

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

Институт востоковедения  
Санкт-Петербургский филиал

Выпускается  
под руководством Отделения  
историко-филологических наук

---

# ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ ВОСТОКА

---

1<sub>(4)</sub>  
ВЕСНА — ЛЕТО  
2006

Журнал основан в 2004 году  
Выходит 2 раза в год

К 80-летию  
со дня рождения  
Л.Н. Меньшикова

---

## В НОМЕРЕ:

---

<i>И.Ф. Попова.</i> Лев Николаевич Меньшиков (1926–2005)	5
<i>Фу Сянь-чжань.</i> Памяти Мэн Ле-фу	16
<i>М.В. Баньковская.</i> Не последний поклон	20

## ПУБЛИКАЦИИ

Биографии корейских монахов-паломников в «Хэдон косын чон» и «Да Тан си юй цю фа гао сэн чжуань». Сравнительный анализ и перевод с ханмуна <i>Ю.В. Болтач</i>	22
«Гундзин тэкую» («Императорское указание военно-служащим») как памятник военной истории Японии. Введение, перевод с японского и примечания <i>Е.М. Османова</i>	46
Из сборника Су Ши «Дун-по чжи линь» (материалы к истории сунских <i>бицзи</i> , 6). Комментированный перевод с китайского <i>И.А. Алимova</i>	54
<i>Ал-‘Аллāма ас-саййид</i> Мухаммад Хусайн ат-‘Абāтабаба’й (ум. в 1402/1981 г.). «Весы (справедливости) в толковании ал-Кур’ана» (ал-Мйзāн фй тафсйр ал-Кур’ан). Перевод с арабского и примечания <i>С.М. Прозорова</i>	82

## ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>А.Е. Иванов.</i> «Цзо чжуань» и «Ши цзин»: от цитаты — к первоисточнику	108
<i>В.Л. Успенский.</i> Поездка иеромонаха Амфилохия в Монголию в 1912–1914 гг.	137



«Наука»  
Издательская фирма  
«Восточная литература»  
2006

<i>М.И. Воробьева-Десятовская.</i> Фрагмент письма мхароштки из коллекции С.Ф. Ольденбурга	145
<i>С.Л. Невелева.</i> Именованье персонажей в «Махабхарате»	150
<i>И.Т. Зограф.</i> Части речи в среднекитайском языке (по памятникам средневекового <i>байхуа</i> )	164
<i>Е.В. Степанова.</i> Радость странствий: Эпиграфика	181
<i>И.И. Надиров.</i> Древнеарабский культ орла (по эпиграфическим материалам)	194

#### ИСТОРИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

<i>А.Д. Кныш.</i> Историография исследований по суфизму на Западе и в России (на англ. яз.)	206
<i>Е.И. Кычанов.</i> Источник по истории тибетского права в китайском переводе	239
<i>Р.С. Бейсебаев.</i> К вопросу о соотношении текстов ал-Истахри и Ибн Хаукаля в разделе о Мавараннахре	244

#### КОЛЛЕКЦИИ И АРХИВЫ

На четвертой сторонке обложки:	<i>Л.И. Чугуевский.</i> Шиллинг Павел Львович [Обозрение фонда № 56 Архива востоковедов СПбФ ИВ РАН]. Вступление и публикация <i>И.Ф. Поповой</i>	249
Из китайского альбома акварелей на «рисовой» бумаге ( <i>тунцао</i> ) в собрании СПбФ ИВ РАН (Фонд Китайский Nova 15)	<i>Н.В. Кюнер.</i> Н.Я. Бичурин и изучение истории Центральной Азии (по материалам его «Собрания сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена»). Вступление и публикация <i>А.М. Решетова</i>	263

#### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

	<i>И.В. Кульганек.</i> Конференция «215 лет изучения монгольского фонда Азиатского музея — СПбФ ИВ РАН: от первого списка до трехтомного каталога» (Санкт-Петербург, 6 июня 2005 г.)	273
	<i>Т.А. Пан.</i> 2-я Северо-Американская международная конференция по маньчжуроведению (Гарвардский ун-т, США, 27–29 мая 2005 г.)	276
Над номером работали:	<i>И.Ф. Попова, Таката Токио.</i> Семинар «Дуньхуановедение на берегах Невы» (Санкт-Петербург, 4–6 июля 2005 г.)	279

Т.А. Аникеева  
В.В. Волгина  
Р.И. Котова  
А.А. Ковалев  
О.В. Волкова  
М.П. Горшенкова  
В.И. Мартынюк  
А.В. Богатюк  
Э.Л. Эрман

#### РЕЦЕНЗИИ

<i>К.Г. Маранджян.</i> «Уцухо-моногатари» («Повесть о дупле») Введ., пер. и примеч. В.И. Сисаури	282
<i>Т.И. Виноградова.</i> Views from the West. Collection of 19th century pith paper watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou	284

**«Уцухо-моногатари» («Повесть о дупле»)**. Введение, перевод и примечания В.И. Сисаури. СПб.–М., Петербургское востоковедение — Наталис, 2004.

В последнее время в нашей японистике уже стало правилом, что выход в свет новых публикаций, будь то исследования, переводы или популярные издания для широкого читателя, остается не замеченным критиками и рецензентами. Даже самые интересные и значительные работы оказываются большей частью в зоне полного умолчания, в безвоздушном пространстве равнодушия и отсутствия какой-либо публичной реакции со стороны коллег. Конечно, специалисты читают работы друг друга и обмениваются мнениями, но это происходит в основном на уровне личных знакомств — устойчивой научной среды фактически не существует, исследователи разобщены и, по-видимому, лишены потребности (впрочем, как и возможности) высказать свое мнение по поводу появления новых публикаций.

В этом ряду совершенно незамеченным прошло издание перевода средневековой «Повести о дупле», написанной неизвестным автором в эпоху Хэйан (VIII–XII вв.), между тем как публикация этого двухтомного издания, на мой взгляд, бесспорно является незаурядным событием в японоведении. Созданная во второй половине X в. повесть из жизни придворной аристократии не так часто может держать в напряжении современного читателя, с увлечением следящего за нештучными страстями, бушующими вокруг выбора будущего наследника. Подобные литературные произведения чаще представляют профессиональный интерес для узкой аудитории специалистов и редких любителей кни-

ги. В случае с «Повестью о дупле» это не так. И дело здесь не только в поворотах сюжета повести, сочетающей в себе разнородные элементы волшебной сказки, буддийской житейной литературы и куртуазного романа, но и в великолепном слоге, которым выполнен русский перевод В. Сисаури, выпускника Восточного факультета Ленинградского университета, ныне проживающего в Париже. Легкий увлекательный стиль прозы, умело сочетающий тонкую архаическую стилизацию с изяществом живой разговорной речи, создает обманчивое впечатление о прозрачности и простоте языка оригинала — на самом деле этот памятник, до сегодняшнего дня никогда полностью не переведившийся на другие языки, чрезвычайно сложен, не в последнюю очередь и из-за «испорченности» текста, дошедшего до нас в поздних редакциях XVI–XVII вв. Отметим, что переводчик честно указывает в примечаниях все трудные и неясные места, предлагая свою интерпретацию того или иного фрагмента. Именно трудность для перевода объясняет, почему этот памятник так долго оставался вне поля зрения японоведов, не решавшихся взяться за столь трудоемкий и объемный проект (русский перевод насчитывает свыше тысячи страниц!).

Но чем же еще знаменателен этот перевод? Чем он выделяется из числа многочисленных переводов с японского, в изобилии появившихся в последнее десятилетие?

Прежде всего, отменным качеством литературы самого оригинала. «Повесть о дупле» — выдающееся произведение японской литературы, сопоставимое по своему масштабу только с одним современным ему текстом классического романа — «Гэндзи моногатари». Благодаря сложности сюжета, многочисленности персонажей, большому количеству побочных линий, психологической прорисован-

ности характеров, внушительному объему (двадцать глав) это сочинение, по словам В. Сисаури, «с достаточным основанием... можно назвать романом». С одной стороны, переводчик и исследователь отмечает огромный разрыв, который отделяет «Повесть о дупле» от предшествующих ей произведений, с другой — сам факт ее существования объясняет появление романа о любовных похождениях принца Гэндзи. По-видимому, появление русского варианта «Повести о дупле» заставит литературоведов несколько пересмотреть историю японской литературы, уделив больше внимания генетической связи «Уцхо-могатари» и «Гэндзи могатари». В подробном и очень интересном введении, предвещающем перевод, В. Сисаури предлагает обратить внимание на то, что, в противоположность женскому миру «Повести о Гэндзи», в «Повести о дупле» изображен мужской мир, это замечание особенно важно в свете того, что хэйанскую литературу часто называют женской литературой. Вообще, текст обширного введения к переводу представляет самостоятельную ценность — в нем автор не ограничивается обязательными для этого жанра сведениями о самом источнике, но касается таких сугубо литературоведческих вопросов, как генезис романа, характеристика произведения, его основная тема, стиль и особенности. Среди прочего, на мой взгляд, во введении особый интерес заслуживают две темы: тема музыки и влияния индийской повествовательной традиции.

Перу В. Сисаури, имеющего и прекрасное музыкальное образование, принадлежит монография о музыке древнего Китая и Японии (*V. Sissaouri. Cosmos, magie et politique. La musique ancienne de la Chine et du Japon. P., 1992*), и, как мне кажется, именно интерес и любовь к музыке предопределили выбор этого произведения. Хотя повествование построено вокруг истории Киевара Тосикагэ и трех поколений его семьи, главная тема книги — музыка, ее предназначение и магическая сила. Прекрасно владеющий материалом, В. Сисаури в небольшой главке введения, посвященной «музыке буддийского рая», не ограничивается рассмотрением буддийской концепции музыки, но и обращается к конфуцианскому пониманию музыки как эффективного средства умиротворения подданных. Вдобавок автор рассказывает о дальневосточных музыкальных инструментах и ка-

сается китайской музыкальной теории, подкрепляя свои слова выдержками из китайских сочинений. По словам автора, «правильное понимание роли музыки в романе и комплекса буддийских и конфуцианских идей, с ней связанного, помогает понять жанр „Повести о дупле“: это произведение философского характера, рассказывающее о подвиге бодхисаттвы, оно призвано утвердить ценность буддийского учения» [т. 1, с. 20]. Насколько я знаю, это первый в нашем японоведении очерк, в котором в сжатом виде раскрыты основные представления о роли и значении музыки в традиционной дальневосточной культуре. Единственная известная мне публикация на сходную тему — статья М.В. Есиповой «Музыкальный инструмент в традиционной культуре Японии» в сб. «Вещь в японской культуре» (М., 2003) посвящена более узкой проблематике музыкального инструментария.

Интерес представляют и соображения исследователя и переводчика об истоках «Уцхо-могатари», при этом особо подчеркивается, что нельзя ограничиваться только влиянием буддийской и конфуцианской традиций. В. Сисаури выдвигает предположение о влиянии индийской повествовательной литературы, основанной на мифологии, и подкрепляет свою гипотезу конкретными примерами, указывая на типологическое сходство между мотивом отшельничества (уход в лес Накатада и его матери) в «Повести о дупле» и индийским эпосом «Махабхарата» и «Рамаяна».

К числу бесспорных достоинств книги относится высокое качество перевода, делающее текст интересным, увлекательным и не утратившим живости за столетия, прошедшие с момента его написания. Особенно удачна вторая часть книги, рассказывающая о жизни придворных аристократов. Первый том более насыщен поэтическими вкраплениями — в текст романа включено около тысячи стихотворений, и тут, к сожалению, надо признать, что поэтические переводы несколько уступают прозаическим. Не вполне уместным мне кажется неоднократное присутствие в поэтических строках глагола «мочить» («...но мочит того рукава, кто в одиночестве страдает» [с. 191] или «но вижу, что ветку одну не мочит ни дождь, ни роса» [с. 254]), который у современного российского читателя неминуемо вызывает впол-

не определенные ассоциации. Несколько выпадающим из общего стиля представляется мне и глагольная форма «мучусь», тоже не раз встречающаяся в стихах («не хочешь ты знать, как я в одиночестве мучусь» [с. 134]). Конечно, вовсе не все поэтические переводы менее удачны, чем перевод прозы, есть превосходные образцы, как, например, стихотворение:

При утреннем блеске  
На вершины дальние гор  
Гляжу, красотой изумлен, —  
Горных зубцев касаясь, висит  
Луны диск прозрачный.

[с. 223]

Прекрасный литературный оригинал, мастерски выполненный перевод, продолжающий лучшие традиции отечественной переводческой школы, глубокое и насыщенное мыслью исследование, представленное в жанре «введения», без сомнения, делают появление книги «Повесть о дупле» заметным событием в мире японистики. Сочетание качественного перевода, профессионально написанного введения и примечаний, надеюсь, привлекут широкую читательскую аудиторию. Читатели получили не только перевод средневекового литературного памятника первого ряда, но и отличную исследовательскую статью (т.е. введение), в которой впервые в нашем японоведении дан литературоведческий и культурологический анализ «Уцухо-моногатари», рассмотренного в контексте истории японской литературы. Отныне наименее известный до сих пор памятник японской литературы второй половины Х в. «Повесть о дупле» в сознании отечественных читателей займет положенное ему по праву достойное место наравне с романом «Гэндзи моногатари».

*К.Г. Маранджян*

**Views from the West. Collection of nineteenth century pith paper watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. 西方人眼里的中國情調。伊凡·威廉斯捐贈十九世紀廣州外銷通草紙水彩畫 / 中山大學歷史系, 廣州博**

物館編。北京, 中華書局, 2001. — 212 с., илл.

Некоторое время назад в библиотеку пришло письмо от некоего Ифана (имя, как выяснилось впоследствии при встрече, следует читать именно так — чтобы было почти как у Ивана Грозного) Вильямса из Йоркшира (Великобритания). В конверте помимо собственно письма оказалось несколько красивых открыток. Автора послания интересовало, имеются ли в библиотеках, музеях и архивах Петербурга аналогичные изображения. Получив утвердительный ответ, он прислал красиво изданный альбом, а вскоре приехал с супругой.

Историю своего внезапного увлечения практически забытым жанром китайской экспортной акварели, к которому искусствоведы относятся с пренебрежением, Вильямс неоднократно описал в своих статьях. Случайное приобретение его супругой на рынке в Кембридже нескольких ярких картинок на необычной бумаге предопределило дальнейшую жизнь пожилой четы. Вильямс стал коллекционером, исследователем и реставратором. Вместе с женой они объезжают музеи по всему миру, отыскивая в хранилищах часто никому не нужные, запертые в запасниках акварельки. В 2001 г. он организовал в Гуанчжоу выставку части своей коллекции, экспонаты которой впоследствии подарил городу. Ее каталог, изданный крупнейшим пекинским издательством на китайском и английском языках, представляет собой самую крупную публикацию Вильямса. Помимо этого он является автором нескольких статей, опубликованных в основном в журнале «Arts of Asia»<sup>1</sup>.

Предмет увлечения Вильямса — это так называемые акварели на рисовой бумаге, которые в огромных количествах производились в Кантоне в XIX в. исключительно на экспорт. В самом Китае образцов этого искусства — или производства — практически не осталось, именно в этом состоит смысл дара англичанина китайскому музею.

<sup>1</sup> No Got Eye, No Can See: Chinese Export Watercolours on Pith // The Study of Art History. Vol. 4. 2002. P. 433–444; Views from the West: Chinese Pith Paper Paintings // Arts of Asia. 2001.; Vol. 31, No. 5. P. 140–149; Painters on Pith // Arts of Asia. 2003. Vol. 33, No. 4. P. 56–66.

Этот жанр экспортного искусства по-английски называется ныне «*pith paper water-colours*» — акварели на «бумаге из древесной сердцевинь». В XIX–XX вв. использовался обычно термин «*rice paper*» — «рисовая бумага». Вильямс полагает, что это название возникло из-за бытующего мнения, что рис каким-то образом применялся при изготовлении необычного материала, а также по аналогии со съедобной «рисовой бумагой» в кулинарии.

Картинки рисовались на тонком срезе особого дерева, которое растет только на юге Китая и на Тайване. Дерево называется *тунцао* — (通草), в более современном варианте — 通脫木 «тетрапанакс бумажный», “*tetrapanax papyrifere* Koch”. Строго говоря, именно рисунки, сделанные на древесине тетрапанакса, а вовсе не отпечатанные на простой бумаге народные картинки *няньхуа* 年畫 следовало бы называть «лубком».

В ремеслах Китая необычно плотная, с красивой поверхностью, на которую хорошо ложится краска, древесина *тунцао* использовалась давно, в основном для изготовления искусственных цветов для причесок и головных уборов. С начала XIX в. — нет доказательств их существования ранее 1820 г. — художники Кантона стали использовать этот материал для создания акварелей для продажи иностранным морякам и торговцам. Напомним, что с 1757 по 1842 г. Кантон — единственный порт страны, имеющий право торговли с западными державами. Основными странами, ведущими здесь торговлю были Дания, Швеция, Франция, Нидерланды, Соединенные Штаты и Великобритания.

Будучи истинным энтузиастом, Вильямс отыскал в Китае мастерскую, где до сих пор рисовая бумага производится традиционным образом. Он сфотографировал весь процесс, и очень интересно сравнивать его фотографии, запечатлевшие производство необычного материала, с подлинными акварелями. Образцы подготовленного для рисования тетрапанакса Вильямс обычно дарит как сувениры.

В Кантоне изготовлением акварелей занималось около десятка мастерских-студий, возможно, аналогичное производство было и в Шанхае, месторасположение еще одной неизвестно, а одна мастерская работала в Пекине уже в конце XIX в. Вильямс пы-

тается установить как можно более точное количество мастерских, вовлеченных в процесс рисования акварелей на рисовой бумаге. В студиях работала целая артель мастеров, объединенная вокруг одного художника. Работа в мастерских часто была объектом изображения на самих картинках. Художники, как правило, не подписывали свои картины. Лишь несколько очень известных художников имели свои печати. Отсюда — сложность атрибутики картинок: мастерские нещадно копировали произведения друг друга. Авторское право в этой отрасли, несомненно, не действовало.

Самые знаменитые имена в отрасли — приведем их в той орфографии, как они известны на Западе, — Fouqua 發呱, Lam Qua (Guan Qiaochang 關橋昌), Sunqua 新呱, Tingqua 庭呱, Chou Kwa 周呱. Слово «qua» (пекинское *gua*) — уважительное добавление к фамилии в Южном Китае, аналогичное современному *xiansheng*, возможно, произошло от мандаринского *guan* 官 — «чиновник». Об этих людях мало что известно, мы употребляем даже не их настоящие имена, а творческие псевдонимы. Более того, известны имена только тех художников, которые помимо *тунцао* занимались еще и другими искусствами, более почитаемыми.

Тематика картинок на рисовой бумаге была довольно разнообразна, хотя все это разнообразие в общем сводимо к понятию «китайская экзотика». Обычно на чистом листе без фона были нарисованы: китайцы, относящиеся к различным социальным группам в соответствующих одеяниях, уличные сценки, ремесла, китайские лодки, фрагменты театральных спектаклей и актеры, сцены пыток и казней. Отдельная тема — изображение представителей специфической китайской флоры и фауны. Более сложными по композиции являются картинки с панорамами приморских китайских городов — Гонконга, Макао, они делались на листах максимально возможного для *тунцао* формата. Эта тематика характерна для всего экспортного искусства Китая XIX в., но с некоторыми нюансами. Так, картинки *тунцао* с изображением цветов и животных менее достоверны с биологической точки зрения, чем те акварели на бумаге, которые профессиональные китайские художники делали по заказу европейцев. Уличные сценки, страшноватые зрелища наказаний отобраны явно

на потребу самой широкой европейской публики. Китайские художники очень быстро поняли, что в китайском быте привлекает интерес западных людей.

Листы *тунцао* из-за хрупкости материала сложно переплести, картинки обычно вкладывались в папки, обтянутые шелком, в каждой такой папке содержались листы (по 10–12 штук), посвященные либо одной конкретной теме, либо разным, произвольно выбранным.

Картинки *тунцао* отличает почти миниатюрная акварельная техника, блестящая поверхность дерева прекрасно сохранила яркость красок, вследствие чего эти картинки выглядят более «гламурными», чем традиционные акварели на бумаге.

Изданный каталог выставки Вильямса в Гуанчжоу является единственным на сегодняшний день монографическим изданием об акварелях *тунцао*. Книга состоит из предисловия главного редактора и координатора проекта выставки Чэнь Юйхуана, большой статьи самого Вильямса «Предварительное изучение акварелей на рисовой бумаге, произведенных в Гуанчжоу в XIX в.», статьи Чэн Цуньцзе «Введение в коллекцию акварелей на рисовой бумаге, подаренную музею Гуанчжоу мистером Ифаном Вильямсом». Далее следует собственно каталог — 107 прекрасного качества иллюстраций, о каждой из которой сообщено следующее: название картинки (так как изначально все картинки не озаглавлены, авторы приводят свой вариант названия), техника исполнения, размеры — листа и самого рисунка, датировка — везде одинаковая и очень широкая — XIX век.

В начале каталога представлены 13 листов из альбома известного художника Суньква — портреты чиновников, изображения цветов, птиц, кораблей и насекомых. Далее нас знакомят с несколькими альбомами неизвестных авторов: альбом из 12 листов с уличными сценами, 2 альбома с изображением чиновников и их развлечений, отдельно — подборка городских панорам, 8 картинок наказаний и пыток, 14 театральных сцен, 23 картинки с изображением насекомых, птиц, плодов и цветов. Завершается издание приложением: «Некоторые европейские и американские общедоступные коллекции китайских экспортных акварелей на рисовой бумаге», где приведено 21 название музеев и библиотек.

В рукописном отделе Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН хранится один альбом, выполненный в этой технике. Есть подобные произведения и в Государственном Эрмитаже, и в Кунсткамере. Следует отметить, что российские коллекции альбомов акварелей на рисовой бумаге сильно уступают западноевропейским и американским, так как Россия торговала с Китаем в основном через свои восточные сухопутные границы, а все производство было сосредоточено на приморском юге. И если западные моряки и купцы регулярно доставляли на родину множество красочных акварелей, то их поступления в Россию имели случайный характер.

Альбом имеет шифр Н-15, состоит из 36 листов акварелей на рисовой бумаге, есть 2 дублетных экземпляра, а также изображения, очень похожие одно на другое, что наводит на мысль о том, что альбом предполагалось в дальнейшем разукрупнить, разделив на 2–3 комплекта без дублетов. Тематика акварелей строго выдержана — портреты придворных: 12 женских, 11 — мужских в костюмах чиновников и 13 — охранников.

На листе Н-15/10 представлено изображение мужчины в кресле, очень похожее на то, которое Вильямс публикует из альбома Суньква, ил. 1 под условным названием «Китайский император». Мы видим ту же композицию, костюмы различаются лишь в деталях, другое лицо — Суньква изображает человека с усами европейского типа, в этой акварели чувствуется более уверенная рука портретиста. Есть еще одно изображение сидящего мужчины на листе Н-15/15, в аналогичном одеянии, которое предлагается считать императорским. Лист Н-15/3 похож на ил. 3 из книги Вильямса «Императрица Китая», акварели различаются креслами и деталями костюмов. Портретом императрицы также можно признать лист Н-15/26. Сидящая дама кажется более пожилой, чем на первой картинке.

Здесь сразу следует оговориться (и Вильямс это также признает), что из всех костюмных акварелей *тунцао* картинки с изображением китайских императоров и императриц более всего далеки от реальности. Это сейчас мы знакомы с официальными императорскими портретами, провинциальный китайский художник во времена империи этим похвалиться не мог, как, конечно, не мог он претендовать и на то, чтобы запечатлеть реального правителя. Знания художника об

императорском облике условны, во многом подчинены каким-то расхожим представлениям о том, как должны выглядеть император и императрица, каковы их атрибуты. Официальные портреты императоров — строго фронтальные, а все акварельные императоры сидят вполборота. Обычный цвет императорского парадного платья — желтый, наши — все в синем. Отдельные детали костюмов похожи на настоящие, но даны в обобщенном виде. Павлинье перо с тремя глазами, прикрепленное к шапке, было атрибутом военного чиновника высшего ранга, а отнюдь не императора, все акварельные императоры и императрицы держат в руке благопожелательный жезл *жу'и* 如意. Изображение этого очень важного в символике Китая предмета — жезла с головкой в форме гриба бессмертия *линчжи* 靈芝 присутствовало в парадном императорском одеянии, в частности, оплечье поверх халата должно было напоминать о *жу'и*, но жезл вместо скипетра, в отличие от некоторых даосских бессмертных, императоры не держали. Таких деталей можно привести еще множество, они лишь подтверждают положение о явной условности императорских изображений.

Портреты чиновников и придворных дам как в китайских, так и в маньчжурских одеяниях в принципе могли быть более достоверными, хотя бы потому, что они не являются изображениями сакральных личностей. Однако анализ показывает, что представленный в акварелях на рисовой бумаге парад официального цинского костюма не слишком отличается точностью изображения.

Цинский чиновничий костюм очень точен, каждая деталь его свидетельствует о ранге носителя костюма. Положение и звания изображенных на акварелях чиновников не всегда понятны именно из-за неточностей и условности в передаче деталей костюма. Художники обычно очень тщательно воспроизводят нагрудные квадратные вышивки на халатах, так называемые *буфаны* 補方, другие детали, более мелкие, но не менее значимые, довольно условны.

Наиболее достоверен, очевидно, женский костюм, представленный в самых разных вариантах — парадный и повседневный, обычный и утепленный.

Особого упоминания заслуживают изображения охранников на 13 листах из нашего альбома: на каждом нарисован солдат, вооружен-

ный каждый своим — ни разу не повторяющимся — колюще-режущим оружием. Это, несомненно, очень интересно для историков оружия. С искусствоведческой точки зрения именно эти 13 листов привлекают внимание наивной попыткой запечатлеть охранников в динамичных боевых позах, с экспрессией в подражание западной традиции. Эффект усиливается тем, что многие изображены голыми по пояс и видно, как старательно художник пытался запечатлеть напряженные мускулы, согласно западным анатомическим канонам.

Альбом акварелей *тунцао* в собрании СПбФ ИВ РАН выполнен в неизвестной мастерской, возможно даже в разных мастерских, учитывая большую стилистическую разницу в изображении чиновников и охранников. Портреты чиновников выполнены в подражание образцам, вышедшим из мастерской Суньквэ, к сожалению, ни один из листов не подписан.

Случай Ифана Вильямса в синологической науке весьма поучителен. Он не китаист и не искусствовед. Именно это позволило ему избежать предубеждения, которое китаисты и искусствоведы традиционно испытывают по отношению к акварелям на рисовой бумаге — самом низком жанре в иерархии китайского экспортного искусства. Заслуга Вильямса не только в том, что он открыл собрания забытых картинок во многих музеях и рассказал о них их владельцам. С тревогой он пишет о том, как часто в своей практике сталкивался с тем, что при современной, казалось бы достаточно совершенной, каталогизации музейные работники не обращают внимания на материал, на котором нарисована картинка, не различая *тунцао* от бумаги китайского и западного образцов. Таким образом, многим акварелям *тунцао* суждено раствориться в общей массе китайского экспортного искусства. Своевременно поднятая проблема, несомненно, должна заставить людей быть более внимательными. И. Вильямс своей деятельностью показал, что недопустимо, чтобы застарелые эстетические предрассудки мешали чисто научному знанию, как это, к сожалению, еще очень часто бывает. Хотелось бы, чтобы альбом Вильямса заинтересовал профессиональных китаистов, потому что в акварелях *тунцао* спрятан до сих пор неисследованный массив знаний о китайской жизни XIX в.