

ВОСТОК

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ТРЕТЬЯ

**«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1923 Г. — ПЕТЕРБУРГ**

Автор этот пока не дал никакого предисловия и, вообще, никакого текста, по которому можно было бы проследить ход его идей и дела. Известно пока лишь, что он тоже коллекционер, ибо среди воспроизведенных вещей некоторые помечены его именем. Издание, очевидно, не закончено, и надо надеяться, что всё нужное будет восполнено по его окончании.

Единственным текстом среди ста альбомных репродукций являются сопроводительные к ним — также на особых, отдельных листах in folio — указания, дающие измерения, имя коллекционера, сведения о материале и технике данной вещи и ее дату. Последняя дается в виде категорического приговора, наравне с совершенно очевидными прочими признаками вещи, и если она, действительно, правильна, то мы стоим на пороге больших открытий. Однако, пока нет сопроводительных доказательных текстов, дата вещей может быть принята лишь условно, как интуитивная догадка, без научной ценности.

Составитель альбома, очевидно, много потруился над привлечением к общему делу всех любителей китайской и японской керамики, ибо его экспонаты помечены не только Парижем, местом составления альбома, но и Лондоном, Нью-Йорком и т. д. Условия времени и пространства побеждены любовью к вещам и к делу пропаганды этой любви. Остается только удивляться подобной роскоши и проводить за прекрасным зрелищем часы, дни, а может быть, месяцы и года. Если даже никакого больше текста не будет, то и в таком виде вещи говорят сами за себя: простая глина, превратившаяся в художественное произведение, идет к бессмертию.

В. Алексеев

— *Edouard Chavannes*, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France. — De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois. — Avec des illustrations. — Aux éditions Bossard. Paris. 1922.

Механическое переиздание статьи покойного синолога, помещенной в «Journal Asiatique» за 1901 г. (Oct. 1901, pp. 193—233) и являющейся, вместе с трудами также покойного Grube¹⁾, наилучшим трудом по китайской символике, очень своевременно и, надо надеяться, возмещает нам близкое переиздание всех его трудов, столь нужных каждому Китаю, как в Европе, так и в Китае. Переиздание этой статьи лишено всякого предисловия, и можно лишь догадываться, что это сделано под давлением музейных деятелей, коллекционеров, историков искусства и им подобных лиц, для которых эта небольшая, но необычайно содержательная статья была совершенно

необходима и в то же время до переиздания недоступна, за малую распространенностью журнала, в котором она была помещена 22 года тому назад.

Переиздание было задумано еще самым покойным синологом, как о том свидетельствует его приписка на стр. 41—43. В ней он дает описание двух народных картин, изображающих самопожертвования к новому году и семье вообще. Очевидно, эта приписка сделана до 1907 года, ибо после этой даты и своей археологической миссии в Китае, покойный Шаванн располагал самостоятельным материалом в этой области, не требующим ссылок на случайного обладателя столь распространенных вещей, ссудившего их автору статьи.

К переизданной статье приложены новые воспроизведения символических благожеланий из парижских музеев (Гимн, Грандидиэ), со ссылками на страницы текста, сделанными также, очевидно, еще самим автором. Эти репродукции очень существенно дополняют графические заставки текста.

В. А.

— *Le Théâtre Chinois. — Peintures, Sanguines et Croquis d'Alexandre Jacovleff*. Texte de Tchou-Kia-Kien. — M. de Brunoff, Editeur. Paris, 1922. 4°, pp. 30 + 20 (planches) + 6 (app.).

Принято думать, — и, между прочим, не без некоторых оснований, — что Китаю и китайскому Европа и европейское противостоят во всех направлениях. Действительно, в течение своей непрерывной и долгой культурной жизни, — притом вечно активной, действующей, а не восприимчивой, — Китай сам ответил на все те вопросы, которые вставали перед многообразными составными частями культурного собирательного, именованного Европой, и, таким образом, его сложный опыт по праву сравним со сложным опытом Европы. Однако, еще правильнее думать, что обособление феномена от сущности, каковым является стремление удалить Китай и китайское на экран перед остающимися во тьме и в нежелании попасть на освещенную полосу зрителями, свойственно лишь эпизодическому зрителю, а истинно человеческое, как всякая сущность, сообщается лишь тому наблюдателю, который уже справился с разграничивающей желтых и белых людей формой, как с иностранным языком, и больше не обращает на «грамматику» внимания.

В области театра столкновения этих двух миров, китайского и общеевропейского, тем сильнее, что театр есть и, повидимому, должен быть сплошной условностью. От этого и происходит наша невосприимчивость к китайскому театру, производящему, обыкновенно, только странное и неприят-

¹⁾ Zur Pekinger Volkskunde. Berlin 1901.

ное впечатление. Однако, самим китайцам он доставляет удовольствие, ни с чем решительно несравнимое, и, следовательно, нормальный шаг каждого внимательного человека может быть направлен только к усилению понять то, что непонятно, ощутить прелесть для других, как прелесть для себя, слиться, победив форму, с человеком, ею только говорящим, и, таким образом, приблизить к себе второй, новый мир.

Однако, это, по видимому, не так просто. Даже то ничтожное образование, которое мы получаем в наших школах, умудряется раз и навсегда отучить нас от такого же подхода к чуждому феномену, каков был дан нам к так называемым «своим». Даже технические условия языка — простейшее из начинаний в этом направлении, — даже они побеждаются очень долгое время и, чаще всего, загромождают общие перспективы. А с одним техническим знанием языка подойти к такому сложнейшему явлению, как китайский театр, где все надо понять, во первых, точно, во вторых, образно, в третьих, психологически и эстетически, оценивая то, что видишь, по некоторой общей сумме, грандиозному контексту, не слагающемуся из самостоятельных единиц, но и не отходящему от них, — одним словом, нужно понять эмоциональный мир китайца, живущий призрачною условностью, не указанною никем и ничем, — тем более языком, одолеваемым через посредство словарей и грамматик.

Всё это объясняет, почему европейские подходы к китайскому театру никогда не могли дать о нем понятие даже тому, кто его видел, не говоря уже о том, кто в нем никогда не бывал. Надо соединить в себе одном два одинаково открытых и откровенных, искренних мира, что, пожалуй, неосуществимо никогда. Вот почему, книга, о которой мы сейчас говорим, должна считаться удачною уже а priori, ибо, как видно из приведенного выше заглавия, она соединяет в себе подходы к одному и тому же явлению русского художника, пленившегося «открытием этого искусства», «столь наивного и в то же время мудрого, которое дошло, с точки зрения технической, до совершенства формы» (стр... 5, 7), и китайца, располагающего а priori знанием и интуитивной эстетологией.

Перед нами прекрасно напечатанная на прекрасной бумаге книга, состоящая из двух частей: предисловия и многочисленных репродукций с картин нашего художника А. Яковлева и текста, принадлежащего европеизованному китайцу Чжу Цзяцзяню, который не преминул свою часть озаглавить и по китайски: Чжун Го си тань — «Беседа о китайском театре». Текст китайца говорит сначала о происхождении китайского театра, о вопросах, с ним свя-

занных, и о терминах пьес, наиболее распространенных в настоящее время. Далее следует: описание китайских театров с внешней и внутренней сторон; выяснение двойкой роли китайского театра для его посетителей, с приведением пьес, эту роль выясняющих; речь об актере и актрисе, их подготовке, их жизни и прочих условиях, об аккомпанирующем им оркестре и об отдельных инструментах последнего; описание кулис и о царящей за ними дисциплине актера, не мешающей, однако, его своеобразным суверениям и капризам; подробное изложение обычных программ театрального дня; перечень ролей и амплуа актеров, описание их внешнего вида и символизация их костюма; характеристика театрального грима и бутафории и, наконец, справка о происхождении самих пьес.

После текста идет приложение, в виде воспроизведения десяти народных дешевых картин, изображающих театральное представление, и краткое их описание.

Книга занимается, несмотря на дату своего появления (1922), исключительно старым театром, ибо, по словам Чжу, так называемый вань мия си (театр современной дивизии) «находится еще в зачаточном состоянии и до сих пор не имеет твердого положения, ... а единственным драматическим жанром Китая и по сей день являются старые «столичные» пьесы (цзин дяо).

О книге Яковлева и Чжу можно сказать самым положительным образом, что она, пожалуй, — лучшее из всего того, что было написано о театре Китая, и — независимо от этого сравнения, большею частью с ничтожными величинами — книга интересная, поучительная, написанная просто и убедительно (особенно текст китайца). В ней ошибки, свойственные всегда мало осведомленному европейцу, благополучно удалены, а неопределенность описания, ничего не говорящая не видевшему вещей воочию, восполнена прекрасными картинами — результатом терпеливых и талантливых зарисовок с натуры. От этого получается, при сравнительно ничтожном объеме книги, ее значительная полнота.

Иллюстрации Яковлева представляют воспроизведения картин в красках (10), карандашные кроки (21) и фототипии с картин (8). Картины снабжены французскими и зачем-то еще английскими подписями (для циркуляции в Китае?). На одной из картин (к стр. 12) художник, увлеченный Китаем до наивности, тем или иным способом укрепил на ложе зрителей, им зарисовываемых, большой плакат: «Русский человек рисовал. Пекин. 191...» и завел себе китайскую печать «Якову рисовал» — слабость к экзотике, свойственная почти всем наезжающим в Китай туристам.

О самих картинах можно, прежде всего, сказать, что, по видимому, лучшего и же-

дать нельзя, в смысле богатства выбора сюжетов и их артистической трактовки, колеблющейся между почти фотографической точностью и свободным штрихом. К числу таких прекрасных картин следует отнести: «Генерал Ма Су в исторической пьесе «Отступление из Цзядина», где китайский актер во всем блеске и великолепии своего костюма изображен в воинственной позе перед превосходно нарисованным в глубине китайским оркестром; картина, изображающая актрису в роли неутешной вдовы и дающая очень хорошо схваченный вид сцены и зала вместе; «Сцена из пьесы Нань тянь мынь» — результат очень точной зарисовки фигур и костюмов; «Актер за гримировкой» — очень живой этюд; ряд гримов, взятых в отдельности (военных героев, разбойников, богов, комиков и т. д.). Точно так же хороши штриховые наброски фигур китайской сцены в самых различных их положениях (слуги, куртизанки, ученые, «тигры») и т. д. Необычайно характерна поза комика, повернувшегося спиной к публике — редкое достижение художника; большое и в то же время условное движение в сцене поединка, составляющей всякому, кто его видел, полнейшее удовлетворение.

Однако, при всей любви к предмету и делу, художник, повидному, не избег общей участи европейских живописцев, делающих при зарисовке китайцев чисто европейские промахи. Трудно, повидному, рисовать лица и фигуры людей, с которыми не связан общим расовым пониманием и с которыми не слит психически. От этого получилась, прежде всего, значительная европеизация лиц, заметная, например, на женских головах в ложе и дающая явную карикатуру в лице одного из зрителей в мужской ложе. Музыканты на картине к стр. 16 написаны с деревяною отчетливостью; актриса, играющая роль обвиняемой перед судом — тематическая модернизация и т. д.

Далее, очевидно, трудно было художнику передать не только живое лицо, но и мертвый узор, орнамент, ибо чисто китайская его условность явно прошла через чуждые ей движения кисти, так что в ярком костюме генерала Ма Су и прочих фигур точность китайского узора нам кажется сомнительной, не говоря уже о красках, которые нам кажутся лишь субститутами.

Французский текст русского художника ограничивается кратким предисловием, рисующим в словах его впечатления от китайского театра и задачу «объяснить прелесть китайского театрального искусства и значение, которое он ему придает, в форме белых впечатлений и пластических видений, сообщенных европейцу, влекомому собственным воображением и инстинктом живописца».

Эти впечатления двоякого рода: с одной стороны, они чудовищны для первого восприятия — и в данном случае даже благожелательно настроенный художник не избег общей участи; с другой — общая картина «совершенного искусства», представившаяся ему после того, как многое ему было объяснено и им усвоено. Тем не менее, склонность к экзотическому словоупотреблению у нашего художника осталась, и его вычурный язык предисловия, по сравнению с текстом китайца — лишь фельетон, хотя и примечательный для тех, кто будет наблюдать, как то, что он сам наблюдал, так и его самого. С последней точки зрения режут глаз фразы, в роде следующей: «это искусство, в котором личная инициатива регулирована благородными традициями прошлых династий, относит нас к самым древним эпохам, приносит нам отражение Китая, того Китая, который нам обрисовал Марко Поло, и того, который мы чувствуем в писаниях Конфуция». Сопоставление это крайне неудачно.

Текст китайца, повторяем, нас удовлетворяет больше, и книга Чжу — книга несомненно удачная во всех отношениях: дело представлено толково, ясно, просто и совершенно правильно.

Тем не менее, решая трудную задачу дать европейцам надлежащее впечатление и понятие, оставаясь с одной стороны, объективным, с другой — вставая на отправную точку зрения читателей, Чжу кое в чем, всетаки, погрешил. И прежде всего, ему не удалось остаться во всех пунктах изложения объективным. Так, на стр. 13 он старается охарактеризовать свой театр, как удовольствие и, вместе с тем, «нравственное воспитание неграмотных». Всякому, кто в это дело вникал, известно, что неграмотному китайцу совершенно непонятно то, что творится на сцене, ибо диалект актеров чаще всего чужд местности, куда они прикочевывают в своих вечных странствиях по Китаю, да и оперная расстановка ударений, не говоря уже о деформации самых звуков — плохие данные для понимания. Утверждать, что китайский театр есть школа народа, можно только в порыве сентиментального национализма.

Далее, на стр. 29 Чжу говорит, что «никогда ни одна драма вольного характера не может быть представлена на публичной сцене, не оскорбив чувства стыда зрителей». Это, конечно, неверно, ибо в репертуар даже лучших столичных театров входят такие пьесы, перевода которых не выдержал бы ни один европейский шантан. Вероятнее всего, китаец хотел сказать, что китайская сцена не допускает сексуальных жестов: объятий, поцелуев и проч., широко практикующихся на европейской сцене, — и в этом он совершенно прав.

Если исключить грубые, дичьи слова бытовых пьес, китайская сцена есть нечто исключительное по трактовке отношений к женщине, и ни один даже скромнейший европейский фарс не был бы на китайской сцене терпим.

Говоря далее, на стр. 16, об отношении актеров-учителей к своим ученикам, основанном на чувстве обоюдной справедливости, Чжу старательно обходит возмутительный институт рабства, о котором мы узнаем, например, из прекрасной статьи о китайском театре такого точного наблюдателя, как профессор-китаист Морис Куран, не говоря о многих других писателях, утверждающих то же самое. Точно так же совершенно не соответствует истине объяснение презрения, которым награждает китайского актера общество, тем только, что он происходит, обычно, из очень бедных семей (часто купленный от них), а не тем, что он подвизается на сцене. Всякому, бывавшему в Китае и наблюдавшему нравы этой страны, известно, что общество клеймит актера, во первых, за то, что он, обыкновенно, без роду и без племена: следовательно, за него никто не может поручиться, а во вторых, за широко практикуемую актерами и актрисами проституцию, частым и реальным синонимом которой они являются.

«Если бы было не так, — объясняет дальше Чжу, — то было бы мало понятно, почему древние императоры, о которых я говорил (Мин Хуан VIII в. и Чжуан-цзун X в.), с удовольствием предавались театральной игре, которая, будто, должна принижать человека».

На самом деле, это, впрочем, понятно. При Мин Хуане театр не выходил из района двора, будучи интимным времяпровождением государя, а Чжуан-цзун, родом иностранец, за свою страсть к театру и фамильярность с актерами поплатился смертью, ибо не видел, с кем имел дело.

За исключением этих мест, всё остальное написано хорошим объективным тоном и заслуживает всяческой похвалы.

Что касается второй своей задачи: дать искомому европейскому читателю полное представление о своем театре, то здесь у Чжу можно часто констатировать недостаточную полноту. Так, историческая его справка о театре вряд ли точна и, во всяком случае, ничтожна; роли и ампуа даны без достаточных обозначений (в роде: *tsing-personnage mâle maquillé*); перечень костюмов (стр. 25—26) даже знающему и видевшему ничего по существу не дает, и сами европеизованные их обозначения (*gilet, jaquette, robe de combat féminin, une sorte de diadème* и др.) мертвы и, во всяком случае, не совпадают с французскими о них представлениями; что зна-

чит «*des femmes guerrières*» на стр. 26 — не знаемому непонятно; о музыке, имеющей для китайской оперы, как и для всякой другой, всепоглощающее значение, не сказано, в общем, ничего, если исключить внешнее описание оркестра и термины музыкальных инструментов, — и что значит в приложении к китайской музыке «*une musique mâle, féminine, savante...*»? Наконец, о народных картинах, воспроизведенных в конце книги, сказано хорошо, но мало.

Кое-где хромает французская транскрипция (*chen* вм. *cheng*; *K'ouen* вм. *Kouen*; *tch'eng* вм. *tchen* и др.) и встречаются опечатки, исправить которые мы бы даже затруднились (напр. *Hauci* — *Huaci*).

В настоящее время искатели театральных новаторств, да и вообще люди искусства часто обращаются к людям, лишь поверхностно сведущим о китайском театре, с просьбой сообщить, показать, прочесть лекцию. Надеемся, что с появлением этой прекрасной книги их любознательность будет вполне удовлетворена, и это будет одною из заслуг китайца Чжу Цзяцзяня и русского живописца «Жаковеева».

В. Алексеев

— *Henri Massé. Essai sur le poète Saadi suivi d'une bibliographie. Paris. 1919. 268 pages + LXII.*

Когда европеец-путешественник попадает на Восток, первые впечатления ошеломляют его. Все вокруг ново, необычно, неожиданно. Требуется время, чтобы привыкнуть, начать разбираться в пестром kaleidoscope новой жизни. Здесь для европейца таится большая опасность: он не всегда находит силы изменить свою обычную психологию, настроиться на восточный лад и начать смотреть на все окружающее взором восточного человека. И если он не сумеет этого, то в все восприятия его тем самым будут получены в неверном аспекте, перспектива переместится, внимание устремится в ложном направлении. Вместо картины восточной жизни он создаст себе химеру, отражающую не реальную действительность, а лишь то впечатление, которое он от нее получил. Приехав на родину, он потом постарается красочно изложить все это на бумаге в виде «записок, впечатлений» и т. п. и умножит ту огромную литературу о Востоке, Востоке-химере, которая не только не знакомит читателя с истинным положением вещей, а, напротив, еще более удаляет от понимания. Такую книгу европейца о Востоке, к сожалению, напоминает солидная и добросовестная работа Массэ о Саади.

Саади (или правильнее Са'ди) не величайший, но бесспорно популярнейший поэт Персии. Его бессмертный «Гулистан»