



Центр "Петербургское Востоковедение"
St.Petersburg Centre for Oriental Studies

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

St.Petersburg Journal of Oriental Studies

**выпуск 5
volume 5**

Центр
"Петербургское Востоковедение"

Санкт-Петербург
1994

ред в исследовании страны. Мелкие технические недостатки всегда есть в крупной работе, скажем, нечеткость в системе пересылок, но не будем на них останавливаться. Если же говорить о более серьезном поводе для сожалений, то он для нас, увы, традиционен: работы отечественных специалистов по Афганистану в Иранской энциклопедии учтены далеко не в достаточной мере, между тем как существует немало исследований на русском языке, способных обогатить энциклопедические данные и украсить любую библиографию.

Завершая этот обзор, хочется снова выразить восхищение грандиозным трудом международного авторского коллектива. Уже первые тома свидетельствуют о том, что афганисты получают первоклассный справочный материал, надежный и всесторонний. Остается надеяться, что, несмотря на все финансовые проблемы, отечественные, в т. ч. и петербургские специалисты, будут иметь доступ и к следующим томам Иранской энциклопедии, а не останутся, подобно герою рассказа Конан-Дойля, переписавшему I том Британской энциклопедии, обладателями "массы полезных сведений о предметах, начинающихся на букву "А".

Н. Л. Лужецкая

Powers M. J. Art and political expression in Early China. New Haven: L. Yale univ. press, 1991. 438 p., ill.

Монография Мартина Пауэрса — это исследование политической нагруженности трех основных стилей в ханьском искусстве — аристократического (орнаментального), реалистического (дескриптивного) и риторического (классического), в основном на примере настенных росписей усыпальниц и надгробных часовен, открытых в ходе последних археологических изысканий. Хотя книга снабжена множеством иллюстраций, она "не представляет собой исследования по искусству ханьского Китая. Взамен я стремился показать в ней на ограниченном наборе примеров, как можно отслеживать в ханьском изобразительном искусстве элементы политического выражения" (с. 2).

Ханьский период китайской истории (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) — это водораздел между архаическим Китаем и тем Китаем, который во многом сохранился до

сих пор. Именно в ханьский период окончательно формируется бюрократическая политическая система, которая (со многими изменениями) сохранилась вплоть до нашего столетия. Возникает определенный социальный плюрализм, который находит выражение и в искусстве, ориентирующемся на "социальный заказ". Анализируя художественные стили, мы можем реконструировать стоящие за ними политические идеалы его "потребителей". К первому веку до н. э. китайское общество проходит через радикальную перестройку. Власть постепенно уходит из рук аристократии и начинает распределяться между средними землевладельцами — приобретающими все большее значение представителями сословия ученых и богатыми торговцами. Императорский двор, который не мог более опираться на аристократию, вынужден был поделиться властью с локальными элитами, чтобы получить их поддержку.

Интересен проведенный автором анализ социальной терминологии в ханьских текстах. В доханьский период существовало несколько социальных групп, границы между которыми были практически непроницаемы. Это прежде всего *чжухоу* (верхние слои аристократии), *ши* (нижние слои аристократии и придворные интеллектуалы), торговцы и крестьяне. В ханьский период появляется несколько новых терминов. Прежде всего, по мнению автора, изменяется значение термина *минь* — если раньше с его помощью обозначался народ, то теперь он приобретает значение "граждане" (*citizens*), то есть люди, получившие право на фамилию, налоговую регистрацию и самостоятельный статус. *Ши* теперь стало обозначать образованных людей любого социального происхождения. Им противостоят *су* — люди, не столько "вульгарные", сколько не отвечающие культурным стандартам конфуцианцев. Появляются термины *фучжэ* (богатые), *чжунчжэ* (средний класс), *пиньчжэ* (бедные). Но главное, в ханьский период формируется само понятие "китайского общества" (*public*), то есть, формируется слой людей, не принадлежащих к аристократии, которые имели право — и были способны — сравнительно открыто выражать свои политические идеалы, а также само понятие "политического". Основной термин, использовавшийся для обозначения этого слоя — *ши* ("поколение"). Автор относит окончательное установление "общества" в Китае к первому веку н. э. Принадлежность к нему определялась тремя характеристиками: наличие (классической) образованности, заинтересованность в делах общества, способность определять репутацию (*мин*) других членов общества, то есть, влиять на политический климат общества (с. 95). *Су*

также могли принимать участие в политике, но чаще всего этот термин применялся к малообразованной части общества, своего рода политической "черни". В то же время существовал бинь *шису*, который автор предлагает трактовать как "широкая публика" (*general public*).

Важным завоеванием китайского "общества" была реализация идеи — автором которой был еще Конфуций — о том, что те, кем правят, также имеют право на мнение о справедливости управления. Основным теоретическим "носителем" ее была концепция мандата Неба (*тянь мин*), принадлежащего только достойному правителю. Эта идея реализовывалась очень медленно — еще Мэн-цзы не мог себе представить, чтобы человек, не состоящий на службе, мог иметь политические взгляды. И только к концу ранней Хань формируется аналог современного "общественного мнения". Оно часто вступало в конфликт с традиционными социальными стандартами. Яркий пример — первая студенческая демонстрация в Китае, устроенная сторонниками пострадавшего в борьбе с евнухами Чжу Му в 153 г., на которую собрались несколько тысяч человек, составивших заявление в защиту Чжу Му императору (с. 343).

Таким образом, автор сдвигает в сторону ханьского периода (и даже второй его половины) реализацию (впрочем, и возникновение) тех конфуцианских концепций, которые принято было относить уже к периоду Чжаньго. Это достаточно смелый тезис, однако его принятие позволяет разрешить многие проблемы. Новые слои общества формировали собственные символические системы, которые не могли не найти выражения в потребляемом ими искусстве. Поэтому автор использует термин "политическое выражение" (*political expression*), который не тождествен обычному представлению об ангажированности искусства. В переводе названия монографии следует использовать термин "политические мотивы" как более "родной" и понятный для русскоязычного читателя. О политическом выражении в искусстве можно говорить только тогда, когда определенные его стили вступают в дискуссию, то есть возникает "общественное мнение", с которым политическое выражение тесно связано. Ключевым для политического выражения в искусстве Китая является термин "неаристократическое". "В ханьском Китае диалектическая взаимосвязь между аристократическим и антиаристократическим вкусами породила множество стилей, каждый из которых осмысливался только по контрасту с другими. Иными словами, история искусства в древнем Китае не может быть отделена от истории политического выражения" (с. 9).

Автор высказывается в пользу исторического (называемого им "ретроспективным", с. 10) подхода к эстетическим и политическим феноменам эпохи. Кроме того, он указывает на возможность трех уровней интерпретации этих феноменов — буквальный, критический и риторический (с. 11). На критическом уровне происходит отделение "подлинных" намерений субъектов от выражаемых ими на буквальном уровне (например, аффектированное выражение скорби по усопшему далеко не всегда искренне или соответствует реальным чувствам). От него "отталкивается" риторический уровень интерпретации, на котором исследователь пытается определить, почему художественный дискурс принимает именно такую форму (почему некролог составлен в строго определенных выражениях, что они означают и каково его политическое содержание).

К методологическим принципам автора относится "вероятностный" (*probabilistic*) (с. 17) или статистический подход к искусствоведческим обобщениям. Он отказывается от реконструкций эстетических мотивов каждого конкретного художника, так как его интересуют исторический (культурный) контекст группы произведений, а также их общепринятая интерпретация современниками. С этим связано также отвержение Пауэрсом "вирусного" подхода к стилистическому анализу, то есть теории влияний (с. 21). Такой подход можно назвать позитивистским, или даже — для разнообразия — классовым (кстати, автор постоянно подчеркивает именно социальные истоки стилей и ангажированность художников). От марксистского подхода его отличает, пожалуй, только полное игнорирование искусства эксплуатируемых классов. Он предпочитает выдвигать на первый план не индивидуальные вкусы художника или заказчика, а коллективные вкусы, требования рынка. Поэтому вместо "вирусной" метафоры ему представляется более подходящей метафора "сада" (с. 29), в котором развивается множество растений, однако одни из них процветают, а другие нет. "Механизм изменения напоминает не вектор, а, скорее, фильтр" (с. 29). "Садовый" подход, во-первых, позволяет более объективно подходить к ненатуралистическим стилям, не пренебрегая "непопулярными" в данный момент артефактами.

Во-вторых, он лишает искусствоведческий анализ националистического или этнического привкуса, придавая большее значение социальным аспектам искусства.

В-третьих, смещение акцента с индивидуального вкуса художника на эстетические предпочтения группы возвращает историю искусства "глубокое и часто отсутствующее человеческое измерение" (с. 30).

Прежде чем анализировать художественные стили, автор рассматривает тематику ханьской живописи. В китайской традиции с танского периода существуют тематические каталоги, для ханьского же периода тематику приходится восстанавливать эмпирически. В целом, выделяют шесть основных тем: мифологические сцены, жанр, официоз, "конфуцианские сцены" (проявления сыновней почтительности, добродетельные правители и т. д.), знамения, "даосские сцены" (святыне, райские пейзажи и т. д.). В отличие от предыдущих исследователей, автор предлагает рассматривать тематику ханьской живописи не как способы отражения реальности, а как отражение интересов социальных слоев, заказывавших и оплачивавших предметы искусства. В этом смысле легко различить, например, аристократический и постепенно сменяющий его "чиновничье-ученый" стиль. Для первого, прежде всего для его доханьского и раннеханьского варианта, характерно изображение людей в присущих аристократии нарядах, подчеркивающих их ранг колесниц, ритуальных предметов, других символов власти, сцен охоты, а также священных существ — драконов, тигров, фениксов в различных комбинациях. Этот стиль особенно характеризует так называемый "облачный орнамент", также являвшийся показателем богатства и высокого социального статуса. Поэтому аристократическая традиция получает у автора название орнаментальной. С этим стилем контрастирует второй, появляющийся в середине ранней Хань, стиль, для которого характерно преобладание сцен сыновней почтительности и общественно-государственной деятельности. Изображаются преимущественно известные по конфуцианским классикам персонажи (впрочем, и здесь нередки изображения мифических животных). Классический стиль характеризуется секулярностью, склонностью к историческим аллюзиям, видением морального идеала в благе империи, эстетикой простоты (здесь, возможно, кроются истоки позднейшего идеала "пресности" (*дань*), проанализированной Франсуа Жюльеном). Поэтому он часто называется риторическим. Его социальным субстратом были все больше входящие в силу чиновники-ученые, которые стремились подчеркнуть не богатство, а социальное положение. Кроме того, в этот же период появляется третий стиль, в котором, при склонности к орнаментальности, проявляется интерес к натуралистической изображительности, к фиксации в художественной форме признаков не столько социального статуса, сколько материального благополучия. Эстетическая ценность определяется количеством и стоимостью изображаемого — чем больше и дороже, тем

лучше. Этот стиль связывается с прослойкой богатых торговцев и придворных евнухов (жаль, что не ханьских пролетариев). Эти три традиции, или стили, связаны различными способами. Во-первых, исторически: старейшим является орнаментальный стиль (так как в чжоуский период только аристократы могли владеть предметами искусства), затем классицистский, и, наконец, дескриптивный. Во-вторых, каждая традиция обретает смысл только в контрасте с остальными. Классический стиль представляет альтернативу искусству феодального периода, а дескриптивный представляет попытку нуворишей создать систему культурных ценностей, противостоящую ценностям ученых. Ни одна из традиций не возникает как "реакция" на предыдущий стиль. Скорее, мы сталкиваемся каждый раз с отбрасыванием характерных элементов чуждого стиля. Автор предлагает такую хронологию возникновения стилей: к середине ранней Хань, между 120 и 80 гг. до н. э., относятся первые попытки критики аристократического стиля. В литературе этого периода "облачные орнаменты" и мифические животные рассматриваются как проявление "экстравагантности". Выдвигается идея — прогрессивность которой с позиций XX века трудно даже оценить, — что о человеке следует судить не столько по его богатству (накопление которого наносит ущерб благу общества), сколько по его знаниям. Однако зрелости классический стиль достигает только в период правления Ван Мапа и в начале поздней Хань. Наконец, во II в. н. э. двор переходит под контроль евнухов, конфуцианские стандарты отбрасываются, и возникает новый стиль, сочетающий аристократические орнаменты с натуралистическими изображениями. К сожалению, сохранилось чрезвычайно мало предметов ханьского и доханьского искусства. Доханьский период приходится изучать в основном на материале бронзовых сосудов. Ханьская же живопись известна главным образом по настенным росписям раскопанных усыпальниц, а также по культовым предметам (в особенности — изображениям на лакированных предметах), найденным в них. Поэтому необходимо принимать во внимание функциональную нагрузку изображений, а также "декорум" (с. 62), то есть приемлемость изображений в контексте данной ситуации. Характер изображений позволяет говорить, что ханьские "специалисты-искусствоведы" хорошо понимали смысл того, что мы теперь называем "идеологическим дискурсом": "в многочисленных текстах, где трактуется функция искусства, совершенно игнорируется проблема мимесиса, и вместо этого утверждается, что искусство — это послание (*message*), и, далее, утверждается, что

это послание связано с проблемами социального и политического контроля" (с. 66). Вместе с тем доступные нам изображения вполне можно признать репрезентативными, принимая во внимания специфику вертикальной мобильности в ханьском "обществе". Карьера человека зависела практически целиком от его репутации — *мин*, так что члены "общества" были буквально одержимы стремлением улучшить свою репутацию. С этим, в частности, связана традиция *цин и* ("критика чистоты"), возникшая во второй половине II в. н. э. "Похороны и погребальные сооружения приобретали центральное значение для репутации человека, так как в эпоху расцвета Хань похоронная церемония представляла собой основное общественное событие в жизни ученых" (с. 97). Похороны известного ученого собирали колоссальное количество людей — по оценкам (возможно, преувеличенным) в "Хоу хань ши", похороны Чэнь Ши собрали более 30 000 человек. Здесь происходила демонстрация детьми покойного важнейшего признака лояльности — сыновней почтительности, выражавшейся и в предметах искусства. В них вкладывались значительные суммы — часто на стелах высекалась стоимость усыпальниц, поглощавшая все состояние семьи (но ставка — будущие доходы в виде жалованья, подарков, привилегий была еще выше!). Мотивация наследников была двойной — к социальной мотивации добавлялась религиозная: бедные похороны могли разгневать дух покойного и он мог отомстить. Таким образом, мы имеем дело с целой индустрией, приносившей большой доход значительному числу художников, которые должны были "соответствовать" вкусам заказчиков. К сожалению, очень мало еще известно о структуре этого рынка, и автор делает лишь первые шаги в статистическом анализе в этом направлении. Основное внимание Пауэрс концентрирует на анализе классического стиля ханьского периода. Это был не только художественный стиль, это был образ жизни, включавший ношение правильных одежд, принятие правильных поз, выработку правильной, соответствующей канонам, походки. Классицизм выражался и во внешнем виде "живого мудреца", и в его речи. Естественно, что классическая риторика не обошла и визуальную сферу выражения. Но путь классической риторики к идеологическому господству был достаточно долгим. У них было немало (судя по дискуссиям, сохранившимся в "Янь те лунь") идеологических противников. Фактически возвышение конфуцианцев начинается с Ван Мана (прав. 923 гг.) и завершается при реставраторах Хань: Гуань-ди и Мин-ди, активно использовавших конфуцианскую риторику в борьбе за власть. При этом примечательно,

что они опирались на провинциальную элиту (и ее вкусы), прежде всего шаньдунскую. Это оказало непосредственное влияние на классический стиль — ведущим оказался не столичный (как это обычно бывает в истории искусства), а провинциальный стиль (в Шаньдуне орнаментальный стиль исчезает уже в I в. до н. э., наиболее же ранний классицистский памятник, усыпальница в Улао, датируется около 67 г. до н. э.). Классицизм можно назвать риторическим стилем потому, что его образность построена на обращении к понятным членам "общества" аргументам. Настенные росписи в усыпальницах являлись важным источником распространения этой аргументации, доступным даже членам "общества", не обладающим высоким рангом или статусом, позволяющим им выражать свои политические воззрения. Источниками аргументации могли служить, во-первых, факты личной истории покойного, во-вторых, исторические прецеденты и, в-третьих, природные события, интерпретируемые как знамения. В усыпальнице Улао представлены два мотива, связанные с правом ученого-чиновника на выражение собственного политического мнения: это легитимация власти правителя и право ученого на критику. Они представлены рядом сцен: неудачная попытка Цинь Шихуана овладеть чжоускими ритуальными сосудами, малолетний Чэн-ван и его опекун Чжоу-гун, встреча Конфуция и Лао-цзы и (одновременно) встреча Конфуция и мальчика Сян То (о котором сообщается в "Хоу хань шу", но, к сожалению, не сказано ни слова ни в одной из двух вышедших недавно в этой стране биографий Конфуция. Если бы не изображения, впору было бы спросить: а был ли мальчик?). Первая сцена является изображением отказа Неба в мандате тому, кто преследует конфуцианцев, вторая сцена дает образец мудрого правления, встреча с семилетним Сян То подчеркивает, что если даже мальчик мог учить Конфуция, то и ученые могут наставлять императора. Важное место занимали также изображения отшельников. Не менее важно было изображение знамений. "Риторика знамений была побочным продуктом специфической традиции классической экзегезы, возникшей в эпоху поздней Хань как средство введения натурфилософии в рамки классической риторики" (с. 230). Социальный порядок оказался увязанным с природным. Эта концепция оказалась весьма плодотворной и породила целую литературу — "апокрифы". У нее оказалось и художественное измерение — изображения знамений. Благоприятными знамениями, символизирующими успешное правление, были феникс и единорог, а также ворон и белый тигр. В сочетании с изображением покойного, они под-

черкивали его добродетельное поведение. Изображение неблагоприятных знамений служило средством социальной критики, при этом "безличной". Например, зловещие птицы были изображены сторонниками погибшего в борьбе за конфуцианские ценности Ян Чжэня на стенах его усыпальницы. Поэтому не следует чересчур критиковать ханьцев за "предрассудки" — "риторика знамений была одним из немногих легитимных средств протеста, доступных ученым" (с. 257). Кроме того, изображения мифических существ могли иметь благоприятное значение. С усыпальницами классицистского стиля резко контрастируют усыпальницы, оформленные в дескриптивном стиле. Это не просто более роскошные версии могил ученых. Здесь изображаются не просто жанровые сцены, но объектами изображения служат фешенебельные экипажи, экзотические продукты, экстравагантные женщины — все то, что отделяет имущих от немущих. Эти отличия от классических усыпальниц носят системный, мировоззренческий характер, касаясь представлений о социальной ответственности и жизненных ценностях. Это определяет и характер изображения. В риторической традиции изображение редко имеет отношение к реальному событию, и

поэтому они стилизованы, их символизм подчеркнут художественными средствами. Изображение богатства требует реалистического подхода. В то же время его обладатели проявляют и претензии на аристократический статус, что проявилось в использовании элементов орнаментального стиля. Пауэрс связывает эти усыпальницы с евнухами и их клиентелой, хотя этот тезис имеет только статистический характер: вполне можно представить евнуха, сочувствующего конфуцианским ценностям. Пауэрс датирует появление этого стиля второй половиной II в. н. э. Вскоре после этого ханьская империя распалась, и под ее обломками были похоронены создатели и потребители ее художественной традиции. Наступил многовековой перерыв в ее развитии. Монография поднимает вопросов больше, чем их решает, однако в целом аргументация автора вполне убедительна. Ханьский период стал источником главных моделей для позднейших периодов, хотя от него не сохранилось, за исключением настенной живописи, большого количества художественных артефактов. Работа Пауэрса во многом позволяет понять характер дальнейшей эволюции китайского искусства.

С. В. Зинин