

# **В О С Т О К**

**ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА**

**К Н И Г А П Я Т Я**

**„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА — 1925 г. — ЛЕНИНГРАД**

на западный лад человек, и это портит отличное впечатление от предыдущих страниц. Очень наивно с его стороны утверждать, что „идолопоклонство в Китае не (подчеркнуто у Ли) основано на вере в то, что дерево и камни, а вместе с ними и прочие неодушевленные предметы заслуживают почитания сами по себе, но на вере в то, что на них или в них пребывают духи“ — фраза, напоминающая катехизис Филарета („не доскам и не дереву, а тому, кто на них изображен“) и без которой можно бы обойтись вовсе, а тем более без подчеркиваний.

Теряя чувство пропорций, на этот раз уж окончательно, Ли говорит об известном историческом романе „Троецарствие“ (Саньго чжи яньи), как о произведении, в котором „расположение деталей повествования, обрисовка характеров и изящество речи найдут очень мало равных себе в английской литературе“. Хорошо было бы прибавить „с точки зрения и для китайца“, и формациональная сторона этого действительно замечательного (по эффекту) произведения для европейца пропадает из-за сплошных условностей.

Нельзя не отметить также сильно распространенного среди китайцев банального понимания учения Конфуция, которое Ли характеризует как „возвышенную философию, состоящую из учения о любви к добру ради добра“. Если даже двуязычный китаец так ценит столь типичное и сложное учение, то чего же требовать от европейцев, сплошь зараженных непротивлением европеизму?

Сомнительным кажется, чтобы известный обычай прикрывать вход особой загородкой с надписями, облицованными ее назначением беречь вход от вторжения бесов, был лишь защитой гинекея от мужского глаза. Сомнителен перевод исторически важного термина первого месяца чжэнь через „regular moon“, создающий, помимо прочего, бессмыслицу. Сомнительны и многие прочие суждения, в том числе и заверение читателя в том, что Ли не может передать европейской датой дату своего рождения. Для этого есть книга китайца, о которой он просто не знает (Concordances des datis Néoméniques, par Pierre Hoang).

Книга издана прилично, но фотографии выбраны, словно нарочно, именно те, о которых в тексте ни слова.

Большого комплимента заслужил бы каждый из нас, который мог бы написать о своем детстве так интересно, как китаец Ли, живущий двойственно, а то и тройственно жизнью (американизированный китаец старого и нового времени) и в то же время умеющий мы-

слить просто, серьезно, открыто и откровенно.

В. Алексеев.

Лондон, 3 июля 1923.

◆ *Waley Arthur. An Introduction to the study of Chinese Painting. London, 1923. Стр. XII + 262, таблиц 49.—(Уэли. Введение в изучение китайской живописи).*

Число книг и статей, посвященных китайскому искусству и специально живописи, чрезвычайно, в общем, велико, и тем не менее мы в праве сказать, что в сущности мы даже и на первой ступени изучения этого величайшего в мире искусства стоим еще совершенно нетвердо. Причины тому совершенно ясны. Прежде всего, число сколько-нибудь легко доступных хороших образцов китайской живописи, в особенности древних периодов, чрезвычайно ограничено, а затем почти нет специалистов, которые бы соединяли знания китайского языка и специальной китайской литературы по живописи с непосредственным знанием оригиналов и соответствующими познаниями в области искусства и истории искусства. Таким образом, почти вся донныне существующая литература по китайской живописи на европейских языках страдает от этой половинчатости. Если исключить работы покойного Петруччи, который в значительной мере удовлетворял указанным требованиям, то в книге А. Уэли мы имеем первую попытку широкого, компетентного подхода к китайской живописи, настоящее „Введение“ в это изучение.

Уэли совершенно правильно полагает, что пока еще и речи не может быть о сколько-нибудь реальной попытке дать историю китайской живописи; наше невежество в этой области громадно, и все попытки или эстетизирующих, или мнимо исторических подходов к решению этой непосильной задачи ни к чему пока не привели: мы имеем лишь мертвые списки имен, перечни картин и собрания анекдотов о китайских мастерах. Уэли попытался набросать картину культурной жизни той среды, в которой возникла и развивалась китайская живопись; рассказ его говорит нам об искусстве вообще, о творцах и о ценителях, о теориях, о той жизненной обстановке, которая то протестовала, то содействовала развитию китайского искусства. На этом фоне нарисован ряд портретов, сделана попытка из анекдотов о жизни художников уловить то, что могло быть действительностью. И если о чем можно пожалеть в этой прекрасной книге, то это, что она неизбежно коротка, именно как введение, ибо хорошие введения всегда коротки.

Изучение китайской живописи представляет много трудностей, из которых одна из наибольших та, что у великих китайских мастеров существовала привычка копировать своих предшественников, и мы пока еще мало знаем, какой именно характер носили эти копии, передавали ли они, по возможности точно, оригинал или же отражали вкусы и манеру копирующего. А. Уэли указывает, что имело место и то, и другое постоянно.

Относительно более или менее сложных художественных композиций, мы знаем, что особенно в области религиозной живописи существовали известные схемы, которые в течение долгого времени почти не изменялись, пока какой-нибудь смелый и талантливый новатор не выступал с новой композицией, которая быстро становилась популярной и находила себе подражателей.

Но историческое изучение композиций еще только в зачатке, так же как и изучение вопросов стиля. А. Уэли увлекательно и мастерски всесторонне разбирает хранящийся в Британском музее свиток с рядом сцен „Наставлений“, приписываемый известному мастеру IV—V в. Гу Кайчи. Сперва даются сведения о мастере, о его трактатах по живописи, среди которых один говорит о его собственных картинах и как бы вводит нас в мастерскую художника. Китайцы, как известно, были тонкими и глубокими теоретиками в области искусства, о чем никогда не следует забывать, глядя на китайские картины: иначе рискуешь слишком многое упустить и не понять.

Мы немного подробнее остановимся на всех отдельных сторонах вопроса о хронологическом определении „Наставлений“, чтобы показать, как тонко и острожно А. Уэли ведет свою критику. На картине есть текст, и критик указывает на те разнообразные хронологические определения, которые давали китайские эксперты, — здесь искать опоры трудно. Картина подвергалась починкам и реставрациям, что необходимо все время иметь в виду. Материал — шелк, но мы еще не умеем датировать надежно шелк, а потому мы знаем, что художники часто писали на старом шелке. Надписи владельцев и печати их пока, к сожалению, почва шаткая, тем более, что мы знаем, как широко то и другое подделывалось. Более надежными остаются композиция и стиль вообще: как ни слабы и здесь еще наши познания, но кое что мы все-таки знаем и кое о чем в этой области китайского искусства мы судить можем.

Большим препятствием к изучению китайского искусства, как справедливо ука-

зывает А. Уэли, служит отсутствие надежных каталогов картин и скульптур больших собраний как европейских, так и китайских и японских; вместе с тем имеется пока еще очень мало хороших воспроизведений, по которым можно было бы проделать некоторую широкую подготовительную работу, главным образом, конечно, в связи с композициями. Не изданы с переводами также старинные китайские каталоги картинных собраний, и очень еще мало издано в переводах памятников по истории и теории китайского искусства, совершенно необходимых для его правильного понимания и оценки. Почти не тронут еще с историко-художественной стороны и богатейший материал росписей, и едва только приступлено к изучению скульптур.

Из богатого материала, затронутого автором, есть одна группа, о которой я в состоянии судить более самостоятельно, а именно роспись пещер Дунь-хуана на границах Западного Китая. Мне кажется вполне правильным, что, уделив довольно много места Дунь-хуану, А. Уэли оставил в стороне Восточный Туркестан, в котором немало памятников старинного китайского искусства: здесь так тесно сплелись мотивы индийские, эллинические, иранские и верно еще и другие, с китайскими, что понадобится громадная работа для выяснения этого удивительно сложного искусства. Заключить более или менее наугад некоторые из его памятников в ряд китайских — уже теперь было бы в значительной мере преждевременно.

Недостаточность опубликованного до сих пор материала по Дунь-хуану заставила А. Уэли прийти к выводу, с которым мы можем согласиться только с некоторыми, притом значительными, ограничениями. Уэли слишком объединяет Дунь-хуан в одно понятие, для него это „архаическая провинциальная школа“. Не говоря о том, что дунь-хуанская стенопись показывает нам ряд наслоений на самих стенах, которые переписывались не раз во многих пещерах, — этого мало. Пещеры группируются и по времени, и по стилям. Они расписывались между V, может быть и даже немного раньше, веком и XI, не говоря о том, что они реставрировались вплоть до XX века включительно и что рядом с основным китайским комплексом пещер в Дунь-хуане есть и уйгуро-тибетские пещеры, ламаистские и не ламаистские, восходящие к монгольскому времени, а может быть и позже. Конечно, собрание образов на шелке и полотне, найденное в Дунь-хуане, относится в значительной мере к позднейшим периодам, танским и, может быть, частью к сунскому времени, и в массе своей

однородно; к нему почти целиком применимо определение Уэли; со стенописью дело обстоит иначе.

Здесь и стили разные, и композиции разные. Правда, Амитаба играет в композициях Дунь-хуана выдающуюся роль, так же как и его рай, но рядом с этим мы видим и будду Шахья-муни, в сценах его жизни и в джатакан, и божеств вообщего, и Самантабадру, Манчжури и Кшитигарбу в частности, около 50 реплик знаменитой сцены Вималакирти и Манчжури. Не отсутствуют и 16 архатов, Авалокитешвара, мужской и женский обильно представлены, кроме того много сцен, которые здесь было бы долго перечислять; перед нами целый музей буддийских картин разных школ и разных мастеров, точнее подражателей разным мастерам. Поэтому мы не можем принять положения А. Уэли о том, что Дунь-хуан представляет собою в области буддийского искусства третью заключительную фазу, „распространения религиозного искусства“: мы видим в дунь-хуанских росписях все фазы, с первых почти шагов и до упадка.

В своем превосходном „Введении“ А. Уэли показывает нам с большою тонкостью и чуткостью, как надо подходить к китайскому искусству, давшему нам одни из величайших достижений художественного творчества, какие до сих пор известны. Искусство это сейчас мертво, и оживет ли оно когда-нибудь, и если оживет, не будет ли это уже совсем другое искусство, как мы это теперь видим, например, в Индии? Не даром Уэли кончает свою книгу на живописце XVII века, которому вся природа представлялась огромным полем битвы, покрытым злобными остатками разрушения и разорения.

Остается пожелать, чтобы автор в какой-нибудь специальной монографии применил те верные методы, на которые указывает его „Введение“.

*Сергей Ольденбург.*

◆ *Новое китайское издание заметок по искусству.*

Шанхайское издание Commercial Press (Шань синь су гуань) выпустило „серию книг по искусству“ (Вань и цун кэ), в которую вошли как перепечатки или переделки старых заметок по искусству, так и новые. На первом месте стоит трактат одного из крупнейших современных китайских ученых синологов Ван Говэя о китайском театре, его происхождении и особенностях (Сун Юань си цюй ши — „История драм эпох Сун и Юань“). Эта книга имеется в Ленинграде и заслуживает подробного описания и полной критической оценки, что

и надеемся дать на страницах „Востока“ в ближайшем будущем.

Далее идет сборник заметок о театре в виде отдельных малых статей (Ли Юань цзя хуа — „Речи о прекрасном в Садах Груш“, т. е. в театрах). Эта чрезвычайно любопытная книга также найдет на страницах нашего журнала отчет и оценку. Далее идут книги, известные лишь из объявления, приложенного к первой из вышеупомянутых книг.

Таковы: „Заметки о театральных пьесах“ (Гу цюй чу тань); „История западно-европейских театров“ (Сян янь-цзи ши); „Сборник заметок умеющего читать картины“ (Ду хуа цза лио); „Сборник заметок о новеллах и романах“ (Сяошо цун као); „Речи о европейско-американских новеллах и романах“ (Оу Мэй сяошо цун тань); „Речи о весенних фонарях“, т. е. о надписях остроумия на фонарях и, вообще, в литературе, как об особом ее жанре (До Юань чунь дэн хуа); „Загадки и ребусы“, как особый род изящной литературы (Цзюй Хань Чжэй ми хуа).

Содержание, как явствует из этого перечня, сборное и, вероятно, дело рук издательской спекуляции. Достаточно прочесть само объявление, чтобы это ясно видеть:

„Когда говорят об общем просвещении, необходимо реформировать нашу занимательную литературу (сяо шо) и театральные пьесы, а для этого следует начать с объяснений по истории их и опыту. Настоящая серия исчерпывает по этому вопросу все до дна (!), при чем и китайская, и западная литература в ней нашли себе соединенное отражение. Определенно заявляем, что ничего подобного в мире еще не бывало. Загадки и фантастическое остроумие последних сборников особенно прибавят читателю ума“.

Тем не менее, трактат Ван Говэя — явление чрезвычайно серьезное, и вряд ли это не первый настоящий научный трактат о китайском театре, так что за его появление в свет мы должны быть издательству особенно признательны.

*В. А.*

◆ *Новое китайское издание библиотеки буддийских писателей.* — Сюй цзан цзин. Second series of Buddhist scriptures. 751 том, в 151 ящ., около 152.000 стр. Цена от 832 мекс. долл. до 352 (в зависимости от бумаги и обложки). 1923.

Как известно, основной буддийский канон наиболее полно сохранился в его китайских переводах, и под заглавием Трипитаки (кит. Сань Цзан) был неоднократно издаваем как в Китае, так и в Корее и Японии.