

АКАДЕМИЯ НАУК СССР · ИНСТИТУТ НАРОДОВ АЗИИ

Михеев  
КИТАЙСКАЯ  
НАРОДНАЯ  
КАРТИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М О С К В А · 1 9 6 6

Ответственный редактор Л. З. ЭЙДЛИН

Предисловие Б. Л. РИФТИНА, М. Л. РУДОВОЙ

Составитель М. В. БАНЬКОВСКАЯ

Комментарий и библиография Б. Л. РИФТИНА

Василий Михайлович Алексеев

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА

Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях

Утверждено к печати Секцией восточной литературы РИСО Академии наук СССР  
Редактор Л. В. Матвеева Технический редактор Н. Д. Новицкова  
Художник Л. П. Сычев Корректоры В. В. Воловик и Л. Л. Родичев  
Художественный редактор И. Р. Бескин.

Сдано в набор 20/VIII 1965 г. Подписано к печати 7/VI 1966 г. А-01499. Формат 84×108<sup>1/16</sup>.  
Печ. л. 16,25+4 вкл. 1,0 п. л. Усл. печ. л. 28,93. Уч.-изд. л. 28,88. Тираж 2600 экз. Изд. № 1443  
Зак. 3459. Темп.тан 1965 г. № 1187. Цена 3 р. 10 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»

Москва, Центр, Армянский пер., 2

2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

8-1-2

1/187-65

## ОТ РЕДАКТОРА

Эта книга выходит к восьмидесятилетию со дня рождения академика Василия Михайловича Алексеева, через пятнадцать лет после его кончины.

С книги о китайской народной картине В. М. Алексеев, молодой выпускник Петербургского университета, мечтал начать свою научную деятельность. Но судьба решила иначе, и вот только теперь перед нами его работы о старой китайской культуре, отраженной в искусстве народа. Прекрасные работы, в которых живет душа достойного представителя передовой русской интеллигенции, с присущей этой интеллигенции широтой национальных взглядов, с ее умением уважительно понять быт и привычки другого народа.

В. М. Алексеев первым в мировой науке определил место китайского лубка в исследовании истории культуры, в изучении внутреннего характера жизни народа и верований его. Даже в самом Китае еще в десятых-двадцатых годах нынешнего века существовало представление о народной картине, как о грубом искусстве, и не было настоящего желания проникнуть в сущность ее.

Глубина знаний В. М. Алексеева позволила ему через посредство народной картины обратиться к конфуцианству, буддизму и даосизму, дать свои интересные характеристики этим учениям и верованиям, выразить свой взгляд на роль театра и храма, исследовать происхождение и связи с крестьянской повседневностью домашних и местных божеств. Старая китайская народная картина ушла в историю вместе с верой в избавление свыше, и тем интереснее для нас мысли В. М. Алексеева, имевшего возможность наблюдать живую жизнь китайского крестьянства в далеком уже теперь прошлом. Чтение изысканий ученого способно доставить радость искренности его увлечения неотделимой от жизни наукой, любовью к объекту исследования, то есть к тем людям, которые в совокупности своей составляют великий китайский народ, верой в их будущее и, наконец, простотой и ясностью, какая всегда отличает ум оригинальный, незаурядный.

Прошло много лет со времени написания публикуемых статей, но они свежи и нестареющие, потому что в них сказана правда, к которой ученый шел в молодые свои годы и которую помогло ему укрепить, как и многим его сверстникам и товарищам по науке, мировоззрение, победившее с революцией в родной стране.

В. М. Алексеев начал собирать китайский лубок задолго до Великой Октябрьской социалистической революции. Статьи же о картинах, о надписях в храме и на улице были написаны им уже впоследствии, но публиковались мало. Статьи эти создавались в разное время и в разных вариантах, часто в форме докладов о духовной жизни Китая.

Они так и лежали после его кончины среди многих готовых и незавершенных рукописей. Их надо было собрать воедино, сравнить варианты и, взяв за основу последние по времени, дополнить их записями, прилагавшимися ученым к его докладам, перевести на русский язык китайские объяснения к картинам и цитаты. Дочь ученого М. В. Баньковская взяла на себя наиболее ответственный труд составителя. Ей помогли учившиеся у В. М. Алексеева китаисты: М. Л. Рудова — подбором иллюстраций и переводом объяснений к ним, Л. Н. Меньшикова — переводом других текстов, В. А. Вельгус, О. Л. Фишман, Б. Б. Вахтин, Л. Г. Казакова — консультациями при встречавшихся трудностях. Некоторые исследования были В. М. Алексеевым написаны по-английски для его лекционной поездки в Лондон в 1926 г. Их перевела на русский язык Н. М. Алексеева — жена и всегдашая помощница ученого. Включенные в сборник работы, естественно, потребовали многих комментариев. Их подготовил Б. Л. Рифтин. Ю. Л. Кролю принадлежат примечания к статье о великом китайском историке Сыма Цяне.

Сборник составлен в основном из не публиковавшихся ранее работ В. М. Алексеева. Вошедший же в книгу известный читателям труд «Бессмертные двойники и даос с золотою жабой», необходимый здесь для полноты картины, давно уже стал библиографической редкостью.

Наконец увидевшая свет эта часть научного наследия замечательного советского ученого послужит к обогащению наших знаний и углублению нашего понимания традиционной культуры китайского народа.

Л. Эйдлин

## ПРЕДИСЛОВИЕ

На протяжении многих веков в Китае существовал обычай украшать жилища красочными новогодними лубками. Обычай этот был распространён повсеместно, и в канун Нового года весь Китай буквально наводнялся дешевыми яркими листками, превращенными много-вековой традицией в интереснейшие образцы народного творчества. Тем не менее эта область искусства долгое время не привлекала внимания коллекционеров и исследователей, хотя за произведениями китайской живописи уже давно охотились любители и музеи мира.

Ещё в 30-х — 40-х годах прошлого века русские ученые В. П. Васильев и О. М. Ковалевский, посетившие Китай для совершенствования в языке и изучения культуры, собрали интересную этнографическую коллекцию для музея Казанского университета. Среди привезенных экспонатов находились и народные картины, главным образом с изображением театральных сцен. Это небольшое собрание (около пятидесяти лубков) было едва ли не первым в России<sup>1</sup>. Однако В. П. Васильев и О. М. Ковалевский, пополнив этнографическую музейную коллекцию столь ярким материалом, не стали заниматься его изучением.

В 1874 г. известный собиратель и исследователь русского народного лубка Д. А. Ровинский предпринял путешествие по странам Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, разыскивая лубочные картины для своей коллекции. Как это ни парадоксально, он ничего интересного там не нашел и записал разочарованно: «В Китае и Японии я не мог отыскать новых картинок, резанных на дереве, кроме тех, которые печатались для чайных ящиков»<sup>2</sup>. Произошло это, видимо, потому, что Ровинскому, не знаявшему языка, трудно было найти лубки, а также печатни, выпускавшие их. «Фабрики эти имеют своих покупателей, никаких реклам не делают, и доискаться их не всегда бывает легко»<sup>3</sup>, — говорил много лет спустя акад. В. М. Алексеев, испытавший это на своем собственном опыте коллекционера и исследователя китайской народной картины.

<sup>1</sup> Большое место в этой коллекции занимают картины на темно-синем фоне, так называемые *цин-дихуа*, о которых, насколько нам известно, не упоминают даже китайские исследователи и которые не встречаются среди более поздних собраний. Эта уникальная коллекция и по сей день хранится в этнографическом музее Казанского университета.

<sup>2</sup> Д. Ровинский, *Русские народные картинки*, т. 1, СПб., 1900, стр. 63.

<sup>3</sup> В. М. Алексеев, *Китайская народная картина со стороны ее содержания...*, стр. 40.

Василий Михайлович Алексеев был ученым с широким научным диапазоном. Ему принадлежат многочисленные исследования произведений китайской литературы с сопутствующими им переводами, фундаментальные работы в области китайской эстетической и философской мысли (как древней, так и более поздней), статьи и книги по лингвистике и лексикографии, этнографические разыскания. Интерес к народной картине возник у В. М. Алексеева еще в студенческие годы, когда он познакомился с коллекцией китайских лубков, привезенной известным ботаником В. Л. Комаровым из маньчжурской экспедиции 1896 г. Затем на протяжении всей своей научной деятельности В. М. Алексеев не оставлял изысканий в области китайского фольклора и, в частности, искусства китайской народной картины. Он первым из синологов обратил серьезное внимание на эту своеобразную область народного искусства. В неопубликованной статье «Из жизни старого русского китаиста» В. М. Алексеев писал: «Путешествуя по Китаю (1906—1909, 1912, 1926 гг.), я обратил свое внимание на жизнь самого народа, на жизнь города, деревни, улицы, о которых сообщенная мне книжность не говорила ничего. Я обратил свое внимание на бытовые надписи, покрывающие в Китае каждый свободный уголок, на народные картины, изображающие весь китайский быт, как будничный, так и, особенно, праздничный, яркий и весьма своеобразный<sup>4</sup>.

Интерес В. М. Алексеева к фольклорному материалу часто наталкивался на непонимание окружающих. Так было при первой же встрече с народной картиной, когда студент первого курса Петербургского университета Алексеев привнес случайно попавшую в его руки красочную китайскую картинку своему лектору-китаецу с просьбой объяснить ему это нагромождение чего-то совершенно непонятного. Ответом был пренебрежительный смешок: не стоит заниматься в университете такой чепухой!

Путешествуя в 1907 г. по Северному Китаю со своим профессором по Коллеж де Франс Э. Шаванном, В. М. Алексеев с увлечением собирал лубок, разыскивая интересующий его материал «в грязных лавочках, на уличных лотках — одним словом, везде, где мандарину ходить не полагается»<sup>5</sup>. Такое поведение молодого ученого вызывало ироническое недоумение в губернаторских ямынях, куда должны были являться путешественники с обязательным официальным визитом. Подсмеивались над столь странным увлечением иностранца и многие местные интеллигенты — как представители старой конфуцианской ученой касты, высокомерно относившиеся к народному искусству, так и, тем более, молодые люди, образованные на европейский манер и изо всех сил подражавшие Европе. Конечно, на всем этом пути встречались и сочувствующие изучению фольклора, и их безотказная помощь в собирании коллекций была велика.

Материал по фольклору, собранный в Китае В. М. Алексеевым, был богат. Коллекция новогодних народных картин *наньхуа* насчитывает около трех тысяч листов и до сих пор является уникальной. (Две тысячи листов хранятся сейчас в Государственном Эрмитаже и тысяча листов — в Музее истории религии и атеизма в Ленинграде.) В коллекции представлена продукция многих мастерских Пекина, Шанхая, Кантона, а также печатен различных районов провинции Шаньдун. Однако наибольшее число картин исполнено в крупнейшей мастерской Дай Лянь-цзэна в местечке Янлюцин (Зелень ив) близ Тяньцзиня — знаменитого в Китае центра лубочного производства. (Считают, что печатня Дай Лянь-цзэна существует с конца династии Мин, так как известно, что Дай Лянь-цзэн, родившийся в 1735 г., был представителем девятого поколения мастеров).

Всего в коллекции сто названий крупных и мелких мастерских, продукция которых отличалась по стилю и технике изготовления. Это позволит путем сопоставлений определить, где печатались и те картины, на которых названия мастерских не обозначены.

Коллекция дает богатый материал для изучения технических приемов, существовавших в конце XIX — начале XX в. в художественных мастерских. Так, янлюцинские картины большого формата в основном изготовлены ксилографическим методом, т. е. с досок печатался лишь контур, а раскраска производилась затем от руки. Мастерские

<sup>4</sup> Архив Н. М. Алексеевой.

<sup>5</sup> В. М. Алексеев, *В старом Китае*, стр. 75.

провинции Шаньдун выпускали картины в технике цветной печати. Нередко оба эти метода печати сочетались вместе.

Пятьсот картин коллекции В. М. Алексеева снабжены описаниями, сделанными или специалистами — художниками, работавшими в мастерских по производству лубка, или китайскими учителями — сяньшэнами, теми, по определению В. М. Алексеева, «редкими китайскими учеными, которые могут понимать важность этнографической науки и с чистым сердцем дают правдивые показания»<sup>6</sup>. Наиболее подробные и оригинальные описания картин принадлежат, по словам В. М. Алексеева, его ученому другу Мэн Сицзюэ, лучшему из всех помощников в деле собирания материалов, по традиции озаглавленные им все же так: «Объяснения к грубым картинам». Описания содержат подробные пересказы мифов и легенд, расшифровку благожелательных ребусов и символов со ссылками на письменные (исторические) источники, пересказ бытовых сюжетов, морализующих поучений, правил поведения, суеверных примет и т. п. Эти рукописные листки — ценный материал для изучения не только новогодних картин, но и вообще многих сторон китайской культуры и искусства. В своих работах В. М. Алексеев часто обращался к этим материалам.

Кроме коллекции народных картин В. М. Алексеев привез из Китая коллекцию бытовой обиходной эпиграфики, которую он собирал, списывая надписи, объявления, вывески на улицах китайских городов и деревень. Пристальный интерес В. М. Алексеева к эпиграфике имел самое непосредственное отношение к изучению китайской народной картины, ибо «лубочная картина является как бы иллюстрацией к бытовой эпиграфике, они самым тесным образом связаны друг с другом» и поэтому «должны трактоваться совместно»<sup>7</sup>.

Однако материал по фольклору, собранный В. М. Алексеевым в Китае, не ограничивался коллекциями картин. Не меньшую ценность для ученого представляли подобранная им китайская литература и, главное, многочисленные записи в дневниках путешествий и пекинских тетрадях — материал и заготовки для предполагавшейся диссертации о китайской народной картине. И хотя это желание оказалось неосуществимым, так как не было средств, чтобы напечатать репродукции картин, а новая тема диссертации — поэтика Сыкун Ту (837—908 гг.) была далека от фольклора, интерес ученого к народному творчеству не угасал. Он снова и снова обращается к своим коллекциям и записям, используя их для десятков и сотен докладов, лекций и статей.

В. М. Алексеев выступал перед самой различной аудиторией — на заводах, в школах, перед деятелями искусства и учеными, стремясь возбудить интерес слушателей к многовековой культуре Китая<sup>8</sup>. Эту свою популяризаторскую деятельность В. М. Алексеев отнюдь не считал чем-то второстепенным и не прерывал ее в течение всей своей жизни ученого. Достаточно указать лишь крайние даты: в 1911 г. — популярная лекция в Минске, в 1949 г. — доклад в Отделении общественных наук АН СССР в Москве. Он никогда не отказывался прочесть еще один доклад или лекцию, написать статью или заметку в газету.

В. М. Алексеев читал лекции о духовной культуре китайцев не только в Советском Союзе, но и за границей. В 1926 г. советский ученый прочел цикл лекций о народных верованиях и театре Китая в Школе востоковедения при Лондонском университете. Все эти лекции сопровождались показом диапозитивов — снимков с картин коллекции В. М. Алексеева. Одна из лекций, посвященная божествам богатства, была издана в сокращенном варианте в Лондоне<sup>9</sup>.

Научному творчеству В. М. Алексеева присуще стремление исследовать культуру Китая в ее живой целостности, не упуская из виду и те ее стороны, которые до него не изучались и представлялись чем-то хоть, может быть, и любопытным, но незначительным.

<sup>6</sup> См. ниже, стр. 172.

<sup>7</sup> См. ниже, стр. 21.

<sup>8</sup> Так, например, с лекциями и беседами о китайском театре (особенно в связи с гастролями Мэй Лань-фана в СССР в 1935 г.) В. М. Алексеев выступал в Ленинграде в Государственном академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, в клубе ученых Индустримального института, в Академии художеств, в Институте театра и музыки, в Союзе художников, в Географическом обществе и многих других местах (даже в санатории в Чхалтубо, где он лечился).

<sup>9</sup> В. M. Alexéiev, *The Chinese gods of wealth*.

Этим объясняется постоянный интерес В. М. Алексеева к китайскому фольклору. «Я твердо знаю, что именно обращение к изучению фольклора спасло меня от книжной узости и вывело к шире народных масс»<sup>10</sup>.

Это глубокое убеждение заставляло В. М. Алексеева по-новому строить и курсы в Ленинградском университете, вводя в них фольклорный материал «как корректив к ученой книжности». Таким коррективом часто служили яркие и веселые, насыщенные всевозможными ребусами-символами картины, весьма неожиданные на стенах университетской аудитории. «Исследование народной картины,— говорил В. М. Алексеев,— позволяет учесть народный массив, который представлен на ней, и поскольку у нас каждый китаист помимо своей будущей дифференциации должен «из-за деревьев видеть лес», он мимо народной картины пройти не может»<sup>11</sup>.

Разнообразие сюжетов китайской народной картины совершенно исключительное. Вся китайская старина нашла в этой народной форме искусства весьма многообразное и сложное выражение. Для того чтобы «глубоко проанализировать этот сюжет в общем комплексе культуры Китая, куда он входит как органический элемент», необходимо «привлечь весь комплекс культуры. Для объяснения сюжетов китайской народной картины нужны экскурсы и в историю, и в искусство, и в историю литературы, и в археологию, но особенно, конечно, в быт и фольклор»<sup>12</sup>,— пишет В. М. Алексеев в статье «Китайская народная картина и перспективы ее изучения», являющейся как бы введением к настоящему сборнику.

Особо интересен лубок театральный, поскольку исторические и литературные сюжеты, представленные на картине чаще всего в виде театрального показа, столетиями воспитывали китайский народ лучше, чем лекции каких-либо доктринерских эмиссаров из просветительных обществ<sup>13</sup>. Театру и театральной картине посвящена статья-очерк «Китайский народный театр и китайская народная картина», написанная чрезвычайно ярко и темпераментно. Автор выступает в ней и как ученый, и как публицист, и как прекрасный мастер слова, что делает статью доступной самому широкому кругу читателей. Она не может не встретить отклик у всех хоть сколько-нибудь интересующихся Китаем и его культурой.

Среди народных картин, иллюстрирующих статью, особенно хороши театральные лубки мастерской Дай Лянь-цзэна, отличающиеся красочностью и прекрасно исполненным рисунком. Тщательность и точность зарисовок костюмов и грима делают эти картины ценным материалом для изучения истории пекинского театра. При этом литературные сюжеты изображаются на картинах разных мастерских в разных вариантах, с различной трактовкой одних и тех же тем. Так, в коллекции В. М. Алексеева имеется более тридцати картин на темы романа Ло Гуань-чжуна «Троепечатье».

Китайские лубочные иконы, отражающие все великое многообразие форм китайских религий и верований, представляют исследователю весьма ценный материал для решения многих сложнейших вопросов китайских религиозных культов. Статью «Религии и верования старого Китая в народных изображениях» автор начинает лаконичным и вместе с тем ярким анализом конфуцианского учения — основной идеологии феодального Китая, чтобы затем на материале народных картин показать, как и в каких формах это учение проникло в народные массы.

Религии старого Китая — даосизм и буддизм представлены во втором и третьем разделах статьи. Особенно интересен очерк, посвященный проникновению буддизма в Китай и его ведущей роли в формировании синкретической религии — «три учения» (*сань цзяо*).

В разделе «Христиане-миссионеры» автор, основываясь на собственных наблюдениях над деятельностью европейских миссионеров в Китае начала XX в. и на свидетельстве антихристианских лубков, показывает, как сопротивлялся Китай вторжению чужеродного религиозного учения, служившего импералистам их идеологическим оружием.

<sup>10</sup> См. ниже, стр. 55.

<sup>11</sup> См. ниже, стр. 54—55.

<sup>12</sup> См. ниже, стр. 24—25.

<sup>13</sup> См. ниже, стр. 81.

В статье «Цай-шэн — бог денежного обилия, его изображения, культа и символы благоволения» автор останавливается на описании культа, чрезвычайно полно отраженного в китайской народной картине, показывая роль и значение его в нищай жизни народа старого Китая.

Расшифровке условной композиции китайской народной картины, ее символики и шарад-ребусов посвящена большая статья В. М. Алексеева «Бессмертные двойники и даос с золотой жабой в свите бога богатства», опубликованная еще в 1918 г. и переиздающаяся в настоящем сборнике. Непосредственным поводом к написанию этой небольшой монографии послужило сообщение видного русского этнографа Л. Я. Штернберга «Античный культ близнецов при свете этнографии», сделанное им еще в 1915 г.<sup>14</sup>. Говоря о культе близнецов у различных народов, Л. Я. Штернберг мимоходом упомянул и о том, что в Китае в даосском культе также «находим общепочитаемых близнецов — «гении Единения и Гармонии», так называемых Хэ-хэ-эр-шэн»<sup>15</sup>.

В. М. Алексеев подошел к исследованию и как китаист-филолог, подвергнув подробному анализу иероглифический ребус хэ-хэ — «единение — согласие», и как фольклорист, базирующийся не только на большом литературном материале, но и на собственных записях народных легенд и песен, сделанных им еще в Пекине. Выводы, к которым он пришел, разошлись с мнением Л. Я. Штернберга. В. М. Алексеев не нашел в поднятом им материале никаких данных, подтверждающих идею близнецности, и на основании многочисленных свидетельств пришел к мнению, что культ Хэ-хэ-эр-шэн — это культ двойников и имеет чисто китайское происхождение.

Возражая В. М. Алексееву в статье «Культ близнецов в Китае и индийское влияние» в 1927 г., Л. Я. Штернберг снова утверждал, что культ Хэ-Хэ — это близнецовый культ и находится в прямой связи с индийским культом близнецов Ашвинов<sup>16</sup>.

Происхождение культа Хэ-Хэ остается до сих пор интересной загадкой китайского фольклора, рассмотренной В. М. Алексеевым и Л. Я. Штернбергом с разных точек зрения, но окончательно так и не решенной.

Обширнейший материал для этнографического исследования представляют также чрезвычайно разнообразные заклинательные лубки. В статье «Заклинатели демонов в китайских народных верованиях и изображениях» В. М. Алексеев касается многих вопросов «демонологии», весьма важных для истории религии и верований Китая, но тем не менее в синологической науке почти не освещенных. Автор расшифровывает ряд формул и изображений, что является едва ли не самым трудоемким и сложным в исследовании народных верований.

Небольшая статья «Историк, литератор Сыма Цянь и его кульп» имеет непосредственное отношение к вопросу о происхождении многих религиозных культов старого Китая и показывает на эпиграфическом материале, как культ великого историка и литератора Сыма Цяня постепенно превращается в безликий трафаретный кульп местного божества.

Основной пафос всех этих статей, посвященных народным верованиям, направлен на показ синкретизма китайской народной религии. В сознании простого крестьянина или ремесленника конфуцианство, буддизм и даосизм жили вместе, а изображения божеств сплошь и рядом размещались в одном храме. Подчеркивание этой стороны китайских религиозных верований крайне важно и сейчас, потому что до сих пор в наших работах по истории религий народов мира синкретизм не учитывается и конфуцианство, буддизм и даосизм описываются в той же сколастической разобщенности, как это делалось еще в XIX в.

Лейтмотивом всей деятельности, всего творчества В. М. Алексеева была борьба за то, чтобы раз и навсегда изжить самую мысль об экзотике из наших китаеведных трудов<sup>17</sup>. С красноречием истинного убеждения он отстаивал интернационализм в науке от всяких проявлений националистической ограниченности. «Нет расовых границ для человеческой культуры, и чем больше мы будем расширять наши знания, тем выше будет пирамида

<sup>14</sup> Л. Я. Штернберг, *Античный кульп близнецов...*, стр. 73—110.

<sup>15</sup> Там же, стр. 73.

<sup>16</sup> Л. Я. Штернберг, *Кульп близнецов в Китае...*, стр. 127—139.

<sup>17</sup> См. ниже, стр. 54.

нашего собственного культурного роста. Позавидуем сейчас тем будущим людям, для которых не будет запоздалых «новостей» и которые будут строить свое культурное здание на самых широких человеческих общностях»<sup>18</sup>.

Во всех работах В. М. Алексеева, в том числе и в статьях, составляющих настоящий сборник (особенно в статье о китайском театре), звучит страстный призыв освободиться от предвзятостей и предрассудков, мешающих людям понять чужую культуру, понять друг друга.

Однако с тех пор как писались эти статьи, прошло немало времени. За эти годы появились серьезные книги о Китае, его культуре, истории, искусстве, написанные как специалистами-китаеведами, в том числе учениками В. М. Алексеева, так и людьми других профессий, увидавших и понявших в Китае что-то новое и важное (достаточно вспомнить хотя бы, как увлекательно и глубоко рассказал о китайском театре С. В. Образцов). Эти книги стали достоянием самого широкого круга читателей, и понятно, что для них уже в значительной мере потерял свою остроту звучавший в свое время с такой боевой страстью призыв В. М. Алексеева освободиться от экзотики. И все же нам кажется, что и эта полемическая сторона статей не может не встретить сочувствия и интереса, так как учений-энтузиаст боролся против обывательских суждений не только силой своего убеждения и темперамента, но прежде всего силой глубокого знания страны, ее истории, языка, культуры и быта.

Как уже говорилось, В. М. Алексеев был первым исследователем китайской народной картины. В его время ни в самом Китае, ни в Европе никто не занимался изучением этой обширной области китайского народного искусства.

Научная разработка этой темы в самом Китае началась сравнительно недавно. В 1942 г. Франко-китайский синологический институт в Пекине устроил выставку новогодних картин с изображением божеств и издал солидный каталог этой экспозиции (около 250 страниц)<sup>19</sup>. В организации выставки принял участие известный китайский литературовед Фу Си-хуа. На выставке было представлено множество лубочных икон с изображением наиболее популярных на лубках духов дверей, богов богатства и духа очага. Подробные объяснения, касающиеся культа этих божеств, детальное описание экспонировавшихся картин, ссылки на литературу и специальное описание выставленных в витринах китайских, японских и европейских книг о народных верованиях китайцев с краткой оценкой каждого труда — все это делает каталог выставки полезной книгой для каждого интересующегося китайским народным лубком. Текст составлен параллельно на двух языках: китайском и французском, что расширяет круг читателей книги. Чрезвычайно полезны и приложения к каталогу — краткие исследования о некоторых персонажах народного пантеона (Гуань-ди; мусульманине, приносящем драгоценности; матушке с горы Тайшань и др.), а также индекс символов народного лубка, который дает толкования более пятидесяти предметов, имеющих благопожелательный смысл. К сожалению, каталог почти не содержит иллюстраций, имеется лишь изображение стражей дверей, помещенное на фронтисписе. К тому же составителям остались неизвестны работы В. М. Алексеева, касающиеся тех же сюжетов.

Книги и статьи о новогодних картинках как о произведениях народного искусства стали появляться в Китае лишь после установления народной власти.

В 1952 г. был издан альбом «Избранных новогодних картин печатни Таохуау в Сучжоу», представивший более ста образцов южнокитайского народного искусства. А через два года в Пекине вышла небольшая книга известного литературоведа А Ина «Краткая история развития китайской новогодней картины». На тридцати трех страницах автор сумел дать общий очерк эволюции жанра, указать на связь народной картины с развитием гравюры на дереве и, в частности, с искусством печатных икон, изготавливавшихся в буддийских храмах начиная с V в. А Ин устанавливает и сюжетную связь благопожелательной лубочной картины с китайской классической живописью эпохи Тан и Сун. «Красавицы, встречающие весну», «Ловля бабочек», играющие дети, изображения лотосов, гранатов

<sup>18</sup> В. М. Алексеев, *К выставке китайских картин в Эрмитаже*, стр. 22.

<sup>19</sup> «Exposition d'iconographie populaire».

и т. п.— все эти сюжеты стали потом традиционными для новогодней картины. Именно в жанровой живописи XI—XII вв. складывается та сложная благопожелательная символика, которую расшифровывает в своих исследованиях В. М. Алексеев.

Впервые поставив изучение китайской лубочной картины в конкретные исторические рамки, А Ин наметил основные этапы в развитии этого искусства: от сунского новогоднего лубка (до нас, к сожалению, не дошло ни одного образца этого периода) к минским народным картинам, затем к расцвету печатного лубка в 20—90-х годах XVIII в., когда народные художники, работавшие в этом жанре, пришли к широкому охвату всей окружающей их жизни и когда наметились все основные типы лубочной картины (театральная, изображения детей и красавиц, видовая картина с пейзажами, цветами и плодами, этнографические картины праздников и игр, благопожелательные и т. п.). Автор намечает и этапы развития новогодней картины мастерских Янлюцина в XIX в., т. е. тех самых печатен, продукция которых составляет большую часть в коллекции В. М. Алексеева. В этот период, с конца XVIII в. до середины XIX в., все большее место на лубке начинают занимать пейзаж и окружающая героев обстановка, а сами персонажи становятся как бы неотъемлемой частью целого полотна. Усиливается в это время и этнографичность изображения деталей быта, среди которых встречаются и новые предметы, завезенные европейцами.

Следующий этап, по А Ину,— это 1860—1908 гг., когда в янлюцинском лубочном производстве, с одной стороны, намечается поворот к определенному сближению лубка с высокой живописью, с другой — ко все большей пейзажности народной картины, к изображению городских панорам (Пекин, Тяньцзинь), парков, храмов и даже угольных копей. К началу XX в. относится следующий этап в эволюции янлюцинского лубка. Особенностями его китайский исследователь считает приближение к народному искусству, к картинкам, которые рисовали сами крестьяне, явное преобладание красочной театральной картины, все большую нарядность новогодней картины, связанную с благопожелательностью ее сюжетов. Однако, отмечает А Ин, начиная со второй половины XIX в. расширение лубочного производства, вынужденного из-за конкуренции с литографией и гравюрой, сделанной на меди по европейскому образцу, использовать эту новую технику, приводит к потере былого мастерства: тонкость и изящество уступают место дешевому шаблону.

Искусство народной гравюры возрождается, как показывают А Ин и другие исследователи, уже в период антияпонской войны 1937—1945 гг. на территории освобожденных районов. Затем традиция новогоднего лубка была продолжена и в Новом Китае, но это был уже не прежний ксилографический лубок, а отпечатанная в типографии многочисленными тиражами олеография.

Вслед за книгой А Ина стали появляться специальные статьи китайских исследователей, касающиеся особенностей народной картины различных провинций, а также альбомы новогодних лубков. Среди этих еще весьма немногочисленных работ выделяются альбомы и исследования Ван Шу-цуня, одного из редких в Китае собирателей народной новогодней картины. За многие годы Ван Шу-цунем собрано несколько тысяч экземпляров, в том числе и немало уникальных образцов XVII—XVIII вв. На основе этой коллекции им составлены два интересных альбома: «Собрание материалов по янлюцинской новогодней картины» и «Гравюра с сюжетами пекинской драмы». Оба альбома изданы в Пекине в 1959 г. Каждому предпослано содержательное предисловие.

Обе статьи расширяют наше представление об истории новогодней картины, уточняют многое, что было лишь в общих чертах намечено А Ином. Так, оказывается, что прототипами *нчъхуа* являются *чжихуа* (бумажные картинки), распространенные в эпоху Сун, и что первые образцы театрального лубка появились в Китае еще в конце XVI в. Такова, например, картина 1597 г. с изображением бога долголетия Шоу-сина, двух его помощников и восьми даосских бессмертных, представляющая, по всей вероятности, сцену из юаньской драмы «Восемь бессмертных желают долголетия Хозяйке Запада». Как указывает исследователь, театральная картина тесно связана с историей традиционного китайского театра и отражает сначала (XVII в.) репертуар южной, так называемой драмы *куньцюй*, а со второй половины XIX в. главным объектом изображения становится уже

повсеместно сцены из постановок столичной (пекинской) драмы. Именно такие картины и описаны В. М. Алексеевым в статье «Китайский народный театр и китайская народная картина».

Введение к собранию янлюцинских лубков, написанное Ван Шу-цунем, содержит подробное описание развития производства в этом самом крупном на севере центре народной картины. Интересны и общие замечания собирателя об эволюции жанра. Так, например, Ван Шу-цунь объясняет отсутствие термина *нянъхуа* — «новогодняя картина» в китайских текстах до конца XIX в. тем, что только к этому времени и сложилось само слово *нянъхуа*. Ван Шу-цунь перечисляет также сорок центров производства народных картин в самых различных местностях страны.

Автор приводит любопытные данные о лубочных картинах, печатавшихся во время тайпинского восстания. Эти ценные образцы были найдены совсем недавно. На этих лубках, изображающих только животных и растения, в эзоповской манере рассказывается о событиях народного восстания. Интересны и данные об использовании «заклинательного» лубка тайными религиозными обществами, в частности «Обществом неба и земли». И здесь в обычной на первый взгляд картине, изображающей страшного тигра, защищающего дом от злых духов, содержится призыв к объединению в борьбе против маньчжурского правительства. Подобные примеры лишний раз подтверждают, как прав был В. М. Алексеев, настаивая на всестороннем исследовании народной картины.

Особый интерес представляет, на наш взгляд, другая статья Ван Шу-цуния — «Заметки о правилах изображения на новогодних картинах Янлюцина», дающая ключ к пониманию принципов изображения на лубочной картине. Статья основана на показаниях старых мастеров из Янлюцина, тех самых, которые были еще молодыми, когда эти места посетил В. М. Алексеев.

Эта работа как бы отвечает настойчивому пожеланию В. М. Алексеева, высказанному им в статье «Китайская народная картина и перспективы ее изучения»: исследовать народную картину, сотрудничая с, быть может, последними из оставшихся еще в живых старыми мастерами-художниками. Именно так и поступает Ван Шу-цунь, изучая ту накопленную и отобранные веками традицию, которая и делает китайский лубок не просто картинкой, а своеобразной областью искусства.

Как выяснил Ван Шу-цунь, мастера-художники имели четкую специализацию. Каждый занимался, как правило, только одной из следующих восьми категорий лубка: живописные места и строения; изображения божеств; картины детей; времена года и сезонные работы; лубки с пожеланием богатства; изображения неживой природы, животных, птиц, скульптуры и фресок древности и т. п.; благопожелательный лубок (пожелание знатности, успешной карьеры, долголетия и т. п.) и, наконец, театральные сцены с четким подразделением на военные и гражданские.

Мастера каждой категории выработали свои правила изображения, четко сформулированные в форме пословиц. Так, например, старые мастера театрального лубка передавали своим ученикам правило из восьми слов: «чжэнь-цзя, сюй-ши» и «бинь-чжу, цзуй-сань», т. е. в буквальном переводе: «истина и ложь, вымысел и реальность; гость и хозяин, собранность и разбросанность». Чжэнь (правдивость) означает, что герои и окружающая их обстановка обязаны вызывать у зрителя правдивые эмоции и при всей гиперболичности изображения не должны терять сходства с реальностью. Цзя (ложность) означает вымысел, намек, аллегорию, необходимые художнику, чтобы четче выразить основной сюжет. Сюй (вымысел) — намеренное отклонение от первоисточника (драмы), например изображение на одной картине героев, которые в пьесе не встречаются друг с другом или находятся в момент действия где-то далеко, и т. п. Делается это опять-таки для того, чтобы дать сюжет в более цельном, законченном виде. Ши (реальность) — подчеркивание всеми средствами реальных чувств, заложенных в картине, выявление ее подлинной глубины через отbrasывание всего, что незнакомо, непривычно или непонятно массовому зрителю. Затем определяется композиционное строение картины: «гость и хозяин» (бинь-чжу) — главные действующие лица и второстепенные, «собранность и разбросанность» (цзуй-сань), т. е. главное должно быть собрано, второстепенное — разбросано, персонажи должны располагаться группами, а группы — равномерно по всей картине.

Так оказывается, что кратчайшая формула, отчеканенная веками, содержит целый устав художника, несомненно имеющий связь с эстетическими теориями китайского искусства.

За последние годы у нас в стране появилось несколько работ по китайскому народному лубку. Так, в 1960 г. вышла книга И. Ф. Муриан «Китайский народный лубок». Эта книга, довольно слабая с синологической стороны, впервые знакомит читателя с рядом народных картин из различных собраний нашей страны, в том числе из коллекции В. М. Алексеева, Государственного музея искусства народов Востока, Музея антропологии и этнографии и т. д.

Используя материалы богатой коллекции В. М. Алексеева, научный сотрудник Музея истории религии и атеизма в Ленинграде И. П. Гаранин опубликовал в 1961 г. подробное описание находящихся в музее благопожелательных лубков.

Вторая статья того же автора посвящена описанию альбома антихристианских лубков<sup>20</sup> из коллекции В. М. Алексеева, который частично рассматривается в этой книге в статье «Религии и верования старого Китая в народных изображениях». И. П. Гаранин связывает появление этого альбома с массовыми выступлениями китайского народа против христианских миссионеров в 1891 г.

Над научным описанием коллекций акад. В. М. Алексеева, хранящихся в Государственном Эрмитаже, работает М. Л. Рудова<sup>21</sup>.

В начале настоящей книги В. М. Алексеев дает краткий обзор немногочисленной (1935 г.) литературы на европейских языках по теме его исследования. Остановимся здесь на нескольких работах, появившихся за последние тридцать лет. Кроме статьи общего характера, опубликованной в Польше<sup>22</sup>, можно отметить книгу К. Дэя «Крестьянские культы в Китае. Исследование китайских лубочных икон»<sup>23</sup>, изданную в Шанхае в 1940 г. Автор книги, в то время профессор западной литературы и сравнительного изучения религий Христианского колледжа в Ханчжоу, собрал коллекцию лубочных икон. В его руках оказалось более двух тысяч картин, отпечатанных с досок, литографским способом, современной машинной печати и нарисованных от руки. Анализу этой коллекции и посвящена книга. В исследовании немало интересных наблюдений, сделанных автором непосредственно в провинции Цзянсу и вообще в Восточном Китае. Любопытны, например, сведения о «производительности труда» двух художников-печатников из небольшой деревушки Чжоуванмяо, которые печатали в год более двухсот тысяч лубочных икон, или о названиях лубочных картин различного содержания в различных местностях Китая. Хорошо отпечатанные цветные репродукции дают ясное представление о типах лубков Восточного Китая, почти не представленных в других изданиях, включая и публикации современных китайских искусствоведов. Но книга К. Дэя имеет и существенный недостаток: она построена не на оригинальных источниках по истории народных верований, а на популярных заметках в английских журналах, издававшихся в свое время в Китае, и на миссионерских изысканиях вроде труда А. Дорэ, о котором пишет В. М. Алексеев.

В 1961 г. в ГДР появилась книга о китайском народном лубке, написанная немецким искусствоведом Померанц-Лидтке, к сожалению, не свободная от ряда фактических ошибок. Немецкий ученый показывает развитие китайского искусства от каменных рельефов на рубеже нашей эры до современной гравюры.

Мы считаем нужным отметить несколько китайских исследований и альбомов, появившихся в последние годы и весьма полезных для изучения старого китайского лубка. Это состоящий из восьмидесяти восьми народных картин альбом Лю Жу-ли и Ло Шу-цзы «Новогодние лубки из Таохуау» (Шанхай, 1961); это составленный А Ином «Сборник янлюцинских новогодних лубков на темы романа „Сон в красном тереме“» (Тяньцзинь, 1963), включающий пятьдесят одну картину. Очень интересна также вы-

<sup>20</sup> И. П. Гаранин, *Китайский антихристианский лубок XIX в.*, стр. 403—426.

<sup>21</sup> М. Л. Рудова, *Театральная лубочная картина. Систематизация китайской народной картины*, стр. 286—298.

<sup>22</sup> W. Jabłoński, *Rok chiński w drzeworycie ludowym*, str. 21—27.

<sup>23</sup> C. B. Day, *Chinese peasant cults...*

шедшая в 1963 г. книга Ван Шу-цуня об одном из мастеров-создателей янлюцинского лубка, Гао Тун-сюане (Шанхай, 1963). К семидесяти трем страницам исследования китайского ученого приложены двадцать четыре иллюстрации. Гао Тун-сюань родился в 1835 г. и умер в 1906 г., как раз тогда, когда началась систематическая работа В. М. Алексеева по коллекционированию китайской народной картины. Среди лубков, иллюстрирующих настоящий сборник, есть и принадлежащие кисти Гао Тун-сюаня.

Итак, исследование китайской народной картины, предпринятое В. М. Алексеевым, впервые обратившим внимание на эту область искусства, получило дальнейшее развитие как в историческом, так и в искусствоведческом направлениях. Однако приходится констатировать, что изучение китайской народной картины как известного этапа культуры, так блестящее начатое в трудах В. М. Алексеева, остается пока неизученным. Мы надеемся, что издание настоящего сборника будет способствовать изучению наших богатых собраний китайского лубка в музеях Ленинграда, Москвы, Одессы, Риги, Саратова, Казани и других городов.

Несколько замечаний в заключение. В докладах и лекциях В. М. Алексеев не всегда давал ссылки на упоминаемые и цитируемые им китайские или европейские книги. Во всех таких случаях редакция старалась внести необходимые уточнения. К сожалению, некоторые источники так и не удалось отыскать (это относится к отдельным цитатам в разделе о китайском театре).

К книге приложена библиография, которая включает все известные нам работы на разных языках по традиционному китайскому лубку, а также подробный перечень рукописей В. М. Алексеева, связанных с темой данной книги. В библиографии даются и точные выходные данные всей упоминаемой в книге литературы. Технические сведения об иллюстрациях, место, где они отпечатаны, характер исполнения, место хранения и т. п. даны нами в списке иллюстраций. Для удобства читателя к ней приложен указатель собственных имен героев народной картины и основных символов. Там же дается и их иероглифическое написание.

*Б. Л. Рифтин  
М. Л. Рудова*

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора . . . . .	3
Предисловие . . . . .	5
Китайская народная картина и перспективы ее изучения . . . . .	15
Китайский народный театр и китайская народная картина . . . . .	58
Китай — страна театра . . . . .	60
Истоки народной драмы . . . . .	66
Драма и конфуцианская система . . . . .	72
Драма и зритель . . . . .	78
Театр и храм . . . . .	81
Некоторые предпосылки к китайской музыке . . . . .	85
История китайского актера . . . . .	88
Актер на народной картине . . . . .	92
Мастерство изображения . . . . .	107
Религии и верования старого Китая в народных изображениях . . . . .	113
Некоторые персонажи даосского пантеона . . . . .	133
Китайский буддизм . . . . .	135
Христиане-миссионеры . . . . .	148
Народная синкретическая религия . . . . .	153
Цай-шэнь — бог денежного обилия, его изображения, культ и символы благоволения . . . . .	160
Бессмертные двойники и даос с золотою жабой в свите бога богатства. (Исследование в области китайского фольклора) . . . . .	172
Задачи статьи. Литература предмета . . . . .	172
Хэ 禾 и хэ 合 как самостоятельные понятия. Слитное хэхэ . . . . .	178
Хэхэ в рисуночном изображении. Ребус немой и оживленный . . . . .	180
Осложнение ребуса. Волшебное свойство двойников . . . . .	182
Лю Хар. Его изображения. Лю Хар и Хэ-Хэ . . . . .	186
Лю Хар — Лю Хай-чжань. Основное повествование и легенды . . . . .	191
Лю Хар и Хэ-Хэ. Хэ-Хэ в трех культурах. Заключение . . . . .	203
Заклинатели демонов в китайских народных верованиях и изображениях . . . . .	207
Историк, литератор Сыма Цянь и его кульп . . . . .	227
Описание картин . . . . .	233
Список иллюстраций . . . . .	243
Библиография . . . . .	247
Указатель китайских имен . . . . .	255
Указатель китайских терминов и выражений . . . . .	257