

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ  
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ  
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ  
НАРОДОВ ВОСТОКА

XXIII ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ  
ЛО ИВ АН СССР  
(доклады и сообщения)  
1988

Часть I

Москва  
"НАУКА"  
Главная редакция восточной литературы  
1990

отмечена и в других сферах ислама. См.: И.Е.Петросян. Улемы в составе яньчарского войска. - Духовенство и политическая жизнь на Ближнем и Среднем Востоке в период феодализма. М., 1985, с. 152.

11. "Шараф-наме". Т. I, с. 322-324.

12. Там же, с. 349, 319.

Т.И.Виноградова

### ИЗОБРАЖЕНИЕ БАТАЛЬНЫХ СЦЕН НА КИТАЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ КАРТИНЕ - НЯНЬХУА (年畫).

В данной статье речь пойдет о картинах, созданных на сюжеты исторических пьес традиционного Пекинского театра - цзинцзюй (京劇). Изображение батальных сцен на таких картинах существенно отличается от аналогичных сцен на картинах, иллюстрирующих фантастическую драму. Последние подчиняются своим законам, которые ниже рассматриваться не будут.

Среди всех картин, сюжет которых восходит к исторической драме, чаще всего встречаются няньхуа с изображением различного рода вооруженных конфликтов. Это не случайно. Исторические пьесы в большинстве своем посвящены далеко не мирным страницам китайской истории. Существовали и чисто художественные причины пристрастия мастеров няньхуа к изображению батальных сцен. Костюмы и грим актеров, занятых в военных пьесах, были наиболее живописными, жесты военных персонажей отличались особой экспрессивностью. Кроме того, битвы разных масштабов являлись кульминационными сценами почти всех пьес, именно в них становилась окончательно ясна расстановка сил, добро торжествовало над злом, что, по замечанию В.М.Алексеева, непременно лежит в основе любой китайской пьесы.<sup>1</sup> Все эти причины повлекли за собой образование своеобразного поджанра военных театральные картины. Крупнейший китайский исследователь няньхуа Ван Шу-цунь неоднократно отмечал, что художники театральные картины имели четкую специализацию, разделяясь на "военных" и "гражданских".<sup>2</sup>

Ранее мы рассматривали классический традиционный тип театральной няньхуа,<sup>3</sup> поэтому обратим внимание лишь на те черты, которые отличают "военную" картину от всех прочих. Прежде всего, это - использование основных предметов бутафории - столов и стульев - в "милитаристских" целях, исключительно для изображения кре-

постей и прочих фортификационных сооружений. Характерна и иная бутафория: крепость рисовалась на специальной ширме, выносимой на сцену по ходу действия никак не замаскированными рабочими. Крепость на таких ширмах весьма приблизительно напоминала настоящую, воспроизводилась не в масштабе. Именно такое изображение крепости, подчас вместе с держащими ширму "униформистами", можно часто встретить на театральных картинах. Характерной деталью убранства сцены в военных пьесах были невысокие подставки для оружия, окружающие сцену с трех сторон. По мере необходимости актер брал оттуда требуемое оружие, закончив сцену, клал его обратно. Такие подставки обрамляют изображение на многих театральных картинах. Рассматривая театральные ньянхуа с изображением батальных сцен, мы в очередной раз имеем возможность убедиться, насколько тщательно воспроизводили художники особенности убранства китайской сцены.

Композиция театральных картин с изображением батальных сцен была четко определенной и постоянной. В центре листа располагались главные персонажи картины, представители двух противоборствующих сторон. Второстепенные персонажи помещались ближе к боковым краям листа. Количество действующих лиц было ограничено, соответствовало тому, которое реально могло находиться на сцене: как правило, "генерал" и два-три "солдата" с каждой стороны. Таким образом, реальный масштаб сражения ясен преимущественно из контекста. Можно выделить особый тип картин с присутствием "наблюдателя" – старший по званию персонаж, сидя в кресле, наблюдает за разворачивающимся перед ним сражением. В этом случае отсутствует какая-либо бутафория, кроме вышеупомянутого кресла и иногда ковра, на котором дерутся актеры. В целом размещение персонажей на картине аналогично размещению актеров на сцене, художник воспроизводит мизансцену традиционного театра.

Костюмы и грим актеров, занятых в военных постановках, заслуживают подробного и отдельного описания, поэтому здесь ограничимся лишь констатацией того факта, что художники театральной картины с максимальной точностью зафиксировали все подробности богатого и сложного убранства военного персонажа, мельчайшие детали костюма, доспехов, грима. При этом необходимо отметить, что в нашем случае речь идет об изображении конкретных исторических лиц, за которыми в китайском театре традиционно закреплен свой костюм, свой рисунок грима. Эта особенность сценической традиции всегда учитывалась художниками театральных картин.

Особого внимания при изучении батальных сцен на театральной картине заслуживают жесты, с которыми изображаются актеры, други-

ми словами – способы фиксации движения. Необходимо сказать несколько слов о том, что представляло собой традиционное сценическое военное искусство. Техника игры актеров, занятых в военных пьесах, необычайно сложна, каждому амплуа присущи своя система жестов, свой набор движений. Актеры владеют чисто акробатической техникой, например, военной акробатикой ба-цзы (把子) с использованием настоящего боевого оружия. Ба-цзы складывалась на протяжении долгой истории китайского сценического искусства, ее техника основана на практике ведения боевых действий в древности и средневековье. Различные виды ба-цзы различались по длине и функциональным особенностям применяемого оружия. Другой вид сценической акробатики назывался тань-цзы (毯子) – "упражнения на ковре": весь комплекс движений – кувырков, сальто и т.д. выполнялся строго на растеленном на сцене ковре. Еще один вид акробатики – да чу шоу (打出手) сочетает выполнение акробатических элементов с метательными приемами. Существовали и неакробатические приемы актерского мастерства для военных персонажей, заключающиеся в символической передаче реальных боевых жестов и движений: стрельба из лука, езды верхом и т.д. Актеры должны были владеть и всеми навыками передачи душевного состояния героя, уметь носить доспехи и пользоваться разнообразными деталями своего костюма: флажками, перьями, длинными рукавами. При столь сложной технике актерской игры задача художника, рисующего театр и актера, очень трудна. Только правильно выбранный, точно зафиксированный жест делал всю запечатленную на картине сцену вполне понятной. Художник должен был не только точно воспроизвести жест актера. Из всего многообразия движений, совершаемых актерами в боевых эпизодах, нужно было выбрать одно, наиболее точно отражающее данный момент движения в его самой выразительной стадии, с лучшего ракурса (при этом следует помнить, что актеры изображаются лицом к зрителю, гораздо реже встречаются профильные и полупрофильные изображения). Необходимо избегать возможности двоякого толкования изображенного жеста, соотносить между собой движения двух и более персонажей. Несомненно, что система изображения жеста на китайской театральной картине есть результат долгой культурной традиции, которая выработала определенный стереотип изображения для каждого амплуа, для каждого популярного персонажа. Не случайно современные учебники батальной живописи трактуют театральную картину как один из источников изучения боевых приемов прошлого.<sup>4</sup> Интересно сравнить традиционные театральные картины, четко фиксирующие актерский жест, с произведениями современного китайского художника, рису-

щего классический театр.<sup>5</sup> Последний ставит перед собой цель, противоположную той, которую преследовали художники няньхуа, и изображает не собственно жест, а движение как процесс, развивающийся во времени.

Помимо традиционного изначального типа театральной народной картины по мере развития жанра выработался другой тип, основной чертой которого явилось перенесение театрального действия со сцены в реальную обстановку. Появлению такого типа картин способствовали как внутренние потребности развития жанра, так и влияние извне: со стороны других жанров народной картины, различных видов декоративно-прикладного искусства, книжной графики, профессиональной живописи.

Отступления от традиционного типа картин были вначале весьма незначительны. То в руках у актеров появлялись настоящие луки, тогда как на сцене стрельба из луков передавалась при помощи условных жестов, то стали встречаться достаточно условные изображения лошадей, повозок (напомним, что на сцене актер, играющий всадника, держал в руках плетку, а повозка рисовалась на куске ткани, который выносили на сцену "униформисты". Едущий в повозке актер становился за такую "ширму", которую держали перед ним все необходимое по ходу действия время). В этом явлении можно заметить стремление к замене условных, символических театральных жестов на бытовые, реальные. Иногда изображаются крепости, еще мало похожие на настоящие, но уже отличные от бутафорских; силуэты отдельных деревьев. Постепенно наличие всех этих "нетеатральных" элементов стало влиять на традиционную композицию театральной картины, что и привело в дальнейшем к новому типу картин, на которых персонажи, одетые в театральные костюмы, выполняющие театральные движения, действуют на фоне реальной обстановки. Характерно, что в "нетеатральном" окружении особенно часто рисовались персонажи именно военных пьес, как правило, участники больших сражений. Схватки с малым числом участников редко изображались вне сцены, однако, и они иногда происходят на фоне домов или в интерьере настоящего здания.

При изображении больших битв на фоне реальной обстановки характерным является резкое увеличение количества персонажей по сравнению с количеством действующих лиц пьесы, то есть помимо генералов появляется большое число солдат, как правило, конных, вооруженных луками, мечами и копьями. На таких картинах мы видим либо одну армию, штурмующую крепость, и несколько защитников крепости, либо столкновение двух армий в открытом поле. Главные дей-

ствующие лица и здесь изображены в центре листа, их легко отличить от прочих пресонажей, их костюмы, грим, жесты воспроизведены с большой точностью, тогда как деталям снаряжения солдат художник уделяет гораздо меньше внимания, следя лишь за тем, чтобы солдат одной армии отличался от противника: этому служат форма и цвет доспехов (иногда даже раскраска лошадей), надписи на вымпелах, знамена.

В качестве характерного примера театральных няньхуа с изображением боевых действий на фоне реальной обстановки интересно рассмотреть картины большого формата производства мастерских Янлюцина конца XIX – начала XX веков, хотя произведения, аналогичные им, создавались и в других районах страны, в Шаньдуне, Шанхае, в мастерских провинции Сучжоу. Художники таких картин внимательно следили за тем, чтобы выбор места действия соответствовал драматургии. Так, если в картинах, созданных на сюжеты пьес, восходящих к "Троецарствию", действие происходит на фоне крепостей, лесного или горного пейзажа, то фоном для пьес на сюжеты "Речных заводей" служат поросшие деревьями берега рек и озер, герои таких пьес часто изображаются в лодках, тогда как персонажи "Троецарствия" – в основном всадники. Принципам изображения пейзажа на театральных няньхуа мы посвятили специальную статью,<sup>6</sup> поэтому сейчас остановимся на том, как в такую пейзажную картину с театральными героями на первом плане вписывается изображение крепости.

Крепость обычно располагалась сзади у края листа, таким образом весь первый план и центр картины занимало изображение битвы, художник получал возможность разместить на этом пространстве множество персонажей: всадников и пеших воинов, с их помощью передать динамизм и ожесточенность сражения. Интересно, что у художников театральной картины было свое, весьма приблизительное представление о ходе и методах ведения осадных операций во времена древности и средневековья, к которым относилось большинство пьес традиционного репертуара, во всяком случае, их мало интересовали подлинные реалии боя, поэтому есть большая доля условности в изображении батальных сцен. Например, на множестве картин воины, как пешие, так и конные, стреляют по толстым каменным стенам из луков, редки изображения осадных орудий. Это не смущало ни художников, ни покупателей картин, главное для них заключалось не в историческом правдоподобии, а в убедительной передаче атмосферы битвы. Изображение крепостей на картинах было в разной степени условно, но в любых случаях художники пренебрегали соблюдением реальных размеров, крепостные стены были немногим выше людей и всадников, люди, стоящие у стен и на стенах, одинаковой величины.

Обычно воспроизводилась не вся крепость, а отдельный участок крепостной стены с воротами и надвратной башней, бастионом, то есть - наиболее уязвимые при осаде фортификационные сооружения, в первую очередь подвергавшиеся нападению. Главное для художника - передать прочность каменной кладки, толщину стен, а, следовательно, - и неприступность крепости. Крепостные ворота украшает табличка с надписью, это - либо название крепости, либо - заглавие пьесы (иногда они совпадают). Даже при условном изображении крепости художники передают особенности китайской крепостной архитектуры: башни и бастионы с обязательными площадками наверху, окруженными прямоугольными парапетными зубцами, окованные железными полосами крепостные ворота, ров или дополнительный земляной вал вокруг стены.

Театральные народные картины с изображением сценического действия на фоне реальной обстановки крайне близко соприкасаются с другим жанром народной картины, а именно, - с картинами на литературные сюжеты, на сюжеты классических романов. В.М.Алексеев писал, что любовь китайцев к театру была столь велика, что "Исторические легенды и эпопеи изображаются всегда в виде театрального представления: китайцы не могут себе иначе представить историческое действие, как только в виде действия театрального".<sup>7</sup> Иллюстрируя роман, художник одевает его персонажей в театральные костюмы, придает им театральные позы. В этом заключаются большие трудности при идентификации таких картин. Точный ответ на вопрос, является ли данная картина театральной или же представляет собой иллюстрацию к роману, можно дать, лишь установив, существовала ли пьеса, созданная на сюжет данного отрывка данного романа.

Подведем некоторые итоги. Вслед за традицией как самих мастеров народной картины, так и китайских ученых, мы можем признать реальным и обоснованным разделение театральных картин на военные и гражданские, признав за военными картинами целый ряд особенностей, достаточных для выделения их в специальную группу. Эти особенности связаны с характером постановок военных пьес в китайском театре и с внутренними закономерностями жанра театральной няньхуа. Существует два варианта батальных картин: первый изображает батальную сцену в окружении театрального антуража, второй - в реальной обстановке. Второй вариант картин тесно смыкается с няньхуа других жанров - с пейзажными, литературными, иногда бытовыми картинами. Основанием для объединения двух вариантов картин в один жанр театральной картины служит одинаковый подход к трактовке изображаемых персонажей, а также очевидность общего происхожде-

ния обоих вариантов картин, доказуемая существованием картин, представляющих собой переходную стадию от первого типа ко второму.

1. В.М.Алексеев. Китайский народный театр и китайская народная картина. Драма и конфуцианская система. - В кн.: Китайская народная картина. М., 1966, с. 74, 76.
2. 王树村. 中国民间画诀. 上海, 上海人民美术出版社, 一九八二 (Ван Шу-цунь. Правила изображения китайских народных картин. Шанхай, 1982).
3. Т.И.Виноградова. Театральная няньхуа и пекинская музыкальная драма. - III и ПИКНВ, XX/I. М., 1986, с. II4.
4. 任率英. 怎样画刀马人物. 北京, 人民美术出版社, 一九八四. (Жэнь Шуай-ин. Как рисовать вооруженных людей. Пекин, 1984).
5. Dong Chensheng. Paintings of Beijing opera characters. Beijing, 1981.
6. Т.И.Виноградова. Пейзаж на театральной народной картине. - III и ПИКНВ, XXI/I. М., 1987, с. 74-77.
7. В.М.Алексеев. Китайская народная картина и перспективы ее изучения. - В кн.: Китайская народная картина. М., 1966, с. 35.

А.В.Витол

#### РУССКОЕ ИЗДАНИЕ СТАТЕЙ О ТУРЦИИ ИЗ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ДИДРО И Д'АЛАМБЕРА

Среди русских изданий XVIII в., посвященных Османской империи, обращает на себя внимание книга под заглавием "Статьи из Энциклопедии, принадлежащие к Турции". Книга издана в 1769 г. в двух частях.<sup>1</sup> "Энциклопедия" - это знаменитая французская просветительская Энциклопедия или, как ее называют, "Энциклопедия Дидро и Д'Аламбера". Появление этой книги связано с тем, что императрица Екатерина II придавала большое значение политической пропаганде своих "просветительских" склонностей, вплоть до предложения организовать печатание Энциклопедии в России. Переводы просветительской литературы начали появляться, по-видимому, с 1763 г., когда в журнале "Невинные упражнения", издававшемся Дашковой, были напечатаны отрывки из книги Гельвеция "Об уме". Затем серию переводов из Энциклопедии было поручено подготовить М.М.Хераскову, преподававшему в Университете. В 1767 г. из печати вышли три тома переводов, содержащих сведения из области естественных наук, по медицине, экономике и т.п. Однако работа М.М.Хераскова не устраивала Екатерину