

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

XXIV ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ДО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1989
Часть I

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1991

33. Там же, Ф. I, оп. I, д. № 40. Журналы заседаний Совета этнографического отдела №№ 177-234, л. 52.
34. Там же, Ф. I, оп. I, д. №№ 13, 26, 31.
35. Г.Бонч-Осмаловский. Свадебные жилища турецких народностей. - Материалы по этнографии. Т. III, вып. I. Л., 1926, с. 101-110; в статьях Е.Н.Студенецкой и других.
36. Особого упоминания заслуживает костюм княжны Крымшамхаловой - темно-красное бархатное платье, украшенное золотым шитьем.
37. Древнейшие арабские известия о праздновании Науруза в сасанидской Персии. - ЗВОРАО, Т. XVI (1904-1905). СПб., 1906, с. 020-046.
38. К.А.Иностранцев, Я.И.Смирнов. Материалы для библиографии мусульманской археологии. Из бумаг бар.В.Г.Тизенгаузена. - ЗВОРАО. Т. XVI (1904-1905). СПб., 1906, с. 079-0145, 0213-0416.
39. Архив АН СССР, Ф. 777, оп. 2, № 188, (письмо от 9 сентября 1905 г.).
40. Там же.
41. В.Р.Розен. Памяти барона Владимира Густавовича Тизенгаузена. - ЗВОРАО. Т. XVI, 1906, с. 231-236.
42. Торжественный выезд Фатимидских халифов. - ЗВОРАО. Т. XVII (1906). СПб., 1907, с. I-113.
43. Отрывок военного трактата из сасанидской "Книги установлений" آئين نامه - ЗВОРАО. Т. XVII (1906). СПб., 1907, с. 249-282.
44. Материалы из арабских источников для культурной истории сасанидской Персии. Приметы и поверья. - ЗВОРАО. Т. XVIII (1907-1908). СПб., 1908, с. 113-232.
45. Полную библиографию научных трудов К.А.Иностранцева см.: Н.Е.Васильева. Константин Александрович Иностранцев (1876-1941). - ПИ и ПИКНВ, XX. М., 1986, ч. I, с. 16-20.

Т.И.Виноградова

НАДПИСИ НА КИТАЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ КАРТИНЕ

Мнение о практически полной безграмотности простого народа в старом Китае настолько укоренилось в представлении как китайских, так и европейских ученых, что большинство оперирует им, не пытаясь ни подтвердить его конкретными фактами, ни опровергнуть. "Трудность китайской иероглифической письменности явилась причиной того, что количество грамотных в Китае, по современным представлениям, всегда было незначительным. По оценкам конца прошлого века,

число грамотных в Китае не превышало 5% населения", - без ссылки на источник информации утверждает М.В.Софронов.¹ Цифра представляется несколько заниженной, тем более что не оговорены критерии грамотности. Сложность же иероглифики существенна главным образом для европейца.

Представление о мере грамотности народа можно откорректировать, проанализировав некоторые аспекты произведений народного искусства, на которые обычно не обращают внимание. Имеются в виду в первую очередь произведения, выполненные в жанре народной картины няньхуа (年画), которые получили наиболее широкое распространение в низших и средних слоях традиционного китайского общества, считающихся обычно необразованными. Все изобразительные средства народной картины ориентированы на непосредственное визуальное восприятие, картины без пояснений были понятны любому китайцу. Тем более странным представляется наличие на многих картинах надписей - от небольших до весьма обширных, разнообразных по содержанию. Возникает вопрос об адресате надписей: либо потребитель картин был не столь безграмотен, как это обычно считается, либо у художников были достаточно веские причины вводить в картины непонятный большинству потребителей элемент.

Для няньхуа разных жанров характерны разного рода тексты; Надписи на картинах-иконах отличаются от надписей благопожелательных, бытовых картин и т.д. Для ответа на поставленный вопрос целесообразным представляется привлечение надписей какого-либо одного жанра, например - театральной народной картины.

Надписи, встречающиеся на театральных картинах, можно условно объединить в несколько групп.

I. Название мастерской-печатни, типично для няньхуа всех жанров, относится исключительно к сфере производства, а не потребления, поэтому не стоит подробно разбирать этот вариант.

II. Самый распространенный тип надписей - название картины, характерен не только для театральных картин; возможны картины и без названия. Название пьесы и картины-иллюстрации к ней, как правило, совпадают. Название обычно пишется в верхней части листа горизонтально, может читаться в двух направлениях: слева направо или справа налево. Если на одном листе объединяются сцены из двух различных пьес, то пишутся оба названия.² Случаются нетипичные случаи оформления названия: отдельные иероглифы или вся надпись пишутся в медальонах и воспринимаются как декоративный элемент.³

III. Случаи, когда картины, полностью воспроизводят убранство сцены, и соответственно, все надписи, украшающие сцену. Прежде

всего - парные надписи дуйцзы (董子) на вертикальных столбах по обе стороны сцены. Типичный пример такой надписи приводит В.М. Алексеев: "Мы [актеры] хвалим добро, злодейство казим, различая что славно, что скверно; и вот все дела чуть не тысячи лет как будто на ваших глазах. Мы скажем о мире, споем о разрухе, укажем, где счастье и где разрушение; И вот все семнадцать династий лежат перед нами, открыты как книга".⁴ Как видно, содержание надписи непосредственно не связано с содержанием иллюстрируемой пьесы, а носит морализующий характер. Традиция воспроизведения на картинах дидактических высказываний в виде параллельных надписей по обе стороны листа оказалась столь глубока, что можно видеть аналогично оформленные надписи и на картинах, весьма далеких от драматургических сюжетов, например, на благопожелательных, на ряде антимиссионерских листов.⁵ В таких случаях содержание текстов находится в полном соответствии с происходящими на картине событиями.

Для картин, воспроизводящих сцену, характерно оригинально выполненное название, которое пишется на верхней горизонтальной балке, как писалось название театра на театральном здании. Такая надпись воспринималась как часть убранства сцены.

К этой же группе "сценических" надписей следует отнести все иероглифы, фигурирующие в различных деталях театральной бутафории: на костюмах героев, флажках, выпелах, оружии, ширмах и других предметах интерьера.

IV. На множестве картин рядом с персонажем пьесы пишется его имя. Информация эта, как правило, избыточна, ибо прекрасно знающий театр китаец мог и без надписей идентифицировать изображенных персонажей благодаря постоянным, характерным только для данного героя костюму и гриму, которые к тому же вплоть до мельчайших деталей воспроизводились на народной картине.

V. Тексты этой группы труднее поддаются описанию, чем вышеперечисленные. Сюда входят самые разнообразные стихи, пояснительные надписи в прозе, очень редко - реплики персонажей (пишутся в своеобразном облаке, вылетающем из ртов персонажей). Такого рода тексты нечасто встречаются на театральных картинах, интересно, что их больше на картинах, произведенных в мастерских юга страны.

Надписи всех пяти выделенных групп редко встречаются вместе на одном листе, возможны абсолютно любые сочетания различных групп, а также картины вовсе без надписей.

Наличие надписей на картинах можно объяснить, исходя из двух различных, но непосредственно связанных между собой положений. Первое устанавливает несколько такое воспроизведение надписей на

картинах соответствует общей китайской культурной традиции; второе касается конкретных взаимоотношений производителя-продавца и покупателя, т.е. почему первый производит такие картины, а второй именно такие картины покупает. Няньхуа – произведения художественного промысла, рассчитанные на немедленный сбыт, следовательно, среди них не должно быть непонятных потенциальному покупателю картин.

Для китайского изобразительного искусства было всегда характерно нерасторжимое единство живописи и каллиграфии. И хотя рисунки народных картин отделяет от произведений "большой" живописи непреодолимая пропасть, а надписи на картинах трудно назвать каллиграфическими, все равно соединение на одном листе изображения и надписи характерно для китайской культуры, и в данном случае народное искусство стремится не отставать от профессионального, а трансформирует его достижения, прививая их на почву "малой" культуры. Сам характер надписей на няньхуа, особенно на театральных и на иллюстрациях к романам, подтверждает общность происхождения народной картины и профессиональной гравюры, книжной иллюстрации. Таким образом, надписи няньхуа суть приспособленный народным искусством элемент общекитайской культуры.

Образ художника народной картины – сянъшэна необычайно важен для понимания характера текстов на картинах. Многочисленные художники печатных мастерских формировались из нижнего слоя китайской интеллигенции – людей, либо проваливших государственные экзамены на первую степень, либо по каким-то причинам не сделавших ученую или чиновничью карьеру. Они, несомненно, владели основами китайской словесности, однако их познания были не слишком велики, неслучайно в языке существовало множество обидных выражений для обозначения полуграмотности этих людей. Однако имеющимися знаниями они пользовались весьма активно, отсюда и стремление к украшению картин надписями. В лаконичных и однообразных по содержанию надписях на театральных картинах недостаточность образованности художников особенно не проявляется, в более сложных текстах можно встретить неправильное написание иероглифов, стилистическую небрежность текстов; своеобразен язык многих надписей – разговорный, но с осязательным стремлением к подражанию классическому. Однако встречались среди художников и люди вполне образованные. Так, знаменитый Дай Лян-цзэн (戴廉增) владелец одной из крупнейших печатен Янлюцина, писал на своих картинах как классические стихи, так и собственные пояснения к картинам, абсолютно правильные по форме. Это было, однако, исключением из общего правила. В целом же, своеобразный язык надписей не встречал возражений со стороны

большинства покупателей, несмотря на несколько ироническое отношение к самим художникам-сяньшэнам, занимающих в общем-то неустойчивое положение между "народом" и образованными кругами общества.

Исторически сложившийся культ иероглифа, иероглифического текста широко известен, разнообразные факты преклонения китайцев всех слоев перед надписью описываются всеми посещавшими старый Китай. При таком отношении к тексту иметь в доме что-нибудь, содержащее иероглиф, было приятно каждому, в том числе и необразованному китайцу, для которого дешевые новогодние картины с надписью были единственно доступными из всей существующей продукции китайской полиграфии. Больше всего для этой цели подходили символические картины с иероглифами, имеющими благожелательное значение, однако и театральные картины с любого рода текстами вполне удовлетворяли покупательские запросы. Таким образом, среди большого количества всевозможных няньхуа, покупавшихся к каждому Новому году, неизбежно находились и театральные картины с надписями.

Социальный состав основной массы покупателей няньхуа был неоднороден, и хотя состоял в основном из "низов" китайского общества - крестьян, бедного городского населения, в нем присутствовала и небольшая прослойка более или менее грамотных людей, могущих истолковать желающим смысл надписи на картине, который, как мы видели, был не особенно сложен. В этом смысле показательно рассуждение В.М.Алексеева о так называемых "народных стихах", написанных на картинах с конфуцианскими сюжетами: основное требование, предъявляемое к такого рода текстам, заключалось, по мнению ученого, в понимании смысла такого стиха при чтении вслух.⁶ Любая надпись на театральной картине, соответственно, также должна быть воспринимаема на слух. Характерно, что на картинах более дорогой печати, появившихся на рубеже XIX-XX веков, чья продажная цена была ненамного, но все же выше цены основной массы картин, надписи были не сложнее и не обширней, чем на самых дешевых картинах, хотя можно с уверенностью сказать, что "дорогие" картины покупались более состоятельными и более грамотными людьми. Следовательно, надписи предназначались отнюдь не специально для грамотной части населения.

Здесь уместно будет сказать несколько слов о системе первоначального образования в Китае. Существовало несколько путей получения образования. Состоятельные семьи приглашали к своим детям частного учителя, дети таким образом получали систематическое конфуцианское образование. Очевидно, именно они формировали те 5% грамотного населения по данным М.В.Софронова. С образованием неимущих слоев, особенно в деревнях, дело обстояло сложнее, однако почти в каждой деревне при храме существовала школа, которую мог посещать

практически каждый ребенок. Уровень знаний, даваемых такими школами, был невысок, подтверждения этому можно найти даже в самых народных картинах, иронически изображающих такие школы,⁷ однако выпускников храмовых школ нельзя уже назвать абсолютно безграмотными. Потенциальная возможность получения образования существовала у всех слоев общества. "Каждый китайский родитель исповедует лишь один высокий идеал для своих детей – сдать высшие государственные экзамены и стать чиновником. ... наши конкурсные экзамены открыты для всех слоев населения". "Образованные люди происходят из всех слоев общества, они не являются наследственным классом", – так в начале нашего столетия описывал китайский ученый систему образования.⁸ Отметим, что образ бедного студента, стремящегося обрести все блага, даруемые образованием, является сквозным образом всей китайской литературы.

Для многих, однако, и школьное образование было недоступным из-за необходимости с ранних лет зарабатывать на жизнь. Все же люди, нигде ничему не учившиеся, проявляли весьма обширные познания в китайской истории и литературе.⁹ Приведем цитату, в которой рассказывается о безграмотных китайских женщинах: "[Для них] самая обычная вещь – повторить по памяти, слово за словом, поэтическую легенду в несколько тысяч слов после того, как они услышат ее всего несколько раз. Я буду удивлен, если обычная фабричная девушка в Англии сможет процитировать наизусть сонет Шекспира или любого другого поэта. Однако стихи Ли Бо и Су Дун – по хорошо знакомы всем нашим деревенским женщинам".¹⁰ Таким образом, мы имеем дело с явлением, которое можно обозначить как "народная образованность". Она достигается совокупностью трех источников: выступлениями сказителей, работающих в самых различных и многообразных жанрах сказа, выступлениями многочисленных театральных трупп, гастролирующих по всему Китаю, и наконец, народными картинами няньхуа. Эти три крупнейших вида народного искусства трансформируют достижения "большой" профессиональной культуры, делая их доступными для всего народа. Народная картина как единственный из них вид изобразительного искусства играет особую роль. Она не только иллюстрирует различные примеры из истории и литературы, но и в какой-то степени помогает ликвидировать безграмотность населения именно благодаря надписям. В.М.Алексеев, путешествуя по Китаю, разговаривал со многими представителями "низов" – крестьянами, погонщиками мулов, возчиками, слугами, "... часто обнаруживал у них некоторые признаки книжной культуры. Многие, например, оказывались в состоянии прочесть надпись, то есть произнести вслух фонетические

эквиваленты иероглифов, образующие смысл надписи (буквально ничего при этом не понимая ни в порознь взятых идеограммах, ни в их сложении)". Все опрошенные оказывались в состоянии истолковать сюжеты картин, их непростую символику. "... трудно после этого, - продолжает В.М.Алексеев, - назвать такого крестьянина совершенно уж неграмотным, некультурным и диким. Вообще, пожалуй, такой массы полуграмотного населения, как в Китае, не было нигде".¹¹ Именно это полуграмотное, или пассивно грамотное, население и составляло большинство покупателей няньхуа. Не умеющий ни писать, ни читать человек вполне мог запомнить некоторое количество иероглифов как своеобразные рисунки и ассоциировать эти иероглифы с предметами, наиболее часто ими обозначенными. Лучшему запоминанию иероглифов способствует традиционность, повторяемость текстов. Представляется, что все надписи, имеющие избыточность информации, служат именно этим, "ликбезовским" целям, например, имена персонажей на театральных картинах, на бытовых няньхуа - самые обычные, повседневные предметы, снабженные между тем подписью - "стена", "телега", "бочка" и т.д. Эту функцию народных картин нельзя особенно преувеличивать, но игнорирование ее может привести к непониманию роли народных картин в жизни традиционного Китая.

Мы установили, что появление надписей на няньхуа закономерно и объяснимо целой совокупностью причин. В заключение хотелось бы провести аналогию с другим видом народного искусства - с русским лубком. Различия между лубком и няньхуа огромны, стремление же украшать картинки надписями - общее, хотя надписи на лубке ничуть не похожи на надписи на няньхуа. Однако, можно предположить, что появление надписей на лубке и няньхуа обусловлено типологической общностью этих видов искусства, характером их производства в мастерских-печатных относительно грамотными людьми для продажи менее грамотным, занимающим более низкое общественное положение. Таким образом, тексты на произведениях народного искусства, аналогичных няньхуа и русскому лубку, имеют цель как бы "возвысить" жанр, профессионализировать его.

-
1. М.В.Софронов. Китайский язык и китайское общество. М., 1979, с. 18.
 2. См.: В.М.Алексеев. Китайская народная картина. М., 1966, с.97, рис. 46.
 3. См.: Danielle Eliasberg. Imagerie populaire chinoise du Nouvel an. Paris, 1978, ill. 59, 60.
 4. См.: Алексеев, с. 74, рис. 37, перевод надписей - с. 77.

5. См.: Алексеев, с. 150-151, рис. 71, 72.
6. Алексеев, с. 128.
7. См.: Chinesische Neujahrsbilder. Leningrad, 1988, в. 109, ill. 110.
8. Y.K.Leong, L.Tao. Village and Town Life in China. London, 1915, pp. 95, 113.
9. Автор благодарит Ирене Квонг Лай Ю за интересные примеры, подтверждающие это положение.
10. Village and Town Life ..., p. 20.
11. Алексеев, с. 51-52.

А.В.Витол

ОСМАНСКАЯ ИМПЕРИЯ В ПРОЕКТАХ "ВЕЧНОГО МИРА" (XVI-XVIII вв.).

Крестовые походы, для которых поводом послужило вторжение турок-сельджуков в Византийскую империю, способствовали складыванию у европейцев образа "турка", "неверного", такого же врага как "мавр", не так давно изгнанный с Пиренейского полуострова. Несмотря на космополитические претензии христианства, понятие "божьего мира" распространялось только на христиан; проекты мирного объединения государств - такие как проект "христианской республики" П.Дюбуа (рубеж XIII-XIV вв.) - предусматривали объединение христиан-европейцев против общего врага - "неверных" Востока.¹ Идеи гуманистов Возрождения о всеобщем мире, о "всемирной монархии", казалось, оставлены надолго: так, по странному совпадению трактат Николая Кузанского "О замирении вер" был закончен в 1453 г. - в год гибели христианской Византии под ударами турок-османов. Угроза османского нашествия, вполне реальная в XV-XVI вв., способствовала популярности идей мирного решения конфликтов между европейскими государствами. Замечательный проект чешского короля Иржи Подебрда (1464 г.) о мирном обустройстве Европы, как и проект П.Дюбуа, носил выраженную антиосманскую направленность, однако "крестовая идея" занимала в нем уже меньше места, представляла собой скорее "фон".²

В связи с ослаблением (XVI-XVII вв.) и исчезновением "турецкого страха" в Европе (XVII-XVIII вв.), последующие проекты мирного объединения европейских государств еще в меньшей мере обосновывались их авторами необходимостью совместной обороны от Османской империи. Гораздо больше внимания уделялось политическим и эконо-