

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

XX ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ЛО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1985
Часть I

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1986

имеем полное основание говорить о бонской традиции, как о древней тибетской и напротив, не имеем достаточного фактического материала для выделения каких бы то ни было добонских субстратов в тибетской духовной культуре. Таким образом, относительно происхождения Няняи ценпо мы можем говорить только о двух традициях: древнетибетской – бонской и поздней – буддийской, которая изменила первоначальный вариант сказания в своем духе, что лишний раз подчеркивает то значение, которое имеет обоснование царской власти в идеологии государства, в данном случае тибетского.

Обе эти традиции объединяет одно – цель, заключающаяся в обожествлении царского рода в Тибете. И такой процесс обожествления или выведения царской родословной от других великих царей древности является общим для всех азиатских государств.

-
1. См. Р.Е.Пубаев. "Пагсам чжонсан" – памятник тибетской историографии XVIII в. Новосибирск, 1981, с. 167.
 2. См. И.Бичурин. История Тибета и Хухунора. СПб., 1833, т. I, с. 124; Е.И.Кычанов, Л.С.Савицкий. Люди и боги страны снегов. М., 1975, с. 26–27.
 3. В разных тибетских источниках даются различные варианты этой легенды, см.: E.Naarh. The Yarlung Dynasty. Copenhagen, 1969, p. 168–212.
 4. S.C.Das. rGyal rabs bon gyi hbyung gnas. Calcutta, 1915.
 5. См. например Э.Хаарх, там же, с. 196.
 6. H.Hoffman. Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon Religion. Academie der Wissenschaften und der Literatur. Wiesbaden, 1950, p. 135.
 7. См. X.Хофман, там же, с. 149–152; и Э.Хаарх, там же, с. 212, 216.
 8. См. Е.И.Кычанов, Л.С.Савицкий, там же, с. 230.

Т.И.Виноградова

ТЕАТРАЛЬНАЯ НЯНЬХУА И ПЕКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА

В статье "Китайская народная картина и перспективы ее изучения" акад. В.М.Алексеев – коллекционер и первый в мировой науке серьезный исследователь китайского лубка – писал о театральной народной картине: "Ни одна фотография, ни одна художественная картина не могут дать того впечатления о китайском театре, о нас-

тощем народном любимом театре, как эта простая и вместе с тем столь сложная по культурным наслоениям китайская народная картина¹. В этой статье мы попытаемся рассказать о том, что представляет собой китайская театральная народная картина, определить ее значение для изучения китайского театра, реалий китайской сцены. Материалом для данной работы послужили картины хранящегося в Государственном Эрмитаже собрания акад. В.М.Алексеева.

Няньхуа (年画) - "новогодняя картина" - один из самых популярных видов народного традиционного искусства Китая, сопоставимый в какой-то мере с русским лубком. Няньхуа создавались на всей территории Китая в многочисленных мастерских: только коллекция В.М.Алексеева насчитывает более ста названий различных печатен Пекина, Шанхая, Кантона, различных районов провинции Шаньдун. Техника печати картин была различна. Картины большого формата, производимые в г.Яньюин в районе Тяньцзиня - крупнейшем центре китайской народной картины - изготавливались ксилографическим методом: с досок печатался лишь контур, а раскраска производилась затем от руки. В других мастерских картины выполнялись в технике цветной печати - "путем последовательного накладывания одного деревянного клише за другим на один и тот же лист, причем одно клише дает контур, другое - первую краску, третье - вторую и т.д."² Нередко оба эти метода печати сочетались вместе. Существовало много видов няньхуа: картины на религиозные сюжеты с изображением буддистских или даосских божеств, благопожелательные картины, картины на исторические или литературные сюжеты, изображения жанровых сцен. Театральные картины составляют отдельную большую группу няньхуа. В коллекции В.М.Алексеева театральная картина представлена 500 листами, это - примерно четвертая часть всего собрания.

Необычайная популярность театральной народной картины в Китае вызвана прежде всего огромной любовью китайцев к театру. Возьмем, к примеру, тот факт, что многие детали, характерные для театральных картин, проникли и в няньхуа других жанров. Конкретные исторические лица или герои популярных романов изображались на картинах облаченными в специфические театральные костюмы, в театральных позах и в окружении театрального антуража. Как отмечал В.М.Алексеев, "Исторические легенды и эпопеи изображаются всегда в виде театрального представления, китайцы не могут себе иначе представить историческое действие, как только в виде действия театрального, и это понятно, так как именно театр знакомит неграмотных с историей и литературой"³. Характерным примером таких произведений может служить ряд картин из собрания Государственного Эр-

митажа, написанных на сюжет знаменитого исторического романа "Троецарствие" (здесь мы не рассматриваем, естественно, те случаи, когда картины писались на сюжеты пьес, литературной основой для которых послужили романы, например - пьеса "Хитрость с пустой крепостью" на сюжет того же "Троецарствия").

Театральная картина неразрывно связана с историей китайского традиционного театра. Она запечатлела все жанры, все этапы его развития. Однако наиболее полно театральная няньхуа отразила репертуар пекинской музыкальной драмы, сформировавшейся к середине XIX века в качестве самостоятельного театрального жанра и впитавшей богатые традиции многих своих предшественников. Со второй половины XIX века сцены из постановок пекинской музыкальной драмы стали главным объектом изображения для мастеров театральной народной картины, именно они преобладают в коллекции В.М.Алексеева.

Театральная народная картина дает ценный материал для изучения пекинской драмы. Театральные няньхуа отражают почти весь существовавший репертуар, все особенности постановок пьес, убранства сцены, костюмов, грима и манеры игры актеров.

Существовало несколько типов изображения театральных сцен. Самый распространенный из них - няньхуа, во всех деталях воспроизводящие сцену, ее реквизит, мебель, ширмы, занавесы, фонари, резные столбы с надписями. На таких картинах художник часто запечатлевал помимо действующих лиц "рабочих сцены", держащих какой-нибудь реквизит, например, кусок холста с изображением крепости или реки. Все существующее и происходящее на сцене представлялось художнику неотъемлемым от действия, он передавал на картине досконально все, что видел на сцене. На картинах другого типа персонажи пьес существуют как бы в "безвоздушном пространстве", без всякого реального сценического окружения, фона. Наконец, на картинах, относящихся к несколько более позднему времени, действие происходит на фоне реального пейзажа, выполненного по законам традиционного пейзажного жанра (山景). Действующие лица на таких картинах также изображены в типично театральных костюмах, с характерными театральными жестами.

Отдельный лист картины, как правило, изображает определенную сцену из одной пьесы, хотя можно встретить примеры объединения на одной картине сцен из различных драматических произведений, относящихся обычно к одному циклу. Есть также картины, на которых фигурируют персонажи, не встречающиеся друг с другом в тексте драмы. Все это способствовало достижению максимального смыслового и эстетического эффекта, помогало наиболее полно передать на карти-

не идею, суть драматического произведения. Представляется интересным проследить, какие именно сцены из иллюстрируемых пьес отбирает художник для своих картин. Анализ многочисленных произведений коллекции В.М.Алексеева дает основание предполагать, что художники стремились изобразить ключевые сцены пьес, кульминационные моменты и финалы, несущие основную идею произведения. Это не относится, естественно, к картинам, призванным служить исключительно эстетическим целям, т.е. к картинам, изображающим не конкретные сцены пьесы, а лишь портреты ее участников в роскошных театральных костюмах.

Несмотря на то, что техника няньхуа аналогична технике книжной гравюры, народная картина многое позаимствовала у живописи: прежде всего - кудисное построение пространства, отсутствие светотени, локальность цвета и исключительную точность линии. Как и живопись, подавляющая масса няньхуа, за исключением некоторых картин бытового и пейзажного жанра, не знает законов линейной перспективы. Однако художники стремились передать пространственную глубину за счет распределения фигур и предметов обстановки в разных планах: главные персонажи обычно помещались ближе к центру картины, второстепенные - по краям, все фигуры имели одинаковые размеры. Изображение людей в театральных няньхуа опирается на художественные средства жанровой живописи "рисования людей" (人物画).

Во всякой народной картине цвет играет большую роль, яркость и красочность - характернейшая черта всех няньхуа, но в театральной картине цвет имеет дополнительную функцию: передает сложную цветовую символику грима и костюма китайского актера. Сделанные из лучших материалов, украшенные тонкой вышивкой, театральные костюмы пекинской музыкальной драмы не являются исторически конкретными, поэтому по одеянию актера трудно определить, в какой исторический момент происходит действие спектакля. Как правило герой появляется в одежде минской эпохи, дополненной деталями, характерными или для более раннего, или для более позднего времени. Стиль, цвет и покрой костюма строго регламентированы и соответствуют амбуа актера, роли и характеру действующих лиц. Еще одной особенностью китайской сцены, нашедшей отражение в театральной няньхуа, является грим, насчитывающий свыше 500 типов. Грим пекинской драмы многозначен: по его цвету, рисунку можно определить социальное положение героя, его характер и судьбу. Следующая черта пекинской драмы, запечатленная на листах няньхуа, принадлежит непосредственно к сценическому действию, к манере игры актеров, т.е. позам, ми-

мике и жестах. Основные жесты актера строго регламентированы, зафиксированы в текстах пьес. Помимо эстетической, актерский жест несет важную смысловую нагрузку, семантика его весьма разнообразна. Основное значение жеста состоит в углублении психологической мотивировки поступков персонажа, в детализации его характера и передаче оттенков настроения. Следует обратить внимание на динамизм китайского театра, преувеличенную жестикуляцию, использование акробатических приемов, танца. Поэтому позы изображенных на картинах персонажей, кажущиеся на первый взгляд надуманными, невероятными, в точности отражают реальные позы актеров китайского театра.

Таковы наиболее характерные особенности китайской театральной народной картины, отражающие ее неразрывную связь с пекинской музыкальной драмой. Каждая из них требует особого серьезного исследования, ибо театральная картина представляет собой богатейший, незаменимый материал для изучения китайского театра.

-
1. В.М.Алексеев. Китайская народная картина. М., 1966, с. 60.
 2. Там же, с. 19.
 3. Там же, с. 35.

А.Ш.Кадырбаев

КАНГЛЫ: ПЛЕМЯ ИЛИ ГОСУДАРСТВО?

Социальный статус кочевых государств Центральной Азии с недавних пор является предметом дискуссии в специальной литературе. В частности, предметом обсуждения стали китайские термины, обозначающие различные формы социальной организации у кочевников, сохранившиеся в китайских династийных историях, начиная с исторических записок Сыма Цяня. Наиболее тщательный анализ китайской терминологии, относящейся к "предгосударственной, племенной фазе социальной эволюции кочевых обществ и их пережитков в более поздний период" проделан венгерским востоковедом Илдико Эчеди.¹ Применительно к эпохе Дань анализ соответствующей терминологии вызывает особый интерес ввиду формирования раннефеодальных государств в предмонгольское и собственно монгольское время. Так, применительно к столь значительным союзам племен, как найманы и керайты, в "Дань-ши" постоянно употребляется термин "го" (国 - государство).² Рашид-ад-дин также пишет: "... керайты и найманы ... каждый