еще более кровавые: петуха и утку не кусали, а убивали, обряд проходил в отсутствии публики.

Ритуалы, в которых роль Чжун Куя исполняется куклой-марионеткой, по существу мало отличаются от вышеописанных. Их также видели на Тайване и в южных провинциях материкового Китая. Следует заметить, что марионетки сами по себе считаются носителями неких мистических свойств¹⁷⁰, это — существа, наделенные душой, всегда существует опасность, что в куклу может вселиться злой дух, после чего она станет источником неисчислимых бедствий. Защищая от возможного вселения духов, кукол хранили в корзинах, обернув головы куском ткани, в рот вставляли амулеты-обереги. Люди, работающие с марионетками, являются знатоками обрядов, с помощью которых можно пробудить магические силы марионетки. Театр марионеток не считается ни драматическим, ни, тем более, детским, это — серьезное ритуальное действо. Светские пьесы исполняются только после обрядов очищения и изгнания духов.

В кукольном театре повелителю бесов Чжун Кую принадлежит одна из ведущих ролей. В тайваньском журнале «Синорама»¹⁷¹ приводится описание церемонии, которая была проведена в седьмом месяце по лунному календарю 1992 г. В это время в Тайбэе, в районе улицы Дэхуй, произошло более десяти пожаров, были погибшие. Тогда районное начальство пригласило даоса для совершения церемонии *лу ду*, дабы умиловить духов, а также кукольный театр. О церемонии было объявлено заранее, чтобы люди могли соблюсти необходимые меры предосторожности. В два часа пополудни в оговоренном заранее месте было установлено четыре круглых стола, на которых даосы разложили жертвенные приношения духам — фрукты, бутылки с вином, рис, бумажные деньги, талисманы. Жертвоприношение часто предшествует экзорцизму: считается, что лучше сначала поговорить с духами «по-доброму», смягчив их дарами, а если не выйдет, загнать их обратно в преисподнюю.

Для церемонии изгнания духов подготовили стол с ширмой, из-за которой управляли марионеткой. Перед ширмой установили табличку с изображением Чжун Куя, весьма схожим с тем, которое мы видели на народных картинах XIX в. Под столом с ширмой сидели белый петух и утка, на столе — фрукты и еда, они должны убедить Чжун Куя спуститься к людям. Церемония началась под звуки зурны *сона*. Даос сжег бумажные деньги, налил кровь убитого петуха в жертвенный сосуд, этой кровью обрызгал амулеты, затем поджег их. Разбросав во все стороны рис, сжег амулет воды, призванный победить дух огня, пепел сыпал в бутылку с водой, банановым листом разбрызгал воду, поднимая тысячи волн, чтобы изгнать дух огня.

Наконец был приглашен Чжун Куй. Кукла имела высоту около полуметра, была одета в красный халат, на голове — чиновничья шапка, лицо покрыто красно-черным гримом, на лбу — изображение летучей мыши. Чжун Куй продемонстрировал фехтовальные приемы мечом, затем совершил символическое турне по городам огня, чтобы изгнать оттуда злых духов. Вернувшись из «поездки», Чжун Куй обратился к духам с речью, призывая их разойтись по домам, забрав свое воинство. Опять прозвучала *сона*, возвещающая об окончании церемонии закрытой части церемонии, начали собираться люди, на сцене появились куклы Восьми даосских бессмертных. Затем были представлены отрывки из пьес светского содержания. В конце представления на сцене появились куклы: мужчина в костюме мандарина и женщина, они кланялись, благодаря собравшихся. Вечером, после окончания представления, всех кукол водили по улицам города для их очищения, процессию сопровождал даос.

Ж. Пэмпано удалось поговорить с несколькими старыми кукольниками¹⁷². Один старый кукловод поведал ему, что Чжун Куй — не настоящее имя повелителя бесов, под ним он лишь известен у публики, а сам же на него не отзывается. Подлинное же имя кукольник выведал у магов-даосов и держит его в глубокой тайне.

Кукольники-экзорцисты зарабатывают на жизнь всеми возможными способами кроме доходов с кукольных представлений. Один из собеседников Ж. Пэмпано, имеющий куклу-Гуаньинь, был музыкантом на похоронах. Куклу он доставал один раз в году, в остальное время она располагалась на его домашнем алтаре, перед которым всегда курились благовония, кукольник подносил богине вино. В тайваньском городе Илане ученый нашел труппу кукловодо-в из трех человек, которые в обычной жизни были бродячими торговцами, их приглашали общины, когда требовался очистительный или умилоостивительный обряд. Кукла Чжун Куя хранилась у главного в труппе, он держал ее на алтаре среди благовоний и жертвенных даров¹⁷³.

Китайским кукловодам трудно организовать заграничные гастроли. Одна из трупп после долгих переговоров согласилась принять участие в Третьем Международном фестивале кукольных театров в Амстердаме и даже показать там церемонию изгнания духов в «облегченном варианте» — без жертвоприношения петуха и с ограниченным количеством возжигаемых огней из соображений противопожарной безопасности.

Чжун Куй не всегда является главным персонажем ритуальных спектаклей. В исполнении пьес о Муляне, например, ему принадлежит второстепенная роль.

Мулянь — необычайно популярная фигура в китайском буддизме, легенда о нем пришла в Китай из Индии, где он считался одним из первых учеников Шакьмуни, в Китае этот образ ассимилировался с образом монаха VII в., принявшего имя Мулянь. Родители Муляня дали обет не убивать живого и не пользоваться продуктами убийства, но мать не выдержала и тайком ела мясо. После смерти отец Муляня стал небожителем, а мать попала в преисподнюю, где за грехи подвергалась мучениям. Узнав об этом путем медитации, Мулянь, уже будучи монахом, отправился в ад. Найдя свою грешную мать, он спросил у Будды, как можно ее спасти. Молитвами и подношениями Будде Муляню удалось избавить мать от части ее грехов, она превратилась в собаку в столице. Мулянь этим не удовлетворился, продолжал читать сутры, и его мать снова приобрела облик женщины. История эта впервые зафиксирована в дуньхуанских *бяньвэнь*, откуда она попала во многие литературные жанры как религиозные по сути *баоцзюань*¹⁷⁴, так и в светские, в основном — драматургические. Пьесы о Муляне многочисленны, они отличаются отчетливо выраженным ритуальным характером. Они исполняются во время храмовых праздников, непременно 15 числа 7 месяца по лунному календарю, в день моления об освобождении от грехов умерших предков, а также иногда во время погребального обряда. Традиция ритуального исполнения пьес о Муляне особенно сильна в южных районах страны, однако в прошлом они исполнялись и в Пекине, даже при дворе. Полный вариант исполняется в течение семи дней, собственно представлению сопутствуют побочные обряды.

В одном из ранних драматургических текстах о Муляне¹⁷⁵ среди персонажей появляется Чжун Куй. Ему отводится незначительная роль, аналогичная той, которую мы зафиксировали в «танцах Чжун Куя». Очевидно, в тексте пьесы

закрепилась ритуальная практика, существовавшая в XVI—XVII вв. Пьесу играли в течение нескольких дней, в один из которых перед или после основного действия давали «танец Чжун Куя». Традиция такого исполнения пьес о Муляне существует и в наши дни.

Вот описание исполнения пьесы о Муляне в провинции Цзянси¹⁷⁶. Мероприятие длится семь дней. Утро каждого дня начинается с молитвы Будде, затем исполняются отрывки из светских пьес на сюжеты из «Троецарствия», «Записок о лютне» и др. Вечерняя программа состоит из трех частей: ритуал, представление, снова ритуал. Под представлением понимается как исполнение отрывка из пьесы о Муляне, так и короткие ритуальные сценки. В седьмой, заключительный, день среди таких сенок исполняется «танец Пань-гуаня».

Иногда, впрочем, «танец *пань-гуаня*» наблюдали и в первый день¹⁷⁷. Под звуки гонгов и барабанов на сцене появились два божества — Вэй-то и Ху-фа в сопровождении пяти маленьких духов. Они оба имеют индийское происхождение и почитаются как охранители буддийского закона, храмов, монастырей и самих верующих. Особенно популярен в Китае Вэй-то, его статуи в виде воителя в латах и шлеме, с мечом находились в любом храме. Маленькие духи вывели на сцену судью ада — Пань-гуаня, при его появлении был устроен небольшой фейерверк (дело происходило ночью). Духи принесли воду, помыли судью голову, сделали ему массаж спины, прочистили нос и уши, дабы ничто не отвлекало судью от исполнения своих обязанностей. По окончании этой процедуры все находившиеся на сцене выстроились в ряд у дверей, вошел Повелитель подземного царства Дицзан-ван, в обязанности которого входило во имя любви и сострадания спасать души из ада и переводить их на небо, в этом ему помогал Пань-гуань. Дицзан-ван исполнил песнь, в которой призвал нечистую силу покинуть это место. Все боги и духи на сцене начали прогонять нечистую силу, демонстрируя прекрасное владение приемами борьбы и фехтования, затем очистительная церемония закончилась, началось собственно исполнение пьесы о Муляне.

До наших дней дошло два варианта «танца Чжун Куя — Пань-гуаня», один — в рамках даосского, другой — буддийского ритуала. Даосский, похоже, сейчас более популярен, разработан подробнее и чаще исполняется, с буддийским же мы сталкиваемся только во время исполнения пьесы о Муляне. Сценография обоих ритуалов различается лишь в деталях.

Чжун Куй — герой ритуального театра сейчас более известен в южных провинциях материкового Китая и на Тайване, т. е. там, где, судя по всему, были наиболее популярны и действенны заклинательные изображения Чжун Куя. Хотя Чжун Куй — общенациональный герой, чаще всего он «применялся» все же на эпидемиологически более опасном юге. Чем южнее, тем более грозен и менее театрален облик Чжун Куя на гравюрах. Если на севере создавались сложные сюжетные композиции типа «Черти веселят Пхара» или «Пьяный Чжун Куй», то на южных картинах чаще всего изображалась одна большая и пугающе страшная его голова.

Повелитель бесов Чжун Куй — один из наиболее популярных действующих лиц китайского пантеона. Следы этой популярности можно обнаружить в разных слоях китайской традиционной культуры.

Чжун Куй — ритуальный жезл персикового дерева, обретший антропоморфные черты, из века в век его облик прирастал новыми подробностями. Чжун Куй вышел из древнейших китайских религиозных представлений, его

образ был востребован более новыми религиями традиционной китайской триады.

Прежде всего, Чжун Куй — персонаж народных заклинательных картин, не случайно, первые же упоминания о нем в литературе объясняют, откуда взялся обычай резать доски с изображением Чжун Куя и вывешивать их с целью защиты от чертовщины. Позднейшие литературные опыты с привлечением Чжун Куя в качестве персонажа не слишком удачны именно потому, что Чжун Куй воспринимался реальным, могущественным повелителем бесов, и народ не позволял себе по отношению к нему излишней фамильярности, которую предлагали авторы романов. На сюжетные ходы литературных произведений оказывала влияние манера изображения повелителя бесов на заклинательных гравюрах: мотив безобразия Чжун Куя стал обыгрываться в литературе тем упорнее, чем большими тиражами печатались пугающие даже бесов картинки. Художественная элита нашла в прижизненной судьбе повелителя бесов моменты, которые позволили сблизить Чжун Куя и любого неудачника на экзаменах и несправедливо обиженного чиновника. Новая трактовка образа Чжун Куя, предложенная художниками XVI—XVIII вв., повлияла на сюжеты более поздних народных картин, предъявив публике пьяницу и сибарита.

Будучи самостоятельным и цельным персонажем китайской общенациональной культуры, Чжун Куй связан множеством нитей с множеством сюжетов, разные, иногда самые неожиданные персонажи вдруг обнаруживают какую-то близость с его судьбой, поэтому неясно, куда и к кому может привести та или иная нить. А ведь именно это — свидетельство жизненности и актуальности нашего героя на протяжении по крайней мере последней тысячи лет.

Помимо Чжун Куя, на театральных народных картинах встречаются изображения следующих небожителей и святых.

Ба сянь — группа восьми небожителей даосского пантеона, персональный состав которой формировался довольно долго, вплоть до конца XVI в.: Люй Дунь-бин, Ли Те-гуай, Чжунли Цюань, Чжан Го-лао, Цао Го-цзю, Хань Сян-цзы, Лань Цай-хэ и женщина по имени Хэ Сянь-гу. Пьесы, где они действуют либо вместе, либо по-отдельности, широко распространены уже в юаньской драме. Множество преданий о них было использовано в XVI в. У Юань-таем в романе «Путешествие восьми бессмертных на восток». Известный минский драматург Чжу Ю-дунь (1379–1439), творчеству которого посвящена статья Т.А. Малиновской¹⁷⁸ писал: «В пьесах, предназначенных для исполнения на пирах, обычно есть главная сцена, где актеры играют духов и богов, но пьесы не соответствуют праздничным событиям. Именно поэтому я написал “Пир в честь созревания персиков бессмертия, на котором восемь бессмертных чествуют Владычицу Запада”, пьесу, которая, в подражание древним, ставится на юбилеи»¹⁷⁹. Есть свидетельства о том, что пьесу сходного содержания представляли и при цинском дворе¹⁸⁰, возможно, именно ее иллюстрирует уже известная нам гравюра 1597 г. «Шоу-син» (ил. 92).

Среди народных картин более позднего времени есть много благопожелательных картин с изображением восьми даосских бессмертных, в них доминирует один сюжет — «Восемь бессмертных пьют вино» — сцены исполненной счастья и довольства жизни святых, заслуживших всего этого праведными деяниями. Облик и позы святых весьма живописны, но все же лишены откровенной театральности, присущей многим другим иконографическим изображениям (ил. 135).

Гуань Юй — реальный исторический персонаж, один из основных участников событий 220—265 гг., известных как период Троецарствия, был официально канонизирован в качестве бога войны, однако в народе почитался и как божество дождя, и бог врачевания, покровитель ученых-литераторов, актеров, экзорцист, защитник от злых духов, т. е. почти универсальное всемогущее божество, которое оставалось при этом и литературным персонажем — героем самого знаменитого в Китае романа Ло Гуань-чжуна «Троецарствие» и многочисленных пьес, созданных на его основе. Гуань Юй — актер имел свой рисунок грима: красное лицо с черными полосами, длинная борода; его исполнял актер ампуа *хуншэн* — красный *шэн* (ил. 98).

На сюжеты пьес о «Троецарствии» печаталось множество народных картин, однако на них именно Гуань Юй встречается довольно редко¹⁸¹. Между тем различных изображений Гуаня в других видах народного искусства множество. Статуи его украшали каждый посвященный ему храм и многие другие святилища, они представляли собой фигуру человека в военном одеянии, но с книгой — «Чунь цю» в руке; многочисленны и графические «портреты» Гуань Юя. Достаточно сказать, что при маньчжурах иконы Гуань-ди как талисманы висели в каждом воинском шатре. Самая ранняя гравюра с изображением Гуань-ди — сунская, найдена П.К. Козловым в Хара-Хото (ил. 31).

Няньхуа знает несколько основных типов изображения Гуань-ди. Прежде всего, это — картины-иконы, на которых Гуань предстает в окружении других божеств. Были также иконы, специально посвященные Гуань Юю: Гуань в военном костюме и с любимой книгой в сопровождении сына и друга; другой тип — Гуань в роли экзорциста, заклинателя демонов (ил. 136)¹⁸². На этих двух картинах театральность облика божества наиболее очевидна. Таким образом, имеется следующая ситуация — театральные *няньхуа* с изображением Гуань Юя немногочисленны, зато многие *няньхуа*-иконы представляют бога Гуаня в облике театрального персонажа.

Для объяснения этого парадокса проанализируем характер драматургических произведений о Троецарствии. В старом Китае он был ритуальным гораздо в большей степени, чем это представляется сейчас. Пьесы о Троецарствии занимали некое промежуточное положение между ритуальным и светским театром. Чу Кунь-лян приводит воссозданный на основании минских источников список из 17 ритуальных пьес, предназначенных для исполнения при дворе, одна из них о Троецарствии — «Пир всеобщего мира в честь зимнего солнцестояния»¹⁸³. При храмовых празднествах, после исполнения ритуальной пьесы, обычно ставили пьесу героического содержания, чаще всего, относящуюся к Троецарствию, и лишь затем давали любую другую светскую драму. Вот какое исполнение пьесы о Муляне можно увидеть уже в наши дни в деревнях провинции Цзянси. Все мероприятие длится семь дней. Утро каждого дня начинается с восхваления бодхисаттвы Гуаньинь, затем исполняется пьеса о Троецарствии, семь дней — семь разных произведений, начиная со знаменитого «Братания в персиковом саду» с Гуань Юем в одной из главных ролей. Вечерняя программа начинается различными ритуальными церемониями, затем актеры представляют эпизод пьесы о Муляне, заканчивается вечер славословием Гуаньинь¹⁸⁴.

Если основным местом театральных представлений был храм, а храм бога Гуаня был в каждой деревне, то львиная доля спектаклей давалась именно при посвященных ему храмах. Гуань Юй был одновременно и почетным зрителем представлений, и главным их участником. К актеру, исполняющему роль

божества, предъявлялись особые требования. Его мог играть только мужчина, совершивший перед выходом на сцену некие дополнительные ритуалы перед иконой Гуаня. Под повязку на лбу актера клался листок желтой бумаги с именем бога. Загримированный под Гуань Юя актер не имел право сказать хотя бы слово перед выходом на сцену. Гуань-ди был неизменным участником разного рода ритуальных шествий, одно из которых, в честь Царя Драконов Лун-вана — защитника от засухи, подробно описал В.М. Алексеев¹⁸⁵.

Примеров ритуальной трактовки пьес о Троецарствии можно привести множество. Это особое отношение, вероятно, и послужило причиной описанной выше парадоксальной трактовки образа Гуань-ди в народной гравюре. Как отмечал В.М. Алексеев, «...китайская драма на народной картине совершенно теряет всякую религиозность, ибо народная театральная картина посвящена исключительно исторической эпопее»¹⁸⁶. Бог Гуань, однако, утратить свою религиозность в глазах китайского художника не мог, он был, прежде всего, всемогущим божеством и лишь затем — историческим лицом и театральным героем. Бога Гуаня было невозможно запечатлеть на светской театральной картине, на которой невозможно было прибегнуть к тем же уловкам, что и на сцене для того, чтобы с надлежащим почтением и без страха вывести на нее Гуань-ди.

Два других божества — бог коней Ма-ван и бог огня Хо-син — часто изображаются на одном листе, так как празднование в их честь происходит в один и тот же день — 23 числа 6 луны. Театрализованные праздники в этот день с участием актеров, загримированных под эти божества, неоднократно описывал В.М. Алексеев¹⁸⁷.

Божества китайского пантеона, чьи изображения напоминают героев театральных народных картин, в той или иной степени связаны с ритуальным театром. Такие картины являются своеобразными иллюстрациями к разного рода ритуальным действиям, которые, возможно, использовались и как объект поклонения.

Манеру изображения, напоминающую о театральной картине, можно встретить и в росписи фарфоровых изделий (ил. 137), вееров, других произведений декоративно-прикладного искусства. Долгий путь развития народной гравюры-иллюстрации к драме привел к тому, что все виды народного изобразительного искусства Китая, так или иначе связанные с интерпретацией произведений художественной литературы, получили возможность наиболее адекватно и понятно трактовать сюжет и идею иллюстрируемого произведения, прибегая к методам, предложенным условным символическим языком театральной народной картины.

¹ 王樹村. 京劇版畫. С. 4.

² Там же. С. 4.

³ 王樹村. 戲齡年畫. Т. 2. С. 202.

⁴ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. С. 294–295, ил.16.

⁵ Там же. С. 295.

⁶ 京劇從刊. 京劇彙編.

⁷ 周妙中. 清代戲曲史. С. 415–442.

⁸ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. С. 109–113.

⁹ 王曉傳. 元明清三代禁毀小說戲曲史料.

¹⁰ Там же. С. 31.

¹¹ Там же. С. 39.

- ¹² Там же. С. 154.
- ¹³ Там же. С. 37.
- ¹⁴ Там же. С. 47–49.
- ¹⁵ Там же. С. 108.
- ¹⁶ Там же. С. 111.
- ¹⁷ Там же. С. 114.
- ¹⁸ Там же. С. 156.
- ¹⁹ 阿英. 中國連環畫史話. 北京, 1957. С. 15.
- ²⁰ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил.48.
- ²¹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 134, 135.
- ²² Там же. Ил. 151.
- ²³ *Pan Xiafen*. The stagecraft of Peking opera: from its origins to the present day. С. 193–201.
- ²⁴ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 92.
- ²⁵ Там же. С. 60.
- ²⁶ *Виноградова Т.И.* Надписи на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXIV годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1991. Ч. 1. С. 126–133. *Виноградова Т.И.* Надписи и тексты китайских народных картин *няньхуа* // ЗВОРАО. Новая серия. Т. 1 (XXV), 2002. С. 82–95.
- ²⁷ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 77.
- ²⁸ Там же. С. 51–52.
- ²⁹ *Hayes D.* Specialist and Written Materials in the Village World. С. 105–106.
- ³⁰ 王樹村. 中國民間畫決. 上海, 1982.
- ³¹ Там же. С. 10–12.
- ³² Там же. С. 14–18.
- ³³ Там же. С. 29–44.
- ³⁴ Там же. С. 46.
- ³⁵ *Разумовский К.И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.
- ³⁶ 王樹村. 中國民間畫決. С. 47.
- ³⁷ Там же. С. 47.
- ³⁸ Там же. С. 47.
- ³⁹ Там же. С. 48.
- ⁴⁰ Там же. С. 48.
- ⁴¹ Там же. С. 14–24.
- ⁴² Там же. С. 29–46.
- ⁴³ *Arlington L.C.* The Chinese drama from the earliest time until to-day. Shanghai, 1930.
- ⁴⁴ *Soulie de Morant G. et Gaillhard A.* Théâtre et musique moderne en Chine. Paris, 1926.
- ⁴⁵ *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.
- ⁴⁶ *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. М., 1975.
- ⁴⁷ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. 北京; 上海, 1983.
- ⁴⁸ 陶君起. 京劇劇目初探. 北京, 1963.
- ⁴⁹ 王樹村. 中國民間畫決. С. 24.
- ⁵⁰ Там же. Ил. 2.
- ⁵¹ Там же. С. 24.
- ⁵² Там же. С. 24.
- ⁵³ Там же. С. 14.
- ⁵⁴ Там же. С. 29–32.
- ⁵⁵ *Виноградова Т.И.* Театр и дети (по материалам китайской театральной народной картины *няньхуа*) // Общество и государство в Китае. 21 научная конференция. Тезисы докладов. М., 1990. Ч. 1. С. 207–212.
- ⁵⁶ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 172–203.
- ⁵⁷ 王樹村. 中國民間畫決. С. 14.
- ⁵⁸ Подробней об этом в следующей главе.
- ⁵⁹ 王樹村. 中國民間畫決. С.107.
- ⁶⁰ Там же. Ил. 46.
- ⁶¹ *Виноградова Т.И.* Изображение животных на китайской театральной народной картине // XIX научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1988. Ч. 2. С. 64–70.
- ⁶² 王樹村. 中國民間年畫百圖. С. 64–67.

- ⁶³ 王樹村. 中國民間畫決. С. 21–23.
- ⁶⁴ *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Paris, 1978. Ил. 44.
- ⁶⁵ 任率英. 怎樣畫刀馬人物. 北京, 1984.
- ⁶⁶ *Виноградова Т.И.* Сценическая бутафория и предметы реального интерьера на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1989. Ч. 1. С. 67–72.
- ⁶⁷ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 37.
- ⁶⁸ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. С. 538.
- ⁶⁹ 王樹村. 中國民間畫決. С. 27–28.
- ⁷⁰ Там же. С. 27.
- ⁷¹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 45.
- ⁷² 北京民間風俗百圖. Ил. 68.
- ⁷³ 王樹村. 中國民間畫決. С. 27.
- ⁷⁴ *Белозерова В.Г.* Традиционная китайская мебель. С. 87.
- ⁷⁵ *Виноградова Т.И.* Пейзаж на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXI годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1987. Ч. 1. С. 74–77.
- ⁷⁶ 王樹村. 中國民間畫決. С. 52–63.
- ⁷⁷ *Виноградова Т.И.* Изображение традиционной городской архитектуры на китайской театральной народной картине // Городская художественная культура Востока. С. 28–37.
- ⁷⁸ *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 52.
- ⁷⁹ Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 129.
- ⁸⁰ *Виноградова Т.И.* Изображение батальных сцен на китайской театральной народной картине-няньхуа // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. 23 научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1988. М., 1990. Ч. 1. С. 148–154.
- ⁸¹ 阿英. 中國年畫發展史略. С. 8.
- ⁸² *Виноградова Т.И.* Театральная народная картина: зарождение традиции иллюстрирования литературных произведений // 22 научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1991. Ч. 1. С. 105–108.
- ⁸³ Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 149, 150.
- ⁸⁴ Там же. Ил. 151.
- ⁸⁵ 杜牧. 杜牧詩選. С. 106.
- ⁸⁶ Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 152, 153.
- ⁸⁷ *Малиновская Т.А.* Очерки истории китайской классической драмы в жанре *цзацзюй* (XIV–XVII века). С. 53.
- ⁸⁸ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 150.
- ⁸⁹ *Виноградова Т.И.* Образы деятелей китайской культуры в трактовке народной картины-няньхуа // XXIII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1991. Ч. 1. С. 157–163.
- ⁹⁰ *Виноградова Т.И.* Слово и изображение в народной культуре Китая // 24 научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1993. Ч. 1. С. 82–85.
- ⁹¹ 王樹村. 中國民間畫決. С. 70–100.
- ⁹² Там же. С. 71.
- ⁹³ Там же. С. 72.
- ⁹⁴ Там же. С. 73.
- ⁹⁵ Там же. С. 73.
- ⁹⁶ Там же. С. 73.
- ⁹⁷ Там же. С. 1.
- ⁹⁸ 徐渭. 南詞叙錄. С. 170.
- ⁹⁹ 王樹村. 中國民間畫決. С. 81.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 84.
- ¹⁰¹ Там же. С. 84–86.
- ¹⁰² Там же. С. 86.
- ¹⁰³ Там же. С. 87–93.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 1.
- ¹⁰⁵ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 44.
- ¹⁰⁶ Carl G. Mannerheim's chinese pantheon. Materials for an iconography of Chinese folk religion. Helsinki, 1993. (Travaux Ethnographiques de la Société Finno-Ougrienne, 15).

¹⁰⁷ Ritual opera, operatic ritual: «Mu-lien rescues his mother» in Chinese populaire culture. Papers from the Intern. workshop on the Mu-lien operas, held in Berkeley on Aug. 9–13, 1987 / Ed. by D. Jonson. Berkeley, 1989. (Publications of the Chinese populaire culture project, 1).

¹⁰⁸ *Chu Kun-liang*. Les aspects rituels du théâtre chinois. Paris, 1991.

¹⁰⁹ Ян Гуй-фэй, фаворитка императора.

¹¹⁰ 沈括. 新校正夢溪筆談. Цз. 26.

¹¹¹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 221.

¹¹² 沈括. 新校正夢溪筆談. Цз. 26.

¹¹³ 阿英. 中國年畫發展史略. 北京: 1954, p. 4.

¹¹⁴ *Dore, Henry*. Recherches sur les superstitions en Chine. Tome 10. С. 852–859.

¹¹⁵ 陳元靚. 歲時廣記. 上海, 1936. С. 432 (叢書集成. Т. 181).

¹¹⁶ Большое церемониальное шествие *дано* — «Великое изгнание духов», как принято считать, устраивалось в конце каждого лунного года еще во времена Чжоу (XII–III вв. до н. э.). В процессии участвовало 120 евнухов не старше двенадцати лет, отобранных из числа многих претендентов. Евнухи, одетые в черные одежды с красными повязками на голове, непрерывно били в барабаны. Рядом с ними шли «Двенадцать добрых духов» *Ши эр шэнь*, покрытые звериными шкурами, с лицами, скрытыми рогатыми масками. Духи стреляли из луков и размахивали палицами, дабы отогнать болезни и напасти. Некоторые из этих персонажей еще в древности имели собственные имена. Во главе процессии шел закладатель *фан сянь ши*, в черно-красном одеянии, с медвежьей шкурой на плечах, на голове — золотая маска с четырьмя глазами, закладатель копьем отгонял моровые поветрия, закрываясь от них щитом. Ритуал *дано* просуществовал весьма долгое время, видоизменяясь и постепенно утрачивая свое значение как главного экзорцистического действия календарного года.

¹¹⁷ 孟元老. 東京夢華錄注. 北京, 1959. С. 57.

¹¹⁸ 文震亨. 长物志. 上海, 1936. С. 39 (叢書集成. Т. 1508).

¹¹⁹ 沈括. 新校正夢溪筆談. Цз. 26.

¹²⁰ 趙叔問. 肯綮錄. 上海, 1936. С. 5 (叢書集成. Т. 285).

¹²¹ *Groot, De, J.J.M.* The religious system of China, Vol. 6, Book 2. С. 1172.

¹²² 顧炎武. 日知錄集釋. 上海, 1936. С. 586. (四部備要. Т. 175).

¹²³ 翟灏. 通俗編 [38卷]. 臺北: 廣文書局, 1968. С. 627.

¹²⁴ 李時珍. 本草綱目. 北京, 1963. С. 1268.

¹²⁵ *Guo Qitao*. Exorcism and money. The symbolic world of the Five-fury spirits in late Imperial China. С. 140.

¹²⁶ 周密. 武林舊事 // 孟元老. 東京夢華錄, 外四种. 上海, 1956. С. 384.

¹²⁷ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. Ил. 52, 56.

¹²⁸ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 222. Рис. 99.

¹²⁹ Там же. С. 216.

¹³⁰ Там же. С. 42 (примечание).

¹³¹ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. С. 106.

¹³² 沈括. 新校正夢溪筆談. Цз. 26.

¹³³ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. Ил. 55.

¹³⁴ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 223.

¹³⁵ *Clunas Cr.* Pictures and visuality in early modern China. Ил. 69. С. 120.

¹³⁶ *Баранов И.Г.* Китайский Новый Год. С. 4.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 222.

¹³⁹ С.Г. Mannerheim's Chinese pantheon. Ил. 376 (С. 237).

¹⁴⁰ Там же. С. 73.

¹⁴¹ *Виноградова Т.И.* Сюжеты о судьбе Бао в разных видах народного искусства Китая // XVII конференция «Общество и государство в Китае». М., 1996. С. 137–140.

¹⁴² *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel an. С. 74. Ил. 49.

¹⁴³ *Hsü, Ginger Cheng-chi.* A bushel of pearls. С. 59, 264.

¹⁴⁴ Там же. С. 60.

¹⁴⁵ *Groot, De, J.J.M.* The religious system of China, Vol. 6, Book 2. С. 1179.

¹⁴⁶ *Bredon Juliet, Mitrophanow Igor.* The moon year. С. 308, 310.

¹⁴⁷ Там же. С. 312.

¹⁴⁸ Annual customs and festivals in Peking as recorded in the *Yen-ching Sui-shih-chi* by Tun Li-ch'en. С.44.

- ¹⁴⁹ *Hsü, Ginger Cheng-chi*. A bushel of pearls. С. 182. Ил. 69.
- ¹⁵⁰ 遠珂. 中國神話傳說詞典. С. 465.
- ¹⁵¹ *Lèvy, André*. Le motif d'Amphitryon en Chine. С. 117.
- ¹⁵² *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Ил. 100–103.
- ¹⁵³ *Hsü, Ginger Cheng-chi*. A bushel of pearls. С. 192.
- ¹⁵⁴ 榮寶齋畫譜. Vol. 24. Ill. 9, 12, 25.
- ¹⁵⁵ *Dschung Kuei*. Bezwingen der Teufel. Altchinesisches Volksbuch. Deutsch von Clemens du Bois-Reymond. Weimar, 1977.
- ¹⁵⁶ Le roman du pourfendeur de démons. Paris, 1976. 425 pp. (Mémoires de l'Institut des Haut Étude Chinoises, Vol. IV).
- ¹⁵⁷ *Фишман О.Л.* Китайский сатирический роман (Эпоха Просвещения). С. 50.
- ¹⁵⁸ *Алексеев В.М.* Богочеловеческая карьера Хань Юя (из истории китайских литературных религий). С. 133–134, перевод с. 135–136.
- ¹⁵⁹ *Groot, De, J.J.M.* The religious system of China, Vol. 6. Book 2. С. 1054–1056.
- ¹⁶⁰ *Dschung Kuei*. Bezwingen der Teufel, С. 23.
- ¹⁶¹ 陳英仕. 清代鬼類諷刺小說三部曲. 臺北: 秀威資訊科技, 2005 [民94]. 283 с.
- ¹⁶² 張大復. 天下樂 // 曲海總目提要. 北京, 1959. 卷 21. С. 1033–1036.
- ¹⁶³ Здесь будет уместно вспомнить историю, помещенную в альбоме Маннергейма.
- ¹⁶⁴ 阿英. 中國年畫發展史略. С. 74.
- ¹⁶⁵ *Pimpaneau J.* Promenade au Jardin des Poiriers. С. 20.
- ¹⁶⁶ *Seivert H.* Folksreligion und national Tradition in Taiwan. С. 65, 90–93.
- ¹⁶⁷ *Chu Kun-liang*. Les aspects rituels du théâtre chinois. С. 101–103.
- ¹⁶⁸ Там же. С. 139–147.
- ¹⁶⁹ *Pimpaneau J.* Promenade au Jardin des Poiriers. С. 11.
- ¹⁷⁰ *Pimpaneau, J.* Des poupees á l'ombre. С. 100.
- ¹⁷¹ *Cai Wen-tin*. Taiwanese puppetry: Pulling strings to dispel a myriad of demons // *Sinorama*, 1992, vol. 17, № 12, С. 38–52.
- ¹⁷² *Pimpaneau J.* Promenade au Jardin des Poiriers. С. 8–10.
- ¹⁷³ *Pimpaneau, J.* Des poupees á l'ombre. С. 100.
- ¹⁷⁴ *Березкин Р.В.* «Баоцзюань о Муляне». Своеобразие религиозно-философской идеологии и средств художественной выразительности. К. ф. н. СПб.: СПбГУ, 2010.
- ¹⁷⁵ 目連救母勸善檄 // 古本戲曲叢刊. 1. 北京, 1953. С. 75–76.
- ¹⁷⁶ *Liu Chun Jiang*. "Mulianxi" in Qingyang tune and the religious rituals in Jiangxi province / tr. by Issei Tanaka // *Oriental culture*. Tokyo, 1990. № 71. С. 49.
- ¹⁷⁷ *Johnson, David*. Actions speak louder than words: The cultural significance of Chinese ritual opera // *Ritual opera, operatic ritual: "Milian rescues his mother" in Chinese popular culture*. Berkeley, 1989. С. 15.
- ¹⁷⁸ *Малиновская Т.А.* Благопожелательные драмы // Языки и литература Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Материалы конференции (18–20 января 1994 г., С.-Петербург). СПб., 1994. С. 118–123.
- ¹⁷⁹ *Chu Kun-liang*. Les aspects rituels du théâtre chinois. С. 6.
- ¹⁸⁰ Там же. С. 7.
- ¹⁸¹ *Виноградова Т.И.* Некоторые аспекты иконографии Гуань Юя // XXV научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. М., 1994. С. 265–272.
- ¹⁸² *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 65, 93.
- ¹⁸³ *Chu Kun-liang*. Les aspects rituels du théâtre chinois. С. 6.
- ¹⁸⁴ *Liu Chun Jiang*. «Mulianxi» in Qingyang tune and the religious rituals in Jiangxi province / tr. by Issei Tanaka // *Oriental culture*. Tokyo, 1990. № 71 (in Japanese). С. 49.
- ¹⁸⁵ *Алексеев В.М.* В старом Китае. С. 130.
- ¹⁸⁶ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 84.
- ¹⁸⁷ *Алексеев В.М.* В старом Китае. С. 159. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 83.





Сюжеты
театральной
народной картины





Несмотря на то, что образы театра на народной картине появлялись с начала Цин, говорить о возникновении театральной иллюстрации как особого жанра внутри *няньхуа* можно только после того, как пекинская музыкальная драма *цзинцзюй* сделалась самым популярным в стране театральным стилем, т. е. со второй половины XIX в.

Репертуар *цзинцзюй* формировался полуфольклорным образом из неустойчивых текстов в условиях некоторой несвободы. Тематически репертуар этот оказался необыкновенно однородным. Существуют разные образцы классификации этих пьес: от очень дробных — Тао Цзюнь-ци перечисляет 10 тем¹ до утверждения В.М. Алексеева о том, что «По существу своему драма — это иллюстрация истории, и при этом в строго конфуцианской ее трактовке»². Л.Н. Меньшиков подразделяет драму на историческую, бытовую и фантастическую³; историческая значительно преобладает над прочими. Именно исторический, династийный принцип традиционно используется при составлении разного рода списков и указателей по драме.

Наиболее обширный перечень сюжетов пекинской музыкальной драмы — около 1300 названий — предложен Тао Цзюнь-ци в книге «Предварительные разыскания в области пекинской музыкальной драмы»⁴. Тао указывает несколько основных источников, откуда он черпал сведения о драмах: работы театроведа Чжоу Мин-тая (1896—?), указатели пьес, дозволенных к исполнению при дворе, «Репертуар городских театров Шанхая», архивное собрание Пекинского театрального института, а также опубликованная в пятидесятые годы работа Цзин Гу-сюэ «Опыт сводной таблицы источников столичной драмы».

При расположении материала Тао Цзюнь-ци придерживался строго династийного принципа. Принцип этот, доказавший свою правильность применительно к истории, в работе над литературным материалом имел существенные недостатки, оставаясь при этом доминирующим в литературоведении. По определению Л.Н. Меньшикова «...династийная периодизация обладает тремя чертами (связь истории и развития литературных стилей, хронологическая определенность, литературные признаки периодизации), которые делают ее более универсальной, чем любая из вновь предложенных периодизаций»⁵. Много произведений, время действия которых невозможно определить, неизбежно выпадает из династийной классификации. В книге Тао Цзюнь-ци таких пьес 131. Кроме того, династийный принцип не дает никакого представления о жанре пьес: смешиваются совершенно разные по сути тексты — собственно исторические, бытовые и фантастические. Однако преимущества династийной классификации все же превышают ее недостатки. Главное из них — возможность увидеть каждую династию в зеркале национального театра. Во всех альбомах *няньхуа* театральные

картины по мере возможности располагаются, исходя из времени действия иллюстрируемых пьес.

В театральной народной картине отражено восприятие народом своей истории. «Исторические легенды и эпопеи изображаются всегда в виде театрального представления: китайцы не могут себе иначе представить историческое действие, как только в виде действия театрального, и это понятно, так как именно театр знакомит неграмотных с историей и литературой»⁶.

Тао Цзюнь-ци приводит следующие данные о каждой пьесе: название; источник информации о пьесе; синопсис; варианты названия; источник сюжета, если пьеса является отрывком другой пьесы это также оговаривается; жанр — военная или гражданская, на какое амплу рассчитана; указывается, какой знаменитый актер особо отличился в этой пьесе, если таковое было; аналогичные пьесы в репертуаре региональных театров. Если драматургический текст восходит к крупному роману, Тао Цзюнь-ци располагает пьесы в порядке возрастания соответствующих сюжету пьес глав романа, придерживаясь его сюжетной канвы; если сюжет пьесы по каким-либо причинам не вошел в роман, ученый помещает такую пьесу на ее хронологическое или логическое место.

Книга Тао Цзюнь-ци представляется наиболее удобным и полным источником знаний о репертуаре *цзинцзюй*. Именно на ее материале целесообразно анализировать сюжеты имеющихся театральных картин в попытке воссоздать своего рода «параллельный» репертуар театра, как он представлен на театральной народной картине. К работе мы будем привлекать как и весьма репрезентативную эрмитажную коллекцию В.М. Алексеева, так и все имеющиеся в нашем распоряжении опубликованные народные картины. Претендовать на полноту охвата материала в условиях отсутствия полного каталога сохранившихся народных картин, естественно, невозможно, однако, несомненно, что имеющихся сведений достаточно для того, чтобы воссоздать репертуар театральных *няньхуа*, по крайней мере, для янлюцинских картин, поскольку картины, отпечатанные в других районах страны, хуже представлены в российских коллекциях и менее изучены⁷. Их анализ едва ли может дать достоверное представление о репертуаре региональных театров, к тому же «провинциальные» мастерские с течением времени, по мере становления *цзинцзюй* в качестве общенационального театра, все чаще и чаще обращались к «пекинским» пьесам.

Работа по составлению более или менее подробного репертуара театральных картин важна по нескольким причинам. Театральная картина всегда дает моральную оценку исторической личности или события. Кроме того, именно театральная картина свидетельствует о популярности той или иной пьесы, того или иного персонажа. По литературным источникам мы знаем *цзинцзюй* — ее репертуар, трактовку сюжетов, особенности постановок, манеру игры именно в ее *столичном* варианте. Театр *народный* на той его стадии, когда репертуар *цзинцзюй* был воспринят труппами, гастролирующими по всей стране, известен нам гораздо меньше. Театральная картина позволяет судить как раз о народном театре. Интересно, что В.М. Алексеев нигде не пишет о жанре пьес на *няньхуа* как о *цзинцзюй*, Ван Шу-цунь же полагает, что основная масса театральной картины отразила именно репертуар столичной музыкальной драмы. Для разрешения этого противоречия уместно будет вспомнить уже отмеченное нами сходство театральных *няньхуа* и дворцовых рисунков на театральные сюжеты. Несомненно, что и те и другие изображают один и тот же театр *цзинцзюй*, но в двух в его вариантах — народном и элитном.

Тао Цзюнь-ци располагает информацией о 1300 пьесах *цзинцзюй*, включая их варианты, реформированную драму и пьесы на новые сюжеты, типа «Седой девушки», иллюстраций к которым в жанре театральных *няньхуа*, естественно, не может быть. По подсчетам Ван Шу-цуня театральных народных картин примерно пятьсот⁸, т. е. они покрывают около половины репертуара. Учитывая, что некоторые пьесы проиллюстрированы многократно, получается, что большинство пьес не привлекло внимания художников, интересно выявить «иллюстрабельные» пьесы и понять, в чем их коренное отличие от пьес «неиллюстрабельных».

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...», глава 1. «Пьесы по преданиям о глубочайшей древности»⁹.

Приводятся названия шести пьес о сотворении мира и деяниях мифологических императоров Яо и Шуня, восходящих к различным источникам. Судя по всему, наиболее популярной пьесой была «Чан-э возносится на луну», чей сюжет восходит к «Хуайнаньцзы» и «Запискам о поисках духов» Гань Бао. Роль Чан-э исполнял Мэй Лань-фан.

Театральных картин, иллюстрирующих эти пьесы, обнаружить не удалось.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...», глава 2. «Пьесы по преданиям о государстве Инь»¹⁰.

Время действия пьес относится к XVI—XI вв. до н. э., когда произошло падение государственного образования Шан-Инь и воцарение дома Чжоу.

Насчитывается 29 пьес, восходящих практически к одному источнику — роману Сюй Чжун-линя «Возведение в ранг духов» и за редким исключением — к «*Линхуа* о походе У-вана против Чжоу-[синя]»¹¹.

Это самый древний период, с достаточной полнотой отраженный в драматургии, о нем практически отсутствуют достоверные исторические материалы, все сведения черпаются из легенд и преданий, вошедших в роман Сюй Чжун-линя. Даты жизни этого человека неизвестны, первое издание романа вышло в 1695 г. В. Грубе, переводчик «Возведения в ранг духов» на немецкий язык (опубликован перевод первой половины романа, главы 47—100 приводятся в кратком изложении)¹², характеризует это произведение как «волшебный роман», необычайно важный «...для истории религии, так как содержащиеся в нем чудесные истории перешли все целиком в современную народную веру»¹³. Отличительной чертой романа является причудливое смешение реальных исторических фактов с самой необузданной фантастикой, так же характеризуются и созданные на его основе драмы, и иллюстрирующие их народные картины.

Пьесы отражают все основные сюжетные линии романа. Театральных народных картин относительно немного¹⁴.

Несколько листов дают резко отрицательную характеристику последнему иньскому правителю тирану Чжоу-синю. Самой ранней по времени производства является картина «Чжоу-ван любит Да-цзи», отпечатанная в Янлюцине в начале XIX в.; о ней пишет А-ин¹⁵, но, к сожалению, не приводит репродукции. Картина не является иллюстрацией к конкретному эпизоду романа или к конкретной пьесе, она лишь подтверждает укоренившееся глубоко в народном сознании мнение о том, что Чжоу-синь плох, в частности, тем, что состоял в связи с коварной и жестокой женщиной, к тому же еще и оборотнем.

Картина «И-као из Сици является с данью»¹⁶ представляет собой иллюстрацию к пьесе «Ненависть в Чаогэ», события которой описаны соответственно в 11-й и 19—22-й главах романа «Возведение в ранг духов». Главная тема — все

то же коварство Чжоу-синя и Да-ци: тиран хитростью пленил четырех удельных князей. Сын одного из них, Бо И-као, явился во дворец, чтобы выручить отца. Да-ци привлекла красота юноши, когда же тот отверг ее притязания, она потребовала его казни. Театральное действие вписано в архитектурный пейзаж; изображен И-као, пытающийся растрогать тирана и его любовницу (над ее головой — лисица в облаке, знак того, что это — оборотень) игрой на цитре.

Пьеса «Застава Чэньтангуань» соответствует 12–24-й главам романа; отрывок из нее — «Ночжа поднимает бурю на море» — часто исполнялся самостоятельно и очень популярен. Иллюстрирующая эту пьесу картина¹⁷ соединяет театральный облик персонажей с фантастическим морским пейзажем, весьма уместным при изображении этой необыкновенной истории (ил. 138). Юный богатырь Ночжа — один из главных героев романа, с детства наделен фантастической силой. Когда ему было семь лет, он своим волшебным поясом вызвал бурю на море, чем навлек на себя гнев морского дракона Лун-вана.

На сюжет пьесы «Река Вэйшуйхэ» (глава 24) известно несколько картин, одна выполнена в Янлюцине, остальные — в Хэнани: в столице провинции Кайфыне и в поселке Чжусяньчжэнь. Пьеса примечательна тем, что вводит в число активных действующих лиц театра популярнейшего персонажа народных преданий и даосских легенд Цзян Цзы-я (Цзян Шана). Вступив в борьбу с Чжоу-синем, Вэнь-ван стал искать мудрых советников. Однажды ему приснилось, будто в шатер к нему залетел медведь. Сон был истолкован как счастливое предзнаменование того, что князь встретит мудреца. Вскоре на реке Вэйшуйхэ Вэнь-ван встретил ловящего рыбу старца. Это и был Цзян Цзы-я, чье даосское прозвище — Фэйсюн, Летящий Медведь. Князь тотчас же пригласил мудреца на службу, пожаловав титул *тайгуна*, усадил в свою колесницу, а сам сел за кучера. Цзян Шан служил трем поколениям дома Чжоу.

Все картины запечатлевают момент встречи князя и мудреца. Янлюцинская¹⁸ и кайфынская гравюры¹⁹ воспроизводит типично театральную мизансцену, тогда как «деревенский» лист²⁰ собственно театральной картиной не является, представляя собой религиозное изображение с охранительной и благопожелательной функциями; такие листы наклеивали на дверях домов, дабы уберечься от злых духов (ил. 139). В различии трактовок одной и той же сцены проявляется упомянутое выше своеобразие романа: это одновременно и материал для светских театральных представлений, и действие, многие персонажи которого являются объектами религиозного поклонения.

Наиболее популярной, судя по количеству иллюстраций, оказалась пьеса «Укрепления на Желтой реке», восходящая к 47–50-й главам романа. Это — один из сюжетных узлов, в котором идет ожесточенная борьба между магами, поддерживающими противоборствующие стороны — дом Инь и дом Чжоу. Картина «Сражение талисманами» есть и в собрании В.М. Алексеева, и в коллекции Э. Шаванна²¹. Запечатлен напряженнейший момент противостояния магов, герои в театральных костюмах действуют на фоне пейзажа, на картине множество фантастических элементов — талисманы, которыми сражаются маги, а также редкие и фантастические животные — тигр, феникс. В ходе этой битвы был убит волшебник Чжао Гун-мин, выступавший на стороне Инь. О событиях, за этим последовавших, рассказывает все та же пьеса и две разные картины с одним названием — «Девять укреплений излучин на Желтой реке»²². Три небожительницы — сестры убитого Чжао Гун-мина мстят за своего брата.

Обе картины соединяют театральный облик персонажей с пейзажным фоном и крепостной архитектурой.

Безымянная картина, отпечатанная в городке Фошань провинции Гуандун, является иллюстрацией к пьесе «Семь оборотней с горы Мэйшань» (92 глава романа)²³ — три узких полосы, на которых запечатлена битва с оборотнями, которых Чжоу-синь пытался обратить против Цзян Цзы-я. На картине отсутствуют ярко выраженные элементы театральности.

В уезде Вэйсянь провинции Шаньдун²⁴ отпечатана нетеатральная картина-серия: изображен ряд эпизодов романа, события разворачиваются в хронологической последовательности, каждый эпизод имеет название.

Для картин, иллюстрирующих «Возведение в ранг духов», обязательно соединение театральных реалий с пейзажем или строениями, часто фантастическими, в полном соответствии с характером романа. Практически на каждой картине мы видим какое-нибудь необыкновенное существо или предмет, герои часто совершают необычные действия. На большинстве картин запечатлены сцены боев, художниками отбирались в основном те пьесы, в которых в ходе битвы разрешались основные противоречия между героями романа. Очевидная сложность композиции картин, необычность многих деталей, проистекающие из самого характера романа и пьес, вероятно, послужило причиной относительной немногочисленности картин, иллюстрирующих популярные сюжеты.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...» Глава 3. «Пьесы по преданиям о государстве Чжоу»²⁵.

95 пьес, время действия которых относится к 1122—247 г. до н. э. Источником для их создания послужило в основном народное повествование «Уделы Восточного Чжоу»²⁶, в свою очередь опирающееся на материалы древних исторических хроник — «Го юй», «Го цэ», «Цзо чжуань», «Ши цзи» и народные предания. Существует несколько вариантов записи этого произведения, сделанные при Мин и Цин. Наиболее распространенным Сунь Кай-ди считает ханькоуское издание в 23 *цзюанях* и 108 главах, отпечатанное на четвертом году правления под девизом Сянь-фэн (1855)²⁷. Именно на этот текст и ссылается Тао Цзюнь-ци при анализе пьес «чжоуского» цикла.

Периоду Западного Чжоу (XI в. — 771 г. до н. э.) посвящено всего три пьесы — о чжоуском И-ване и братьях Ли Гуане и Ли Вэне. Пьесой «Сигнальные огни на башне» начинается цикл пьес о смутных временах Восточного Чжоу. У чжоуского тирана Ю-вана с вассальными князьями был договор, по которому в случае опасности для столицы он должен зажечь огни на сторожевой башне, а они выставят войска. Однажды, развлекая свою супругу Бао-сы, он зажег огонь, на этот сигнал прибыли вооруженные вассалы. Шутка понравилась Бао-сы, и Ю-ван повторял ее еще несколько раз; в конце концов, когда огни были зажжены в ситуации реальной военной угрозы, никто не поверил. Ю-ван был убит, а его наследник Пин-ван был вынужден перенести столицу на восток.

Пьесы о Восточном Чжоу объединяются в группы, каждая из которых посвящена деятельности правителя того или иного княжества, его полководцев и сановников, например: шесть пьес о цзиньском Вэнь-гуне, восемь — о чуском Чжуан-ване.

Картины, иллюстрирующие эти пьесы, относятся исключительно к жанру военных театральных картин²⁸. Например, лист «Казнь Цзы-ду»²⁹ — иллюстрация к пьесе, описывающей события 6–7-й глав «Уделов Восточного Чжоу». Рассказывается история о том, как молодой полководец чжэнского

Чжуан-гуна Цзы-ду (Гунсунь Юй) ошибся и слишком поздно появился со своими воинами на поле битвы, из-за чего войско князя потерпело поражение, а Цзы-ду был приговорен к смерти. Картина запечатлела кульминационный момент пьесы — вступление Цзы-ду в битву — посредством типично театральной мизансцены: герои в полном боевом облачении, воинственных позах, статист держит два фляжка с нарисованными колесами (так на сцене изображали колесницу).

Пьеса «Морская жемчужина»³⁰ основана на сюжете 65-й главы романа; в ней повествуется о том, как во времена Чуныцю цзиский Чжуан-гун соблазнил юную жену своего сановника Цуй Чжу, одарив ее жемчугами. Цуй Чжу решил застать жену на месте преступления. Он сказался больным, чтобы князь думал, что ничто не препятствует ему проникнуть в женские покои, а сам притаился в спальне жены. Убедившись в неверности, Цуй Чжу убил вначале князя, затем женщину. В центре типичной театральной картины изображена большая кровать с пологом. У кровати, еще невидимый князю и женщине, сидит притаившийся «больной» сановник.

Картина по пьесе «Башня желтого металла»³¹, в которой описываются некоторые события 95-й главы, представляет собой характерный пример того, как графическими средствами можно показать историю с переодеванием. Евнух при дворе циского Минь-вана ложно обвинил наследника престола, князь разгневался и приказал казнить принца, тому пришлось бежать, переодевшись в женское платье. На картине наследник, которого играет артист амплуа *сяошэн*, изображен уже переодетым в костюм амплуа *дань*, никаких дополнительных разъяснений нет — правильному пониманию изображенного действия могло помочь только знание сюжета пьесы.

Все истории о Восточном Чжоу объединены на нескольких больших листах (105 на 28 см), обнаруженных в музее Хабаровска³². На одном из сохранившихся листов уместилось 15 сценок, каждая из которых имеет свое название. Для таких картин редкость, что каждая сценка представлена как небольшая театральная мизансцена (ил. 140), более привычно, когда на больших серийных картинах лишь обозначены какие-то элементы спектакля, чаще всего актерские костюмы и грим. Художники картин-серий обычно стремились при помощи формальных приемов объединить разные сценки в единую композицию, добавляя много пейзажных или архитектурных элементов.

Цикл пьес об У Цзы-сюэ, известном полководце периода Чжаньго, является самым большим их всех, восходящих к «Уделам Восточного Чжоу». Тао Цзюнь-ци насчитал 17 таких произведений, из них особой популярностью пользовались пять, о них подробно написано в книге Л.Н. Меншикова³³.

Как ни странно, картин, иллюстрирующих пьесы об У Цзы-сюэ, немного. Наиболее типична — «Застава Чжаогуань»³⁴ («Уделы Восточного Чжоу», гл. 72). У Цзы-сюэ с советниками разрабатывает план взятия неприступной укрепленной заставы Чжаогуань, все трое стоят перед столом. По плану герои были должны переодеться, чтобы ввести в заблуждение неприятеля. Все роли исполняются актерами одного амплуа — *лаошэн*, хотя герои запечатлены в чужих одеждах, рядом с каждым написано его настоящее имя, в отличие от очень похожей по композиции гравюры на тот же сюжет³⁵ или от картины «Башня Желтого Металла», где в аналогичной ситуации нет никаких подсказок.

Пьесы, не основанные на повествовании «Уделы Восточного Чжоу», при всей своей немногочисленности восходят к самым разным источникам — историче-

ским преданиям, новеллам из сборников Фэн Мэн-луна³⁶, пьесам из репертуара более ранних театральных жанров. Из этих пьес наиболее часто иллюстрируются те, героями которых являются великие философы и литераторы. Например, лист «Бьет плеткой халат тростникового пуха»³⁷ по одноименной пьесе, основанной на популярнейшем предании об ученике Конфуция Минь Цзы-цянь, который стоически сносил все издевательства мачехи (ил. 141). О страданиях своего сына отец узнал лишь случайно, когда разгневавшись на нерасторопность юноши, ударил его кнутом и порвал халат, из которого посыпался тростниковый пух. Отец, все поняв, решил прогнать жену, но Минь Цзы-цянь уговорил его не делать этого, говоря, что тогда будет плохо не только ему, но и двум детям мачехи. Отец и мачеха были тронуты такими речами, в семье наступило согласие. История эта вошла в канонические «Двадцать четыре примера почтительности к старшим», и иллюстрации к ней можно найти среди листов, посвященных специально образцам основной конфуцианской добродетели³⁸, однако в данном случае художника вдохновила именно пьеса, о чем свидетельствуют театральные костюмы и сценический антураж.

Поскольку «24 примера» встретились в нашем повествовании впервые, сделаем ради них отступление от избранного нами династийного принципа. «*Эршисы сяо*», «24 примера почтительности к старшим» необычайно часто издавались с картинками, хотя автор XIII в. Го Цзюй-цзин писал свое нравоучительное сочинение не для иллюстрированных изданий. Он собрал и литературно обработал популярные истории о детях, чья любовь к родителям проявилась особенно ярко. Китайские ученые и литераторы при монгольской династии создавали труды, пропагандирующие и фиксирующие традиционные китайские ценности, «*Эршисы сяо*» органично вписывается в этот ряд. В это же время было заново прокомментировано сочинение «Канон о почтительности к предкам»³⁹. Социальный состав героев неоднороден, представлен весь срез китайского общества: от мифического государя Шуня и ханьского императора Вэнь-ди, учеников и последователей Конфуция, поэтов и чиновников, до мещан, батраков и детей. Единственная женщина в этой компании прославилась своим отношением к свекрови. Отрицательный персонаж — тоже женщина: жена одного из героев надругалась над скульптурным изображением его родителей. Муж догадался и развелся. Все персонажи, даже и не исторические личности, имеют четкую хронологическую привязку: от древности до эпохи Сун.

«24 примера» быстро были адаптированы для книжек-картинок *ляньхуаньхуа*, что неудивительно, этому способствовала и форма рассказов, позволяющая проиллюстрировать каждую историю одной сценкой, и сюжетная общность рассказов. Картинки обычно распределялись на 4 листа — по 6 на каждый. Надписи, конечно, не оригинальный текст Го Цзюй-цзина, а краткое пояснение к изображенному действию. Таким образом, рождался новый текст, состоящий из картинки и подписи к ней. Но за этим новым текстом стояла давняя традиция, которая, собственно, и делала новый лубочный текст понятным.

Наиболее ранние дошедшие до нас картинки о сыновней почтительности относятся ко временам Мин и сделаны в Янлюцине. Из восьми листов сохранилась лишь часть. Лист разделен на две части, на каждой половине изображен один персонаж без фона, наверху — довольно обширный текст⁴⁰. Соотношение размеров текста и картинки такое же, как и на «полностью иллюстрированных *пинхуа*». Строки текста расположены строго вертикально, тогда как на более

поздних картинках надписи часто размещались на листе самым причудливым образом.

Другая серия — листы по 6 сенок на каждом, место печати неизвестно, рисунок выполнен в зеленовато-коричневой гамме. Сценка изображает от 2 до 4-х участников на фоне условного пейзажа. Лаконичная надпись размещена прямо на рисунке и в одном предложении описывает кульминацию истории: «Мэн Цзун заплакал, появились ростки бамбука»⁴¹.

Янлюцинская картина «*Эршисы сяо*» вовсе лишена текста: на фоне пейзажа изображен большой дом с павильонами, внутри и вокруг него происходит действие всех историй о почтительности. Домашние сценки изображены в комнатах, а те, которые происходят вне дома, соответственно на лоне природы⁴². Все образцовые семейства предстают современниками и жильцами одного большого дома. Картина без текста предполагает, что зритель знаком с каноническими историями о почтительных детях.

Бо Сун-нянь и Д. Джонсон зафиксировали случай фактического сближения *лянхуаньхуа* о сыновней почтительности с ритуальными картинами ксилографированного алтаря для поклонения предкам, отпечатанного в уезде Уцян (пров. Хубэй). Гравированные листы *чжима*, своеобразные «лубочные иконы», в бедных семьях заменяли стационарные алтарные таблички, после обряда жертвоприношения предкам на Новый год такие картины сжигались. В центре листа помещено изображение предков в окружении 12 клейм, в каждом из которых запечатлена каноническая сценка безупречного служения предкам⁴³.

Картин на тему сыновней почтительности столь много⁴⁴, что следует говорить о «поджанре» народных гравюр-серий. К нему можно отнести и такие, которые не восходят непосредственно к историям, собранным Го Цзюй-цином, но явно вдохновлены их пафосом и успехом картин на его сюжеты.

На картине из провинции Шаньдун запечатлены 6 сенок, лист покрыт узором, на нем — неровные не закрашенные клейма с различными эпизодами (ил. 142)⁴⁵. Каждое клеймо представляет собой стилизованный иероглиф, который, по мнению художника, передает самую суть истории: «долголетие», «жизнь», «верность»... Надпись к каждой сценке — «деревенские» стихи, вот одно из них, о мальчике по имени Лу Ци, жившем в III в., в переводе В.М. Алексеева:

*«Сын, брат религиозно-благоговейный в самом существе своем,
Мальчик лет шести, среди других людей, —
Внутрь рукава спрятал он зеленый апельсин;
Матери снес — вот дело, достойное удивления».*⁴⁶

Часто на таких картинах рисовались односельчане художников, знакомые образцовые семьи, их истории. Картина «Единение в семье» изображает десять сыновей и десять невесток некоего Чжана, внизу листа — сцены их трудовой деятельности, наверху — текст о том, что можно достичь богатства, если все члены большой семьи будут трудиться так же, как все семейство Чжана⁴⁷.

Верным признаком большой популярности сюжета является то, что иллюстрации к нему встречаются не только в книгах и однолистных гравюрах, но и на других предметах декоративно-прикладного искусства. В.М. Алексеев отмечал, что в его коллекции «...имеется причудливая картина, изображающая все двадцать четыре анекдота в виде доски для игры в кости (ходы по клеткам). И это, конечно, не профанация»⁴⁸.

Издавна существовало множество преданий о педагогических талантах матери Мэн-цзы и его сыновней почитательности, некоторые из них оформились драматургически. В репертуаре пекинской музыкальной драмы существует пьеса «Мать Мэн-цзы трижды меняет жилище», повествующая о том, как заботливая женщина трижды переезжала с места на место, пока не поселилась по соседству со школой, куда и отдала будущего философа. На эту тему есть картина⁴⁹, которую едва ли можно назвать театральной; это — один из листов своеобразной серии морализаторских картин о жизни великих философов, выполненных в Янлюцине. По форме она ничем не отличается от картины «Мать Мэн-цзы перерезает нить»⁵⁰, хотя такой пьесы нет в репертуаре *цзинцзюй*. В легенде, которую иллюстрирует эта картина, мать Мэн-цзы, узнав, что сын стал плохо учиться, перерезала нити на своем ткацком станке, дабы наглядно продемонстрировать, какая судьба уготована сыну, если он бросит учебу.

Много картин создано на сюжет пьесы «Гора Мааньшань», основанной на новелле «Юй Бо-я, скорбя о друге, разбивает цитру» из сборника «Слово простое, мир предостерегающее»⁵¹. Это история о дружбе сановника Юй Бо-я и дровосека Чжун Цзы-ци, который, будучи любителем музыки, восхитил сановника своей игрой на цитре. Известно три различных иллюстрации, две из них — литературные картины, действие которых разворачивается на фоне прекрасно выполненного пейзажа⁵², третья же запечатлевает типично театральную мизансцену⁵³.

Действующие лица пьес «чжоуского» цикла — тираны, герои и ученые. Гравюр немного по сравнению с количеством пьес цикла, большинство их оставляют батальные сцены и назидательные картины о жизни великих философов. Среди действующих лиц трудно выделить тех, которые были бы особо любимы народными художниками. Междоусобная борьба чжоуских княжеств мало представлена на листах театральных народных картин в отличие от смут более позднего времени.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 4. «Пьесы по преданиям о государстве Цинь»⁵⁴.

Небольшой цикл из 15-и пьес, действие которых происходит во время правления династии Цинь (246—207 г. до н. э.), необычен, что связано с традиционно отрицательным отношением к Цинь Ши-хуану и его империи. В пьесах почти ничего не говорится о династии и императорском доме, только две пьесы, объединенные именем Мэн Цзян-ньюй, связаны с деятельностью Цинь Ши-хуана, одна пьеса отрицательно характеризует его преемника. Лист «Мэн Цзян-ньюй ищет мужа на Великой стене»⁵⁵ иллюстрирует пьесу «Плач на Великой стене», созданную на основе популярной легенды, зафиксированной в «*Баоцзюани* о Мэн Цзян-ньюй». Картина интересна как пример поздней янлюцинской дешевой печати. На листе помещено 10 сценок, последовательно рассказывающих о событиях и горестной судьбе женщины, пожертвовавшей собой во имя памяти своего мужа.

Все остальные тексты посвящены одной теме — борьбе против Цинь за установление новой династии. Конфликт разворачивается вокруг Лю Бана — основателя государства Хань — и его соперника Сян Юя. Среди персонажей цикла — супруга Лю Бана коварная Люй-хоу и его советники Хань Синь и Сяо Хэ, погибшие из-за интриг Люй-хоу. Действие этих пьес соотносится с главами минского романа «Повествование о династии Западная Хань».

Картина по пьесе «Меч Вселенной» из собрания А-ина⁵⁶ — одна из немногих сохранившихся дотайпинских гравюр Янлюцина. В пьесе рассказывается о том, как дочь сановника Чжао Гао притворилась сумасшедшей, чтобы не быть отданной в наложницы императору Цинь Эрши-хуану. Театральная мизансцена безумия Чжао-ной искусно вписана в архитектурный пейзаж.

Есть несколько картин по пьесе «Ба-ван прощается с наложницей», в которой рассказывается о конце Сян Юя. Сюжет этот в последнее время стал широко известен благодаря кинематографу. Янлюцинская картина⁵⁷ представляет собой сочетание театрального антуража с реальностью. Одетого в костюм театрального генерала Сян Юя ждет его любимый конь, это — одно из лучших изображений лошади на театральной картине (ил. 143). На заднем плане видны верхушки шатров и знамена армии торжествующего соперника. Другие картины — сучжоуская⁵⁸ и фуцзяньская⁵⁹ — также запечатлели момент прощания влюбленных, оба листа воспроизводят театральную мизансцену. Сучжоуская картина лишена фона, а композиция фуцзяньской характерна для театральных картин этой провинции: женщина, одетая по моде конца Цинь, смотрит на сценическую площадку, которую держит в руках. Сама пьеса и, соответственно, картины, ее иллюстрирующие, необычны: в них симпатии на стороне человека, потерпевшего поражение от основателя следующей династии, личности заведомо положительной.

Своеобразие картин по пьесам «циньского» цикла состоит в их неожиданной лиричности: в большинстве их главные герои — женщины; батальных сцен нет.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания ...». Глава 5. «Пьесы по преданиям о государстве Западная Хань»⁶⁰.

Цикл из 27-и пьес, действие которых относится к 206 г. до н. э. — 9 г. н. э., начинается драмами, в которых речь идет о тех же людях и коллизиях, что и в предыдущем цикле, т. е. о взаимоотношениях Лю Бана, Хань Синя и Люй-хоу. Источниками пьес являются уже упомянутое «Повествование о династии Западная Хань», исторические сочинения «Ши цзи» и «Хань шу», юаньские *цзацзюй* и минские *чуаньци*. Двухсотлетняя история Западной Хань представлена отдельными сюжетами, связанными с деятельностью того или иного императора. Более всего пьес посвящено основателю династии Лю Бану — Гао-цзу, есть несколько пьес фантастического и мистического содержания об У-ди (140–86 г. до н. э.). Помимо религиозной деятельности У-ди в драматургии запечатлен трагический эпизод его правления — война с кочевниками сюнну и история красавицы Ван Чжао-цзюнь, отправленной наложницей к вождю враждебного племени. Из всех пьес цикла только знаменитая «Ван Чжао-цзюнь едет к варварам» вдохновила художников театральной народной картины (ил. 144)⁶¹.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 6. «Пьесы по преданиям о Ван Мане и государстве Восточная Хань»⁶².

Длинный период охватывает конец династии Западная Хань, правление узурпатора Ван Мана (9–23 г.), реставрацию и царствование дома Хань до 220 г. Из 25-и пьес цикла 12 связано с деятельностью Ван Мана — с того момента, как он отравил императора Пин-ди и до его собственной гибели, они основаны на «Повествовании о династии Восточная Хань»⁶³. Пьесы второй половины цикла восходят к разнообразным источникам, цикл кончается драмой «Чжао-пятая», вариантом знаменитой «Записок о лютне».

Из всего цикла иллюстрировались только пьесы о борьбе будущего основателя династии Восточная Хань Лю Сю и его соратников Ма У и Цэнь Пэна с Ван Маном. В Янлюцине было создано две картины по пьесе «Взятие Лояна»⁶⁴, повествующей об одном из основных эпизодов этой борьбы, предопределившем скорое поражение узурпатора. Еще один пример такого рода — сучжоуская картина без названия по пьесе, которая в пекинском театре известна как «Застава Цаоцяогуань»⁶⁵. В Шаньси отпечатаны две черно-белые гравюры на сюжет пьесы «Подвеска Яшмовый Тигр»⁶⁶, которая есть в репертуаре многих региональных театров. Приключившаяся с полководцем Ма У авантюрная история не связана с борьбой за ханьский престол.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 7. «Пьесы по преданиям о Троецарствии»⁶⁷.

Основным источником для 155 пьес о значимом для истории Китая периоде (220–264) является роман Ло Гуань-чжуна «Троецарствие»⁶⁸. 17 пьес посвящены междоусобной борьбе княжеств Вэй, У и Шу, но описывают события, не вошедшие в текст романа; источником еще 15-и послужили юаньские и минские драмы и новеллы. Только три пьесы, помещенные Тао Цзюнь-ци в самый конец списка, не связаны с борьбой Трех царств: «Фея реки Ло» по поэме Цао Чжи, «Павлины летят на восток и на юг» по одноименной поэме *юэфу* и «Сон о женских покаях весной» на сюжет из Ду Фу.

Пьесы по «Троецарствию» были необыкновенно популярны, исполнялись особенно часто, это создало у В.М. Алексеева впечатление, что роман стал «...содержанием чуть ли не семи десятых всего театрального репертуара»⁶⁹. Позднейшие статистические данные не подтверждают этого эмоционального впечатления: по подсчетам Тао Цзюнь-ци, из примерно 1300 пьес пекинской музыкальной драмы только 150 восходят к «Троецарствию». Другое дело — частота исполнения пьес, которой не могли достигнуть драмы, посвященные всем другим историческим коллизиям вместе взятым.

Пьесы цикла созданы на материале, в течение столетий разрабатываемом литературой. В основу всех литературных произведений легла официальная «История Трех царств» Чэнь Шоу (233–297), составленная вскоре после описываемых в ней событий на основе анналов и вполне еще живых народных преданий. Подробно различные аспекты становления и развития сюжета о «Троецарствии» исследованы Б.Л. Рифтиным⁷⁰. Первая дошедшая до нас запись исторического сказа — уже упомянутое ранее издание «*Пинхуа* по истории Трех царств» двадцатых годов XIV в.⁷¹.

В период правления монгольской династии Юань к интерпретации сюжетов о Троецарствии обратились великие драматурги Гуань Хань-цин и Гао Вэнь-сю. На рубеже XIII–XIV вв. существовало уже множество пьес о Троецарствии, сейчас известно 46 названий, 21 пьеса сохранилась полностью. В XIV в. была создана эпопея «Троецарствие», впитавшая все предыдущие достижения в развитии сюжета. Большинство позднейших произведений связано с романом Ло Гуань-чжуна. «“Троецарствие” — это и знаменитый роман, и знаменитые драмы», — писал В.М. Алексеев⁷².

Практически с самого начала образы героев эпопеи обрели ярко выраженную конфуцианскую трактовку, персонажи воспринимались как носители определенных этических свойств, поэтому весь сюжет трактуется как вереница историй о борьбе персонифицированного Добра с персонифицированным Злом с неизбежным поражением последнего. «Сюжеты [китайской драматургии] ...

чаще всего вращаются вокруг тех исторических периодов, которые с наибольшей ясностью выставляют конфуцианского героя. Так, например, сюжеты сотен пьес взяты из III в. н. э., когда разыгрывались события, которые историк-конфуцианец, а за ним и драматург подвергли своему суверенному суждению»⁷³.

Пьесы по «Троецарствию» в подавляющем большинстве — военные, т. е. наиболее красивые и зрелищные в народном театре. Возможно, что во всем репертуаре классического театра именно пьесы о Троецарствии оказались тем материалом, где этика наиболее органично сочетается с эстетикой, что и обусловило колоссальную популярность этих пьес.

Янлюцинских театральных *няньхуа* на сюжеты пьес из «Троецарствия» насчитывается около 50, что составляет примерно десятую часть от общего числа известных гравюр этого жанра. Среди картин, отпечатанных в разных местах, иллюстраций к «Троецарствию» значительно больше, чем к любому другому литературному или историческому первоисточнику. Картины выпускались большими тиражами в разных районах страны. Заметны определенные предпочтения при отборе пьес — некоторые тексты проиллюстрированы по нескольку раз, некоторые остались вовсе без иллюстрации.

Интересна картина, изображающая действующих лиц из пьес на сюжеты из «Троецарствия»⁷⁴: на листе в два ряда 10 групп из 2–3-х персонажей в полных театральных костюмах. «Картина снабжена несколькими краткими характеристиками, взятыми непосредственно из “Троецарствия”»⁷⁵. На одном листе представлены максимально лаконично сцены из пьес, которые наиболее часто игрались в театре и иллюстрировались народными художниками.

Сюжеты пьес можно разделить на три основные линии, пересекающиеся в различных сочетаниях:

1. Лю Бэй и побратимы,
2. Чжугэ Лян,
3. Цао Цао.

Первые две линии олицетворяют безусловное добро, третья — безусловное зло. Наибольшее количество картин на один и тот же сюжет создано как раз на пересечении этих линий. Картин, где бы эти персонажи отсутствовали, совсем немного и их трудно объединить какой-нибудь положительной классификацией.

Весьма многообразны картины, иллюстрирующие известную историю о том, как Лю Бэй пытался привлечь Чжугэ Ляна к себе на службу. Пьеса «Три визита в тростниковую хижину» соответствует 37 главе романа, по ней создана картина «Лю Бэй призывает к государственной службе»⁷⁶ и лист без названия с графикой наивного архаического стиля (ил. 145)⁷⁷. Событиям, непосредственно следующим за приглашением Чжугэ Ляна, также посвящено несколько картин. По пьесе «Трижды спрашивает план» (гл. 39), которая играет обычно вместе с предыдущей, создана янлюцинская картина «Бованпо»⁷⁸ и «Чжан Фэй трижды устремляется в *ямынь*, Кун-мин всходит на престол и приветствует полководцев»⁷⁹.

Побратимы всю жизнь проводят в битвах, поэтому большинство картин про них батальные. Личная жизнь есть только у Лю Бэя, поскольку ему как основателю династии надлежит заботиться о продолжении рода, отсюда — несколько картин о свадьбе Лю Бэя на сюжет пьесы «Возвращение в Цзинчжоу» по 55-й главе романа. Самая ранняя из них создана еще до восстания Тайпинов (ил. 146), входила в коллекцию А-ина и считается одним из лучших образцов

театральной народной картины⁸⁰. Три картины имеются в эрмитажной коллекции⁸¹, в двухтомнике Ван Шу-цуня воспроизведено еще три листа на эту тему⁸².

Часто иллюстрировали пьесу «Склон Чанбаньпо» (гл. 41–42), сюжет которой строится вокруг сына Лю Бэя младенца А-доу; есть три листа в эрмитажном собрании⁸³, еще несколько гравюр опубликовано Ван Шу-цунем⁸⁴. Истории, приключившейся все с тем же А-доу и описанной в пьесе «На реке Янцзы отбирают младенца А-доу» (гл. 61), посвящены два листа⁸⁵. Таким образом, в «линии побратимов» по количеству разных картин на сюжет одной и той же пьесы на первом месте оказывается личная жизнь Лю Бэя, затем — приглашенные мудреца Чжугэ Ляна и военные подвиги побратимов.

Линия Чжугэ Ляна целиком представлена восхвалением его мудрости на службе у Лю Бэя. Наиболее распространены картины по пьесе «Хитрость с пустой крепостью», все они похожи друг на друга, хотя и отпечатаны в разных районах: изображен участок крепостной стены с открытыми воротами, на стене мудрец играет на *цине* (ил. 147)⁸⁶.

Цао Цао представлен как в противостоянии с Лю Бэем, так и сам по себе, например, как олицетворение подлости в картине «Бьет в барабан, ругает Цао» (по гл. 23)⁸⁷. Следует отметить, что картины несут большой запас оптимизма, т. е. гораздо чаще восхваляется добродетель, чем порицается зло.

По форме картины по «Троецарствию» весьма разнообразны — от «чисто» театральных картин до изображений больших битв на фоне пейзажа с крепостями, с использованием кавалерии. Особняком стоит серия картин под условным названием (приписано от руки на обороте одного из листов) «Троецарствие на темно-синем фоне» «*Цин ди сань го*». Подобные вертикальные картины с печатью по темно-синему фону с применением золотистых и серебристых оттенков сохранились только на территории России, в Китае есть только подобные листы с изображением цветов и всякой утвари, а не сюжетные. Историю приобретения этих гравюр можно прочитать в Предисловии Б.Л. Рифтина к альбому «Редкие китайские народные картины из советских собраний»⁸⁸, где все «темно-синие» гравюры собраны в одном месте в нарушении хронологического и тематического принципов, что в данном случае совершенно оправдано⁸⁹. Воспроизведены они и в новом китайском альбоме⁹⁰, однако, по свидетельству Бориса Львовича, издателям не удалось передать именно темно-синий фон, получился почти черный (ил. 148).

На примере картин по «Троецарствию» можно показать все основные типы театральной народной картины.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 8. «Пьесы по преданиям о государствах Цзинь и периоде Южных и Северных династий»⁹¹.

20 пьес о правлении Цзинь (265–420) и периоде Южных и Северных династий (420–589) восходят к самым разнообразным источникам: танским новеллам, юаньским и минским пьесам, историческим преданиям. Нет популярного героя, который стал бы действующим лицом нескольких пьес, поэтому пьесы об этом периоде рассыпаются, не образовав ни одной четкой структуры. Нет ярких героических произведений, в основном рассказываются разные бытовые истории, случившиеся с людьми в том или ином государстве.

Картин, иллюстрирующих пьесы, действие которых происходит в это время, немного. Есть гравюры по пьесе «Оставил сына в тутовом саду». Взятая из цинской пьесы «О сыновьях» история описывает идеал взаимоотношений

в китайской семье. Цзиньский Дэн Ю во время военной смуты бежал из дома вместе с невесткой и двумя младенцами — своим сыном и сыном невестки. В пути невестка потерялась, Дэн Ю остается один с двумя детьми. Понимая, что двоих ему не спасти, он решил оставить своего сына привязанным к тутовому дереву в саду своего родственника, а сам продолжил путь с племянником. Чуть позже невестка, проходя мимо сада, нашла мальчика, забрала его с собой, все кончилось благополучно. Примечательна готовность, с которой герой пьесы жертвует сыном ради племянника. На янлюцинской картине⁹² изображено четверо — Дэн Ю с племянником за спиной и женщина с сыном Дэн Ю. Обе пары размещены по сторонам листа, между ними — стол, что свидетельствует о пространственной разделенности персонажей. Ван Шу-цунь пишет о том, что в театре происходит именно так: Дэн и невестка появляются на сцене и начинают искать друг друга. В провинции Хубэй отпечатан крупноформатный лист на сюжет этой пьесы, практически комикс⁹³. Лист поделен на 16 сегментов разной величины, последовательность сцен пронумерована, персонажи в театральных костюмах (ил. 149).

Отпечатанная в Сучжоу картина является иллюстрацией к довольно редко, по замечанию Ван Шу-цуня, исполняемой пьесы «Искоренение трех зол»⁹⁴. В основу сюжета положена полуфантастическая история об исправлении злодея по имени Чжоу Чу и наставлении его на путь истинный под влиянием беседы с мудрецом Ван Цзинем (у Тао Цзюнь-ци — Ван Цзюнь). Картина очень интересна: батальная сцена перед условным изображением крепостной стены с воротами. Главный герой — Чжоу Чу (*цзин*) — в боевой позе наступают на олицетворяющих зло тигра и дракона. По поводу последних Ван Шу-цунь пишет, что, хотя в театре существуют специальные костюмы и грим для актеров, исполняющих роли этих существ, на картине они изображены как «настоящие»⁹⁵.

Пьесы, которые выбрали художники для иллюстрирования, не отражают политических реалий эпохи, история периода Лян, Цзинь, Южных и Северных династий не зафиксирована на листах театральной народной картины.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 9. «Пьесы по преданиям о государствах Суй и Тан»⁹⁶.

Очень большому историческому периоду правления династий Суй (581–618) и Тан (618–907) посвящено 202 пьесы, объединенные в несколько больших циклов.

44 пьесы первого цикла посвящены распаду династии Суй и воцарению Тан. Действие в них сконцентрировано вокруг борьбы с суйским императором Ян-ди (Ян Гуан, 569–618), тираном и деспотом, Ли Юаня (Гао-цзу, 618–627) — основателя династии Тан, его сына Ли Ши-миня (599–649, на троне с 626 г.), их друзей и соратников, а также повстанцев, восставших против Суй и поддержавших Ли Юаня. Материалом для создания большинства этих пьес послужили минские и цинские народные повествования «Повествование о династиях Суй и Тан», «Повествование о династии Тан»⁹⁷. Пьесы много и часто иллюстрировались, можно привести десяток народных картин, являющихся прекрасными образцами классических военных театральных *няньхуа*. Например, лист по пьесе «Гора Линьгуншань»⁹⁸, запечатлевший битву Ян Гуана с Ли Юанем и его сподвижником Цинь Цюном (Цинь Шу-бао).

Цинь Цюна мы видим почти на всех картинах, иллюстрирующих пьесы о борьбе за установление Тан, однако несравненно чаще он изображается

на картинах совсем иного типа — как один из духов дверей *мэньшэней*. Облик Цинь Цюна на театральных и символически-благопожелательных картинах одинаков: человек в костюме театрального генерала. Примечательна отпечатанная в Сучжоу гравюра на двух листах, иллюстрирующая пьесу «Цзяцзялоу»⁹⁹. В пьесе рассказывается о том, как все герои борьбы за воцарение Тан собрались, чтобы поздравить с днем рождением мать Цинь Цюна. Картина запечатлела 36 персонажей в свойственных каждому из них костюмах и гриме, в боевых позах. Получился очень выразительный коллективный «парадный портрет».

Популярны пьесы о Ло Чэне — воине из отряда Чэн Яо-цзиня, повстанца, ведущего упорную борьбу с Суй. С Ло Чэном происходит множество всяких приключений, как военных, так и романтических (ил. 123). Две картины о Ло Чэне имеется среди старинных эстампов коллекции А-ина¹⁰⁰. «Вновь вырезанная картина о том, как молодцы Зеленых лесов разгромили Позицию Золотого блеска», отпечатанная в провинции Хэбэй, представляет собой два листа, разделенных на 12 сцен, каждая из которых иллюстрирует какую-нибудь историю о Ло Чэне и его друзьях¹⁰¹.

После цикла о борьбе за Тан Тао Цзюнь-ци помещает пьесу «Му-лань идет на войну» по популярнейшей легенде о девице Хуа Му-лань, жившей в государстве Северная Вэй и ушедшей на войну с тюрками вместо своего престарелого отца. Картина¹⁰² изображает сцену расставания девушки с отцом.

Несколько пьес посвящено непосредственно правлению первых танских императоров. Пьеса «Нефритовый пояс на воротах дворца» раскрывает моральное преимущество Ли Ши-миня над старшими братьями в момент болезни Гао-цзу, изображена ее кульминационная сцена¹⁰³. На картине «Свиток Яо-вана»¹⁰⁴ изображен уже ставший императором Ли Ши-минь во время болезни: к нему приглашен знаменитый врач Сунь Сы-мяо, чтимый впоследствии как Яо-ван, покровитель медиков и медицины.

Следующий большой цикл связан с именем Сюэ Жэнь-гуя (614–683) и его потомков. 33 пьесы можно разделить на три подгруппы. Первая связана с деятельностью самого Сюэ Жэнь-гуя, пьесы восходят, в основном, к эпосе «Повествование о военном походе на Восток», впервые опубликованной в конце Мин. В романе и пьесах рассказывается о походе Сюэ против Кореи. Иллюстраций немного. Наиболее ранняя отпечатана в Сучжоу при Цянь-луне, называется «Сюэ Жэнь-гуй выстраивает боевой порядок у Драконовых ворот»¹⁰⁵. Зритель наблюдает за большой батальной сценой с участием кавалерии как бы с высоты крепостной стены, это редкий ракурс, который не встречается ни в более поздних сучжоуских гравюрах, ни в *няньхуа* других промыслов (ил. 150). Картина по пьесе «Залив реки Фэньхэ» рассказывает о встрече Сюэ Жэнь-гуя с супругой после долгой разлуки¹⁰⁶. Интересна серия из 4-х листов «Полная, вновь выгравированная история о танском Жэнь-гуе из рода Сюэ, о его походе на Восток и чудесном переходе через море»¹⁰⁷: на разделенных на секторы листах уместилась практически вся история корейского похода китайской армии. Имеются еще две аналогичных серии также из 4-х листов каждая с похожими названиями¹⁰⁸, а также отпечатанная в Хэбэе большая картина из 19 пронумерованных сенок, соединенных между собой с крайней изобретательностью¹⁰⁹. Разглядывание такой картины, чтение надписей на ней занимало не один день и могло заменить покупателю и чтение книги, и поход в театр или на выступление сказителя.

Источником группы пьес о сыне Сюэ Жэнь-гуя Сюэ Дин-шане, послужил роман «Полное описание военного похода на Запад» о борьбе Тан с тибетским государством Силян. Большинство картин, как и в предыдущем случае, представляют собой картины-серии: 8 свитков об экспедиции Сюэ Дин-шаня, отпечатанные в Янлюцине — редкий для этой школы пример серийных картин¹¹⁰. Представление об аналогичных «южных» картинах могут дать репродукции из альбома Д.Элиасберг (ил. 124, 125)¹¹¹. Примечательна серия из четырех вертикального формата гравюр 110 на 25 см, отпечатанных в Шанхае (ил. 151). Верхняя треть каждого листа украшена монохромными черно-белыми изображениями птиц, цветов и растений, с указанием имен художников, по эскизам которых сделана данная гравюра, ниже располагается название картины, по три иероглифа на каждом листе, еще ниже помещены собственно иллюстрации, по три сцены на листе, персонажи в театральных костюмах и гриме¹¹². Во всех этих картинах часты характерные изображения амплуа у *дань* — дев-воительниц, которые активно помогали молодому генералу в борьбе с тибетцами.

Последняя группа из цикла о семье Сюэ восходит к опубликованному в годы Цзя-цин (1796—1820) роману «Полное описание борьбы военачальников из семьи Сюэ против Тан»¹¹³. К одной из пьес есть иллюстрация — «Воздвигнув треножник, созерцает картину»¹¹⁴: третий сын Сюэ Дин-гуя Сюэ Ган в пьяном безобразии сокрушал светильники во дворце, чем навлек императорский гнев на все семейство, отсюда берут начало все остальные сюжетные ходы романа. Составители альбома *няньхуа* из российских собраний подчеркивают, что это — известная пьеса из репертуара *банцзы* в Маньчжурии, исполняется также в пекинской музыкальной драме¹¹⁵.

После цикла о семействе Сюэ Тао Цзюнь-ци приводит сведения о четырех пьесах по роману Ли Жу-чжэня (пр. 1763 — пр. 1830) «Цветы в зеркале», но иллюстраций к ним обнаружить не удалось. Менее известному роману анонимного цинского автора «Зеленый пион», вышедшему в 1839 г.¹¹⁶, повезло больше. Тао Цзюнь-ци приводит 11 наименований созданных на его основе пьес. Известно несколько картин: янлюцинские «Попытка убийства героя Ба»¹¹⁷, шаньдунская «Бацзячжай»¹¹⁸ и «Деревня четырех героев»¹¹⁹. Герой романа и пьес — двоюродный брат танского литератора Ло Бинь-вана Ло Хун-сюнь. Большинство картин батальные.

Гравюра «Попытка убийства героя Ба» комического свойства, в центре изображен военный комик у *чоу*: рассказывается история о том, как Ло Хун-сюнь и герой Ба решили жениться на одной и той же девице. В бою Ло Хун-сюнь ранил Ба, мать которого решила ему отомстить и послала за ним погоню, от которой Ло с товарищами скрылся на постоялом дворе Ху Ли, того самого персонажа у *чоу*, который является главным героем картины. Вторая картина — редкая для Янлюцина черно-белая гравюра. В одной беседке изображены вместе все основные действующие лица цикла о Ло Хун-сюне. Шаньдунская (уезд Пинду) гравюра «Бацзячжай» по пьесе из репертуара хэбэйских *бан-цзы* запечатлела небольшую батальную сцену на фоне пейзажа, с краткой пояснительной надписью, заключенной в рамку.

В пьесе «Деревня четырех героев» Ло Хун-сюнь, расставшись с Ху Ли, добрался до почтовой станции, где его внезапно арестовали по обвинению в несовершенно им преступлении и повезли в столицу через Деревню Четырех Героев — братьев Чжу Луна, Чжу Ху, Чжу Бяо и Чжу Бао, которые решили

восстановить справедливость и отбить Ло. Первая попытка была неудачной, один из братьев погиб, внезапно на помощь остальным пришел странствующий буддийский монах Сяюэ. Картина, иллюстрирующая эту пьесу, воспроизводит типично батальную сцену. Характерно изображение монаха: актер амплуа *цзин* в боевой позе, в одной руке у него меч, в другой табличка с надписью «Свет Будды озаряет все».

Две пьесы восходят к вышедшему в 1798 г.¹²⁰ роману «Лавка пудры и помады» о похождениях героя Ло Хуня, потомка Ло Чэна. Первая, называемая так же, как и роман, рассказывает о том, как Ло Хунь спас девушку, похищенную сыном могущественного чиновника. Один из эпизодов этой пьесы «Сад весеннего цветения» часто исполнялся самостоятельно как отдельное драматургическое произведение, именно эта сцена проиллюстрирована¹²¹.

Большинство из этих сюжетов изображены на одной картине-серии, состоящей из 4 листов по 8 сенок на каждом¹²². По форме эти листы аналогичны «сводной» иллюстрации о событиях времен Восточного Чжоу, о которой шла речь выше.

Цикл, связанный с романом У Чэн-эня (пр. 1500 — пр. 1582) «Путешествие на Запад»¹²³, насчитывает 35 пьес, включая созданные по эпизодам, отсутствующим в основном тексте романа, а также по многочисленным его продолжениям. Пьесы почти целиком охватывают содержание романа, однако картин, их иллюстрирующих, относительно немного, и в большинстве своем они отпечатаны не в Янлюцине. На картинах запечатлены наиболее яркие персонажи романа и пьес — Царь Обезьян Сунь У-кун и Боров Чжу Ба-цзе, т. е. весь роман на *няньхуа* сводится к приключениям этих двух популярнейших персонажей. Из наиболее интересных листов о Сунь У-куне можно назвать следующие: «Пещера Лютни» (гл. 55)¹²⁴; «Банановый веер» (гл. 59–61)¹²⁵; «Бездонная пещера» (гл. 80–83) (две разные картины)¹²⁶; «Пещера Девятиглавого Дракона» (гл. 88–90)¹²⁷. По пьесе «Леопард Золотые Монеты», сюжет которой отсутствует в романе, в разных регионах страны создано много картин¹²⁸. Действие картины «Сунь Син-чжэ умиряет духа Яшмового Зайца»¹²⁹ соответствует событиям, описанным в 93–96-й главах романа, однако ни Тао Цзюнь-ци, ни другие авторы не приводят пьесы с таким названием ни в репертуаре *цзин-цзюй*, ни в репертуаре региональных театров.

Как и в книжной иллюстрации, Сунь У-кун со своими спутниками изображаются на театральных картинах двумя основными способами. Сунь У-кун рисуется либо человеком, загримированным обезьяной, либо «настоящей» обезьяной. Как правило, янлюцинские картины изображают загримированного актера, а «южные» — обезьяну. Наиболее показательна в этом отношении последняя картина нашего списка: и Сунь У-кун, и Чжу Ба-цзе представлены в откровенно животном обличье, однако они обладают прямохождением и способностью к орудийной деятельности (ил. 152). Большинство картин решены как батальные сцены, художники прекрасно передают акробатическое совершенство движений актеров, исполняющих роль Царя Обезьян — трудную, но наиболее любимую зрителями.

После «Путешествия на Запад» нет больших циклов: Тао Цзюнь-ци перечисляет около 70-и пьес, восходящих к самым разнообразным источникам — последним главам «Повествования о династиях Суй и Тан», танским новеллам, юаньским *цацзюй*, минским *чуаньци*, сказам, романам. Пьесам, созданным на основе всех этих произведений, соответствует два десятка картин.

Можно выделить группу пьес и картин, так или иначе связанных с «золотым веком» Тан, самыми яркими представителями которого для художников *нянь-хуа* являются великий поэт Ли Бо и императорская возлюбленная Ян-гуйфэй. На основе пьесы «Пьяный Ли Бо пишет послание к варварам» картины печатали еще в Сучжоу, чисто театральная гравюра была создана в мастерской Дай Лянь-цзэна¹³⁰. Ее явно имели в виду художники хэбэйского уезда Уцян, трактуя этот сюжет¹³¹ (ил. 153 а, б). Есть гравюра аналогичного содержания и сходной композиции среди аньхуйских театральных картин¹³².

Картина с продуманной четкой композицией воспроизводит театральную мизансцену на чистом листе без фона — сцену из пьесы «Опьянение Ян-гуйфэй»¹³³, прославившей в свое время Мэй Лань-фана (ил. 154).

Много картин создано на основе пьесы «Наказание Золотой Ветви» (ил. 115)¹³⁴. В ней рассказывается об истории, случившейся в семье сановника Го Цзы-и. История эта имеет чисто конфуцианскую окраску — соблюдение иерархии в семье. Конфуцианские добродетели Го Цзы-и сделали его символической фигурой во всем дальневосточном культурном регионе. На выставке корейского искусства в Государственном Эрмитаже демонстрировалась ширма XVIII в. с изображением сенок из его жизни, с явно благопожелательной направленностью¹³⁵.

На картине по пьесе «Пасут овец»¹³⁶, созданной по одноименному *баоцзюаню*, запечатлен финал длинной и запутанной истории о военном Чжу Чунь-дэне, пожилом достойном человеке (амплуа *лаошэн*). Чжу находился в походе, сопровождаемый своим родственником Сун Чэном, который замыслил коварный план, дабы завладеть имуществом Чжу Чунь-дэна и его женой Чжао Цзинь-тан. Сун, опередив хозяина, прибежал к нему домой, где оповестил о гибели господина, принуждая Чжао Цзинь-тан выйти за него замуж. Получив категорический отказ, злоумышленник увез Чжао и мать хозяина в горы, где они в полном одиночестве пасли овец. Муж и сын несчастных женщин получил известие об их смерти. Со временем обман раскрылся, Чжоу убил Сун Чэна, семейство воссоединилось. Интересно пояснение Ван Шу-цуня к картине: во время, когда происходит действие картины, Сун Чэн по пьесе уже мертв, на картине же он жив, но до крайности отвратителен — персонаж в амплуа комика *чоу* ползает на коленях перед господином в надежде вымолить прощение. Небольшая монохромная картинка по этой же пьесе отпечатана и в провинции Шаньси¹³⁷.

По роману «Вторичное цветение слив»¹³⁸ создана пьеса под названием «Слива и абрикос соединяют ароматы» и несколько картин. Три листа выполнены в Янлюцине¹³⁹ и представляют собой великолепные образцы произведений этой школы (ил. 155). На всех нет ничего театрального: редкий пример чисто литературных и по форме, и по содержанию народных картин. В Янлюцине же отпечатана и самая большая картина-серия на этот сюжет — «Слива распускается во второй раз»¹⁴⁰: 8 вертикальных листов 121,5 × 28,5 см по 4 сценки на каждом. Последовательно излагаются основные сюжетные линии романа, театральные мизансцены лишь слегка намечены, картинки сопровождают развернутые пояснительные надписи. Интересно, что в китайском языке есть фразеологический оборот *чэньюй*, точно совпадающий с названием именно картины, а не романа или пьесы, со значением «дважды делать одно и то же». Сценка из этой пьесы помещена также на янлюцинской картине рядом с эпизодом из знаменитой пьесы «Чжао-цзюнь помогает устанавливать перемирие с северными варварами.

Чэнь Син-юань едет устанавливать перемирие с варварами» (ил. 144), похоже, художник руководствовался общностью сюжетов.

Две похожие друг на друга чисто театральные картины созданы на сюжет пьесы «Нарумяненная Тигрица»¹⁴¹. Нарумяненная Тигрица — прозвище певички Ши Чжун-юй, которая с оружием в руках помогла своему возлюбленному полководцу Ван Син-юю отразить нападение вражеских отрядов на город, чем не только спасла его жизнь и честь, но и добилась разрешения на неравный брак.

По популярнейшей легенде о бедняке Сюэ Пин-гуэ, женившемся на знатной девице Ван Бао-чуань вопреки воле ее родителей, создано 10 пьес. Сюэ Пин-гуй и Ван Бао-чуань — одна из самых известных пар в китайской литературе, почитаемая за верность супружескому долгу и самоотверженность. Подробнейший анализ наиболее популярных пьес цикла можно найти в книге Л.Н. Меньшикова¹⁴², ему же принадлежит статья о народном обычае, согласно которому девушка при определенных условиях сама может выбрать себе жениха, бросив в него с вышки шарик¹⁴³. Именно этим обычаем и воспользовалась Ван Бао-чуань, о чем имеется пьеса и *няньхуа* «Свадьба у цветной вышки»¹⁴⁴. Много картин иллюстрируют бурные события, последовавшие за женитьбой Сюэ Пин-гуя. Он ушел на войну с тибетским государством Силян, попал в плен и был отмечен силянским князем, который отдал за него свою дочь. Сюэ пробыл в плену 18 лет, Ван Бао-чуань ждала его все это время, писала кровью письма, которые привязывала к пойманным диким гусям. В конце концов, один такой гусь попал в руки Сюэ Пин-гуя, и тот решился на побег из плена. Жена-принцесса догнала его, однако Сюэ рассказал ей историю своей любви, и принцесса его отпустила. Картина «Гонится через горные заставы»¹⁴⁵ по пьесе «Гонится через три горные заставы» изображает как раз момент встречи Сюэ и силянской принцессы, на том же листе — сцена из совсем другой пьесы. Несколько картин¹⁴⁶ рассказывают о событиях, последовавших за возвращением Сюэ Пин-гуя в Китай: воссоединение с Ван Бао-чуань, победа над всеми врагами, приезд второй жены — силянской принцессы, при помощи которой Сюэ захватывает Чанъань и провозглашает себя императором. Две последние картины как раз и посвящены апофеозу Сюэ Пин-гуя, описанному в пьесе «Голубь возвращается в клетку». Картины очень похожи: в центре листа сидит за столом Сюэ в императорском одеянии, на одной картине рядом с ним обе его жены, на другой — только Ван Бао-чуань и два воина.

Особого упоминания заслуживают гравюры на отдельных листах по драме Ван Ши-фу «Западный флигель», иллюстрированные издания которой сыграли столь заметную роль в истории китайского книгопечатания. В Сучжоу при Цянь-луне была отпечатана тонкой резьбы и изысканная по колориту гравюра под названием «Картина по полной истории “Западного флигеля”» (ил. 156)¹⁴⁷. Лист вертикального формата (989 × 437 мм) делится на две части, верхняя четверть занята горным пейзажем и надписями, внизу изображен двор богатого дома с отдельно стоящими флигелями и беседками, разделенными стенами. В каждом из маленьких дворишков и флигелях помещен небольшой эпизод пьесы, понять происходящее помогают лаконичные надписи в каждом сегменте картинка. Самая верхняя сценка происходит уже на фоне пейзажа — показан момент отъезда героя в столицу. Герой как бы растворяется в бескрайнем горном ландшафте верхнего сегмента картины. Выстроить сложную композицию картины художнику помогло использование перспективы европейского типа,

характерное для школы Гусубань. Этот же прием был использован на больших картинах с видами города Сучжоу¹⁴⁸ — четко прописанные здания на переднем плане постепенно переходят в пейзаж у линии горизонта (ил. 38).

В дальнейшем «Западный флигель» распался на несколько отдельных сюжетных линий. Наиболее популярной в театре *пихуан*, а затем и в *цзинцзюй* стала пьеса «Хун-нян», в ней главной героиней была уже не Цуй Ин-ин, а ее изобретательная служанка¹⁴⁹. Можно привести два различных примера иллюстрирования этого известнейшего сюжета: классическая литературная народная картина, весьма схожая с книжной иллюстрацией¹⁵⁰ и столь же характерные театральные — янлюцинская¹⁵¹ и шаньсийская¹⁵².

Из нескольких пьес, перечисленных далее Тао Цзюнь-ци, удалось отыскать иллюстрацию лишь к одной — «Ручей Хуаньхуаси»¹⁵³, по сюжету схожую с пьесой «Нарумяненная Тигрица»: главной героине Жэнь Жун-цин удается одержать победу над многочисленным отрядом вооруженных людей, за что она получила согласие на брак с возлюбленным.

Завершает большой цикл «танских пьес» девять произведений, восходящих к созданной при Мин исторической эпопее «Повествование о падении династии Тан и о Пяти династиях»¹⁵⁴, по этому произведению есть и драмы в жанре *банцзы*. Чаще всего иллюстрируется пьеса «Лагерь Чжуляньчжай» или «В царстве Шато»¹⁵⁵. В ней рассказывается о том, как танский император Си-цзун (873—888) послал своего сановника Чэн Цзин-сы в тюркское (уйгурское по преимуществу) государство Шато просить его военного правителя (*цзедуши*) Ли Кэ-юна о военной помощи для подавления восстания Хуан Чао. Ли Кэ-юн, некогда обиженный китайским императором, сперва отказался, но просьбу посла поддержали жены и дети правителя, и он вынужден был согласиться. Обе картины иллюстрируют одну и ту же сцену — как уговаривают Ли Кэ-юна. Следует обратить внимание на костюмы «варваров» — как мужчины, так и женщины носят головные уборы с длинными фазаньими перьями. После подавления восстания в случае удачного расклада сил у Ли Кэ-юна был реальный шанс стать танским императором, но истории, связанные с этим, не рассматриваются театральной народной картиной.

С Ли Кэ-юном связано еще несколько историй, первая из них восходит к пьесе «Гора Летающего Тигра» и не связана с его политической деятельностью. Ли Кэ-юна долгое время беспокоил во сне летающий тигр, в конце концов его сын, Ли Цунь-сяо, смог убить зверя. Есть две янлюцинские картины, изображающие сцену убийства¹⁵⁶. На обоих листах тигр «настоящий», но если на первом, «В царстве Шато Ли Цунь-сяо убивает тигра», он лежит на земле, а юный сын правителя добивает его кулаком, то на втором, «Гора летающего тигра», изображена совершенно неправдоподобная сцена — юноша держит громадного зверя лапами вверх на поднятых вытянутых руках (ил. 157).

Другая история связана с междоусобной борьбой между основанным Ли Кэ-юном государством Цзинь и государством Лян. Сподвижники Ли Кэ-юна под общим прозвищем Пять Драконов и Два Тигра берут в плен лянского генерала Ван Янь-чжана, пьеса из репертуара *банцзы*, картина так и называется «Пять Драконов и Два Тигра берут в плен Янь-чжана»¹⁵⁷.

На картине запечатлен типичный театральный бой. Четко выраженная симметрическая композиция, в центре листа один персонаж — Ван Янь-чжан, на него с двух сторон нападают по трое воины Ли Кэ-юна. Похоже, что художник ради симметрии пожертвовал одним из воинов — из названия картины

следует, что их должно быть семеро. Обращают на себя внимание развивающиеся, словно на ветру, четыре штандарта, установленные по два в специальные подставки по краям сцены. Едва ли художник хотел воссоздать ощущение сквозняка на сцене, скорее стремился подчеркнуть динамику боя.

Пьесы о династии Тан и *няньхуа*-иллюстрации к ним являются свидетельством традиционной любви китайцев ко всему, связанному с Тан. Множество пьес и картин посвящены борьбе за установление династии и за укрепление ее власти, прославляются ее удачные завоевательные походы, описывается жизнь императоров и их наложниц, великих поэтов, чиновников, монахов и частных лиц. О падении династии пьес очень мало, а в единственной проиллюстрированной пьесе из их числа речь идет о попытке ее спасти. Империю Тан, в отличие от многих других, не низвергли в больших праведных битвах; драматурги и художники лишь с сожалением констатировали ее упадок.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 10. «Пьесы по преданиям о периоде Пяти династий»¹⁵⁸.

Период распада страны после Тан на пять государств — Поздняя Лян, Поздняя Тан, Поздняя Цзинь, Поздняя Хань, Поздняя Чжоу (907—960) — представлен 31 пьесой, которые восходят к различным источникам: завершающим главам «Повествования о падении династии Тан и периоде Пяти династий», «*Пинхуа* по истории Пяти династий»¹⁵⁹, пьесам других жанров, новеллам из сборников Фэн Мэн-луна. Выделение этих пьес в самостоятельную главу книги формально, ибо многие герои действуют еще в «танских» пьесах, другие являются активными участниками «сунских». Наиболее популярны два исторических персонажа — военачальник, затем правитель Поздней Хань Лю Чжи-юань (895—948) и будущий основатель государства Сун Чжао Куан-инь (Тай-цзу) (927—976). Первый является главным героем наиболее известной пьесы цикла «Белый заяц». Картин, иллюстрирующих эти пьесы, обнаружить не удалось.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 11. «Пьесы по преданиям о государстве Сун»¹⁶⁰.

С утверждением государства Сун (960—1279) ситуация кардинальным образом меняется. Почти 300 пьес, действие которых происходит в эти три столетия, образуют несколько больших циклов.

В первом рассказывается об объединении страны под эгидой Сун, император предстает в них мудрым и справедливым правителем. Например, пьеса «Казнь желтого халата», сюжет которой есть в репертуаре многих региональных театров: история о том, как Чжао Куан-инь по недоразумению оставил своего верного полководца Чжэн Эня во вражеском окружении на верную гибель. Тао Сань-чунь, вдова убитого, с войском подошла к императорскому дворцу, горя желанием отомстить. Сановник Гао Хуай-дэ вступил в переговоры, во время которых император самолично поднялся на стену, выразил женщине свое сожаление и велел послать ей свой халат, чтобы она могла казнить его вместо императора. Одноименная картина изображает именно этот эпизод пьесы (ил. 118)¹⁶¹.

Шесть пьес созданы по мотивам позднецинского сказа-*гуцы* «Три похода [сунского Тай-цзу] против Южной Тан»¹⁶². К 960 г. власти государства Сун не подчинилось только одно княжество — Южная Тан со столицей в Цзиньлине (Нанкин). Император послал против непокорного князя Лю Цзиня войско во главе с Гао Хуай-дэ и его сыновьями. Борьба была очень ожесточенной, тем более что каждую сторону поддерживали божества и маги, поэтому сказ изо-

билует чудесными историями. Картина «Гора Шуансошань»¹⁶³ представляет основных участников сражений в полном боевом облачении. Пять листов, четыре из которых явно выполнены в одной мастерской¹⁶⁴, скорее всего, иллюстрируют сам сказ, а не пьесы, в которых рассказываются несколько другие истории. На картинах, однако, много театральных элементов, присутствующих особенно в костюмах военных персонажей. Еще четыре листа впервые воспроизведены в новом альбоме народных картин из российских собраний, примечателен лист на темно-синем фоне¹⁶⁵. На большинстве картин изображено множество волшебных и магических предметов, фантастические животные, вероятно, возможность сочетать батальные сцены с волшебством и привлекла художников к работе над этими историями.

Следующий крупный цикл насчитывает около 30 пьес, которые восходят к опубликованному в 1606 г. роману «Северо-сунские полководцы из семьи Ян»¹⁶⁶ о борьбе знаменитого полководца Ян Цзи-е (?–986) и его сыновей с киданьским государством Ляо на севере Китая. Картин, в основном типично военных, по пьесам этого цикла очень много, и отпечатаны они в разных районах страны, что свидетельствует о повсеместном распространении этих сюжетов.

В пьесе «Поход на восток от реки», описывающей события первой главы романа, рассказывается предыстория борьбы с киданями: император послал руководить боевыми действиями двух полководцев, издавна ненавидящих друг друга — Оуян Фана и Ху Янь-шоу. Оуян вступил в тайный сговор с врагами, они напали на сунский лагерь и взяли в плен императора. Ху Янь-шоу успел прийти на помощь, разбить врагов и освободить императора, тогда Оуян Фан, дабы избежать разоблачения, оклеветал Ху Янь-шоу, обвинив в предательстве именно его. Чжао Куан-инь поверил и велел казнить Ху Янь-шоу. На картине¹⁶⁷ изображено четверо: за столом — император, рядом Оуян Фан обнажает меч, торопясь привести приговор в исполнение, коленопреклоненный Ху Янь-шоу, оба в генеральских костюмах с флажками за спиной, и слуга. Это одна из редких картин о торжестве несправедливости, где изображена казнь невинного человека. Пьеса имеет продолжение: сын мстит за смерть отца.

Верный хронологическому принципу Тао Цзюнь-ци прерывает цикл о полководцах Ян, чтобы привести информацию о нескольких сочинениях, связанных с гибелью Чжао Куан-иня в 976 г. и воцарением следующего императора. Младший брат Тай-цзу Чжао Гуан-и зарубил императора топором и захватил престол, лишив прав наследования сыновей старшего брата. О попытке вдовы Тай-цзу Хэ-хоу отстоять права своих сыновей на престол рассказывает пьеса «Государыня бранится в тронном зале», на тему которой создано две картины¹⁶⁸: одна — в Шаньдуне, другая — в Янлюцине. Композиционно они очень похожи: в центре листа за столом сидит новый император, рядом — разгневанная женщина и юноши-наследники, чиновник с дощечкой для записи приказов императора. Пафос и пьесы, и картин, ее иллюстрирующих, — осуждение преступления Чжао Гуан-и с последующим признанием его царствования как свершившегося факта.

Картина по пьесе «Отмель Цзиньшатань»¹⁶⁹, соответствующей 16-й главе романа, раскрывает один из эпизодов борьбы Сун и Ляо. Войска сунского императора Тай-цзу попали в окружение на горе Утайшань. Ляоский предводитель Сяо Инь-цзун пригласил Тай-цзу на пир в его честь, что в создавшихся усло-

виях было воспринято последним как оскорбление. Ян Цзи-е приказал своему старшему сыну Ян Янь-пину с братьями прибыть к киданям под видом сунского императора. Когда обман раскрылся, братья вступили в бой, некоторые из них погибли, но оставшиеся в живых смогли вывести войска из окружения и спасти честь императора. На картине запечатлена сцена боя Яна-седьмого с двумя ляоскими военными; все трое — актеры амплуа военной *цзин*, головы киданьских воинов венчают характерные широкополые шапки.

Имеется иллюстрация¹⁷⁰ к пьесе «Дело честного чиновника», другое ее название — «Суд над Пань Хуном», она восходит к 2-й главе романа. Пань Хун — злейший враг семейства Ян был арестован и доставлен в столицу, где его дело должно было рассматриваться в судебном порядке. Жена Пань Хуна подкупила ведущего дело чиновника, но племянник императора Чжао Дэ-фан (Басянь-ван), который неизменно оказывал покровительство полководцам Ян, дабы избежать судейского злоупотребления, распорядился, чтобы дознание вел известный своей неподкупностью чиновник из провинции по имени Коу Чжунь. Пань Хун под тяжестью предъявленных улик сознался в своих преступлениях и был наказан. На картине изображена беседа Басянь-вана с Коу Чжуном в присутствии дворцового евнуха.

Два прекрасных образца батальных сцен: картина по пьесе «На перекрестке трех дорог»¹⁷¹, сюжет которой пересказан Л.Н. Меньшиковым¹⁷², и картина по пьесе «Разгром Хань Чана»¹⁷³, основанной не на романе, а на сказе «Малый поход на север». Дева-воительница из рода Ян Ян Пай-фэн и полководец Мэн Лян вызывают из киданьского плена Ян Цзун-бао, сына Ян Янь-чжао и внука Ян Цзи-е.

Наиболее популярная пьеса цикла — «Четвертый сын ищет мать». События, в ней происходящие, описаны в 41-й главе романа. Четвертый сын Ян Цзи-е Ян Янь-хуй, попав в плен к киданям, дабы избежать смерти, скрыл свое настоящее имя. Киданьский властитель отличил его, выдал за него свою дочь, принцессу Тецзин. Через 15 лет после этих событий Сун предприняло новый поход против киданей, который возглавил шестой сын Ян Цзи-е Ян Янь-чжао, во главе обоза находилась мать братьев Шэ Тай-цзюнь. Ян Янь-хуй оказался в сложном положении — ему необходимо повидать мать и брата, но он не может бросить свою киданьскую семью. Кидане же охраняют свои позиции столь тщательно, что нет никакой возможности незаметно пробраться к китайцам. Видя тоску мужа, Тецзин выпытала у него правду и решила помочь. Под вымышленным предлогом она на одну ночь выпросила у матери знак военачальника, с его помощью Ян преодолел киданьские посты, добрался до матери и брата, рассказал им свою историю и, верный данному жене слову, вернулся обратно. Родные поняли и не осудили его, но борьбу с киданями продолжили. Популярность пьесы подтверждается несколькими картинами, ее иллюстрирующими, причем каждая отражает какой-нибудь один из аспектов сложного выбора, стоящего перед Ян Янь-хуем. В одном случае: сцена объяснения Яна с женой, за ее спиной служанка держит на руках ребенка¹⁷⁴, этот же момент — Тецзин с младенцем на руках провожает мужа — запечатлевают сычуаньская гравюра¹⁷⁵; в другом: взаимоотношения Яна с его китайскими родственниками — встреча Яна-четвертого с матерью и братом (ил. 158)¹⁷⁶ и расставание с ними, как показано на сучжоуской картине¹⁷⁷. Две разные сценки этой пьесы запечатлены на одном листе черно-белой гравюры, отпечатанной в уезде Пинду провинции Шаньдун¹⁷⁸.

В цикле пьес о полководцах Ян можно выделить несколько произведений, объединенных именем женщины-воительницы Му Гуй-ин (ил. 159). Впервые она появляется в пьесе «Мукэчжай» (вариант — «Муцзячжай»), в которой происходят события, описанные в 35-й главе романа. Накануне важнейшей битвы между Сун и Ляо сунский главнокомандующий Ян Янь-чжао велел своему сыну Ян Цзун-бао для обеспечения победы добыть волшебное топориче из дерева *сян-лун*, хранящееся в лагере Мукэчжай в Шаньдуне. Охраняющая лагерь дева-воительница Му Гуй-ин отразила все атаки войска Ян Цзун-бао, а его самого взяла в плен. В коллекции А-ина имеется ранняя картина производства мастерской Ци Цзянь-луна, именуемая «Муцзячжай»¹⁷⁹, на которой в статичных позах изображены дева-воительница и молодой воин в полном боевом облачении. Му Гуй-ин влюбилась в своего пленника и изъявила желание преподнести ему дерево *сян-лун*, а самой последовать за ним в сунский лагерь. Ян Цзун-бао также влюблен, он опасается скомпрометировать девушку, но, в конце концов, соглашается принять ее дар. Тем временем его отец отправляется в Мукэчжай, чтобы освободить его, происходит битва с отцом девушки (пьеса «Му Тянь-ван»). Ян Цзун-бао освобождают и доставляют в сунский лагерь, где разгневанный любовной историей во время военного похода Ян Янь-чжао хочет его казнить, несмотря на заступничество многочисленных друзей. В самый критический момент в лагерь прибывает Му Гуй-ин с деревом *сян-лун*, и Ян Янь-чжао прощает сына (пьеса «В зале суда приговаривают к смертной казни»).

В следующей пьесе — «Позиция Небесные Врата» (38 глава романа) ситуация окончательно разрешается. В преддверии решающей битвы с Ляо Ян Янь-чжао понимает, что стал слишком стар, и передает управление войсками не своему сыну Ян Цзун-бао, а его молодой жене Му Гуй-ин. Руководимое ею войско при помощи Восьми даосских бессмертных одерживают блестящую победу на Позиции Небесные Врата. Имеется картина — апофеоз Му Гуй-ин под названием «Му Гуй-ин назначается главнокомандующим и одерживает великую победу на Позиции Небесные Врата»¹⁸⁰. Интересна «феминистическая» гравюра, отпечатанная в Сучжоу — коллективный портрет 15 женщин-воительниц из рода Ян¹⁸¹.

Кончается цикл несколькими пьесами, восходящими к легендам, не вошедшим в текст романа. В них действуют потомки славных полководцев. Пьеса «Застава Яньмэньгуань» интересна тем, что рассказывает историю, завязка которой схожа с ситуацией пьесы «Четвертый сын ищет мать», очередной потомок Ян Цзи-е, попавший в киданьский плен и женившейся на принцессе, делает выбор в пользу своей китайской семьи. Картина¹⁸² представляет собой довольно редкий для янлюцинских картин пример расположения четырех последовательных сцен на одном листе.

Пьеса «Застава Мухугуань» рассказывает историю о потомке знаменитого сунского генерала Гао Хуай-дэ, сподвижника Чжао Куан-и, по имени Гао Ван. Он много лет доблестно сражался с киданями под командованием полководцев Ян, но был оклеветан и сослан, жил в разлуке с семьей. Через десять лет Гао Вана опять призвали на службу, он вернулся из ссылки инкогнито, и его не пропускают через заставу Мухугуань. Завязывается бой, в ходе которого Гао Ван внезапно узнает в стоящей на крепостной стене женщине свою жену, а в воинах, с которыми он сражался — сына и невестку. Так Гао Ван воссоединился с членами своей семьи после долгой разлуки. На картине¹⁸³ изображен момент узнавания. Поза и выражение лица Гао Вана передают его крайнее

замешательство и удивление.

Следующий большой цикл пьес связан с именем судьи Бао — Бао-гуна, Бао Чжэна (999—1062), правителя столицы Северной Сун Кайфэна в пятидесятых годах XI в. Это — первый из циклов пьес о судебных делах. Бао стал знаменит еще при жизни благодаря своей справедливости и умению решать самые сложные дела. Постепенно его реальная биография стала обрастать легендарными историями. При Юань образ Бао приобрел мистические черты; неподкупный судейский чиновник стал почитаться как судья над душами мертвых. Появились сюжеты, освещающие потустороннюю деятельность судьи Бао. В это время Бао стал популярным театральным героем. До нас дошло 14 юаньских пьес о Бао Чжэне, две из них принадлежат Гуань Хань-цину, при Мин и Цин он сделался персонажем пьес *чуаньци*. При Мин сложился рисунок сценического грима судьи Бао: черный цвет лица — символ справедливости и неподкупности, белые линии, идущие от крыльев носа, белый полумесяц на лбу — знаки его власти над духами.

Бао Чжэн — любимый персонаж народных легенд и преданий. Начиная с XVI в. рассказы о нем издавались в виде сборников под одинаковым названием — «Дела судьи Драконова Печать»¹⁸⁴. В конце XIX в. выдающийся сказитель Ши Юй-кунь нашел сюжетный ход, позволивший объединить в одно целое разрозненные сказы о судьбе Бао. Согласно легенде, идея романа пришла в голову Ши Юй-куню, когда он разглядывал народную благопожелательную картину. В 1879 г. впервые был издан ставший очень популярным роман «Трое храбрых, пятеро справедливых»¹⁸⁵. В романе Бао носит прозвище «черный» из-за смуглого цвета кожи, как утверждает автор, хотя похоже, что цвет лица романного Бао подсказан театральным гримом.

Большинство поздних интерпретаций легенд о судьбе Бао связано с романом Ши Юй-куня, это и пьесы, и 24 продолжения романа, наиболее известные из них «Малое повествование о Пяти справедливых» и «Продолжение Малого повествования о Пяти справедливых».

Тао Цзюнь-ци перечисляет 39 пьес о судьбе Бао и его помощниках, 18 восходят непосредственно к роману Ши Юй-куня. Пьеса «Тай-цзюнь прощается с двором» создана по мотивам сказа «Поместье рода Ян» как бы связывает два крупных драматургических цикла — о полководцах рода Ян и о судьбе Бао. История такова: в правление императора Жэнь-цзуна (1023—1064) поднял мятеж военачальник Хуан Хуа-го. Так как все мужчины из рода Ян уже погибли, подавлять возмущение пришлось вдове Ян Цзи-е Шэ Тай-цзюнь с дочерьми и невестками. Одержав победу, она упростила императора отпустить ее на старости лет на родину. Хотя роль Бао Чжэна в этой истории незначительна, художники помещают его на картине рядом с императором¹⁸⁶. Бао Чжэн в народном сознании очень тесно связан с Жэнь-цзуном.

Несколько пьес восходят к цинскому роману «Полное описание Павильона Десяти тысяч цветов»¹⁸⁷, где Бао — один из действующих лиц. Картина под названием «Ди Цин вступает в бой один на один и своей секирой поражает Ван Тянь-лу»¹⁸⁸ иллюстрирует эпизод из пьесы «Свадьба в столице». Тесть Жэнь-цзуна Пан Юань преследовал своей ненавистью талантливого молодого человека Ди Цина, препятствуя его продвижению по службе. Однажды он подстроил поединок между юношей и своим родственником, которого в пьесе зовут Хань Тянь-хуа, но на картине он именуется Ван Тянь-лу. Ди Цин победил, но император приговорил его к смертной казни, от которой его спасло

только заступничество Бао-гуна. Картина выполнена в традициях «южной» школы: действие разворачивается в двух планах: на одном — конный поединок, на другом — Жэнь-цзун на троне, по левую руку от него — Бао Чжэн, вокруг все прочие персонажи.

Картин, иллюстрирующих пьесы, источником для которых послужил непосредственно роман Ши Юй-куня, немного¹⁸⁹, причем изображение судьи Бао на них встречается не всегда, чаще запечатлены истории о его помощниках, проявляющих чудеса ловкости и храбрости. Это естественно: батальные сцены — излюбленный жанр театральных *няньхуа*, и передать графическими средствами моральное превосходство судьи над противником сложнее, чем изобразить фехтовальное и акробатическое мастерство его помощников.

Чаще всего создавались *няньхуа* на сюжет пьесы «Наказание Драконова Халата» (ил. 118), многочисленность картин на этот сюжет заставляет предположить, что пьеса была особенно популярна, возможно, из-за своей смелости. Рассказывается о судьбе наложницы императора Чжэнь-цзуна Ли-хоу, которую другая наложница Лю-хоу оклеветала и изгнала из дворца. Сын Ли-хоу вырос во дворце, ничего не зная о матери, стал императором Жэнь-цзуном. Бао случайно проник в тайну рождения императора, разыскал живущую в нищете опальную императрицу и вернул ее во дворец (ил. 122). Ли стала требовать от судьи, чтобы тот покарал императора, забывшего свой сыновний долг, чем поставила судью в весьма сложное положение — как можно наказать императора? В конце концов, он просит Жэнь-цзуна снять халат и наказывает его ударами плетью вместо его носителя. Этот момент и любят изображать на народной картине¹⁹⁰, хотя в романе сцены наказания нет. Заметим, что это вторая пьеса в «сунском цикле», где вместо императора наказывают его одеяние, и к обеим есть иллюстрации в жанре театральной народной картины.

От батальных картин, обычных для иллюстрации основной массы картин о судьбе Бао и его помощниках¹⁹¹, сильно отличается картина по истории неизвестного происхождения о карлике У Да-ляне и его красавице-жене Цзинь-лянь. Однажды они отправились навестить родителей и по пути встретили Пятерых демонов: сколопендру, скорпиона, ящерицу, змею и жабу. Двое из демонов решили развлечься и приняли облик супругов, что вызвало невероятную путаницу. Только вмешательство Бао-гуна с магическим зеркалом помогло разобраться в конце концов, кто есть кто. Картина под названием «В пещере Пяти цветов с трудом различают подлинных и мнимых»¹⁹² необычна (ил. 116): все персонажи дублируются, лист симметрично разделен на две части, герои на одной половине листа — «негативы» тех, кто изображен на другой половине. Особенно это заметно по гриму Бао-гуна: белому вместо привычного черного. Рядом с каждым действующим лицом написано, настоящее оно или же ложное.

По завершении цикла о Бао-гуне Тао Цзюнь-ци приводит названия 12 пьес, явившихся результатом переработки для *цзинцзюй* более ранних драматургических сочинений. На сюжет пьесы «Река Шуаншахэ» есть военная картина¹⁹³, в пьесе рассказывается о походе сунских войск под предводительством одного из потомков семьи Ян против тибетских племен.

Далее следует цикл из 70 пьес о восстании под руководством Сун Цзяна в горах Ляншань на юго-западе Шаньдуна в 10–20 гг. XII в. 39 из них основано на материале романа Ши Най-аня «Речные заводи»¹⁹⁴, 16 восходят к народным преданиям, не вошедшим в текст романа, остальные связаны с его продол-

жениями: «Поздние “Речные заводы”», «Последующее описание “Речных заводов”», а также с легендами, не попавшими в тексты этих продолжений. По количеству пьес цикл о «Ляншаньских удалцах» уступает только циклу о борьбе Трех царств, но картин, его иллюстрирующих, несоизмеримо меньше, что, вероятно, связано с разного рода цензурными запретами и ограничениями, которым подвергался при маньчжурах «подстрекающий к мятежу» и «учащий разбою» роман Ши Най-аня, тогда как «Троецарствие» рассматривалось как образцовый роман. В Янлюцине гравюр по «Речным заводам» создано немного, чем дальше от столицы находился промысел, тем вероятнее, что там могли быть отпечатаны «крамольные» картины¹⁹⁵.

Из дотайпинских картин до нас дошло два листа, по одному из каждого центра печатания — янлюцинская «У Сун громит кабак»¹⁹⁶ и сучжоуская «У Сун убивает тигра»¹⁹⁷, этот сюжет потом был наиболее распространен. У Сун является главным героем большинства более поздних гравюр; на картине по пьесе «Трактир Шицзылоу»¹⁹⁸ (24-я глава романа) изображена драка У Суна и Симэньцина.

Картина по пьесе «Трактир Сюньяньлоу»¹⁹⁹, соответствующей 38–40 главам «Речных заводов», представляет сразу многих героев романа — будущего лидера восстания, а пока уездного писаря Сун Цзяна, его друзей Дай Цзуна и знаменитого богатыря Ли Куя, нынешнего предводителя повстанцев Чао Гая в костюме театрального генерала. Персонажи размещены в двухъярусном павильоне и вокруг него; в разных местах листа действие происходит в разное время, поэтому Дай Цзун изображен дважды. События, которые представляет эта картина, в конце концов, приведут Сун Цзяна в лагерь повстанцев, так что иллюстрируется один из переломных моментов романа. Картина по пьесе «Гора Цуйбиншань»²⁰⁰ (глава 43–45) рассказывает о событиях, в результате которых к повстанцем примкнул Ши Сю.

Картина под названием «Заросли камыша»²⁰¹ показывает события, происходящие в 63-й главе «Речных заводов»: осада повстанцами города Даминфу. На этот сюжет есть и пьеса, которая так и называется — «Даминфу», но картина иллюстрирует именно сцену из романа. Сложная многофигурная композиция подробнейшим образом отображает одно из самых важных сражений повстанцев с правительственными войсками.

Интересна серия из четырех листов²⁰² под общим названием «Заново нарисованные картины-портреты восьмидесяти генералов из укреплений на горе Ляншань во времена Сун», каждый лист в свою очередь разделен на 4 части. Изображены основные герои романа в типичных ситуациях, рядом с персонажами написаны их имена и иногда — краткие описания совершаемых ими действий.

Из картин по пьесам, не относящихся к роману Ши Най-аня, следует выделить лист «Округ Цайцзячжуан»²⁰³. Изображена схватка между правителем округа Цай Цзи-цюанем, У Суном и Лу Чжи-шэнем — ныне повстанцем, в прошлом же — военачальником и беспутным монахом. У него характерный сценический облик — сильный грим, большие усы, волосы уложены в сложную прическу, скрепленную на лбу диадемой с полумесяцем. Вторая картина иллюстрирует весьма примечательную в истории китайской драмы пьесу — «Рыбак убивает семью помещика», первую пьесу в жанре *цзинцзюй*. Картина²⁰⁴ изображает *лаошэна* Сяо Эня и *дань* Сяо Гуй-ин, предполагается, что действие происходит в лодке посередине реки: женщина держит весло.

Эту же пьесу иллюстрируют шаньсийская²⁰⁵ и шаньдунская (уезд Вэйсянь)²⁰⁶ картины.

Картин по пьесам о «ляншаньских удальцах» немного, они относятся лишь к основным сценам; наиболее часто встречающийся персонаж У Сун, причём воспеваются не его борьба с правительственными войсками, а подвиги несколько другого рода. Предводитель восстания Сун Цзян изображается значительно реже. Все это подтверждает выдвинутый ранее тезис о возможном цензурном давлении, которые испытывали мастера народной гравюры в связи с иллюстрациями к «Речным заводам». Впрочем, иллюстраций к трем пьесам, созданным по материалам тенденциозного романа Юй Вань-чуня «История усмирения бандитов» о полном поражении восстания Сун Цзяна, обнаружить также не удалось.

Следующий крупный цикл связан с именем Юэ Фэя (1103–1142), полководца, возглавившего борьбу с чжурчжэнями — маньчжурскими племенами, после поражения киданей в XII в. угрожавшими северным рубежам империи, где они создали государство Цзинь. Народные легенды о Юэ Фэе в начале XVIII в. объединены Цянь Цаем в роман «Полное жизнеописание Юэ Фэя»²⁰⁷. Хотя роман и был запрещен маньчжурами, на его основе создано почти четыре десятка пьес, которые охватывают всю жизнь героя — от детства и юности до трагической гибели от рук изменника Цинь Куая. Немногочисленные народные картины посвящены восхвалению военных подвигов Юэ Фэя и его соратников.

Так, *няньхуа* по пьесе «Гора Ньютоушань» (39 глава романа²⁰⁸), показывает подвиг полководца Гао Чуна, отражающего атаки цзиньских войск. Точное воспроизведение театральной мизансцены на картине позволяет представить, как битва разыгрывалась в театре. Находящиеся на горе чжурчжэньские солдаты спускают на Гао Чуна и его войско тяжелые бревна-катки *хуачэ*. Изображено это так: Гао Чун в костюме театрального генерала стоит рядом с вражеским солдатом, который держит в руках флажок с нарисованным колесом — *хуачэ*, Гао Чун отталкивает флажок копьем.

По пьесе «Усмирение мятежа под Таньчжоу» есть три варианта янлюцинских картин (ил. 100)²⁰⁹. В пьесе рассказывается о подавлении Юэ Фэем мятежа Ян Цай-сина. Зная, что мятежник — потомок прославленного в боях с киданями рода Ян, Юэ Фэй тщетно уговаривает его сложить оружие, затем они договариваются о поединке с условием сражаться один на один, без помощи извне. В разгар боя прибывает сын Юэ Фэя Юэ Юнь и, не зная об условии, помогает отцу. Ян прекращает поединок, обвиняя Юэ Фэя в бесчестности, и уезжает в свой лагерь. Юэ Фэй хочет казнить сына, но военачальники отговаривают его. На картинах зафиксировано два момента: на двух, очень похожих друг на друга листах, Юэ Юнь вступает в бой, все герои в костюмах театральных генералов, Юэ Юнь вооружен боевыми молотами. Третья картина — связанный Юэ Юнь перед разгневанным отцом.

Несколько картин иллюстрируют пьесу «Восемь больших молотов» (55–57-я главы романа) о большом сражении между Юэ Фэем и чжурчжэньским военачальником Учжу, чей приемный сын Лу Вэнь-лун, известный своим искусством владения боевыми молотами, считался непобедимым. Лу Вэнь-лун в варварском головном уборе с длинными фазаньими перьями на двух картинах²¹⁰ ведет бой сразу со многими воинами, среди которых выделяются Юэ Фэй с сыном (ил. 160). Эта же сцена запечатлена и на фуцзяньской картине²¹¹. На другой

картине, изображающей один из моментов той же битвы²¹², Лу отсутствует, но видно, как Юэ Фэй и Юэ Юнь теснят кавалерию противника. Художник предпринял довольно наивную попытку изобразить большое конное сражение. Судя по первым трем картинам, пьесу особо чтити за демонстрацию приемов владения боевыми молотами.

Десять пьес создано на основе цинского авантюрного романа «Жизнеописание монаха Цзи»²¹³, рассказывающего о приключениях монаха Цзи Дяня, защитника слабых и борца за справедливость. Наиболее популярной является пьеса «Дом семьи Чжао», о чем свидетельствуют и несколько отпечатанных в разных местах картин. В пьесе рассказывается о грозном разбойнике Хуа Юнь-луне, известном необыкновенным мастерством в метании дротика. Цзи Дянь велел своему верному ученику Ван Туну усмирить разбойника, в котором Ван Тун внезапно узнал своего старого друга. Они объявили себя побратимами, и Ван Тун взял с Хуа Юнь-луна слово, что тот прекратит заниматься разбоем. Вскоре Хуа нарушил данное побратиму обещание, решив похитить для себя и двух своих сообщников трех дочерей хозяина постоялого двора Чжао. Монах с учениками пытался защитить девушек, однако все их атаки оказались бессильны перед не знающим промаха дротиком Хуа Юнь-луна. Ван Тун ранен, и Цзи Дянь вынужден отступить. Это одна из немногих пьес с «плохим концом», которую иллюстрирует *няньхуа*. В эрмитажном собрании есть три листа на этот сюжет. Два из них очень похожи композиционно, хотя отпечатаны в разных районах²¹⁴: действие разворачивается вокруг и внутри обнесенного стеной двухэтажного дома, герои запечатлены в позах, демонстрирующих чудеса китайской сценической акробатики (ил. 121). На третьем листе²¹⁵ — типичная театральная мизансцена из трех человек: две испуганные женщины и ворвавшийся к ним разбойник, который одной рукой отдергивает полог кровати, а в другой держит кусок горящей бумаги. Сучжоуская картина прекрасно передает сценический бой на чистом листе без фона²¹⁶.

По известнейшей классической драме «Легенда о Белой Змее»²¹⁷ для *цзинцзюй* создано семь небольших пьес: «На озере одалживает зонтик», «Похищение денег из уездной казны», «Похищение волшебной травы», «Монастырь Цзиньшаньсы» (ил. 161), «Мост Дуаньцяо», «Золотая патра» и «Жертвоприношение пагоде». История сюжета о Белой Змее в китайской литературе подробнейшим образом рассматривается Л.Н. Меньшиковым²¹⁸. Народных картин, иллюстрирующих эти пьесы, очень много, создается впечатление, что история о Белой Змее любима художниками более, чем всевозможные батально-исторические драмы. Можно перечислить не менее 15 листов, начиная с ранних картин из Таохуау²¹⁹ и Янлюцина²²⁰, несколько интересных листов создано в мастерских провинции Хэнань²²¹. В коллекции народных картин В.М. Алексеева есть выполненная в Янлюцине в печатне Дай Лянь-цзэна гравюра большого формата (106 × 62 см), где в сложную композицию с использованием элементов архитектуры и пейзажа вписаны все основные сюжетные линии популярной легенды (ил. 162)²²². На другой большой пейзажной гравюре «Вода затопляет монастырь Цзиньшаньсы»²²³ реалистично изображено наводнение. Сама Белая Змея в боевой позе стоит в лодке, на ее стороне выступают разные обитатели вод, которые изображены двумя способами: рыба и рак нарисованы «как настоящие», а моллюска играет актер в костюме с двумя прикрепленными к спине створками раковины (ил. 110). Прочие картины о Белой Змее камерные, с небольшим количеством персонажей. Составители каталога китайских народных

картин в собрании Государственного Эрмитажа выделили картины о Белой Змее в отдельную рубрику в главе «*Няньхуа* с литературными сюжетами»²²⁴, хотя в каталоге есть специальная глава «*Няньхуа* с театральными сюжетами». Именно в ней было бы более логично видеть картины о Белой Змее, так как на них неизменно воспроизводятся театральные мизансцены, а все гравюры о Белой Змее иллюстрируют именно пьесы, а не легенды и предания.

Часто иллюстрируется пьеса о всепобеждающей силе любви «Похищение волшебной травы». Интересна картина «На горе долголетия крадет волшебную траву»²²⁵ с изображением многочисленных символов долголетия — атрибуты Шоу-сина (олень, журавль, змея, волшебные грибы), картина выполнена в необычной для Янлюцина черно-коричневой гамме (ил. 163). Шоу-син, подносящий Белой Змее волшебные грибы, изображен еще на одной *няньхуа*²²⁶. Шоу-син — канонический образ, манера его изображения восходит к самым ранним гравюрам.

Картины, иллюстрирующие пьесы по легенде о Белой Змее, свидетельствуют о постоянстве любви китайцев к этой красивой истории, где перемешаны любовь и колдовство. Самые первые, относящиеся еще к XVII в., картины заложили определенный стандарт изображения персонажей — непрменные изящество и нежность облика главной героини в сочетании с ее умением выполнять сложнейшие боевые приемы. Наличие всевозможных магических символов также является обязательным для картин цикла. Все это делает *няньхуа* о Белой Змее мгновенно узнаваемыми, при их атрибуции обычно не возникает сложности.

Пьес, восходящих к разным сочинениям и не образующих циклов, немного, иллюстрированных — еще меньше. Можно назвать картину по пьесе «Нефритовая подвеска на поясе, позванивающая *лин-лун*»²²⁷, сюжет которой схож с уже упомянутой «Нарумяненной тигрицей». Известно несколько картин по пьесе «Выбор *циня*» на сюжет *чуаньци* минского драматурга Гао Ляня «Нефритовая шпилька», одна из них упомянута А-ином в перечне первых янлюцинских *няньхуа*²²⁸.

Кончается «сунский цикл» 14 пьесами, восходящими к различным источникам. Как и в «танском цикле», здесь нет историй о свержении династии; пьес собственно исторических очень мало, лишь в немногих чувствуется приближение монгольского нашествия, например в драме «Вэнь Тянь-сян» о министре, видном политике и литераторе.

Картины, иллюстрирующие последние «сунские» пьесы, исключительно фантастические. Драма «Светильник драгоценного лотоса»²²⁹ основана на юаньской *цзацзюй* «Наследник Чэнь Сян разрубает гору Хуашань» и на «*Баоцзюане* о Чэнь Сяне»²³⁰, отпечатанном в шестидесятых годах XIX в. История совершенно необыкновенная. Ученый Лю Янь-чан женится на фее с горы Хуашань Саньшэнму, сестре бога Эрлана, у них рождается сын Чэнь Сян. Однажды Эрлан прогневался на сестру, прогнал ее мужа и сына, а ее заточил в гору. Лю женится вторично, у него рождается еще один сын. Однажды в школе Чэнь Сян убивает своего соученика, который издевался над ним. Братья, вернувшись домой, рассказывают отцу о происшедшем; отец решает, что Чэнь Сян должен бежать. Взяв волшебный топор, он отправляется на гору Хуашань, разрубает ее топором и освобождает мать. На картине изображен момент, когда мальчики рассказывают Лю Янь-чэну о том, что произошло в школе. Это — одна из тех редких картин, главными героями которой являются дети.

Две пьесы созданы на основе знаменитой драмы Тан Сянь-цзу «Пионо-вая беседка» — «Аромат весны мешает учебе» и «В саду видит удивительный сон». Имеется иллюстрация ко второй из них²³¹ в стиле ранних янлюцинских *няньхуа*. В одной из последних пьес цикла действуют многие знакомые персонажи в необычной обстановке. Пьеса «Денежное дерево» создана на основе поздней цинской *чуаньци*, чем, возможно, объясняется ее эклектичность. Итак, дочь Владыки Ада Юй-ди Чжан-четвертая затосковала по мирской жизни и отправилась на землю, похитив денежное дерево. Она вышла замуж за книжника Цуй Вэнь-жуя. Обладание денежным деревом вызвало рост благосостояния семьи Цуя, но Юй-ди велел вернуть дерево и дочь. Первым попался и был отправлен в Ад Цуй, Чжан-четвертая решила спасти мужа. Ведение дела о розыске Чжан поручено Бао Чжэну, он посылает генералов Ян, а затем Сунь У-куна, Ночжу и прочих воителей ловить ее. Чжан непобедима. В конце концов шестая сестра уговаривает ее вернуться и отдать дерево. Чжан-четвертая с Цуем поселяются в Небесном дворце. Пьеса рассчитана на амплуа *у дань*. На одной картине²³² изображена сцена битвы Чжан с Ночжей и Эрланом, на заднем плане — увешанное монетами денежное дерево. Существует также черно-белая отпечатанная в Сычуани картина²³³, где деньги с дерева собирают юноши-подростки, напоминающие близнецов Хэ-Хэ с благопожелательных картин.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 12. «Пьесы по преданиям о государстве Юань»²³⁴.

Сменившая Сун монгольская династия Юань (1206–1271), на годы правления которой пришелся расцвет классической китайской драматургии, не вдохновила драматургов и актеров. Тао Цзюнь-ци удалось отыскать лишь 30 пьес, действие которых происходит в это время. Пьесы восходят к довольно позднему сказу «Минские героини»²³⁵ и отдельным главам официальной «Истории государства Мин». Главный герой пьес — будущий основатель Мин Чжу Юань-чжан (1328–1398). Расположенные в хронологическом порядке пьесы воссоздают историю его восхождения к вершинам власти. Малочисленность пьес и иллюстрирующих их *няньхуа* свидетельствуют о том, что Чжу Юань-чжану, несмотря на явные заслуги перед родиной, не удалось стать любимым героем китайского народа. Можно назвать лишь сучжоускую картину «Чу Да отдает приказ»²³⁶ об одном из эпизодов восстания Чжу Юань-чжана, сам он на картине отсутствует.

Самая известная пьеса цикла «Снег в шестую луну» является поздней сценической переработкой «Обиды Доу Э» Гуань Хань-цина. Выполненная в Янлюцине картина по ее сюжету²³⁷ довольно сложна композиционно: в павильоне в центре листа происходит основное действие — явление духа Доу Э отцу в зале суда; за стенами павильона нарисованы стражники присутствия, на крыше и в облаках божества и духи со вниманием наблюдают за происходящим в земном суде.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 13. «Пьесы по преданиям о государстве Мин»²³⁸.

Ко времени правления Мин (1368–1644) Тао Цзюнь-ци относит 133 пьесы, которые сложно классифицировать, ибо они восходят к разным источникам и не объединяются в циклы. Большинство пьес не являются историческими, их привязка к определенному времени условна. Картин, иллюстрирующих эти пьесы, довольно много.

Начинает свой перечень Тао Цзюнь-ци пьесой «Осматривает Храм полководцев», которая является апофеозом Чжу Юань-чжана. Она рассказывает о том, как тот, став императором, в сопровождении своего первого министра Лю Ци осматривает храм, возведенный в честь великих полководцев древности. Пьеса с некоторыми добавлениями описывает события, описанные в 78-й главе «Минских героев», оправдывает Чжу Юань-чжана, придавая легитимность его правлению. Оценки, которые первый минский император дает героям древности — Ван Бо-дану, Хань Синю, Чжан Ляну и особенно У Цзы-сюю — своеобразны и богаты историческими аллюзиями. Картина на этот сюжет²³⁹ не является театральной, композиция ее необычна для Янлюцина. Очевидно, было два листа, из которых сохранился лишь один. Изображена многоярусная галерея со статуями полководцев, среди которых ходят император с министром. Как статуи, так и действующие лица облачены в театральные костюмы, однако в остальном нет ничего театрального. Все незанятое рисунком пространство заполнено соответствующими отрывками из романа, каждый кусок текста — на фоне другого цвета; тексты весьма пространны, однако фразы обрываются там, где начинается рисунок. Создается впечатление, что рисунки проступают из текста, а не существуют параллельно с ним.

На этом собственно исторические пьесы заканчиваются, открывается длинный перечень бытовых и фантастических сочинений.

Картина «Полная преданность и сыновняя почтительность»²⁴⁰ по одноименной пьесе представляет зрителю счастливый финал истории о том, как сын чуть было не казнил отца. Типично театральная композиция со столом, вокруг которого расположились три персонажа — отец, сын и чиновник, который по неведению отдал страшный приказ.

Пьеса «Подобранный яшмовый браслет» является частью более ранней пьесы «Монастырь Фамэньсы», которую Л.Н. Меньшиков характеризует как типичную «пьесу о судебных делах»²⁴¹. Старая пьеса разбивается на две в жанре *цзинцзюй*: «Подобранный яшмовый браслет» — начало истории и «Монастырь Фамэньсы» — ее финал. «Подобранный яшмовый браслет» иллюстрировался многократно, картины отпечатаны в Янлюцине²⁴², Шаньдуне²⁴³ и Шаньси²⁴⁴.

Картина из Шаньдуна из коллекции В.М. Алексеева весьма необычна. Лист называется «Дело с яшмовым браслетом». Изображена лежащая красотка с обнаженной грудью, рядом с ней два маленьких мальчика, один из которых держит браслет (ил. 164). В.М. Алексеев трактует эту композицию как «детскую имитацию» взрослой пьесы²⁴⁵. «...картина с детьми — “актерами” не обязательно изображает детское представление — просто здесь эстетика соединена с пожеланием детей и внуков, любовь к театру дополняется любовью к детям»²⁴⁶. Все это так, однако, поза женщины, ее одеяние, не соответствующее ни сюжету пьесы, ни традиции театральной народной картины, наводят на мысль, что дело здесь не только в любви к театру и детям. Существуют похожие гравюры без заглавия, одну из которых составители альбома народных картин из российских собраний назвали «Кормление грудью» — полулежачая женщина, кормящая грудью младенца²⁴⁷. На этих листах нет никаких театральных аллюзий (ил. 165). Можно полагать, что это замаскированная под благопожелательную эротическая картинка — слишком уж страстно припал младенец к тщательно прорисованной и покрашенной в нежно-розовый цвет материнской груди. Складывается впечатление, что художники картинки, о которой пишет

В.М. Алексеев, использовали эту или подобную гравюру как образец, «подложив» под нее театральный сюжет.

Несколько стилистически однородных картин на сюжет пьес, действие которых происходит при Мин, отпечатаны в Хубэе²⁴⁸: сложная композиция объединяет несколько сцен на одном листе, лист разделен не строго геометрически, а произвольно, каждое действие происходит в обособленном участке интерьера или пейзажа. Расскажем подробнее о «Вновь вырезанной картине, изображающей [поиски бокала] в доме Му»²⁴⁹, ибо имеется и янлюцинская картина, трактующая этот сюжет²⁵⁰. Тао Цзюнь-ци выделяет три пьесы, последовательно описывающие события *чуаньци* Ли Юя «Пригоршня снега»: «Пригоршня снега», «Судья казнит Тана» и «Завершение истории Снежного кубка»²⁵¹. Судя по *няньхуа*, наиболее популярна была первая из трех пьес. Хубэйская картина (сохранился один лист из двух) последовательно воспроизводит цепь сложных событий истории о древнем яшмовом кубке под названием Пригоршня снега, который хранился у императорского конюшего Мо Хуай-гу (на картине ошибка: Му вместо Мо). Влиятельный сановник Янь Ши-фань решил обманом завладеть кубком, но построенная им сложная интрига рухнула благодаря самоотверженности слуги и родича конюшего Мо Чэна. Самого же Мо Чэна казнят по ложному обвинению, и в двух следующих пьесах неподкупный судья Лу Бин посмертно реабилитирует его, карает виновных в его гибели и в злоупотреблении властью. Янлюцинская картина на сюжет первой пьесы являет собой традиционную театральную композицию: изображены трое — Мо Чэн, подкупленный судья Ци Цзи-гуан, приговаривающий Мо Чэна к казни, а также слуга из *ямьня* с гонгом для оглашения приговора в руке.

Интересна шаньдунская картина²⁵² по пьесе «Десять красавиц» или же по одноименному сказу: история о том, как два брата мстят убийце своего отца, затем, после сдачи государственных экзаменов, оба берут в жены по пять красавиц. Все десять женщин изображены на картине (ил. 166), каждая держит в руках воздушного змея причудливых очертаний: в форме птицы, бабочки, летучей мыши, корабля, фонарей, лошади. Веревки, к которым прикреплены змеи, переплетаются, и трудно разобрать, какого именно змея держит каждая из красавиц. К сожалению, у нас нет текста пьесы, поэтому нельзя понять, что это за змеи и как они связаны с сюжетом.

Пьеса «Бьет палкой недостойного супруга» основана на сюжете из «Удивительных историй нашего времени и древности». Дочь провинциального чиновника Цзинь Суна по имени Цзинь Юй-ну однажды в непогоду встретила бедного ученого Мо Цзи и решила выйти за него замуж. Чтобы оплатить обучение молодого мужа, отец и дочь вынуждены просить милостыню. Мо сдает экзамены и получает должность в одном из уездов. Супруги отправляются на корабле к месту службы, между ними вспыхивает ссора, Мо толкнул жену в воду и продолжил путь в одиночестве. Юй-ну удалось спастись, она догнала мужа и избила его палкой. Тот раскаялся, и далее они жили мирно. Картину «Цзинь Юй-ну» упоминает А-ин в списке ранних янлюцинских картин²⁵³, более поздняя картина²⁵⁴ запечатлела комичную сценку: Цзинь Юй-ну указывает изумленному и испуганному отцу (*чоу*) на своего буквально найденного на улице избранника.

Далее следуют два небольших цикла пьес, в основе которых лежат цинские романы: анонимное «Жизнеописание обретших бессмертия»²⁵⁵ и роман Ли Бай-

чуаня (1719–1771) «Следы бессмертных в зеленых полях». К пьесе «Пещера Черного Песка», созданной на материале первого из них, имеется иллюстрация²⁵⁶. В пьесе рассказывается история о том, как маг Цзи Сяо-тан возводил Храм Трех Религий несмотря на козни обратившегося в деву оборотня Цин Юя. Цзи Сяо-тан изображен стоящим на столе в боевой позе, перед столом у *дань* Цин Юй сражается с помощником мага по имени Мяо Цин (*у чоу*). Женщина дерется редким видом оружия *сань цзе гунь* — длинной палкой, к которой привязаны две короткие, на ней головной убор с длинными фазаньими перьями и костюм, украшенный лисьими хвостами.

Несколько пьес восходят к минским *чуаньци*. Первая — «Третья мать наставляет сына»²⁵⁷. История следующая. Ученый Сюэ Гуан, отправившись надолго в другой город по делам службы, поручил своему другу отвести домой серебро. Друг присвоил его себе, а семье Сюэ Гуана сообщил, что тот в пути тяжело заболел и умер. Три жены Сюэ очень горевали, но вскоре две из них вторично вышли замуж, а третья, Ван Чунь-э, вместе с престарелым родственником Сюэ Бао самоотверженно растили сына Сюэ Гуана — И-гэ. Мальчик плохо учился, Чунь-э сердилась, била его, Сюэ Бао приходилось неоднократно защищать мальчика. Именно такая сценка запечатлена на картине — женщина над раскрытой книгой, с палкой в руке, старик заслоняет своим телом стоящего на коленях ребенка. Однако воспитательные методы Чунь-э оказались правильными, И-гэ начал учиться хорошо, сдал государственные экзамены, наконец, много лет считавшийся покойным Сюэ Гуан объявился, семья объединилась.

Пьеса «Слезы верных супругов» рассказывает о том, как министр Янь Сун погубил своего противника чиновника Ду Сяня, у которого остался сын по имени Вэнь-сюэ. Чувствуя угрозу со стороны клана Янь, Ду Вэнь-сюэ с женой был вынужден скрыться в доме своего слуги Чжоу Жэня, где жену беглеца случайно увидел родственник министра Янь Нянь, который придумал план, как ему овладеть женщиной. Однако Чжоу Жэнь раскрыл его замысел, вместе с женой они разработали другой план. Выдав себя за жену Ду, жена его слуги отправилась в паланкине во дворец Янь Няня, где совершив неудачное покушение на министра, покончила жизнь самоубийством. Чжоу Жэнь был арестован, а Ду с женой удалось бежать. Вскоре он встретил верных друзей, они убили Янь Няня, но верный слуга был тяжело ранен и скончался. На картине²⁵⁸ изображен момент беседы супругов Чжоу, в которой они придумывают, как им спасти жену господина.

В пекинской музыкальной драме сюжет минской *чуаньци* «Пронзающий небо рог носорога» разделен на две пьесы: «Отмель Байшуйтань» и «Пронзающий небо рог носорога». «Отмель...» — небольшая военная пьеса о том, как живущий в горах ученый Сюй Ци-ин выбрался в город поразвлечься, напившись, уснул на мосту, где и был арестован. Центральная сцена пьесы — столкновение Сюя с солдатами, она и запечатлена на картине²⁵⁹. Один из солдат (*чоу*) держит на плече палку с двумя флажками, на которых написан иероглиф «вино», борьба с последствиями потребления которого является основной функцией бойцов этого отряда.

Четыре пьесы, восходящие к цинскому сказу «Платочек с ароматным лотосом», опубликованному в 1775 г.²⁶⁰, иллюстрируются довольно много. Сказ повествует о борьбе за престол при младенце Шэнь-цзуне, последовавшей за смертью императора Му-цзуна в 1572 г. Иллюстрации к первой из четырех

пьес — «Сановники защищают государство» — отличаются лишь в деталях²⁶¹. Изображена Ли Янь-фэй — наложница покойного императора и мать наследника престола — с младенцем на руках. Женщина приняла на себя управление государством, поэтому должна слушать доклады сановников из-за занавески; показана сцена доклада чиновников, каждый из которых имеет собственное мнение относительно того, кто и как должен управлять страной. Отец регентши Ли Лян решил отнять трон у дочери; сановники докладывают ей об этом, но она отказывается им верить. Развитие эта интрига получила в пьесе «Двое приходят во дворец». Ли Лян узурпирует власть, запирает дочь в одном из дальних покоев дворца. Верным ей сановникам Сюй Янь-чжао и Ян Бо удается встретиться с опальной государыней и уговорить ее применить силу против отца. Ян Бо с войском вступает в столицу и отстраняет Ли Ляна. По композиции картины по этой пьесе²⁶² напоминают предыдущие: в центре на кровати с раздвинутым пологом сидит Ян Бо с младенцем-императором на руках: именно он в этой пьесе призван защитить права императора на трон. Перед кроватью — второй верный сановник и две служанки, ходящие за императором. Евнух с мешочком для хранения государственной печати; на переднем плане — потерпевший поражение Ли Лян с грустным видом покидает сцену. Схожую композицию мы наблюдаем и на кайфынской иллюстрации к этой пьесе, только вместо кровати на ней изображен накрытый стол²⁶³.

Завершающая пьеса цикла называется «Ма Фан осаждает город»: Шэнь-цзун вырастает и начинает править самостоятельно. Ян Бо еще при предыдущем императоре усыновил и сделал главнокомандующим военачальника Ма Фана. При Шэнь-цзуне Ян Бо был оклеветан и заключен в тюрьму. Узнав об этом, Ма Фан с войском осадил столицу. Тогда Шэнь-цзун приказал освободить Ян Бо и сослать оклеветавшего его чиновника. Только после этого Ма Фан снял осаду. Иллюстрирует эту пьесу большая батальная картина²⁶⁴, действие разворачивается на фоне пейзажа. Справа — участок городской стены, на котором стоят император с императрицей и Ян Бо, слева — на коне Ма Фан (*цзин*) в полном боевом облачении во главе конницы.

Пьеса «Три сомнения» входит в репертуар многих региональных театров, это — история о полководце Тан Туне, который из-за нелепого стечения обстоятельств однажды заподозрил свою супругу в неверности. Сюжет во многом напоминает «Отелло», только с «хорошим» концом. Две иллюстрации к пьесе²⁶⁵ изображают два действия, непосредственно следующие одно за другим; похожи как два соседних кадра, герои лишь меняются местами.

Пьеса «Женитьба Весны и Осени» рассказывает историю любви и женитьбы бедной сироты и студента. Название пьесы обыгрывает их имена — девушку зовут Цю-лянь — Осенний Лотос, а юношу — Чунь-фа — Весенний Расцвет. Есть несколько выполненных в разных районах картин, изображающих одну и ту же сцену пьесы — юноша встречается в лесу девушку и кормилицу, рубящих хворост²⁶⁶.

К полусотне пьес, которыми Тао Цзюнь-ци завершает «минский» цикл, иллюстраций обнаружить не удалось. Пьесы эти восходят к самым разным источникам — *чуаньци* Ли Юя, минских и цинских драматургов, новеллам из сборников Фэн Мэн-луна и Пу Сун-лина. Как в конце каждой эпохи, здесь много исторических пьес, например, серия из шести произведений на материале *чуаньци* анонимного цинского автора «Железная шапка» о восстании под руководством Ли Цзы-чэна, пьесы о попытках сопротивления маньчжу-

рам — «Ши Кэ-фа». При маньчжурах эти пьесы практически не ставились, этим объясняется отсутствие иллюстраций. Впервые близость описываемых в пьесах событий начинает влиять на театральную народную картину. В целом картины по пьесам о государстве Мин создают образ спокойной, негероической эпохи — больше всего бытовых сцен, эпизодов личной жизни, даже сражения являются результатом личных обид. Несколькими картин, иллюстрирующих пьесы, которых нет в репертуаре *цзинцзюй*, соответствуют этому образцу. Сучжоуская иллюстрация к пьесе «Выбирает Цю-сян»²⁶⁷ интересна тем, что ее главным героем является молодой ученый Тан Бо-ху, с именем которого связана история городка Таохуау. В пьесе он еще не известный сучжоуский художник, а юноша, переживающий романтическое приключение.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 14. «Пьесы по преданиям о государстве Цин»²⁶⁸.

Тао Цзюнь-ци насчитал 103 пьесы, действие которых происходит во время правления династии Цин (1644—1911), которая правила страной во время создания пьес, это определяет основную особенность всего цикла — отсутствие оценки династии, которая так или иначе наличествовала во всех предыдущих циклах. Политической злободневностью можно объяснить отсутствие исторических пьес о воцарении дома Цин и, тем более, о его упадке. Все пьесы объединяются в 3 больших цикла — 2 судейских и один по роману Цао Сюэ-цина «Сон в красном тереме».

Первому судейскому циклу у Тао Цзюнь-ци предшествуют две бытовые пьесы. Первая «Озеро Ляньхуаху» по сказу-*пиншу* «Три обоюдоострых меча» — типичному произведению авантюрного жанра, очень популярного в конце Мин и при Цин. В пьесе представлен один из эпизодов сказа, кульминация которого происходит на берегах вышеупомянутого озера. На картине²⁶⁹ изображены три актера в боевых позах: главный герой охранник Шэн Ин, его противник Хань Сю, который, потерпев поражение от Шэн Ина, стал учиться у него искусству фехтования мечом; оба — амплуа у *шэн*, третий персонаж — военный комик у *чоу*.

Цикл о судьбе Пэн Пэне (1637—1704) состоит из 14 пьес. Первоначально предания о делах судьи Пэна — реального чиновника-*чжисяня* уезда Саньхэ провинции Хэнань исполнялись как сказы *пиншу*, *пинхуа*, сказ под барабан, позднее текст был записан и издан в начале девяностых годов XIX в. неким Тань-мэн дао-жэнем под названием «Дела судьи Пэна»²⁷⁰. На этой основе были созданы многочисленные пьесы, которые отталкиваются только от тех глав, где описывается взрослая профессиональная деятельность героя, что было характерно для всех драматургических сочинений, основанных на биографических романах. В нашем случае для театра переделана часть романа, начиная с 20-й главы. Пэн Пэна боролся с незначительными народными выступлениями против недавно установленного иноземного режима под руководством секты «Восьми триграмм». В историческом плане борьба Пэн Пэна не была особенно эффективной, так как более чем через сто лет после его смерти, в 1813 г., вспыхнуло крупнейшее восстание «Восьми триграмм». Однако деятельность Пэн Пэна запомнилась и осталась в литературе. У судьи, как и у его прославленного предшественника Бао Чжэна, есть группа верных помощников, известных своим боевым мастерством: Ли Ци-хоу, Хуан Сань-тай (вначале был разбойником, потом перешел к Пэн Пэну; имел сына Хуан Тянь-ба, который служил другому знаменитому судье — Ши Ши-луню), Ма Юй-лун, Оуян Дэ.

Картин, иллюстрирующих пьесы цикла, немного, почему-то все они из коллекции Э. Шаванна. Сам Пэн Пэн не является активно действующим лицом, на картинах представлены типичные батальные сцены, где главные роли принадлежат помощникам судьи.

Картина «Заново отпечатанная [история о том, как] трижды был похищен Кубок Девяти Драконов»²⁷¹ иллюстрирует пьесу, восходящую к 27–35 главам романа, рассказывается история о том, как исчез драгоценный яшмовый кубок с изображением девяти драконов, который очень любил сам император Канси. Поиски кубка, осложненные тем, что злоумышленники, его похитившие, крадут его друг у друга, ведет любимый помощник Пэн Пэна Хуан Сань-тай. Кончается все, естественно, торжеством правосудия. Изображена сцена боя между Хуан Сань-таем (*цзин*) и двумя злоумышленниками, за боем наблюдают сидящие за столом два чиновника и Пэн Пэн. Персонажи и композиция — театральные, но мебель не сценическая — круглый стол на резных ножках, ширма и стремянка. Д. Элиасберг отмечает, что все шестеро персонажей, изображенные на картине, в известных ей либретто никогда не появляются на сцене одновременно²⁷².

Пьеса «Очарованный кабачок» описывает события, которые начались в 75–76 главах романа «Дела судьи Пэна», а закончились только в 5–17 главах «Продолжения дел судьи Пэна». Главная героиня пьесы — опасная соблазнительница, колдунья по имени Цзюхуа-нян — Барышня Девяти Цветов держит вместе с матерью постоянный двор, куда при помощи магических чар завлекает юношей. Судья Пэн решил положить конец безобразиям и отправил на постоянный двор двух своих помощников. Бой между колдуньей и ее родичами, с одной стороны, и помощниками судьи — с другой, был нелегко, по пьесе она убегает, и только в продолжении романа описывается ее поимка.

Картина «В горах Цзяньфэньшань задерживают Барышню Девяти Цветов»²⁷³ изображает бой на фоне пейзажа. Лист разделен рекой на две части, на одном берегу — воины Пэн Пэна, на другом — родственники колдуньи, все в боевых позах. На середине реки один из помощников судьи Гао Тун-хай несет на плечах схваченную женщину: как отмечалось, этого эпизода уже нет в пьесе, так что гравюру нельзя назвать иллюстрацией именно к пьесе, здесь представлена вся довольно длинная, описанная в разных сочинениях история о Барышне Девяти Цветов.

Последняя картина, связанная с Пэн Пэном, называется «Поимка Инь Ляна, по прозвищу Шершень-бабник»²⁷⁴ (стоит обратить внимание на необычную форму написания первого иероглифа в названии листа) иллюстрирует пьесу «Сихуанчжуан» по 88–93 главам романа (ил. 167). В пьесе рассказывается о том, как судья Пэн был схвачен разбойником Инь Ляном и его другом Хуа Дэ-лэем. Помощники судьи придумали план освобождения судьи, основанный на главной слабости Инь Ляна — любви к женщинам. С четырьмя певичками они, выдавая себя за их прислужников, явились в разбойничий лагерь. План удался, судья был освобожден, а разбойники схвачены. На картине показана сцена боя: в центре стол, стоящий на нем Инь Лян отбивается от четырех помощников судьи, по сторонам — две девушки.

Очевидно, что судья Пэн как таковой, в отличие от Бао Чжэна, не стал любимым героем китайского театра и театральных *няньхуа*. Он мало действует самостоятельно, у него нет характерного рисунка грима, одет в обыкновенный костюм театрального чиновника; *няньхуа* о нем представляют собой простые

батальные сценки без присущей картинам о Бао Чжэне морали и назидательности.

Второй судебский цикл насчитывает 30 пьес. Ши Ши-лунь (1657–1722) — судья и правитель уезда Цзянду в провинции Цзянсу, как и Пэн Пэн, прославился подавлением «разбойников». Большинство пьес создано на основе изданного в 1839 г. романа «Дела судьи Ши»²⁷⁵, объединившего многие исполняющиеся в форме сказа произведения. Картины, иллюстрирующие пьесы о «делах судьи Ши», весьма многочисленны; большинство их отпечатано в разных промыслах Хэбэя и Шаньдуна, однако есть и интересные гравюры из Таохуау (ил. 168).

Первая пьеса цикла «Четыре Владыки Неба» описывает события 64–68 глав романа: заключение союза «Четверо цзяннаньских Владык Неба» между героями Хэ Тянь-бао, Пу Тянь-дяо, У Тянь-цю и Хуан Тянь-ба, первый иероглиф имени у них один — «небо», отсюда название союза, которое в свою очередь представляет собой переставленные знаки имени главного в союзе (Тянь Ба и Ба Тянь) — Хуан Тянь-ба, который ранее помогал своему отцу Хуан Сань-таю бороться с разбойниками, затем сам примкнул к разбойникам, после чего сделался помощником судьи Ши по борьбе с разбойниками. Переменчивость позиции героя, похоже, не вызывает осуждения у деятелей театра и художников. Хуан Тянь-ба стал главным действующим лицом в цикле пьес о Ши Ши-луне.

Первая проиллюстрированная пьеса цикла «Деревня Злобного Тигра» (64–68 главы романа) развивает историю Хуан Тянь-ба. Он уже служит Ши Ши-луню, но еще отказывается выступать против «молодцев зеленых лесов». Судья Ши получил повышение по службе и отправился в столицу, где у Деревни Злобного Тигра был похищен названными братьями Хуан Тянь-ба Пу Тянь-дяо и У Тянь-цю. Они держат судью в деревне, намереваясь отомстить ему за гибель многих товарищей. Хуан Тянь-ба привлекает охранника разбойничьего лагеря Ли Куня его с подчиненными на свою сторону. Ночью они врываются в деревню, убивают названных братьев Хуан Тянь-ба, освобождают судью и доставляют его в столицу. Тема одобряемого предательства — новая, свидетельствует о неких необратимых изменениях в традиционной морали: едва ли такого поведения можно было ожидать от героев-побратимов древности. На картине²⁷⁶, естественно, запечатлена батальная сцена: бой Ли Куня с побратимами.

Названием картины «Заново выпущенная история о том, как при судье Ши в местечке Иньцзябао неуловимый разбойник был заколот императорскими слугами»²⁷⁷ практически исчерпывается содержание пьесы «Местечко Иньцзябао» по 31–40 главам пятого выпуска романа. Разбойника на этот раз зовут Инь Хун; запечатлена типичная сцена театрального боя.

Пьеса «Озеро Ломаху» по 46-й главе четвертого выпуска романа²⁷⁸ иллюстрировалась наиболее часто. Основная тема пьесы — опять же предательство. Ши Ши-лунь и Хуан Тянь-ба схвачены отрядом повстанцев под руководством Ли Пэя, но один из членов его отряда Ли Да-чэн спасает судью. В коллекции В.М. Алексеева — четыре гравюры на этот сюжет²⁷⁹, две — небольшие батальные сценки с участием четырех действующих лиц, одна большая пейзажная картина: озеро среди гор, в лодке судья с помощниками, на берегу укрепление с надписью над воротами — «Ломаху». На стене стоит Ли Пэй — *цзин* в костюме варварского генерала с фазаными перьями. Интересно просле-

дить, как на каждой картине приводятся разные варианты грима и костюма Ли Пэя. Четвертый лист, изображающий битву на берегу озера, до конца не раскрашен, и мы имеем возможность увидеть *няньхуа* на одном из этапов ее создания (ил. 169).

Картина по пьесе «Храм Чжэнчжоумяо» (главы 5 и 9 четвертого выпуска романа) другое название пьесы — «Поимка Се Ху», именно так называется и картина²⁸⁰. Се Ху — не только бандит, но и сексуальный маньяк, укрывается от правосудия в храме. Судья Ши поручил Хуан Тянь-ба поймать злодея. В бою Хуан был ранен отравленным копьем Се Ху, однако благодаря искусству своего врача смог продолжить бой и арестовать Се Ху. На картине запечатлена сцена боя; присутствие женщины в этой сцене никак не оправдано, возможно, она — знак дурных наклонностей разбойника.

На картине «Поимка Лан Жу-ху»²⁸¹ по пьесе «Укрепление Лихайу» (глава 36–38 четвертого выпуска романа) судья борется не с «молодцами зеленых лесов», а с жестоким и несправедливым шаньдунским помещиком. На картине он назван Лан Жу-ху — Лан, Подобный Тигру, хотя на самом деле его зовут Лан Жу-бао — Лан, Подобный Леопарду; «Подобен Тигру» герой пьесы «Уезд Жэньцюсянь» по фамилии Мао. На картине — большая батальная сцена, солдаты берут штурмом хорошо укрепленную усадьбу Лана.

Пьеса «Управа Хуайяньфу» (главы 7–25 шестого выпуска) излагает довольно занимательную историю. Некий человек по имени Цай Тянь-хуа преуспел в магии и стал неуязвимым. Злоупотребляя своей магической силой, он стал нарушать законы, подался в разбойники. В конце концов, он совсем зарвался и украл из управы печать судьи Ши, спрятав ее в храме. Естественно, нашелся человек, который все видел и донес. Хуан Тянь-ба отправился на задание, в драке ему удалось одолеть разбойника. Картина довольно грубой печати²⁸² изображает две противостоящие друг другу группы людей, готовых вступить в бой: два разбойника и Хуан Тянь-ба с двумя солдатами.

Много иллюстраций к пьесе «Храм Бачжумяо»²⁸³ (главы 17–22 пятого выпуска). Сюжет ее очень похож на сюжет пьесы «Храм Чжэнчжоумяо». Разбойника зовут Фэй Дэ-гун, который ко всем своим грехам еще и похищает, насилует и убивает молодых женщин в храме, именем которого названа пьеса. После второго такого случая вмешалось правосудие, за дело взялся Хуан Тянь-ба; чтобы облегчить себе задачу, он использовал в качестве приманки свою жену, красавицу Чжан Гуй-лань. После многих приключений бандит был схвачен. Народные картины иллюстрируют почти все этапы довольно сложной интриги пьесы. Один лист²⁸⁴ запечатлевает сцену перед боем с участием разбойника *цзина* и женщин. Другая гравюра²⁸⁵ композиционно повторяет иллюстрацию к вышеупомянутой пьесе с аналогичным сюжетом²⁸⁶, т. е. сходные сцены трактуются, как правило, одинаково. Есть композиция²⁸⁷ с изображением боя между Чжан Гуй-лань и разбойником: выполнение одного из пунктов плана, разработанного Хуан Тянь-ба. Наконец, на картине²⁸⁸ в интерьере изображена решающая схватка.

Последняя иллюстрация²⁸⁹ относится к драме «Ляньхуаньтао» (глава 1 седьмого выпуска). Известно несколько ее вариантов, Тао Цзюнь-ци излагает два. «Ляньхуаньтао» обычно играется вслед за пьесой «Похищение императорского коня», в которой излагается начало интриги. Молодец Доу Эр-дунь, потерпев поражение еще от Хуан Сань-тая, вынужден бежать, и устроил лагерь под названием Ляньхуаньтао за Великой стеной. Доу лелеял

идею мести Хуан Сань-таю; удобный случай представился, когда он узнал, что в императорских конюшнях появился драгоценный конь. Доу похищает коня, отправляется с ним обратно в горы, откуда посылает Хуан Сань-таю письмо — вызов. Однако к этому времени Хуан Сань-тай умирает, выручать императорского коня отправляется его сын Хуан Тянь-ба. Так пересекаются два судебски цикла. После сложных переговоров разбойник возвращает коня Хуану. На картине изображен как раз момент передачи коня. Действие разворачивается на настоящей театральной сцене с тремя ширмами; в центре большая с отдернутым пологом, между занавесей надпись: «Девять справедливых объединяются» — девиз отряда Доу Эр-дуня, по бокам — две маленькие ширмы, украшенные параллельными надписями, не имеющими никакого отношения к сюжету пьесы — повторяют элемент убранства сцены: «Когда любишь прекрасным чайным садом, заботы о чиновничьем жаловании отодвигаются». В центре — у *шэн* Хуан Тянь-ба в боевой позе пытается вырвать поводья, который держит один из разбойников. Сам Доу Эр-дунь в костюме вражеского генерала с фазаными перьями на головном уборе стоит поодаль в позе, выражающей агрессию. Довершают композицию четверо бойцов-статистов.

Главным героем пьес о судьбе Ши и картин, созданных по их мотивам, является не Ши Ши-лунь, а его помощник Хуан Тянь-ба; это смещение акцентов с судьи на его помощников характерно для всех картин по «пьесам о судебных делах» кроме цикла о Бао Чжэне. Судя по историческим свидетельствам, настоящий Ши Ши-лунь был урод: косою, хромою, с отсохшей рукой и кривым ртом; эти особенности не обыгрываются ни в романе и пьесах, ни на театральной картине, где Ши Ши-лунь представлен обыкновенным театральным чиновником без каких-либо особых примет. В названиях пьес о Ши Ши-луне и иллюстрирующих их картин рекордно часто фигурирует иероглиф *на* — «поимка» — основное действие, которое совершают герои.

Три пьесы восходят к опубликованному в начале девяностых годов XIX в. анонимному роману «Повествование о вечном счастье и нерушимом спокойствии», верноподданническому произведению об императоре Кан-си. Картину «Театральный зал Терем Лунного Света»²⁹⁰ мы уже описывали как пример изображения залы постоянного театра (ил. 114). Сюжетом же ее является эпизод романа «...о том, как император Кан-си явился в театр инкогнито и тут же в театре учинил суд над долго скрывающимся преступником»²⁹¹. Император помещен в центр многофигурной композиции, на его одежде иероглифы «Кан-си», чтобы зритель, в отличие от преступника, сразу же его узнал.

22 пьесы в перечне Тао Цзюнь-ци восходят к роману Цао Сюэ-цина «Сон в красном тереме»²⁹² и его продолжениям. Напомним, что все первые издания романа были иллюстрированными, существовали и иллюстрированные *чуаньци*, созданные на его сюжеты. Традиция создания книжных гравюр, несомненно, повлияла на *няньхуа*, которые начали печататься практически одновременно с первыми иллюстрированными изданиями романа. К материалам и сведениям книги А-ина «Собрание гравюр по “Сну в красном тереме”»²⁹³ практически нечего добавить. А-ин приводит репродукции и краткие сведения о любых жанрах гравюры, запечатлевших сцены великого романа — от высокопрофессиональных книжных иллюстраций до *няньхуа* и так называемых «*Хун лоу мэн сихуцзин*»: печатавшихся в Таохуау картинках, предназначенных для просмотра в «волшебном фонаре».

В Янлюцине в годы правления Гуан-суй (1875– 1908) была издана серия *няньхуа*, все 10 листов которой выдержаны в одном стиле: правую половину листа занимает сценка, в которой участвуют максимум пять человек, в основном женщины, всегда рядом с изысканными предметами мебели или элементами пейзажа, слева — то, что мы назвали бы натюрмортом — цветы, фрукты, птицы. В альбоме «Редкие народные картины...» воспроизведено еще 8 разных листов на сюжеты из «Сна...»²⁹⁴, однако они все явно нетеатральные, даже при совпадении сцен известных пьес и картин. На всех гравюрах изображены красивые люди рядом с красивыми вещами. Стремление ли к «красивости» помешало театральной трактовке картин, или же роман был популярен более созданных по нему пьес, которые не успели еще окончательно укорениться в народном сознании.

После цикла пьес по «Сну в красном тереме» Тао Цзюнь-ци приводит названия еще 32 пьес, восходящих к самым разным источникам: «Повествованию о героях и героинях» Вэнь Кана (1878); драмам других жанров, переделанных для *цзинцзюй*; цинским *бицзи*; новеллам Пу Сун-лина; роману У Во-яо «Море скорби» (1906); различным современным историям и даже к «Даме с камелиями» Александра Дюма-сына. Собственно исторических пьес крайне мало, проиллюстрированной оказалась лишь одна историческая драма: пьеса «Те Гун-ци» по роману «Жизнеописание Хун Сю-цюаня», изданному в 1911 г.²⁹⁵ Картина имеет длинное название «Те Гун-ци и Чжан — Опора Государства нанесли великое поражение Четырехглазой собаке; Сян — Великий Человек устроил большую канонаду перед лагерем разбойников»²⁹⁶. Изображен один из эпизодов подавления правительственными войсками восстания тайпинов; картина довольно грубой печати представляет собой батальную сцену с примитивными изображениями лошадей и крепостных укреплений. Так, из ствола пушки вылетает длинный язык пламени, который почти касается людей, стоящих на крепостной стене, один из них — сам Хун Сю-цюань.

Цикл пьес о династии Цин заканчивается также, как и начинается — ничем: отсутствует пафос, нет оценки династии и исторического подхода, который просто не успел еще сформироваться в рамках драматургии *цзинцзюй*, не говоря об ограничениях цензурного порядка. Во многих пьесах и на *няньхуа* отражаются новые веяния, ощущение начала конца, проявляющееся в ощутимых сдвигах в оценке традиционных ценностей. Влияние же западной литературы на драматургию конца Цин никак не отразилось на театральной народной картине.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 15. «Пьесы по преданиям о периоде Республики»²⁹⁷.

В основе 11-й пьес цикла лежат подлинные события, перед нами — попытка драматургической интерпретации газетного репортажа, явно неудачная из-за несовместимости современных событий с языком традиционного театра, которая и раньше ощущалась в пьесах о цинских событиях.

Театральных *няньхуа* нет, однако есть множество бытовых и политических народных картин о событиях периода Республики. Кроме отсутствия драматургической основы для театральных народных картин, следует также учесть невозможность обрядить современных деятелей в традиционные средневековые костюмы. Исчезновение временной дистанции оказалось губительным для театра и театральной картины, ориентированных исключительно на историю.

Тао Цзюнь-ци. «Предварительные разыскания...». Глава 16. «Пьесы, время действия которых невозможно определить»²⁹⁸.

Эта глава книги является наиболее убедительным следствием несовершенства династийной классификации драматургического материала. 131 пьеса распределяется по двум большим группам: фантастические пьесы, действие которых происходит *вне* времени, и бытовые, действие которых могло произойти в любую историческую эпоху. Как уже упоминалось выше, часто в бытовых пьесах наличие или отсутствие ссылки на историческое время действия случайно. Фантастические пьесы можно разделить на две группы: благопожелательные прологи к спектаклям, «ритуальные пьесы» типа «Фея Ма-гу желает долголетия» и «Тянь-гуань желает счастья», и светские пьесы с фантастическим сюжетом, большая часть которых основана на новеллах Пу Сун-лина. Картины, иллюстрирующие фантастические пьесы первой группы, традиционно относят не к театральным, а к символически-благопожелательным картинам.

Очень популярной, и многочисленность иллюстраций²⁹⁹ тому подтверждение, была пьеса «Женитьба на Млечном пути», сюжет этой легенды изложил В.М. Алексеев³⁰⁰. Картины совершенно разные, произведены в разных регионах, но их объединяет сочетание театральности и нетеатральности, благодаря чему только и возможно раскрыть фантастичность сюжета (ил. 170). Каждый лист по диагонали пересечен рекой — Млечным путем, которая разделяет героев. Композиция каждой части листа вполне закончена и строится по канонам театральной *няньхуа*, в целом же листы не производят впечатления театральных картин.

Картина по пьесе «Город Сычжоу»³⁰¹ (источник — малоизвестный роман второй половины XVII в. «Защита от чудовищ»³⁰²) называется «Полная картина о затоплении Сычжоу» (ил. 171). В пьесе рассказывается история о том, как злая богиня водной стихии по имени Шуйму нян-нян — Матерь Вод — влюбилась в прекрасного студента Ши Дэ-мина из города Сычжоу. Все ее домогательства оказались тщетными, в ярости она приказала водным духам затопить город. Однако на помощь гибнущим жителям города пришла сама Гуань-инь. Картина интересна тем, что передает фантастический сюжет без всяческих подсказок. Персонажи на чистом листе без фона композиционно делятся на три группы по два в каждой. В центре — сама водная богиня: в одной руке у нее деревянная кадка, из которой она затопила несчастный город, в другой — копьё, которым она отражает атаки актера-*чоу*. Правая группа: два генерала — водные демоны, один — типично театральный генерал, другой — бесовского обличья, с длинными рыжими волосами, в руке держит флаг с нарисованными волнами; явно сценический атрибут. Левую группу составляют Гуань-инь с прислужницей, наблюдающие за сражением.

Пьеса «Гора Циншишань», картина «Женитьба лисы»³⁰³. В центре листа стол, вокруг которого сидят несколько женщин. О том, что это — не просто женщины, а оборотни, свидетельствуют облака дыма над их головами, в них изображены лисы (ил. 111). Сюжет пьесы отчасти напоминает предыдущий. Девятихвостая лисица из пещеры Фэнмо горы Циншишань, влюбившись в прекрасного юношу Чжоу Цун-луня, чтобы соблазнить его, принимает облик восхитительной красавицы. С этого времени юноша стал испытывать тоску, заболел, встревоженные родители обращаются за помощью и к простому даосу, и к бессмертному Люй Дун-бину, но все тщетно. Только Гуань-гуну во главе бессмертного воинства удалось одолеть оборотня. То, что изображено на картине, соответствует сюжету пьесы лишь приблизительно, не вносит особой

ясности и надпись в углу листа: «Лиса стала духом. Каждый день она принимала человеческий облик, так развлекалась. Четыре девушки пьют вино. Бутылки и блюда вырезались на досках еще в древности, тот, кто перевернет доску, сам попробует [...]» (последний иероглиф неразборчив). Смысл надписи, очевидно, связан с некими предрассудками в среде резчиков и художников картин, а не с сюжетом пьесы.

Сучжоуская картина-иллюстрация к пьесе «Женитьба лисы» изображает всего трех персонажей — сидящих за столом юношу, девушку и служанку³⁰⁴. О том, что с последней не все ладно, зритель догадывается по некоему подобию уставленной блюдами «скатерти-самобранки», которую девушка извлекает из указательного пальца правой руки.

35 пьес восходят к новеллам Пу Сун-лина. *Няньхуа* довольно много, однако все они — нетеатральные; здесь мы сталкиваемся с ситуацией, аналогичной «Сну в красном тереме». По прозаическому произведению создано много пьес, но они не успели еще стать настолько популярными, чтобы, обретя устойчивый сценический образ, попасть на театральную народную картину.

Имеется несколько театральных иллюстраций к бытовым пьесам, время действия которых неизвестно. Пьеса «Верность и сыновняя почтительность» имеет и другое, менее ортодоксальное, название — «Убить собаку, чтобы образумить жену», которое явно перекликается с названием известной юаньской *изацзюй* «Убить собаку, чтобы образумить мужа», хотя сюжет ее совершенно другой. Чиновник Цао Чжуан возвращается домой после длительного отсутствия, чтобы ухаживать за матерью, и узнает, что мать и жена все время ссорились. Однажды мать пошла рубить хворост, велев невестке испечь лепешки, та промедлила, мать осталась голодной, невестка тоже рассердилась и скормила лепешки собаке. Цао Чжун тщетно пытался успокоить и примирить женщин. Только когда он убил собаку, жена испугалась и попросила у свекрови прощения, в семье воцарился мир. На картине³⁰⁵ изображены Цао Чжуан и две женщины в момент ссоры. Имя жены написано на картине неправильно — в либретто она Цзяо-ши, а написано Сяо-ши.

Еще одна пьеса — «Список первых кандидатов на экзаменах». Бездетный богатый помещик Чэнь Бо-юй раздавал хлеб, помогал бедным, привлек к этому своего племянника Чэнь Да-гуаня, который, злоупотребив доверием, растратил много средств. Обнаружив недостачу, Чэнь Бо-юй очень разгневался, чуть не прибил племянника, тот убежал, вернулся к своим родителям, стал раскаиваться, решил учиться, наконец, первым сдал экзамены. На картине³⁰⁶ глубокий старец Чэнь Бо-юй, поддерживаемый слугой, угрожает перепуганному племяннику.

В пьесе «Брак, заключенный с помощью железного лука» рассказывается история совсем иного типа. Кстати, Ван Шу-цунь, в отличие от Тао Цзюнь-ци, полагает, что действие пьесы следует отнести ко времени правления династии Мин. Героиня Чэнь Сю-ин с матерью держат чайную. Однажды в нее заходит сын главнокомандующего Ши Вэнь, видит девушку и начинает приставать к ней. Владеющая боевыми приемами матушка Чэнь прогоняет его. Потом в чайную приходит друг Ши Вэня по имени Куан Чжун, чтобы отомстить за приятеля. Отец Чэнь, умирая, оставил ей волшебный железный лук: тот, кто натянет его тетиву, влюбится в девушку. Сю-ин понравился Куан, и она подсовывает ему лук. Сю-ин и Куан сражаются, Куан натягивает тетиву. Закончив сражение, противоборствующие стороны заключают брачный кон-

тракт. Ши Вэнь вначале сердится на друга, но потом прощает. Ван Шу-цунь отмечает, что из всей пьесы обычно играется лишь один комедийный эпизод «В чайной», он и изображен на картине³⁰⁷: появление в чайной Ши Вэня — *чоу* и настороженно-испуганная реакция дочери *хуа дань* и матери *цай дань*. Отпечатанная в Кайфыне гравюра иллюстрирует, однако, другой эпизод: Сю-ин натягивает тетиву лука, привлекая к необыкновенному оружию внимание своего избранника³⁰⁸.

В пьесе «Почтовая станция Синьань» рассказывается авантюрная история с переодеваниями. Молодая девушка по имени Чжао Мэй-жун из-за того, что ее отец обвинен в преступлениях, вынуждена бежать из дому со своей служанкой Ло Янь, которая переодевается в мужское платье: ее часто играет артист амплуа *сяошэн*, но иногда и *дань*. Девушка и служанка выдают себя за брата и сестру. В пути они останавливаются на почтовой станции Синьань, хозяин которой Чжоу Фэн-ин и его мать оказываются злоумышленниками и решают ночью убить и ограбить своих молодых постояльцев. Чжоу, однако, приглянулась переодевая в мужское платье Ло Янь, и он уговаривает мать пожалеть молодых людей. Мать заставляет Чжоу напасть на молодого человека, в ходе боя выясняется, что Ло Янь — женщина, все кончается благополучно. На картине³⁰⁹ изображен момент, когда Чжоу врывается в комнату к девушкам. Стол с занавесом символизирует кровать, на которой сидит Чжао Мэй-жун, Ло Янь на картине — в женской одежде, хотя в этой сцене по пьесе она должна быть еще в облике мужчины.

Пьеса «История добродетельной женщины» попала в репертуар *цзинцзюй* лишь в 1949 г., до этого она ставилась на сцене нескольких региональных театров. В центре пьесы — судебная ошибка, жертвой которой пал юный продавец масла Цянь Юй-линь. Он был обвинен в краже, в тюрьме от стыда покончил жизнь самоубийством, кузина посмертно восстанавливает его доброе имя. Картина³¹⁰ представляет собой редкий образец иллюстрации к пьесе, отсутствующей в репертуаре пекинской музыкальной драмы на момент создания *няньхуа*. Типично театральная композиция со столом под балдахином в центре листа, в правом углу — большая ваза с цветами на подставке и табурет явно для красоты. Юный торговец и его двоюродная сестра изображены как взрослые люди, но гораздо меньше ростом, чем старшие актеры, у одного из *лаошэнов* — густая черная борода, хотя ему полагалось бы по роли уже носить белую.

Пьеса «Входит в присутствие с ребенком за спиной» о крестьянине Ли Пин-эре и его жене, приютивших семью своего бедного родственника Чжан Юань-сю, которого все время бил его тесть. Бедный родственник оказался талантливым человеком, был отмечен и получил чиновничью должность. На типично театральной картине³¹¹ изображено, как крестьянин с женой, несущей на спине младенца, приходят в присутствие поздравить Чжана с назначением. Чжан в костюме чиновника сидит перед столом под балдахином, справа — крестьянин-*чоу*, слева — женщина с «настоящим» младенцем.

Интересна картина «Наказание Цзао-вана»³¹² по одноименной пьесе, рассказывающей историю трех братьев Тянь. Жена третьего брата Ли Сань-чунь хотела разделить совместное имущество братьев. В гневе она оскорбила Бога очага Цзао-вана, в чем ей пришлось впоследствии раскаяться. Картина мастерской Дай Лянь-цзэна — типично театральная: женщина перед алтарем, который представлен в виде стоящего на столе стула. На алтаре — Цзао-ван, совсем

непохожий на Цзао-вана с картины-иконы: черный чиновничий костюм, густо набеленное лицо. Божество читает свиток, где перечислены хорошие и плохие дела семьи. Слуга держит над богом зонтик (ил. 117).

Герой пьесы «Короткий визит на могилы предков» ученый Лю Лу-цзин оставил дома жену и отправился в столицу сдавать государственные экзамены. Он долго не возвращался, и жена поверила распространившимся слухам о его смерти. В день Цинмин она совершала жертвоприношения на могиле предков. Именно в это время ставший чиновником Лю Лу-цзин возвращался домой и увидел плачущую на могиле женщину, в которой внезапно узнал свою жену. Супруги вернулись домой вместе. Пьеса комедийная, о чем свидетельствует и распределение ролей. На картине³¹³ Лю и оба его слуги — комики *чоу*, женщина — *хуа дань*. Убедительно переданы скорбь женщины, не знающей еще, что оплакиваемый ею муж стоит у нее за спиной, а также удивление и испуг мужа, понявшего, что именно его оплакивают сейчас как покойника.

В пьесе «Восемнадцать вращений жернова» старший брат маленького Кун Хуая уехал сдавать экзамены, в его отсутствие мать жестоко обращалась с женой брата, заставляла выполнять тяжелые работы на мельнице. Кун Хуай проникся к женщине сочувствием и однажды с младшей сестрой отправился на мельницу, где, чтобы развлечь тетюшку, они разыграли сценку из пьесы. Ван Шу-цунь отмечает, что эта сценка каждый раз играет по-разному, иногда как военная с акробатикой, иногда как вокальная. Кун Хуай иногда наряжается *шэном*, иногда — *дань*; на картине же³¹⁴ он изображен как *чоу*.

Интересная закономерность: в бытовых пьесах, время действия которых не определено, больше всего комедий, в них преодолена извечная серьезность китайской исторической драмы. Наиболее распространенная завязка комедийного сюжета — отъезд мужа или кого-нибудь из родственников по мужской линии на экзамены и события, происходящие либо с самим кандидатом, либо с оставшимися дома в неведении о его судьбе родственниками. Эти сцены много и охотно иллюстрируются.

В книге Тао Цзюнь-ци есть вторая часть, гораздо меньше первой; в трех ее главах рассматриваются новые пьесы исторического содержания³¹⁵, новые пьесы по материалам из революционной истории³¹⁶ и пьесы о современности³¹⁷. Они, естественно, не попали на листы традиционных театральных *няньхуа*.

Совершенно очевидно, что на первом месте по количеству иллюстраций оказывается историческая драма, далеко опережая *няньхуа* по бытовым и фантастическим пьесам.

Каждый исторический факт, прежде чем оказаться зафиксированным театральной народной картиной, прошел сложный путь, началом которого можно считать возникновение исторических преданий и легенд. Нередко они подкрепляются письменными свидетельствами, оставленными после себя историческим лицом. Так, в формировании образа Бао Чжэна большое значение имели опубликованные после его смерти доклады трону. Затем событие попадает в династийную историю, где получает официальную оценку, которая в дальнейшем либо формирует, либо вносит определенные коррективы в восприятие этого события народным сознанием. Тао Цзюнь-ци считает, что непосредственным источником некоторых пьес являются династийные истории, но число таких произведений невелико, соответственно, мало народных картин, которые бы их иллюстрировали.

На следующем этапе исторические предания, подкрепленные официальной, непременно конфуцианской оценкой, продолжают развиваться, бытуют в самых разнообразных формах фольклора, постепенно многие из них попадают в профессиональную литературу. Как это происходит, прекрасно показал Б.Л. Рифтин на примере истории сюжета о борьбе Трех Царств³¹⁸.

Исторические предания распространялись главным образом в виде того, что можно условно назвать сказом. Китайская многовековая сказительская традиция, берущая начало еще в танских *сяошо*, знала множество видов сказа, различного по формам, размерам, типу музыкального аккомпанемента, либо его отсутствию. Прозаический сказ *пинхуа* или позднее *пиншу*, специализировался на рассказах, исполнение которых занимало несколько дней, о том или ином историческом периоде. *Гуцы* «сказ под барабан» — воинственный, героический жанр, тогда как в сказе под аккомпанемент струнных инструментов *таньцы* излагались в основном лирические истории; неслучайно в отечественной синологии его иногда называют «романом в стихах». Начиная с Сун, многие истории, рассказанные сказителями-*шошудами*, легли в основу сюжетов драмы.

Сказы рано или поздно записывались, вспомним знаменитые издания *пинхуа* XIV в., или же гораздо более поздние дешевые книжечки с записью частей «сказов под барабан», которые можно было взять напрокат в пекинских пампушечных³¹⁹. В конце Мин и при Цин происходит новый этап в развитии песенно-повествовательной литературы, вероятно, вызванный нелегким положением, в котором оказалась профессиональная литература при маньчжурах. Вслед за «Троецарствием» помещенные «под одну обложку» записи исторических преданий об одном периоде, связанные общим набором персонажей, получили жанровое обозначение *яньи*. По-русски это можно условно обозначить терминами типа «эпопея», «героический эпос». Основная масса *яньи*, которые последовательно, от династии к династии, излагают всю китайскую историю, появилась при Мин и в начале Цин³²⁰. Именно на материале *яньи* создано подавляющее большинство исторических пьес, и именно по пьесам, отталкивающихся от *яньи*, создано более всего театральных народных картин. Чем ранее предания были записаны, тем большее количество пьес и картин по ним создано; «Троецарствие» и его производные — наиболее яркое тому подтверждение.

Очень важна хронологическая отстраненность события от времени создания картины. Последним *яньи*, в какой-то мере представленным в драматургии и на театральной картине, оказалось повествование о воцарении и первых годах правления Мин «Минские герои», и хотя были *яньи* о государстве Цин и даже о Республике, они уже не могли служить материалом для драмы и *няньхуа*. Место героического эпоса занял авантюрный роман, ставший основным поставщиком сюжетов для драм, действие которых происходит при Цин.

Китайский авантюрный роман причудливым образом объединяет черты судебного и рыцарского романов. Первым героем стал судья Бао Чжэн, затем последовали романы о других судьях — «Дела судьи Ши», «Дела судьи Пэна». Эти чиновники стали затем и героями драм, многие действующие лица которых являются реальными историческими персонажами; однако, главный объект здесь — не история, а авантюрный сюжет.

Авантюрный роман называют ортодоксальным; служащий сунскому императору Бао Чжэн почитается лучшим из всех судей, тогда как Пэн Пэн

и Ши Ши-лунь постоянно обвиняются в пособничестве иноземному режиму, в подавлении антиправительственных выступлений. Представляется, однако, что народное восприятие судей было совершенно аполитичным. Авантюрный роман занял пустующую нишу исторических эпопей, вписавшись в старую схему, согласно которой правда всегда на стороне государства, изменение исторических обстоятельств не было в нем замечено и учтено. Романы послужили материалом и для многих боевых пьес *цзинцзюй*, на основании которых созданы прекрасные образцы военных театральных картин.

Исторические драмы и созданные на их основе *няньхуа* выражали вполне определенный исторический идеал, выставляя оценку каждому историческому факту. «Элемент *жэнь*, зенит человеческого проникновения в добро, и есть постоянное содержание китайской драмы... История должна пониматься не как история фактов, но как строгий суд над этими фактами, основанный на концепции добра и зла»³²¹. Не случайно большинство пьес и картин относится к периодам изменения государственной власти. Обычно династийный цикл заканчивается пьесами, осуждающими правящий дом за неспособность управлять страной и низкие моральные качества властителей, которые ведут заведомо обреченную на поражение борьбу с теми достойными людьми, которым суждено основать следующее государство. Очередной цикл начинается с пьес, восхваляющих нового императора. Это — упрощенная традиционная схема, объясняющая причину смены государственных образований. Применительно к исторической драме схема не работает, если правитель следующего государства является тираном и деспотом (Цинь Ши-хуан), или же следующая правящая династия — иностранная (Юань и Цин). С любимыми государствами, в особенности с Тан, драма прощается с сожалением. Распаду страны и междоусобным войнам посвящено относительно немного драм, исключение составляет только эпоха Троецарствия. Драмы, действие которых происходит в относительно стабильные периоды правления того или иного государства, посвящены обычно либо походам китайской армии, либо бытовым историям.

Историческая коллизия всегда представлялась как поединок Добра и Зла. Правда на стороне победителя, и картина оправдывает исторический факт или персонаж. Герой руководствуется чувством долга, которое заключается в служении государству, вернее, лицу, олицетворяющему в данный момент государство, императору, князю, полководцу, чиновнику. «Добродетелью, которая воспевается и восхваляется на все лады, является честная преданность престолу — *чжунхоу*, основа конфуцианской морали»³²². Абстрактный патриотизм довольно редок, его проявляют в основном женщины, попавшие в плен и тоскующие по родине. Всяческие личные побуждения отодвинуты на второй план. Служение, как правило, осуществляется с оружием в руках, отсюда изобилие военных пьес и картин. Интеллектуальная деятельность на благо государства занимает второе место после военной: пьесы и картины о мудрецах, поступивших на службу к тому или иному правителю и составлявших хитроумные планы достижения победы над врагом.

На популярность тех или иных сюжетов очень сильно влияет репутация исторической личности. Есть достаточно длительные исторические периоды, богатые коллизиями, но не породившие героев. О таких временах может быть сложено много пьес, но иллюстрирующих их театральных *няньхуа* — ничтожное количество, например, нет ни одной иллюстрации к 31 пьесе о периоде Пяти династий. Картина всегда посвящена не событию, а человеку.

Литературный материал для «неисторических», то есть бытовых и фантастических пьес, может быть самый разнообразный. Для того, чтобы по некоторому произведению была создана пьеса, а на ее сюжет отпечатана народная картина, должно пройти определенное время. Вновь созданные книги, например «Сон в красном тереме» или новеллы Пу Сун-лина, могут быть сами сколь угодно популярны, но, не успев пройти путь, необходимый, чтобы достаточно утвердиться в драматургическом виде, плохо представлены на театральной народной картине; на их сюжеты создаются литературные *няньхуа*.

То чувство долга по отношению к государству, которое было главным для героев исторических пьес, замещается чувством долга во внутрисемейных отношениях. Основная тема бытовых пьес и иллюстрирующих их картин — сыновняя почтительность, родитель заменяет государство, проявляя величайшую строгость к собственным детям. Отсюда — еще одна распространенная тема: готовность жертвовать своим ребенком либо ради государственной пользы, либо ради ребенка чужого. Следующий мотив: поощрение верности брачным обетам и наказание за супружескую неверность. Слуги воспринимаются также включенными в семейную иерархию; много картин о слугах, жертвующих собой ради спасения жизни и чести господина.

«Любовь, изгнанная из признанной классической литературы, нашла себе в бытовом романе и драме полное выражение», — писал В.М. Алексеев³²³. Театральных народных картин о любви, однако, немного. Практически отсутствуют иллюстрации к традиционным сентиментальным историям о «талантах и красавицах», лишь несколько любовных сюжетов владеют вполне воображением художников: Белая змея, Ян-гуйфэй, Сюэ Пин-гуй. Дева-воительница встречается на листах театральной *няньхуа* гораздо чаще нежной лирической героини: Му Гуй-ин несравненно популярней Ин-ин. Лирика оказалась подчинена героике.

Театральная народная картина очень торжественна и серьезна, похоже, гораздо серьезней самой драмы. Картин, фиксирующих комические сценки, немного, обычно юмористическую окраску серьезной картине придает только изображение где-нибудь сбоку персонажа *чоу* с характерной белой «бабочкой» на носу, в забавной, часто акробатической, позе. Некоторым исключением представляются иллюстрации к пьесам по «Путешествию на Запад».

Следует еще раз подчеркнуть, что разница между историческими, бытовыми и фантастическими пьесами часто очень условна, и лишь формально она проявляется в иллюстрациях к этим пьесам, так как все они изображают и фиксируют общий идеал, о котором много и подробно писал В.М. Алексеев³²⁴. В контексте драмы оказывается не суть важно, какой именно персонаж — реальный или выдуманный, или же вовсе фантастическое существо — является носителем этого идеала. Театральная народная картина, придавая зримый облик идеалам, фиксирует их раз и навсегда, обобщая весь накопленный народом и закрепленный в самых разных формах литературы и искусства опыт.

Фантастическая драма часто основывается на преданиях и легендах даосско-буддийского толка, народных верованиях, однако иллюстрирующие ее картины все равно остаются в общем русле конфуцианской морали: добро борется со злом, торжествует правопорядок и справедливость. Нет картин, где бы явственно проступала иная идеология, действующие лица — смертные и бессмертные даосы, Бодхисаттвы, буддийские монахи, божества народных

культов появляются на театральных *няньхуа* лишь для того, чтобы содействовать разрешению основного конфликта.

Если *няньхуа* отбирают наиболее важные для выражения конфуцианского идеала пьесы, то в самих этих пьесах иллюстрируются наиболее выигрышные сцены. Довольно редко встречаются картины, действие которых происходит в начале пьесы. Для *цзинцзюй* характерно отсутствие длинных сложных запутанных интриг, простое действие, решаемое в один ход, оказывается очень удобным для иллюстраторов, которые останавливаются как раз на этом моменте разрешения интриги, т. е. на кульминации пьесы или ее финале. На картине добро торжествует, очень мало противоположных примеров. Следует учитывать, что театралы — китайцы обычно знают весь сюжет, и даже если данная изображенная на картине сцена кончается плохо, то в принципе известно, что вся история, разбитая на несколько пьес, непременно кончится торжеством добра, так что трагические картины лишь «щекочут нервы» покупателя картины.

Театральная народная картина иллюстрирует в конечном итоге лишь несколько типологически схожих сюжетов, из которых отбираются опять-таки похожие друг на друга сцены решающих битв и окончательного выяснения отношений, все это предопределяет композиционное сходство многих *няньхуа*. Для того, чтобы верно ориентироваться в этом изобилии почти одинаковых картин, необходима изрядная предварительная подготовка, то прекрасное знание драматургической литературы и театральных реалий, которое отличает китайцев.

В начале этой главы мы утверждали, что театральная народная картина разных регионов отразила в основном репертуар пекинской музыкальной драмы *цзинцзюй*. Это утверждение, которое в целом представляется справедливым, хотелось бы несколько откорректировать. Вернее будет сказать, что не *няньхуа* отразили репертуар *цзинцзюй*, а пекинская драма адаптировала практически весь предшествующий драматургический репертуар, который таким образом попал на листы театральной народной картины. Случаи, когда картины иллюстрируют пьесы, которых нет в репертуаре пекинской музыкальной драмы, единичны; в то же время часто картины, созданные вдали от столицы, обращаются к пьесам, представленным одновременно и в *цзинцзюй*, и в репертуаре региональных театров. В такой ситуации трудно с уверенностью утверждать, что художник имел в виду именно либретто столичной труппы.

Несколько соображений относительно того, насколько отразились существующие при Цин запреты на роман и драму на народные театральные картины. С одной стороны, некоторые ограничения заметны, например очень мало иллюстраций на сюжеты из всячески порицаемых властями «Речных заводей», а также некоторых других популярных произведений. Однако такие картины все же были, они печатались в разных районах страны. Можно предположить, что появление таких картин вызвано часто отмечаемой исследователями непоследовательностью поздней цинской цензуры, а также тем, что этой цензуре было, собственно, не до народной картины и народной литературы, ибо гонениям подвергались главным образом литераторы и книгоиздатели. Так что оставленные властями «лазейки» были достаточны для того, чтобы пропустить иллюстрации на крамольные произведения. Вспомним, что тайпинской цензуре удалось за короткое время придать народной картине желаемый облик. Театральная картина второй половины XIX — начала XX в.

оказывается весьма лояльной, и это объясняется не столько цензурными, сколько внутренними жанровыми ограничениями. Театральная картина — историческая, а не политическая; в политику были вовлечены другие жанры народной картины — гравюры с изображением современных политических событий (ил. 172), антимиссионерские погромные листки. Театральные *няньхуа* имели чисто эстетические и этические функции, кроме того они были активным субъектом рынка, поэтому всячески избегали того, что могло бы отрицательно сказаться на спросе и предложении.

Традиция народной картины в каждой стране часто исследуются обособленно. Исключения из этого правила дают интереснейшие материалы для размышлений, например, предпринятый В. Мэйером анализ народных картин — театральных иллюстраций разных стран Европы и Азии³²⁵, показавший, что предки театральной иллюстрации всегда были реквизитом при устном исполнении произведения. Статья И.М. Стеблина-Каменского о персидской народной театральной иллюстрации³²⁶ подтверждает правильность построений американского ученого. В любой культуре народные картины на литературные и театральные сюжеты занимают особое положение, пример китайской театральной картины очень показателен.

Картины-*няньхуа* потреблялись огромной частью населения, состоящей из крестьян и представителей третьего сословия, и игнорировались «образованными классами», т. е. они были именно *народными*, отразившими народные представления и идеалы. Следует признать, что многие термины и понятия, разработанные применительно к т. н. «массовой культуре»³²⁷, точнее описывают сущность явления народной картины, чем определения классической фольклористики и искусствознания. Китайская народная картина второй половины XIX — начала XX в. представляется сейчас одним из первых проявлений «массовой культуры» в условиях медленного разложения традиционного общества и становления современной цивилизации с ее стремительным развитием средств массовой коммуникации.

В.М. Алексеев много писал о людях, которым удалось создать искусство, удовлетворяющее народным запросам, о художниках-*сяньшэнах*, с некоторыми из них он был хорошо знаком. Людей этих он причислял к особому классу, характерному именно для китайского традиционного общества в силу специфики его системы образования и процедуры занятия государственных должностей: «...полу-интеллигенты, знакомые с иероглифами, но не владеющие культурным комплексом, образовали своеобразный промежуточный слой, который создал мост между безграмотным потребителем и интеллигентом, получившим полное классическое образование. Вот к этому-то промежуточному слою и относились художники — авторы картин, и такое их положение наложило свой отпечаток на всю их продукцию»³²⁸. Благодаря таким людям, служащим «своеобразными посредниками»³²⁹ между «большой» и «малой» культурами, подпитывающим культ образованности, преклонения перед письменным словом, мы обязаны появлению такого своеобразного жанра, как китайская театральная народная картина. Художникам *няньхуа* удалось адекватно перевести «большую» культуру на язык «малой», избежать противостояния культур. «Первое, что резко отличает китайскую народную картину от русской, — это глядящее на зрителя во все глаза, если можно так выразиться, культурное самолюбование. [...] народная картина удовлетворяет и эстетическим потребностям

китайского простолюдина, сохраняя ему художественную традицию веков, и его интеллектуальным запросам, претворяя в его сознании традицию культурную» — отмечал В.М. Алексеев³³⁰.

Феномен народной картины в Китае вписывается в концепцию Хосе Ортеги-и-Гассета о коренном отличии восточной и западной культур: «...в азиатской культуре нет, пожалуй, ни одного изначального мотива, который не был бы доступен одновременно простолюдину и эрудиту. [...] Старания, которые азиаты издавна прилагают, чтобы полярно противопоставить культуру просто-народную и элитарную, лишь подтверждают в глазах стороннего наблюдателя их истинное тождество. Европейской же культуре никогда не было нужды намеренно подчеркивать это различие, так как оно всегда было самоочевидным»³³¹. Во всей европейской истории философ наблюдает признаки «ненависти, враждебности», которые испытывает народ по отношению к своему «творческому меньшинству», чего в Китае, как свидетельствует его народная картина, не было никогда.

Театральная картина внутри *няньхуа* других жанров особо тяготеет к выражению «большой» культуры. Именно ей удалось преподнести практически безграмотному народу его литературу и историю, пользуясь общепонятным языком всеми любимого театра. Благодаря театральной картине «...китайская литература существует и для тех, кто не умеет читать»³³².

Театральная *няньхуа* — тип синтетического искусства, образовавшийся в результате пересечения графики, театрального искусства и драматургической литературы. В этом синтезе графика — продукт коллективного творчества художников и ремесленников, которые работают строго в лоне традиций своей школы. «Народная картина — это шаблон, трафарет, и в этом ее отрицательная сторона. Однако, шаблон этот погружен в целое культурное море, и, значит, это уже не просто художественное ремесло, культурная индустрия, картинка, а особый мир искусства»³³³.

Основной объект изображения на театральной народной картине — актер. Его костюм, грим, жесты, позы делают из иллюстрации к драме театральную народную картину. Актер всегда анонимен, за изображением персонажа в театральной картине не стоит реальный живой человек. В этом заключается коренное отличие китайской театральной *няньхуа* от японской театральной гравюры, которая всегда изображает конкретного актера, показывает жизнь театра, обслуживает спектакль³³⁴. Предмет изображения китайской театральной гравюры — не конкретные спектакль или актер, а китайская литература и история. Образ актера на картине — легко узнаваемый символ литературного и исторического персонажа.

Актер-абстракция, символ есть продукт именно театральной гравюры. Другие виды изобразительного искусства Китая знают портреты конкретных исполнителей, вспомним юаньскую стенную роспись, запечатлевшую труппу «актера Сю». Из живописных работ Нового времени показателен коллективный портрет тринадцати загримированных и одетых в театральные костюмы актеров пекинской драмы периода Тун-чжи работы придворного художника Шэнь Жун-пу (ил. 173)³³⁵. Сравнение этого свитка с любой театральной народной гравюрой показательно: насколько точны были народные художники в изображении костюмов, и насколько отличны, несмотря на грим, лица настоящих актеров от лиц-масок театральной гравюры. Индивидуальное лицо чуждо эстетике и стилистике театральной народной картины.

Китайская литература, препарированная *цзинцзюй*, перестала быть литературой для чтения, превратившись исключительно в зрелище. Понадобились столетия развития, многократной трансформации сюжетов параллельно с совершенствованием сценического мастерства, чтобы литература обрела именно такую форму существования. Форма эта была единственно возможным способом зафиксирована народной гравюрой. Театральная народная картина — верный признак укорененности литературного сюжета в народном сознании. Синтез искусств, участвующих в создании театральной *няньхуа*, рожден длительным непрерывным развитием каждого из составляющих этого синтеза. Театральный парад, зрелищность спектакля в конечном итоге подчинили себе литературу, сделали ее абсолютно доступной. Связь литературы и изобразительного искусства прочна благодаря использованию условного театрального языка; значительно меньший успех «литературной» *няньхуа* объясняется отсутствием театра как посредника между словом и изображением. «Жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой посредством театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика», — писал Ю.М. Лотман³³⁶. В Китае «театральный код» имел очень большое значение, так как с его помощью было достигнуто нерасторжимое единство «большой» и «малой» культур.

Русский театральный лубок трактуют как «бумажный театр» — род драматургического, а не изобразительного искусства. «Театральный лубок — особый вид народного театра — настенный лубочный театр»³³⁷, на его листах разыгрывается театральное действие со своим репертуаром, все нарисованные актеры произносят длинные тексты; русский театральный лубок без текста невозможен. На китайской же картине использование театрального языка дает возможность не прибегать к словам вообще, драматургическое действие здесь не разворачивается, а фиксируется: это один момент, но в нем — основная мысль спектакля. Китайская театральная народная картина не «настенный театр», а красивая книга для неумеющих читать, и в этом для нас — одно из ее основных достоинств. Без этих ярких красочных картинок мы были бы лишены изумительно четкого отражения представления китайского народа о своей литературе и истории.

¹ 陶君起. 京劇劇目初探. 北京, 1963.

² Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 72.

³ Меньшиков Л.Н. Реформа китайской классической драмы. М., 1959.

⁴ 陶君起. 京劇劇目初探. 北京, 1963.

⁵ Меньшиков Л.Н. К вопросу о династийной периодизации истории китайской классической литературы // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. С. 31.

⁶ Алексеев В.М. Китайская народная картина. С. 35.

⁷ В настоящее время с выходом 22-томного «Свода народных картин *няньхуа*», получившего в 2011 г. престижную награду КНР, ситуация коренным образом изменилась, но собранный материал столь громаден, что требует еще многих лет изучения.

⁸ 王樹村. 京劇版畫. С. 5.

⁹ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 1–3.

¹⁰ Там же. С. 4–12.

¹¹ 全像評話五種. 1–5冊. 北京, 1956

¹² Fêng-shêng-yên-i. Die Metamorphosen der Goetter. Historisch-mythologischer Roman aus dem Chinesischen Übersetzung der Kapitel I bis 46 von Wilhelm Grube, durch eine Inhaltsangabe der Kap. 47 bis 100 ergänzt, eingeleitet und herausgegeben von Herbert Mueller. Band I. Leiden, 1912.

¹³ Грубе В. Духовная культура Китая. Литература, религия, культ. С. 77.

¹⁴ *Виноградова Т.И.* Иллюстрации в жанре театрально-литературных народных картин *няньхуа* к роману-эпопее «Возведение в ранг божеств» // XXVI научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1995. С. 308–314.

¹⁵ 阿英. 中國年畫發展史略. С. 15.

¹⁶ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 45.

¹⁷ *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 147.

¹⁸ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 3.

¹⁹ 王樹村. 戲齣年畫. Т. 1. Ил. 166.

²⁰ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 10.

²¹ *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 144. *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 6.

²² *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 145, 146.

²³ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 47.

²⁴ Там же. Ил. 46.

²⁵ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 13–43.

²⁶ 東周列國志. 上下冊 / 馮夢龍編. 北京, 1958.

²⁷ 孫楷第. 中國通俗小說書目. С. 25.

²⁸ *Виноградова Т.И.* Династия Чжоу в интерпретации пекинской музыкальной драмы и театральной народной картины // XXVIII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1998. Ч. 1. С. 403–410.

²⁹ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 5.

³⁰ Там же. Ил. 7.

³¹ Там же. Ил. 11.

³² 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 21.

³³ *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 79–84.

³⁴ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 9.

³⁵ 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 24, лист из собрания Б.Л. Рифтина.

³⁶ 馮夢龍. 古今小說. 北京, 1958. 馮夢龍. 醒世恆言. 上下冊. 北京, 1984. 馮夢龍. 警世通言. 上下冊. 北京, 1956.

³⁷ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 49.

³⁸ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 56, 57.

³⁹ *Курбанов С.О.* Корейские конфуцианские памятники письменности об универсальной категории «сыновней почиттельности» XII — начало XX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. СПб., 2005. С. 13.

⁴⁰ 王樹村. 中國民間年畫百圖. Ил. 6.

⁴¹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 146–147.

⁴² *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 119. Ил. 56.

⁴³ *Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. С. 94.

⁴⁴ *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 235, 236.

⁴⁵ Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. С. 243. Ил. 180–182.

⁴⁶ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. С. 122.

⁴⁷ Там же, ил. 58.

⁴⁸ Там же, с. 123.

⁴⁹ Там же, ил. 61.

⁵⁰ 王樹村. 楊柳青年畫資料集. Ил. 20.

⁵¹ 馮夢龍. 警世通言. 北京, 1984.

⁵² *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. С. 67, 69.

⁵³ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Ил. 46.

⁵⁴ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 44–48.

⁵⁵ *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. Ил. 56.

⁵⁶ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 67.

⁵⁷ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 51.

⁵⁸ 王樹村. 戲齣年畫. Т. 1. Ил. 44.

⁵⁹ Там же. Т. 1. Ил. 114.

⁶⁰ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 50–58.

⁶¹ *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 157. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 151. 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 26.

⁶² 陶君起. 京劇劇目初探. С. 59–67.

- ⁶³ 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 29.
- ⁶⁴ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 14. *Eliasberg D. Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Ил. 28.
- ⁶⁵ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 46.
- ⁶⁶ Там же. Т. I. Ил. 151, 152.
- ⁶⁷ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 68–114.
- ⁶⁸ *Ло Гуань-чжун.* Троецарствие. Т. I–II / пер. и коммент. В.А. Панасюка. М., 1954.
- ⁶⁹ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 76.
- ⁷⁰ *Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М., 1970. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- ⁷¹ 全像評話五種. 1–5冊. 北京, 1956.
- ⁷² *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 72.
- ⁷³ Там же. С. 74.
- ⁷⁴ Там же. Ил. 36.
- ⁷⁵ Там же. С. 72.
- ⁷⁶ *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. С. 70.
- ⁷⁷ *Eliasberg D. Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Ил. 52.
- ⁷⁸ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 26.
- ⁷⁹ *Eliasberg D. Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Ил. 10.
- ⁸⁰ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 11.
- ⁸¹ *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 126, 127, 128.
- ⁸² 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 80, 154. Т. II. Ил. 34.
- ⁸³ *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 129, 130, 131.
- ⁸⁴ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 31. 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 20, 106.
- ⁸⁵ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 38. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 60.
- ⁸⁶ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 50, 118. Т. II. Ил. 154. *Алексеев В.М.* Китайская театральная народная картина. Ил. 38.
- ⁸⁷ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 39.
- ⁸⁸ Редкие китайские народные картины из советских собраний. С. 8.
- ⁸⁹ Там же. Ил. 160–165.
- ⁹⁰ 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 28, 29.
- ⁹¹ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 115–122.
- ⁹² 王樹村. 京劇版畫. Ил. 45.
- ⁹³ 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 344, 345.
- ⁹⁴ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 56.
- ⁹⁵ Там же. Т. I. Ил. 57.
- ⁹⁶ 陶君起. 京劇劇目初探. С. 124–191.
- ⁹⁷ 隋唐演義. 上海, 1956.
- ⁹⁸ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 46.
- ⁹⁹ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 84, 85.
- ¹⁰⁰ 阿英. 中國年畫發展史略. С. 9, 15.
- ¹⁰¹ Редкие китайские народные картины. Ил. 70, 71.
- ¹⁰² Там же. Ил. 64.
- ¹⁰³ Там же. Ил. 72.
- ¹⁰⁴ 王樹村. 京劇版. Ил. 56. 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 74.
- ¹⁰⁵ 蘇州桃花塢木版年畫. С. 122, ил. 2.
- ¹⁰⁶ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 58
- ¹⁰⁷ *Eliasberg D. Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Paris, 1978. Ил. 215–218.
- ¹⁰⁸ Там же. Ил. 219–226.
- ¹⁰⁹ 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 346, 347.
- ¹¹⁰ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 75–78.
- ¹¹¹ *Eliasberg D. Imagerie populaire chinoise du Nouvel An.* Ил. 7, 19, 22, 23, 226, 227–230.
- ¹¹² 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 397.
- ¹¹³ 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 46.
- ¹¹⁴ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 60.
- ¹¹⁵ 中国木板年画集成. 俄罗斯收藏品卷. Ил. 78.
- ¹¹⁶ 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 191.
- ¹¹⁷ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 62. 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 70.

- 118 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 160.
- 119 王樹村. 京劇版畫. Ил. 64.
- 120 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 47.
- 121 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 80.
- 122 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 60–63.
- 123 У Чэн-энь. Путешествие на Запад. Т. 1–4. М., 1959.
- 124 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 73.
- 125 王樹村. 京劇版畫. Ил. 88.
- 126 Wang Shu-ts'un. Ancient Chinese woodblock New Year Prints. Ил. 90. Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 142.
- 127 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 74. 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 116.
- 128 王樹村. 京劇版畫. Ил. 92. Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 143 и. 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 121, 136.
- 129 Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 141
- 130 Алексеев В. М. Китайская народная картина. Ил. 24
- 131 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 122.
- 132 Там же. Т. II. Ил. 102.
- 133 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 82.
- 134 Там же. Ил. 79. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 68. 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 148; Т. II. Ил. 116, 118.
- 135 «Ветер в сонах...» 5000 лет корейского искусства. Из национального музея Кореи. Каталог выставки. СПб.: издательство Государственного Эрмитажа, 2010. Ил. 178.
- 136 王樹村. 京劇版畫. Ил. 70.
- 137 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 158.
- 138 Месть молодого Ме или Чудо вторичного цветения слив. Роман из китайской жизни / пер. с нем. В. О. Цедербаума. М., 1929.
- 139 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 86, 87, 88.
- 140 以画过年: 天津年画史图录. Ил. 74–75
- 141 Там же. Ил. 89. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 74.
- 142 Меньшиков Л. Н. Реформа китайской классической драмы. С. 188–194.
- 143 Меньшиков Л. Н. Об обычае «свадьбы с цветной вышкой» (Цай лоу пэй) // Страны и народы Востока. Вып. 23. Дальний Восток (история, этнография, культура). М., 1985. С. 159–184.
- 144 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 170.
- 145 Там же. Ил. 152.
- 146 王樹村. 京劇版畫. Ил. 79, 80. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 84.
- 147 蘇州桃花塢木版年畫. С. 130, ил. 14. Похожая гравюра, но с меньшим количеством дворов-сценок см. там же. С. 133, ил. 19.
- 148 Там же. С. 123–125.
- 149 Ван Ши-фу. Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну / пер. с кит., предисловие и примечания Л. Н. Меньшикова. М.; Л., 1960.
- 150 Муриан И. Ф. Китайский народный лубок. С. 54.
- 151 王樹村. 京劇版畫. Ил. 82.
- 152 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 159.
- 153 王樹村. 京劇版畫. Ил. 72.
- 154 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 47.
- 155 王樹村. 京劇版畫. Ил. 86. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 90.
- 156 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 105–106.
- 157 Там же. Ил. 108.
- 158 陶君起. 京劇劇目初探. С. 192–202.
- 159 Заново составленные пинхуа по истории Пяти династий (Синь бянь У-дай ши пинхуа) / перевод с китайского, исследование и комментарий Л. К. Павловской. М., 1984. (Памятники письменности Востока, LXV).
- 160 陶君起. 京劇劇目初探. С. 203–300.
- 161 Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 171.
- 162 中國戲曲曲藝辭典. С. 789.
- 163 王樹村. 京劇版畫. Ил. 96.

- ¹⁶⁴ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 91–95.
- ¹⁶⁵ 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 111.
- ¹⁶⁶ 楊家將演義. 杭州, 1980.
- ¹⁶⁷ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 94.
- ¹⁶⁸ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 97. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 98.
- ¹⁶⁹ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 100.
- ¹⁷⁰ Там же. Ил. 102.
- ¹⁷¹ Там же. Ил. 106.
- ¹⁷² *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 67–68.
- ¹⁷³ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 108.
- ¹⁷⁴ Там же. Ил. 104.
- ¹⁷⁵ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 132.
- ¹⁷⁶ Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 174.
- ¹⁷⁷ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 62.
- ¹⁷⁸ Там же. Т. II. Ил. 196.
- ¹⁷⁹ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 73.
- ¹⁸⁰ *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 11.
- ¹⁸¹ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 88.
- ¹⁸² Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 100.
- ¹⁸³ Там же. Ил. 101.
- ¹⁸⁴ *Воскресенский Д.Н.* Судебная повесть *гунбань* в Китае // Народы Азии и Африки, 1966. № 1. С. 107–116.
- ¹⁸⁵ *Ши Юй-кунь.* Трое храбрых, пятеро справедливых. Роман / пер. с кит. В. Панасюка. Вступит. статья и коммент. Б. Рифтина. М., 1974.
- ¹⁸⁶ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 112.
- ¹⁸⁷ 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 53.
- ¹⁸⁸ *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 18.
- ¹⁸⁹ *Виноградова Т.И.* Сюжеты о судьбе Бао в разных видах народного искусства Китая // XXVII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1996. С. 137–140.
- ¹⁹⁰ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 71, *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 47. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 102.
- ¹⁹¹ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 120, 122.
- ¹⁹² *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 49.
- ¹⁹³ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 106.
- ¹⁹⁴ *Ши Най-ань.* Речные заводы. Т. 1, 2 / пер. с кит. А.П. Рогачева под ред. В.С. Колоколова. М., 1955.
- ¹⁹⁵ *Виноградова Т.И.* Театральная народная картина и запреты на драму в империи Цин // XIX научная конференция по историографии и источниковедению истории стран Азии и Африки. Тезисы докладов. СПб., 1997. С. 25–26.
- ¹⁹⁶ 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 15.
- ¹⁹⁷ Там же. Ил. 9.
- ¹⁹⁸ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 124.
- ¹⁹⁹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 107.
- ²⁰⁰ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 126.
- ²⁰¹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 108.
- ²⁰² *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 231–234.
- ²⁰³ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 128.
- ²⁰⁴ Там же. Ил. 130.
- ²⁰⁵ 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 150.
- ²⁰⁶ Там же. Т. II. Ил. 180.
- ²⁰⁷ *Цянь Цай.* Сказание о Юэ Фэе. Исторический роман / пер. В.А. Панасюка. Т. 1, 2. М., 1963. (Библиотека исторического романа).
- ²⁰⁸ Изложение содержания — *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 194–195. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 136.
- ²⁰⁹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 109, 110. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 134.
- ²¹⁰ 王樹村. 京劇版畫. Ил. 138. *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 4.

- 211 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 121.
- 212 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 15.
- 213 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 174.
- 214 Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 176, 177.
- 215 Там же. Ил. 178.
- 216 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 68.
- 217 白蛇傳集 / 傅惜華編. 上海, 1955.
- 218 *Меньшиков Л.Н.*, Реформа китайской классической драмы. С. 155–187.
- 219 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 42.
- 220 Там же. Ил. 72.
- 221 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 384, 385.
- 222 Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Ил. 99.
- 223 Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 123.
- 224 Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. С. 142–151.
- 225 Chinesische Neujahrsbilder. Ил. 122.
- 226 王樹村. 京劇版畫. Ил. 144.
- 227 Там же. Ил. 132.
- 228 阿英. 中國年畫發展史略. С. 15.
- 229 王樹村. 京劇版畫. Ил. 150.
- 230 中國戲曲曲藝辭典. С. 803.
- 231 阿英. 中國年畫發展史略. Ил. 13.
- 232 王樹村. 京劇版畫. Ил. 166.
- 233 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 134.
- 234 陶君起. 京劇劇目初探. С. 301–312.
- 235 中國戲曲曲藝辭典. С. 792.
- 236 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 70.
- 237 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 113.
- 238 陶君起. 京劇劇目初探. С. 313–377.
- 239 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 114.
- 240 Там же. Ил. 126.
- 241 *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 128.
- 242 王樹村. 京劇版畫. Ил. 154.
- 243 *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Ил. 54.
- 244 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 162.
- 245 Там же. С. 106.
- 246 Там же. С. 107.
- 247 中国木板年画集成. 俄罗斯藏品卷. Ил. 226.
- 248 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 115–120.
- 249 Там же. Ил. 116.
- 250 王樹村. 京劇版畫. Ил. 156.
- 251 *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 123–124.
- 252 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 62.
- 253 阿英. 中國年畫發展史略. С. 15.
- 254 王樹村. 京劇版畫. Ил. 160.
- 255 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 180.
- 256 王樹村. 京劇版畫. Ил. 200.
- 257 Там же. Ил. 162.
- 258 Там же. Ил. 176.
- 259 Там же. Ил. 164.
- 260 鄭振鐸. 中國俗文學史. С. 354.
- 261 王樹村. 京劇版畫. Ил. 166. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 122.
- 262 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 123, 154.
- 263 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 176.
- 264 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 124.
- 265 Там же. Ил. 125. 王樹村. 京劇版畫. Ил. 168.
- 266 王樹村. 京劇版畫. Ил. 170. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 128. *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 48. 王樹村. 戲齣年畫. Т. II. Ил. 24.
- 267 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 42.

- 268 陶君起. 京劇劇目初探. С. 378–411.
- 269 王樹村. 京劇版畫. Ил. 185.
- 270 中國戲曲曲藝辭典. С. 792.
- 271 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 54.
- 272 Там же. С. 79.
- 273 Там же. Ил. 1.
- 274 Там же. Ил. 5.
- 275 孫楷弟. 中國通俗小說書目. С. 192.
- 276 王樹村. 京劇版畫. Ил. 186.
- 277 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 17.
- 278 О ней подробней — *Меньшиков Л. Н.* Реформа китайской классической драмы. С. 121.
- 279 *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 164–167.
- 280 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 32.
- 281 Редкие китайские народные картины из советских собраний. С. 131.
- 282 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 38.
- 283 Из-за существующей путаницы в написании иероглифов сокращенных форм иероглифов можно прочесть и «Храм Баламяю», и «Храм Бачжамяю» (см. ил. 168).
- 284 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 35.
- 285 Там же. Ил. 36.
- 286 Там же. Ил. 32.
- 287 Там же. Ил. 188.
- 288 Там же. Ил. 8.
- 289 王樹村. 京劇版畫. Ил. 190.
- 290 *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Ил. 37.
- 291 Там же. С. 76.
- 292 *Цао Сюэ-цин.* Сон в красном тереме Т. 1, 2 / пер. с кит. В.А. Панасюка. М., 1958.
- 293 阿英. 紅樓夢版畫集. 上海, 1955.
- 294 Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 136–145.
- 295 阿英. 晚清戲曲小說目. С. 84.
- 296 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 14.
- 297 陶君起. 京劇劇目初探. С. 413–415.
- 298 Там же. С. 417–461.
- 299 *Алексеев В. М.* Китайская театральная народная картина. Ил. 22. *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 124, 125. *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 45, 46.
- 300 *Алексеев В. М.* Китайская театральная народная картина. С. 236.
- 301 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 42
- 302 *Chu Kun-liang.* Les aspects rituels du théâtre chinois. Paris, 1991. С. 182.
- 303 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 44.
- 304 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. С. 163.
- 305 王樹村. 京劇版畫. Ил. 178.
- 306 Там же. Ил. 158.
- 307 Там же. Ил. 172.
- 308 王樹村. 戲齣年畫. Т. I. Ил. 172.
- 309 王樹村. 京劇版畫. Ил. 174.
- 310 *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Ил. 29.
- 311 Там же. Ил. 39.
- 312 *Chinesische Neujahrsbilder.* Ил. 169.
- 313 王樹村. 京劇版畫. Ил. 180.
- 314 Там же. Ил. 182.
- 315 陶君起. 京劇劇目初探. С. 462–489.
- 316 Там же. С. 490–493.
- 317 Там же. С. 494–509.
- 318 *Рифтин Б. Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М., 1970. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- 319 *Рифтин Б. Л.* Дополнения к каталогу китайских литературных жанров (по данным крупнейших библиотек СССР) // Народы Азии и Африки, 1966. № 1. С. 204–222. С. 210.
- 320 鄭振鐸. 插圖本中國文學史. С. 924.
- 321 *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. С. 74.

- ³²² Там же. С. 77.
- ³²³ Там же. С. 72.
- ³²⁴ Там же. С. 72–78.
- ³²⁵ *Mair V.H.* Painting and performance. Chinese picture recitation and its Indian genesis. Honolulu, 1988.
- ³²⁶ *Стеблин-Каменский И.М.* Пардэ «Кербела» // Традиционное мировоззрение у народов Передней Азии. С. 170–181.
- ³²⁷ Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. М., 1996. № 22. Другие литературы. Специальный выпуск.
- ³²⁸ *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 50.
- ³²⁹ Там же. С. 52.
- ³³⁰ Там же. С. 25.
- ³³¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Musicalia // Эстетика, философия культуры. С. 164–165.
- ³³² *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. С. 55.
- ³³³ Там же. С. 24.
- ³³⁴ *Сердюк Е.А.* Японская классическая гравюра и театр кабуки (1614–1868). М., 1977.
- ³³⁵ 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. Ил. 33
- ³³⁶ *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики. С. 247.
- ³³⁷ *Сакович А.Г.* Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Театральное пространство. С. 352.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой работе мы привели достаточное количество фактографического материала для выводов и обобщений, однако необходимо дать краткое описание того, чем все это закончилось, как модернизировалась китайская литературная иллюстрация в XX в.

Считается, что появление на рынке печатной продукции Китая с середины XIX в. новых западных и японских технологий и новых изданий, созданных при преобладающем участии западного капитала, оказало разрушительное воздействие на ксилографическое книгопечатание и, особенно, на народную картину. Пострадала техническая сторона дела, все, что было основано на тонкой кропотливой резьбе, многоцветной печати с разных досок, ручной раскраске, ибо тематика *няньхуа* долгое время оставалась неизменной и в литографиях, и в олеографиях. Процесс технической замены шел быстро, уместившись в период активной трудовой деятельности одного-двух поколений мастеров. Промыслы народной картины уже не нуждались в большом количестве резчиков и печатников, многие вынуждены были переехать в большие города в поисках иного применения своих способностей. Основными сферами, в которых стали работать традиционные мастера, оказались литографические художественные мастерские, фабрики по производству календарей и быстро развивающийся рынок новой китайской прессы.

Литография. В крупных городах, особенно в Шанхае, в конце XIX в. организуется печатные мастерские, в которых делались дорогие картины для удовлетворения вкусов привередливой городской публики. Литографии тяготели к копированию старых живописных образцов, были безупречны в художественном отношении и весьма дороги. В 1894 г. основывается быстро ставшая знаменитой и существующая по сей день мастерская «Жунбао чжай» «Кабинет прославленных драгоценностей», выпускающая ксилографические гравюры высокого качества в классическом стиле¹. На работу в такие мастерские охотно принимались лучшие художники и резчики *няньхуа*, что, с одной стороны, приводило к оттоку профессионалов от традиционных промыслов, с другой, обеспечивало преемственность и непрерывность традиций. Среди картин, производимых подобными мастерскими, было много иллюстраций на литературные, исторические и мифологические сюжеты.

Календари. Как и тысячу лет назад, на заре становления ксилографического метода печати, выпуск календарей стал одним из наиболее востребованных

видов печатной продукции, этот рынок бурно откликнулся на новые технологии.

На рубеже XIX–XX вв., после всех войн с западными державами, проникновения западных технологий и утверждения новых жизненных и эстетических стандартов выяснилось, что старые ксилографические календари не удовлетворяют новым запросам. Во-первых, ксилография уже не могла производить календари в потребных объемах, во-вторых, старые календари служили более для сельского хозяйства, т. е. не удовлетворяли потребностям возросшего городского населения. Так появились «новые» календари *юэфэньпай няньхуа*, более всего раздражающие ценителей старых картин своими невысокими художественными качествами. А-ин утверждал, что «литография и календари привели к упадку *няньхуа*»².

Художественное оформление новых календарей мало было связано с литературой. Наибольшей популярностью пользовались календари с «красавицами», выполняющие одновременно и функции рекламных плакатов (ил. 174). А-ин полагает, что на тиражи календарей в годы Первой мировой войны повлияло то обстоятельство, что державам было не до Китая, поэтому произошло некоторое оживление китайской промышленности и рост торговли, вот тогда-то и было произведено громадное количество литографических или олеографических календарей с красавицами и золотыми рыбками. Их производство было самым дорогим по вложенным средствам, но и обеспечивало быструю окупаемость.

Пресса. Возникновение китайской журналистики «современного стиля» относится к 90 г. XIX в., особенно увеличилось количество журналов после «Великого пробуждения», последовавшего за поражением в войне с Японией. На первых порах китайская журналистика формировалась как политическая и коммерческая, обслуживающая интересы китайского бизнеса, но постепенно китайские журналы все более популяризировались, стали работать на целевую аудиторию, появились многочисленные таблоиды, юмористические и специализированные литературные журналы.

Первый пример сотрудничества традиционных печатников с новой прессой относится к более раннему времени. В 1815 г. Члены Лондонского миссионерского общества Роберт Морриссон и Вильям Милн в силу разных причин экономического и конфессионального свойства решили издавать первый журнал на китайском языке вне китайской юрисдикции, отсылая готовый тираж в Китай. Они отбыли в Малакку, взяв с собой китайских печатников и оборудование³. К сожалению, мы не знаем, что именно за специалисты поехали с Милном, но в его журнале с самого начала были ксилографические иллюстрации⁴. Миссионерские журналы, выходившие позднее в Кантоне и Макао, также часто были иллюстрированными.

О появлении китайской прессы нового образца можно говорить с того момента, когда западные издатели ощутили необходимость и возможность развивать газетный бизнес на территории собственно Китая. В 1872 г. Британский торговец чаем Фредерик Майор начал издавать в Шанхае первую ежедневную газету «Шунь (Шэнь) бао», с 1884 г. при ней появилось приложение «Дяньши чжай хуабао» «Иллюстрированный журнал из литографической студии», первый китайский иллюстрированный журнал. Он выходил на восьми листах раз в десять дней, печатался литографическим способом, но с соблюдением «ксилографических традиций».

Об иллюстрациях к «Дяньши чжай хуабao» много писали исследователи народной картины. А-ин полагал, что иллюстрации в журнале, подробно рассказывающие об одном событии, такие как десять листов об инциденте с приверженцами корейского учения тонхак в номере за 1884 г., непосредственно восходят к книжкам-картинкам *ляньхуаньхуа*⁵.

Практически с момента основания журнала его главным художником становится человек, чье имя непосредственно связано с *няньхуа*. У Ю-жу (?—1893/97) начинал на сучжоуских промыслах *няньхуа*. В 1860 г. когда тайпинская армия захватила Сучжоу, молодой художник переехал в Шанхай, где много и успешно работал в жанровой живописи. В «Дяньши чжай» он создавал рисунки на темы общественной и политической жизни, народных нравов и обычаев (ил. 175). Для других шанхайских журналов У Ю-жу делал эскизы на иные темы, например, для выходящего с 1890 г. «Фэй инь гэ хуабao» «Иллюстрированный журнал Дворец летящей тени» рисовал красавиц, самые же интересные его работы сделаны, по мнению А-ина, для «Лиши хуа» «Историческая иллюстрация»⁶. Выходца из среды художников *няньхуа* У Ю-жу можно считать основоположником жанра газетно-журнальной художественной литографии. После восстановления сучжоуских промыслов художник по старой памяти рисовал и для *няньхуа* из Таохуау, по его эскизам вырезано и несколько досок в северном Янлюцине.

У Ю-жу — личность очень масштабная, знаковая. Безвестных художников *няньхуа*, пошедших по его пути, множество, и следы их деятельности мы иногда находим совершенно неожиданно.

В библиотеке Института восточных рукописей РАН хранится газета «Минь цян хуабao» «Иллюстрированная газета Народная сила», 35-й номер первого года Республики (1912), от 1 июля. Это — одно из тех изданий, о которых непосредственно наблюдавший газетную жизнь Китая С.А. Полевой писал: «После революции в Шанхае появилось очень много газет под модными названиями, например “Республиканские новости” — “Минь-го синьвэнь” ... “Народовластие” — “Минь-цюань-бао”»⁷.

Газета довольно слаба технически, с плохо отпечатанным текстом, но с интересными иллюстрациями. Текст и картинки расположены на одной стороне листа тонкой почти прозрачной бумаги, каждая из четырех рубрик заключена в орнаментальную рамку (ил. 176 а, б). Одна рубрика — рецензия на спектакль, другая — под броским заголовком «Публичный дом превратился в арену боевых действий» рассказывает о событиях, имевших место «третьего дня вечером», когда около двадцати солдат из Кантона ворвались в одно из таких заведений. Рисунок выполнен в европейской реалистической манере: вооруженные солдаты вбегают в помещение, хватают женщин за волосы... Еще одна рубрика отведена под публикацию четвертой главы первой части романа «Удивительный портрет общества» неизвестного автора, к сожалению, мы не располагаем ближайшими номерами газеты, а по имеющемуся отрывку невозможно понять, в чем там, собственно, дело. Роман иллюстрирован картинкой в европейской манере, действующие лица — две женщины и мужчина — явные китайцы, но в тексте говорится и об англичанах.

Последняя рубрика — «Юмор», в этом названии использованы те же иероглифы, которыми обозначались старинные театрализованные фарсы. В орнаментальной рамке помещены две карикатуры с довольно большим сопроводительным текстом. Одна о том, как европейские женщины держат мужчин

в клетке, что в буквальном смысле и изображено, вторая — о приставании к женщинам: парень лезет к красотке в окно, оба в китайских костюмах.

В правом верхнем углу газетного листа помещена театральная рецензия. Этот жанр для Китая тех лет абсолютно нов, он начал формироваться в конце Цин, но особенно быстро стал развиваться именно в первые годы Республики на страницах журналов и газет Пекина и Шанхая⁸. Статья нашей газеты рассказывает о премьере спектакля «Встреча героев» по роману «Троецарствие», состоявшейся в «ночь четверга» на сцене шанхайского театра «Синь утай» «Новая сцена». Рецензия подписана явным псевдонимом Цзуй Син (Пьяный Абрикос), для журналистики любых жанров в те годы использование псевдонима — дело обычное.

Кратко о содержании пьесы. В ее основу легли события, описанные в 45–48-й главах «Троецарствия». Все действие крутится вокруг попыток правителя Восточного У Чжоу Юя чужими руками устранить соперников — Цао Цао и Лю Бэя. Цао Цао отправил в лагерь Чжоу Юя своего помощника Цзян Ганя, который когда-то учился с Чжоу Юем, поэтому рассчитывал на то, что сможет склонить его к союзу с Цао Цао. Чжоу Юй устроил в честь своего однокашника пир, назвав его «Встречей героев». После пира он притворился пьяным и дал возможность Цзян Ганю прочитать и похитить подложное письмо, в котором два соратника Цао Цао обвинялись в сговоре с Чжоу Юем. Цао поверил и казнил мнимых изменников. Далее Чжоу Юй решает избавиться от советника Лю Бэя Чжугэ Ляна, принудив его пообещать выполнить невыполнимое, но Чжугэ Лян перехитрил Чжоу Юя, сумев добыть в очень короткий срок множество стрел для вооружения армии Восточного У. Это очень известные эпизоды романа, пьесы на их основе есть в репертуаре пекинской музыкальной драмы и многих региональных театров.

Рецензия на премьерный показ «Встречи героев» в шанхайском театре написана витиевато, автор явно только начал осваивать новый для него стиль, пытаясь показать и свою классическую образованность, и живо рассказать об увиденном, перевод текста на русский получается нелепым, поэтому ограничусь пересказом.

Первый пассаж посвящен появлению единорога *цилина* в княжестве Лу. Похоже, автор хотел сказать, что, отправляясь в театр, он испытывал хорошие предчувствия аналогичные тем, которые ощутили люди из Лу, которым явился *цилин*. Следующее предложение, в котором намеками говорится о совместном винопитии и стрелах, летящих в одну цель, можно понять, только зная содержание романа и пьесы. «Если стрелы полетят друг за другом, их станет достаточно», говорится о трюке, с помощью которого Чжугэ Лян обманул Цао Цао и добыл оружие для Чжоу Юя.

Расставив акценты, автор рецензии непосредственно рассказывает о том, что видел и слышал: хвалит выходной речитатив героев, музыкальное сопровождение, верно схваченный «дух героев» в сцене пира. Автор хвалит дикцию, а также игру трех актеров, исполняющих заглавные роли: Цзюнь-цина в роли Чжоу Юя, Мяо Шэн-чуня в роли Чжугэ Ляна и Ли Цзинь-жуна — Цзян Ганя. Спектакль прекрасен, и автор доволен тем, что ему удалось побывать на премьеры.

К сожалению, нам не удалось что-либо узнать об этих актерах, а в публикации Цуй Сина нас привлек не столько текст рецензии, сколько сопровождающая его иллюстрация, по сути являющаяся типичной народной театральной

картиной только без цвета — один черный контур. Три персонажа в театральных костюмах сидят на стульях в центре листа. Текст рецензии помещен в правом верхнем углу, где на настоящих *няньхуа* располагали иногда стихотворные строфы или пояснительные надписи в прозе. На заднем плане намечены некоторые элементы интерьера: прорисованы стены и дверной проем. В левом верхнем углу столик с декоративной вазой, над ним вертикальная надпись из четырех иероглифов: «Фехтуя на мечях, пьют вино», по смыслу совпадающая с содержанием пьесы. Персонажи поименованы в рецензии: слева направо — Чжугэ Лян в его характерном даосском одеянии, в центре хозяин пира Чжоу Юй в костюме полководца и гость Цзян Гань в костюме театрального чиновника. Несмотря на то, что известны имена актеров, т. е. изображены конкретные люди в театральных костюмах, их лица подобны «маскам» персонажей театральных *няньхуа*.

Интересно сравнить нашу газетную «Встречу героев» с театральной народной картиной. В собрании Государственного Эрмитажа есть гравюра мастерской Дай Лянь-цзэна (ГЭ, ЛТ-2110)⁹ с той же мизансценой, что и в газете, композиции картин очень похожи: также трое персонажей сидят в центре, только на *няньхуа* — вокруг стола, а вместо «газетного» Чжугэ Ляна — военачальник Тайши Цы в характерной боевой позе (ил. 177).

Мы ничего не знаем ни об авторе янлюцинской картины, ни о резчике газетной иллюстрации, ясно одно: наш газетчик имел некую практику на промыслах народной гравюры, причем скорее на северных, чем на южных. Получив заказ на картинку к рецензии на спектакль, он выполнил его единственным возможным для себя способом, повторив типичную композицию театральной народной картины.

В период своего расцвета театральные *няньхуа* всегда были «чистым» искусством, т. е. никогда не обслуживали спектакль, не являлись ни рекламой, ни афишей. Новое время внесло коррективы, и картинки, очень близкие по форме к *няньхуа*, стали служить конкретным практическим задачам.

Осваивали работу в журналистике и профессиональные иллюстраторы художественной литературы.

Журнал «Сюсян сяошо»¹⁰ известен в истории китайской беллетристики тем, что в нем был впервые опубликованы романы Ли Бао-цзя (Ли Бо-юань) «Наше чиновничество» и «Малая история цивилизации», а также «Путешествие Ляо Цаня» Лю Э.

Констатацией этих фактов литературоведы обычно ограничивают информацию о данном печатном органе, добавляя, что журнал был одним из первых китайских иллюстрированных литературных журналов и главным редактором его был сам Ли Бао-цзя. Название же принято переводить незамысловато — «Иллюстрированная литература» или в английском варианте «Illustrated Fiction».

Однако очевидно, что название журнала явно сложнее, чем «Иллюстрированная литература». Имеет смысл разобрать каждый из биномов, его образующих.

Сюсян — вышитый цветной шелковой нитью портрет или буддийский образ, в этом значении термин зафиксирован еще в памятниках периода Южных и Северных династий и Тан.

По мнению Лу Синя, *сюсян* называли иллюстрированные книги и свитки, получившие распространение в конце Мин и при Цин, в начале которых перед текстом помещались картинки с изображением людей, фактически — портреты¹¹. Однако в более раннее время *сюсян* называли графические

картинки в рассказах, где не было изображений людей, т. е. фактически термины *чату бэнь*, *чусян* и *сюсян* не различались: книжка с картинками, воспринималась лишь как противопоставление понятию *цюаньсян* — «полностью иллюстрированный». В то же время в понятие *сюсян* изначально закладывалось требование к высокому качеству картинки, подразумевалось, что гравированное изображение столь же хорошо, как и старые вышитые картины. Полностью этому качеству соответствовали иллюстрации к знаменитому изданию «Цветов сливы в золотой вазе» — «Заново отпечатанный, роскошно иллюстрированный, снабженный критическими замечаниями “Цзинь, Пин, Мэй”», однако 200 превосходных гравюр были в строгом смысле слова не портретами, а иллюстрациями к эпизодам.

Интересен комплект из четырех листов китайской театральной народной картины *няньхуа*, репродукции которых опубликованы в известной книге А-ина. Картины датируются годами правления императоров Юн-чжэна (1723–1736) или Цянь-луна (1736–1796), т. е. являются довольно ранними образцами китайской простонародной гравюры на театральные и литературные сюжеты. Листы объединены общим названием «Суй, Тан сюсян», что можно перевести как «Словно вышитые шелком картины из истории династий Суй и Тан». Истории о конце династии Суй и воцарении Тан были крайне популярны в народной прозаической и драматургической литературе. Соответственно, среди народной гравюры много изображений на сюжеты этих произведений, но данные листы по-своему уникальны. Листы квадратные, что довольно редко для народной картины, название картин и имена персонажей заключены в картуши. На каждом листе запечатлено три или четыре персонажа на чистом листе без фона, каждый лист — сцена театрального боя, герои в театральных костюмах. Обращают на себя внимание лица героев, они очень эмоциональны, каждое обладает своим собственным выражением, притом даже в тех случаях, если они сплошь покрыты гримом. Очевидно, неизвестный художник театральной картины осознавал первоначальное значение термина *сюсян* и старался, чтобы его рисунок этому значению по возможности соответствовал.

Сяошо — в то время под этим термином понимался не только «роман», как ныне, но более широкий спектр жанров неэлитарной прозы на разговорном языке, в том числе и драма.

Журнал «Сюсян сяошо» относят к таблоидам или, по китайской неофициальной терминологии, к «москитным листкам», в этом названии заключено два смысла: журналы размножались также быстро как комары и при этом иногда кусалась — не опасно, но весьма ощутимо.

Ли Бао-цзя был основателем, владельцем, редактором и автором первого «москитного» журнала, не случайно его называют первым китайским профессиональным литератором. На момент основания журнала ему был тридцать один год. Его первый журнал «Юсибао» «Развлекательная газета» ждал немедленный оглушительный успех, повлекший за собой появление многих других аналогичных изданий, быстро сформировавших в Шанхае рынок таблоидов: в период с 1897 по 1911 г. в Шанхае выходил сорок один «москитный листок», что заставило Ли Бао-цзя включиться в конкурентную борьбу и совершенствовать свой журнальный бизнес.

Печатание произведений художественной литературы с продолжением было настоятельным требованием читателей. Так возрождалась на новом витке развития книжного дела начинающая уже забываться традиция многоглавого

романа, печатавшегося когда-то с досок или даже распространявшегося в рукописных списках.

«Сюсян сяошо» впервые вышел в мае 1903 г., до смерти писателя в апреле 1906 г. появилось 72 выпуска журнала, т. е. периодичность издания была два раза в месяц. В ноябре 1906 г. У Цзя-жэнь как бывший соиздатель Ли Бао-цзя организовал новый журнал «Юэюэ сяошо» «Литература месяц за месяцем», который выходил до смерти У Цзя-жэня в январе 1909 г. раз в месяц, всего было выпущено 24 номера.

«Иллюстрированная проза» публиковала прозу с продолжением, произведения в жанре сказа *таньцы*, драму и длинные стихотворения — «баллады», главными героями всех этих произведений были чиновники различных рангов, подвергающиеся беспощадной и острой критике. В каждом номере было обычно пять «историй с продолжением». Романы Ли Бао-цзя и У Цзя-жэня стали образцами политической сатиры и вошли в золотой фонд новой китайской литературы, большинство же текстов подверглись забвению, возможно, заслуженному. В целом следует сказать, что издаваемые Ли Бао-цзя и У Цзя-жэнем журналы, хоть и относятся к таблоидам, публиковали прозу более эстетскую, по крайней мере профессиональную, чем большинство шанхайских развлекательных журналов.

Помимо критики цинских чиновников, с той же сатирической силой интерпретировались международные события, в особенности — отношения с Западом, а также публиковались переводы западной и японской литературы.

Политическая сатира «Сюсян сяошо» была весьма острой, сатирической заостренностью отличались и иллюстрации к опубликованным произведениям. К сожалению, мы крайне мало знаем о художниках, рисовавших для Ли Бао-цзя. Парадоксально, но даже А-ин, который был и знатоком гравюры, и первым исследователем, всерьез обратившим внимание на позднецинскую периодику, ничего не пишет о графике в журнале. Между тем издатели считали ее настолько важной для концепции журнала, что вынесли определение «иллюстрированный» в название журнала, причем из множества способов передать понятие «иллюстрированный» журнал, выбрали именно *сюсян*, слово, обладающее обширными культурными коннотациями.

Иллюстрации в журнале действительно хороши, это — именно портреты излюбленных объектов критики Ли Бао-цзя — цинских чиновников, выполненные в манере почти карикатурной, лаконичными линиями. Полиграфическое качество издания было превосходным по тем временам: он печатался в типографии известнейшего шанхайского издательства Commercial Press (ил. 178 а, б).

Только случайностью можно объяснить то обстоятельство, что иллюстрации из «Сюсян сяошо» известны гораздо меньше, чем иллюстрации из другого популярнейшего иллюстрированного (но не литературного) журнала «Дяньши чжай хуабao». В последнее время наблюдается возрастание интереса исследователей к китайской, а особенно — шанхайской культуре начала прошлого века, так что можно ожидать и появление специального труда об «Иллюстрированной прозе» как особом явлении китайской культуры, примечательном не только в литературном, но и в оформительском, дизайнерском отношении.

Что же происходило в это время с изданиями художественной литературы с иллюстрациями?

История книги — живое отражение истории развития общества и его культуры. Любое изменение во внешнем облике традиционной книги есть показатель определенных сдвигов в общественной жизни главным образом потому, что книга как субъект рынка, чье производство, распределение и потребление есть результат совокупных действий многих людей разных специальностей, вынуждена немедленно реагировать на запросы публики и удовлетворять этим запросам. Любое изменение физического облика книги, не нашедшее поддержки у покупателя, не может закрепиться надолго и сделаться нормой. В этом смысле весьма показательна история оформления обложки китайской книги, на которую исследователи обычно обращают мало внимания.

Столетия традиционного бытования китайской книги внешний облик обложки не менялся: книга оборачивалась в синюю бумагу чуть толще той, на которой набиралась сама, тетрадь складывалась и прошивалась. Китайская книга не знала переплета в европейском понимании, книга была тонкой и «мягкой», поэтому при хранении должна была лежать, а не стоять, многотомные издания помещались в картонную коробку также обычно синего цвета. Название книги писалось на полосе белой бумаги, которая приклеивалась к лицевой стороне обложки. Из-за того, что существовала постоянная опасность утраты этой бумажки, заглавие дублировалось на верхнем срезе книги, который при хранении был обращен к читателю. Такое оформление произошло еще от обычая прикреплять бирки с названиями к древнейшим китайским книгам-свиткам.

Исключением были книги императорской печати, они имели обложку желтого цвета, с оттиснутыми силуэтами драконов, и обтягивались тонким шелком поверх бумажной основы. Интересно, что эту особенность императорских книг сумел мастерски использовать предводитель тайпинов Хун Сю-цюань, оформлявший свои официальные издания подобным образом: на обложке «Тайпин цзюши гэ» «Песнь о спасении мира Тайпинами» мы видим стилизованные изображения драконов и фениксов. На это обстоятельство как на знаковое для книжной культуры обращает внимание Ван Бо-минь в своей книге «История китайской гравюры»¹².

Возможность подлинного изменения оформления обложки принесла с собой новая техника книгопечатания, внедряемая европейцами. Книга, отпечатанная с применением новых технологий, имела организованный по западному образцу переплет, и соответственно, могла себе позволить иное, отличное от традиционно лапидарного, оформление обложки. Использовать эту возможность стали далеко не сразу. Как известно, книги современного образца приживались в Китае довольно медленно, несмотря на все усилия западных миссионеров и коммерсантов, а также увлеченных новыми возможностями китайских издателей. Вначале на смену ксилографии пришла литография как техника, наилучшим образом способная симитировать облик ксилографической книги. Обложка китайской литографической книги оформлялась традиционным образом. И лишь позднее на смену литографии пришел типографский набор со всеми его новыми возможностями, что открыло новую страницу в истории китайской книги.

Использование твердых картонных, значительно реже — дорогих кожаных переплетов, началось сразу же после того, как китайские издатели перешли от литографии к типографскому набору. Новый способ переплета книги открыл новые возможности в оформлении обложки. Заглавие издания уже набиралось непосредственно на обложке и корешке, поэтому почти сразу же его перестали

оттискивать на верхнем срезе. На обложке начали пропечатывать некие узоры, довольно простые орнаменты. Были случаи помещения на обложке фотографии, иногда в окружении растительного орнамента.

Конец XIX — начало XX вв. был временем необычайного расцвета популярной прозы. По подсчетам Дэвида Дэр-Вэй Вана, между периодом Ста дней реформ (1898) и падением Цин (1911) было написано более двух тысяч произведений художественной литературы от детективов до научной фантастики, которые циркулировали в различных формах. Только половина из этого числа, чуть более тысячи произведений, сейчас обнаружена и зафиксирована¹³. В последующие несколько десятилетий объем выпускаемой беллетристики лишь увеличился. Основным направлением явилась деятельность так называемой школы «Юаньян хуе пай» «Мандаринских уток и бабочек», процветали и другие направления популярной литературы, чью массовость могли обеспечить именно новые типографские методы.

Печатать такую массу литературы хорошо и с качественными иллюстрациями невозможно было чисто физически даже при использовании самых современных технологий. Издатели ограничивались, как правило, обложками с картинками или фронтисписами, чаще черно-белыми. Кроме того, потребность в иллюстрированной прозе сокращалась и из-за того, что потребитель уже мог визуализировать образы литературы и другими методами — все больше появлялось экранизаций, исследование которых выходит за рамки нашей темы, а также комиксов, о которых чуть ниже

Отдельная история — иллюстрации к переводным произведениям художественной литературы, каковые появлялись во множестве. Их издатели шли двумя основными путями: либо перепечатывали картинки из западных или японских книг, либо привлекали художников к созданию оригинальных иллюстраций, соединяющих западный и традиционный китайский стили книжной графики. Х. Стар полагает, что наиболее популярными западными художниками для создания эскизов фронтисписов переводных романов были викторианцы и Э. Дега¹⁴, однако, насколько мне известно, специально этой темой никто не занимался.

Издатели активно использовали возможности ярких обложек, реже — обложек с иллюстрациями. В то время авторы популярных книг были еще «сами себе антрепренерами», позднее ситуация менялась, возникла специализация людей, обслуживающих написание, издание и распространение «дамских» романов¹⁵. Когда в 1940 г. «школа мандаринских уток» переживала свое второе рождение, ее обслуживала уже целая профессиональная группа писателей, издателей и типографов.

Издатели популярной продукции, дешевых романов первые осознали, что обложка книги может и должна служить рекламой изданию посредством раскрытия его содержания. Так, на книжных обложках впервые появилась иллюстрация к произведению, чего ранее никогда не было. Иллюстрация переместилась из внутренней части книги на обложку, более того, зачастую все иллюстрации к книге обложкой и ограничивалось.

Рассмотрим, например, шеститомное шанхайское издание 1937 г. романа Юй Тянь-чжао «Горестная история конца Мин» («Мин мо тунши яньи»), традиционного исторического романа по духу и содержанию¹⁶. В тексте романа нет иллюстраций, но все шесть небольших книжечек переплетены в обложку с одним и тем же рисунком — выполненной в псевдонародной манере батальной сцене.

Популярные авторы печатались не только в книгах — как однотомных, так и продолжающихся многотомных изданиях, появлялись журналы, специализирующиеся исключительно на публикации произведений популярной литературы, именно они начали применять различные методы рекламного характера для привлечения публики.

Понимание того, что тематическая украшенная обложка издания может служить привлечению к нему внимания читателя, пришла в голову, прежде всего не издателям книг разных профилей, но издателям журналов. Именно журналы в первые десятилетия прошлого века стали формировать облик новой городской культуры, как в прошлые периоды такие функции — с некой долей условности, конечно — выполняли издания популярной иллюстрированной литературы и гравюры-иллюстрации массового спроса на отдельном листе.

Издания, ориентированные на достижения быстрого коммерческого успеха, всегда, в любых обществах наиболее быстро реагируют на последние технические достижения. Вспомним, как стремительно китайская народная гравюра отреагировала на появление многоцветной печати, которая была, в общем, проигнорирована книгоиздателями. Применение многоцветной печати позволило народной картине стать столь популярной.

Точно также и нарождающаяся китайская журналистика использовала новые возможности, применяя в оформлении обложек своих изданий достижения традиционной графики, перенесенные на новую почву и переосмысленные с учетом европейской и японской оформительской традиции. Если для привлечения внимания к самому изданию на обложку помещали рисунок, то для рекламы товаров и услуг в журналах все чаще задействовали фотографию, близкое соседство традиционной графики и фотографии сообщало печатной продукции весьма интересный художественный эффект.

Особая страница в истории китайской журналистики — шанхайская пресса периода японской оккупации. Шанхайские журналы, начиная с 1943 г. издавались совместно с японцами с целью продвижения идеи создания «Великой Восточно-Азиатской сферы совместного процветания». Японцы четко осознали пропагандистские возможности эффектных журнальных обложек¹⁷.

На обложке журнала «Вэнью» «Literary Companion» «Спутник читателя» от 1 августа 1943 г. помещен акварельный рисунок японского художника¹⁸: китаянка с распущенными волосами на фоне шанхайского пейзажа. Называется картинка «Празднуем возвращение шанхайских концессий». Антизападный символизм картинке придает то обстоятельство, что китаянка в традиционном костюме изображена крупно поверх знакомых силуэтов района западных концессий.

Все три года существования шанхайско-японских журналов их издатели прибегали к использованию подобной символики: «Китаянки, одетые или в повседневную одежду или в театральные костюмы (ил. 179), были включены в символические изображения «пан-азиатизма» и «антизападного империализма» и занимали большинство журнальных обложек»¹⁹. Обложка номера «Вэнью» от ноября 1944 г. изображает две похожие на манекены женские фигуры, одетые в костюмы времен Цин. Эти изображения ясно показывают, как японская пропагандистская машина использовала типичные изображения китаянок как «символы китайского сотрудничества с режимом»²⁰.

В Шанхае времен японской оккупации произошел небывалый рост журналистики, заставляющий впервые говорить о создании журнальной индустрии

в Китае. Тому есть ряд причин — с конца XIX в. Шанхай и Токио с его многотысячным китайским студенчеством были городами, где печаталось наибольшее количество журналов на китайском языке, в оккупированном Шанхае весь накопленный за почти столетия опыт нашел применение. Японцы проводили тонкую политику по привлечению коллаборационистов, учитывали вкусы публики, привлекали в небывалых доселе количествах женщин и к писанию, и к оформлению дамских литературных и домашних журналов.

Журнальная индустрия нуждалась в появлении специально обученных людей. Выпускники Шанхайской Школы изящных искусств «Шанхай хуапай» оказывались немедленно востребованными, причем чаще всего именно для «дизайна обложки»²¹.

Характерной чертой этого нового «дизайна» стало создание образов в неоклассическом стиле²². Чаще всего для этих целей использовали несколько модернизированные изображения либо *шинюй* — грациозных девушек, либо *хуаняо* — видоизмененный классический жанр «цветы и птицы». Создатели подобных композиций на обложках шанхайских журналов 30–40 гг. XX в. не скрывали, что прямо подражали художественному стилю У Ю-жу в «Дяньши чжай хуабao», «Лиши хуабao», «Фэйинь гэ хуабao» и других шанхайских иллюстрированных литографических журналах конца XIX в. Стиль У Ю-жу оказался востребован на художественном рынке Шанхая спустя десятилетия, таким образом, от мастера народных картин XIX в. прослеживается непрерывная линия к журналистике середины XX в., функционирующей уже в совершенно других условиях.

Комиксы и лянхуаньхуа. На волне современной популярности комиксов происходит большая путаница в определении того, что из чего произошло, и кто на кого и каким образом повлиял. Поэтому необходимо сказать несколько слов о нашем видении проблемы.

В российских новостных лентах информация о недавней выставке китайских народных картин из собрания Хабаровского областного музея подавалась исключительно как о выставке «старинных китайских комиксов», сами музейщики, как явствует из их теле-интервью, с такой трактовкой не спорят. Мы писали о том, что театральные и литературные *няньхуа* с изображением нескольких сцен произведения на одном или нескольких пронумерованных листах по сути своей напоминают современные комиксы. Но — лишь напоминают...

С 1867 г. недолгое время выходил «The China Punch», были и другие китайскоязычные аналоги европейских комиксов, печатающиеся западными бизнесменами для китайского рынка.

Настоящий комикс — изобретение западное, и именно с Запада он попал в Китай. А-ин в книге об истории книжек-картинок *лянхуаньхуа* счел возможным рассказать о двух комиксах 30-х гг., хотя в действительности их было больше.

Первый китайский комикс — в реальности скорее журнальная карикатура, нарисован личностью поистине примечательной²³. Се Цзань-тай (Tse Tsan-tai, крещеный как James See, 1872–1903), в 1899 г. нарисовавший очень известную картинку «Шицзюй цюаньту» с английским параллельным названием «The situation in the Far East» с изображением держав, терзающих Китай, в виде разнообразных животных, с громадным русским медведем (ил. 180), был уроженцем Австралии, впоследствии перебравшимся в Гонконг, христианином, масоном, ярым борцом с маньчжурской династией и сподвижником Сунь Ят-сена.

Потом появились художники, развивающие собственно китайский стиль, так появились *маньхуа*, в японском произношении — манга. Долгое время основным значением этого бинорма было «карикатура», «шарж», что зафиксировано еще «Большим китайско-русским словарем». *Мань* — случайный, ничем не ограниченный, как попало²⁴.

Маньхуа были разные — политические, сатирические на злобу дня, литературные. В период Республики с 1929 г. издавался комикс «Ван-сяньшэн» «Господин Ван» (Ван — самая популярная китайская фамилия), нарисованный художником Е Цянь-юем (1907–1995) (ил. 181). По этому комиксу в 1934 г. был снят фильм с таким же названием. Сейчас существует телесериал с использованием мультипликации.

«Записки о беспризорнике Три волосинки» Чжан Лэ-пина (1910–1992) издавались в Шанхае, это серия историй о ребенке, но комикс не столько детский, сколько жизненный и очень злободневный²⁵. Три волосинки (Саньмао) на голове у главного героя, его фирменный знак — следствие плохого питания из-за бедности (ил. 182). Саньмао замышлялся как собирательный образ сироты Второй Китайско-японской войны (1937–1945), комикс создавался как орудие антияпонской пропаганды, сюжет переосмысливался во время Второй мировой войны и после Освобождения. Стал самым длинным комиксом в мире, существует до сих пор, даже в виде онлайн-игры.

Примечательно, что персонажи этих первых *маньхуа*, по сюжету и именам китайцы, имеют явно европейские черты лица — с длинными носами, что является косвенным подтверждением того, что идея таких комиксов была заимствована на Западе, это ощущалось и подчеркивалось создателями первых китайских комиксов. Оформители телесериала по господину Вану приделали утрированно длинные носы актерам, чтобы достичь сходства с рисованными прототипами.

Те из комиксов, которые рисовались на сюжеты литературных произведений, очень напоминают традиционные книжки-картинки. По свидетельству А-ина, первые литографированные книжки-картинки появились в конце Цин и назывались *хуйхуй ту*, «поглавные картинки»²⁶. В этом стиле были изданы «Странные истории Ляо-чжая» (1884), «Удивительные истории нашего времени и древности», «Троецарствие», «Речные заводы» и «Сон в Красном тереме». К настоящему времени в *маньхуа* изданы все большие китайские романы (ил. 183)²⁷. Следует подчеркнуть, что эпизоды, которые отбирают современные художники для иллюстрирования в комиксах, ровно те же, что и в средневековых изданиях — встречи, расставания, кульминации и развязки сюжетов, любовные и батальные сцены. Но, по нашему мнению, такой стиль — скорее китаизированные западные комиксы, чем результат непрерывного внутреннего развития книжек-картинок. Подчеркнем, что старая китайская литература издается сейчас в Китае со старинными иллюстрациями, новые же эскизы создаются исключительно для изданий *маньхуа*, и как это положено в настоящих комиксах, на них сильно влияют экранные образы.

Маньхуа по классической литературе, несомненно, подтверждают живучесть и жизненность традиций старинной китайской книжной иллюстрации.

Через новую прессу и комиксы старая традиция китайской литературной иллюстрации оказала колоссальное влияние на формирование массовой культуры, процесс, завершившийся в Китае в период с 1949 по 1956 гг.²⁸

После этого заключения осталось сделать еще несколько обобщений.

Первое. Причины невероятной популярности иллюстрированных изданий произведений художественной литературы в Китае как книжных, так и на отдельных листах следует искать в особенностях китайского языка и китайской литературы.

Обилие иллюстраций — естественное следствие сложности письменного языка. Сложность эта несомненна, чтобы ни говорили о пассивной грамотности многих представителей нижних слоев населения, а также о наличии мощных социальных лифтов, открывающих дорогу на самый верх практически любому желающему при наличии воли и, конечно, средств, но без западных социальных ограничений. Экзаменационная система, обеспечивающая этот социальный лифт, поддерживалась громадным рынком печатной продукции. Согласно любым подсчетам, всегда более всего издавалось учебной и справочной литературы. Однако и общая масса выпускаемой художественной литературы была достаточно велика. Все больше становилось печатен, удовлетворяющих интерес малообразованной публики к истории и литературе. Эта публика была крайне неоднородна, объединяла ее жажда припасть к корням, сформированная на подсознательном уровне ортодоксальной литературой с ее обращенностью к золотому веку глубокой древности.

Только кастовая литература, тщательно оберегающая свою чистоту и избегающая нарратива, «нормального» с точки зрения западной литературы фабульного художественного повествования, могла дать столь сильную обратную реакцию, можно назвать ее демократизацией, и это будет правильно, но только частично. Если бы чистота высокой литературы так не оберегалась, не было бы потребности в создании общедоступного языка и стиля. Так появилась простонародная литература, которая бытовала по преимуществу в виде иллюстрированных изданий.

Второе. Необычайная распространенность массовой гравюры на литературные сюжеты объясняется тем, что книга в условиях новых коммерческих отношений, возникших в конце Мин и бурно развивавшихся при Цин, постепенно отказалась от иллюстраций, особенно цветных. Этим не преминули воспользоваться мастерами по печати одностраничных гравюр. Если бы технически было удобно применять в больших объемах технику цветной печати для книг, то сектор *няньхуа* был бы гораздо меньшим. Неизвестно, какова была бы судьба народной картины, если бы книги не отвергли многоцветную печать как основной вид техники. Предположение Р. Гегеля о том, что *няньхуа* могли быть ответом на удешевление книги²⁹, представляется вполне правдоподобным.

Следствием коммерциализации культуры явилось появление при Мин подлинного рынка как печатной, так и художественной продукции. Последний формировался медленней и труднее книжного из-за присущего китайской художественной среде снобизма. Художник, даже профессионал, не говоря уж о просвещенном любителе, никогда ранее не имел возможности продать свое произведение: только дарить, посвящать кому-нибудь или обменивать. На рынке художественной продукции был только антиквариат. Положение изменилось лишь к XVIII в., процессы, к этому приведшие, шли и внутри сообщества художников, и вокруг него: существование «искусства для искусства» в условиях коммерциализации культуры становилось все менее возможным. «В позднем императорском Китае культура образованных (*literati culture*)

становилась товаром, наиболее это ощутимо в сфере печатания и книгопроизводства», — отмечает Джинджер Сю³⁰.

В XVIII в. постепенно, вначале в районах, наиболее развитых в экономическом и культурном отношении, таких, как Янчжоу, формируется низовой художественный рынок. На нем равным образом обращаются книги, картины, гравюры, а также произведения декоративно-прикладного искусства — фарфор, фонари. Появление многочисленных литературных одностраничных иллюстраций видится логическим завершением этого процесса.

Дж. Кэхилл вводит термин «простонародной (vernacular) живописи» параллельно с простонародной, т. е. не ортодоксальной литературой. Годы изучения громадного количества свитков и альбомных листов позволили ученому выявить «целый корпус картин, создаваемых в течение столетий художниками действующих в городах мастерских, художниками, которые создавали картины для удовлетворения ежедневных домашних и прочих надобностей»³¹. Такие художественные мастерские были сосредоточены в Сучжоу, городах дельты Янцзы, Нанкине, Янчжоу, т. е. в местах традиционно развитого книгопечатания.

«Мастера городских студий создавали функциональные рисунки»³² для того, чтобы они висели для украшения в чьем-либо доме, или чтобы их дарили по различным поводам. Не исключено, что это была жанровая реалистическая живопись для женщин³³. Среди сюжетов «простонародных» картин — портреты в пейзаже, сцены из жизни двора и знати, дамы за туалетом, мифологические фигуры. Однако литературных иллюстраций очень мало, может быть потому, что эта ниша была уже занята? Среди картин с литературными реминисценциями преобладают портреты литераторов и особенно — женщин, преуспевших на поприще изящной словесности. В качестве примера укажем на «Воображаемый портрет Ли Цин-чжао»³⁴ кисти Цуй Хуя (творил в 20–40 гг. XVIII в.) (ил. 184)³⁵. Разные художники создавали альбомы с иллюстрациями к «Западному флигелю»³⁶, а также к «Цзинь, Пин, Мэй»³⁷. Последние были по сути близки к живописи красавиц и куртизанок, сенок из жизни обитательниц борделей.

Малая увлеченность простонародной живописи воплощением литературных сюжетов подтверждает, что основой для китайской литературной иллюстрации была только и исключительно ксилография, именно она обеспечивало единство этого вида искусства. Все остальное, как живопись, так и роспись различной бытовой утвари и декоративных статуэток, существовало как отклик на образы, запечатленные гравюрой, как один из многих вариантов проявления единой визуальной культуры. Причем ксилография и книгопечатание было делом настолько обыденным и естественным, что о нем даже мало писали. Точно так же как сунские авторы не описали как должно процесс печати с деревянных досок, литераторы поздней Мин почти не рефлексировали по поводу печатания иллюстрированных книг. Как отмечает К. Клуни, «Минские писатели из высшего класса оставили нам больше о техниках и стиле производства резных лаков, чем о картинках в книгах»³⁸.

Третье. Если суммировать все иллюстрации к литературным произведениям любых жанров, то с большим отрывом побеждает иллюстрация к драме.

Китайская драма и иллюстрирующая ее народная картина препарировали почти всю существующую художественную литературу, кроме бессюжетной прозы высокого стиля. За годы своего существования театральная одностраничная гравюра выработала особый язык. Художникам удалось перевести

сложную символическую систему китайского сценического мастерства в систему условностей графики. Поэтому средства выражения театральных картин уникальны, это способ фиксации спектакля, а не драмы.

Роль театра в китайской культуре очень велика, что подтверждается всем опытом изданий драмы и театральной народной картины. Театр абсорбировал практически всю китайскую литературу, по крайней мере, сюжетную. Особая роль драмы при Юань повлекла за собой глубочайшие рефлексии по поводу театра при Мин, определила и последующую популярность изданий драмы, которая выплеснулась на листы народной односторонней гравюры.

Драматургическая литература как наиболее простая по восприятию в какой-то момент смогла более всего преодолеть ортодоксальность, именно поэтому пьесы иллюстрировались разными способами наиболее часто. Но есть парадокс. Драма развивалась как наиболее человеческий жанр, в ней впервые возникла и стала развиваться любовная тема, но в театральной иллюстрации победила все же история. История победила и в литературной иллюстрации в целом.

Город китайской иллюстрированной литературы возведен рядом с городом ортодоксальной словесности, о котором писал Г. Дадбридж, это своеобразное предместье связано с «мегаполисом» многочисленными воротами и калитками. Город построен по строгому плану. Центральные улицы — иллюстрированные длинные исторические повествования и иллюстрированная, в книгах и с помощью народной картины, драма. На пересечении этих улиц возникает наиболее сильная и плодотворная традиция — иллюстрированные издания исторических по содержанию пьес, все прочее располагается вокруг, оживляя общую картину. Чем больше сюжет имеет отношение к истории, тем больше шансов у него оказаться иллюстрированным.

В принципе китайские художники могли проиллюстрировать что угодно и как угодно, но пользовались они этой возможностью неохотно, поэтому издания с оригинальными высококлассными иллюстрациями были довольно редки. Чем более коммерческим было издание, тем больше следовали заданным канонам его оформители.

Канон литературной иллюстрации формировался долгими годами издательской практики, уникальность которой заключается в единстве метода печати, т. е. ксилографии, живучесть и удобство этого способа применительно к контексту китайской культуры обеспечило жизненность иллюстрированных изданий и следование канону даже тогда, когда технологии радикально изменились.

¹ Работы студии «Жунбао чай» в КНР часто выпускаются факсимиле, как собственным, так и другими издательствами, существуют также электронные версии, все называются одинаково — «Альбом рисунков из Жунбаочжай» (Жунбаочжай хуа пу). Гравюры распределены по темам — пейзажи, цветы и птицы, мифологические и литературные сюжеты и т. п., или же гравюры по эскизам известных художников, например, Тан Иня или Сюй Бэй-хуна. Таким образом, читатель может подбирать коллекцию согласно своим предпочтениям.

² 阿英. 中國連環畫史話. С. 27.

³ Britton R.S. The Chinese periodical press 1800–1912. Shanghai; Hong Kong; Singapore, 1933. С. 17.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ 阿英. 中國連環畫史話. С. 27.

⁶ 阿英. 晚清戲曲小說目. С. 93.

⁷ Полевой С.А. Периодическая печать в Китае. Владивосток, 1913. (Известия Восточного института). С. 44.

- ⁸ 聽花. 中國戲曲. 北京: 順天時報社 1926. С. 28.
- ⁹ Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ил. 58.
- ¹⁰ 繡像小說. 全八冊. 上海: 上海書店, 1980.
- ¹¹ *Лу Синь*. О мелочах в сериях картин // Собрание сочинений. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. Т. 2. С. 300.
- ¹² 王伯敏. 中國版畫史. С. 142.
- ¹³ *Wang David Der-wei*. Fin-de-Siècle splendor. С. 1–2.
- ¹⁴ *Starr Chloe F.* Right-light novels of the Late Qing. С. 239.
- ¹⁵ *Huang, Nicole*. Women, war, domesticity. С. 55, 66.
- ¹⁶ *Виноградова Т.И.* «Горестная история конца Мин» («Мин мо тунши яньи») — архаический исторический роман первой половины XX в. // Вестник Восточного института. СПб, 2001. Т. 7. № 1 (13). С. 35–40.
- ¹⁷ *Huang, Nicole*. Women, war, domesticity. С. 7.
- ¹⁸ Там же. Ил. 1.
- ¹⁹ Там же. С. 8.
- ²⁰ Там же. С. 8.
- ²¹ Там же. С. 87–88.
- ²² Там же. С. 86.
- ²³ *Fitzgerald John*. Revolution and respectability: Chinese masons in Australian history. С. 99–101.
- ²⁴ Большой китайско-русский словарь / под ред. И.М. Ошанина. Т. 3. С. 1009.
- ²⁵ 阿英. 中國連環畫史話. С. 28–29.
- ²⁶ Там же. С. 23–24.
- ²⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_manhua#1800s
- ²⁸ *Lee Leo Ou-fan and Nathan Andrew J.* The beginnings of mass culture: journalism and fiction in the late Ch'ing and beyond // Popular culture in late imperial China. С. 360. Под «массовой культурой» Лео Ли и Э. Нэтан понимают культуру общенациональную, единую для всех классов и контролируемую сверху.
- ²⁹ *Hegel Robert E.* Reading illustrated fiction in late imperial China. С. 214.
- ³⁰ Там же. С. 210.
- ³¹ *Cahill J.* Pictures for use and pleasure С. 3.
- ³² Там же. С. 15.
- ³³ Там же. С. 19–20.
- ³⁴ Ли Цин-чжао (1084–1147), знаменитая поэтесса сунского времени, прославившаяся лирическими и печальными стихотворениями в жанре *цы*.
- ³⁵ Там же. Ил. 3–20.
- ³⁶ Там же. Ил. 4–32, 33, 34.
- ³⁷ Там же. Ил. 4–37, 38, 5–4.
- ³⁸ *Clunas C.* Pictures and visuality in early modern China. С. 33.





ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

Алексеев В.М. Богочеловеческая карьера Хань Юя (из истории китайских литературных религий) // Китайская литература. Избранные труды. М.: ГРВЛ, 1978. С. 133–134. Пер.: С. 135–136.

Алексеев В.М. Ботаник В.Л. Комаров и русская китаистика // Известия Государственного Географического общества. 1939. Т. XXI. Вып. 10. С. 1422–1425.

Алексеев В.М. В старом Китае. Дневник путешествия 1907 года. М.: ИВЛ, 1958. 311 с. (Русские путешественники в странах Востока).

Алексеев В.М. Китайская иероглифическая письменность и ее латинизация. М.; Л., 1932. 178 с.

Алексеев В.М. Китайская литература // *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избранные труды. М.: ГРВЛ, 1978. С. 49–66.

Алексеев В.М. Китайская литература. Историко-библиографический очерк // *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избранные труды. М.: ГРВЛ, 1978. С. 31–48.

Алексеев В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М. ГРВЛ, 1966. 258 с.

Алексеев В.М. Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании. Из «Сборника статей светлой памяти акад. Льва Владимировича Шербы (1880–1944) // Китайская литература. Избранные труды. М.: ГРВЛ, 1978. С. 532–544.

Алексеев В.М. Рабочая библиография китаиста. Книга руководств для изучающих язык и культуру Китая. СПб.: БАН, 2010. 504 с.

Алексеева М.А. Русская народная картинка. Некоторые особенности художественного явления // Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 1996. С. 3–14.

Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Наука, 2008. 284 с.

Баньковская М.В. Редкие китайские народные картины из советских собраний // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка (отдельный оттиск). М., 1993. С. 82–85.

Баоцзюань о Пу-мине. Факсимиле / издание текста, перевод с китайского, исследование и комментарий Э.С. Стуловой. М., 1979. 640 с. (Памятники письменности Востока, LVI).

Баранов И.Г. Китайский новый год. Харбин, 1927. (Вестник Маньчжурии № 1).

Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии / пер. с французского, послесловие и комментарии Михаила Рыклина. М.: Издательская фирма «Ad marginem», 1997. 220 с. («Философия по краям». Международная коллекция современной мысли. Литература. Искусство. Политика).

Белозерова В.Г. Традиционная китайская мебель. М.: ГРВЛ, 1980. 144 с.

Березкин Р.В. «Баоцзюань о Муляне». Своеобразие религиозно-философской идеологии и средств художественной выразительности. Автореферат на соискание ученой степени к.ф.н. СПб.: СПбГУ, 2010.

Большой китайско-русский словарь. Т. 1–4 / под ред. И.М. Ошанина. М.: Наука, 1983–1984.

Бунаков Ю.В. Книгопечатание и книгоиздательское дело в Китае // Китай. История, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость. М., 1940. С. 385–404.

Бунаков Ю.В. Аньянские памятники и американское китаеведение. К вопросу о методике издания гадательных надписей в связи с работами Росвелла Бриттона // Библиография Востока. 1937. 10 (1936). С. 53–100.

Бунаков Ю.В. Гадательные кости из Хэнани (Китай). Очерк истории и проблематики в связи с коллекцией ИКДП. М.; Л.: АН СССР, 1935. 107 с., VII с. на кит. яз. (Труды Института языка и мышления им. Н.Я. Марра. III).

Бяньвэнь о воздаянии за милости (рукопись из дуньхуанского фонда института востоковедения). Ч. 1. Факсимиле рукописи, исследование, перевод с китайского, комментарий и таблицы Л.Н. Меньшикова. М.: ИВЛ, 1972. 419 с. (Памятники письменности Востока, XXXIV).

Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений»: Неизвестные рукописи бяньвэнь из Дуньхуанского фонда Института народов Азии / издание текста, предисловие, перевод и комментарии Л.Н. Меньшикова. М.: ИВЛ, 1963. 195, 55 с. (Памятники литературы народов Востока. Тексты. Малая серия. VIII).

Бяньвэнь по лотосовой сутре / факсимиле рукописи, издание текста, перевод с китайского, введение, комментарий, приложения и словарь Л.Н. Меньшикова. М.: ИВЛ, 1984. 624 с. (Памятники письменности Востока. LXIV).

Ван Ши-фу. Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну / пер. с кит., [предисловие и примечания] Л.Н. Меньшикова. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 242 с.

Васильев Б. Искусство грушевого сада // Звезда. 1936. № 6. С. 248–272.

Васильев Б.А. Китайский классический театр. На гастролях Мэй Лань-фана // Рабочий театр. 1935. № 8. С. 5–7.

Васильев Б.А. Китайский театр // Восточный театр. Сб. статей. Вып. 1. Л., 1929. С. 196–267.

Васильев Б.А. Театр современного Китая // Вестник иностранной литературы. 1930. № 1. С. 155–164.

Васильев К.В. Ранняя история древнекитайских письменных памятников // Рукописная книга в культуре народов Востока. Книга вторая. М.: ГРВЛ, 1988. С. 81–103.

«Ветер в соснах...» 5000 лет корейского искусства. Из национального музея Кореи. Каталог выставки. СПб.: издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 301 с., ил.

Виноградова Т.И. Династия Чжоу в интерпретации пекинской музыкальной драмы и театральной народной картины // XXVIII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. М., 1998. Ч. 1. С. 403–410.

Виноградова Т.И. Изображение батальных сцен на китайской театральной народной картине-няньхуа // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXIII научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1988. М., 1990. Ч. 1. С. 148–154.

Виноградова Т.И. Изображение животных на китайской театральной народной картине // XIX научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1988. Ч. 2. С. 64–70.

Виноградова Т.И. Изображение традиционной городской архитектуры на китайской театральной народной картине // Городская художественная культура Востока. Сборник статей. М., 1990. С. 28–37.

Виноградова Т.И. Иллюстрации в жанре театрально-литературных народных картин няньхуа к роману-эпосе «Возведение в ранг божеств» // XXI научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады // М., 1995. С. 308–314.

Виноградова Т.И. Китайская народная картина-няньхуа: проблемы систематизации и периодизации // XXVII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1986. Ч. 2. С. 50–55.

Виноградова Т.И. Китайская театральная народная картина в системе жанров народной картины няньхуа // XX научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1989. Ч. 2. С. 255–259.

Виноградова Т.И. Культ Чжун Куя — повелителя бесов: народная картина, литература, театр, ритуал // Кунсткамера. Этнографические тетради. Вып. 4. СПб., 1994. С. 53–72.

Виноградова Т.И. Надписи и тексты китайских народных картин няньхуа // ЗВОРАО. Новая серия. Т. 1 (XXV), 2002. С. 82–95.

Виноградова Т.И. Надписи на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXIV годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1991. Ч. 1. С. 126–133.

Виноградова Т.И. Некоторые аспекты иконографии Гуань Юя // XXV научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. М., 1994. С. 265–272.

Виноградова Т.И. Образы деятелей китайской культуры в трактовке народной картины-няньхуа // XXIII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1991. Ч. 1. С. 157–163.

Виноградова Т.И. Пейзаж на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXI годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1987. Ч. 1. С. 74–77.

Виноградова Т.И. Происхождение жанра китайской театральной народной картины. // Кунсткамера. Этнографические тетради. Вып. 7. СПб., 1995. С. 38–57.

Виноградова Т.И. Ракурсы Чжун Куя // Россия и Китай. Сборник научных статей. К 60-летию КНР. СПб.: БАН; Альфарет, 2009. С. 121–144.

Виноградова Т.И. Слово и изображение в народной культуре Китая // XXIV научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1993. Ч. 1. С. 82–85.

Виноградова Т.И. Собрали и сохранили: Китайский лубок в России // Восточная коллекция. Журнал для всех, кому интересен Восток. 2010. Лето. С. 119–129.

Виноградова Т.И. Сценическая бутафория и предметы реального интерьера на китайской театральной народной картине // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). М., 1989. Ч. 1. С. 67–72.

Виноградова Т.И. Сюжеты о судьбе Бао в разных видах народного искусства Китая. // XXVII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1996. С. 137–140.

Виноградова Т.И. Театр и дети (по материалам китайской театральной народной картины *няньхуа*) // «Общество и государство в Китае». XXI научная конференция. Тезисы докладов. М., 1990. Ч. 1. С. 207–212.

Виноградова Т.И. Театральная народная картина: зарождение традиции иллюстрирования литературных произведений // XXII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. М., 1991. Ч. 1. С. 105–108.

Виноградова Т.И. Театральная народная картина и запреты на драму в империи Цин // XIX научная конференция по историографии и источниковедению истории стран Азии и Африки. Тезисы докладов. СПб., 1997. С. 25–26.

Виноградова Т.И. Театральная *няньхуа* и пекинская музыкальная драма // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XX годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1985. М., 1986. Ч. 1. С. 109–113.

Виноградова Т.И. [Рец.:] *Chow Kai-wing*. Publishing, culture and power in early modern China. Stanford: Stanford university press, 2004. 396 p. // «Oriens» (Восток) 2007. № 4. С. 206–208.

Виноградова Т.И. [Рец.:] *Hsiao Li-ling*. The eternal present of the past. Illustrations, theater and reading in the Wan-li period, 1573–1619. Leiden; Boston: Brill, 2007. XIX, 347 p., ill. «Oriens» (Восток). 2009. № 3. С. 202–204.

Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с., ил. (Historia Rossica).

Воскресенский Д.Н. Судебная повесть *гунбань* в Китае // Народы Азии и Африки, 1966, № 1. С. 107–116.

Гагеман К. Игры народов. Вып. III. Китай Африка / пер. с нем. под ред. А.А. Гвоздева. Л., 1924 (Восточный театр. Периодическая серия изданная Разрядом истории театра Российского института искусств).

Гайда И.В. Китайский традиционный театр *сицюй*. М.: ГРВЛ, 1971. 127 с.

Гаранин И.П. Китайский антихристианский лубок XIX в. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. I V, 1960. С. 403–426.

Гаранин И.П. Китайский благопожелательный лубок из коллекции В.М. Алексеева // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. 1961. Т. V. С. 315–327.

Глаголева И.К. Китайская классическая литература. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М.: ВНБИЛ, 1986. 324 с.

Гоголь Н. В. Письмо П. Плетневу // Полн. собр. соч. В 14-ти т. М., 1952. Т. 13. С. 45.

Гулик Р. ван. Сексуальная жизнь в древнем Китае / пер. А.М. Кабанова. СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2000. 544 с.

Грубе В. Духовная культура Китая. Литература, религия, культ / пер. с нем. П.О. Эфрусси. СПб.: Издание «Брокгауз-Ефрон», 1912. (Современное человечество. Библиотека естествознания). XIV, 238 с.; 8 л. ил.

Гуревич И.С. Историческая грамматика китайского языка. Язык прозы на байхуа периода Сун-Юань (пинхуа). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2008. 224 с. (Серия «Orientalia»).

Давыдов Д. Об одном визуальном стихотворении Владимира Казакова // Черновик. 2001. Т. 16. С. 22.

Еремеев В. Е. Печатное дело. Инженерная мысль // Духовная культура Китая. Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. М.: Восточная литература, 2009. С. 288–292.

Желуховцев А.Н. *Хуабэнь* — городская повесть средневекового Китая. Некоторые проблемы происхождения и жанра. М.: ИВЛ, 1969. 200 с.

Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 438 с., ил.

Заново составленные *пинхуа* по истории Пяти династий (*Синь бянь У-дай ши пинхуа*) / пер. с китайского, исследование и комментарий Л.К. Павловской. М.: ГРВЛ, 1984. 448 с. (Памятники письменности Востока, LXV).

Ивановский А.О. Изящная словесность у китайцев, их повесть, роман и драма (Лекция в Музее Восточно-Сибирского отделения Русского географического общества) // Восточное обозрение. СПб., 1890. 6. С. 4–5.

Кара Д. Книги монгольских кочевников (семь веков монгольской письменности). М., ГРВЛ, 1972. 195 с.

Каталог фонда китайских ксилографов Института востоковедения АН СССР / Вахтин Б.Б., Гуревич И.С., Кроль Ю.Л., Стулова Э.С., Торопов А.А. Т. 1–3. М.: ГРВЛ, 1973.

Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003. 285 с., ил. цв.

Китайские рукописи из Дуньхуана. Памятники буддийской литературы *сувэньсюэ* / издание текста и предисловие Л.Н. Меньшикова. М.: ИВЛ, 1963. 75 с. (Памятники литературы народов Востока. Тексты. Большая серия. XV).

Китайские трактаты о портрете / пер. и комм. К.И. Разумовского. Под ред. Е.И. Лубо-Лесниченко и М.Л. Рудовой. Л.: Аврора. 1971. 73 с.

Классическая драма Востока. Индия, Китай, Япония. М.: Издательство Художественная литература, 1976. 878 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая).

Кобзев А.И. Иллюстрации к «Первой удивительной книге китайской литературы» // Общество и государство в Китае. XI научная конференция. М.: 2010. С. 371–382.

Кобзев А. И. Концепция Дж. Нидэма и ее критика // Современные историко-научные исследования: Наука в традиционном Китае / отв. ред. и сост. А.И. Кобзев. М., 1987. С. 40–58.

Кобзев А.И. Патриарх цветной печати Ху Чжэн-янь // Общество и государство в Китае. XI научная конференция. М., 2010. С. 383–385.

Кони А.Ф. Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) // Собрание сочинений в восьми томах. Том 5. М.: Юридическая литература, 1968. С. 5–110.

Курбанов С.О. Корейские конфуцианские памятники письменности об универсальной категории «сыновней почтительности» XII — начало XX вв.

- Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. СПб., 2005.
- Кычанов Е.И.* Тангутская рукописная книга (вторая половина XII — первая четверть XIII в.) // Рукописная книга в культуре народов Востока. Книга вторая. С. 373–422.
- Ли Юй.* Полуночник Вэйян, или Подстилка из плоти. Двенадцать башен. Случайное пристанище для праздных умов / пер. Д.Н. Воскресенского. М.: Художественная литература, 1995. 558 с. (Библиотека китайской литературы).
- Ло Гуань-чжун.* Троецарствие. Т. I–II / пер. и коммент. В.А. Панасюка. М.: Гослитиздат, 1954.
- Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). Гос. Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1979. (Випперовские чтения, X). С. 238–250.
- Лубочная книга / подготовка текста, сост., вступительная статья, комментарии А. Рейтבלата. М.: Художественная литература, 1990. 397 с. (Забываемая книга).
- Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / пер. И.О. Тюриной. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. С. 4.
- Малиновская Т.А.* Благопожелательные драмы // Языки и литература Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Материалы конференции (18–20 января 1994 г., С.-Петербург). СПб., 1994. С. 118–123.
- Малиновская Т.А.* Очерки истории китайской классической драмы в жанре *изацзюй* (XIV–XVII века). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 237 с.
- Маньчжурского и китайского хана Кансия книга / пер. А. Агафонов. СПб., 1788.
- Меньшиков Л.Н.* В.М. Алексеев как коллекционер // Литература и культура Китая. М., 1972. С. 120–128.
- Меньшиков Л.Н.* Из истории китайской книги. СПб.: Нестор-история, 2005. 320 с.
- Меньшиков Л.Н.* К вопросу о династийной периодизации истории китайской классической литературы // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов третьей научной конференции. Л.; М., 1968.
- Меньшиков Л.Н.* Китайские коллекции В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // Страны и народы Востока. Вып. 1. М., 1959. С. 302–313.
- Меньшиков Л.Н., Рифтин Б.Л.* Неизвестный список романа «Сон в Красном тереме» // Народы Азии и Африки. 1964. № 5. С. 121–128
- Меньшиков Л.Н.* Об обычае «свадьбы с цветной вышкой» (Цай лоу пэй) // Страны и народы Востока. Вып. 23. Дальний Восток (история, этнография, культура). М., 1985. С. 159–184.
- Меньшиков Л.Н.* О датировке рукописей из Дуньхуана // Описание китайских рукописей Дуньхуанского фонда Института народов Азии. Вып. 2. М.: Издательство восточной литературы, 1967. С. 567–600.
- Меньшиков Л.Н.* О жанре чжугундяо и «Лю Чжи-юань чжугундяо» // Вопросы филологии и истории стран Советского и Зарубежного Востока. М., 1961. С. 78–82.

- Меньшиков Л.Н.* Описание китайской части коллекции из Хара-Хото (фонд П.К. Козлова). М.: ГРВЛ, 1984. 528 с.
- Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. М.: Издательство восточной литературы, 1959. 239 с.
- Меньшиков Л.Н.* Рукописное дело в Китае I тысячелетия // Рукописная книга в культуре народов Востока. Очерки. М.: Главная редакция восточной литературы 1988. Книга 2. (Культура народов Востока. Материалы и исследования). С. 103–222, 480–502.
- Месть молодого Ме или Чудо вторичного цветения слив. Роман из китайской жизни / пер. с китайского доктор Франц Кун. Пер. с нем. В.О. Цедербаум. М.: Федерация, 1929. 292 с.
- Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. М.: Искусство, 1960. 122 с.
- Муриан И.Ф.* Пути развития бытового жара в старом китайском лубке. Автореферат к.д. М., 1956.
- Мэй Лань-фан.* Сорок лет на сцене. М.: Искусство, 1963. 500 с.
- Немировский Е.Л.* Изобретение Иоганна Гутенберга. Из истории книгопечатания. Технические аспекты. К шестисотлетию со дня рождения Иоганна Гутенберга. М.: Наука, 2000. 659 с.
- Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. М., 1996. № 22. Другие литературы. Специальный выпуск.
- Ортега-и-Гассет Х.* Musicalia // Эстетика, философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 163–176.
- Пас Октавио.* О критике // Поэзия, критика, эротика. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. 191 с.
- Полевой С.А.* Периодическая печать в Китае. Владивосток, 1913. (Известия Восточного института).
- Привалов А.* [Рец.:] «Черновик» № 12 // Знамя. 1998. № 7. С. 219.
- Пчелина (Рудова) М.Л.* Народная картина *няньхуа* как источник для изучения духовной культуры Китая. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. ист. наук. М.; Л., 1968.
- Пытин А.Н.* История русской этнографии. Т. 1. Общий обзор изучений народности и этнография великорусская. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1890. 424 с.
- Редкие китайские народные картины из советских собраний / составители и авторы предисловий Б.Л. Рифтин, Ван Шуцунь и Лю Юйшань. Л.: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991. 206 с., ил.
- Рифтин Б.Л.* В.М. Алексеев — первый ученый-собиратель картин нянь-хуа // Духовная культура Китая. Энциклопедия. Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 505–512.
- Рифтин Б.Л.* Дополнения к каталогам китайских литературных жанров (по данным крупнейших библиотек СССР) // Народы Азии и Африки. 1966. № 1. С. 204–222.
- Рифтин Б.Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М.: ИВЛ, 1970. 484 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Рифтин Б.Л.* Нянь-хуа // Духовная культура Китая. Энциклопедия. Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 681–685.
- Рифтин Б.Л.* О синологических словарях и справочниках, старых и новых // *Алексеев В.М.* Рабочая библиография китаиста. Книга руководств для изучающих язык и культуру Китая. СПб.: БАН, 2010. С. 278–372.

Рифтин Б.Л. Повествовательная проза: [Китайская литература XVII в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983–1994. Т. 4. 1987. С. 486–497.

Рифтин Б.Л. Эпопея «Троецарствие» в иллюстрациях XVI–XVII вв. // Слово и мудрость Востока: литература, фольклор, культура: к 60-летию акад. А.Б. Куделина. М.: Наука, 2006. С. 365–388.

Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 1–4. СПб.: Типография Академии наук, 1886–1989.

Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т. 1–5. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1881.

Рудова М.Л. Две гравюры из Хара-Хото // Сообщения Гос. Эрмитажа. XXVIII. 1967. С. 45–48.

Рудова М.Л. Китайская театральная лубочная картина // Труды Гос. Эрмитажа. Т. 2. 1958. С. 239–251.

Рудова М.Л. Коллекция В.М. Алексеева (Памятники культуры и искусства Китая) // Сообщения Гос. Эрмитажа. XIX. 1960. С. 38–41.

Рудова М.Л. Систематизация китайских новогодних картин (*няньхуа*) ленинградских собраний // Труды Гос. Эрмитажа. Т. 5. 1961. С. 286–298.

Рудова М.Л. Чиновник со слугой — рисунок из Хара-Хото // Сообщения Гос. Эрмитажа. XLI. 1976. С. 44–46.

Сакович А.Г. Народные гравированные книги в России XVII–XIX веков: репертуар и бытование // Мир народной картинки. М.: Прогресс-традиция, 1999. С. 112–132. (Випперовские чтения — 1997, выпуск XXX). С. 351–376.

Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978), Гос. Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1979. (Випперовские чтения, X). С. 351–376.

Сердюк Е.А. Японская классическая гравюра и театр кабуки (1614–1868). Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. М., 1977.

Серова С.А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: ГРВЛ, 1979. 224 с.

Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество XVI–XVII вв. М.: ГРВЛ, 1990. 278 с.

Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (сер. XIX — 40-е годы XX в.) М.: ГРВЛ, 1970. 195 с.

Современная китайская драма: Сборник / пер. с кит.; сост. и послесл. В.С. Аджимамудовой и Н.А. Спешнева. М.: Радуга, 1990. 445 с.

Соколов Б.М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки. М.: Прогресс-традиция, 1999. (Материалы научной конференции «Виннеровские чтения — 1997», выпуск 30). С. 27–30.

Соколов-Ремизов С.Н. Гравюра // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах. Доп. том. Искусство. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2010. С. 113–115.

Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV веков: генезис, структура, образы, сюжеты. М.: ИВЛ, 1979. 334 с.

Стеблин-Каменский И.М. Пардэ «Кербела» // Традиционное мировоззрение у народов Передней Азии. Сборник статей. М., 1992. С. 170–181.

Сторожук А.Г. Три учения и культура Китая: Конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. СПб.: ООО «Типография Береста», 2010. 552 с.

Сторожук А.Г. Юань Чжэнь. Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб: Кристалл, 2001. 571 с. (Библиотека мировой литературы. Восточная серия).

Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. М.: ГРВЛ, 1975. 160 с., ил.

Стужина Э.П. Китайский город XI–XIII вв.: экономическая и социальная жизнь. М.: Наука, 1979. 408 с.

Су Ши. Заметки о передаче души / пер. с кит. С. Кочетовой // Мастера искусства об искусстве. М., 1965. Т. 1. С. 100–102.

Тан Сянь-цзу. Пионовая беседка. Фрагменты / пер. Л.Н. Меньшикова // Классическая драма востока. М.: Художественная литература, 1976. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая). С. 449–471.

Терентьев-Катанский А.П. Книжное дело в государстве тангутов (по материалам коллекции П.К. Козлова). М.: ГРВЛ, 1981. 195 с.: ил.

Традиционная культура Китая. Сб. ст. к 100-летию со дня рождения акад. В.М. Алексеева. М.: ГРВЛ, 1983. 206 с.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 501, 502.

У Чэн-энь. Путешествие на Запад. Т. 1–4 / Т. 1–2 пер. А.П. Рогачева. Т. 3–4 пер. В.С. Колоколова. М.: Художественная литература, 1959.

Фишман О.Л. Китайский сатирический роман (Эпоха Просвещения). М.: ГРВЛ, 1966. 194 с.

Флуз К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи: X–XIII вв. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959. 398 с.

Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме / пер. с кит. В.А. Панасюка. Т. 1, 2. М.: Художественная литература, 1958.

Цянь Цай. Сказание о Юэ Фэе. Исторический роман / пер. В.А. Панасюка. Т. 1, 2. М.: Художественная литература, 1963. (Библиотека исторического романа).

Шартье Р. Post scriptum, или Двадцать лет спустя (ответы на вопросы редакции «НЛО») / пер.: Ирина Стаф // НЛО. 2004. № 66. С. 118–122.

Ши Най-ань. Речные заводы / пер. с кит. А.П. Рогачева под ред. В.С. Колоколова. Т. 1, 2. М.: Художественная литература, 1955.

Ши Юй-кунь. Трое храбрых, пятеро справедливых. Роман / пер. с кит. В.Панасюка. Вступит.статья и коммент. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1974. 352 с.

Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы. М.: Наука, 1988. 222 с. (Свод этнографических понятий и терминов, II).

Юаньская драма / пер. с кит. под ред. Л. Меньшикова. Сост. и предисл. В. Петрова. М.; Л.: Искусство, 1966. 511 с. (Библиотека драматурга).

На западноевропейских языках

Anderson, B. Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. London; New York: Verso, 1991. 224 p.

Annual customs and festivals in Peking, as recorded in the *Yen-ching Sui-shih-chi* by Tun Li-ch'en / translated and annotated by Derk Bodde. 2nd ed. (rev.). Hong Kong: Hong Kong University Press, 1968. 147 p., ill.

Arlington L.C. The Chinese drama from the earliest time until to-day. Shanghai, 1930.

Barnard, N. The Ch'u silk manuscript: Scientific examination (Part I); Translation and commentary (Part II). Canberra: Australian National University, 1972–1973. (Monographs on Far Eastern History, 5).

Bazin A.P.L. Le théâtre chinois. Paris, 1838. xiii, 409, [2] pp.

Bell, Catherine M. "A precious raft to save the world". The interaction of scriptural traditions and printing in a Chinese morality book // Late Imperial China. 1996. 17. № 1. P. 158–200.

Birch Cyril. Scenes for mandarins. The elite theater of the Ming. New York: Columbia University press, 1995. 262 p., il.

Bray Fr. Agricultural illustrations: blueprint or ikon? // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. The warp and the welt / ed. Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann, Georges Métaillé. Leiden: Brill, 2007. P. 521–568.

Bredon Juliet, Mitrophanow Igor. The moon year. A record of Chinese customs and festivals. Shanghai, 1927.

Brokaw Cynthia J. Commercial publishing in late imperial China: the Zou and Ma family business of Sibao, Fujian // Late Imperial China. 1996. 17. № 1. P. 49–92.

Brokaw Cynthia J. On the history of the book in China // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 3–55.

Brokaw Cynthia J. Reading the best-sellers of the 19th century: commercial publishing in Sibao // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 184–235.

Brook, Timothy. Edifying knowledge: the building of school libraries in Ming China // Late Imperial China. 1996. 17. № 1. P. 93–119.

Burcus-Chasson Anne. Visual hermeneutics and the art of turning the leaf: A genealogy of Liu Yuan's *Lingyan ge* // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 371–417.

Buss K. Studies in the Chinese drama. Boston, 1922.

Bussotti M. Gravures de Hui. Étude du livre illustré chinois de la fin du XVI-e siècle à la première moitié du XVII-e siècle. Paris: École Française d'Extrême Orient, 2001. 494 p.

Bussotti M. Woodcut illustration: a general outline // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. The warp and the welt / ed. Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann, Georges Métaillé. Leiden: Brill, 2007. P. 461–486.

Cahill James. Pictures for use and pleasure. Vernacular painting in High Qing China. Berkeley; Los Angeles; London: University of California press, 2010. 265 c.

Cai Wen-tin. Taiwanese puppetry: pulling strings to dispel a myriad of demons // Sinorama. 1992. Vol. 17. № 12. P. 38–59.

Carl G. Mannerheim's Chinese pantheon. Materials for an iconography of Chinese folk religion. Helsinki, 1993. (Travaux ethnographiques de la Société Finno-Ougrienne, 15).

Carlitz Katherine. Printing as performance: literati playwright-publishers of the late Ming // *Printing and book culture in late imperial China* / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 267–304.

Carter T.F. The invention of printing in China and its spread westward. New York, 1925.

Chartier R. Gutenberg revisited from the East // *Late Imperial China*. 1996. XVII. № 1: Publishing and print culture in Late Imperial China. P. 1–9.

Chartier R. General introduction: Print culture // *The culture of print: power and the uses of print in Early Modern Europe* / ed. by Roger Chartier. Tr. by Lydia G. Cochrane. Princeton: Princeton University Press, 1987. VIII, 351 pp.

Chavannes Edouard. Les livres chinois avant l'invention du papier // *Journal Asiatique*. Janv. — févr. 1905. 175 p.

Chavannes Ed. “Les saintes instructions de l'empereur Hong-wou (1368–1398); publiées en 1587 et illustrées par Tchong Houa-min” // *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient*. 3 (1903). P. 549–563.

Cheng J. *Gesichter der Peking Oper: zerbrochener Ziegel und Dattelkern*. Hamburg, 1990. (Wegweiser zur Völkerkunde; Bd. 37).

Chia Lucille. The development of the Jianyang book trade, Song-Yuan // *Late Imperial China*. 1996. 17. № 1. P. 10–48.

Chia Lucille. Of Three Mountain Street: the commercial publishers of Ming Nanjing // *Printing and book culture in late imperial China* / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 107–152.

Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th–17th centuries). Harvard, Harvard University Asia Center, 2002. 442 p. (Harvard-Yenching Institute monograph series; 56).

Chinesische Neujahrsbilder / Text und Auswahl Maria Rudova. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1988. 224 S., ill.

Chow Kai-wing. Publishing, culture and power in early modern China. Stanford: Stanford university press, 2004. 396 p.

Chow Kai-wing. Writing for success: printing, examinations and intellectual change in late Ming China // *Late Imperial China*. 1996. 17. № 1. P. 120–157.

Chu Kun-liang. Les aspects rituels du théâtre chinois. Paris: Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1991. 199 pp. (Memoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises. Vol. XXXIII).

Clunas Cr. Pictures and visuality in early modern China. London: Reaktion books, 1997. 221 p.

Cohen Monique. Le livre illustré en Chine des Ming aux Qing (X-e — XIX-e s.) // *Le livre et l'imprimerie en Extrême Orient et en Asie du Sud*. Bordeaux: Société des bibliophiles de Guyenne, 1986. P. 57–75.

Dawn Ho Delbanco. The Romance of the Western Chamber. Min Qiji's album in Cologne // *Orientations*, June 1983. P. 12–23.

Dictionary of Ming biography. 1368–1644 / Goodrich L. Carrington, Fang Chaoying eds. 2 vols. New York: Columbia University press, 1976.

Diringer David. The illuminated book, its history and production. London: Faber and Faber, 1967. 524 p.

Dolby W. A history of Chinese drama. London: Paul Elek, 1976. xii, 327 pp., 8 pl.

- Dong Chensheng*. Painting of Beijing opera characters. [Album]. Beijing: Zhaohua Publishing House, 1981. 64 p.
- Doré Henry*. Recherches sur les superstitions en Chine. Série complète des 3 parties. 18 volumes. Chang-hai: Imprimerie de la Mission catholique de l'orphelinat de T'ou-Sé-Wé, 1911-1938. (Variétés Sinologiques).
- Drège Jean-Pierre*. Les bibliothèques en Chine au temps des manuscrits (jusqu'au Xe siècle). Paris: Ecole Française d'Extrême-Orient, 1991. 322 p. (Publications d'École Française d'Extrême Orient, CLXI).
- Drège Jean-Pierre*. Le livre manuscrit et les début de la xylographie // Le livre et l'imprimerie en Extrême Orient et en Asie du Sud. Bordeaux: Société des bibliophiles de Guyenne, 1986. P. 19–41.
- Dschung Kuei. Bezwingen der Teufel. Altchinesische Folksbuch / Deutsch von Clemens du Bois-Reymond. Leipzig und Weimar, 1979.
- Dudbridge Glen*. The Hundred-chapter *Xi you ji* and its early versions // Dudbridge Glen. Books, tales and vernacular culture. Selected paper on China. Leiden, Boston: Brill, 2005. (China studies. Vol. 7).
- Dudbridge G.* A thousand years of printing narrative in China // Books, tales and vernacular culture. Leiden; Boston: Brill, 2005.
- Edgren J.S.* Yangzhou printing and book culture of the Qing period // Lifestyle and entertainment in Yangzhou / ed. by L. Olivová and V. Børdahl. Copenhagen: Nordic Institute of Asian studies, 2009. (NIAS studies in Asian topics series. № 44).
- Edgren Sören*. Southern Song printing at Hanzhou. Stockholm: Institutionen för orientalska spåk, 1990. 212 p., ill.
- Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel An. Paris: Atelier Marcel Jullian, 1978. 131 pp., ill. (Arts Asiatique. Annales du Musée Guimet et du Musée Cernuschi; XXXV).
- Ernst Ulrich*. Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zu Mittelalters. Köln, Weimar, Böhlau, 1991.
- Exposition d'iconographie populaire. Images rituelles du Nouvel An. Pekin: Centre franco-chinois d'études sinologiques, 1942. xi, 239, 6, 7 p.
- Fêng-shêng-yên-i. Die Metamorphosen der Goetter. Historisch-mythologischer Roman aus dem Chinesischen Übersetzung der Kapitel 1 bis 46 von Wilhelm Grube, durch eine Inhaltsangabe der Kap. 47 bis 100 ergänzt, eingeleitet und herausgegeben von Herbert Mueller. Band 1. Leiden, 1912.
- Fitzgerald John*. Revolution and respectability: Chinese masons in Australian history. Connected Worlds // History in Transnational Perspective. [Электронный ресурс] Co-edited by Ann Curthoys and Marilyn Lake. C. 89–111. Canberra: Australian National University E-press, 2005. C. 99–101. http://epress.anu.edu.au/cw/pdf/cw_prelims_intro.pdf.
- Flath James A.* The cult of happiness. Nianhua, art and history in rural North China. Vancouver; Toronto: UBS Press, 2004.
- Franke Herbert*. Chinese pattern texts // Visible Language. Vol. 20. № 1. 1986.
- Fujieda Akira*. An illustrated manuscript in booklet form of the Kuan-yin ching (S. 6983) // Bokubi. № 177. March 1968. (in Japanese).
- Ge Liangyan*. Out of the margins: the rise of Chinese vernacular fiction. University of Hawaii Press, 2001. 293 p.
- Geisberg Max*. Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heitz; Straßburg, 1905.
- The Golden Lotus / tr. by C. Egerton. Vol. 1–4. New York, 1972.

Goldstein Joshua. Drama Kings. Players and publics in the re-creation of Peking Opera. 1870–1937. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007. 371 p.

Groot De, J.J.M. The religious system of China. Vol. 6. Book 2. On the soul and ancestral worship. Leiden, 1910.

Guo Qitao. Exorcism and money. The symbolic world of the Five-fury spirits in late Imperial China. Berkeley: Institute of East Asian studies University of California; Center for Chinese studies, 2003. 227 c. (China research monograph, 55).

Hayes D. Specialist and written materials in the village world // Popular culture in late imperial China. Berkeley; Los Angeles; London, 1985. (Studies on China, 4). P. 75–111.

Hegel Robert E. Niche marketing for specialized audiences // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 235–267.

Hegel Robert E. The novel in seventeenth-century China. New York: Columbia University press, 1981. xx, 336 p.

Hegel Robert E. Reading illustrated fiction in Late Imperial China. Stanford: Stanford University press, 1998. XVIII, 489 p., ill.

Hsiao Li-ling. The eternal present of the past. Illustrations, theater and reading in the Wan-li period, 1573–1619. Leiden; Boston: Brill, 2007. XIX, 347 p., ill.

Hsü Ginger. A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow. Stanford University press, 2002. 336 p., ill.

Huang Ray. A Year of No Significance: the Ming dynasty in decline. New Haven: Yale University Press, 1981.

Idema W., West S.H. Chinese theater, 1100–1450: A source book. Wiesbaden, 1982. (Münchener ostasiatische Studien; Bd. 27).

Index Sinicus. A catalogue of articles relating to China in periodicals and other collective publications. 1920–1955 / Compiled by John Lust. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1964.

Jacovleff et Tchou-Kia-Kien. Le théâtre chinois. Paris, 1922.

Johnson David. Actions speak louder than words: The cultural significance of Chinese ritual opera // Ritual opera, operatic ritual: “Milian rescues his mother” in Chinese popular culture. Berkeley, 1989.

Julien Stanislas. Documents sur l’art d’imprimer a l’aide de planches en bois, de planches en pierre, et de types mobiles, inventé en Chine bien de longtemps avant que l’Europe en fit usage, extraits des livres chinois, par Stanislas Julien. Paris: Benjamin Duprat, 1847.

Kang Woo. Histoire de la bibliographie chinoise. Paris: E. Leroux, 1938. 127 p. (Bibliothèque de l’Institute des Haut etudes chinoise. Vol. V).

Laing Ellen Johnston. Art and aesthetics in Chinese popular prints. Selections from the Muban foundations collections. Ann Arbour: Center for Chinese studies, The University of Michigan, 2002. (Michigan monographs in Chinese studies. Vol. 49).

Laing Ellen Johnston. Selling Happiness. Calendar posters and visual culture in early-twentieth-century Shanghai. Honolulu: University of Hawai’i press, 2004.

Luvy, Andru. Le motif d’Amphitryon en Chine. «Les cinq rats joient de mauvais tours à la capitale orientale» // Étude sur le conte et le roman chinois. Paris, 1971.

Liu Chun Jiang. “Mulianxi” in Qingyang tune and the religious rituals in Jiangxi province / tr. by Issei Tanaka // Oriental culture. Tokyo, 1990. № 71. P. 38–55. (in Japanese).

- Le Coq, A. von.* Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. II. Die manichäischen Miniaturen. Berlin: D. Reimer, 1923.
- Le livre et l'imprimerie en Extrême Orient et en Asie du Sud. Bordeaux: Société des bibliophiles de Guyenne, 1986. 356 p., ill.
- Le roman du pourfendeur de démons. Paris, 1976. 425 pp. (Mémoires de l'Institut de Haut Étude Chinoises. Vol. IV).
- Lo V.* Imagining practice: sense and sensuality in early Chinese medical illustration // Graphics and text in the production of technical knowledge in China. The warp and the welt / ed. Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann, Georges Métaillé. Leiden: Brill, 2007. P. 393–484.
- Loewe M.* The Former Han dynasty // The Cambridge History of China: Volume I: the Ch'in and Han Empires, 221 B.C. — A.D. 220, 103–222 / ed. by Denis Twitchett and Michael Loewe. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.
- Loon Piet van der.* Les origines rituelles du théâtre chinois // Journal asiatique. Paris, 1977. P. 141–168.
- Lowry Kathryn A.* The tapestry of popular songs in 16-th — and 17th century China. Reading, imitation, and desire. Leiden, Boston: Brill, 2005. (Sinica Leidensia, LXIX).
- Lust J.* Chinese popular prints. Leiden, 1996. (Handbuch der Orientalistik. 4. Abteilung. China II).
- Mackerras C.* Chinese drama. A historical survey. Beijing, 1990.
- McDermott Joseph.* The ascendancy of the imprint in China // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 55–107.
- McDermott Joseph P.* A social history of the Chinese book. Books and literati culture in late imperial China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006. 294 p.
- McKenzie D.F.* Bibliography and the sociology of texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- McLaren Anne E.* Constructing new reading publics in late Ming China // Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 152–184.
- McLuhan Marshall.* The Gutenberg galaxy. The making of typographic man. Toronto: University of Toronto press, 1962.
- Mair Victor H.* Language and ideology in the written populizations of the Sacred Edit // Popular culture in late imperial China. Berkeley; Los Angeles; London, 1985. (Studies on China, 4). P. 325–360.
- Mair V.H.* Painting and performance. Chinese picture recitation and its Indian genesis. Honolulu, 1988.
- Menshikov L.N.* An album of illustrations to the famous Chinese novels // Manuscripta Orientalia. International Journal for Oriental manuscript research. 1997. Vol. 3. № 3. C. 54–68.
- Métaillé G.* The representation of plants: engravings and paintings. Graphics and text in the production of technical knowledge in China. The warp and the welt / ed. Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann, Georges Métaillé. Leiden: Brill, 2007. P. 487–520.
- Mistress and Maid (Jiaohongji) by Meng Chengshun / tr. by Cyril Birch. New York: Columbia University Press, 2000.
- Murray Julia K.* Didactic illustrations in printed books // Printing and book culture in late imperial China/ ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 417–451.

- Murray Julia K.* Mirror of morality: Chinese narrative illustration and Confucian ideology. Honolulu: University of Hawai'i press, 2007.
- Pal, P., Meech-Pekarik, J.* Buddhist book illumination. New York: Hacker, 1988.
- Pan Jixing.* A comparative research of early movable-type printing technique in China, Korea and Europe // Gutenberg-Yahrbuch. Mainz, 1990.
- Pan Xiafen.* The stagecraft of Peking opera: from its origins to the present day. Beijing, 1995.
- Peking opera painted faces. With notes on 200 operas / text by Zhao Menglin and Yan Jiqing; draw. by Zhao Menglin. Beijing, 1994.
- Pelliot P.* Les débuts de l'imprimerie en Chine / Œuvre posthumes de Paul Pelliot, publiées sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres et avec le concours du Centre national de la Recherche Scientifique). Paris: Imprimerie nationale. Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1953. VIII, 139 p.
- Pimpaneau J.* Chanteurs, conteurs, bateleurs: Littérature orale et spectacles populaire en Chine. Paris, 1977. (Bibl. asiatique, vol. 34).
- Pimpaneau J.* Promenade au Jardin des Poiriés. L'opéra chinois classique. Paris, 1983.
- Plaks Andrew H.* The four masterworks of the Ming novel: Ssu ta ch'i-shu. Princeton University press, 1987.
- Po Sung-nien, Johnson D.* Domesticated deities and auspicious emblems. The iconography of everyday life in village China. Popular prints and papercuts from the collection of Po Sung-nien. Berkeley, 1992. (Publications of the Chinese popular culture project, 2).
- Printing and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005.
- Prunner G.* Papiergötter aus China. Populäre Druckgraphik religiösen Inhalts aus den Beständen des Hamburgischen Museum für Völkerkunde. Hanover, 1987.
- Prušek J.* The origins and the authors of the *hua-pen*. Prague: Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences, 1967.
- Rawski Evelyn S.* Qing publishing in non-Han languages // Printing and book culture in late imperial China/ ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 304–332.
- Rawski E.E.* [Ред.]: *Murray Julia K.* Mirror of morality: Chinese narrative illustration and Confucian ideology. Honolulu: University of Hawai'i press, 2007 // Harvard Journal of Asiatic Studies. 2008. Vol. 68. 2. P. 223–229.
- Reed Christopher A.* Gutenberg in Shanghai. Chinese print capitalism, 1876–1937. Vancouver; Toronto: University of British Columbia Press, 2004. XVII, 391 p., ill. (Contemporary Chinese Studies).
- Riftin B.* Über die chinesische Buchgraphik und die Illustrationen zum “Djin Ping Meh” // Kin Ping Meh / Übertr. von F. Kuhn. Leipzig, Weimar, 1988. Bd. 2. S. 507–522.
- Ritual opera, operatic ritual: “Mu-lien rescues his mother” in Chinese popular culture. Papers from the International workshop on the Mu-lien operas, held in Berkeley on Aug. 9–13, 1987 / ed. by D. Jonson. Berkeley, 1989. (Publications of the Chinese populaire culture project, 1).
- Shui hu zhuan. All men are brothers / tr. from the Chinese by Pearl S. Buck. New York: John Day, 1937.

- Science and civilization in China. In 14 volumes. Cambridge: Cambridge University press, 1954—1990.
- Seivert H.* Folkreligion und national Tradition in Taiwan. Stuttgart, 1985. (Münchener ostasiatische Studien, 38).
- Siren Oswald.* Chinese painting. Leading masters and principles. 1—7 vol. New York: Ronald Press; London: Lund Humphries, 1956—195. Vol. 2.
- Soulie de Morant G. et Gaillard A.* Théâtre et musique moderne en Chine. Paris, 1926.
- Starr Chloe F.* Right-light novels of the late Qing. Leiden: Brill, 2007. 291 c. (China studies. Vol. 14).
- The story of Hua Guan Suo / translated with an introduction by Gail Oman King. Tempe: 1989. (Center for Asian studies Arizona University monograph series, 23).
- Tanaka Issei.* The social and historical context of Ming-Ch'ing local drama // Popular culture in Late Imperial China. P. 143—160.
- Tian Xiaofei.* Tao Yuanming and manuscript culture: the record of a dusty table. University of Washington Press, 2005. 319 c.
- Tong Yue.* The Tower of myriad mirrors: a supplement to Journey to the West. Ann Arbor: Center for Chinese studies, the University of Michigan, 2000. (Michigan classics in Chinese studies, 1).
- Tsien Tsuen-hsuei.* Paper and printing // Needham Joseph. Science and civilization in China. Vol. 5: Chemistry and chemical Technology. Part 1. Cambridge: Cambridge University press, 1985. 485 p.
- Tsien Tsuen-hsuei.* Written on Bamboo and Silk. The beginnings of Chinese books and inscriptions. Chicago: The University of Chicago Press, 1962; 2004. 320 p.
- Twitchett Denis.* Printing and publishing in Medieval China. New York, 1983.
- Umezo Jiro.* Pien and Pien-wen // The Japan science review, 1957. № 8. P. 1—2.
- Vandier-Nicolas N.* Śāriputra et les six maîtres d'erreur. Facsimile du manuscrit chinois 4524 de la Bibliothèque Nationale. Avec traduction et commentaire du texte. Paris, 1954. (Mission Pelliot en Asie Centrale. Série in quatre, V).
- Verse in three characters and genre pictures. Beijing: China intercontinental press, 2005.
- Views from the West. Collection of nineteenth Century Pith Paper Watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. Guangzhou: Guangzhou Museum, 2001.
- Wang David Der-wei.* Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849—1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.
- Wang Shu-ts'un.* Ancient Chinese woodblock New Year Prints. Peking, 1985.
- Weitzmann, Kurt. Illustrations in roll and codex. Princeton University Press, 1970.
- West S.H.* Vaudeville and narrative: Aspects of Chin theater. Wiesbaden, 1977. (Münchener ostasiatische Studien, Bd. 20).
- Winchester Simon.* The Man Who Loved China: The fantastic story of the eccentric scientist who unlocked the mysteries of the Middle Kingdom. New York: Harper Collins Publishers, 2008. 316 p.
- Wu, Hung.* The double screen. Medium and representation in Chinese painting. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 296 pages, 16 color plates, 155 halftones. London: Reaktion Books, 1996. C. 246—259.
- Xu Xiaoman.* “Preserving the bonds of Kin”: genealogy masters and genealogy production in the Jiangsu-Zhejiang area in the Qing and Republican period // Printing

and book culture in late imperial China / ed. by Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. P. 332–371.

Yee Loc-ween Francis. The historic geography of book markets in China: a case study of Liulichang. [Thesis]. The University of British Columbia, 1988.

Zucker A.E. The Chinese theater. London, 1925.

Zung C. Secrets of Chinese drama. Shanghai, 1931.

На китайском и японском языках:

阿英. 晚清戲曲小說目. 上海: 上海文艺联合出版社, 1957.

阿英. 紅樓夢版畫集. 上海: 上海出版公司, 1955. 103 с., ил.

阿英. 中國連環畫史話. 北京: 中国古典艺术出版社, 1957. 30 с., ил.

阿英. 中國年畫發展史略. 北京: 朝花美術出版社, 1954.

青木正兒. 中國近代戲曲史. 北京: 作家出版社, 1958.

白蛇傳集 / 傅惜華編. 上海: 上海出版公司, 1955.

北京民间风俗百图 = A pictorial record of old Chinese folklore. 北京: 北京图书馆, 2003. 100 с. ил.

王伯敏. 中國版畫史. 上海: 上海人美社. 1961. 240 с., ил.

王國維. 戲曲論文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1957.

王國維. 宋元戲曲史. 上海: 中国书店, 1924.

王坤著. 义成永画点田野调查报告 = The field research report for Yi Cheng Yong woodblock New Year paintings firm / 冯骥才主编. 北京: 中国戏剧出版社, 2011. 144 с. (北京文化丛书. 中国木版年画研究系列).

王曉傳. 元明清三代禁毀小說戲曲史料. 北京: 作家出版社, 1958. 430 с.

王樹村. 关于门画, 历华问题 // 美术. 1956. № 12. С. 47–49.

王樹村. 民間年畫 // 中國美術全集編輯委員會. 北京: 人民美術出版社, 1985. (中國美術全集. 21). 219 с.

王樹村. 戲齣年畫. 上下冊. 臺北: 英文漢聲出版社, 1991.

王樹村. 太平天國時期的民間年畫 // 文物. 1959. № 5. С. 19–22.

王樹村. 京劇版畫. 北京: 北京出版社, 1959. 201 с., ил.

王樹村. 中國民間年畫百圖. 北京: 人民美術出版社, 1988.

王樹村. 中國民間畫決. 上海: 上海人民美術出版社, 1982.

王樹村. 中國傳統行業諸神 = Wang Shucun. Chinese Gods of old trades. 北京: 外文出版社, 2004. 253 с., ил.

王樹村. 楊柳青年畫資料集. 北京: 人民美術出版社, 1959.

文震亨. 长物志. 上海: 商务印书馆, 1936. (叢書集成. Т. 1508).

郭味蕓. 中國版畫史略. 北京: 朝花美術出版社, 1962. 296 с.

顾炎武. 日知錄集釋. 上海: 中华书局, 1936.

杜牧. 杜牧詩選. 香港: 三聯書店, 1985. 10, 223 с. (中國歷代詩選集).

東周列國志. 上下冊 / 馮夢龍編. 北京: 作家出版社, 1958.

葉德輝著. 書林清話. 10卷. S. 1.: 觀古堂, 庚申 [1920].

榮齋齋畫譜. Т. 1–100. 北京: 荣宝斋出版社, 1988.

任半塘. 唐戲弄. 上下冊. 北京, 1958.

任率英. 怎樣畫刀馬人物. 北京: 人民美術出版社, 1984. 99 с., ил.

以画过年: 天津年画史图录 / 冯骥才主编. 中国木版年画研究基地, 天津大学冯骥才文学艺术研究院. 郑州: 河南美術出版社, 2009. 157 с., ил.

李時珍 [明]. 本草綱目. 北京: 人民衛生出版社, 1963. 178 с.

羅爾綱. 楊柳青發展的太平天國年畫考證 // 文物, 1959. № 5. С. 23–27.

- 魯迅. 中國小說史略. 北京: 中華書局, 1962.
- 留庵. 中國雕版源流考. 上海: 商務印書館, 1924 (文藝叢刊, 2).
- 明成化說唱詞話叢刊 / 上海博物館編. 北京: 文物, 1979.
- 連救母勸善檄 北京: 中華書局, 1953. (古本戲曲叢刊. 1)
- 梅蘭芳. 舞台生活四十年. 全兩冊. 上海: 平明出版社, 1952.
- 孟元老. 東京夢華錄注. 北京: 商務印書館, 1959. 21, 274 p.
- 年畫的價值 — 中國木版年畫國際論壇會議論文集 = The value of New Year prints: Proceedings of the International Symposium on China woodblock New Year prints. 天津: 天津大學馮驥才文學藝術研究院, 2011. 260 c., ил.
- 年畫研究 / 馮驥才主編. 北京: 中國戲劇出版社, 2011. 131 c., ил.
- 歐陽予倩. 自我演戲以來 (1907—1928). 北京: 中國戲劇出版社, 1959. 310 c.
- 蒲松齡. 聊齋志異. 上海: 上海古籍出版社, 1984.
- 島田翰. 漢籍善本考. 北京: 北京圖書館出版社, 1905.
- 新刊奇妙全相註釋西廂記. 上海: 上海印書館, 1955.
- 蘇州桃花塢木版年畫 = Taohuawu woodblock New Year Prints, Suzhou. Nanjing: Jiangsu Ancient book publishing house, 1991. 167 c., ил.
- 隋唐演義. 上海: 上海古典文學出版社, 1956. 774 c.
- 宋梨花. 明清時期的小說傳播. 北京: 中國社會科學出版社, 2004. 408 c.
- 宋梨花. 插圖與明清小說的閱讀及傳播 // 文學遺產. 2000. № 4. C. 116—125.
- 孫楷弟. 中國通俗小說書目. 北京: 作家出版社, 1958. 323 c.
- 徐渭. 南詞敘錄 — 卷. 北京: 中國戲劇出版社, 1959. (中國戲曲研究院編中國古典戲曲論著集成. 第3冊).
- 繡像小說. 全八冊. 上海: 上海書店, 1980.
- 田仲一成. 五十, 六十世紀ぬ中心とする江南地方劇變質たつて: 明代江南演劇における雅俗分解進行 // 東洋文化研究所既要72. 1977. C. 129—440.
- 中華世界 民間版畫 — 招福 祈 = Chinese popular prints: Pray for Happiness. 天理參考館. 第64回企畫展. 12 c., ил.
- 陶君起. 京劇的角色分行及其藝術特點. 北京: 中國戲劇出版社, 1960. 48 c. (戲曲基本知識小叢書).
- 陶君起. 京劇劇目初探. 北京: 中國戲劇出版社, 1963. 572 c.
- 吳旻旻. 漢畫像石“車馬出行圖”之帝國想象 = Wu Min-min. The Imperial imagination in depictions of Journeys by horse and carriage in Han stone reliefs // 漢學研究. 2010. T. 28. № 4 (63). C. 1—41.
- 馮夢龍. 古今小說. 北京: 人民文學出版社, 1958.
- 馮夢龍. 醒世恆言. 上下冊. 北京: 人民文學出版社, 1956.
- 馮夢龍. 警世通言. 上下冊. 北京: 人民文學出版社, 1984.
- 馮驥才. 一個古畫鄉的“臨終搶救”. 北京: 生活, 讀書, 新知三聯, 2011. 188 c., ил.
- 馮驥才十年中國木版年畫搶救檔案 = Feng Ji Cai. Ten years Chinese woodblock New Year paintings and prints rescuing files / 向雲駒主編. 天津: 天津大學馮驥才文學藝術研究院, [2011]. 367 c.
- 黃湧泉. 陳洪綬. 上海: 上海人民出版社, 1958. 48 面. (中國畫家叢書).
- 胡灣川. 傳統小說的版畫插圖 // 中外文學. 1988. 卷 16. № 12.
- 京劇大觀. 1—6 冊. 北京: 寶文堂書店, 1958.
- 京劇彙編 // 北京市戲曲編導委員會. 1—103 冊. 北京, 1957—1958.
- 京劇叢刊 // 中國戲曲研究院編輯. 1—32 冊. 上海: 新文藝出版社, 1954.
- 全像評話五種. 1—5 冊. 北京: 文學古籍刊行, 1956.
- 翟灝. 通俗編 [38卷]. 臺北: 廣文書局, 1968.
- 翟灝. 通俗編 [38卷]. 臺北: 廣文書局, 1968.

- 张衡. 西京赋. 张衡诗文集校注. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- 張大復. 天下樂 // 曲海總目提要. 上中下册. 北京: 人民文学出版社, 1959. 卷 21.
- C. 1033–1036.
- 張映雪. 楊柳青年畫選. 北京, 1957.
- 趙叔向. 肯綮錄. 上海: 商务印书馆, 1936. (叢書集成. T. 285).
- 周貽白. 中國戲曲論集. 北京: 中国戏剧出版社, 1960. 465 c.
- 周貽白. 中國戲劇史. 北京: 中华书局, 1953.
- 周密. 武林舊事 // 孟元老. 東京夢華錄, 外四种. 上海: 古典文学出版社, 1956.
- 周妙中. 清代戲曲史. 鄭州: 中州古籍出版社, 1987. (中國古代戲曲研究叢書).
- 周信芳舞臺藝術. 北京, 1961.
- 中國版畫史圖錄 // 鄭振鐸編著. 1–24 冊. 上海, 中國版畫社, 1940–1947.
- 中國古典戲曲論著集成 / 中国戏曲研究院. 1–10 冊. 北京: 中國戲劇出版社, 1980.
- 中國工藝美術大辭典. 南京: 江蘇美術出版社, 1988.
- 中國大百科全書. 戲曲. 曲藝. 北京; 上海: 中國大百科全書出版社, 1983.
- 中国木板年画传承人口述史丛书. 14 册. 天津: 天津大学冯骥才文学艺术研究院, 2006–2011.
- 中国木板年画集成 / 冯骥才主编. 俄罗斯藏品卷 / 李福清主编. 阎国栋翻. 北京: 中华书局, 2009. (中国民间文化遗产抢救工程 = The project to rescue Chinese folk cultural heritage).
- 中国美术词典 / 沈柔坚主编. 上海: 上海辞书出版社, 1987. 659 c.
- 中國戲曲曲藝辭典. 上海: 上海辞书出版, 1981. 823, 55 c.
- 中国戏剧史图鉴 = Pictorial handbook of the history of Chinese drama // 国艺术研究院戏曲研究所编. 北京: 人民音乐出版社, 2003. 298 c., ил.
- 中国出版史料. 古代部分 / 宋原放主编; 吴道弘, 王建輝, 张立升副主编: 宋原放, 王有朋辑注. 武汉: 湖北教育出版社; [济南市]: 山东教育出版社, 2004.
- 鄭振鐸. 插圖本中國文學史. T. 1–4. 北京: 外国文学出版社, 1982.
- 鄭振鐸. 中國俗文學史. 上下冊. 北京: 商务印书馆, 1954.
- 陳英仕. 清代鬼類諷刺小說三部曲. 臺北: 秀威資訊科技, 2005 [民94]. 283 c.
- 程存洁. 十九世纪中国外销通草水彩画研究 = Chinese export watercolours on pith in the 19th century. 上海: 上海古籍出版社, 2008. 312 c., ил.
- 陳元靚. 歲時廣記. 上海: 商务印书馆, 1936. (叢書集成. T. 181).
- 沈括. 新校正夢溪筆談. 北京: 中華書局, 1957.
- 遠珂. 中國神話傳說詞典. 成都: 四川省社會科學院去出版社, 1998. 1075 c.
- 元明戲曲葉子 // 中國古代版畫叢刊. 第 = 冊. 上海: 上海古籍出版社, 1960.
- 楊柳青年畫研究. 天津: 天津楊柳青畫社, 1986.
- 楊家將演義. 杭州: 浙江人民出版社, 1980.





ИЕРОГЛИФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ

Указатель имен

- А-доу* 阿斗 220
А-ин (псевдоним Цянь Син-цуня)
阿英 (錢杏邨) (1900–1977) 34, 51,
79, 84, 86, 124, 157, 177, 182, 210,
217, 219, 222, 231, 237, 240, 247, 268,
269, 272, 273, 277, 278
- Ба, герой* 巴杰 223
Ба-ван* 霸王 см. Сян Юй
Басянь-ван* 八賢王 см. Чжао Дэ-фан
Бань Гу 班固 (32–92) 94
Бань-гуань* 伴官 188
Бао-сы* 褒姒 212
Бао Чжэн (Бао-гун)* 包拯 (包公)
(999–1062) 162, 188, 232, 233, 238,
243–245, 247, 252–254
Би Шэн 畢昇 (990–1051) 57
Бо И-као* 伯邑考 211
Бо Цзюй-и 白居易 (772–846) 99
Боги богатства пяти дорог 五路財神
194
- Ван Ань-ши 王安石 (1021–1086) 105,
145
Ван Бао-чуань* 王寶釧 226
Ван Бо-дан* 王伯當 239
Ван Вэй 王維 (701–761/699–759) 99,
179
Ван Го-вэй 王國維 (1877–1927) 46, 128
Ван И (Ван Сы-шань) 王繹 (王思善)
(XIV в.) 160
Ван Лин 王玲 (1917/1918–1994) 17, 18
Ван Лин-гуань* 195
Ван Ман* 王莽 (45 г. до н. э.–23 г. н.)
217
- Ван Си-лянь 王希廉 (первая треть
XIX в.) 125
Ван Си-чжи 王羲之 (303–361) 110
Ван Син-юй* 王行瑜 226
Ван Сяо-нун 汪笑儂 (1858–1918) 155
Ван Тин-на 王廷納 (пр. 1569 — пр. 1618)
142
Ван Тун* 王通 236
Ван Тянь-лу* 王天陸 см. также Хань
Тянь-хуа* 232
Ван Цзе 王玠 (IX в.) 53
Ван Цзинь* (Цзюнь) 王晉 (浚) 221
Ван Цзю-лин 王九齡 (1816–1884) 154
Ван Чжао-цзюнь* 王昭君 80, 217
Ван Чжи-дэн 王禔登 (1535–1612) 104
Ван Чжэн 王禎 (元) 57
Ван Чунь-э* 王春娥 241
Ван Ши-фу 王實甫 (кон. XIII — нач.
XIV в.) 78, 91, 136, 137, 149, 226,
262, 284
Ван Шу-цунь 王樹村 (1923–2009) 29,
34, 81–83, 87, 88, 152, 153, 160, 161,
163–167, 172, 175, 178, 180, 209, 210,
220, 221, 225, 250–252
Вань-ли 萬曆 (1573–1620), девиз годов
правления минского императора
Шэнь-цзуна (1563–1620), Чжу
И-цзюнь 朱翊鈞 23, 56, 65, 67, 68,
69, 71–73, 84, 98, 100–104, 108, 133,
134, 136, 139, 143, 144, 182, 242
Вань Цзин 萬燦 (цзиньши в 1616–
1624 г.) 118
Ван Янь-чжан* 王彥章 227
Военачальники пяти дорог 五路將軍
194

Вэй-то* 韋陀 199
 Вэй Чжун-сянь 魏忠賢 (1568–1627) 118
 Вэнь-ван* 文王 211
 Вэнь-гун* (Цзинь) 文公(晉) 212
 Вэнь Кан 文康 (сер. XIX в.) 248
 Вэнь Тянь-сян* 文天祥 (1236–1283) 237
 Вэнь-чан* 文昌 185
 Вэнь Чжэн-мин 文征明 (1470–1559) 59
 Вэнь Чжэн-мин 文徵明 (1574–1646) 118
 Вэнь Чжэнь-хэн 文震亨 (1585–1645) 183

 Гань Бао 干寶 (IV в.) 210
 Гао Ван* 高旺 231, 232
 Гао Вэнь-сю 高文秀 (元) 218
 Гао Лянь 高濂 (пр. 1573–1620) 237
 Гао Мин 高明 (пр. 1305–1380) 131, 140, 150
 Гао Тун-хай* 高通海 244
 Гао Хуай-дэ* 高懷德 (926–982) 228, 231
 Гао Ци-пэй 高其佩 (1672–1734) 191
 Гао-цзу 高祖 см. Лю Бан
 Гао Чун* 高崇 235
 Гао Э 高鄂 (1758 — ок. 1815) 124
 Го Цзы-и* 郭子一 225
 Гу Кай-чжи 顧愷之 (ок. 344 — ок. 406) 7, 74
 Гу Цзянь-лун 顧見龍 (1606–1687?) 123
 Гу Янь-у 顧炎武 (1613–1682) 184
 Гуан-суй 光緒 (1875–1908), девиз годов правления цинского императора Дэ-цзуна (1871–1908) 112, 125, 248
 Гуаньинь* 觀音 48, 49, 193, 198, 201, 315
 Гуань Хань-цин 關漢卿 (1221–1290 или 1240–1310) 137, 218, 232, 238
 Гуань Юй* (Гуань-ди) 關羽 (關帝) (169–219) 77, 80, 155, 163, 181, 201, 202, 206
 Гэ Цзюнь-цин 蓋俊卿 270

 Да-ци* 妲己 210, 211, 317
 Дай Лянь-цзэн 戴廉增 (1735–1795) 84, 85, 177, 225, 236, 252, 271
 Дай Цзун* 戴宗 234

Дао-гуан 道光 (1821–1850), девиз годов правления цинского императора Сюань-цзуна (1782–1850) 125, 156
 Ди Цин* 狄青 232, 310
 Дин Гао 丁臯 (XVIII в.) 160
 Дицзан-ван* 地藏王 199
 Дин Юнь-пэн 丁雲鵬 140
 Доу Тао 竇淘 (IV в.) 110
 Доу Э* 竇娥 238, 313
 Доу Эр-дунь* 竇爾敦 247
 Ду Вэнь-сюэ* 杜文學 241
 Ду Му 杜牧 (803–852) 177
 Ду Пин* 杜平 193, 194
 Ду Сянь* 杜宪 241
 Ду Фу 杜甫 (712–770) 100, 218
 Ду Цзинь 杜堇 (цзиньши в 1465–1509) 118
 Дунфан Шо* 東方朔 81, 310
 Дунь Ли-чэнь 敦禮臣 (1855–1911) 82, 190
 Дунь Цзе-юань 董解元 (1190?–1208?) (Цзе-юань не имя, но ученое звание: Дунь, занявший первое место на экзаменах на степень цзюйжэнь舉人) 137
 Дун Юэ 董說 (1620–1686) 221
 Дэнь Ю* 鄧攸 120
 Дэ-цзун 德宗 (742–805, на троне 780–805) 192

 Е Дэ-хуй 葉德輝 (1864–1927) 13, 15
 Е Фэн-чунь 葉逢春 (XVI в.) 116
 Е Цянь-юй 叶浅予 (1907–1995) 278

 Жэнь Жун-цин* 任蓉卿 227
 Жэнь-цзун* 仁宗 (1010–1063, на троне 1022–1063) 232, 233

 И-ван* 夷王 (周) 212
 И-гэ* 倚哥 241
 Ин-ин* 鶯鶯 91, 137, 139, 140, 149, 227, 255, 262, 284
 Инь Лян* 尹亮 244
 Инь Хун* 殷洪 245

 Кан-си 康熙 (1662–1722), девиз годов правления цинского императора Шэн-цзу (1654–1722) 66, 98, 122–124, 244, 247

- Коу Чжунь* 寇准 230
 Куан Чжун* 匡忠 250
 Куй-син* 魁星 112, 185
 Кун Хуай* 孔懷 252
 Кун-цзы (Конфуций) 孔子 (551–479 гг. до н. э.) 45, 51, 68, 95–99, 104, 115, 155, 214
 Кун Юань-цо 孔元措 (XII в.) 96
- Лан Жу-бао* 郎如豹 246
 Лан Жу-ху* 朗如虎 246
 Лань Цай-хэ* 藍采和 200
 Лао-цзы 老子 (VI в. до н. э.) 97
 Ли Бай-чуань 李白川 (1719–1771) 241
 Ли Бао-цзя 李保價 (Ли Бо-юань 李伯元) (1867–1906) 271–273
 Ли Бо* 李白 (701–762) 89, 225
 Ли Вэнь* 李文 212
 Ли Гуан* 李廣 212
 Ли Гуан-тин 李光庭 (XIX в.) 82
 Ли Да-чэн* 李大成 245
 Ли Жу-чжэнь 李汝珍 (пр. 1763 — пр. 1830) 223
 Ли Куй* 李逵 234
 Ли Кунь* 李堃 245
 Ли Кэ-юн* 李克用 (856–908) 227
 Ли Лян* 李良 242
 Ли Ма-доу 利瑪竇 китайское имя Маттео Риччи (Matteo Ricci) (1652–1610) 52
 Ли Пин-эр* 李平兒 251
 Ли Пэй* 李佩 245
 Ли Сань-чунь* 李三春 251
 Ли Те-гуай* 李鉄拐 200
 Ли Тин-мо 李廷墨 (?–?) 139
 Ли-хоу* 李後 233
 Ли Хэ 李賀 (791–817) 108
 Ли Цзинь-жун 李錦榮 270
 Ли Цзы-чэн* 李自成 (1606–1645) 243
 Ли Цин-чжао 李清照 (1084–1147) 280, 282
 Ли Ци-хоу* 李七侯 243
 Ли Цунь-сяо* 李存孝 227
 Ли Чжи 李贄 (1527–1602) 119
 Ли Ши-минь* 李世民 (599–649, на троне с 626 г.) 221, 222
 Ли Ши-чжэнь 李時珍 (1518–1593) 184
 Ли Юань* (Гао-цзу) 李淵 (高祖) (566–635, на троне 618–627) 221, 222
- Ли Юй (1591?–1671?) 李玉 240, 242
 Ли Юй 李漁 (псевдонимы Хуй-дао-жэнь 回道入, Ли Ли-вэн 李笠翁) (1611–1679/1680) 68, 121, 142, 147, 288
 Ли Юнь-цин 李云慶 (?–1934) 155
 Ли Юэ-сэ 李約瑟 китайское имя Дж. Нидема (Noel Joseph Terence Montgomery Needham) (1900–1995) 17, 18, 37, 287
 Ли Ян 李陽 (род. 1760) 111
 Ли Янь-фэй* 李艷妃 242
 Лин Мэн-чу 凌濛初 (1580–1644) 72, 126, 138, 140, 141
 Ло Бинь-ван* 駱賓王 223
 Ло Гуань-чжун 羅貫中 (ок. 1330–1400) 114, 115, 201, 218, 261, 288
 Ло Моу-дэн 羅懋登 (до и после 1596 г.) 190
 Ло Пин 羅聘 (1733–1799) 127
 Ло Хун-сюнь* 羅宏勛 223
 Ло Хунь* 羅混 224
 Ло Чэн* 羅成 222, 224
 Ло Янь* 羅雁 251
 Лу Бинь* 陸炳 240
 Лу Вэнь-лун* 陸文龍 235
 Лу Синь 魯迅 (1881–1936) 34, 76, 271
 Лу Чжи-шэнь* 魯智深 234
 Лу Шэн-куй 盧勝奎 (1822–1889) 155
 Лу Шэнь 陸深 (明) 53
 Лун-ван* 龍王 202, 211
 Лю Бан (Гао-цзу)* 劉邦 (高祖) (256–195 гг. до н. э., на троне с 206 г.) 12, 216, 217, 221, 222
 Лю Бэй* 劉備 (161–223) 175, 219, 220, 270
 Лю Дуй 劉兌 (до и после 1383 г.) 76
 Лю Ин-цзу 劉應祖 (XVII в.) 121
 Лю Лу-цин* 劉祿景 252
 Лю Се 劉勰 (ок. 465 — ок. 522) 95
 Лю Синь 劉歆 (I в. до н. э.) 12
 Лю Сю* 劉秀 (6 г. до н. э.–57 г. н. э.) 218
 Лю Сян 劉向 (пр. 79–6 гг. до н. э.) 12, 94
 Лю Хар* 劉海兒 112
 Лю-хоу* 劉後 233
 Лю Цзинь* 劉金 239
 Лю Ци* 劉基 (1311–1375) 228

Лю Ци-сянь 劉啓先 (XVIII в.) 121
Лю Чжи-юань* 劉知遠 (895–948) 228, 288
Лю Э 劉鶚 (1857–1909) 271
Лю Юань 劉源 (XVII в.) 57
Лю Юй-мин 劉玉明 (XVI в.) 118
Лю Янь-чан* 劉彥昌 237
Люй Дун-бинь* 呂洞賓 200
Люй-хоу* 呂後 216, 217
Лэн Мэй 冷枚 (пр. 1670–1742 или позднее) 124
Лян Янь-нянь 梁延年 (XVII в.) 98

Ма, братья 馬: Ма Юэ-гуань 馬曰琯 (1687–1755) и Ма Юэ-лу 馬曰璐 (1711–1799) 66, 189
Ма-ван* 馬王 202
Ма-гу* 麻姑 249
Ма У* 馬武 218
Ма Фан* 馬方 242
Ма Юй-лун* 馬玉龍 244
Мао Жу-ху* 毛如虎 246
Ми-фужэнь* 糜夫人 175
Мин-хуан (Сюань-цзун, 712–755) 129, 181
Минь-ван* (Ци) 溥王 (齊) 213
Минь Ци-цзи 閔齊伋, Юй-у 遇五 (1580 — после 1661) 138–141, 156
Минь Цзы-цянь (Минь Сунь)* 閔子騫 (閔損) (536–487 г. до н. э.) 214
Монах Песков = Ша-сэн* 沙僧 116, 120
Мо Хуай-гу* 莫懷古 240
Мо Цзи* 莫稽 240
Мо Чэн* 莫成 240
Му Гуй-ин* 穆桂英 231, 312
Мулянь* (санскр. Маудгальяна) 目連 198, 199, 201, 206, 284
Му Тянь-ван* 穆天王 231
Му-цзун (1537–1572, на троне с 1567 г., девиз правления Лун-цин) 穆宗 242
Мэй Лань-фан 梅蘭芳 (1894–1961) 129, 132, 148, 210, 225, 289
Мэн Лян* 孟良 230
Мэн Хао-жань* 孟浩然 (689–740) 177, 178
Мэн-цзы* 孟子 (372–289 г. до н. э.) 112, 113, 216

Мэн Цзян-нуй* 孟姜女 216
Мэн Чэн-шунь 孟程舜 (1599–1684) 76
Мэн Юань-лао 孟元老 (ок. 1080 — ок. 1147) 183
Мяо Цин* 苗慶 241
Мяо Шэн-чунь 苗勝春 270

Насмешник из Ланьлина = Ланьлин Сяо-сяо-шэн 蘭陵笑笑生 (XVI в.) 116
Нидэм Дж. см.: Ли Юэ-сэ
Ночжа* 哪吒 211

Оуян Дэ* 歐陽德 244
Оуян Сю 歐陽修 (1007–1072) 145
Оуян Фан* 歐陽方 229
Оуян Юй-цянь 歐陽予倩 (1889–1961) 129

Пан Юань* 龐元 232
Пань-гуань* 判官 181, 187, 188, 190, 199
Пань Хун* 潘洪 230
Пин-ван* 平王 (?–516 г. до н. э.) 212
Пин-ди* 平帝 (1–5) 217
Пин[-эр]* 瓶 [兒] 116
Пу Сун-лин 蒲松齡 (1622–1715) 127, 131, 242, 248, 255
Пу Тянь-дяо* 濮天雕 245
Пэн Пэн* 彭朋 (1637–1704) 243, 244, 245, 254
Пэн ши 彭氏 119
Пять светлых Цай-шэней* У сянь цай-шэнь 五顯財神 194

Риччи Маттео см.: Ли Ма-доу

Сан Ши-чан 桑世昌 (XII в.) 110
Саньшэнму* 三聖母 237
Се Ху* 謝虎 246
Се Цзань-тай = Tse Tsan-tai = James See 謝鑽泰 (1872–1903) 277
Симада Кан 島田翰 (1879–1915) 13
Симэнь Цин* 西門慶 234
Си-цзун* 僖宗 (862–888, на троне с 873 г.) 227
Су Бо-юй 蘇伯玉 (II в.) 109, 110
Су Сюнь (Су Лао-цюань) 蘇洵 (蘇老泉) (1009–1066) 85

- Су Хань-чэнь 蘇漢臣 (北宋, 1094?–1172?) 110
- Су Хуй 蘓惠 (IV в.) 145
- Су Чжэ 蘓轍 (1039–1112) 104, 145
- Су Ши (Су Дун-по) 蘇軾 (蘇東坡) (1037–1101) 65, 99, 100, 104–107, 145, 146, 291
- Сун Мэй-дун 宋梅東 (元) 76
- Сун Цзян* 宋江 114, 233–235
- Сун Чэн* 宋成 225
- Сунь Син-чжэ* см. Сунь У-кун 孫行者
- Сунь Сы-мяо* 孫思邈 (581–682) 222
- Сунь У-кун* 孫悟空 116, 119, 120, 168, 192, 224, 238
- Сунь Ят-сен 孫逸仙 (1866–1925) 277
- Сыма Цянь 司馬遷 (ок. 145 или 135 — ок. 86 до н. э.) 94, 98
- Сю, актер 秀 131, 258
- Сюань-цзан 玄奘 (600–664?) 116, 120, 192
- Сюань-цзун (Мин-хуан) 玄宗 (明皇) (685–762, на троне 713–756) 129, 181
- Сюй Вэй 徐渭 (1521–1593) 179
- Сюй Хао* 虛耗 183
- Сюй Ци-ин* 許起英 241
- Сюй Чжун-линь 許仲琳 (XVI в.) 210
- Сюй Янь-чжао* 徐彥昭 242
- Сюэ Бао* 薛保 241
- Сюэ Ган* 薛崗 223
- Сюэ Гуан* 薛廣 241
- Сюэ Дин-шань* 薛丁山 223
- Сюэ Жэнь-гуй* 薛仁貴 (614–683) 222, 223
- Сюэ Пин-гуй* 薛平貴 226, 255
- Ся Гуй 夏桂 (пр. 1170 — пр. 1230) 99
- Сянь-фэн (1851–1861), девиз годов правления цинского императора Вэнь-цзуна, 1831–1861) 咸豐 212
- Сян Юй (Ба-ван)* 項羽 (霸王) (232–202 гг. до н. э.) 217 216, 217
- Сяо Гуй-ин* 蕭桂英 234
- Сяо Инь-цзун* 蕭銀宗 229
- Сяо Тун 蕭統 (501–531) 95
- Сяо Хэ* 蕭何 (?–193 до н. э.) 216
- Сяо Энь* 蕭恩 234
- Сяо Юнь-цун 蕭雲從 (1596–1673) 140
- Сяоюэ* 消月 223
- Тай-цзу 太祖 см. Чжао Куан-инь 122
- Тай-чжэнь см. Ян Гуй-фэй
- Тайши Цы* 太史慈 (166–206) 271
- Тан Бо-ху (Тан Инь) 唐伯虎 (唐寅) (1470–1523) 84, 122, 243
- Тан Сянь-цзу 湯顯祖 (1550–1617) 132, 135, 136, 150, 238, 291
- Тан Тун* 唐通 242
- Тань-мэн дао-жэнь 貪夢道人 (清) 243
- Тао Сань-чунь* 陶三春 228
- Тао Юань-мин 陶淵明 (365–427) 100, 107, 177
- Те Гун-ци* 鐵公雞 248
- Тецин* 鐵鏡 230
- Тун-чжи 同治 (1862–1874), девиз годов правления цинского императора Му-цзуна (1856–1874) 258
- Тянь, братья* 田 251
- У-ван (Чжоу)* 武王 (周) (1122–1116 гг. до н. э.) 76, 210, 314
- У Во-яо 吳趸人, 吳沃堯 (1866–1910) 273
- У Да-лан* 武大郎 233
- У Дао-цзы 吳道子 (VIII в.) 182, 184
- У-ди* 武帝 (157–87 гг. до н. э., на троне 140–87 гг. до н. э.) 217
- У Лян 武梁 (?–151) 89
- У Сун* 武松 234, 235
- У Тянь-цю* 武天虬 245
- У Цзин-цзы 吳敬梓 (1701–1754) 193
- У Цзы-суй (У Юань)* 伍子胥 (伍員) (?–484 г. до н. э.) 213, 239
- Учжу* 元術 235
- У Чэн-энь 吳承恩 (ок. 1500–1582) 116, 120, 190, 224, 262, 291
- У Ю-жу 吳友如 (?–1893/97) 269
- У Юань-тай 吳元泰 (до и после 1666) 200
- Фан У 方悟 (цзиньши в 1600–1620) 104
- Фу Си-хуа 傅惜華 (1907–1970) 14, 34
- Фэй Дэ-гун* 費德功 246
- Фэн Дао 馮道 (882–954) 53
- Фэн Мэн-лун 馮夢龍 (1575–1646) 72, 108, 115, 126, 142, 214, 228, 242
- Фэн Цзи-цай 馮驥才 35, 36

- Хань Синь* 韓信 (?–196 г. до н. э.) 216, 217
- Хань Сю* 韓秀 243
- Хань Сян-цзы* 韓湘子 200
- Хань Тянь-хуа* 韓天化 см. также Ван Тянь-лу 232
- Хань Фэй-цзы* 韓非子 (пр. 280–233 г. до н. э.) 179
- Хань Чан* 韓昌 230
- Хань Юй 韓愈 (768–824) 100, 145, 192, 283
- Хо-син* 火星 202
- Ху Ли* 胡理 223
- Ху-фа* 護法 199
- Ху Хэ-нянь 胡鶴年 (?–?) 155
- Ху Цзин-дэ* 胡敬德 79, 186
- Ху Чжэн-янь 胡正言 (Юэ-цун 曰从, Цы-гун 次公) (ок. 1582–1671/1672) 40, 59–61, 90, 122, 287
- Ху Янь-шоу* 呼延壽 229
- Хуа Дэ-лэй* 花得雷 244
- Хуа Му-лань* 花木蘭 222
- Хуа Юнь-лун* 華云龍 236
- Хуан, семья граверов 黃 67, 68, 102, 121, 135
- Хуан Дуань-фу 黃端甫 (XVI в.) 104
- Хуан Дао-чжоу 黃道周 (1585–1646) 118
- Хуан Жу-яо 黃汝耀 (XVII в.) 121
- Хуан Ин-гуан 黃應光 (р. 1592) 104
- Хуан Сань-тай* 黃三太 243–245, 247
- Хуан Тянь-ба* 黃天霸 244–247
- Хуан Фэн-чи 黃鳳池 (цзиньши в 1600–1620) 103
- Хуан Хуа-го* 黃花國 232
- Хуан Цзы-ли 黃子立 (XVII в.) 121
- Хуан Чао* 黃巢 (?–884) 188, 227
- Хуан Чэн-чжи 黃誠之 (XVII в.) 118
- Хуан Шэнь 黃慎 (1687 – пр.1770) 106, 107
- Хуй Цзи-дун 會稽董 (XIX в.) 96
- Хун Го-лян 洪国良 121
- Хун-нян* 紅娘 227
- Хун Сю-цюань* 洪秀全 (1814–1864) 85, 248, 274
- Хэ Сянь-гу* 何仙姑 200
- Хэ Тянь-бао* 賀天保 245
- Хэ-хоу* 賀後 229
- Хэ-Хэ (эрсянь)* 和合 (二仙) 81, 167, 238
- Цай Жу-цзо 蔡汝佐 (XVII в.) 103
- Цай Лунь 蔡倫 (50–121) 47
- Цай Тянь-хуа* 蔡天化 246
- Цай Цзи-сян 蔡季襄 46
- Цай Цзи-цюань* 蔡繼泉 234
- Цай-шэнь* 財神 81, 188, 194
- Цай Юань-фан 蔡元放 115
- Цао Го-цзю* 曹國舅 (清) 200
- Цао Инь 曹寅 (1658–1712) 66
- Цао Сюэ-цинъ 曹雪芹 (1724–1764) 66, 123, 124, 243, 247, 265, 291
- Цао Цао* 曹操 (155–220) 219, 220, 270
- Цао Чжи 曹植 (192–232) 7, 218
- Цао Чжуан* 曹莊 250
- Цзан Мао-сюнь 臧懋循 (Цзинь-шу 晉叔) (1550–1620) 135, 136
- Цзао-ван* 竈王 32, 122, 167, 251, 252
- Цзи Дянь* 濟顛 236
- Цзи Кан-цзы* 季康子 (?–468 г. до н. э.) 97
- Цзи Сяо-тан* 濟小塘 241
- Цзинь-лянь* 金蓮 233
- Цзинь Нун 金農 (1687–1762) 189, 190
- Цзинь Сун* 金松 240
- Цзинь Тай-юэ 金台岳 78
- Цзинь Юй-ну* 金玉奴 240
- Цзуй Син (Пьяный Абрикос) 醉杏 270
- Цзун Цюэ (?–465) 宗愨 183
- Цзы-ду (Гунсунь Юй)* 子都 (公孫闕) 212, 213
- Цзюхуа-нян* 九花娘 244
- Цзя-цзин 嘉靖 (朱厚熜 Чжу Хоу-цун, 1507–1567, на троне 1521–1567) 117
- Цзян Гань* 蔣幹 271
- Цзян Цзы-я (Фэй Сюн, Цзян Тай-гун, Цзян Шан)* 姜子牙 (飛雄, 姜太公, 姜尚) 211, 212
- Цзяо Бин-чжэнь 焦秉貞 (?–?) 124
- Цзяо (Сяо)-ши* 焦氏 250
- Ци Цзи-гуан* 感繼光 240
- Ци Цзянь-лун 齊建隆 (XVIII в.) 84, 85, 231
- Цин Юй* 青魚 241
- Цинь Куай* 秦儉 235
- Цинь Цюнь* 秦琼 см. Цинь Шу-бао

- Цинь Ши-хуан* 秦始皇 (259–210 гг. до н. э., на троне с 221 г. до н. э.) 94, 216, 254
- Цинь Шу-бао (Цинь Цюнь) * 秦叔寶 (?–638) 79, 186, 221
- Цинь Эрши-хуан* 秦二世皇 (на троне 209–207 гг. до н. э.) 217
- Цуй Вэнь-жуй* 崔文瑞 238
- Цуй Хуй 崔徽 (XVIII в.) 280
- Цуй Чжу* 崔杼 213
- Цы-си 慈禧 (1835–1908) 133, 186
- Цэнь Пэн* 岑彭 218
- Цю Ин 仇英 (ок. 1506 — ок. 1555) 67
- Цю-лянь* 秋蓮 242
- Цю-сян* 秋香 243, 310
- Цюй Юань 屈原 (340–278 гг. до н. э.) 95, 99, 101, 189, 314
- Цянь-лун* 乾隆 (1736–1795), девиз годов правления цинского императора Гао-цзуна (1711–1799) 13, 66, 123, 132, 155, 157, 184, 222, 226, 272
- Цянь Син-цунь 錢杏邨 см. А-ин
- Цянь Цай 錢彩 (до и после 1729) 235, 263, 291
- Цянь Ци-шэнь (Хуй-ань)* 錢吉生 (慧安) (1833–1911) 85, 178
- Цянь Цунь-сюнь 錢存訓 (Tsien Tsuen-hsuei) (1909–) 18, 38
- Цянь Юй-линь* 錢玉林 251
- Чан-э* 嫦娥 210
- Чао Гай* 晁蓋 234
- Чжай Хао 翟灝 (?–1788) 184
- Чжан Го-лао* 張果老 200
- Чжан, студент* 張 137
- Чжан Гуй-лань* 張桂蘭 246
- Чжан Да-фу 張大復 (вторая половина XVII в.) 193, 194
- Чжан Дао-лин 張道陵 (III в.) 33, 186
- Чжан Кай 張楷 (1398–1460) 98
- Чжан Лу 張路 (пр. 1490–1563) 105
- Чжан Лэ-пин 張樂平 (1910–1992) 278
- Чжан Лян* 張郎 (?–185 г. до н. э.) 239
- Чжан–Опора Государства* 張國棟 248, 316
- Чжан Сюэ-лян 張學良 (1898–2001) 123
- Чжан Тянь-ши, Небесный наставник
Чжан* 張天師 181, 186, 190
- Чжан Фэй* 張飛 (?–221) 162, 219
- Чжан Хэн 張衡 (78–139) 45
- Чжан Цзо-линь 張作霖 (1873–1928) 123
- Чжан Цзюй-чжэн 張居正 (1525–1582) 71
- Чжан-четвертая* 張四姐 238
- Чжан Чжу-по 張竹坡 (1670–1698) 121
- Чжан Юань-сю* 張元秀 251
- Чжао Гао* 趙高 217
- Чжао Гуан-и (Тай-цзун)* (на троне 976–997) 趙光義 (太宗) 229
- Чжао Гун-мин* 趙公明 112, 211
- Чжао Дэ-фан (Басянь-ван)* 趙德芳 230 230
- Чжао Куан-инь (Тай-цзу)* 趙匡胤 (太祖) (927–976, на троне с 960 г.) 122, 228, 229
- Чжао Мэй-жун* 趙美容 251
- Чжао Мэн-фу см. Чжао Цзы-ан
- Чжао-нюй* 趙女 217
- Чжао-пятая* 趙五娘 217, 317
- Чжао Цзинь-тан* 趙錦堂 225
- Чжао Цзы-ан 趙子昂 (Чжао Мэн-фу 趙盟頰, 1254–1322) 59, 122
- Чжао Шу-вэнь 趙叔問 (宋) 183
- Чжоу Жэнь* 周仁 241
- Чжоу И-бай 周貽白 (1900–1977) 128, 130
- Чжоу Кай-вин (Chou Kai-wing). см. Чжоу Ци-жун
- Чжоу Ми 周密 (1232–1308) 130, 184
- Чжоу Мин-тай 周明泰 (1896–?) 208
- Чжоу-синь (Чжоу-ван)* 周辛 (周王) (1154–1122 гг. до н. э.) 210–212
- Чжоу Синь-фан 周信芳 (1895–1975) 129
- Чжоу Фэн-ин* 周鳳英 251
- Чжоу Ци-жун 周啟榮 20, 21, 39
- Чжоу Цун-лунь* 周從綸 249
- Чжоу Чу* 周處 221
- Чжоу Юй* 周瑜 270, 271
- Чжу Ба-цзе* 豬八戒 116, 120, 168, 224
- Чжу Дин-чэнь 朱鼎臣 (до и после 1666 г.) 119
- Чжу Лун, Чжу Ху, Чжу Бяо, Чжу Бао* 朱龍, 朱虎, 朱彪, 朱豹 223
- Чжу Си 朱熹 (1130–1200) 137
- Чжу Цюань 朱權 (1378–1448) 108

- Чжу Чунь-дэн* 朱春登 225
 Чжу Ю-дунь 朱有燉 (1379–1439) 178, 200
 Чжу Юань-чжан* 朱元璋 (1328–1398) 108, 114, 238, 239
 Чжуан-ван (Чу)* 莊王 (楚) 212
 Чжуан-гун (Цзи)* 莊公 (齊) 213
 Чжуан-гун (Чжэн)* 莊公 (鄭) 212–213
 Чжуан-цзы* 莊子 (369–286 г. до н. э.) 51, 157, 311
 Чжугэ Лян* 諸葛亮 (181–234) 97, 175, 219, 220, 270, 271
 Чжун Куй* 鍾馗 (鍾馗, 鐘魁 — варианты написания на народных картинах) 33
 Чжун-куй 種葵 183
 Чжунли Цюань* 種離權 200
 Чжун Хуа-минь 鍾化民 (пр. 1545–1596) 98
 Чжун Цзы-ци* 種子期 168, 216
 Чжун Жун 鍾嶸 (пр. 468–518) 95, 181–200, 314, 317
 Чжэн, госпожа 鄭 183
 Чжэн Хэ 鄭和 (Сань-бао-тайцзянь 三寶太監) (1371–1433) 190
 Чжэн Чжэнь-до 鄭振鐸 (1898–1958) 13, 14, 117
 Чжэнь-цзун* 鎮宗 (968–1022, на троне с 988 г.) 233
 Чжэн Энь* 鄭恩 228
 Чу Жэнь-хао (пр. 1630 — пр.1700) 123
 [Чунь-]мэй* 春梅 116
 Чунь-фа* 春發 242
 Чэн Вэй-юань 程偉元 (?–пр. 1818) 123, 124
 Чэн Да-юэ 程大約 (XVI в.) 59
 Чэн Цзин-сы* 程靜思 227
 Чэн Яо-цзинь* 程咬金 222
 Чэнь Бо-юй* 陳伯愚 250
 Чэнь Да-гуань* 陳大官 250
 Чэнь Син-юань* 陳杏元 158, 226, 317
 Чэнь Сю-инь* 陳秀英 250
 Чэнь Сян* 陳香 237, 309, 312
 Чэнь Хун-шоу 陳洪綬 (Чжан-хоу 章侯, Лао-лянь 老蓮) (пр. 1598–1653) 57, 67, 99, 101–103, 118, 140, 189
 Чэнь Ци 陳起 (宋) 100
 Чэнь Шоу 陳壽 (233–297) 218
 Чэнь Юань-цзин 陳元靚 (ок. 1200–1266) 183
 Ша-сэн* см. Монах Песков
 Ши Вэнь* 石文 250, 251
 Ши Дэ-мин* 時德明 249
 Ши Кэ-фа* 史可法 (1601–1645) 243, 317
 Ши Най-ань 施耐庵 (1296–1370) 114, 233, 234, 263, 291
 Ши Сю* 石秀 234
 Ши-цзи (Шунь-чжи, 1644–1662) 191
 Ши Чжун-юй* 石中玉 226
 Ши Ши-лунь* 施仕倫 (1657–1722) 244, 245, 247
 Ши Юй-кунь 石玉崐 (кон. XIX в.) 232, 233, 263, 291
 Шоу-син* 壽星 81, 152, 181, 200, 237
 Шуйму нян-нян* 水母娘娘 249
 Шунь Сян (XXIV–XXIII вв. до н. э.) 210, 214
 Шэ Тай-цзюнь* 佘太君 230, 232
 Шэн Ин* 胜英 243
 Шэн Мао 盛懋 (元) 52, 57, 181–184, 186, 192
 Шэнь Жун-пу 深容圃 (清) 139
 Шэнь Ко 深括 (1030–1094) 258
 Шэнь-ту* 神荼 187
 Шэнь Чжоу 沈周 (1427–1509) 59
 Шэнь-цзун 神宗 (1048–1085, на троне с 1068 г.) 71
 Эрлан* 二郎 237, 238
 Юань Чжэнь 元稹 (779–831) 99, 137, 150, 291
 Ю-ван* 幽王 (781–770 гг. до н. э.) 212
 Юй, семья печатников 余 64, 76
 Юй Бо-я* 俞伯牙 168, 216, 317
 Юй Вань-чунь 俞万春 (1794–1849) 235
 Юй-ди* 玉帝 167, 193–195, 238
 Юй-лэй* 鬱壘 187
 Юй Сян-доу 余象斗 (50–60 гг. XVI в. — ?) 117
 Юй Тянь-чжао 玉鈿趙 275
 Юй У 毓五 (?–?) 155
 Юй-у 遇五 см. Минь Ци-цзи
 Юй Цзин-ань 余繼安 (XI в.) 74

- Юй Чжи 余治 (1809–1874) 155
 Юн-чжэн (1723–1735) девиз годов правления цинского императора Ши-цзуна (1678–1735) 雍正 155, 272
 Юэ Кэ 岳珂 (1183–1243) 100
 Юэ Фэй* 岳飛 (1103–1142) 163, 235, 236, 263, 291
 Юэ Юнь* 岳云 (1120–1142) 235, 236
 Ян Бо* 楊波 242
 Ян-гуйфэй* 楊貴妃 (719–756) 225, 255
 Ян-ди (Ян Гуан)* (569–618, на троне с 605 г.) 煬帝 (楊光) 221
 Ян Пай-фэн* 楊排風 230
 Ян Цзай-син* 楊再興 235
 Ян Цзи-е* 楊繼業 (?–986) 229–232
 Ян Цзун-бао* 楊宗保 230, 231
 Ян Цзя 楊甲 (宋) 96
 Ян Чжи-хэ 陽至和 (明) 119
 Ян Янь-пин* 楊延平 230
 Ян Янь-хуй* 楊延輝 230
 Ян Янь-чжао* 楊延昭 230, 231
 Яньлован* 閻羅王 190
 Янь Нянь* 嚴年 241
 Янь Сун* 嚴嵩 241
 Янь Ши-фань* 嚴世蕃 240
 Яо 堯 (XXIV–XXIII вв. до н.э.) 210
 Яо Мэй-бо 姚梅伯 125
 Яо-ван* 藥王 315, 153, 189, 222

Указатель названий произведений, мастерских и учреждений

- «Айчжучжай» 愛竹齋 86
 «Алмазная сутра» 金剛般若波羅蜜多經 49, 53, 61, 73
 «Альбом рисунков о театре» 戲齣畫冊 153
 «Альбом рисунков к танским пяти-сложным стихам» 五言唐詩畫譜 103
 «Анья тан», мастерская 安雅堂 140
 «Аромат весны мешает учебе» 春香鬧學 238
 «Ба-ван прощается с наложницей» 霸王別姬 217
 «Банановый веер» 芭蕉扇 224
 «Баоцзюань о Мэн Цзян-нью» 夢姜仙女寶卷 216
 «Баоцзюань о Чэнь Сяне» 沉香寶卷 237
 «Бацзячжай» 巴家寨 223
 «Башня желтого металла» 黃金臺 213
 «Бездонная пещера» 無底洞 224
 «Белый заяц» 白兔記 228
 Библиотечная ассоциация Китая 中華圖書館協會 13
 «Библиография», ежеквартальный журнал 圖書館學季刊 13
 «Битва у Красной Скалы» 赤壁懷古 106
 «Бованпо» 博望坡 219
 «Брак, заключенный с помощью железного лука» 鉄弓録 250
 «Братание в персиковом саду» 桃園結義 201
 «Бьет в барабан, ругает Цао» 击鼓罵曹 153, 220
 «Бьет плеткой халат тростникового пуха» 鞭打蘆花 214
 «Бьет палкой недостойного супруга» 棒打薄情郎 240
 «В горах Цзяньфэншань задерживают Барышню Девяти Цветов» 劍峯山拿九花娘 244
 «В зале суда приговаривают к смертной казни» 轅門斬子 231
 «В персиковом саду спрашивает брод» 桃園問津 177
 «В пещере Пяти цветов с трудом различают подлинных и мнимых» 五花洞值假難變 233
 «В саду видит удивительный сон» 游園惊夢 238
 «В царстве Шато» 沙陀國 227
 «В царстве Шато Ли Цунь-сяо убивает тигра» 沙陀國李存孝打虎 227
 «В чайной» 茶館 251

- Ван Хэн-син, печатня 王恆興 86
- «Ван Чжао-цзюнь едет к варварам»
王昭君出塞 217
- «Верность и сыновняя почительность» 忠孝圖 250
- «Верный долгу, храбрый Уаньский князь» («Гуань Юй») 義勇武安王 79, 80
- «Весенние мелодии» 春音迴文 111
- «Взятие Лояна» 取洛陽 218
- «Вновь вырезанная картина, изображающая [поиски бокала] в доме Му» 新刻穆府 240
- «Вновь вырезанная картина о том, как молодцы Зеленых лесов разгромили Позизию Золотого Блеска» 新刻衆盧林打破金光陣頭冊 222
- «Во дворце Линьяофу пять бесов учиняют скандал судье Паню» 靈曜府五鬼腦判 190
- «Вода затопляет монастырь Цзиньшаньсы» 水漫金山寺 236
- «Военный поход доблестного полководца на юг против варваров» 証南寇武侯大興師 97
- «Возведение в ранг духов» 封神演義 123, 210, 212
- «Возвращение в Цзинчжоу» 回荊州 219
- «Воздвигнув треножник, созерцает картину» 舉鼎觀華 223
- «Восемнадцать вращений жернова» 十八陣 252
- «Восемь бессмертных желают долголетия [Сиванму]» 八仙慶壽 152
- «Восемь бессмертных пьют вино» 霸先喝酒 200
- «Восемь больших молотов» 八大鍾 235
- «Восемь триграмм» 八卦 243
- «Вторичное цветение слив» 二度梅 225
- «Входит в присутствие с ребенком за спиной» 背娃入府 251
- «Выбирает Цю-сян» 點秋香 243
- «Выбор циня» 琴挑 237
- «Высшая истина о человеческой природе» 性理精義 153
- «Вэнь сюань» 文選 95
- «Вэнь Тянь-сян» 文天祥 237
- «Голубь возвращается в клетку» 回籠鴿 226
- «Гонится через горные заставы» 趕山關 226
- «Гонится через три горные заставы» 趕三山關 226
- «Гора Летящего Тигра» 飛虎山 227
- «Гора Линьтуншань» 臨潼山 221
- «Гора Мааньшань» 馬鞍山 216
- «Гора Ньютоушань» 女頭山 235
- «Гора Циншишань» 青石山 249
- «Гора Цуйбиншань» 翠屏山 234
- «Гора Шуансошань» 雙鎖山 229
- «Горестная история конца Мин» 明末通史演藝 275, 282
- «Город Сычжоу» 泗州城 249
- «Господин Ван» 王先生 278
- «Государыня бранится в тронном зале» 賀後罵殿 229
- Гоцзыцзянь, министерство 國子監 62, 101
- «Го цэ» 國策 212
- «Го юй» 國語 212
- «Гравюры к драмам и романам» 戲曲小說的插圖 142
- «Грушевый сад» 梨園 129
- «Гу вэнь чжэн цзун» 古文正宗 105, 106
- «Даминфу» 大名府 234
- «Двадцать четыре примера сыновней почительности» 二十四孝 214, 215, 260, 287
- «Двенадцать добрых духов» 十二神 205
- «Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца» 清宮珍寶韻美畫 122
- «Двое приходят во дворец» 二進宮 242
- «Дворцовая сцена с женским оркестром» (условное название) 105
- «Девять песен» 九歌圖 101
- «Девять укреплений излучин на Желтой реке» 九曲黃河陣 211
- «Действенные амулеты из храма Тяньчжу» 天竺靈籤 74
- «Дела судьи Драконова Печать» 龍圖公安 232

- «Дела судьи Пэна» 彭公安 243, 244, 253
«Дела судьи Ши» 施公案 245, 253
«Дело с яшмовым браслетом» 玉鐲計 239
«Дело честного чиновника» 清宮冊 230
«Денежное дерево» 搖錢樹 238
«Деревня Злобного тигра» 惡虎村 245
«Деревня Четырех героев» 四杰村 223
«Десять красавиц» 十美圖 240
«Ди Цин вступает в бой один на один и своей секирой поражает Ван Тяньлу» 狄青比武刀劈王天祿 232
«Дом семьи Чжао» 趙家樓 236
«Дополнение к Путешествию на Запад» 西遊卜 120
«Драгоценности во все стороны» 四方金寶 81
Дучаюань, цензорат 都察院 118
Дунлиньдан, партия 東林黨 101
Дунлинь, академия 東林書院 101
«Дунфан Шо крадет персик» 東方朔盜桃 81
«Дянь ши чжай хуабао» 點石齋畫報 268, 269, 273, 277
- «Ежемесячник Пекинской библиотеки» 國立北平圖書館觀刊 13
- «Железная шапка» 鐵冠圖 243
«Женитьба Весны и Осени» 春秋配 242
«Женитьба лисы» 狐狸綠 249, 250
«Женитьба на Млечном пути» 天河配 249
«Жертвоприношение пагоде» 祭塔 236
«Жизнеописание монаха Цзи» 濟公傳 236
«Жизнеописание обретших бессмертие» 升仙傳 241
«Жизнеописание Хуа Гуань-со» 花關索傳 77
«Жизнеописание Хун Сю-цюаня» 洪秀全演義 248
«Жизнеописание Чжуан-цзы» 莊子傳 157
«Жизнеописания добродетельных женщин» 烈女傳 110
- «Жизнеописания добродетельных женщин древности» 古烈女傳 74
«Жунбаочжай», мастерская 榮寶齋 60, 191, 267, 281
«Жуньюй тан», мастерская 容與堂 118
- «Забытые дела годов Сюань-хэ Великой Сун» 大宋宣和遺事 114
«Завершение истории Снежного кубка» 雪杯圓 240
«Залив реки Фэньхэ» 汾河灣 222
«Заметки о передаче души» 論傳神 105, 219
«Записки о беспризорнике Три волосинки» 三毛流浪記 278
«Заново выправированное повествование “Путешествие на Запад”» 新鑄全像西遊記傳 119
«Заново выпущенная история о том, как при судьбе Ши в местечке Иньцзябао неуловимый разбойник был заколот императорскими слугами» 新出施公安殷家堡飛賊刺欽 245
«Заново нарисованные картины-портреты восьмидесяти генералов из укреплений на горе Ляншань во времена Сун» 新繪宋朝梁山砦臺百零八將影像全圖 234
«Заново отпечатанная история о том, как трижды был похищен Кубок Девяти Драконов» 新刻三盜九龍盃 244
«Заново отпечатанное, крупноформатное, полностью иллюстрированное, исправленное, улучшенное и комментированное издание “Западного флигеля”» 新刊大字魁本全相參訂奇妙註釋西廂記 78
«Заново отпечатанный, роскошно иллюстрированный, снабженный критическими примечаниями “Цзинь, Пин, Мэй”» 新刻繡像批評金瓶梅 272 121, 272
«Западный флигель» 西廂記 78, 91, 136–141, 149, 155, 226, 227, 262, 284
«Записи ярких сновидений о Восточной столице» 東京夢華錄 183

- «Записки о камне» 石頭記 125
«Записки о лютне» 琵琶記 131, 140, 141, 144, 150, 199, 217
«Записки о поисках духов» 搜神記 210
«Заросли камыша» 蘆花蕩 234
«Застава Мухугуань» 牧花關 231
«Застава Цаоцяогуань» 草橋關 218
«Застава Чжаогуань» 文昭關 213
«Застава Чэньтангуань» 陳塘關 211
«Застава Яньмэньгуань» 雁門關 231
«Защита от чудовиш» 禱抗閻評 249
«Зеленый пион» 綠牡丹 223
«Золотая патра» 合鉢 236
- «И вэнь чжи» 藝文志 94
«Изборник юаньской драмы» 元曲選 135
«И-као из Сици является с данью» 西岐邑考進貢 210
«Иллюстрированная литература». «Illustrated Fiction» 繡像小說 271
«Иллюстрированное толкование Императорского наказа» 聖諭像解 98
«Императорское зеркало» 帝鑑圖說 98
«Искоренение трех зол» 除三害 221
«История государства Мин» 明史 238
«История династии Цзинь» 金書 110
«История пурпурной шпильки» 紫釵記 136
«История Цзяо и Хуне» 嬌紅記 76
«История Трех царств» 三國志 218
«История усмирения бандитов» 蕩寇志 235
«История чжуншаньского волка» 中山狼傳 51
- «Казнь желтого халата» 斬黃袍 228
«Казнь Цзы-ду» 罰子都 212
«Картина со стихами на блюде» 盤中詩圖 109
«Картины о культуре риса и культуре шелка» 耕織圖 124
«Картины о следах Мудреца» 聖跡圖 98
«Картина по полной истории “Западного флигеля”» 全本西廂記圖 226
- «Карты для винопития из кабинета пьяницы» 酣酣齊酒派 102
«Карты с древними» 博古葉子 103
«Карты с иллюстрациями к “Запискам о лютне”» 琵琶記葉子 103
«Карты с иллюстрациями к историческим преданиям» 歷代故事葉子 103
«Карты с иллюстрациями к “Троецарствию”» 三國志演義葉子 103
«Карты с иллюстрациями к “Речным заводям”» 水湖傳葉子 103
«Карты с иллюстрациями к пьесам эпох Юань и Мин» 元明戲劇葉 102
«Категории поэзии» 詩品 95
«Коммерческая пресса» (Commercial Press) 商務印書館 273
«Комитет по организации моления с жертвоприношением» 建醮委員會 196
«Конфуций объезжает царства» 孔夫子週流列國 96, 98
«Кормление грудью» 哺乳圖 239
«Короткий визит на могилы предков» 小上坟 252
«Книга чудес в 10 тысяч томов» 萬萬卷搜奇書 110
- «Лавка пудры и помады» 粉妝樓 224
«Лагерь Чжуляньчжай» 珠帘寨 227
«Легенда о Белой Змее» 白蛇傳 154, 236
«Леопард Золотые Монеты» 金錢豹 224
«Лекарство для глаз» 眼藥酸 130
«Лисао» 離騷 101
«Ли цзи» 禮記 45
«Лиши хуа» 歷史畫 269
«Лодка, в которой едут за цветами» 金花船 172
«Лунь юй» 論語 104
«Лю Бэй призывает к государственной службе» 劉備德為國 219
«Ляньхуаньтао» 連環套 246
«Ляо-чжай чжи и» 聊齋志異 127
- «Малая история цивилизации» 文明小史 271
«Малое повествование о пяти справедливых» 小五義 232

- «Малый поход на север» 小掃北 230
«Мать Мэн-цзы перерезает нить» 孟母斷機 216
«Мать Мэн-цзы трижды меняет жилище» 孟母三遷 216
«Мать Мэн-цзы переезжает» [картина без названия] 112
«Ма Фан осаждает город» 馬方困城 242
«Местечко Иньцзябао» 殷家堡 245
«Меч Вселенной» 宇宙鋒 217
«Минские герои» 明英烈 238, 253
«Минь цян хуабao» 民強畫報 269
Миньинван дьянь, храм 明應王殿 131
«Монастырь Фамэньсы» 法門寺 239
«Монастырь Цзиньшаньсы» 金山寺 236
«Море скорби» 恨海 248
«Морская жемчужина» 海湖珠 213
«Мост Дуаньцяо» 斷橋 236
«Му Гуй-ин назначается главнокомандующим и одерживает великую победу на Позиции Небесные Врата» 穆桂英掛師大破天門陣 231
«Мукэчжай» («Муцзячжай») 穆柯寨 (穆家寨) 231
«Му-лань идет на войну» 木蘭從軍 222
«Му Лянь спасает мать» 木蓮救母 143
«Му Тянь-ван» 穆天王 231
«Мэйхуа сишэнь пу» 梅花喜神譜 74
«Мэн Хао-жань идет по снегу в поисках цветов мэйхуа» 孟浩然踏雪尋梅 178
«Мэн Цзян-ньюй ищет мужа на Великой стене» 孟姜女萬里尋全部 216
«На горе долголетия крадет волшебную траву» 長壽山盜還陽草 237
«На озере одалживает зонтик» 游湖借傘 236
«На перекрестке трех дорог» 三岔口 230
«На реке Янцзы отбирают младенца А-доу» 截江奪斗 220
«Назидательная картина из историй о женщинах» 女史箴圖 74
«Наказание Драконова Халата» 打龍袍 233
«Наказание Золотой Ветви» 打金枝 225
«Наказание Цзао-вана» 打灶王 251
«Наньцзан», Южная Трипитака 南藏 68
«Нарумяненная Тигрица» 胭脂虎 226, 227
«Наследник Чэнь Сян разрушает гору Хуашань» 沉香太子劈華山 237
«Наше чиновничество» 官場現形記 271
«Ненависть в Чаогэ» 朝歌恨 210
«Неофициальная история конфуцианцев» 儒林外史 193
«Нефритовая подвеска на поясе, позванивающая лин-лун» 玉玲瓏 237
«Нефритовая шпилька» 玉簪記 237
«Нефритовый пояс на воротах двorca» 宮門帶 222
«Новая сцена» 新舞臺 270
«Новое объединенное издание с прекрасными иллюстрациями “Западного флигеля” и “Записок о лютне”» 新鑄繡像西廂琵琶合刻 140
«Новое повествование о Множестве царств» 新列國志 115
«Ночжа поднимает бурю на море» 哪吒鬧海 211
«О сыновьях» 百子圖 220
«Обида Доу Э» 竇娥冤 238
«Образцовое жизнеописание конфуцианца Кун Мина» 孔明儒教列傳 98
«Обширная коллекция рифм из кварталов куртизанок» 青樓韻語廣集 104
«Огромное счастье до небес, весенний бык» 洪福齊天春牛圖 112
«Ода западной столице» 西京賦 45
«Озеро Ломаху» 羅馬湖 245
«Озеро Ляньхуаху» 蓮花湖 243
«Округ Цайцзячжуан» 蔡家裝 234
«Опьянение Ян-гуйфэй» 貴妃醉酒 225
«Осматривает Храм полководцев» 游武廟 239
«Оставил сына в тутовом саду» 桑園寄子 220

- «Отмель Байшуйтань» 白水灘 241
«Отмель Цзиньшатань» 金沙灘 229
«Отпечатанное согласно разрешению полностью иллюстрированное “Путешествие на Запад”» 刻官版全像西遊記 119
«Отражения, оставленные Ханьским дворцом» 汉宮遺照 122
«Очарованный кабачок» 迷入館 244
- «Павлины летят на восток и на юг» 孔雀東南飛 218
«Пасут овец» 牧羊卷 225
«Пастушок показывает дорогу» 牧童指路 177
«Первая удивительная книга» 第一奇書 116, 121
«Перечень героев, сдвоенное издание» 二刻英雄譜 118
«Персиковый источник» 桃園 177
«Песнь о спасении мира Тайпинами» 太平救世歌 274
«Пещера Девятиглавого Дракона» 九獅洞 224
«Пещера Лютни» 琵琶洞 224
«Пещера Черного Песка» 黑紗洞 241
«Пинхуа по истории Пяти династий» 五代評話 228, 262, 287
«Пинхуа по истории Трех царств» см. «Полностью иллюстрированные пинхуа по истории Трех царств» 全相三國志評話
«Пионовая беседка» 牡丹亭 136, 150, 291
«Пир в честь созревания персиков бессмертия, на котором восемь бессмертных чувствуют Владычицу Запада» 遊饗會八仙慶壽 200
«Пир всеобщего мира в честь зимнего солнцестояния» 慶冬至共享太平宴 201
«Питание нравственности» 養正圖解 98
«Платочек с ароматным лотосом» 香蓮帕 241
«Плач на Великой стене» 哭長城 216
«Повествование о вечном счастье и нерушимом спокойствии» 永慶升平 247
- «Повествование о военном походе на Восток» 征東演藝 222
«Повествование о героях и героинях» 兒女英雄傳 248
«Повествование о династии Восточная Хань» 東漢演義 217
«Повествование о династии Западная Хань» 西漢演義 216, 217
«Повествование о династии Тан» 說唐演義 221
«Повествование о династиях Суй и Тан» 隋唐演義 221, 224
«Повествование о падении династии Тан и о Пяти династиях» 殘唐五代演義 227, 228
«Повесть об Ин-ин» 鶯鶯傳 137
«Подвеска Яшмовый Тигр» 玉虎墜 218
«Подобранный яшмовый браслет» 拾玉鐲 239
«Подстилка из плоти» 肉蒲团 121, 122, 142, 147, 288
«Поздние Речные заводы» 後水滸傳 234
«Позиция Небесные Врата» 天門陣 231
«Поимка Инь Ляна, по прозвищу Шершень-бабник» 拿採花蜂尹亮 244
«Поимка Лан Жу-ху» 捉拿朗如虎 246
«Поимка Се Ху» 拿謝虎 246
«Полная, вновь выгравированная история о танском Жэнь-гуе из рода Сюэ, о его походе на Восток и чудесном переходе через море» 新刻唐朝薛氏仁貴漫天過海征東全圖 222
«Полная картина о затоплении Сычжоу» 水淹泗洲全圖 249
«Полная преданность и сыновья почтительность» 忠孝全 239
«Полное жизнеописание Юэ Фэя» 說岳全傳 235
«Полное описание борьбы военачальников из семьи Сюэ против Тан» 薛家將反唐全傳 223
«Полное описание военного похода на Запад» 征西全傳 223
«Полное описание Павильона Десяти тысяч цветов» 萬花樓全傳 232

- «Полностью иллюстрированные пинхуа о веснах и осенях Семи царств, которые задумал объединить Юэ И» 全相樂毅圖齊七國春秋後集評話 76
- «Полностью иллюстрированные пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу» 全相武王伐紂評話 76
- «Полностью иллюстрированные пинхуа о том, как царство Цинь поглотило шесть царств» 全相秦併六國評話 76
- «Полностью иллюстрированные пинхуа по истории Трех царств» 全相三國志評話 65, 76, 115, 218
- «Полностью иллюстрированные пинхуа по продолжению истории Ранней Хань» 全相續前漢書評話 76
- «Полностью иллюстрированный сказ о том, как Бао-Драконова Печать расследовал дело о необыкновенном ночном горшке» 全相說唱詞話包龍圖斷歪烏盆傳 77
- «Поместье рода Ян» 楊家府 232
- «Попытка убийства героя Ба» 刺巴杰 223
- Портрет Цюй Юаня 屈子行吟圖 101
- «Последующее описание Речных заводей» 續水滸傳 234
- «Похищение волшебной травы» 盜仙草 236, 237
- «Похищение денег из уездной казны» 盜庫 236
- «Похищение императорского коня» 盜御馬 246
- «Поход на восток от реки» 下河東 229
- «Почтовая станция Синьань» 辛安馬驛 251
- Поэтическое бюро Янчжоу 揚州詩句 66
- «Поэтическое общество реки Хань» 韓江詩社 189
- «Пояснения к грубым картинам» 俗畫解 28, 29, 33
- Праздник Двойной Пятерки 端午 189, 190
- «Праздник Цинмин» 清明節 177
- «Предсказания по астрологическим и метеорологическим явлениям» 天文氣象雜占 46
- «Прекрасный облик повергающих царства красавиц разных династий» («Четыре красавицы») 隋朝窈窕呈傾國之芳容 (四美圖) 79–81
- «Пригоршня снега» 一捧雪 240
- «Проблемы няньхуа» 年畫問題 35
- «Проблемы няньхуа-календарей» 月份牌年畫問題 35
- «Продолжение “Дел судьи Пэна”» 續彭公安 244
- «Продолжение “Малого повествования о пяти справедливых”» 續小五義 232
- «Пройдет праздник 9 дня 9 луны, и зимние холода исчезнут» 九九消寒圖 81
- «Пронзающий небо рог носорога» 通天犀 241
- «Пространные записи о роде Кун в 12 цзюанях» 孔氏祖庭廣記十二卷 96
- «Путешествие восьми бессмертных на восток» 東遊記 200
- «Путешествие Лао Цаня» 老殘遊記 271
- «Путешествие на Запад» 西遊記 116, 119, 169, 192, 224, 262, 291
- «Путешествие на запад дворцового евнуха Сань-бао» 三寶太監西洋記通俗演義 190
- «Путешествие на запад с комментариями господина Ли Чжо-у» 李卓吾先生批評西遊記 119
- «Путь учения детей» 教子道 104
- «Пьяный Ли Бо пишет послание к варварам» 太白醉寫 153, 225
- «Пьяный Чжун Куй» 醉鍾馗 190, 199
- «Пять мальчиков борются за первенство» 五子奪魁圖 84
- «Пять полностью иллюстрированных пинхуа» 全像評話五種 76, 114, 214
- «Пять чертей веселят Пхара» 五鬼鬧判 190
- «Радость Поднебесной» 天下樂 193
- «Разгром Хань Чана» 打韓昌 230
- «Резной дракон литературной мысли» 文心彫龍 95

- «Река Вэйшуйхэ» 渭水河 211
«Река Шуаншахэ» 雙沙河 233
«Речные заводы» 水滸傳 51, 103, 114, 115, 117, 118, 120, 140, 155, 233–235, 256, 263, 278, 291
«Ругает Цао» 罵曹 153
«Ручей Хуаньхуаси» 浣花溪 227
«Рыбак убивает семью помещика» 打漁殺家 234
- «Сад весеннего цветения» 滿春園 224
«Сад с горчичное зерно», издательство 芥子園 142
«Сановники защищают государство» 大保國 242
«Саньго чжичжуань» 三國志傳 126
«Свадьба в столице» 京遇緣 232
«Свадьба лисицы» 狐狸緣 169
«Свадьба у цветной вышки» 彩樓配 113
«Свернутый дракон и лежащий тигр, птицы поют и пляшут» 盤龍卧虎葛歌燕舞 226
«Светильник драгоценного лотоса» 寶蓮燈 237
«Свиток Яо-вана» 藥王卷 222
«Свод палиндромов, разделенных на классы» 迴文類聚 110
«Свод старинных пьес» 古本戲曲叢刊 141
«Священный наказ» 聖諭 98
«Северо-сунские полководцы из семьи Ян» 北宋楊家樓 229
«Северный Западный флигель» 北西廂記 139
«Седая девушка» 白毛女 210
«Семь оборотней с горы Мэйшань» 梅山收七怪 212
«Сигнальные огни на башне» 烽火臺 212
«Сихуанчжуан» 溪皇壯 244
«Ситуация на Дальнем Востоке» (The situation in the Far East) 時局全圖 277
«Склон Чанбаньпо» 長坂坡 175, 220
«Следы бессмертных в зеленых полях» 綠野仙踪 241
«Слезы верных супругов» 鴛鴦汨 241
- «Слива и абрикос соединяют ароматы» 梅杏聯芳 225
«Слива распускается во второй раз» 梅開二度 225
«Словно вышитые шелком картины из истории династий Суй и Тан» 隋唐繡像 272
«Слушает игру на цитре» 聽琴 168
«Снег в шестую луну» 六月雪 238
«Собрание песен из У» 吳歎集; второй сборник 吳歎二集 104
«Согласие и мир» 一和團奇 113
«Солнце» 太陽 34
«Сон в красном тереме» 紅樓夢 34, 123–125, 137, 148, 155, 177, 243, 247, 248, 250, 255, 265, 278, 288, 291
«Сон о женских покоях весной» 春閨夢 218
«Сон о Нанькэ» 南柯記 136
«Список первых кандидатов на экзаменах» 狀元譜 250
«Спутник читателя» «Literary Companion» 文友 276
«Сражение талисманами» 群仙鬪寶 211
«Старые истории из Улиня» 武林舊事 130
«Стихи тысячи поэтов» 千家詩 101
«Стихотворения господина Дун-по с аннотациями» 註東坡先生詩 65
«Сто фамилий» 百家姓 101
«Столичная газета» 京報 58
«Странные истории из кабинета Ляо-чжай» см. «Ляо-чжай чжи и»
«Су Лао-цюань» «蘇老泉» 104
«Суд над Пань Хуном» 審潘洪 230
«Судья казнит Тана» 審頭刺湯 240
«Сунь Син-чжэ усмиряет духа Яшмового Зайца» 孫行者收伏玉兔精 224
«Сутра о Гуаньинь» 觀音經 48
«Сутра об именах Будд» («Буддханама-сутра») 佛名經 49
«Сыку цюаньшу» 四庫全書 13, 66
«Сыку цюаньшу цзунму» 四庫全書總目 75
«Сысюэцао тан», мастерская 四雪草堂 123
Суй Янди яньши 隨煬帝艷史 57

- «Сюн Фэй гуань», печатня 熊飛館 118
«Сюнь-цзы» 荀子 98
«Сюэ Жэнь-гуй выстраивает боевой порядок у Драконовых ворот» 薛仁貴私擺龍門陣圖 222
- «Тайны портретного искусства» 寫像秘訣 160
«Тайные правила портретного искусства» 寫真秘傳 160
«Тай-цзюнь прощается со двором» 太君辭朝 232
«Танец [Ван] Лин-гуаня» 跳王靈官 195
«Танец цзягуаня» 跳加官 195
«Танец Чжун Куя» 跳鍾馗 195, 199
«Тао Юань-мин любит хризантемы» 陶淵明愛菊 177
«Театральные представления цинских авторов» 清人戲齣冊 153
«Театральный зал “Терем Лунного света”» 月明樓 171, 247
«Те Гун-цзи» 鐵公雞 248
«Те Гун-цзи и Чжан-Опора Государства нанесли великое поражение Четырехглазой собаке; Сян-Великий человек устроил большую канонаду перед лагерем разбойников» 鐵公雞張國探大勝四眼狗向大人炮打賊營前 248
«Тканый как гобелен стихотворный палиндром на возвращение» 织錦為迴文之旋圖詩 110
«Трактир Сюньянлоу» 潯陽樓 234
«Трактир Шицзылоу» 獅子樓 234
«Третья мать наставляет сына» 三娘教子 241
«Три визита в тростниковую хижину» 三顧茅廬 175, 219
«Три обоюдоострых меча» 三俠劍 243
«Три похода [сунского Тай-цзу] против Южной Тан» 三下南塘 228
«Три празднества» 三慶班 132, 155
«Три сомнения» 三疑計 242
«Трижды спрашивает план» 三求計 219
«Трое храбрых, пятеро справедливых» 三俠五義 232, 263, 291
«Троеслово» 三字經 101
- «Троецарствие» 三國演義 26, 40, 77, 80, 97, 103, 106, 114–116, 118, 125, 140, 147, 155, 199, 201, 202, 218–220, 234, 253, 254, 261, 265, 270, 278, 288–290
«Троецарствие на темно-синем фоне» 青低三國 220
«Тянь-гуань желает счастья» 天官賜福 249
«Тяньчжан гэ», мастерская 天章閣 140
- «У Сун громит кабак» 武松打店 234
«У Сун убивает тигра» 武松打虎 234
«Убить собаку, чтобы образумить жену» 殺狗勸妻 250
«Убить собаку, чтобы образумить мужа» 殺狗勸夫 250
«Уделы Восточного Чжоу» 東周列國志 115, 212, 213
«Удивительные истории нашего времени и древности» 今古奇觀 240, 278
«Уезд Жэньцюсянь» 任丘縣 246
«Укрепление Лихайу» 里海塢 246
«Укрепления на Желтой реке» 黃河陣 211
«Управа Хуайаньфу» 淮安府 246
«Усмирение мятежа под Таньчжоу» 鎮潭州 235
- «Фея Ма-гу желает долголетия» 麻姑獻壽 249
«Фея реки Ло» 洛神賦 7, 99, 218
«Фучуньтан», издательский дом 富春堂 141
«Фэй инь гэ хуабao» 飛影閣畫報 277
- Ханьлин, Академия 翰林院 12, 105
«Хань шу» 漢書 217
«Хитрость с пустой крепостью» 空城計 153
«Храм Бачжа (ла)мяо» 叭蜡 (蠟) 廟 246, 265
«Храм Чжэньчжоумяо» 鄭州廟 246
«Хуайнаньцзы» 淮南子 210
Хуй Цзи Дун ши, печатня 會稽董氏 96
«Хун-нян» 紅娘 227

«Цветы в зеркале» 鏡花緣 223
 «Цзидэ тан», мастерская 積德堂 76
 «Цзизья-чжай», мастерская 集雅齋 103
 «Цзинь, Пин, Мэй» 金瓶梅 26, 116, 120–123, 155, 272, 280
 «Цзинь Юй-ну» 金玉奴 240
 «Цзо чжуань» 左傳 212
 «Цзяцзялоу» 賈家樓 222
 «Цинбай тан», мастерская 清白堂 119
 «Циньдин Сыку цюаньшу цзунму» 欽定四庫全書總目 66
 «Цинь ю тан», мастерская 勤有唐 64, 74
 «Цюань Тан ши» 全唐詩 66
 «Чан-э возносится на луну» 嫦娥奔月 210
 «Четверо цзяннаньских Владык Неба» 江南四霸王 245
 «Четвертый сын ищет мать» 四郎探母 230, 231
 «Четыре великих [минских] романа» 四大奇書 114
 «Четыре Владыки Неба» 四霸王 245
 «Четыре знаменитые труппы из Аньхуя» 四大徽班 132
 «Четыре сна из Линчуани» 臨川四夢 136
 «Чжан Фэй трижды устремляется в ямынь, Кун-мин всходит на престол и приветствует полководцев» 張飛三闖衙門, 孔明登臺拜師 219
 «Чжао-пятая» 趙五娘 217
 «Чжао-цзюнь помогает установить перемирие с северными варварами. Чэнь Син-юань едет устанавливать перемирие с варварами» 昭君和北蕃. 陳杏元和蕃 158, 225
 «Чжоу-ван любит Да-ци» 紂王寵妲己 210
 «Чжоу ли» 周禮 184
 «Чжунъи Шуйху чжуань» 忠義水滸傳 118
 «Чжун Куй выдает замуж младшую сестру» 鍾馗嫁妹 (на картине 鍾奎 вместо правильного 鍾馗) 183, 194

«Чжун Куй, ловящий бесов» 捉鬼傳 191, 192
 «Чиновник со слугой» [картина без названия] 80, 290
 «Чу Да отдает приказ» 除達發令 238
 «Чунь цю» 春秋 210
 «Чуские строфы», илл. 楚辭述註本 101
 Чуский шелковый манускрипт из Цыданьку 長沙子彈庫楚帛書 46
 «Чэн ши мо юань» 程氏墨苑 59

Шанхайская Школа изящных искусств 上海畫派 277
 «Шестикнижие с рисунками» 六經圖 96
 «Шесть максим» 六論 98
 «Шидэтан», мастерская семьи Тан 唐氏世德堂 119
 «Ши Кэ-фа» 史可法 243
 «Ши пинь» 詩品 95
 «Ши чжу-чжай (шу) хуа пу» 十竹齋(書)畫譜 59
 «Ши чжу-чжай цзянь пу» 十竹齋箋譜 61
 «Ши цзи» 史記 212, 217
 «Шицзин» 詩經 95
 Школа Цзяньань 建安派 64
 «Шовэнь» 說文 94
 «Шоу-син» 壽星 152, 200
 «Шэнь (Шунь) бао» 申報 268

«Эрья» 爾雅 94

«Юаньян хуе пай», школа «Мандаринских уток и бабочек» 鴛鴦蝴蝶派 275
 Юй, мастерская семьи Юй в Цзяньани 余建安余氏靖安刊于勤有唐 117
 «Юй Бо-я, скорбя о друге, разбивает цитру» 俞伯牙摔琴謝知音 216
 «Юн-лэ да дянь» 永樂大典 12, 13, 70
 «Юнхэдэ», мастерская 永和德 97
 «Юнцинхэ», мастерская 永清和 96
 «Юншунь тан» мастерская 永順堂 77
 «Юсибао» 遊戲報 272
 «Юэфу сяньчунь» 樂府先春 100
 «Юэюэ сяшо» 月月小說 273
 «Яньцзин суйши цзи» 燕京歲時記 205

Указатель терминов

- Багуа и 八卦衣 162
Ба гэ: тянь, ю, го, юн, жи, цзя, фэн, шэнь — 八格: 天, 由, 國, 用, 日, 甲, 風, 申 161
Ба дацзя 八大家 105
Ба сянь 八仙 181, 200
Ба-цзы 把子 170
Ба цзы яо цзюэ: чжэнь-цзя, суй-ши; бинь-чжу, цзюй-сань 八字要訣: 真-假, 虛-實, 賓-主, 聚-散 178
Бай си 百戲 45, 129
Банцзы 椰子 133, 153, 223, 227
Баньбэнь сюэ 版本學 14
Баобэй чжуан 包背裝 56
Баоцзюань 寶卷 48, 198, 206, 216, 237, 283, 284
Би хо ту 避火圖 122
Бицзи 筆記 100, 248
Бин 兵 166
Бин-цзы 丙子 95
Бэй ху ци 背護旂 164
Бяньвэнь 變文 47, 48, 75, 89, 130, 198, 284
Бяньсян 變相 47

Вацзы 瓦子 63, 129
Вай 外 162
Вэньсюэ бэнь 文學本 141
Вэньхуа 文化 95
Вэнь шэн цзинь 文生巾 163

Гао фан 高方 162
Гохуа 國畫 6
Гусубань 姑蘇版 84, 86, 157, 227
Гу (хуа)цзиси 滑稽戲 129
Гуцы 鼓詞 228, 253
Гуань 館 72
Гуанькэ 官刻 24
Гуаньту 冠圖 51, 103
Гун'ань 公案 123
Гун хуа 拱花 61
Гунъюань 貢院 68
Гундяо 滾調 132
Гэ 閣 72

Дано 大攤 183, 184, 190, 205
Дацзо 大座 172

Дань (цин и дань, хуа дань, хуа шань, лао дань, сяо дань, у дань, дао ма дань) 旦 (青衣旦, 花旦, 花衫, 老旦, 小旦, 武旦, 刀馬旦) 154, 162, 165, 166, 213, 223, 234, 238, 241, 251, 252
Даньмянь цюаньэ 單面全頁 50
Ди 地 112
Дин-цзи 丁集 95
Доу 斗 195
Доу бань 餽版 60
Доу-гун 斗拱 175
Ду лун 獨龍 162
Дуфа 讀法 110
Дуйцзы 對子 159
Дянь 殿 175
Дяньбань 點板 140

Ецзы 葉子 55, 102, 103
Ецзы гэ 葉子格 102
Ецзы си 葉子戲 102

Жиюн лэйшу 日用類書 111, 144
Жуаньти секэ 軟體寫刻 66
Жэнь 仁 113
Жэньхуа 人物畫 84

И 意 113
И цзы 一子 170
И-ши 已史 94
Иян 弋陽 132
Инь-ян 陰陽 74, 185

Кайчан 開場 143
Куй 魁, звезда Куй Сина 185
Куй 奎, созвездие 185
Куньцюй 昆曲 131, 132, 136, 141, 152, 153, 194

Ли 理 113, 170
Лоу 樓 175
Лу 鹿 (олень) — омоним лу 祿 — (высокий чин) 113
Луань тань 亂彈 141
Лунтао 龍套 170
Лунь 論 118
Лэй 雷 185
Лэйшу см. Жиюн лэйшу

Лю хан (мо) 六行 (末) 166
Ляньхуаньхуа 連環畫 277

Мацзян 麻雀 102
Манбао 蟒袍 162, 163
Маньхуа 漫畫 278
Маша бэнь 麻沙本 64
Могуй 魔鬼 167
Мубань шуйинь 木版水印 60
Мэй мей — младшая сестра 183
Мэй мей — оборотень 183
Мэйхуа 梅花 74, 113, 178
Мэньшэнь 門神 79, 88, 181, 186, 222
Мянь мей 冕 162
Мяньчжи 綿紙 67

На на 247
Нань си 南戲 130, 131, 140, 150
Ню инь 牛印 79
Няньхуа 年畫 9, 26–36, 40, 41, 62, 63, 73, 79, 81–88, 92, 96, 97, 104, 107, 112, 128, 145–147, 152–154, 156, 157, 159–163, 165–175, 177–181, 184, 187, 192, 201, 203, 204, 208–210, 219, 221–224, 226, 228, 233, 235–238, 240, 244–252, 254–260, 264, 267, 268, 269, 271, 272, 277, 279, 285–287, 289, 290, 318

Пань пань 盤 110
Парадокс Нидэма 李约瑟难题 18
Пихуан 皮簧 133, 153, 227
Пинхуа 評話 48, 50, 51, 56, 64, 65, 70, 75–78, 114, 115, 121, 210, 214, 218, 228, 243, 253, 262, 287, 313, 315
Пиншу 評書 243, 253
Пинъюань 平遠 174
Пу ду 普度 195, 197

Сань цзе гунь 三節棍 241
Сецзы 楔子 137
Се чан дацзо 斜場大座 172
Сивэнь 戲文 130, 131
Симэй цзянь 折梅箋 126
Сипи 西皮 133
Синь 信 113
Синь 心 111
Синь кань 新刊 74, 116
Сишэнь 喜神 74, 312

Сона 噴呐 197
Сы бу 四部 94, 95
Сыкэ 私刻 24
Сы лян ба чжу: янь, хэн, со, коу, бо, ча, гуань, дай 四梁八柱: 眼, 橫, 鎖, 扣, 撥, 插, 冠, 帶 179
Сюаньфэнъе 旋風葉 55
Сюаньци ту 玄機圖 110
Сю сян 繡像 121, 125, 271–273
Сюцай 秀才 101, 192, 193
Ся у сэ 下五色 163
Сян-лун 降龍 231
Сяньчжуан 綫裝 56
Сяньшэн 先生 29, 257, 278
Сяо 孝 44, 214, 215
Сяошо 小說 155, 253, 271–273

Тайгун 太公 211
Тай-цзи 太極 164
Тан тан 堂 72
Тань-цзы 毯子 170
Таньцы 彈詞 253, 273
Тао бань 套版 59
Ту 圖 5–7
Туань лун 團龍 162
Тунсу вэньсюэ 通俗文學 113
Тунцао 通草 82, 159
Тянь 天 112

У 吳 (диалект) 108
У гуй нао Пхар 五鬼鬧判兒 190, 191
Утай бэнь 舞臺本 141
У хан 武行 166

Фан...би 倣...筆 135
Фанкэ 坊刻 24
Фан сян ши 方相師 205
Фаньбэнь 繁本 117
Фаньце 反側 184
Фу (префектура) 府 66
Фу 蝠 (летучие мыши) — омоним фу 福 (счастье) 112, 113
Фумо 副末 143
Фусэ 附色 59
Фуцай 附才 59
Фэйхуа 扉畫 49
Фэн мао 風帽 162

Хай шуй 海水 162

- Хоу бэнь 後本 157
 Худэ чжуан 蝴蝶裝 56
 Хуцинь 胡琴 133
 Хуа 畫 57
 Хуабэнь 話本 91, 130, 287
 Хуаняо 花鳥 101, 139, 277
 Хуапянь 畫片 82
 Хуар 畫兒 82
 Хуа цао 華草 162
 Хуачэ 滑車 235
 Хуаюань 畫院 84
 Хуйгуань 會館 141
 Хуйхуй ту 回回圖 278
 Хун лоу мэн сихуцзин 紅樓夢西湖景
 247–248

 Цзацзюй 雜劇 76, 129–131, 134, 137,
 148, 178, 204, 217, 224, 237, 288
 Цза цзя 雜家 95
 Цзань 贊 48, 98
 Цзедуши 節度使 277
 Цзехуа 界畫 175
 Цзи 集 118
 Цзин (хуа лянью): у эр хуа, у цзин, эр хуа
 лянью 淨 (花臉): 武二花, 武淨, 二花臉
 162–165, 224, 230, 242, 244, 246
 Цзинсянбэнь 巾箱本 125
 Цзинцзюй 京劇 132, 133, 153–155, 162,
 166, 195, 208–210, 216, 224, 227, 233,
 234, 236, 239, 243, 248, 251, 254, 256
 Цзиньбэнь 錦本 107, 108
 Цзиньши 進士 103, 104, 118
 Цюань 卷 12, 55, 96, 97, 110, 118, 120,
 121, 143, 212
 Цзя 家 72
 Цзя-гуань 加官 181, 195
 Цзянти 匠體 66
 Цзяньбэнь 簡本 117
 Цемо 砌末 172
 Цилян 麒麟 112, 169, 270
 Ци люэ 七略 94
 Цинь 琴 131, 189
 Цы 詞 121
 Цы хуа 詞話 77, 120
 Цэ 冊 119 (???)
 Цю бань 秋版 87
 Цюаньсян 全像 51, 76, 119, 272
 Цянь кунь 乾坤 195
 Цянь бэнь 前本 157

 Чай 拆 110
 Чату 插圖 5, 49, 50, 77, 142
 Чату бэнь 插圖本 272
 Чанбэр 唱本兒 141, 154
 Чан вэй чжу, бай вэй бинь 唱爲主,
 百爲賓 179
 «Четыре драгоценности кабинета уче-
 ного» 文房四寶 66
 Чжай 齋 72
 Чжи 志 115
 Чжи 知 113
 Чжима 紙馬 62, 63, 79, 87, 215
 Чжисянь 知縣 243
 Чжитоу хуа 指頭畫 191
 Чжихуа 紙畫 80, 82
 Чжи цзянь фу лай 執劍蝠來/只見福
 來 185
 Чжу 柱 175
 Чжуй 椎 184
 Чжу бо 竹帛 46
 Чжу мо 朱墨 140
 Чжугундяо 諸宮調 130, 137, 149, 288
 Чжункуй 鍾馗/終葵 183, 184
 Чжунхоу 忠厚 254
 Чжэ школа 浙派 118
 Чжэ (цзы) бэнь 摺 (子) 本 55
 Чжэнь 真 160
 Чи лин 敕令 185
 Чоу: пао дай чоу, фанцзинь чоу, яобао
 чоу, чоу по, у чоу 丑: 袍帶丑, 方巾丑,
 腰包丑, 丑破 162, 165, 166, 176, 223,
 225, 240, 241, 243, 249, 251, 252, 255
 Чу цзян, жу сян 出將, 入相 169
 Чуаньци 傳奇 76, 77, 96, 131, 134, 135,
 142, 143, 217, 224, 232, 237, 238,
 240–243, 247
 Чун кань 重刊 116
 Чунь гун 春宮 122
 Чунь хуа 春畫 122
 Чунь це 春冊 122
 Чунь бань 春版 87
 Чусян 出像 272
 Чэма чусин ту 車馬出行圖 97
 Чэньюй 成語 29, 225

 Шан ту ся вэнь 上圖下文 50, 51, 76,
 142,
 Шан у сэ 上五色 162
 Шан ши мао 賞士帽 163

- Шань шань 110, 111
 Шань-шуй 山水 174
 Ши 詩 100
 Шидяо 時調 108
 Шочан цыхуа 說唱詞話 77
 Шошуды 說書的 63
 Шоу 壽 112
 Шуай куй 帥盔 162
 Шуан дацзо 雙大座 172
 Шуанмянь цюаньье 雙面全頁 50
 Шуйинь мукэ 水印木刻 60
 Шухуй 書會 72
 Шэн: лаошэн, у лаошэн, каоба лаошэн, хуншэн, сяошэн, чживэй сяошэн, шаньцзы сяошэн, цюн шэн, у сяошэн 生. 老生前, 武老生, 靠把老生, 紅生, 小生, 雉尾小生, 扇子小生, 穷生, 武小生 162, 163, 201, 243, 247
- Эр лун чу шуй 二龍出水 170
 Эрхуан 二簧 132, 133
- Юань чан 圓場 170
 Юэфу 樂府 100, 218
 Юэфэньпай 月份牌 33, 268
- Я-су 雅俗 72
 Ямэнь 衙門 219
 Яньи 演義 115, 253
 Яньшан чжи цюй, аньтоу чжи шу 筵上之曲, 案頭之書. 136

Указатель географических названий*

- Аньхуй 安徽 24, 35, 59, 63, 66, 67, 86, 105, 118, 132, 134, 135, 153, 154, 156, 225
- Вэй царство 魏 97
 Вэйсянь 濰縣 86, 212, 235
- Ганьсу 甘肅 37, 48
 Гуандун 廣東 212
 Гулюкоу 古柳口 84
- Дунфэнтай 東豐臺 86
 Дуньхуан 敦煌 13, 17, 24, 25, 37, 47–50, 53–55, 73, 109, 150, 198, 284, 287, 288
- Иян 弋陽 132
- Кайфын 開封 62, 86
 Куньшань 崑山 132
- Линьфэнь 臨汾 80, 86
 Линьцюань 臨泉 86, 156
 Лоян 洛陽 46
 Лутай 蘆臺 86
 Ляншань 梁山 233, 234
- Ляншаньбо 梁山伯 114
- Мавандуй 馬王堆 46
 Маша 麻沙 64
 Миньбэй 閩北 63, 65
 Миньцзян 閩江 63
- Нанкин 南京 56, 59, 65, 67–69, 76, 85, 119, 120, 123, 134, 135, 140–142, 183, 228, 280
- Пекин 北京 13, 31, 32, 34, 37, 41, 59, 60, 67–69, 77, 78, 80, 82, 84, 86, 96, 101, 117, 120, 123–125, 128–132, 138, 142, 153, 186, 188, 198, 253, 270
- Пиньян 平陽 80
- Саньхэ 三河 243
 Саньшаньцзе улица 三山街 68
 Сиань 西安 98
 Силян 西涼 223, 226
 Синьянь 新安 66
 Сучжоу 蘇州 33, 65, 67, 69, 79, 84, 86, 104, 123, 126, 132, 142, 145, 152, 156, 221, 222, 225, 226, 231, 269, 280
 Сыбао 四堡 65, 66

* В Указатель географических названий не вошли топонимы из названий пьес и картин.

- Сычуань 四川 35, 44, 45, 61–63, 230, 238
 Сюнин уезд 休宁 59
- Тайшань 泰山 97
 Таохуау 桃花塢 84, 86, 112, 152, 156, 184, 236, 243, 245, 248
 Тяньцзинь 天津 31, 34, 36, 84, 85, 97, 104
- Улинь 武林 130, 315
 Усин 吳興 138
 Утайшань 五臺山 229
 Усян 武強 86, 215, 225
- Фошань 佛山 212
 Фудин 福鼎 156
 Фуцзянь 福建 20, 35, 51, 62–68, 76, 78, 83, 116, 117, 119, 135, 156, 189, 196, 217, 236
 Фучжоу 福州 62, 96
 Фэньхэ 汾河 86
- Ханчжоу 杭州 18, 57, 62, 63, 65, 67–69, 74, 100–102, 118, 142, 184, 193
 Ханькоу 漢口 212
 Хара-Хото 哈喇和屯 25, 49, 79, 80, 89, 201, 289, 290
 Хуанхэ 黃河 62, 86
 Хуашань 華山 237, 312
 Хубэй 湖北 48, 132, 133, 215, 221, 240
 Хуйчжоу 惠州 59, 66–69, 117, 121
 Хундун 洪洞 131
 Хуцю 虎邱 156
 Хэбэй 河北 35, 86, 130, 153, 222, 223, 225, 245
- Цзинь 金 80, 81, 101
 Цзиньлин 金陵 67, 68, 76, 183, 228
- Цзыданьку 子彈庫 46
 Цзянду 江都 245
 Цзянси 江西 63, 96, 136, 199, 201
 Цзянсу 江蘇 35, 45, 63, 65, 84, 132, 135, 156, 245
 Цзяньань 建安 64, 65, 74, 76,
 Цзяньси 建溪 64
 Цзяньян 建陽 20, 63, 64, 65, 68, 69, 98, 117
 Цюйфу 曲阜 96
- Чан река 昌 66
 Чаньань 長安 46, 226
 Чанша 長沙 46
 Чаомидянь 炒米店 86
 Чжусяньчжэнь 朱仙鎮 211
 Чу, княжество 楚 46
- Шанхай 上海 21, 33, 68, 74, 77, 85, 86, 117, 208, 223, 267–270, 272, 273, 275, 276–278
 Шаньдун 山東 35, 44, 45, 62, 86, 98, 113, 124, 162, 212, 215, 223, 229–231, 235, 239, 240, 245, 246
 Шаньси 山西 35, 80, 86, 98, 120, 130, 131, 156, 218, 225, 227, 235, 239
 Шу 屬 61, 77, 182
 Шэсянь 歙縣 66
 Шэньси 陝西 35, 81, 156
- Янлюцин 楊柳青 34–36, 84–86, 97, 104, 153, 154, 156, 162, 166, 177, 178, 184, 209–211, 214–219, 221, 223–225, 227, 229, 231, 234–240, 248, 269, 271
 Янцзы 揚子 61, 62, 86, 132, 138
 Янцзяфу 楊家埠 86
 Янчжоу 揚州 65, 66, 106, 107, 123, 127, 132, 139, 189, 280





СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Глава 1. История изучения китайского ксилографического книгопечатания и народной гравюры

1. Лю Сян.
2. Чжэн Чжэнь-до.
3. К.К. Флуг.
4. Портрет Д.А. Ровинского работы В.Е. Маковского.
5. В.М. Алексеев.
6. Обложка альбома «Редкие китайские народные картины из советских собраний».
7. Обложка альбома «Свод китайских ксилографических *няньхуа*. Том российские собрания».
8. Рекламный плакат «Свода китайских ксилографических *няньхуа*».
9. Программа конференции по народной картине, Тяньцзинь, ноябрь 2012 г.
10. Фэн Ци-цай и мастера народной картины.

Глава 2. Техника и практика ксилографии

11. Произведения ханьского искусства с изображениями древних актеров и музыкантов: Раскрашенные фигурки певцов и актеров и глиняная фигурка сказителя.
12. Чуский шелковый манускрипт из Цзыданыку. Реконструкция.
13. Фронтиспис «Алмазной сутры», 868 г.
14. Портрет Маттео Риччи в костюме китайского чиновника.
15. Образцы книжных переплетов.
16. Лист из книги Лю Юаня.
17. Касса подвижного шрифта для страницы текста.
18. Лист из «Альбома рисунков и (каллиграфии) из Кабинета Десяти бамбуков».
19. Современная цветная гравюра мастерской «Жунбао чжай».
20. Карта Китая.
21. Картины *чжима*.
22. Лист из книги «Жизнеописания добродетельных женщин древности», 1063 г.

23. Лист из «Альбома наслаждения духом цветов сливы», 1261 г.
24. Лист из книги «Действенные амулеты из храма Тяньчжу». Пр. 1250 г.
25. Лист из книги «Пять полностью иллюстрированных *пинхуа*».
26. Лист из книги «История о Цзяо и Хуне».
27. Лист из «Полностью иллюстрированного сказа о том, как Бао-Драконова Печать расследовал дело о необыкновенном ночном горшке».
28. Лист из «Западного флигеля», 1498 г.
29. Духи дверей *мэньшэни*.
30. Гравюра «Четыре красавицы», дин. Цзинь.
31. Гравюра «Гуань Юй», дин. Цзинь.
32. Рисунки «Чиновник со слугой», дин. Цзинь.
33. Гравюра «Дунфан Шо крадет персик», дин. Сун (?).
34. Акварель *тунцао*. Коллекция автора.
35. Доска народной картины.
36. Народная картина провинции Фуцзянь на красной бумаге — «Тигр, приносящий счастье».
37. Народная картина мастерской Дай Лянь-цзэна с пожеланием чиновничьей карьеры.
38. Гравюра школы Гусубань. Вид города Сучжоу.
39. Народная картина времен Тайпинского восстания.
40. Народная картина из Сучжоу «Сто сыновей», конец XIX в.
41. Народная картина уезда Вэйсянь.
42. Настенный календарь времен Республики.
43. Сельскохозяйственная картина-календарь.

Глава 3. Жанровое многообразие иллюстрированной литературы

44. Иллюстрация из «Пространных записей о роде Кун в 12 *цзюанях*».
45. Народная картина «Конфуций объезжает царства».
46. Народная картина «Военный поход доблестного полководца на юг против варваров».
47. Ритуальные изображения императорского кортежа *чэма чусин ту*.
48. Пример разных изданий «Сюнь-цзы» с одной и той же картинкой.
49. Картина Чэнь Хун-шоу в жанре *хуаняо*, цветы и птицы. «Западный флигель» Чэнь Хун-шоу.
50. Портрет Цюй Юаня кисти Чэнь Хун-шоу.
51. Традиционные китайские карты.
52. Чэнь Хун-шоу. Карты по Речным заводям.
53. Карты работы Мастера игральных карт.
54. Народная картина «Путь учения детей».
55. Су Ши из антологии «Гу вэнь чжэн цзун».
56. Хуан Шэнь. Су Ши. *Мэйхуа* в 8 месяце. Хуан Шэнь. Су Ши пасет овец.
57. «Картина со стихами на блюде».
58. Стихотворение в форме чайника для вина.
59. Буддийская листовка со стихотворением, призывающим не есть мяса.
60. Иероглиф *шоу* с текстом о сезонных праздниках, 1692 г.
61. Народная картина из Таохуау. Восемь даосских бессмертных в иероглифе *шоу*.

62. Иероглиф *фу* со вписанными благопожелательными картинками.
63. Куй-син как каллиграфически выполненный иероглиф, оттиск со стелы в Сиани.
64. Народная картина «Мать Мэн-цзы переезжает».
65. «Свернутый дракон и лежащий тигр, птицы поют и пляшут», современный рисунок.
66. Иллюстрации к «Троецарствию».
67. Иллюстрации к «Речным заводам».
68. Ду Цзинь (?). Лист из альбома портретов героев романа «Речные заводи».
69. Лист из книги «Перечень героев, сдвоенное издание».
70. Сунь У-кун из минского издания «Путешествия на Запад».
71. Лист из романа «Дополнение к “Путешествию на Запад”».
72. Листы из романа «Цзинь, Пин, Мэй».
73. Лист из романа «Подстилка из плоти».
74. Картинки весеннего дворца. Приписывается Тан Бо-ху.
75. Иллюстрации к «Сну в красном тереме» Чэн Вэй-юаня.
76. Иллюстрация к изданиям Фэн Мэн-лун и Лин Мэн-чу.
77. Рисунки китайского театра из книги А. Яковлева.
78. Сунский рисунок на шелке к *цзацзюй* «Лекарство для глаз».
79. Сунский рисунок на шелке с иллюстрацией к неизвестной пьесе.
80. Раскрашенные кирпичные рельефы, дин. Сун.
81. Фризы из раскрашенных цветных кирпичей с изображением актеров *цзацзюй* и исполнителей на *цине*, могилы 1279 и 1311 гг.
82. Настенная роспись храма Мингъинван дьянь пров. Шаньси, 1324 г.
83. Лист из «Изборника юаньской драмы», пр. 1615 г.
84. Лист из минского издания пьесы Тан Сянь-цзу «История пурпурной шпильки».
85. Лист из минского издания пьесы Тан Сянь-цзу «Сон о Нанькэ».
86. Иллюстрации Минь Ци-ци к драме «Западный флигель».
87. Фарфоровая скульптура — театральная сцена с фигурками загримированных актеров.
88. Минские иллюстрации к драме «Западный флигель».
89. Портрет Ин-ин из «Северного Западного флигеля»..
90. Листы из минского издания пьесы Гао Мина «Записки о лютне».
91. Иллюстрации к минским изданиям драмы с изображением прологов к спектаклям *кайчан*.

Глава 4. Театральные народные картины

92. Первая известная гравюра *няньхуа* «Шоу-син», 1597 г.
93. Рисунки с изображением сцен из спектаклей и актеров из альбомов императорского дворца Гугун.
94. Театральные народные картины из г. Фудин пров. Фуцзянь.
95. Театральная народная картина на сюжет пьесы «Монастырь Цзиньшаньсы» с различными типами надписей.
96. Схема членения лица в помощь портретисту.
97. Изображение актера амплуа *лаошэн* на театральной народной картине.

98. Изображение актера амплуа *хуншэн* на театральной народной картине: Гуань Юй.
99. Изображение актера амплуа *сяошэн* на театральной народной картине.
100. Актеры амплуа *цзин* в боевой позе.
101. Актер комического амплуа *чоу* с белой «бабочкой» на носу.
102. Фотография Мэй Лань-фана в женской роли. Сценическая обувь актеров-мужчин.
103. Изображение актера амплуа *цин* и *дань* на театральной народной картине.
104. Изображение актера амплуа *хуа дань* на театральной народной картине.
105. Две военных *дань* и *цзин* на театральной народной картине.
106. Изображения детей на театральной народной картине.
107. Музицирующие дети.
108. Два *цзина*, с плеткой в руке — всадник.
109. Царь обезьян Сунь У-кун на театральной народной картине, ср. ил. 70.
110. Театральный костюм двустворчатого моллюска.
111. Изображения лис-оборотней на картине «Свадьба лисицы».
112. Фиксация приемов акробатики *ба-цзы*.
113. Утрированное изображение акробатических приемов на народной картине.
114. Народная картина «Театральный зал “Терем Лунного света”».
115. Народная картина «Наказание Золотой ветви»: стол и стулья как реквизит.
116. Народная картина «В пещере Пяти цветов с трудом различают подлинных и мнимых»: столы под углом друг к другу.
117. Народная картина «Наказание Цзао-вана»: стол в качестве алтаря.
118. Народная картина «Наказание Драконова Халата»: кровать с пологом и много разной мебели.
119. Актеры уличного театра плывут в лодке. Акварель из альбома о жизни старого Пекина.
120. Актриса едет в колеснице: два флага с нарисованными колесами.
121. Народная картина «Дом семьи Чжао»: разрез двухэтажного дома.
122. Народная картина «Во дворце Южной чистоты император Жэнь-цзун узнает свою мать»: дворцовые покои.
123. Народная картина «Ло Чэн продает нитки»: пейзаж.
124. Народная картина «Скорая свадьба. Фань Ли-хуа сама выбирает мужа»: осада крепости.
125. Народная картина «У заставы Белого Тигра Фань Ли-хуа наносит большое поражение Ян Фаню»: кавалерия.
126. Народная картина «Пастушок показывает дорогу».
127. Шесть сцен, навеянных стихами танских и сунских поэтов. Фрагмент народной картины.
128. Спектакль при храме, фрагмент живописного свитка, 1815 г.
129. Характерная поза Чжун Куя на народной картине.
130. Куй-син.
131. Чжун Куй в качестве дверного духа.
132. Голова Чжун Куя.
133. «Деревенский художник показывает свой товар»: Чжун Куй.
134. Чжун Куй Гао Ци-пэя.

135. Народная картина «Восемь бессмертных пьют вино».
136. Гуань Юй — заклинатель демонов.
137. Фарфоровое блюдо с росписью на театральный сюжет.

Глава 5. Сюжеты театральной народной картины

138. Народная картина «Ночжа поднимает бурю на море».
139. Народная картина «Тайгун ловит рыбу»: Цзян Цзы-я.
140. «Уделы Восточного Чжоу», фрагмент народной картины.
141. Народная картина «Бьет палкой халат тростникового пуха».
142. Народная картина «24 примера сыновней почтительности», Шаньдун.
143. Народная картина «Ба-ван прощается с наложницей».
144. Народная картина «Ван Чжао-цзюнь едет к варварам».
145. Народная картина без названия по пьесе «Три визита в тростниковую хижину».
146. Народная картина «Возвращение в Цзинчжоу».
147. Народная картина «Хитрость с пустой крепостью».
148. Фрагмент «Склон Чанбаньпо» из «Троецарствия» на темно-синем фоне.
149. Народная картина «Оставил сына в тутовом саду», пров. Хубэй.
150. Народная картина «Сюэ Жэнь-гуй выстраивает боевой порядок у Драконовых ворот».
151. Народная картина «Полное описание военного похода на Запад», 1 лист из 4-х.
152. Народная картина «Сунь Син-чжэ умирляет духа Яшмового Зайца».
153. Народные картины «Пьяный Ли Бо пишет послание к варварам», мастерские Янлюцина и Аньхуя.
154. Мэй Лань-фан в роли опьяневшей Ян-гуйфэй, фотография 1958 г.
155. Народная картина «Слива и абрикос соединяют ароматы».
156. «Картина по полной истории “Западного флигеля”», гравюра школы Гусубань.
157. Народная картина «В царстве Шато».
158. Народная картина «Четвертый сын ищет мать».
159. Сцена из пьесы «Муцзячжай», постановочная фотография.
160. Народная картина «Восемь больших молотов».
161. Народная картина «Мост Дуаньцяо».
162. Народная картина «Легенда о Белой Змее».
163. Народная картина «На горе долголетия крадет волшебную траву».
164. Народная картина «Дело с яшмовым браслетом».
165. Народная картина «Кормление грудью».
166. Народная картина «Десять красавиц».
167. Народная картина «Поимка Инь Ляна, по прозвищу Шершень-бабник».
168. Народная картина из Таохуау «Храм Баламяо».
169. Народная картина «Ломаху», редкий пример недораскрашенного листа.
170. Народная картина «Женитьба на Млечном пути».
171. Народная картина «Полная картина о затоплении Сычжоу».

172. Народная картина «Юань Ши-кай вступает во дворец, маньчжурская династия отрекается от престола».
173. Портрет актеров пекинской драмы периода Тун-чжи кисти Шэнь Жун-пу.

Заключение

174. Народная картина-календарь Республиканского периода.
175. У Ю-жу. Праздник в честь Чжун Куя в Шанхае. Иллюстрация из «Дяньши чжай хуабао».
176. Иллюстрированная газета «Минь цян хуабао» с рецензией на спектакль «Встреча героев».
177. Народная картина «Встреча героев».
178. Иллюстрации из журнала «Сюсян вэньсюэ».
179. Обложка журнала «Вэнью».
180. Карикатура «Ситуация на Дальнем Востоке».
181. Комикс «Господин Ван».
182. Комикс «Записки о беспризорнике Три волосинки».
183. Комикс по классическому роману.
184. Воображаемый портрет Ли Цин-чжао кисти Цуй Хуя.





СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Глава 1. История изучения китайского ксилографического книгопечатания и народной гравюры.....	11
Глава 2. Техника и практика ксилографии	43
Глава 3. Жанровое многообразие иллюстрированной литературы	93
Глава 4. Театральные народные картины.....	151
Глава 5. Сюжеты театральной народной картины.....	207
Заключение	267
Использованная литература	283
Иероглифические указатели	302
Список иллюстраций.....	325



Т. И. ВИНОГРАДОВА
МИР КАК «ПРЕДСТАВЛЕНИЕ»
КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Редактор О. Г. Юдахина
Художественное оформление и верстка А. В. Ухваловой

Формат 70 × 100/16. Печ. л. 20,75. Заказ №
Издательский отдел Библиотеки Российской Академии наук
199034, Санкт-Петербург, Биржевая л., д. 1.
Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Альфарет»
197342, Санкт-Петербург, ул. Белоостровская, д. 22.
Тел./факс: (812) 449 21 46, (812) 449 23 92.
E-mail: ingo@alfaret.ru