

**НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА
ВЫПУСК XXIV**



**ИСКУССТВО
Восточной и Юго-Восточной Азии.
ПРОБЛЕМЫ КАНОНА И АТРИБУЦИИ**

8370

**НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА
Выпуск XXIV**

***ИСКУССТВО
Восточной и Юго-Восточной Азии.
ПРОБЛЕМЫ КАНОНА И АТРИБУЦИИ***



МОСКВА 2001

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока

Редакционная коллегия: Гожева Н. А., Сычев В. Л.

**Н 34 Научные сообщения Государственного музея Востока. Искусство
Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции.
Выпуск XXIV. – М.: Компания Спутник+, 2001. – 286 с.**

ISBN 5-93406-135-6

В сборнике статей научных сотрудников Государственного музея Востока рассматриваются проблемы канона и атрибуции на примере ряда культурных феноменов Восточной и Юго-Восточной Азии: архитектуры и изобразительного искусства Лаоса (Н.А. Гожева), металлической культовой утвари Камбоджи (Г.М. Сорокина), традиционных японских кукол типа *госё* (Н.А. Каневская), творчества Кацукава Сюнсё – крупнейшего представителя японской живописи Укиё (Г.Б. Шишкина), китайского фарфора (Л.И. Кузьменко). В цикле из пяти статей В.Л. Сычева дается методика и практические рекомендации по атрибуции (экспертизе) традиционной китайской живописи, на основе которых автор блестяще провел анализ и атрибуцию живописных свитков из собрания ГМВ.

**На обложке: Кацукава Сюнсё "Таю под цветами сакуры". Япония.
1780-е годы. Вертикальный свиток (фрагмент), шелк, тушь, водяные
краски.**

ББК 85.1(55,58)

ISBN 5-93406-135-6

© Государственный музей Востока, 2001

Н. А. ГОЖЕВА

ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ БУДДИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАНОНА В ЛАОСЕ

*...И рёк тогда Пха Маха Пасаман:
"Господин наш Совершенный Готама
посетил сии пределы и оставил след
своей стопы в Нонсоплоне..."*

История храма Изумрудного
Будды [52, с. 127]

Становление буддийской художественной традиции Лаоса неразрывно связано с распространением религиозного мировоззрения буддизма на всей территории Юго-Восточной Азии, где уже в древности сложилась определенная историко-культурная общность. Близость эстетических установок при осмысления окружающего мира у разных народов данного региона объясняется многими факторами: сходством физико-географических и социально-экономических условий развития, широкими этнокультурными связями, родственными психофизиологическими характеристиками, общими религиозно-этическими установками и мифопоэтическими концепциями. Именно восприятие буддизма сыграло важнейшую роль в закреплении наиболее устойчивых элементов народного эстетического опыта и определило региональную общность разработанных на основе буддийского мировоззрения национальных художественных моделей. Едиными для Индокитая были и регион-источник распространения буддийского учения, главным образом Южная и Восточная Индия и Цейлон, и языки религиозных текстов, прежде всего палийский, на котором были написаны ставшие каноническими для всех буддийских направлений книги "Типитаки", а также санскрит, на котором, так же как и на пали, создавались комментарии к канону (в Юго-Восточной Азии эпиграфические надписи и тексты на санскрите встречаются в основном до 12-13 вв.). Наиболее близкими в художественном отношении Лаосу стали страны, в которых утвердился буддизм тхеравады - Таиланд, Камбоджа и Мьянма¹. Тхеравадийский канон обеспечивал устойчивость не только чисто религиозной традиции, но и ее художественных проявлений, прежде всего в сфере архитектуры и изобразительного искусства, о канонах которых и пойдет речь в настоящей статье².

"Буддийская Библия", включающая в себя обширный свод как канонических текстов "Типитаки", так и многочисленных комментариев, была идеологической и сюжетной основой культовых произведений искусства. Писались и распространялись буддийские сочинения в Лаосе, как и в других странах Индокитая, в монастырских обителях, где священный язык пали был обязательным для обучения последователей тхеравады. И даже письмо, которое использовали

лаосские монахи при переписке *кхампи* - книг на пальмовых листьях, получило название "*тхам*" от палийского "*дхамма*" - "учение, закон Будды" [35, с. 6, 11]. Из трех разделов "*Типитаки*" ("*Виная-питака*", "*Сутта-питака*", "*Абхидхамма-питака*") наиболее значимую роль для сферы изобразительного искусства играли проповеди и изречения "*Сутта-питаки*". Именно в ней находили лаосские скульпторы описания признаков Великого Учителя, определившие особенности иконографии Будды, живописцы и резчики по дереву вдохновлялись джатаками - рассказами о воплощениях принца Готамы, жизнеописанием Будды, поэтическими изложениями истории о 24 буддах и т. д.³

Вторым важнейшим источником для выработки собственных норм и правил в традиционном искусстве Лаоса была буддийская художественная продукция, которая появлялась на лаосской территории вместе с переселенцами и миссионерами из Индии, Цейлона, а также стран Индокитая, еще раньше оказавшихся в зоне влияния древнеиндийской культуры. Немалую роль играли и прямые связи лаосских монастырей с известными буддийскими центрами, куда постоянно направлялись религиозные миссии. При таких тесных культурных контактах в странах *тхеравады* должен, казалось бы, возникнуть единый свод канонических норм, что собственно в известной степени произошло. Вместе с тем в каждой стране каноны обрели свои специфические особенности и не превратились в застывшие раз и навсегда схемы, а в конкретно-исторических условиях подвергались определенным трансформациям. Формирование буддийского художественного канона в Лаосе представляло собой довольно длительный и сложный процесс, в ходе которого отбирались и регламентировались самые существенные идейно-образные и конструктивные элементы, позволявшие художественной модели функционировать как единое целое. В настоящем исследовании основное внимание уделяется в первую очередь вопросам проникновения в лаосские земли буддийского художественного канона и его эволюции, видоизменениям и стилевым интерпретациям канонических структур и стереотипов.

Письменные и мифопоэтические источники. Лаосские исторические тексты, созданные не ранее конца 15 в., относят появление первых буддийских памятников в Лансанге (стране "Миллиона слонов" - так обычно переводится название единого лаосского государства, существовавшего с 1353 г. до начала 18 в.) лишь ко времени правления Фангума (1353-1371/93) [48, с. 56]. В 1357 г. (согласно другой версии в 1356 г.) по просьбе жены короля Нанг Кео Лотфа, как повествуют летописи, ее отец, правитель стольного града Интхапаттха в Камбодже, направил в Лаос священные тексты "*Типитаки*" и знаменитую статую Будды Пхабанг (Золотого Будды). В сопровождении большой миссии буддийских монахов во главе с *махатхерой* (великим старцем, или учителем) Пха Маха Пасаманом реликвии были доставлены в княжество Суа. Миссионеры стали первыми наставниками местных жителей в буддийской вере и, будучи

искусными не только в чтении религиозных текстов, но и в резьбе, рисовании, "в литье изваяний Пха Пхута (Будды), помнящие сто тысяч и даже миллионы тонкостей сих искусств" [52, с. 126], передали эти знания лаосцам. Они же научили их строить храмы и ступы для реликвий, основали первые монастыри, и сам Пха Маха Пасаман высадил вокруг памятников побеги священного дерева Пхо (Бодхи), привезенные из Шри Ланки [1, с. 1075-1076; 30, с. 118-119].

Несмотря на насыщенность текстов множеством легендарно-мифологических подробностей, составители хроник, несомненно, описывали вполне реальные события, происходившие в Лаосе в середине 14 в. Только что появившееся на политической карте Индокитая первое лаосское государство остро нуждалось во всевозможных средствах легитимации верховной власти, находившихся в основном в сфере религиозной идеологии и искусства. Поэтому привезенные Фангумом буддийские раритеты приобретают значение образцовых моделей, следование которым отныне узаконено и божественной (ибо первообразцы, согласно буддийской традиции, были созданы богами), и земной властью. Несомненно, в это время происходит активизация теоретической художественной мысли, которая "сто тысяч и даже миллионы тонкостей" искусства закрепляет в виде комплексов иконографических правил и канонических форм. И хотя в Лаосе ни тогда, ни в дальнейшем не было создано сколько-нибудь законченной, систематической, изложенной в трактатах теории искусства, художественные идеи, технические рецепты и "тайны" ремесла передавались изустно, практическим путем из поколения в поколение.

Очевидна и религиозно-дидактическая направленность исторических документов, буддийская окраска которых была усилена при последующих переписках манускриптов. В период становления лаосской государственности утверждению тхеравады придавалось важное значение не только как религиозной и мировоззренческой доктрине, но прежде всего как мощному идеологическому оружию в деле общенациональной консолидации. Однако вряд ли было бы возможным без определенных исторических предпосылок повсеместное введение буддизма в стране, где, по замечанию летописца, "в те времена люди ничего не знали ни об истинной вере, ни о Будде, не обращались к священникам, а молились только духам предков" [1, с. 1069]. Монастырский автор намеренно, с целью возвеличивания деятельности Фангума, искажает или замалчивает реальные факты существования буддийских адептов и монастырей на территории, где сложилось государство Лансанг.

В большинстве династийных и монарших хроник, называемых в Лаосе *пхонгсавадан* и *нитхан*, истории создания страны Лангсанг предшествуют легендарные сведения о первых божественных правителях и деяниях культурных героев. Наряду с вымышленным и явно фантастическим материалом в них присутствуют и действительно достоверные факты, местные топонимы и имена [51, с. 84-85]. Морально-нравственный облик древних мифических царей

и их поведение нередко соотносится с этическими нормами, установленными Пха Пхутом (Буддой). В известном предании о Владыке Болеме ("Нитхан Кхун Болем") небесный основатель лаосской королевской династии в своем завещании призывает сыновей следовать примеру Великого Учителя Пха Пхута и совершает ритуал "очищения и верности" - одновременное опускание рук семерых наследных принцев в сосуд со святой водой [1, с. 1054]. Подобное действие, в котором используется "освященная" вода, станет впоследствии не только одной из важных государственных церемоний, но и войдет в религиозную практику лаосского буддизма.

Ряд средневековых манускриптов отражает самые ранние события, связанные с распространением учения Будды и возведением буддийских памятников. Так, согласно легенде, через 8 лет, 7 месяцев и 12 дней после *ниббаны* (нирваны) Будды его ученик Маха Кассапа и 500 архатов прибыли с реликвией Просветленного на землю будущей страны Миллиона слонов и похоронили ее под священным деревом на правом берегу Меконга. Правители семи княжеств затем возвели на этом месте ступу, получившую название Тхепханом, которая до сих пор почитается буддийскими паломниками Лаоса и Таиланда [14, с. 69]⁴. Хорошо известно предание о возникновении вьентьянской ступы Тхат Луанг. В нем говорится, что великий индийский правитель Ашока, живший в 3 в. до н. э., отправил в Лаос миссию из пяти монахов с реликвией Будды (один из хронистов даже утверждает, что это были лаосские купцы). Для нее и был сооружен на том месте, где когда-то побывал сам Просветленный со своим учеником Анандой, первый мемориальный памятник, превратившийся в 16 в. в грандиозную ступу (*тхат*) лаосской столицы [36, с. 6-7].

Легендарные предания, относящиеся к основанию известных буддийских сооружений ко времени жизни Будды, его учеников и последователей, широко распространены у многих народов Юго-Восточной Азии⁵. Находясь в рамках мифопоэтического жанра, подобные сюжеты содержат помимо устойчивых буддийских мифологем, как, например, посещение Буддой конкретного места, где позднее возник мемориальный памятник, ряд реальных исторических фактов⁶. Однако о том, каков же в действительности был первоначальный облик этих сооружений, ни легенды, ни мифологизированные хроники практически ничего не сообщают. Тем не менее, обращение к легендарным источникам чрезвычайно важно при изучении генезиса художественных традиций. Во многих случаях они дают обоснование содержания и структуры определенного архитектурно-исторического комплекса. Так, во Вьентьяне Тхат Луанг как место захоронения особо ценной реликвии (кости Будды) становится центром буддийского монастыря - *вата* - и даже получает собственную ограду, за пределы которой выносятся храм, имеющий в большинстве лаосских монастырей первостепенное значение. Истории национальных святынь посвящены особые хроники, называемые термином *пун* [35, с. 47]. Прославленная статуя Изумрудного Будды,

о которой повествует "Пун Пхакэу", была установлена в 16 в. в самом большом вьентьянском храме Хо Пхакэу, занявшем соответственно основное положение в комплексе монастыря. Летописи Луангпхабанга относят появление отпечатков "стопы Будды" на склонах Пхуси (Чудесной горы) к эпохе миссионерской деятельности Великого Учителя. Поэтому симметрично расположенные маленькие храмы с этими отпечатками (появившиеся, правда, намного позднее) играют важную роль в архитектурной композиции центральной части города⁷. Народное предание говорит о скрытой в массиве Пхуси пещере, куда спускается настоятель монастыря, - и эта картина соотносится в сознании верующего с образом первой буддийской обители, пещерным храмом, ставшим одной из иконографических реалий не только на родине Будды, но и во всех странах тхеравады.

В подобного рода преданиях присутствуют также сведения о добуддийских верованиях лаосских народов. Отголоски фетишистского культа явственно ощущаются в почитании "чудесных гор" и камней, становящихся позднее "отпечатками ног" Будды или превращающихся в окаменелые тела мифических змей *наков* (*нагов*), поклонение которым как предкам-охранителям сохранилось в Лаосе с древнейших времен до наших дней [58, с. 181, 187-188]. Буддийская иконография легко вписывает языческие образы в свою систему, подобно тому как космологическая картина буддизма с иерархической последовательностью объединяет всех обитателей существующих миров [47, с. 96-97]. Концепция всеохватывающей, идеально организованной Вселенной находит каноническое воплощение в лучших архитектурно-пластических памятниках Лаоса, таких как Тхат Луанг, ваты Пхакэу, Сиангтхонг и др.

К сожалению, произведения зодчества и изобразительного искусства гораздо сильнее подвержены действию времени: подавляющее большинство архитектурных сооружений неоднократно перестраиваются и представляют собой в настоящее время почти новоделы, по крайней мере, так обстоит дело с культовым зодчеством Лаоса⁸. Рукописи же, хотя и создаются в таком недолговечном материале, как пальмовые листья, постоянно переписываются в лаосских монастырях и, образно говоря, "не горят" - в том смысле, что заложенная в них информация, пусть в той или иной мере искаженная, доходит до современного исследователя и проливает свет на многие проблемы становления и развития буддийской художественной традиции и канона.

Протолаосский период - 1-14 вв. Что касается времени появления буддизма в Лаосе, то, отбросив чисто мифические отсылки хроник к эпохе Будды, посещение миссионерами Ашоки Юго-Восточной Азии в 3 в. до н. э. в настоящее время не вызывает сомнений. Этим веком датируется сложение записанных позднее канонических текстов "Типитаки" на Шри Ланке, где отмечается наиболее раннее за пределами Индии распространение буддизма [47, с. 145-146]. Здесь обнаружены самые древние в этом регионе эпиграфические

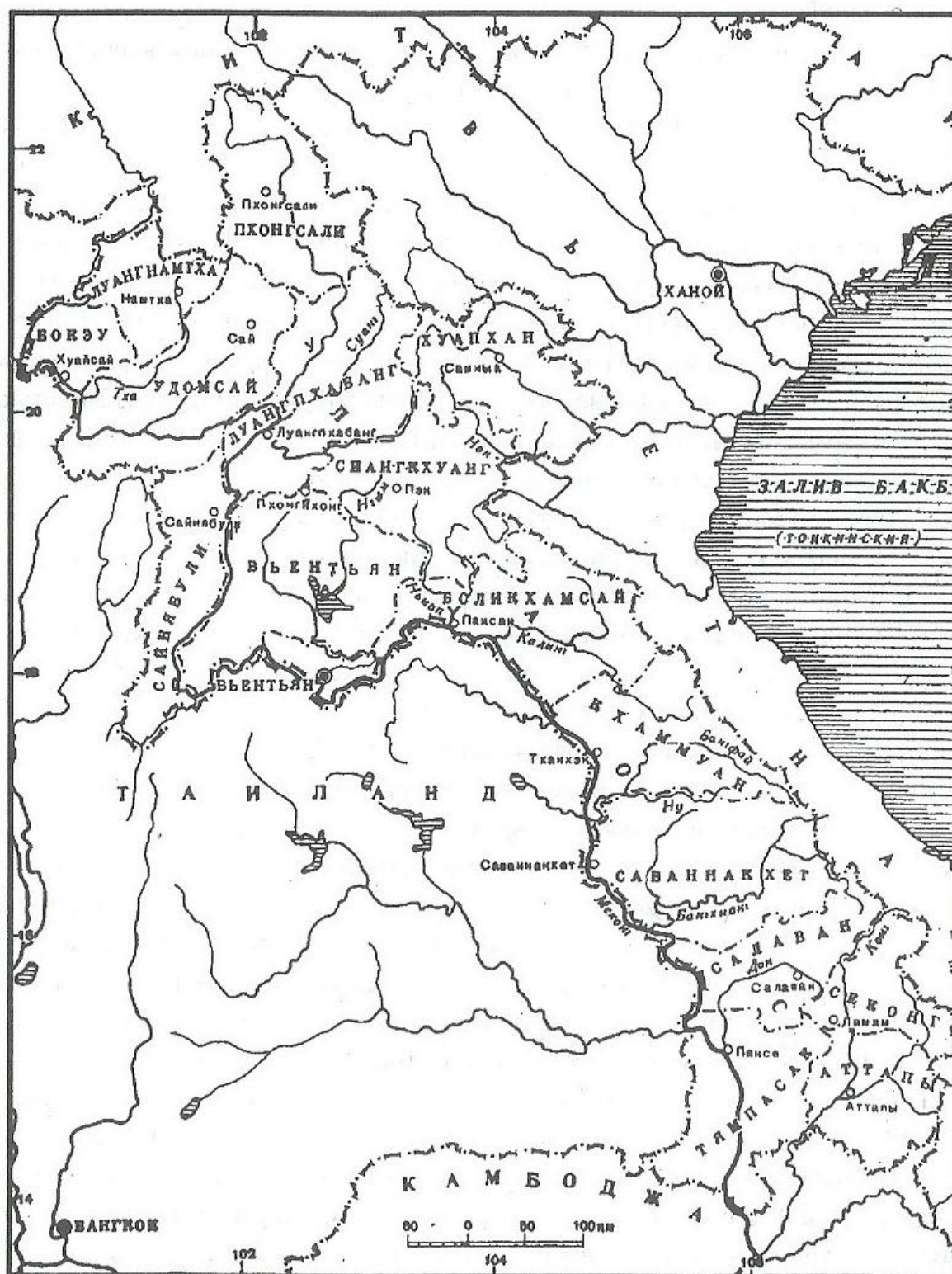
надписи 3-1 вв. до н. э., повествующие о дарениях буддийской сангхе земель и монастырских строений. В цейлонской хронике "Махавамса" сообщается о нескольких направленных на Шри Ланку посольствах Ашоки, основной задачей которых было обращение в буддийскую веру правителей острова и местных жителей. "Я прибегнул к Будде, его дхамме и его сангхе; я объявил себя верным последователем учения сына Шакьев, да найдете и вы, лучшие из людей, обратив свой разум с верой в сердце, прибежище в этих лучших из всех сокровищ", - это слова из письма Ашоки, которое было передано его сыном, проповедником Махиндой, цейлонскому царю [55, с. 14]. Подобные послания вместе с буддийскими монахами, как указывается в "Махавамсе", были отправлены и во многие другие страны. Деятельность миссионеров особенно активно развернулась после прошедшего в 241 г. до н. э. под покровительством Ашоки Третьего буддийского собора в Паталипутре. Буддийские посланники побывали и в Суваннабхуми (санскрит. Суварнабхуми) - "Золотой земле", как в древности называли западное побережье Индокитая [41, с. 12; 49, с. 15]. Проповедники буддизма, подобно другим индийским переселенцам, нередко обретали здесь вторую родину. Распространяя культуру более развитой страны, они не могли не учитывать местных религиозных особенностей и невольно становились участниками создания национальных форм и канонов буддизма. К началу нашей эры, как свидетельствует ряд письменных и археологических источников, буддийская религия находит надежных последователей в ранних государственных образованиях материковой части Юго-Восточной Азии.

Наиболее глубоко элементы индийской культуры воспринимали мон-кхмерские народы, составлявшие значительную часть населения как приморских районов, так и речных долин Тьяо Пхрайи и Меконга с их притоками. В монском королевстве Дваравати (2-9 вв.), сложившемся на территории Восточного и Центрального Таиланда и охватывающем частично земли Северного и Центрального Лаоса, как и в ряде других монских государств, буддизм занимал господствующие позиции. Об этом говорят не только китайские путешественники⁹, но и археологические находки в Понгтуке, Накхонпатоме, Утонге, Петбури [41, с. 13-14, 31; 26, с. 16]. Многие из этих древних поселений находились на плато Кхорат, прямо примыкающем к левобережью Меконга, где позже будут основаны важные центры лаосской цивилизации. В городах Дваравати сохранились каменные фундаменты, на которых возводились кирпичные сооружения, представляющие собой буддийские ступы или другие монастырские постройки. По реконструкции П. Дюпона, известного исследователя архитектуры монов, храмовое святилище того времени имело облик прямоугольного здания с колоннами и деревянным перекрытием, которое стало одним из прототипов буддийского храма Индокитая [46, с. 19]. Найденные в руинах глиняные вотивные таблицы, фрагменты круглой скульптуры и стукowego декора содержат изображения буддийских персонажей. Датировку и

стиль ранних находок Дваравати обычно связывают с индийскими школами Амаравати (3-4 вв.) и Гуптов (5-6 вв.), оказавшими существенное влияние на развитие буддийского искусства на земле Суваннабхуми. Вместе с тем следует отметить почти одновременность возникновения определенных канонических форм в Индии и центрах монской цивилизации.

Ж. Сёдес в статье "Индийские влияния в сиамском искусстве" выдвигает гипотезу наиболее раннего в Индокитае проникновения буддизма на берега Сиамского залива, исходя из ранней датировки таких известных памятников из Пхра Патхома, как скульптуры Будды и Колеса закона с фигурками оленей (по его атрибуции не позднее 2 в. н. э.), не встречающихся в других "индианизированных" культурах того времени [8, с. 33-35]¹⁰. Антропоморфные изображения Будды, по мнению исследователя, появляются в Сиаме лишь на два-три столетия позднее, чем на родине Просветленного. Анализируя памятники Понгтука, Ж. Сёдес выделяет бронзовую скульптуру Будды в позе *лила* (идуший) 2-3 вв., которая обнаруживает стилистическое сходство с фигурками, найденными на плато Кхорат, в Тямпе и на Яве. Несмотря на то что все они тяготеют к стилю Амаравати, вопрос о том, где они были сделаны, автор оставляет открытым. В пользу местного происхождения скульптуры говорит то, что образ идущего Будды в Индии встречается чрезвычайно редко, в то время как в средневековом искусстве Таиланда и Лаоса он становится довольно популярным иконографическим образцом. Другие понгтукские скульптуры, определенно отлитые монскими мастерами, и ряд каменных статуй 4-6 вв. характеризуются специфически тонкими драпировками, сквозь которые словно просвечивает тело Будды, что станет особенностью тай-лаосской иконографии [26, с. 42, 45, ил. 7, 8]. Можно не согласиться с некоторыми довольно смелыми датировками Ж. Сёдеса, но его размышления о путях формирования художественных моделей, по крайней мере в области пластических искусств, прямо подводят к мысли о творческом характере интерпретации изначально заданных канонических установок, что в дальнейшем и не позволило буддийскому иконографическому канону превратиться в "окаменевшую" систему.

Буддизм толка тхеравады исповедовали западные моны Раманнадессы на юге Мьянмы, а также пью в протобирманском государстве Шрикшетра на средней Иравади. В древних столичных городах пью Пейтано (1-4 вв.) и Таякетая (4-8 вв.) обнаружены типично буддийские культовые сооружения, погребальные урны, скульптура и многочисленные votive tablets с изображением ступ, будд, бодхисаттв и других канонических персонажей [50, с. 22-23]. Причем, как отмечает исследователь бирманской архитектуры С.С. Ожегов, "развитие буддийских культовых зданий и буддийской скульптуры шло в государстве Пью почти одновременно с Индией" [50, с. 5].



Карта Лаоса

Связанное династийными узами с Раманнадессой и Дваравати монское государство Харипунчайя, основанное на севере Таиланда в 7 в., также ориентировалось на буддизм в государственной и религиозной политике¹¹. В Лампхуне, бывшем столицей этого государства, сохранилось достаточно много средневековых буддийских памятников, и среди них особую гордость жителей составляет ступа Кукут, или Чамдеви, сооружение которой традиция относит ко времени правления основательницы города королевы Чамдеви (то есть ко второй половине 7 в., хотя в действительности она построена позднее, в 12-13 вв.) [3, с. 146, 232; 12, с. 56]. Эти факты особенно важны ввиду того, что еще севернее Харипунчайи лежало одно из первых в этом регионе тай-лаосских княжеств, называемое по столичному городу Чиангсен. Еще небольшое в 6-8 вв. княжество постепенно расширялось, а в 12 в. в его территорию вошла и часть северо-западных земель Лаоса, включая Луангпхабанг и Вьентьян¹². В культуре Харипунчайи и Чиангсена были заложены основы буддийских художественных традиций; наследниками которых стали возникшие здесь позднее тайские и лаосские княжества.

В отличие от монов кхмерские народы Индокитая восприняли в основном брахманистскую религию, ставшую идеологической опорой крупного государства Бапном в бассейне нижнего Меконга, более известного по средневековым китайским хроникам как Фунань (1-6 вв.). Политическая мощь страны в период расцвета была огромной, ей подчинялось большинство государств Индокитая, в том числе и тямское княжество в Южном Лаосе¹³. Будучи полиэтническим по своему составу, Бапном стал одним из первых государств Юго-Восточной Азии, где была выработана своеобразная синкретическая классовая религия, объединявшая на основе индуизма различные верования - от фетишистских и анимистических представлений, культа предков и бога-царя до буддийских религиозных концепций. Не случайно поэтому в отколовшемся в период распада империи кхмерском княжестве Ченла (6-8 вв.), возникшем на месте тямских поселений и занявшем затем почти весь Бапном, отмечается присутствие адептов буддизма [24, с. 3; 37, с. 197-212]. Доказательством этому служат эпиграфические памятники 7 в., открытые в областях Кратие и Кхорат и содержащие восхваления Будде [13, с. 210].

Таким образом, как отмечает французский историк П.Б. Лафон, территория будущего Лаоса в I тыс. нашей эры оказывается преимущественно в зоне влияния западных монов с их буддизированной культурой [24, с. 8-9]. Воздействие лаквьетов (предков вьетнамцев), земли которых лежали за горными хребтами по северо-восточной границе Лаоса, было незначительным. К сожалению, практически полное отсутствие археологических исследований не позволяет дать ясную картину культурной ситуации в Северном и Центральном Лаосе до начала II тыс. В этой "темной странице" лаосской истории хорошо известны лишь мегалитические памятники на плато Сиангкхуанг. Более 300

огромных каменных сосудов, врытых в землю, представляют собой своеобразный некрополь, где хоронили вождей племени. Останки простых людей после кремации помещали в керамические сосуды, которые были обнаружены в пещерах рядом с Долиной кувшинов [9, с. 17-19; 38, № 2, с. 19-20]. Некрополь был создан на рубеже нашей эры представителями мон-кхмерской и австронезийской группы народов, которые были постепенно вытеснены из долин в горные районы лаосскими племенами [58, с. 50-52]. Соприкосновение тайских народов с индонезийским населением Индокитая было, по-видимому, наиболее ранним в этом районе, а миграционные потоки лао и таи из Южного Китая, поначалу совсем слабые, начинают значительно усиливаться к середине I тыс. н. э. [48, с. 54-55]. Интересно отметить, что использование керамических сосудов в качестве урн для хранения праха стало устойчивой буддийской традицией во время погребальных кремационных обрядов в Лаосе вплоть до сегодняшних дней¹⁴.

Отсутствие археологических данных не позволяет с достаточной убедительностью говорить о времени появления собственно лаосских образцов буддийского искусства. К одним из первых известных реалий, найденных на территории Северного Лаоса, причисляются статуя стоящего Будды и стела с надписью из деревни Тхалат (провинция Вьентьян), датируемые 7-8 вв. [5, с. 14, ил. 11; 18, с. 77-82]. Четко артикулируемые иконографические признаки Будды в сочетании с обобщенно-выразительной пластикой тела и крупными чертами лица выдают здесь типично монскую скульптурную школу. Вполне возможно, что подобные произведения импортировались из королевства Дваравати, но скорее всего стилистическое сходство объясняется существованием единого историко-культурного пространства бытования буддийских реалий. До 10 в. стиль Дваравати был определяющим на довольно большой территории Центрального Индокитая. В монских традициях, например, выполнена пограничная стела (*сема*) во вьентьянском монастыре Пхопханао (Монастырь лежащего на холме Будды), которую можно датировать 9-10 вв.¹⁵

Буддийская религия играла, вероятно, не последнюю роль в княжестве Вентан, как в 8 в. китайцы называли Верхнюю Ченлу (или Ченла Земли), центр которой находился в современной лаосской провинции Кхаммуан [38, № 2, с. 22-23]. Думается, что буддийскую ориентацию определяли главным образом тайские народы, чье присутствие в этом регионе было уже довольно ощутимым. Религиозно-политическую обстановку на этой земле отражает в известной мере эпическая поэма "Тхао Хунг", созданная в начале 16 в., но описывающая события 8 в. Несмотря на явно более позднюю буддизацию всего текста, в нем выявляется "плотный синкретизм добуддийских (анимистических, пантеистических, брахманистских) и раннебуддийских воззрений, характерный для многих насельников данного региона" [52, с. 140].

В южных районах Вентана продолжал господствовать индуизм, великолепным памятником которому является храмовый комплекс вата Пху. Построенный на месте древнего тямского святилища, называемого Лингапарвата (Линга горы), он постоянно перестраивался и украшался кхмерскими правителями с 6 по 12 века¹⁶. Здесь регулярно проводились торжественные шиваистские церемонии, и только в 14 в. комплекс был превращен в буддийский монастырь.

Периодом 8-10 вв., когда усиливается влияние кхмерской культуры, датируют большинство востоковедов уже упоминавшийся тхат Тхепханом и не менее почитаемую лао-тайскими народами ступу Ингханг в Саваннакхете [33, т. 1, с. 3-4, 137, 147]. Сооружения претерпели значительные переделки, но в их внешнем облике явно просматривается пирамидальная структура кхмерского башнеобразного святилища *прасат*, сложившегося уже к 6 в. в Бапноме. Ступа, как символический образ Вселенной, как важнейший мемориальный и сакральный монумент, сохраняет здесь разработанную древнеиндийскими мастерами концептуальную структуру, общую для всей буддийской традиции, но в то же время обогащается новыми семантическими характеристиками, связанными с добуддийскими воззрениями жителей Индокитая (почитанием духов, обожествленных предков, обитающих на вершинах гор, в скалах, огромных камнях и др.). Для лаосского зодчества эти памятники станут той иконографической точкой отсчета, от которой берут свое начало многочисленные повторения и варианты ступ.

Несмотря на то что в 9-13 вв. весь Южный Лаос и королевство Вентан попадают под власть кхмерской империи Камбуджадеша (Ангкорской) - основного проводника индуистской культуры в Индокитае, в сложившихся синкретических культах местных народов буддизм сохраняет главенствующее положение. Продолжается миграция тайских племен в бассейны рек Тяо Пхрайи и Меконга из расположенного в Южном Китае (долины правых притоков Янцзы) тайского государства Дали (или по-китайски Наньчжао, начало н. э. - 13 в.). Оно имело тесные контакты с монскими и раннебирманскими государствами, главным образом с помощью которых таи и лао знакомились с религиозными концепциями и буддийской иконографией.

Великолепными раннебуддийскими памятниками Лаоса являются пещерные святилища Вансанг и Дансунг в провинции Вьентьян (11-12 вв.). Прежде всего следует сказать, что они представляют собой культовый тип пещерного храма, весьма распространенного в Лаосе в период ангкорского влияния, не исчезнувшего и в дальнейшем, хотя уступившего пальму первенства наземным храмовым сооружениям. Семантическое осмысление архитектурного пространства такого святилища определялось образом медитирующего в пещере Будды, этому соответствовала и его формальная концепция: естественная ограниченность, простота и величие, сосредоточение на основных объектах медитации, минимум декоративных элементов. В скальном массиве пещер Вансанга

вырублены ниши с огромными статуями будд. Две сидящие фигуры достигают пятиметровой высоты, три другие - полуметровые, пять маленьких расположены отдельно под балкой-навесом. Между центральными статуями сохранилась надпись на кхмерском языке с указанием даты создания памятника - 1006 г. [17, с. 41-42]. Изображениям будд присущи канонические позы и жесты, а также характерные "признаки совершенства" (удлиненные мочки ушей, полусферическая *ушница* - выпуклость на темени, короткие завитки волос), хотя и выполненные в довольно условной манере раннебуддийской пластики. Так, многие сидящие фигуры даны в так называемой "простой позе" (*сукхасана*), при которой ступни ног лежат на пьедестале; жест поучения (*витаркамудра*) показывается не у груди, а у живота. В гротах Дансунга высечено шесть подобных скульптур, представляющие собой, как и вансанговские, образцы "смешанного" стиля: кхмерского типа божества 11-13 вв. и монского буддийского образа Лавапуры [23, с. 771]¹⁷. Именно такой синтез и составляет своеобразие лаосского художественного канона этого периода.

Гораздо более кхмерскими выглядят две скульптуры Будды, сидящего на кольцах змея нака (нага) из Музея Пхакэу во Вьентьяне [7, № 412, 520]. В индуистской Камбодже культ нагов был чрезвычайно развит и нашел яркое художественное воплощение. Однако лаосские наки, так похожие на кхмерских сородичей, становятся персонажами буддийских легенд, да и образ Будды приобретает некоторые этнические черты местного населения (не такие широкие, как у кхмерских образцов, крылья носа, небольшой рот, широкие скулы, сильно прикрытые веками глаза). Скульптуры сделаны в кхмерской традиции из серого песчаника, как и голова бодхисаттвы Локешвары (Музей Пхакэу), датируемая 12 в.¹⁸ Культ бодхисаттв был характерен для различных сект махаяны, существовавших в Камбуджадеше, но особенно процветавших в индонезийской империи Шривиджайе (7-13 вв.), проникших также и на территорию Лаоса, - свидетельство того, что буддизм протолаосского времени еще не был чисто тхеравадийским, а сосуществовал с другими религиозными направлениями.

Особенно пышно религиозный синкретизм расцвел в период правления Джаявармана VII - великого кхмерского буддиста (1177-1218). Власть Камбоджи тогда простиралась по всему бассейну Меконга до Луангпхабанга и северных лаосских провинций. В конце 12 в. кхмерский король основал больницу и при ней буддийский монастырь в Сайфонге, бывшем, вероятно, в 11-13 вв. столичным городом Северного Лаоса. С 15 в. Сайфонг начал утрачивать свое политическое значение (столицей перестал быть с 1353 г.), а в конце 18 в., после вторжения вьетнамцев и затем в 1827 г. сиамцев, был полностью разрушен. В 1902 г. французский исследователь М. Масперо обнаружил "мертвый" город в 12 км к юго-востоку от Вьентьяна. Среди руин Сайфонга и находилась знаменитая стела с надписью на санскрите, содержащая указ Джаявармана VII

об основании больницы [32, с. 1-6]. Надпись начинается с восхваления Будды, в махаянистском духе дается характеристика "трех тел" Будды и форм их проявления; далее упоминаются имена двух бодхисаттв Сурьявайрочаны и Чандравайрочаны, "специально ведающих исцелением от болезней" [14, с. 18-19; 29, с. 115]. Анализируя прочитанное, М. Фино указывает, что статуя Пхасайягуру (Будды-врачевателя) в окружении бодхисаттв находилась в храме рядом с больницей. Однако их изображения не идентифицированы ни с одной из скульптур, найденных в развалинах буддийских монастырей Сайфонга¹⁹.

Памятников, носящих явные следы искусства Камбуджадеша, в Лаосе не так уж мало. Говоря об алтарной пластике, обычно упоминают лишь образцы, хранящиеся в Музее Пхакэу. Между тем во многих храмах Вьентьяна мне приходилось видеть старые каменные скульптуры или плиты с изображением будд, несомненно кхмерского типа, которые можно отнести к 12-13 вв. Например, в алтаре вата Инпэнг находится стоящий Будда и две вотивные ступы, украшенные с четырех сторон фигурками сидящих под арками будд с широкими лицами, полными губами и легкой улыбкой. На рельефной плите из вата Накнай высечены подобные же изображения будд с жестом *саматхи* (или *дхьяна* - медитирующий). В одной из алтарных ниш ступы Тхат Луанг в 1951 г. была обнаружена скульптура кхмерского типа 12-13 вв., представляющая сидящего в позе медитации буддийского персонажа [36, с. 10]. В отличие от монских, все они характеризуются большей компактностью пластических объемов и разработанностью иконографических мотивов и, конечно же, трактовкой лица с широкими скулами, легкой улыбкой на устах и почти прямоугольным лбом, за счет четкой горизонтальной полосы, отделяющей его от волос. Такая же манера воспроизведения канонических признаков присуща статуе Будды в вате Симыанг, перестроенном в последние десятилетия, во дворе которого сохранились руины древнего храма и ступы. В пользу связи этих сооружений с кхмерским периодом говорит священный столб, находящийся в алтарной части современного храма, сильно напоминающий лингу шиваистских святилищ [11, с. 79]. Он играл роль охранительного пограничного камня (*сема*), установленного при обряде освящения храма. Поздняя средневековая легенда объясняет происхождение столба иным образом. Во время церемонии закладки храма в яму, куда был поставлена первая каменная колонна, бросилась молодая женщина по имени Си. Девушка погибла, но дух ее стал охранителем святилища, а монастырь назван в ее честь Симыангом [56, с. 12].

Если в Южном и отчасти в Центральном Лаосе мон-кхмеры в 11-13 вв. еще составляли значительную часть населения, то северные районы уже были прочно оккупированы лаосскими племенами, создававшими свои княжества - *мыанги*. Самым крупным из них был *мыанг* Суа, центр которого находился на месте будущего Луангпхабанга. Возникновение княжества традиция относит к легендарной эпохе короля Кхун Болома, старший сын которого Кхун Ло стал

основателем королевской династии в Суа. Ряд историков соотносит время правления Кхун Ло со второй половиной 8 в. [48, с. 56; 25, с. 20; 30, с. 15]. С этого момента начинается постепенное приобщение к художественной культуре буддизма народных масс, которые в большинстве своем еще были анимистами.

В 11-13 вв. в столице мыанга Суа уже существовали буддийские монастыри, хотя и поддерживающие старые контакты с монскими и тайскими религиозными центрами, но подчинявшиеся в основном религиозным указаниям своего сюзерена - Камбоджи. Обнаруженные Л. Фино на месте старого вата Махавен в Луангпхабанге каменные скульптуры являются либо индуистскими, либо махаянистскими памятниками [14, с. 172, ил. 5, табл. X, XI]. Стела с 900-ми рельефными фигурками Вишну, как их атрибутирует ученый, вполне могла быть посвящена Локешваре, представленном здесь во множестве своих воплощений. Голова Вишну (а может быть, тоже бодхисаттвы милосердия?) соседствовала со скульптурой Будды. В храме вата Висун, который с 1942 г. стал функционировать как Музей религиозного искусства, до сих пор стоят на алтаре каменные, типично кхмерские будды под нагами. Они датируются 11-13 вв., как и ряд бронзовых статуэток будд, хранящихся в Музее королевского дворца [6, с. 25-30; 20, с. 93].

Преобладание буддийских реалий над индуистскими свидетельствует о том, что к началу 13 в. тот религиозный синкретизм, который предлагала Кхмерская империя, уже не устраивал ни правителей, ни простое население быстро растущих молодых тай-лаосских княжеств. Не случайно монархи самой Камбуджадеша, ощущая идеологический кризис империи, стали обращаться к более демократическому культу буддизма тхеравады. Однако это не спасло государство. Как пишет известный востоковед Э.О. Берзин, "XIII век был критическим периодом в истории Индокитая. К концу его рухнула не только Кхмерская империя, но и прекратили существование древнее бирманское царство Паган и монское государство Харипунчайя" [41, с. 38].

Косвенной причиной упадка этих государств были происходившие в течение всего 13 в. набеги монгольских завоевателей, которые усилили миграционный процесс тайских народов на юг Индокитая. Результатом же было образование на территории Таиланда крупных независимых тайских государств: в 1238 г. - Сукхотая, в 1292 г. - Чиангмая (Ланны)²⁰. При Раме Камхенге (1275-1318), которого тайцы называют "отцом нации", Сукхотай превратился в мощную державу в Центральном Индокитае. Земли его на северо-западе простирались до городов Луангпхабанг и Вьентьян-Вьенкхам, как об этом упоминается в известной эпиграфической надписи на тайском языке 1292 г. [11, с. 78; 22, с. 101]. Религиозно-идеологической опорой Сукхотая стало учение тхеравады, под эгидой которого происходит необычайный взлет буддийского искусства. По сути дела, за поразительно короткий срок - менее полувека, была

создана абсолютно оригинальная художественная школа, ставшая основой развития буддийского канона как в Таиланде, так и в Лаосе.

Период государства Лансанг - 14-17 вв. Подобно христианству в Западной Европе, религия тхеравады сыграла роль мощного мировоззренческого фактора в процессе консолидации этносов таи и лао и возникновения национальных культур. Но только благодаря многовековой истории проникновения и распространения буддийских традиций на территории Лаоса, которую мы кратко пытались проследить, стало возможным их прочное утверждение в королевстве Лансанг, основанном в 1353 г. принцем княжества Суа Фангумом. Получивший воспитание при дворе анкорского правителя и женатый на его дочери лаосский принц по расчетам кхмеров должен был стать верным вассалом Камбуджадеша. Однако Фангум после победоносного военного похода по лаосским землям объявил о создании независимого государства. Несмотря на то, что сам Фангум был по некоторым сведениям анимистом [59, с. 57], он предпринял важные шаги по укреплению буддийской идеологии. Помимо уже упоминавшегося приглашения буддийских монахов из Камбоджи, было основано несколько столичных монастырей. Три из них упоминаются в списках ватов Луангпхабанга: ват Маха Пасаман, названный в честь главы миссии, ват Пха Ланка, посвященный тхере (учителю) Бодхидруме, который привез с Цейлона росток священного дерева Пхо, и ват Кео, носящий имя жены Фангума Нанг Кео Лотфа [14, с. 6]. Монастыри в настоящее время уже не существуют, но известно их точное местонахождение. Храмовые святилища, судя по хроникальным описаниям, представляли собой базиликальные сооружения с двускатной крышей, тип которых был известен тайским народам еще во времена их обитания в Южном Китае.

Не сохранились и религиозные сооружения Фангума во Вьентьяне. Но во многих исторических манускриптах Лансанга подробно описываются различные благочестивые деяния короля по возведению ступ, храмов, монастырских строений, рассказывается о дарении земель сангхе и прикреплении крестьянских хозяйств к ватам для обслуживания монахов и поддержания порядка в монастырях. В текстах, несомненно, ощущается реально-исторический фон, хотя они изобилуют множеством вымышленных подробностей. В "Хронике государства Лансанг" приводится текст надписи, якобы высеченной на одной из монастырских стел. В нем описывается церемония по случаю открытия построенного храма Пхакэу, во время которой королева Нанг Кео Лотфа поместила на грудь изваянию Будды крупный изумруд [52, с. 123]. В действительности, скульптура Изумрудного Будды появилась в Лаосе не ранее середины 16 в. Если же подобная эпиграфическая надпись и существовала, то, вероятнее всего, она была посвящена установке в новом храме статуи не Пхакэу, а Пхабанг, которая до 1489 г. находилась во Вьентьяне [6, с. 4], или другой почитаемой скульптуры Будды. Изумруд, поднесенный королевой, вполне мог

быть другим драгоценным камнем (*кэу* по-лаосски - "драгоценность"), ибо дарение буддийским монастырям золота, серебра и различных драгоценностей является поступком, увеличивающим заслуги донатора.

Появление Пхабанга в Лаосе имело огромное политико-идеологическое значение. Статуя "Золотого Будды" стала поистине палладиумом королевства, символом лаосской государственности и веры. Велика и ее роль в развитии буддийской пластической школы. В художественном отношении Пхабанг представляет собой интересный образец скульптуры мон-кхмерского типа, созданной не ранее 9 в.²¹ Будда изображен стоящим, с жестом "двойная *абхайя*" (успокоение ссорящихся). Мудра *абхайя* является одной из самых распространенных еще с периода раннего средневековья, но уже тогда мастера Индокитая предпочитали изображать Будду с двумя поднятыми в этом жесте руками в отличие от индийских будд, выполняющих *абхайя* только одной правой рукой. "Удвоение" жеста вообще станет отличительной чертой тай-лаосского иконографического канона. Тип Будды с "двойной *абхайя*" был, по-видимому, самым ранним канонизированным образцом в Лаосе. Пхабанг не только часто копировался, но являлся вдохновляющим примером для скульпторов различных стилистических направлений на протяжении веков. Статуи такого типа можно увидеть почти во всех лаосских храмах.

При Самсэнтхае, старшем сыне и преемнике Фангума, тхеравада "охватывает уже практически всю феодальную элиту" [48, с. 57-58]. Ориентация на тхеравадийский канон определялась тесными и давними связями с тайскими, монскими и бирманскими религиозными центрами и монастырями. Между ними налаживается постоянный обмен буддийскими монахами, вводится практика приглашения особо почитаемых махатхер из Шри Ланки. Как известно из хроник Чиангмая, в 1375 г. в Лаосе была основана новая секта тхеравады, ставшая одним из авторитетных буддийских центров Индокитая [26, с. 87]. Летописец, по-видимому, имел в виду не новое направление, противостоящее ортодоксальному, а религиозную ориентацию секты на тхераваду в отличие от махаяны.

Продолжается возведение новых монастырей, которым король жалует немалые земли. В 1372 г. в Луангпхабанге была отлита грандиозная статуя Будды Манолом (Радующий душу). Она уникальна не только по своим размерам - до середины 16 в. она была самой большой скульптурой в лаосском искусстве²². Великолепны художественные качества статуи: благородный, слегка удлинённый овал лица, отточенность каждой черты, строгость и вместе с тем гармоничность всего облика Будды. Иконографически четко выполнены все "признаки Великого Человека" в стилистической манере школы Сукхотая, выдающиеся достижения которой уже более ста лет были творческим источником и для лаосских мастеров²³. Особо следует отметить появление так называемой "пламенеющей" ушниши (она заканчивается финиалом *кхет* в виде

языка пламени, символизирующим духовную энергию Будды), которая становится основным атрибутивным признаком тай-лаосской пластики [45, с. 50].

К концу 14 в. определились в общих чертах конструктивно-планировочная схема храмово-монастырского комплекса и типы построек. Основными структурными элементами вата стали ступа (*тхат*) и храм (*сим*). И если для архитектуры ступ характерно многообразие форм - это могли быть и пирамидальные, и колоколообразные, и ярусные (с различным оформлением) памятники, то храмовое святилище почти всегда строилось по одной схеме. Как позволяют судить сохранившиеся фундаменты ватов Манолом и Сиангмен (Монастырь райского города, конец 14 в.), храм представлял собой тип базиликального сооружения с двускатной крышей, колонными портиками и алтарем в восточной части интерьера, разделенного рядами колонн на несколько нефов [6, с. 130, 134-135]. Такая конструктивная схема храмового святилища с небольшими вариациями (например, без колонн внутри, с различным количеством портиков и колонн в них, с одноярусной или многоярусной кровлей и др.) останется неизменной в зодчестве Лаосе вплоть до современности²⁴. Причем сим в большинстве монастырей начинает приобретать первостепенное значение, аккумулируя в себе важнейшие смысловые коннотации: космологические, символические, художественно-образные, религиозно-обрядовые. Алтарь со статуями будд являлся сакральным центром святилища, олицетворявшим идеал буддийской Дхаммы (Учения) – "состояние разума, освобожденного от дуккхи (страдания. – Н. Г.)" [47, с. 69], обозначаемого в тхераваде словом *нибанна* (нирвана). А структура монастыря в своей пространственно-временной целостности символически интерпретировалась как некий макрокосм, построенный и существующий по определенным законам. В архитектурный канон вата вошли правила возведения и других строений: ограды и пограничных столбов *сема*, келий для монахов *кутти*, библиотеки *хотай*, колокольни *хоконг*, беседки для духа-охранителя и т. д. Но если для храма сима был выбран тип наземного сооружения, стоящего на довольно высоком цоколе, то в большинстве других построек вата использовалась традиционная для народного жилища каркасно-свайная (или каркасно-столбовая) конструкция [58, с. 123-126]. Интересно отметить, что жестко зафиксированной схемы расположения этих сооружений на территории вата не было, как не было и четкой ориентации всего монастыря и главного святилища на восток (предписанного указаниями некоторых канонических текстов). Главенствовал принцип свободной планировки и органичного включения комплекса в окружающий ландшафт.

В 15-17 вв. культовое искусство продолжает развиваться при постоянном усилении роли буддийской церкви. Растущая мощь соседнего тайского государства Аюттхаи (1350-1767), активно расширяющего свои границы, заставляла правителей Лансанга теснее сотрудничать с княжеством Ланна, успешно борющимся за свою независимость. Особенно укрепилось северотайское

государство при короле Тилоке (1446-1487). Культура в это время переживала такой подъем, что правление Тилоки называют "Золотым веком" Ланны. В культовой скульптуре получили разработку многие иконографические типы Будды, как, например, Будда "семи недель"²⁵. Все иконографические новшества были восприняты лаосскими мастерами, в том числе и стилистические особенности изображений Будды "львиного типа" и "смешанного типа", как их классифицирует известный исследователь тайского искусства А. Грисвольд [21, с. 32-34, 41]. И если "львиноподобные" Будды обладают оригинальными чертами раннего стиля Ланны (называемого также "ранний Чиангсен") - почти круглое лицо, ушниша с "бутоном лотоса", выпуклая грудь, тонкая талия, свернутое в узкую полосу покрывало *сангхати* на левом плече, поза лотоса (*падмасана*), то произведения так называемого "смешанного стиля" действительно являются синтезом стилистических признаков искусства Ланны, Сукхотая, Шри Ланки и Лансанга 14-15 вв. (по Грисвольду - только первых трех).

Вряд ли можно полностью согласиться с утверждением А. Грисвольда, что "почти все образы лаосских будд произошли от 'смешанного типа' Ланны" [21, с. 46]. Этот вывод противоречит его же скрупулезному исследованию датированных (по надписям) скульптур "львиного типа", которые в целом не выходят за пределы 1480-1566 гг. В то же время он атрибутирует ранние образцы "смешанного типа" и Ланны и Луангпхабанга 1480-90-ми гг. [21, с. 35, 46, 81-83, табл. X, XIII]. Мастера Лансанга, без сомнения, принимали участие в создании "смешанного типа" Будды, придавая ему свои особенные черты. Примером такой творческой разработки образа может служить прекрасная скульптура Будды № 28 из вьентьянского вата Сисакет, датируемая по надписи 1490 г. [16, № 2, с. 70-72]. В строгих, но изящных пропорциях фигуры, широком положении ног в позе *вира* видны уроки сукхотайской школы, вместе с тем в ряде элементов - чуть приподнятых уголках рта, широком расстоянии между верхней губой и крыльями носа, заостренных вверху и слегка отогнутых ушных раковинах - чувствуется типично лаосская трактовка.

О своеобразии лаосской школы свидетельствуют и образцы мелкой пластики, обнаруженные в кладке основания ступы Махмо (1504) из Луангпхабанга и находящиеся сейчас в Музее Королевского дворца. Проанализировав коллекцию М. Жито выделяет в ней несколько стилистических групп. Две скульптуры, датируемые 14 в., представляют Будду Манвисай (Победитель Мары) в позе *вира*, с "пламенеющей" ушнишей, близкие сукхотайским образам; другие фигуры конца 14 - начала 15 в. сделаны по иконографии "львиного типа". Однако у некоторых из них обнаруживаются иной этнический (лаосский) тип лица, пламя на ушнише, спускающийся до пьедестала конец монашеского плаща с лежащей поверх него полосой *сангхати* или тонкие полоски "жемчужницы" (рельефные шарики или инкрустация из драгоценных камней) у основания ушниши, что вообще не характерно для

некуستا Ланны того времени [20, с. 93-95]. Причем скульптуры 15 в. имеют гораздо больше сукхотайских признаков, как, например, четыре фигурки идущего Будды и золотые статуэтки Будды Манвисай, и лишь в отдельных случаях можно видеть элементы северотайского стиля - позу *надма* или ушнишу в виде бутона лотоса. Таким образом, большинство изображений Будды и являет собой тот "смешанный тип", рожденный на лаосской земле и определяющий специфику лаосского пластического канона.

Для художественной культуры страны 16 век стал наиболее значительным этапом. К середине столетия буддизм проник уже во все слои лаосского общества. Ревностным поклонником тхеравады был король Пхотхисалат (1520-1550), среди наставников которого хронисты называют имена монахов самого высокого ранга, изучавших буддизм в Сиаме и северотайской столице Чиангмае [30, с. 132]. При нем особенно активизировались связи с буддийскими центрами Ланны. В 1523 г. по просьбе короля миссия монахов из Чиангмая привезла в Луангпхабанг 60 экземпляров "Типитаки", которые были разосланы по лаосским монастырям для "восстановления чистоты" религии [42, с. 271].

Немалую роль в борьбе с древними анимистическими верованиями сыграл указ Пхотхисалата 1527 г., повелевавший разрушить все святилища, посвященные духам *пхи* и возвести на этих местах буддийские монастыри [10, с. 31]. Естественно, искоренить языческие традиции полностью не удалось, особенно в деревнях и дальних провинциях, где до сих пор сохранились почитаемые местными жителями небольшие домики на сваях *хонхи* - обиталища духов-покровителей. В столичных же городах такие святилища почти все исчезли²⁶.

Первая половина 16 в. характеризовалась бурным монастырским строительством в Луангпхабанге. Доля культовых сооружений этого времени в списке действующих и поныне ватов особенно велика: это монастыри Хосиенг (1503), Висун (1512), Сангкхалок (1527), Апхай (1529), Мынна (1533), Тхат (1548). Наконец, при выдающемся правителе Сеттхатхилате (1548/59-1571) была построена "жемчужина" Луангпхабанга - ват Сиангтхонг (1560), являющийся классическим типом храмово-монастырского комплекса Лаоса. Такие структурно-композиционные и стилистические особенности его сима, как многоярусность вогнутой черепичной крыши с изогнутыми концами в виде стилизованных змей наков, сложно профилированный цоколь, невысокое ограждение с семами в виде бутонов лотоса, стоечно-балочная конструкция, наличие нескольких дополнительных порталов, практически сплошное заполнение фронтонов, оконных и дверных панелей деревянными рельефами с позолотой и другие, - составляют своеобразие той самой канонической модели храма, репродуцирующейся во множестве лаосских культовых сооружений.

Во Вьентьяне, куда в 1560 г. по стратегическим соображениям (из-за бирмано-лаосской войны) Сеттхатхилат перенес столицу Лансанга, также активно перестраивались старые и возводились новые монастыри. Только за

одно десятилетие (1560-е гг.) были построены такие крупные ваты, как Канг, Пхья, Онгты, Пхасайсеттха, Инпэнг, Пхонсай. Самым большим и красивым храмом города стал Хо Пхакэу (1565), сооруженный для вывезенной из Чиангмая священной статуи "Изумрудного Будды"²⁷. Тип храма, стоящего на высокой платформе, окруженного, подобно древнегреческому периптеру, со всех сторон колонной галереей с высокой многоярусной крышей и перилами лестниц в виде изогнутых тел наков, был разработан еще сукхотайскими зодчими. Он стал каноническим образцом для ряда храмовых святынь не только Лаоса, но и позднесредневекового Сиам (практически так же, например, выглядит знаменитый бангкокский храм Пракэу, строившийся и украшавшийся с конца 18 в. на протяжении столетия). В 1560 г. было начато строительство крупнейшего памятника национального зодчества - ступы Тхат Луанг во Вьентьяне на месте древнего тхата. Законченный в 1566 г., он получил официальный титул *Локатюламани* (Венец мироздания) как символ буддийской Вселенной с мифической горой Меру в центре. Верхняя позолоченная часть ступы, взметнувшейся на высоту 45 метров, имеет специфически лаосскую форму, напоминающую четырехгранную бутылку с узким и слегка расширяющимся кверху горлышком и увенчанную пирамидальным зонтом. Она повторяется в очертаниях 30-ти маленьких тхатов, окружающих центральную часть сферического очертания, стоящую на массивном квадратном основании.

Своеобразная архитектурная школа сложилась в княжестве Пхуан на плато Сиангкхуанг, которое при относительной экономико-политической самостоятельности (несмотря на то, что оно было одновременно данником и Лансанга, и Дайвьета - Вьетнама) сохраняло тхеравадийскую направленность в культурно-религиозной сфере [59, с. 41]. Созданные зодчими Пхуана типы культовых сооружений исследователи даже относят к специфически сиангкхуанскому стилю (хотя в целом базирующегося на традиционных схемах), оказавшему влияние на архитектуру Луангпхабанга и Вьентьяна [6, с. 9-11]²⁸.

Аналогичный расцвет переживала буддийская скульптура и декоративно-прикладное искусство. Собственно монастырские храмы сооружались прежде всего для размещения в них какого-либо священного изображения Будды или реликвии. Так, ват Онгты стал хранилищем самой большой в столице бронзовой статуи Пха Онгты (дословно "Будда весом миллиард кг"). В удивительно гармоничном облике Просветленного блистательно воплотились канонизированные "признаки совершенства": лукообразные дуги бровей под аркой спиралевидных завитков волос, высокий пламенеющий *кхет* (навершие) на ушнице, тонкая линия носа с легкой горбинкой, изящно приподнятые уголки крупного рта, эллипсообразные мочки ушей, благородные пропорции тела. Пха Онгты стал поистине апофеозом "смешанного стиля" Лансанга, в котором были выполнены почти такие же огромные статуи ватов Пхья, Пхонсай, Пхасайсеттха, а также многие менее крупные скульптуры будд из других столичных монастырей.

Именно в этот период в развитии культовой пластики Лаоса происходит тот качественный скачок, в результате которого рождается своя неповторимая система художественной образности с присущими только ей идейно-эстетическими характеристиками и стилистическим своеобразием. И уже хорошо известные канонические формы будд обретают новые черты, выражающие эстетические идеалы лаосского общества того времени. Так, фигура стоящего Будды удлиняется, выглядит более изящной и пластичной. На челе Просветленного появляется особенная, типично "лаосская улыбка", которая будет освещать лица будд и в последующие века. Более разработанным становится иконографический канон. В скульптурной продукции 16 в. встречаются уже все четыре основных типа Будды: стоящий, идущий, сидящий и лежащий. К последнему типу, называемому в Лаосе *палинипхан* (переходящий в нирвану), относится замечательная бронзовая скульптура из вата Сиангтхонг, отлитая по заказу Сеттхатхилата в 1569 г. [6, с. 127, ил. 66]. Голова лежащего Будды с высоким "пламенеющим" кхетом слегка повернута вверх и влево, а правая рука с длинными изящными пальцами прижимается к щеке, а не поддерживает затылок, как у сукхотайского Будды того же типа, и не опущена почти на ложе, как у аюттхайского. Подобные стилистические нюансы придают образу особую непосредственность и живость, что составляет неотъемлемую черту пластических интерпретаций буддийского канона в скульптуре Лансанга.

В 16 столетии сложилась и система декоративного оформления культовых сооружений. Важную роль во внешнем убранстве храма играла деревянная скульптура. Треугольные фронтоны, дверные и оконные проемы, а иногда и плоскости стен украшались большими панно, золоченая резьба которых ярко выделялась на красно-лаковом фоне. Консоли колонных галерей вырезались в виде реальных или мифических существ. Тематика резьбы была чрезвычайно разнообразной, но в основном содержала изображения персонажей буддийской мифологии. Дерево, к сожалению, недолговечный материал в тропическом климате. Пожары и войны также уничтожили значительную часть деревянных памятников. Самые ранние сохранившиеся образцы - это фрагменты фриз с изображением слонов начала 16 в., украшавшие сгоревший в 1894 г. храм Висун в Луангпхабанге. О былом великолепии его резного декора говорят записки и рисунки французских путешественников, которые в составе миссии, возглавляемой Франсуа Гарнье, видели сим вата в 1867 г., еще до пожара [19, с. 15]. Судя по гравюре, выполненной по рисунку Дудара де Лагре, базиликального типа святилище с двойной четырехскатной крышей было покрыто рельефной резьбой практически целиком, от цоколя до карниза, тонкость и изящество которой так поразили французских исследователей. И хотя такими же качествами декора обладали, по их мнению, многие лаосские культовые сооружения, храм Висун был, по-видимому, уникальной постройкой (оставаясь при этом в рамках канонической храмовой концепции) и послужил прототипом

лишь для единственного известного в настоящее время сооружения - Хо Ласалот, возведенного в 1960-х гг. на территории монастыря Сиангтхонг как здание для хранения огромной погребальной колесницы короля Сисавангвонга (род. в 1885, правил 1905-1959) [6, с. 116, 120-122].

Декоративная насыщенность в целом характерна для храма Сиангтхонг, единственного не горевшего святилища 16 в. в Луанпхабанге²⁹. Правда, в нем резное оформление фронтонов и входных порталов сочетается с покрывающей стены лаковой декорацией и мозаичными картинами на заднем фасаде. Такой синтез искусств, участвующих в создании целостного иконографического образа храма, показателен в основном для позднесредневекового художественного канона 18-19 вв. (мозаичные панно в вате Сиангтхонг созданы вообще в 20 в.). В культовом зодчестве 16 в. наиболее значимая роль отводилась пластическому декору. Образцов его сохранилось совсем немного. Помимо упоминавшихся рельефов луанпхабангского вата Висун, к ним относится рельефная композиция дверей центрального портала Хо Пхакэу, отличающаяся сложностью и изяществом растительного орнамента [5, с. 27, ил. 18]. О композиционных и стилистических принципах резьбы южнолаосских культовых сооружений можно судить по рельефам дверных панелей храма Ингханг из Саваннакхета (середина 16 в.), содержащих расположенные ярусами любопытные жанровые сцены эротического содержания [33, т. 1, с. 148-149].

В архитектурном декоре начинает более широко применяться лепнина из особой штукатурки *патхайпхет* (смесь песка, гашеной извести и органического клея), которая, как и деревянная резьба, обычно покрывается лаком и золотится, иногда раскрашивается. Лепная декорация встречается уже в памятниках Сайфонга и вата Пху. С 16 в. из стука делаются украшения храмовых лестниц и перил, обрамления входных порталов, капители колонн, фигуры наков на углах многоярусных крыш и декоративное навершие (*док софа*) из маленьких тхатов в центре двускатной кровли. Последний элемент, символически воплощая структуру буддийской Вселенной, имел особо важное значение в художественном образе лаосского храма. В сущности, вся декоративная пластика несла на себе космологическую нагрузку, а в ее иконографии нашел отражение сложный комплекс религиозно-философских идей о законах мироздания.

Та же емкость идейно-образного содержания отличает и систему живописного храмового декора. Отведенное для нее пространство включало прежде всего интерьер святилища, но могло также занимать всю верхнюю плоскость стены над входными порталами, распространяясь порой, как в вате Сиангтхонг, на внешние поверхности стен. К сожалению, имеющийся в настоящее время материал по истории лаосской живописи не позволяет дать ясную картину сложения этого вида искусства. И дело здесь не только в малоизученности памятников. Живопись, как и декоративная скульптура, хотя и являлась неотъемлемой частью образной структуры храма, находилась на

периферии сакрального пространства святилища. Основным объектом поклонения была алтарная скульптура. Храмовому декору отводились эстетическая и религиозно-просветительская функции. Настенная живопись, подобно росписям христианских храмов, являлась своего рода наглядным пособием по истории буддизма и жизненного пути Будды Готамы, поступки которого в его многочисленных воплощениях служили примером для подражания. Живописные изображения, как и рельефный декор, не освящались, как это происходило с алтарной скульптурой. Этим, вероятно, и объясняется то, что отношение к живописи было не таким благоговейным и бережным, как к скульптуре. Культ старины, столь характерный для дальневосточных традиций, отсутствовал в лаосской художественной культуре. В религиозном произведении важно было ощутить не "дыхание древности", а "дыхание Будды", которым обладали только освященные во время специальных церемоний статуи Учителя. (Необходимо, впрочем, отметить и характерную для тхеравадийской традиции подвижность границ сакральной зоны. Как правило, лица молящихся обращены лицом к алтарю, но в принципе можно сесть в любом месте храма и выбрать любой объект для медитации, к примеру, фрагмент живописного или рельефного панно.) Настенные росписи, иллюстрирующие буддийские легенды, можно было переписать заново, если они потускнели или осыпались, при этом они несколько не утрачивали своей символической и идейно-эстетической значимости. Старые, обветшавшие живописные полотна никогда не реставрировались, а просто уничтожались и заменялись на новые.

Проблемы реставрации памятников в средневековом Лаосе, по сути дела, не существовало. Однако при восстановлении или обновлении храмовых святилищ предписывалось строго следовать старым образцам и иконографическим канонам. Один из старейших монахов вата Сиангтхонг во время осмотра сима в 1985 г. сообщил мне, что лаковые росписи на стенах храма сделаны по трафаретам, хранящимся в монастыре с 19 в. (может быть, еще и более ранних). Не касаясь художественно-эстетической оценки такой "восстановленной" живописи, можно с уверенностью говорить о ее традиционности, о том, что выполнена она по канонам, сформировавшимся несколько веков назад.

Устойчивость художественных традиций в средневековом искусстве, как это прекрасно доказывает история культовой скульптуры, позволяет предположить, что в том же 16 столетии окончательно утвердились каноны живописи, ее эстетические принципы, основные виды, жанры и технические особенности. Сохранившиеся фрагменты расписной стуковой декорации из Сайфонга 14-16 вв. свидетельствуют о самом раннем использовании цветных пигментов на клеевой основе, хотя об окончательном переходе от монохромной к полихромной живописи можно судить лишь по образцам тайского искусства 16-17 вв. [46, с. 97, 105]. Средневековые секреты росписей клеевыми красками растительного происхождения не будут утеряны даже в современную эпоху.

Таким способом создавались и настенные панно, и живописные картины на ткани, образующие порой целые серии на известные буддийские сюжеты³⁰.

Среди живописных жанров, возникших в Лаосе в период средневековья, следует особо выделить *пхабот* - своеобразную буддийскую "икону" на ткани с изображением Будды, часто дополненную фигурами его учеников, а иногда и сюжетными сценами из жизнеописания Учителя. Возникновение такого типа культовых произведений связано с распространенным среди буддистов Лаоса, Таиланда и Камбоджи обычаем дарить votivные изображения будд монастырям, что отражено и в этимологии слова *пхабот* - "храмовый Будда", или буквально "Будда для бот (храма)"³¹. Семантические роли *пхабота* и скульптуры Будды в акте дарения идентичны, поскольку оба являются знаками добродетельного поступка донатора, стремящегося пополнить "копилку" своей кармы. А при совершении обряда освящения они приобретают значение предметов культа (недаром *пхаботами* могут называться и votivные скульптуры, как объемные, так и рельефные). Однако в канонической иерархии культовых вещей *пхабот*, выполненный на ткани или бумаге, занимает второстепенное место и в отличие от скульптурных изображений редко помещается в алтарной части храма.

Интерьер буддийского святилища всегда производит красочное впечатление за счет использования в первую очередь такого типа монументального искусства, как лаковая живопись (ее виды - *лайкхиан*, *лайсуай* и *лайпхок*), появление которой, по всей вероятности, даже предшествовало настенным росписям. Она представляет собой скорее род монументальной графики, основанной на традиционном использовании натурального лака. Золотые рисунки на черном или красном лаковом фоне применялись как для украшения стен, потолка, колонн и других архитектурных деталей сима, так и в декоративной обработке алтарей, культовых предметов и мебели. Библиотечные шкафы и лари для хранения религиозных манускриптов из Луангпхабанга дают самые ранние даты (16-17 вв.) в искусстве лаковых композиций [57, с. 8]. В старой столице Лансанга можно найти примеры и довольно старых настенных лаковых композиций (либо сделанных по старым трафаретам), которые содержат помимо чисто орнаментальных мотивов изображения известных архитектурных памятников (например, в святилище вата Сен), божеств и легендарных героев, сцен из джатак (ват Сиангтхонг) и других популярных лаосских сказаний.

Датировка настенных росписей - вопрос довольно сложный на данном этапе изучения лаосской живописи. Памятники провинциальных монастырей еще совершенно не исследованы, но, возможно, именно они обладают самыми архаичными живописными реалиями³². Буддийские ваты столичных городов, испытавшие наиболее разрушительное действие войн и социальных потрясений и чаще монастырей других городов становившиеся объектами восстановления, сохранили лишь единичные произведения традиционной живописи. Больше всего не повезло древней живописи Вьентьяна. Только один столичный храм

вата Сисакет украшен росписями, выполненными в первой половине 19 в.; живописный декор остальных монастырей относится к 20 столетию.

В Луангпхабанге значительно меньше храмов, росписи которых переписаны современными мастерами. Зато три монастыря имеют подлинную позднесредневековую живопись 18-19 вв. - ваты Лонгкхун, Пакхе и Пахуак [11, с. 95-98]. И технические, и композиционные, и иконографические особенности этих росписей говорят о принадлежности их школе индокитайской живописи, объединяющей традиции Сиамы, Ланна и Лансанга, развивавшихся с 16 в. в едином русле, когда структура и место росписей в художественной модели храма окончательно определились. В последующие века происходят определенные модификации живописного канона, главным образом в плане стиливой интерпретации, но такие его черты, как ярусное построение, четкие пространственные соотношения композиционных элементов, использование приемов так называемой "китайской" перспективы, вида "с птичьего полета", объединение разновременных эпизодов, разномасштабность фигур для выделения наиболее важных персонажей, определенная цветовая символика, декоративность, повествовательность, этическая направленность и ряд других, остаются неизменными.

Завершающим этапом в генезисе буддийского художественного канона был период правления Сулинявонгсы (1637-1694) - крупнейшего монарха, при котором Лансанг достиг наивысшей точки в стабилизации государства и королевской власти. Он оказывал всемерную поддержку буддийским монастырям, отдельные из которых в это время даже приобрели славу важных теологических центров Юго-Восточной Азии. При нем было основано много новых храмово-монастырских комплексов, среди которых такие известные ваты, как Донгмиенг, Пхонпханао и Кхунта, действуют и поныне. Бурный расцвет переживали все виды религиозного искусства, каноны которого уже безраздельно господствовали в художественной жизни страны. Буддизм постепенно становился формой национального самосознания. Перефразируя известное бирманское выражение, можно сказать, что истинно лаосцем считался только тот, кто поклонялся Будде. "Это был в полном смысле слова классический период в истории лаосского буддизма" [59, с. 58].

Проводимые Сулинявонгсой государственные и религиозные реформы, укреплявшие всевластие монарха, оказывали также влияние на эволюцию определенных форм канонического искусства. Установление в придворной жизни культа *дева-раджа* (бога-царя), заимствованного из кхмерской и тайской монархических традиций, вместе с буддийской концепцией обожествленного правителя *тьяк* (санскрит. *чакравартин*) способствовали распространению иконографического типа Будды *сонг кхьянг* (одетый в королевские одежды)³³. Скульптуры такого типа представляли "коронованного" или "украшенного" Учителя в самых разных канонических позах. Прославлению героев божественного

происхождения, становящихся после долгих испытаний добродетельными лаосскими монархами-буддистами, посвящены многие замечательные литературные произведения 17 в.³⁴, нашедшие впоследствии отражение в живописных и рельефных сюжетах памятников культового зодчества.

Массовое строительство монастырей в период пятидесятилетнего царствования Сулиявонгсы стало важным фактором дальнейшего развития деревянной архитектуры и широкого применения его в культовой пластике. Алтари заполнялись множеством деревянных статуй будд, изготовление которых было более дешевым по сравнению с металлическими, а потому ставших доступными большинству простого населения для подношения их монастырям. Излюбленным образом мастеров Луангпхабанга - крупнейшего центра резьбы по дереву - был Будда *кхофон* (вызывающий дождь), иконография которого, связанная с аграрно-магической символикой, отвечала народным вкусам. Популярное изображение Будды с жестами обеих рук *абхайя* получило местное название *хамнят* (примиряющий родственников). Более разнообразной по иконографии стала монументальная металлическая пластика, замечательным примером чему служит бронзовая скульптура идущего Будды с жестом поучения 17 в. из Музея Пхакэу [57, с. 5].

О глубоком укоренении буддийских традиций в лаосской среде свидетельствует неудачная миссионерская деятельность пьемонтского иезуита Джованни-Мария Де Лерия, прожившего в Лансанге около пяти лет (1642-1647), но так и не сумевшего обратить в христианскую веру ни одного лаосца. Посылаемые отцом Лерия в Италию сообщения содержали много интересного о совершенно неизвестной тогда "Стране Миллиона слонов, о ее величии, богатстве и силе..." [28, с. 750-758]. Впечатление процветающего государства оставил Лансанг и у первых побывавших здесь в 1641 г. (за год до прибытия отца Лерия) европейцев - нидерландской миссии во главе с Генри ван Вустхоффом. Во Вьентьян они прибыли в момент праздника ступы Тхат Луанг, на территории которой голландцы наблюдали торжественные религиозные церемонии и были приняты королем Сулиявонгсой. "Около четырех часов пополудни нас попросили проследовать за Его Величеством в большой квадратный двор, окруженный каменными стенами, имеющими входы со всех сторон. В центре его находилась величественная пирамида, огромная и высокая, с позолоченным шпилем, на который, как говорят, пошло девять пикулей (китайская мера веса, равная приблизительно 60 кг. — Н. А.) золота. Все входящие сюда лаосцы шествовали с зажженными свечами, чтобы провести необходимые церемонии... Мы также совершили обход памятника, держа в сложенных перед грудью руках свечи, а затем склонили колени перед Его Величеством..." [28 с. 746]. Из этого и других рассказов голландских путешественников ясно видно, что религиозная обрядность в Лансанге была тесно спаяна с монархическим институтом власти, и уже окончательно сложившиеся в 17 в.

буддийские каноны пронизывали не только художественную культуру, но и сознание и весь жизненный уклад лаосского народа.

Период 18-20 вв. "Золотой век" Сулиявонгсы закончился после его смерти распадом Лансанга на три независимых королевства: Луангпхабанг (север), Вьентьян (центр) и Тямпасак (юг). Причиной этого была прежде всего внутренняя нестабильность государства, раздираемого сепаратистскими устремлениями князей, а также постоянное военное и политическое давление со стороны соседей - Сиам, Китая, Мьянмы и Вьетнама, каждый из которых стремился подчинить своему влиянию территории Лансанга. Внутренние междоусобицы и внешние конфликты продолжались на протяжении двух столетий, до захвата лаосских земель Францией и включением их в 1893 г. в состав колониальных владений. Эта сложная политическая ситуация не могла не отразиться на художественной жизни страны. Ни в одном из трех лаосских королевств за это время не было создано сколько-либо значительных памятников искусства, подобных ступам Тхат Луанг, Ингханг или храму Пхакэу. Многие буддийские монастыри в результате военных экспансий были разрушены или ограблены. Особенно пострадал Вьентьян, оказывавший наиболее упорное сопротивление сямской агрессии. В 1778 г. тайцы вывезли из столицы священные статуи Пхакэу и Пхабанг вместе со множеством других буддийских скульптур и реликвий. Пхабанг был через несколько лет возвращен лаосцам, "Изумрудный Будда" так и остался до сегодняшнего дня в Бангкоке.

Об огромном значении, которое придавалось буддийским святыням, говорят факты из жизни и деятельности знаменитого вьентьянского короля Анулуттхалата (1804-1828), посвятившего свою жизнь делу восстановления независимости и объединения страны. Одним из символов легитимности лаосского государства стала статуя Пхакэу, которую Анулуттхалат поклялся вернуть Лаосу. В сооруженном в 1818 г. рядом с королевским дворцом в центре Вьентьяна вате Сисакет приносились клятвы вассальной верности королю, причем главные ворота монастыря были ориентированы на Бангкок (на юго-запад, а не на восток), что воспринималось как противостояние сямской экспансии [59, с. 137-138]. Это было сознательное, намеренное нарушение канонических норм, оправданное в данном случае идеологически. Перед храмовым алтарем был установлен выполненный лучшими мастерами *хаутхьен* - подставка для свечей, украшенная головами змей наков и фигурой бога Пхайна (Индры) на трехглавом слоне Элаване. Наки почитались как охранители лаосских земель, а грозный Пхайн издавна считался покровителем всей страны (его изображения и сейчас входят в национальную эмблематику). Таким образом, подсвечник Сисакета стал также своеобразным символом освободительной борьбы лаосцев, которая, к сожалению, закончилась трагически - Анулуттхалат потерпел поражение и был казнен вместе с другими членами семьи и соратниками, а его дворец и храмы Вьентьяна вновь сожжены и разграблены.

В периоды нестабильности художественные традиции наиболее подвержены внешним влияниям. Лаосский буддийский канон в 18-19 вв. приобрел ряд новых элементов и особенностей. В стремлении к самостоятельности и независимости каждое из трех королевств искало надежных союзников и покровителей. Северное княжество Луангпхабанг издавна тяготело к своему сильному соседу Китаю, с которым начиная еще с правления сына Фангума Самсэнтхая установило даннические отношения, постоянно обменивалось посольствами [48, с. 69]. Произведения искусства, привозимые из Китая лаосскими миссиями, иногда прямо вписывались в художественную систему луангпхабангских ватов, как, например, статуи двух "китайцев", поставленные в 1861 г. перед храмом монастыря Тюмкхонг в качестве охранителей. В других случаях "китаизированные" фигуры включались в живописные и резные композиции (ват Лонгкхун, ват Пакхан, 18 в.), а порой делались по мотивам китайских гравюр 19 в., подобно известным изображениям "знатных иностранцев" на дверях храма Пакхе [6, с. 76-77, 88, 106, 132]. Благодаря старым связям с княжеством Пхуан в Луангпхабанге появлялись новые строения в сиангкхуанском стиле, как ват Кили, возведенный в 1773 г. по случаю бракосочетания луангпхабангской принцессы и сына короля Пхуана. Совершенно особенным в конструктивном отношении стал ват Май (Новый монастырь), заложенный в 1796 г. королем Анурутом, мечтавшим создать самый прекрасный храм в своей столице. Пятиярусная кровля сима и перпендикулярно поставленные по оси здания портики - эти новшества действительно позволяют отнести ват Май к числу оригинальных сооружений луангпхабангских мастеров, творчески переосмысливших традиционные нормы архитектурного канона.

В культовой пластике также можно найти отдельные прекрасные образцы, в которых по-новому трактуются канонические черты. Так, монументальные статуи будд, пополнившие в первой половине 18 в. колонные галереи портиков Хо Пхакэу, обретают съемные ушниши с ритуальными вложениями (к сожалению, практически не сохранившиеся). Более декоративными становятся деревянные скульптуры будд, фигуры которых еще сильнее "вытягиваются", руки удлиняются, а *кхет* заметно увеличивается. В производстве традиционной скульптуры важную роль начинают играть провинциальные мастерские, продукция которых, хотя и более низкого качества, наполняет "рынок" культовых предметов. (Кстати, именно эти произведения 18-19 вв. чаще всего попадают в руки европейских коллекционеров.)

И все же в целом 18-19 вв. были временем, пожалуй, самого глубокого спада в художественной жизни Лаоса. Это объясняется прежде всего чрезвычайно сложной политической и социально-экономической ситуацией: раздробленность страны, междоусобицы, бесконечные военные конфликты, зависимость от Таиланда, проводившего жесткие меры по укреплению своего владычества (например, в 19 в. было запрещено даже использование лаосского алфавита

тхам [48, с. 226]), нестабильность экономики, невозможность противостоять экспансии западноевропейских держав и т. д. Наконец, в конце 19 в. Лаос оказался на периферии колониального пространства Французского Индокитая, и власти метрополии уделяли гораздо меньшее внимание, в отличие от Вьетнама и Камбоджи, как экономическому, так и культурному развитию страны. Тем не менее волна "ренессанса", охватившая в 20-40-е годы 20 в. почти все страны тхеравады [40, с. 53, 189, 243 и др.], коснулась и Лаоса. Примером возрожденческой деятельности, происходившей, правда, при активном участии ученых Французской школы Дальнего Востока, может служить реставрация лаосских святынь - ступы Тхат Луанг и храма Пхакэу, находившихся после сиамских вторжений в полуразрушенном состоянии. Чтобы восстановить памятники в прежнем виде, было собрано огромное количество материала - описания, рисунки, фотографии, чертежи - словом, все, что помогло воссоздать их канонический облик.

Стремление сохранить выработанные в течение веков нормы традиционного канона, да и всей мировоззренческой системы тхеравады, способствовало возрождению письменной литературы, созданию множества художественных объединений, а также выходу публикаций по лаосской истории, филологии, искусству³⁵, принадлежащих перу таких выдающихся представителей лаосской интеллигенции, как С.П. Нгинн, Сила Вилавонг, Во Ту Тинь, Пхувон Пхиммасон, Бонг Суваннавонг и др. Основная их деятельность падает на 50-70-е гг., отмеченные второй "ренессансной" волной в буддийских странах Юго-Восточной Азии. Показательно, к примеру, появление в 1966 г. книги Паннья Пхуа "Различные изображения Будды" [53] - одной из важных теоретических работ в лаосском искусствознании нового времени. В ней были зафиксированы почти все известные лаосские иконографические образцы Будды (около 50!), что было весьма своевременным. Дело в том, что во второй половине 20 в. сильно возрос спрос на мелкую пластику, которую использовали и как традиционное подношение храмам, и для домашних алтарей. И хотя в массовом "потоке" будд не наблюдалось такого иконографического разнообразия, целостность пластического канона была восстановлена и востребована в ряде культовых произведений.

Несмотря на все катаклизмы и кризисные моменты, 20 в., по справедливому утверждению А.С. Агаджаняна, "не принес исторически кардинальных перемен сущности, форм, особенностей буддийского ритуального процесса" [40, с. 110], и можно добавить - художественного канона. Происходившие в системе культурных ценностей энтропийные процессы частично "размывали" традиционные идеалы и нормы, но не смогли поколебать тот устойчивый "каркас" традиции, каким является буддийский художественный канон. Ведь за его спиной стоит более чем полуторатысячелетний путь развития, и даже краткий экскурс в его историю показывает удивительную жизнестойкость, стабильность канона, способного в то же время обновляться и видоизменяться,

сохраняя сущностную структуру. Это история также свидетельствует, что буддизм и его художественные канонические формы появились на территории Лаоса практически одновременно с их проникновением и в другие страны Индокитая, в начале нашей эры, где затем в процессе эволюции, проходившей в условиях тесных контактов и взаимовлияний, оформились свои "малые" традиции, во многом схожие, но имеющие и свои самобытные черты. По формам воплощения лаосский художественный канон наиболее близок к тайскому, а период его наивысшего проявления - 16-17 вв. - связан с расцветом государства Лансанг, не уступавшего тогда по мощи соседним Аюттхае, Ланне и Камбодже. Буддийский канон был и остается основой и "духом" лаосской художественной традиции, своеобразным гарантом ее самобытности и дальнейшего развития. Именно такое понимание канона, мне думается, вложил в свои слова современный лаосский монах из вата Пхакэу: "...Когда ортодокс руководствуется лишь каноном, а не духом его, он еще не художник. Он в клетке, любое свободное движение ему не доступно. Есть и другая опасность: отбросив каноны, разорвав связь с традицией, художник напоминает птицу, у которой из крыльев вырваны перья..." [56, с. 44].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тхеравада (палийск. "учение старейших") – ветвь южного буддизма, или хинаяна (санскрит. "малая колесница"), называемая так представителями северного направления махаяны ("большой колесницы"), сформировалась в последние три столетия до н. э. в Индии и на Шри Ланке [47, с. 57].

² Понятие художественного канона в теории искусствознания разрабатывалось рядом достаточно авторитетных ученых, таких как А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Н.А. Виноградова, И.Ф. Муриан, Н.С. Николаева, Г.А. Пугаченкова и др., исследования которых по этому вопросу были опубликованы в сборнике "Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки" [54]. Соглашаясь в целом с рядом данных авторами сборника дефиниций художественного канона, я считаю наиболее исчерпывающим определение, выработанное А.Ф. Лосевым: **"Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон"** (выделено А.Ф. Лосевым вразбивку) [54, с. 15]. Важным, с методологической точки зрения, мне представляется и исследование Б.М. Бернштейна, который, развивая идеи указанных выше авторов, высказывает мысли о глубокой взаимосвязи канона и традиции: **"...Канон хранит и восстанавливает традицию"**, - и далее: **"Взаимообусловливающее и взаимодополняющее единство повторяемости и вариативной изменчивости составляет, таким образом, специфическую характеристику традиционного и канонического искусства"** [43, с. 129, 146]. Другое высказывание Бернштейна: **"Формирование и жизнь традиционных моделей можно представить...**

как длительный процесс..." [43, с. 139], - вполне согласуется с направлением исследования автора настоящей статьи, который рассматривает буддийский художественный канон Лаоса не как застывшую систему правил, предписаний и т. п., а как динамичную, развивающуюся во времени и пространстве структуру, как религиозно-художественную модель, обладающую, подобно всей системе религиозных значений, по выражению А.С. Агаджаняна, "парадоксальным сочетанием духовного авторитета, основанного на неизменности и преемственности, с удивительной многозначностью и открытостью к интерпретациям" [40, с. 14].

³ Подробнее о буддийской литературе Лаоса см. [47, с. 59-65; 35, с. 51-60].

⁴ Тхат Тхепханом (тайск. Тхепхраном) - один из наиболее известных буддийских памятников, находящийся в Северо-Восточном Таиланде на правом берегу Меконга, недалеко от Вьентьяна. Эта область в 14-15 вв. входила в состав Лансанга. Тхат Тхепханом видели в 1641 г. голландцы миссии Генри ван Вустхоффа, которые, к сожалению, не оставили описания этого памятника [28, с. 744].

⁵ Особенно много подобных легенд зафиксировано в устной и письменной традициях Мьянмы. Крупнейшая ступа Шведагон в столице Янгоне заложена, согласно преданию, бирманскими купцами Тапуссой и Бхаликой, которые во время своего путешествия в Индию получили из рук Будды восемь золотых волосков с его головы [49, с.103]. Другая пара купцов из города Пьи привезла из Индии волос Будды в родной город для закладки ступы Швесанто (Золотой волос Будды). Возникновение таких городов, как Таякетая (или Тарекитара), Пейтано, Паган и Мандалай, связывается с предсказаниями самого Будды, появлявшегося в этих местах во время своих чудесных путешествий. Легендарное посещение Будды составляет славу многих памятников Таиланда: ступы Накхонпатом на юге страны, вата Махатхат в Сукхотае и ряда других.

⁶ В частности, в легенде о тхате Тхепханом указывается дата реконструкции ступы - 1520 г., которая согласуется с археологическими изысканиями [36, с. 8-10].

⁷ Небольшой храм с каменной плитой, на которой выгравирована *pada* (отпечаток стопы) Будды, находится на северо-восточном склоне Пхуси и носит название "Пхабат нья" (Северный отпечаток стопы Будды). Симметричный ему храм на южном склоне не сохранился, но когда-то существовал, о чем в 1985 г. мне рассказал один из жителей Луангпхабанга. В обзорном путеводителе по Луангпхабангу Тхао Бун Сук указывает на еще два "отпечатка стопы", находящихся на самом берегу Меконга: один - у вата Сиангтхонг, другой - у монастыря Пха Пхуттабат тха Пхалак (Монастырь отпечатка стопы Будды на берегу божественного Лакшманы) [6, с. 43-45].

⁸ До начала 20 в. капитальная перестройка монастырей проходила, как правило, в крайних случаях, при почти полном разрушении сооружений, причем храмы восстанавливались обычно в своем прежнем виде. Перестройка в большей степени коснулась храмов, строившихся по традиции из дерева, тогда как ступы почти всегда возводились из камня и кирпича.

⁹ В описаниях китайских авторов, посещавших до 8 в., по-видимому, с дипломатическими и торговыми миссиями расположенные в южной части Индокитая ранние государства, довольно часто встречаются упоминания о буддийских памятниках и монастырях. Так, например, говорится, что в царстве Тамбалинга "по случаю явления там Будды была воздвигнута большая бронзовая статуя слона", в столице государства Дуньсунь существуют "два буддийских монастыря", а в стране Паньпань "есть десять монастырей для монахов и монахинь, которые изучают

- буддийские священные тексты" (все эти государства существовали на территории Южного Таиланда) [41, с. 21, 25]. Один из летописцев эпохи Тан, побывавший около 800 г. в столице народа пью Таякетае в Южной Мьянме, отметил наличие там "больше ста буддийских монастырей" [50, с. 23].
- ¹⁰ Традиционная историография относит появление Колес Закона на территории Дваравати к периоду не ранее 4 в. н. э., а известные скульптуры такого типа датируются 6-8 вв. [46, с. 65-66; 3, с. 89-91, 227, ил. 58].
- ¹¹ По предположению Э.О. Берзина, полупоупендарная основательница государства Харипунчайя принцесса Чам Теви (Чамдеви) была связана родственными узами не с правителями Раманадессы, а с вассальными князьями Дваравати, правившими в монском княжестве Читу [41, с. 33].
- ¹² По поводу времени возникновения Чиангсена существуют различные версии. Ссылаясь на данные лаосских хроник (но не указывая на какие именно), Э.О. Берзин относит его основание к 773 г. [41, с. 39]. К тому же времени относит появление первой столицы северного тайского княжества Ж. Буасселье [3, с. 16]. По сообщению тайского ученого, профессора Чулалонгкорнского университета Р. Сайянананды, на которого ссылается В. Дав, город Чиангсен был основан, согласно местным хроникам, в 568 г. [12, с. 52].
- ¹³ Тямы, относящиеся к группе индонезийских народов, составляли в 3-5 вв. основное население южных областей Лаоса, что отражено и в современном названии провинции Тямпасак. Но уже в середине 6 в. часть тямов была вытеснена кхмерами, создавшими здесь княжество Ченла (6-8 вв.) [58, с. 60]. В вате Пху, бывшем когда-то религиозным центром тямов, были найдены остатки украшений древнего святилища, в том числе и знаменитая серебряная голова Вишну (высота 39 см, вес 21 кг), являвшаяся фрагментом культовой статуи 5 в. [4, с. 31]. К образцам ранней индуистской пластики относится статуя слоновоголового Ганеши, найденная на острове Кхонг (Южный Лаос), которую все исследователи дружно датируют доангкорским периодом - 7 в. [7, № 436; 11, с. 82; 38, № 2, с. 23].
- ¹⁴ Сходные обряды захоронения праха умерших в керамических или каменных урнах существовали у пью в центральной Мьянме во 2-8 вв. [49, с. 26]. Однако не у всех буддистов Индокитая сохранился обычай кремации, например, современные бирманцы иногда хоронят умерших в земляных могилах.
- ¹⁵ Эта сема, к сожалению, до сих пор не исследована и не опубликована. По сведениям настоятеля монастыря Пхим Пхо, полученным мною в 1985 г., ват был основан в 10 в., но много раз перестраивался, и от старых памятников дошли лишь пограничный храмовый камень с изображением двух сидящих будд и каменная плита с фигурой Будды, помещенная в настоящее время у нижних ступеней храмового алтаря.
- ¹⁶ Ват Пху хорошо изучен учеными Французской школы Дальнего Востока. Часть надписей на каменных стелах прочитана и опубликована в первых выпусках бюллетеня школы. Подробно исследованы художественные особенности архитектуры и скульптурного декора комплекса, которые оказали влияние на сложение буддийской иконографической системы [13, с. 72-73; 15, с. 241-245; 31, с. 1-37; 34, с. 1-31 и др.]. В лаосском зодчестве в дальнейшем всегда будет учитываться принцип гармоничного вписывания памятника в окружающий ландшафт, так ярко воплощенный в вате Пху. Слова Л. Финно точно отражают впечатление, которое производит ансамбль, рассматриваемый с верхней террасы: "...Можно легко вообразить былую красоту этого величественного комплекса, когда взгляд охватывает все его части, гармонично простирающиеся по склону горы в долину: сначала

- маленькие храмы с их изящной скульптурой, затем громада лестницы, перерезаемая широкими террасами, эспланада с ее двумя дворцами, большой бассейн, парк, лес и на горизонте величественное течение огромной реки" [15, с. 245].
- ¹⁷ Лавапурой или Лаво называлось в 9-12 вв. монское государство Дваравати, находившееся с начала 11 в. в вассальной зависимости от Камбуджадеши [41, с. 35].
- ¹⁸ Бун Сук обозначает ее как голову Вишну [7, № 450]. По мнению Во Тху Тиня, который ссылается на атрибуцию директора Французской школы Дальнего Востока профессора Ж. Филлоза, она представляет на самом деле махаянистское божество [38, № 2, с. 24].
- ¹⁹ М. Масперо говорит о 28 ватах, сохранившихся в Сайфонге [32, с. 5]. Вероятно, в 13-14 вв. их было гораздо больше, хотя в настоящее время остались только незначительные руины. В 1985 г. местный гид сообщил мне, что когда-то в "мертвом" городе было более ста монастырей. Мне показали даже остатки старого тхата (или храма), где якобы хранилась реликвия - фрагмент одежды Будды, по преданию оставленной им здесь после купания в реке Намсан.
- ²⁰ Ядром северотайского государства Ланна было древнее тайское княжество Чиангсен. Оно было тесно связано как с независимыми тайскими княжествами в северных районах Мьянмы, так и с лаосскими мыангами. В средневековой хронике Сайфонга красочно описываются подвиги сына лаосского правителя Амкха, завоевавшего в конце 9 в. Чиангсен, который стал вассалом королевства Сайфонг [32, с. 14-17]. Однако позже князь Менграй, с имени которого собственно и начинается династия королей Ланны, после захвата Харипунчайи и основания новых крупных столичных городов Чианграя и Чиангмая (соответственно в 1262 и 1296 г.) подчинил себе и ряд лаосских княжеств Северо-Западного Лаоса [12, с. 52-53].
- ²¹ Согласно легендарной версии, Пхабанг был создан божественным мастером Пхитсануканом (Вишвакарманом) по просьбе настоятеля одного из монастырей Шри Ланки. Статую отлили в Гималаях в присутствии Владыки Небес Пхаина (Индры) из сплава различных драгоценных металлов, а затем отвезли на Шри Ланку. Во время церемонии окропления скульптуры водой цейлонский король поднес золотую вазу с пятью костями из останков Будды, которые чудесным образом вошли в статую. Долгое время она находилась в монастыре Паббангакатха, почему и получила имя Пхабанг, пока не была подарена правителем Шри Ланки кхмерскому королю. В действительности скульптура отлита из позолоченной бронзы, весит 43,4 кг, высота ее 83 см [1, с. 1069-1071; 6, с. 1-2; 52, с. 153].
- ²² Скульптуру Будды из вата Манолом превосходят по размерам статуи Будды Онгты 16 в. из Вьентьяна и Будды Онгты 18-19 вв. из Самныя. Фигура Будды Манолом сохранилась не полностью - голова и часть торса без рук, которые еще в начале 20 в. лежали среди руин храма [6, с. 35; 14, ил. XI]. В настоящее время проведена реконструкция статуи и построено новое храмовое святилище.
- ²³ Основные "признаки совершенства Великого Человека" образуют так называемый в священных текстах канон *Махапуруша лаксана*, в который входят 32 признака, дополнительные "признаки совершенства" (традиционное их число - 80) обозначаются термином *вьянджана*. Подробнее см. [3, с. 105-106].
- ²⁴ В 13-14 вв. в зодчестве Лаоса помимо простой двускатной крыши использовалась и многоярусная кровля, что сохранится впоследствии и будет составлять одну из самых своеобразных черт лаосской архитектуры. Многоярусная конструкция храмового покрытия типична и для бирманского зодчества Паганской эпохи (11-13 вв.). Но в Лаос она пришла, по-видимому, из Сиама. Прослеживая генезис

- луангпхабангских храмов, Уилдинг-Уайт приводит примеры подобных конструкций в старом Сукхотае (9-10 вв.) как наиболее ранние культовые памятники с двускатной многоярусной кровлей в Юго-Восточной Азии [39, с. 52-53].
- ²⁵ В 1455 г. Тилока основал монастырь Чет Йот (Монастырь Семи шпилей) в память о семи неделях медитации Будды во время Просветления. В нем были установлены семь статуй, каждая из которых символизировала одну из этих недель [21, с. 38-39].
- ²⁶ Из 12 святилищ *хонхи* в Луангпхабанге, пишет Тхао Бун Сук, когда-то существовавших в городе, сохранилось только четыре [6, с. 24].
- ²⁷ Будучи еще принцем, Сеттхатхилат женился на тайской принцессе из Чиангмая, а по восшествии на престол присоединил к королевству Лансанг обширные земли северотайского княжества. Статуя Пхакэу была переправлена во Вьентьян вместе с рядом других культовых изображений [59, с. 77; 30, с. 140].
- ²⁸ Зодчество Пхуана, к сожалению, еще плохо изучено. Довольно большая глава монографии А. Пармантье посвящена описанию буддийских монастырей в знаменитой долине, однако в ней практически отсутствуют исторические сведения и датировки памятников [33, т. 1, с. 14-48 и др.].
- ²⁹ Резной декор храма Сиангтхонг содержит не только орнаментальные мотивы, но и сюжетно-фигурные композиции. Здание действительно избежало пожаров и других разрушений, но, учитывая постоянные поновления и реставрацию святилища, а также стилистику резьбы, представляется весьма сомнительным датировать существующий декор 16 в. [6, с. 114]. Вероятнее всего, резные панно были созданы не ранее 18 в., но по старым образцам.
- ³⁰ Прекрасные образцы живописи на ткани первой половины 19 в. хранятся в ГМВ. Подробнее см. [45, с. 45-46, 60].
- ³¹ *Бот* – тип храмового святилища Таиланда, аналогичный по функциям и структуре лаосскому симу. По-видимому, появление культовой картины *пхабот* в Лаосе связано с влиянием тайской традиции, где такую "икону" называли "*пхработ*". Ж. Буасселье дает иное толкование этого термина – "священная ткань" (*пхра* – святой, священный, *бот* – ткань, от искаженного санскритского слова *пата*) [2, с. 35].
- ³² В 1981 г. во время посещения пещерных храмов Пак-У, находящихся в 30 км от Луангпхабанга, я видела буддийский монастырь, стоящий на берегу Меконга. Фасадная плоскость его сима была украшена большой фреской, сохранность которой и стиль изображений указывают на средневековое происхождение - не позднее конца 18 в. Выяснить точную дату создания росписи не представилось возможным.
- ³³ Иконография Будды *сонг кхьянг* пришла в Лансанг скорее всего из Сиам в 14-15 вв., хотя, возможно, украшения уже были на махаянистских буддах из Сайфонга 12-13 вв. или даже на более древних. Один из самых древних "украшенных" будд Юго-Восточной Азии находится в Национальном музее Бангкока - это бронзовая статуэтка 8-9 вв. из провинции Косум Писай [3, с. 227, ил. 61].
- ³⁴ К ним относятся популярная в Лаосе эпическая поэма "Синсай", а также ряд других творений агиографической словесности: "Литхонг", "Сулиявонг", "Тхао Пхэ", "Калакет" и др. [52, с. 64-89].
- ³⁵ Достаточно упомянуть такие периодические издания, как "Бюллетень друзей Лаоса" (1937-1940), "Бюллетень друзей Королевства Лаоса" (1970-1973), содержащих очень ценный материал по различным областям лаосской культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Annales du Lan Xang. - PRL, p. 1047-1076.
2. Boisselier J. La peinture en Thaïlande. Fribourg, 1976.
3. Boisselier J. La sculpture en Thaïlande. Fribourg, 1974.
4. Borg P. Les arts lao. - La Revue Française. Le Laos. P., 1967, № 203, p. 27-36.
5. Boun Souk (Thao). L'image du Buddha dans l'art lao. Vientiane, 1971.
6. Boun Souk (Thao). Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao. P., 1974.
7. Boun Souk (Thao). The Museum of Religious Arts of the Wat Phra Keo. Vientiane, 1970.
8. Coedès G. Indian Influences upon Siamese Art. - Marg, 1956, vol. IX, № 4, p. 30-40.
9. Colani M. Mégalithes du Haut-Laos (Hua Pan, Tran Ninh). PEFEO. 2 vols. P., 1935.
10. Condominas G. Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao. - BARL, 1973, № 9, p. 27-120.
11. Deydier H. Introduction à la connaissance du Laos. Saïgon, 1952.
12. Dove V. Northern Thailand. Legacies of the Lanna Thai Kingdoms. - Arts of Asia, 1991, vol. 21, № 4, c. 52-63.
13. Dupont P. La statuaire préangkorienne. Ascona, 1955.
14. Finot L. Recherches sur la littérature laotienne. - BEFEO, 1917, vol. XVII, № 5, p. 1-218.
15. Finot L. Vat Phou. - BEFEO, 1902, vol. II, № 3, p. 241-245.
16. Gagneux P.M. Eléments d'épigraphie laotienne. - BARL, 1970, № 1, p. 36-44; № 2, p. 67-74; № 3, p. 68-72; 1972, № 7-8, p. 77-81.
17. Gagneux P.M. Les sculptures rupestres de Vang Sang. - La Revue Française. Le Laos. P., 1967, № 203, p. 40-43.
18. Gagneux P.M. Vers une révolution dans l'archéologie indochinoise: le Buddha et la stèle de Thalât. - BARL, 1972, № 7-8, p. 77-82.
19. Gallieni F. Le Royaume du Lan Xang. - La Revue Française. Le Laos. P., 1967, № 203, p. 12-23.
20. Giteau M. Note sur les pièces d'art bouddhique de la collection de S.M. le Roi du Laos. - Arts Asiatiques, 1972, № XXV, p. 91-128.
21. Griswold A.B. Dated Buddha Images of Northern Siam. Ascona, 1957.
22. Hang Minh Kim. Viengchan et son ancien site. - BARL, 1970, № 3, p. 100-116.
23. Karpelès S. Les grottes sculptées de la province de Vientiane. - PRL, p. 770-772.
24. Lafont P.B. Introduction du bouddhisme au Laos. - France-Asie, 1959, vol. XVI, № 153-157, p. 889-892.
25. Le Boulanger P. Histoire du Laos français. P., 1930.
26. Le May R. A Concise History of Buddhist Art in Siam. Tokyo, 1977.
27. Le May R. Buddhist Sculpture in Siam. - Marg, 1956, vol. IX, № 4, p. 41-52.
28. Levy P. Deux relations de voyages au Laos au XVII^e siècle. - PRL, p. 742-758.

29. Levy P. Les traces de l'introduction du Bouddhisme a Luang Prabang. – BEFEO, 1940, vol. XL, p. 411-424.
30. Manich M.L. History of Laos (Including the History of Lanna Thai, Chiangmai). Bangkok, 1967.
31. Marchal H. Le temple de Vat Phu. Vientiane, 1957.
32. Maspero G. Sây-Fông, une ville morte. – BEFEO, 1903, vol. III, № 1, p. 1-17.
33. Parmentier H. L'art du Laos. 2 vols. P.-Hanoi, 1954.
34. Parmentier H. Le temple de Vat Phou. – BEFEO, 1914, vol. XIV, № 2, p. 1-31.
35. Phimmasone Ph. Cours de littérature lao. – BARL, 1971, № 4-5, p. 5-70.
36. Phimmasone Ph. Le That Luang de Vientiane. - Tire a part de "France-Asie", № 82, Saigon, 1953.
37. Vickery M. What and Where Was Chenla? - Recherches nouvelles sur le Cambodge. PEFEQ. P., 1994, p. 197-212.
38. Vo Tho Tinh. Etude historique du Laos. – BARL, 1970, № 1, p. 7-26; 1970, № 2, p. 17-31; 1970, № 3, p. 21-44; 1971, № 4-5, p. 123-132; 1971, № 6, p. 182-195.
39. Wilding-White Ch. F. B. Luang Prabang. Wood Carving and Decorative Arts. - Arts of Asia, 1977, vol. 7, № 2, p. 58-61.
40. Агаджанян А.С. Буддийский путь в XX веке. Религиозные ценности и современная история стран тхеравады. М., 1993.
41. Берзин Э.О. История Таиланда (Краткий очерк). М., 1973.
42. Берзин Э.О. Юго-Восточная Азия в XIII-XVI веках. М., 1982.
43. Бернштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса. – Советское искусствознание '80. М., 1981.
44. Гожева Н.А. Резьба по дереву в системе архитектурного декора средневековых храмов Луангпхабанга. - Научные сообщения. ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1988, с. 37-56.
45. Гожева Н.А. Художественные произведения Лаоса в собрании ГМВ. - Научные сообщения. ГМВ. Вып. XXI. М., 1992, с. 45-61.
46. Иванова Е.В. Очерки культуры тайцев Таиланда. М., 1996.
47. Корнев В.И. Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1987.
48. Лаос. Справочник. М., 1994.
49. Ожегов С.С. Архитектура Бирмы. М., 1970.
50. Ожегов С.С., Проскурякова Т.С., Хоанг Дао Кинь. Архитектура Индокитая. М., 1988.
51. Осипов Ю.М. Литературы Индокитая. Л., 1983.
52. Осипов Ю.М. Очерки истории лаосской классической литературы. Санкт-Петербург, 1991.
53. Панья Пхуй. Пхпхут хуп тангтанг (Различные изображения Будды). Вьентьян, 1966.

54. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
55. Семека Е.С. История буддизма на Цейлоне (Сангха в древности и в средние века). М., 1969.
56. Скворцов В. Белые слоны удачи. М., 1983.
57. Традиционное искусство Лаоса. Автор вступ. статьи Н.А. Гожева. М., 1987, 6. п.
58. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
59. Яковлева Е.А. Политическое развитие Лаоса и межгосударственные отношения на Индокитайском полуострове в конце XVII - середине 80-х годов XIX века. Дис. на соискание уч. ст. канд. истор. наук. М., 1994 (рукопись).

Н. А. КАНЕВСКАЯ

ФЕНОМЕН КУКОЛ ГОСЁ. КАНОН И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Куклы занимают столь важное место в жизни японцев, что Японию и сейчас можно по праву назвать "страной кукол". Об этом свидетельствует многообразие типов, форм, сюжетов, материалов, технических приемов, а также их повсеместное распространение, в значительной мере за счет сохранения обрядово-церемониальной практики, сложившейся в период средневековья. В обществе сохранилось отношение к кукле как к одушевленному предмету, своеобразному божеству, требующему поклонения. Почтительное отношение к ней наблюдается и в настоящее время, когда ее по-прежнему называют "о-нингё - госпожа кукла".

Куклы внушали японцам благоговейный страх и считались вместилищем духов. Эта традиция восходит к средневековью, когда преобладали обрядовые куклы, которые независимо от того, какому классу они предназначались и какое социальное положение мог занимать их владелец, были объединены общей идеей – это куклы, которые являлись объектом особого отношения: им поклонялись, к ним обращались с молитвами или отдавали в храм в качестве жертвоприношения.

Существовавший еще в средневековом обществе обычай не выбрасывать пришедшие в негодность куклы, а расставаться с ними, совершая церемонию кремации, либо отдавать их на вечное хранение в синтоистский или буддийский храм сохранился до настоящего времени. До сих пор в Японии имеет место буддийская церемония *куё* – панихида или обряд благодарения и поминовения. Для ее проведения сооружаются специальные холмы из кукол, принесенных прихожанами. Это куклы-калеки, отслужившие свой срок, с оторванными руками и ногами, повисшими на ниточке носами, как бы прошедшими все жизненные испытания. Во время церемонии под звуки молитв их сжигают [7, с. 75].

В Токио в знаменитом парке Уэно в храме Киёмидзу дэра и в наши дни можно увидеть боковой отсек алтаря¹, полки которого заполнены отжившими свой век куклами, как традиционными, так и современными, машинного производства.

Буддийские монастыри являются своеобразными хранилищами кукол. Среди них в особую группу следует выделить храмы типа *мондзэки* – это женские монастыри самого высокого ранга, духовные учреждения, настоятельницами которых становились только члены императорской семьи [7, с. 70]. Некоторые из них получили названия *нингё дзи* или *нингё дэра* ("храм кукол" (4, с. 216). В них хранятся куклы, которые являлись личными предметами

высочайших особ. Из поколения в поколение родственники императора становились первосвященниками храмов, они сами дарили, а также принимали от монарха и его двора различных кукол. Чаще всего это были *хина нингё*, связанные с праздником девочек², или обрядовые куклы, так называемые "*госё нингё* (дворцовые куклы)". Из высочайших пожалований храмам эти куклы занимали очень важное место. Здесь их хранили со всей ответственностью и передавали на протяжении веков очередному духовному руководителю из рук в руки.

Среди храмов *мондзэки* особую группу составляют храмы, которые за многовековую историю существования стали обладателями самых значительных коллекций кукол, превосходящих по численности музейные собрания и обладающих признанными шедеврами.

Наиболее известны киотоские храмы Хокёдзи в Утихorigава и Донкаин в Сагано. Чрезвычайно важно отметить, что при входе в храм Хокёдзи сооружена насыпь наподобие могильного кургана, увенчанная гладко отполированной гранитной плитой. На оборотной стороне каменного памятника вырезана кукла с зеркалом в руке. Это рельефное изображение является символом храма, так как название Хокёдзи означает "Храм драгоценного зеркала", а кукла связана с его другим именем - "*нингё дэра* (храм кукол)". На каменном постаменте выгравирована надпись, содержащая изречение Мусянокодзи Санэацу (1885-1976): "О кукла, хоть неведомо, кто тебя сделал и кто тебя любил, но ты реальность и плод любви, а потому ты – истина Будды, ты истинное просветление" [7, с. 70].

Примечательно, что для скульптурного изображения была выбрана именно кукла *госё*, символизовавшая духовную значимость японских кукол и олицетворяющая душу императорской семьи. Несмотря на то что памятник *госё нингё* находится в буддийском храме, по своему содержанию он воплощает идею синто-буддийского синкретизма. Кукла, связанная с именем императора, лица божественного происхождения, синтоистского первосвященника, держит в руках одну из основных регалий власти японского монарха – круглое бронзовое зеркало. Выбор именно этой куклы в значительной мере объясняется тем, что она, по-видимому, воспринималась как наиболее яркое воплощение японской национальной традиции, которая наделяла кукол особой духовной значимостью. В японской культуре и искусстве куклы *госё* занимали особое место, так как их статус не ограничивался ролью светской игрушки.

В данной статье автор рассмотрит феномен *госё нингё*, ее основной классический тип, представляющий изображение младенца мужского пола (ил. 1), и его различные интерпретации.



Ил. 1

Прежде всего начнем с самого названия. *Госё нингё* - достаточно позднее собирательное название группы дворцовых игрушек, объединенных общей функцией, средой бытования и характерными, устойчивыми на протяжении длительного времени, типологическими признаками. До периода Мэйдзи (1868-1911) бытовало множество названий, относящихся к этому типу изделий. В пестроте наименований, по существу, зафиксирована и история предмета, и его функция, и специфика производства (материал, техника и др.), и авторство, и разновидность формы, а также эволюция среды бытования. Поэтому пренебречь

обилием терминов, ряд из которых употребляется теперь редко, невозможно, поскольку они стали частицей японской культуры и отразили ее развитие.

Чтобы не создавать путаницу, в дальнейшем я буду вводить термины в текст по мере изложения материала. Остановлюсь лишь на некоторых из них. Одно из устаревших, крайне редких наименований - "*оути нингё* (кукла императорского двора)", где в самом названии таится намек на место их обитания. Одновременно их называли "*дзитай* (большая голова)", "*мицувари* (три деления)", "*тодай нингё* (куклы, в которых голова перевешивает)", "*куруи* (тело, лишённое равновесия)", "*мицуорэ* (кукла, изгибающаяся в трех местах)", согласно специфике внешнего вида, иначе говоря, по типологическим признакам. Существовали различные другие термины, например, по месту происхождения - "*Идзудзо нингё* (куклы из сокровищницы Идзу)". Позднее название куклы связывают с именем их создателя. Так, в середине 19 в. в период Ансэй (1854-1859) их начали изготавливать в Осака в мастерской Идзукура Кахэя из Имабаси, поэтому получило хождение определение "*Идзукура нингё* (кукла Идзукура)".

Далее остановимся на предназначении фигурок, получивших обобщенное название "дворцовые куклы". Они создавались прежде всего как ритуальные предметы для обрядовой практики, связанной с жизненным циклом и архаическими представлениями о плодородии и деторождении. Их размещали в женских покоях императорского дворца, где к ним обращались с молитвами о ниспослании детей. Игры с *госё нингё* носили ритуальный характер: женщины брали их на руки, нянчили, клали с собой в постель. В этих действиях заключалась надежда на мужское потомство, а следовательно - семейное счастье.

Поскольку *госё* должны были даровать женщине способность к деторождению, они часто были атрибутом свадебной церемонии - невеста знатного происхождения брала игрушечного мальчугана в свой паланкин, чтобы он охранял ее от злой напасти и сглаза по пути в дом жениха [8, с. 74-75].

Однако при наличии у *госё нингё* главенствующей плодоносной функции существовало и много других, не менее важных. Семантика кукол изначально была многосложной, и роли, в которых они выступали, отличались многообразием.

Кукол подобного типа преподносили и принимали в качестве подарка с поздравлением по случаю рождения ребенка. Они становились своеобразными двойниками - заместителями новорожденных малышей [8, с. 124], оберегающими жизнь членов императорской семьи. Здесь имеют место реминисценции очень древних традиций создания кукол-апотропеев. Японский исследователь Кагосима Дзюдзо предполагает, что в этом случае *госё*, и особенно ее разновидность *хайхай* (ползущий ребенок), приняли на себя функции древних тряпичных кукол *хоко* (кукла-служанка) [4, с. 211]. Хотя почти не сохранилось сведений о конкретной роли *хоко* в каком-либо ритуале, известно, что они служили апотропеями. Сразу после рождения ребенка шили

хоко и клали его у изголовья детской постели с молитвой о благополучии младенца. Кукла должна была защитить душу ребенка, покидающую его во время сна, успокоить, принять на себя его беды и болезни.

Предположение о происхождении *госё нингё* от *хоко* подкрепляется рядом присущих им функций, близких тем, которые несли апотропеи [8, с. 125]. *Госё* взяли на себя магическую роль древних антропоморфных фигурок, являя собой надежное место хранения человеческой души в такие опасные моменты, как рождение или болезнь. Их использовали в императорском дворце в связи с обрядами и церемониями, сопровождающими роды и появление ребенка на свет.

В период позднего средневековья функция двойников расширилась. В ряде случаев они стали заменять присутствие представителей августейшей фамилии. В уже упомянутом храме Донкаин хранится кукла в виде ребенка, одетого в повседневную одежду аристократа. Она была любимой куклой императора Мэйдзи (1868-1912), которую он подарил монастырю как знак своего пребывания в этом священном месте [7, с. 82]. Известны также факты, когда куклы *госё* непосредственно выполняли роли заместителей членов императорской семьи. Такова кукла в образе Отафуку, которая была любимицей госпожи Кадзуномия (1845-1877), младшей сестры императора Комэй (правил 1847-1866), жены сёгуна Токугава Иэмоти. Согласно храмовым записям, когда назначали посла, чтобы навестить заболевшую настоятельницу этого храма, Кадзуномия отправила в качестве представителя своей высочайшей особы любимую куклу и просила передать на словах, что такова была ее воля и кукла является ее заменой [7, с. 83].

Есть еще один аспект предназначения кукол *госё* – они служили подарком, который император от своего имени дарил сёгуну, что было знаком высочайшей милости. Отсюда дополнительные названия: "*омиягэ нингё* (кукла-подарок)" или "*хайрё нингё* (кукла для почтительного получения)". Роль подарка они выполняли достаточно длительное время. Постепенно в Киото расширяется производство "дворцовых кукол", они становятся изделиями, прославившими старую столицу, и выходят за пределы императорского дворца, все более распространяясь по всей стране. Поэтому когда провинциальные князья (*даймё*) прибывали с подношениями ко дворцу, в качестве возвратного подарка им также жаловали из императорского дворца кукол *госё*, составлявших гордость местного производства.

Появление игрушки исследователи условно относят к началу 17 столетия [2, с. 43]. Изначально куклы *госё* представляли собой обнаженного ребенка, то есть в форме голыша, чаще всего, как уже упоминалось выше, это были мальчики одного-двух- или четырех-пятилетнего возраста, не старше. Изделия были сравнительно небольших размеров (около 15 см).

К началу 18 столетия при дворе сложился набор определенных иконографических типов *госё нингё*, которые стали восприниматься как классический канон истинной дворцовой куклы.

Одной из ранних и основных форм *госё* является кукла *хайхай* (ползущий малыш), непосредственно ведущая свое происхождение от кукол *хоко*. Возможно, с более поздним вариантом той же куклы, но сидящей, связана иконография другого типа *госё* - *игури*, представляющей собой младенца в позе, соответствующей традиционной манере сидения на циновке [4, с. 216]. Несколько позже появляется иконография *тати гуруи* – стоящая фигурка.

Образ ребенка в классических образцах *госё нингё* соответствовал сложившемуся художественному канону: непропорционально большая голова, небольшое туловище, короткие толстые ноги, образующие в пропорциях фигуры три равные части. Характерно для них также крупное полнощекое лицо с маленькими глазками и выпуклыми лепестками губ. Пожалуй, наиболее отличительной особенностью старых кукол является крупная голова, составляющая треть длины всего тела. Отсюда неустойчивость фигурок и их трогательный, чуть комический эффект. Глаза у подобных кукол нарисованы. Элементы одежды исполнены рельефом и соответствующим образом окрашены³.

Особого внимания заслуживают лица кукол. У них есть одна существенная особенность – глаза, рот и нос как бы подтянуты к центру круглого полного личика. Несмотря на строгий канон, в каждом из лиц при внимательном рассмотрении можно увидеть свои характерные особенности. Разная толщина и разлет бровей, размеры глаз и их относительное расположение на лице – то чуть выше, то чуть ниже, – создают едва заметные различия. В форме носа и очертаниях губ, то плотно сомкнутых, то полуоткрытых, также чувствуются почти неуловимые отличительные черты, которые трудно выразить словами. Все эти нюансы сказывались на выражении кукольных лиц, обретающих в итоге свою неповторимую индивидуальность и свой характер. Известный знаток игрушки Сэтоуги Харуми так описывает фигурки, хранящиеся в храме Рэйкандзи: "Глаза у них очень узкие, как молодые свежие листья ивы. Носик почти плоский и тонкий, он не слишком выступает над поверхностью лица, а вот губы полуоткрытые, довольно чувственные" [7, с. 79].

Среди классических кукол, для которых стали шить одежду, можно выделить три наиболее распространенных типа фигурок: *карако нингё*, *Но нингё* и *омиягэ нингё*.

Первый, несомненно более ранний и имеющий множество разновидностей, представлял собой младенца двух лет, одетого в китаизированный передник *караякэ* или одежду типа *харагакэ*, закрывающую переднюю часть тела, а также сложный головной убор. Существуют разные вариации этой иконографии: *додзи* (стоящее дитя), *тайхики* (мальчик, тянущий повозку в виде рыбы *тай*)⁴, *кубияма* (сидящая фигурка с игрушкой в виде львиной головы).

Второй тип *госё нингё* получил название "*Но нингё*", так как мальчики были одеты в сценические костюмы классического театра Но.

И наконец, куклы *омиягэ*, исполняющие роль подарка, по традиции были одеты в разнообразные варианты кимоно. В Осацком городском музее хранится сидящая куколка, одетая в длинное одеяние, предназначенное для особ высокого происхождения. Согласно сопроводительной записке, это дар императора Кокаку (правил 1780-1817). В личике куклы ощущается чистота и возвышенное достоинство. Это впечатление усиливается материалом, из которого сделана одежда, – ослепительно белым шелком.

Следует особо рассмотреть технологию изготовления *госё нингё*, так как она сыграла важную роль в формировании стиля. Согласно устной традиции, первыми их стали резать скульпторы, работавшие при синтоистском храме Касуга. Затем к ним присоединились мастера, изготавливавшие буддийскую скульптуру и театральные маски. Лучшие образцы кукольников вырезали из единого блока дерева *кири* (павлонии), затем многократно наносили пасту *гофун*, изготовленную из тонко растертого порошка обожженного перламутра (раковин), и тщательно полировали специальным растением (хвоцем зимующим) до появления глянца. Состав белой пасты составлял особый секрет мастера [4, с. 185]. Последние пылинки и шероховатости, которые существовали, возможно, лишь в его воображении, мастер сметал тонким и блестящим шелком, называемым "*хабутаэ* (два слоя перьев)", создавая особый блеск и эффект сияния тела.

Самая последняя стадия создания куклы – это по существу процесс, когда кукольник наделял куклу частицей собственной жизни. "Если представить, – пишет Сэтоути Харуми, – мастера, полирующего поверхность в ритме собственного дыхания, которым он наполняет образ чистого и невинного младенца, если почувствовать его привязанность к кукле, в которую он вдвухает душу, то не находишь ничего удивительного в том, что его творение, его кукла, выходя в жизнь и освобождаясь от его власти, не удовольствуется ролью простой игрушки; наделенная магией творчества, она, естественно, как бы сама приобретает статус произведения искусства" [7, с. 75].

В разрезе узких глаз *госё нингё* как бы таится безграничное величие, сквозь которое проступает спокойствие и мягкость. На сердце человека, смотрящего на них, они действуют умиротворяюще, несут мир, спокойствие и тишину. Круглый животик, толстенькие и коротенькие, словно перевязанные шелковой нитью конечности – все это черты образа, выражающего простодушие и чистоту детства, жизненную силу ребенка, который и сам является воплощением энергии жизни. Вместе с тем целомудрие и наивность детства сочетались в художественном образе *госё* с сакральностью, неким таинством, магической внутренней силой.

Стилистические приемы, характерные для пластического искусства, в классических образцах *госё нингё* проявляются наиболее ярко. Выразительностью скульптурных форм, умелым использованием деформации и декоративной стилизации, утонченностью цветового решения, и, наконец, тщательностью отделки они не уступали в совершенстве храмовой скульптуре. Куклы отличались преувеличенной укрупненностью форм, грузностью пропорций, массивностью кистей рук и ступней, статичностью и монументальностью. При этом мастерам было присуще особое чувство меры – обобщенность и деформация форм только усиливали впечатление трогательной неуклюжести и неловкости младенца.

Японцы высоко ценили молочно-белый цвет кукол, давая им такие поэтические названия, как "*сирокику* (белая хризантема)" или "*сироникку* (белая плоть)" [4, с. 184]. "Как будто жизнь куклы, может быть и долгая, не оставила на ней никаких следов, ни пылинки! И казалось, эта удивительная прохладная, гладкая кожа жаждет тепла и ласки", – пишет о них Сэтоути [7, с. 79].

Белый цвет в Японии издревле считался цветом богов. Он символизировал чистоту, отсутствие скверны, являлся отражением священной славы и красоты божества [3, с. 21]. В синтоизме белый цвет почитался как знак совершенной чистоты и целомудрия. Такого цвета был священный *гохэй* (полоски белой бумаги), который использовали для обозначения особого сакрального места в синтоистском храме или пустого пространства на его территории, где якобы обитало божество.

Белый цвет в *госё* должен был подчеркнуть их божественную сущность и магическое предназначение – оберегать жизнь членов императорской семьи. Белый цвет был эстетически осмыслен кукольниками. В строгих интерьерах дворца или монастыря, где царила совершенная до суровости чистота и геометризм линий, можно было по достоинству оценить мягкое бликование скульптурных форм и прозрачную ясность белизны кукол.

Важное значение имела даже полировка поверхности скульптурок, которая рождала восхитительное сияние плоти, исходящее от *госё нингё*. Создание этого эффекта основано на глубинном расчете их создателей. Как уже говорилось, эти куклы изготавливали для расстановки во внутренних покоях дворца, чаще всего по его периметру. Там было довольно темно и кукол делали таким образом, чтобы они издавали едва заметное свечение [7, с. 79].

К середине 19 в. налаживается массовое производство *госё нингё*, куклы широко распространяются в среде богатых горожан, начинается новый этап в истории "дворцовых кукол", связанный с процессами, происходящими в городской культуре в период Эдо. В подражание старой столице мастерские по их изготовлению появляются в Эдо и Осака.

С этого времени происходит функциональная переориентация кукол. Утратив свой прежний сакральный смысл, они лишь частично сохраняют

функцию детского оберега. На первое место выходит их эстетическая роль. Теперь *госё нингё* чаще всего дарили по годовым праздникам *сэкку* как один из видов праздничного поздравления. Куклы становятся элементами декоративного убранства интерьера. Намечается тенденция превращения игрушки в декоративную скульптуру или скульптурную группу. "*Госё нингё*, прелестный, полный очарования образ ребенка, представал теперь перед глазами только на специальной подставке и по особым случаям" [5, с. 109]. Для горожан *госё нингё* оставались главным образом предметами почтительного любования, благоговейного восторга и достаточно редко использовались в детских играх. Они оставались символом традиций, связанных со священной особой императора.

В городской культуре при малой подвижности основных иконографических мотивов и стойкости традиционных форм наблюдается появление многочисленных вариантов классических типов *госё*. Путем медленного накапливания родственных вариаций, внесения, казалось бы, незаметных поправок и дополнений создавались новые типы кукол – *кавари госё нингё* (измененные *госё нингё*). Наряду с мальчиками получают распространение образы девочек. Меняется возраст персонажей. Изображаются дети семи-десяти лет: группа *томодати* – "друзья", *тэбёси* – "мальчик, хлопающий в ладоши" (ил. 2) – и даже взрослые люди (*вакадано* – "молодой господин" или *Хиноки сама* – "господин Хиноки").



Ил. 2



Ил. 3

Получают распространение наборы из семи или десяти фигурок размером не более десяти сантиметров для игры "похищение ребенка чертом (*котори асоби*)". В сюжетах кукол можно увидеть черты быта и нравов горожан. Так, куклы *Но нингё* были вытеснены персонажами, популярными в городской среде, героями театральных представлений Кабуки, например *Митатэ Кёгэн оката* (куклами в виде персонажей киотоского театра Мибу Кёгэн). Наряду с образом Отафуку, который восходит к иконографии богини веселья Амэ-но Удзумэ, создавались скульптурки божеств Дайкоку (ил. 3) и Эбису, где они выступают в виде малышей. Кукольники 19 столетия черпали темы из реальной жизни и собственных наблюдений, поддавались очарованию быта.

Видоизменяется внешний облик кукол. Уходит в прошлое таинственность и загадочная магия старых кукол. Недорогие куколки горожан простодушны и бесхитростны. В них больше реализма, приближенности к натуре. Уменьшается деформация фигурок, меньше становится голова. Форма теряет в массивности и цельности, но приобретает выразительность и меткость тонкой характеристики. Появляются куклы *госё* с подвижными деталями (*мицуорэ нингё*). Иногда составляются целые композиции, отличающиеся различными позами персонажей,

атрибутами, введением дополнительных фигур. Иконография усложняется бытовыми деталями. Куклы одеты в кимоно, волосы приклеены, глазные яблоки вставные. Под влиянием костюмных кукол *Укиё нингё* и *Итимацу нингё* усиливается игрушечная сущность *госё* – куколки, созданные для игры, дополняются отдельными комплектами кукольных принадлежностей. Одним из подобных образцов является кукла по имени Мансэй сама, которая является гордостью храма Хокёдзи. В ней угадывается облик десятилетней девочки. Она сидит на парчовой подушке, сбоку от нее *мамorigатана* – короткий меч для самозащиты. Ее сопровождает несколько наборов бытовых предметов, забавных, миниатюрных, но вполне реалистичных. У куклы есть своя печать, складной веер, плотницкие инструменты, игра *сугороку* (игра в кости), зеркало на подставке и многое другое, есть даже очки, пусть крошечные, но с увеличительным стеклом.

Усиливается декоративный эффект кукол, момент узорочья. На помощь пластическим формам приходит цвет. Такова игрушка *камэнори* ("малыш верхом на черепахе") (конец Эдо, Токийский национальный музей). Волосы на лбу и около ушей, ногти на руках и узор *мидзухики* на лбу условно нанесены красной краской⁵, черепаха расписана в яркой полихромной гамме.

Упрощается техника изготовления *госё нингё*. Недорогие куклы для горожан чаще всего делали в технике *нэрисэй* из пасты *нэримоно*. Ее изготавливали из глиноподобной массы, замешанной на клею из пшеничного крахмала с добавлением опилок павлонии или же просто из пшеничного крахмала, которую заливали в две деревянные матрицы (две половинки модели), покрытые смолой или глиной изнутри, прессовали и сушили, а затем покрывали пастой *гофун*.

Производство кукол *госё* продолжается и в наши дни, хотя теперь оно значительно сократилось. Современные изделия сохранили лишь одну функцию прежних кукол – декоративную. По сути, это мелкая декоративная пластика. Существуют немногочисленные авторские произведения, отличающиеся высоким художественным достоинством. Одним из знаменитых мастеров, придерживающихся классических традиций, является Ногуты Мицухико, виртуозно владеющий старым мастерством, но даже в его работах порой ощущается некоторая холодность и скованность. В целом в современных куклах *госё* наблюдается некоторая монотонность, преобладает шаблон, типы кукол однообразны.

В современном обществе куклы *госё* можно рассматривать как дань уважения традиций. Несмотря на то что изделия высокого искусства сравнительно редки, *госё нингё* продолжают занимать свое место на "почетном пьедестале", оставаясь объектом любования и почтительного внимания, и канонические формы изделий воспроизводятся снова и снова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эту часть алтаря с куклами прихожан мне посчастливилось видеть в 1999 г.
- ² См. подробнее о происхождении и особенностях этих кукол в моей статье "О некоторых аспектах изучения японских церемониальных кукол" в сборнике "Научные сообщения. Государственный музея Востока". Вып. XXI. М., 1992.
- ³ Одна из старых сохранившихся фигурок – любимая куколка Кацуромии, старшей сестры императора Кокаку (1780-1817). Она изображает ребенка – голыша (*хадако-татико*), пухлого младенца с едва намеченными узкими глазками.
- ⁴ Такие предметы, как *тай гурума* (повозка в виде рыбы), *тама гэбако* (драгоценная шкатулка), *хана гурума* (цветочная повозка) и другие, считались счастливыми талисманами и поэтому их давали детям в руки. В данном случае они усиливали благопожелательный смысл игрушки.
- ⁵ Надо напомнить, что в эти годы *госё нингё* чаще всего выполняли роль подарка, поэтому использовалось сочетание красного и белого (*кохаку*), означающее счастье, торжество. Вместе с тем в комбинации этих двух цветов заключена символическая связь жизненной силы и священного восторга перед вечностью. Красный и белый традиционно использовались в декоре свадебных подарков, так как вступление в брак представителей двух семей означало уподобление сакральной связи божественной пары [3, с. 30].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Chiba Souji. Dolls from Edo Period – Daruma, 1933, № 4.
2. Gribbin, Jill and David. Japanese Antique Dolls. Tokyo, 1984.
3. Japanese Coloring. Ed. by I. Tanaka & K. Kade. Tokyo, 1982.
4. Кагосима Дзюдзо. Госё нингё (Куклы *госё*). - Нихон-но когэй (Японские ремесла). Т. 5. Нингё (Куклы). Токио, 1972.
5. Нингё дайdzуикан (Большой альманах японских кукол). Токио, 1982.
6. Нихон нингё моногатари эхон. (Иллюстрированная повесть о японских куклах). - Ямада Токубэй. Нихон-но омотя (Японские народные игрушки). Токио, 1972.
7. Сэтоути Харуми. Нингё кико (Дневник путешествия к куклам). - Нихон-но когэй (Японские ремесла). Т. 5. Нингё (Куклы). Токио, 1972.
8. Ямада Токубэй. Нихон-но омотя (Японские народные игрушки). Токио, 1972.

Л. И. Кузьменко

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ КИТАЙСКОГО ФАРФОРА.

ВЫЯВЛЕНИЕ ПОДЛИННИКОВ И ПОДДЕЛОК

Китайский фарфор является важнейшим предметом коллекционирования как на Западе, так и в России. Сложившийся в настоящие дни большой антикварный рынок требует грамотной и квалифицированной атрибуции фарфоровых произведений. Поскольку отечественных специалистов в этой области чрезвычайно мало, представляется актуальным выработать методику проведения атрибуции китайского фарфора, которая могла бы помочь музейным сотрудникам, а также работникам антикварных аукционов и частным коллекционерам. В настоящей статье я коснусь лишь некоторых аспектов этой достаточно сложной проблемы.

Собирание китайского фарфора имеет свою историю. Оно началось в Европе в 17-18 вв. и было связано с модой на "загадочный Дальний Восток". В 19 в. в Европе и России начинается настоящий коллекционный бум, сопровождаемый более пристальным изучением истории культуры и развития стилей в искусстве стран Востока. Интерес к европейской старине нарастает параллельно с увлечением Востоком [19].

Если в 18 в. в приобретении дальневосточных предметов главенствовал "интерьерный" подход, то теперь на первое место выходит более целенаправленное собирательство, основанное на изучении, классификации и систематизации произведений искусства. Результатом этого явилось сложение тематических коллекций, базой для которых послужили уже накопленные в европейских домах вещи, а также привозимые в больших количествах из дальневосточного региона. Но поскольку ориенталистика и вещеведение в данной области только зарождались, а научная литература была представлена единичными работами [5, 6], то на западный рынок поступало очень много поддельных произведений, с марками, не соответствующими времени изготовления, которые привлекали доверчивых покупателей¹.

Подражания имеются практически во многих, даже известных, коллекциях. Воспроизведения, если это не грубые подделки, а сделанные очень качественно вещи, затрудняют работу музейных специалистов, вводят в заблуждение коллекционеров, тем более что в трудах известных исследователей аналоги и описания поздних изделий почти совершенно отсутствуют. Здесь приходится опираться во многом на опыт практической работы с фарфором, "вещеведческое" знание предметов. В качестве эталона могут служить экспонаты известных дворцовых фарфоровых коллекций, где сохранились

старые документы поступления, например фарфоровой галереи Цвингера (Дрезден) [3] и ряда других.

Сложность атрибуции китайского фарфора объясняется прежде всего тем, что мода на старину, идея "возврата к древности", выдвинутая известным теоретиком 16 в. Дун Цичаном (1555-1636), вызвала к жизни огромное количество подражаний в самом Китае, а их заказчиками были и императорский двор, и аристократия, и ученые. Этот процесс усиливается и в последующие периоды, особенно при маньчжурах в 18 в.

В течение периода Мин (1368-1644) точное воспроизведение вещей было затруднено из-за несовершенства технологии, но к концу 17 в. и в последующие столетия, когда мастера научились не только очищать тесто, делать прозрачные глазури, воспроизводить соответствующую колористическую гамму, но и нарочно "старить" сосуды, появляется фарфор, который практически точно повторяет подлинники. Например, в изделиях, расписанных кобальтом, краску специально загрязняли примесями марганца и железа, придавая ему мутноватый сероватый оттенок, характерный для раннеминских произведений.

На первом этапе в атрибуции фарфоровых произведений следует обозначить страну, что в целом ряде случаев бывает сделать довольно сложно. Так, существует проблема произведений китайского фарфора для экспорта в Японию начала 17 в. и следующего за ним "переходного периода" 20-80-х гг. 17 в., которые нередко определяются как "японские", или проблема атрибуции китайского экспортного фарфора 18 в., который подчас трудно отличить от европейского, и т. д.

Следующий этап атрибуции предмета - определение времени создания, при этом некоторые типы изделий могут датироваться в пределах полувека, полихромный фарфор только по периодам правления, а если правление длительное (например, правление Канси (1661-1722) или Цяньлуна (1735-1796), - то с точностью до 10-20 лет.

При первом знакомстве с фарфоровым изделием следует осмотреть его целиком, повертев в руках, иногда отойти и посмотреть на него издали, чтобы создалось общее впечатление. Иногда уже на этом этапе возможно сказать, современная ли вещь или старая. В некоторых случаях следует постучать по черепку, чтобы по звуку отличить фаянс от фарфора или каменной массы. Если черепок мягкий фаянсовый, издающий при простукивании глухой звук, то это изделие явно не китайское, поскольку мягкие фаянсовые черепки не характерны для китайского производства.

Затем следует обратить внимание на доньшко - глазуровано оно или нет, имеются ли на дне налепы в виде шариков от специальной треноги, на которую ставят изделия при обжиге. Если таковые есть, то вещь, скорее всего, японская, так как это свойственно только японской технологии. На доньшках изделия могут быть марки, хотя они иногда ставились на оплечье, на закраину горла,

особенно в больших произведениях - напольных вазах и аквариумах, которые трудно перевернуть, чтобы посмотреть дно. Иногда марки включаются в композиции орнаментальных поясов при росписи изделия.

Следует отметить, что за марки и авторские подписи нередко принимаются обозначающие различные благопожелания иероглифы, выделяющиеся в живописных композициях с жанровыми сценами - на знаменах, штандартах, на архитектурных деталях. Иногда эпиграфика вплетается в вязь растительного орнамента или заключается в причудливые картуши, как, например, иероглифы "*цзи ян* (счастливое предзнаменование)".

Марки из шести или четырех иероглифов с девизом правления императора ставят начиная с династии Мин. Они располагаются попарно вертикально и читаются справа налево: первый столбик - "*Да Мин*" или "*Да Цин*" (Великая Мин или Великая Цин²); средний столбик состоит из двух иероглифов с девизом правления, например "*Кан-си*", "*Вань-ли*" и т. д. Левый столбик включает иероглифы "*нянь чжи* (сделано в годы)". В марках с четырьмя иероглифами первый (правый) столбик отсутствует. Иероглифы пишутся подглазурно или надглазурно, иногда на неглазуrowанном фарфоре оттискиваются в тесте. В некоторых случаях марка имеет вид печати со стилизованными иероглифами.

Естественно, следует сначала грамотно прочесть марку, но при этом помнить, что многие из них не соответствуют периоду правления. Традиция ставить поддельные марки связана не только, как уже говорилось, с модой на китайскую старину как в самом Китае, так и в странах Запада, но и с указом 1677 г., запрещавшим частным заводам ставить марку с девизом правящего в настоящее время императора. Поэтому на продукции частных печей можно вообще не обнаружить марку, или увидеть более раннюю, или, как это было принято в период *Кан-си*, на дне изображался круг, лист артемизии, цветок орхидеи, зайчик, двойной ромб, волшебный гриб *линчжи* и др.

Практически не встречаются марки на экспортных изделиях, созданных в печах южных провинций. Мне не удалось обнаружить марки на изделиях *краак*³, *сваоу*⁴, *дэхуа*⁵, китайской *арита*⁶, на больших "дворцовых" вазах (т. е. предназначенных для европейских дворцов).

Со второй половины 19 в. марки ставятся и на экспортные изделия, что, конечно же, было отражением требований западного заказчика, который теперь обращал особое внимание на подписи. Самыми распространенными типами изделий позднецинского периода можно считать вазы и большие блюда с толстым черепком, покрытым кракелированной глазурью. При этом отдельные детали изделий выделяются поясами, нанесенными железной коричневой краской, иногда с люстровым блеском и легким рельефом, как бы имитирующими обрамление металлом, что, несомненно, связано с приспособлением к европейскому быту. На дне этих сосудов обычно имеется марка, процарапанная в коричневом квадрате, чаще всего с девизом правления,

например Чэн-хуа⁷ (ил. 1), Кан-си или Цянь-лун. В подобных ситуациях исследователь фарфора или коллекционер должен прежде всего сопоставить марку с общим обликом произведения, а главное – с качеством его работы. Вещь, выполненная в императорских печах, обладает высоким художественным и технологическим мастерством. Ее черепок – без примесей, чистый и белый, глазурь – блестящая, краски нанесены аккуратно или же артистически виртуозно (в зависимости от времени создания). В таком случае марка может (всего лишь может!) свидетельствовать о подлинности изделия.



Ил. 1

Далее следует доказать, не является ли хорошее качество свидетельством производства уже 20 в. (вряд ли это может быть 19 в., особенно его вторая половина, в связи с ухудшением технологии и качества экспортных изделий, хотя в императорском фарфоре традиции сохранялись), когда возрождаются многие сложные приемы и секреты фарфорового искусства.

Необходимо учитывать, в какой технике выполнена марка. "Хорошим признаком" является нанесение марки подглазурным кобальтом, иногда окруженной кобальтовым кругом.

С конца 18 в. появляется прием использования яркой или бледной фисташковой эмали, которая наносится с внутренней стороны вазы и на дно, на котором в резерве помещают марку, написанную кобальтом или же надглазурной железной красной. Чаще всего это марки периодов Цянь-лун (1736-1796) или Цзя-цин (1796-1821). Поэтому если в указанной технике марка обозначает более ранний период, то она не соответствует действительности.

Со второй половины 19 в. марки помещаются в декоративные медальоны на золотом фоне в окружении драконов, фантастической птицы фэнхуан или растительного орнамента. В 10-е гг. 20 в. марки, которые часто обозначают период Цянь-лун (из четырех иероглифов), наносятся фиолетово-голубой корпусной эмалью.

На современном фарфоре наиболее распространенной маркой является Цянь-лун, нанесенная надглазурно железной красной.

Но в любом случае, есть ли марка или она отсутствует, следующим критерием атрибуции вещи является выявление технологических особенностей. На этом этапе экспертизы приходится опираться на научную литературу, где есть указания на то, когда появляется тот или иной прием, служащий отправной точкой датировки [см., например, 16]. Уже выше говорилось, что фаянс не

характерен для китайского производства, что налесты на доньшке говорят о японском изделии. Известно, что если в росписи присутствуют эмали - белая, розовая, фиолетовая, фиолетово-голубая, а марка указывает на правление Мин, то вещь явно подражательная, поскольку данные эмали появляются только на рубеже 17-18 вв. [1, с. 230].

Важнейшим критерием атрибуции является стилистический анализ, базирующийся на сложнейшем комплексе изучения китайской культуры, в результате чего появляется "ощущение эпохи" при осмотре произведения. Могут широко применяться и аналоги, как опубликованные, так и увиденные непосредственно в различных собраниях.

Наибольшее количество подражаний вызывает фарфор правления *Кан-си* (ил. 2), соединивший в себе совершенство технологии и высокие художественные достоинства.

Произведения, продолжающие традицию стиля Канси, создаются и во второй половине 18 в., и в 19 в. — вплоть до сегодняшнего дня. При этом если совсем современные изделия все же можно выявить, то сделанные, скажем в 20-30-е гг. 20 в., — практически невозможно. Есть и другой аспект данного явления, когда за более поздние можно принять действительно изделия Канси, но созданные с отклонениями от "принятых" норм. Это обычно продукция провинциальных заводов, вещи, выполненные рукой неумелого мастера, с браком в результате нарушения технологии обжига, приводящие к цветовым искажениям и т. д. При экспертизе фарфоровых произведений меня больше поражает не плохое качество черепка, глазури или кобальта, а, наоборот, чрезмерная тщательность росписи, некоторая "прилизанность" рисунка, слишком



Ил. 2

яркие сияющие или же высветленные краски, присутствие интенсивного люстра на глазури. Но если при небрежной плохой росписи на изделии стоит марка с девизом *Кан-си* - это также указывает на более позднее время изготовления изделия, так как марка действующего правления ставилась только на фарфор высокого качества, выполненный в императорских печах.

Подражания изделиям Канси начинаются в середине 18 в., особенно в росписи "бледно-зеленого семейства". Его эмали предельно высветлены, а сам фон изделия становится ослепительно белым. В ряде случаев намечается утяжеленность черепка (чаще всего дна). Появляется новый принцип нанесения марки - она выполняется надглазурной железной красной, иногда на эмалевом фоне⁸.

В правление *Дао-гуан* (1821-1851) среди различных типов декорировки наиболее популярны *уцай*, *доуцай*⁹ и "зеленое семейство". Для сравнительного анализа немаркированного фарфора используются аналогичные изделия, имеющие марку правления *Дао-гуан*, при этом выявляются незначительные отклонения, позволяющие дифференцировать периоды их создания. Для начала 19 в. характерны бо́льшая сухость линии, неполное нанесение краски внутри контуров, оставляющее небольшие белые зазоры.

В 10-20-е гг. 20 в. произведения отличаются прекрасным качеством и черепка и росписи, очень точным воссозданием стиля определенных эпох. Это связано с новым этапом - началом научно-искусствоведческого изучения старого китайского фарфора, восстановления старых секретов.

Обратимся к наиболее характерным произведениям коллекции ГМВ, которые могут проиллюстрировать данную проблему. Ваза (инв. № 7679-I) по инвентарной записи проходит как "Япония, 18 в." Она создана в виде кубка с раструбом и выпуклой средней частью, что очень напоминает классические кубки "раннего Канси" (сравни, например, с вазой инв. № 6263-I). Поверхность вазы декорирована росписью в гамме *уцай*, в нижней части на расходящейся ножке - плоды *саньдо*, в верхней - восемь даосских бессмертных (*басянь*) встречают божество, летящее на фантастическом *фэнхуан* в облаках. Проанализируем те отклонения от "классических норм", которые опровергают причастность сосуда к периоду *Кан-си* и скорее указывают на более позднее время. Рисунок - предельно упрощенный, облака не имеют плавных изгибов или серповидных элементов, а трактованы как крупные спиралевидные узоры, скалы изображены в виде бесформенных расплывчатых пятен растекающимся кобальтом, железная красная имеет темный, с некоторым буроватым налетом оттенок. Все это - признаки изделий начала 20 в., таким образом, стилистический анализ позволяет переатрибутировать вазу и отнести ее к данному периоду¹⁰.

Большую загадку представляет ваза (инв. № 7704-I), которая, на первый взгляд, кажется произведением 18 в. - из-за хорошего качества работы, весьма грамотного построения композиции, тщательной прописи всех элементов. Она

расписана кобальтом оттенка *первани* (грязно-голубой), при этом краска ровная, чистая, без примесей; глазурь слегка тонирована. Ваза по форме и композиционному решению выдержана в традициях начала 18 в. - сюжеты помещены в крупные клейма на тулове и более маленькие на горлышке, обрамлены довольно суховатым растительным орнаментом, по оплечью нанесен орнамент с изображением фрагментов раскрытых цветов хризантем в резерве. Подобные решения характерны для стилистики рубежа 17-18 вв., а трактовка фигур с элементами гротеска - большими головами и "треугольными" носами - повторяет приемы "переходного" периода. Вместе с тем вся манера исполнения росписи - тщательная выписанность деталей, отход от асимметрии ранних изделий, внесение в композицию более поздних деталей - свидетельствует об изготовлении вазы в начале 20 в., когда усиливается интерес к позднеминскому искусству, а использование гротескного стиля можно связать с эстетикой живописи *гохуа* конца 19 - начала 20 в.

Рассмотрим большое глубокое блюдо (инв. № 11887-I), выполненное в гамме "зеленого семейства" в резерве на желтом фоне. Рисунок его росписи очень изящный. На дне размещена марка из шести иероглифов с девизом правления *Кан-си*. Блюдо было подарено Министерством культуры КНР и датировано (согласно записи в инвентаре) 17-18 вв., но ряд признаков позволяет мне опровергнуть эту атрибуцию. Прежде всего упомянем о характере глазури: она темная, с заметным люстром. На нее положена изящная роспись, но при этом излишне четкая и суховатая. Зеленая эмаль в резерве по оттенку ближе к бирюзовому, а не к светло-яблочному. Следует обратить внимание и на характер марки на дне: вроде бы она нанесена грамотно, четкими иероглифами, однако левая откидная черта в первом иероглифе *да* (*дай*) как бы переломлена и резко поднята вверх. Как утверждают китайские знатоки фарфора, это не характерно для надписей в правление Канси. На основе этих отступлений от классических образцов, можно считать данное блюдо произведением 20 в.

Наряду с фарфором Канси в самом конце 19 в., особенно в Европе, начинается увлечение сунскими и более поздними монохромами, а также фарфором периода *Юн-чжэн* (1723-1736). В период Гоминьдан (20-30-е гг. 20 в.) происходит обращение к стилю минского фарфора. При экспертизе таких изделий следует учитывать, что воспроизведение подлинных старых вещей китайскими мастерами 20 в. было довольно точным и грамотным.

Уже отмечалось, что важным критерием атрибуции является или изобразительный сюжет, или отдельный композиционный элемент. Например, изображение солнца в пейзаже или благопожелательных композициях указывает на то, что изделие расписано в период Цин, так как до этого солнце в произведениях декоративно-прикладного искусства, кроме как в декорировке императорского костюма, практически не встречается.

В сюжетах росписи фарфоровых изделий следует обращать пристальное внимание на реалии, различные мелкие детали быта, интерьера, костюма. Хотя, как известно, китайские мастера даже в период Цин, согласно традиции, изображали персонажей в доцинских костюмах, тем не менее, с конца 18 в. под сильным влиянием народного лубка, а через него - эстетики китайского театра - появляются персонажи в маньчжурском театрализованном платье. Иногда в росписи можно видеть персонажей в театральном гриме на фоне пейзажа или в обстановке дворца.

Важным датирующим моментом могут служить не только фасоны одежды, но и женских причесок. В период *Шунь-чжи* и раннего *Кан-си* (40-80-е гг. 17 в.) появляется мода, навеянная танскими образами: женские персонажи изображаются с прическами "туча" - с взбитым шиньоном или пышными прядями волос, находящимися на ушах (инв. № 20553-I).

Много проблем возникает в связи с необходимостью дифференцировать китайский и японский фарфор, изделия которого могут быть стилистически близки, например фарфор типа *краак*, *ко-сомэцкэ*¹¹ и *арита* (ил. 3). Что касается японских реалий - персонажей в японских кимоно с характерными прическами, японских домиков, ворот *тории*, горы Фудзи и т. п., то они могут встречаться и на китайском фарфоре, но только начиная с 10-х гг. 20 в., в связи с усилением влияния японского искусства.



Ил. 3

В работах 18 в. и более поздних следует обращать внимание на орнаменты, характер растений и цветов, а также на изображение драконов, которое является, пожалуй, самым популярным сюжетом в росписи, рельефной лепке или гравировке. Для вещеведов главным показателем служит количество когтей на лапе дракона. Известно, что древние драконы в соответствии с числовой символикой обязательно были трехкоготными. Но после монгольского завоевания (13-14 вв.) драконы становятся четырехкоготными. После реставрации китайской династии Мин в 1368 г.,

чтобы символически показать, что минский дракон сильнее монгольского, стали изображать пять когтей на каждой лапе, при этом оставив и четырехкоготного дракона. В декоре китайского официального костюма в период Цин существовала жесткая регламентация всех элементов, касающаяся и количества когтей, например, император мог "жаловать" пятый коготь чиновнику за заслуги. В связи с этим и в росписи фарфора на императорских изделиях пятикоготные драконы были обязательны, а на частной продукции можно встретить в основном четырехкоготных [20, с. 47-74].

В японском изобразительном искусстве дракон остался трехкоготным. Поэтому если, предположим, на изделии 18 или 19 в. мы видим трехкоготного дракона, то оно выполнено японским мастером. Трехкоготный дракон появляется на китайских сосудах лишь с 10-х гг. 20 в. вместе с другими вышеназванными японскими реалиями.

Очень важно определить изобразительные элементы в композициях "цветы-птицы". Ряд цветов и растений являются традиционными для китайского искусства, например побеги тыкв с плодами, виноград и даже пальма, которая часто включается в композиции начиная с периода Мин. Существуют в китайском искусстве и классические композиции с определенным набором цветов, которые часто представляют зашифрованное благопожелание. Среди них - "три друга холодной зимы" (ветви сосны, сливы *мэйхуа* и бамбук), цветы четырех сезонов (*мэйхуа*, пион, лотос, хризантема), *сы цзюньцзы*, то есть четыре благородных растения (орхидея, бамбук, хризантема, сосна). С ними сочетаются фазаны, *фэнхуан*, павлины, сороки, ласточки, а также бабочки и другие насекомые. Появление же в рисунках бегонии, махровой гвоздики, розы, ириса указывает на то, что изделия выполнены не ранее середины 18 в.

Исходя из вышеизложенных, хотя далеко не всех методов атрибуции, следует особо подчеркнуть, что экспертиза произведений китайского фарфора возможна только при полной комплексной атрибуции и сопоставлении различных факторов: наличия марки, проведенного визуального стилистического анализа, выявления технологических особенностей, знакомства с документами, подтверждающими поступление предмета, сопоставления с аналогами, а также анализа сюжетов и реалий, отраженных в декоре произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ.

¹ Марки, которые ставятся на китайском фарфоре, приводятся в большинстве фундаментальных работ по фарфору, см., например, [1, 5, 15].

² Период Цин – 1644-1911 гг.

³ Тип китайских экспортных изделий первой трети 17 в. для вывоза в Японию и Голландию. Они расписывались обычно кобальтом с характерным разделением поверхности на сложные клейма.

- ⁴ Изделия *сватоу* (от искаженного "Шаньдоу" – названия города) производились в мастерских провинции Фуцзянь – это главным образом керамика с тяжелым плотным черепком, с нарочито-примитивной росписью бирюзовой, черной эмалями и железной красной.
- ⁵ Дэхуа – мастерские в провинции Фуцзянь, где производился белый фарфор начиная с периода Сун (10-12 вв.). С 16 в. в этой технике создаются также скульптурные изображения буддийских персонажей небольшого размера для алтарей. Монохромные изделия покрывали очень светлой или белой глазурью. В Европе их называли "*блан-де-шин* (китайские белые)".
- ⁶ Тип китайского экспортного фарфора с начала 18 в., где использовалась традиционная сине-красная гамма японских изделий *арита* (производились в провинции Хизэн для экспорта в Европу), иногда в сочетании с зеленой и желтой эмалями.
- ⁷ Правление минского императора с девизом *Чэн-хуа* длилось с 1465 по 1488 гг.
- ⁸ Характер такой марки воспроизведен в книге "Выставка фарфора с росписью кобальтом из Шанхайского музея" [7, ил. 87] и относится уже к концу 18 в.
- ⁹ Техника *уцай* (пять цветов) сочетает подглазурную роспись кобальтом с надглазурными эмалями и железной красной, ее расцвет падает на 16 в. Техника *доуцай* (буквально "борющиеся" или "соперничающие" краски), появившаяся в период *Сюаньдэ* (1426-1435), основана на росписи зеленой, желтой эмалями, железной красной с добавлением подглазурного кобальта, ею также обычно окаймляются контуры рисунков.
- ¹⁰ Такая переатрибуция была произведена в моем (пока еще не опубликованном) каталоге "Фарфор 17 – первой трети 18 века в собрании ГМВ", законченном в 1998 г. (рукопись в архиве сектора Дальнего Востока).
- ¹¹ Фарфор *ко-сомэцкэ* (от японского "старый кобальт"), расписанный кобальтом, изготавливается со времени "переходного периода" для экспорта в Японию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

60. Beurdeley C. and M. La céramique chinoise. Fribourg, 1974.
61. Chinese Porcelain (The Transitional Period 1620-1683). Selection from the Michael Buttler Collection. N. Y., 1986.
62. Chinesischer Porzellan der Ming Dynastie 14 bis 17 Jahrhundert. Dresden, 1987.
63. Ferris A.M. 17-th Century Transitional Porcelains. The Development of Landscape Painting. - Oriental Art, 1968, vol. XIV, № 3, p. 184-193.
64. Franks A.W. Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery. L., 1876.
65. Grandidier E. La céramique chinoise. Porcelaine orientale. P., 1894.
66. Hobson R.L. The Later Ceramic Wares of China. L., 1925.
67. Honey W.B. Guide to the Later Chinese Porcelain. Periods of K'ang Hsi, Yung Cheng and Ch'en Lung. L., 1927.
68. Medley M. A Group of T'an-chi Porcelain. - Oriental Art, 1961, vol. VII, summer, p. 81-85.
69. Reichel F. Early Japanese Porcelain, Arita Porcelain in the Dresden Collection. Leipzig, 1981.
70. Sheaf C. Chinese Ceramics and Japanese Tea Taste in the Late Ming Period. - The Porcelain of Jingdezhen. Oxford, 1993.
71. Wiesner U. Chinesisches Porzellan. Mainz-am-Rein, 1981.
72. Yang Enlin Chinesische Porzellan Malerei im 17 und 18 Jahrhundert. Leipzig, 1886.
73. Zimmermann E. Chinesisches Porzellan. Bdl. I-II. Leipzig, 1913.
74. Арапова Т.Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа (конец XIV - первая треть XVIII вв.). Каталог. Л., 1977.
75. Богачихин М.М. Керамика Китая. М., 1998.
76. Дзёкай хакубуцукан сёдзо сэйка дзикатэн (Выставка изделий сине-белого фарфора из коллекции Шанхайского музея). Асахи симбун, 1988.
77. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
78. Московские коллекционеры произведений искусства Востока. Авторы Л.И. Кузьменко, В.А. Набатчиков и Н.В. Сазонова. М., 1997.
79. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика, история. М., 1975.
80. Цин дай цыци да цюань (Энциклопедия фарфора династии Цин). Тайбэй, 1996.
81. Чжао Цзинбянь. Мин Цин цайци (Многоцветный фарфор периода Мин и Цин). Пекин, 1987.

Г. М. Сорокина

О КАНОНИЧЕСКИХ ТИПАХ РИТУАЛЬНОЙ УТВАРИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТАЛЛЕ КАМБОДЖИ

Художественная обработка металла является одним из наиболее древних и традиционных видов искусства Камбоджи. В нем нашли свое отражение религиозно-мифологические представления, эстетические принципы и художественные идеалы, социокультурные аспекты жизнедеятельности кхмеров. Разнообразные изделия из металла - скульптура, культовые предметы, утварь - играют в ритуально-обрядовой практике камбоджийцев важную роль.

В настоящей статье рассматривается лишь часть этого значительного культурного комплекса. В ней дается краткий обзор истории развития этого вида художественного ремесла Камбоджи, приведены некоторые сведения о социальном положении мастеров, способах организации обучения и производства, о технических приемах, религиозных обрядах, сопровождающих процесс изготовления произведений. Основное внимание в статье уделяется только одной группе изделий, а именно культовой утвари, включающей наиболее традиционные и канонические типы - чаши для подношений, сосуды для омовения, окропления и возлияния священной воды и др. Задачей автора является выделение основных типов сосудов, определение сферы их применения в обрядовой практике, описание форм и орнаментального убранства с выявлением декоративных элементов, в которых в той или иной степени отразились религиозно-мифологические воззрения кхмеров. Объектами для исследования стали произведения конца 19 - первой половины 20 в. как наиболее многочисленные, сохраняющие канонический облик и по-прежнему используемые в традиционной обрядности. Подобный выбор определен и тем, что изделия более ранних периодов представлены во многих музеях мира лишь единичными экземплярами и не дают возможности делать на основе их анализа какие-либо обобщающие выводы¹. В этой связи интересный материал для изучения представляют собрания ритуальных предметов второй половины 19 - начала 20 в. королевского монастыря Прах Кео Морокот и Национального музея в г. Пномпене, с которыми я смогла познакомиться во время командировки в Камбоджу в 1989 г., экспонаты из коллекции Государственного музея Востока, а также немногочисленные, к сожалению, публикации современных произведений торовтики.

Культовые сосуды Камбоджи, особенно это касается чаш для подношений, ни разу не становились предметом специального исследования ни в зарубежной, ни в отечественной научной литературе, хотя публикации отдельных предметов и небольшие разделы о художественном металле вообще

включались в монографические труды таких авторов, как Ж. Гролье [12, 13], Ж. Буасселье [2], Ж. Сёдес [6], Э. Поре-Масперо [20] и др. Значительно больше внимания ученые уделили традиционной обрядности кхмеров. Среди зарубежных исследователей эта тема нашла отражение в работах А. Леклера [15], Ж. Гролье [12], М. Жито [9], Э. Поре-Масперо [19, 20, 21], М. Эбихары [8], Д. Стейнберга [23] и др. В отечественном востоковедении социокультурный аспект жизнедеятельности кхмеров изучался и активно разрабатывается сейчас Н.Н. Бектимировой [26], И.Г. Косиковым [31, 32], Л.А. Седовым [33], Г.Г. Стратановичем [35], А.С. Агаджаняном [25], Я.В. Чесновым [36, 37] и др. Однако в своих работах ученые, описывая ритуалы и обряды, лишь упоминают используемую утварь. Тем более актуальной мне представляется задача определить условия бытования культовых предметов и ввести в научный оборот некоторые наиболее распространенные и канонические их типы.

Как уже упоминалось, искусство обработки металлов известно в Камбодже с давних времен: к IV тыс. до н. э. относится развитие металлургии меди, в III тыс. до н. э. появляется бронза. Расцвет бронзовой культуры, соответствующей южному варианту Донгшонской цивилизации, падает на середину I тыс. до н. э. Наиболее известными и характерными для нее предметами являются богато орнаментированные барабаны, использовавшиеся в ритуальных целях. Металлические художественные изделия создавались в Камбодже на протяжении нескольких тысячелетий. Подтверждением этому служат археологические данные. Во время раскопок на территории раннекхмерского государства Бапном (2-6 вв. н. э.), например портового города Окео, были обнаружены золотые, серебряные, бронзовые, оловянные предметы: перстни-печатки, амулеты, другие ювелирные изделия². Ценные сведения об обычаях и ремеслах Бапнома и его преемника государства Ченла (6-8 вв. н. э.) содержатся в китайских письменных источниках. Так, хроника династии Цзинь (265-420) "Цзинь шу" сообщает: "...Они любят вырезать орнаменты и заниматься чеканкой. Посуда, на которой они едят, большей частью из серебра" [27, с. 109]. В хронике династии Южная Ци (479-502) говорится: "...Люди Фунани делают кольца и браслеты из золота и сосуды из серебра..." [27, с. 268], а в хронике династии Лян (502-557) описываются придворные обычаи и упоминается, что "перед королем расстилают кусок хлопчатобумажной ткани, на который ставят золотые вазы и курильницы" [27, с. 269].

Важнейшим этапом развития искусства художественной обработки металлов стало время существования кхмерской империи Камбуджадеша (9-14 вв.), известной также под названием Ангкорской. Для отправления господствовавших в тот период индуистских культов по всей территории значительно расширившегося государства возводились многочисленные храмы, в которых совершались ритуалы поклонения божествам. Царь, одной из функций которого было посредничество между богами и людьми, вместе со

жрецами *пурохитами* участвовал во многих обрядах, призванных обеспечить процветание всей страны и ее обитателей. В одной из храмовых надписей сообщается, что дым от жертвоприношения царя "низвергается на землю в виде ливня богатства" [33, с. 62]. Для проведения этого и других ритуалов мастера должны были создавать множество разнообразных предметов: сосуды для возлияния священной воды, молока и масла, чаши для подношений и омовений, подносы, курильницы, светильники, цветочные вазы, а для скульптур богов - съемные золотые и серебряные ювелирные украшения, футляры из драгоценных металлов для их атрибутов и линги - фаллического символа Шивы. Произведения металлостов постоянно упоминаются в храмовых надписях при перечислении даров; так, в тексте храма Прах Кео (10 в.) упоминаются "чаша новая, украшенная прекрасными драгоценностями, палица и ожерелье из сверкающего золота" [12, с. 71], а в надписи Лолей (конец 10 в.) - "украшения, серебряные и золотые вазы, плевательницы, паланкины, опахала, зонты" [5, с. 119]. Как особо щедрые называются подношения Сурьявармана II (1113-1150) храму Прах Вихеар по поводу его восшествия на престол: "...Драгоценные украшения покрыли всю поверхность святой пирамиды, землю священной аллеи и даже площадку для сожжения жертвенного риса" [33, с. 38]. Сфера применения изделий художественного металла не ограничивалась религиозными рамками, металлическая посуда и утварь широко использовались также при царском дворе и в домах высших сановников. Китайский посланник Чжоу Дагуань, побывавший в Камбодже в 1296-1297 гг., описывая торжественную процессию, упоминает придворных дам, несущих золотые и серебряные предметы царского обихода [18; 33, с. 71].

Ценным источником для изучения данного вида искусства являются средневековые храмовые рельефы, на которых можно видеть разнообразные культовые и бытовые чаши, сосуды, кувшины, вазы, светильники и др. Эти изображения тем более важны, что от былого великолепия и изобилия до наших дней дошли немногочисленные предметы, не позволяющие полно и достоверно судить ни об эволюции форм, ни о технике исполнения или декоративном оформлении вещей. Основную массу сохранившихся памятников ангорского времени составляют изделия, отлитые по выплавляемой восковой модели из медных сплавов, в то время как произведения тореvтики из драгоценных металлов представлены лишь единичными экземплярами. Надо отметить, что к благородным металлам в этот период причисляется также особая темно-коричневая бронза *самрит*, называемая иногда "бронзой девяти королей", так как предполагалось, что ее образуют девять составляющих³. Считалось, что в посуде из бронзы *самрит* долго не портится еда, не сохнет известь для жевательной смеси - бетеля. Некоторые виды лекарств также рекомендовалось изготавливать в сосудах из "чудодейственной" бронзы.

Что касается организации производства, то средневековые ремесленники входили, как правило, в родо-профессиональные объединения, известные как *варга* (группа, отряд). Лишь одна категория - золотых дел мастера - в качестве специальной привилегии, по-видимому, была удостоена особого высокого статуса *варна*⁴. Работали мастера в основном при царском дворе и крупных храмах. Эта традиция сохраняется и позднее, после распада империи Камбуджадеша, когда совершается переход к моноэтническому государству. Так, в начале 17 в. при переносе столицы в г. Удонг в самом городе и его окрестностях начинают активно работать несколько металлообрабатывающих мастерских, часть из которых продолжает существовать и в 20 в. Например, в деревне Пхсар Дек (Деревне кузнецов) мастера по-прежнему отливают скульптуру и изготавливают металлические предметы религиозного и светского обихода. Ремесленники, обслуживавшие нужды королевского двора, продолжали жить при дворце и в домах высших сановников вплоть до первой четверти 20 в. В Пномпене на территории королевской резиденции в 1907 г. функционировали два ателье: одно - по производству ювелирных изделий и торевтики, другое - по изготовлению художественных тканей - вышивки и ткачества. Указом короля в 1912 г. они были реорганизованы в Королевскую школу камбоджийских декоративных искусств, а в 1917 - в Школу искусств Камбоджи. Художники трудились по заказам знати, а часть изделий продавалась в небольших салонах при дворце. С 1920 г. и до сегодняшнего дня Школа искусств располагается в специально построенных для нее помещениях, составляющих единый комплекс со зданием Национального музея. Школа была и остается главным обучающим учреждением со своими производственными мастерскими, сыгравшими большую роль в возрождении традиций национального искусства.

С ангорского периода и до конца 19 в. сохраняют свое значение также храмовые мастерские. После становления (с конца 13 в.) буддизма тхеравады в качестве господствующей религии по всей стране возводится множество монастырей - ватов, при которых функционировали школы, где преподавали как религиозные, так и общеобразовательные дисциплины. Присущий тхераваде в Индокитае обычай временного монашества, когда каждый мальчик часть жизни (от трех месяцев до нескольких лет) должен был провести в монастыре, способствовал распространению религиозного образования. Помимо этого при некоторых ватах организовывались мастерские, где юноши могли получить навыки профессионального образования: архитектора, скульптора, рисовальщика. Монахи-учителя, почитая духовное наследие предков и неизменно следуя канонам культового искусства, использовали традиционные технические приемы и принципы орнаментации. В то же время в этих центрах существовали определенные ограничения, в них не обучали, как правило, "светским" ремеслам, т. е. изготовлению бытовых предметов. Однако общие

знания о национальном искусстве, которые приобретали ученики в этих школах, широко использовались ими после выхода из монастыря и при создании металлических изделий, ювелирных украшений и др. Это сыграло значительную роль в сохранении и преемственности художественных традиций, но в конце 19 - начале 20 в. влияние храмовых мастерских ослабевает, а их количество сокращается, что явилось, наряду с другими причинами, следствием действий французской колониальной администрации, направленных на секуляризацию образования и расширение системы светских учебных заведений.

После завершения учебы многие камбоджийцы создавали собственные мастерские, где нередко работала группа родственников. Принцип родо-профессиональных объединений ремесленников остается неизменным в Камбодже на протяжении столетий. В наши дни первые уроки юноши получают у родственников, затем стремятся продолжить профессиональное образование, например в Школе искусств, после чего зачастую возвращаются в семейное производство. В крупных городах существуют небольшие фабрики, где могут одновременно работать несколько десятков человек, но в основном камбоджийцы предпочитают систему заказов от владельцев художественных салонов и магазинов. Металлолитейные и ювелирные мастерские располагаются обычно в пригородах; так, например, к северу от Пномпеня находится знаменитая деревня Компонг Льюнг, жители которой занимаются металлообработкой уже более 200 лет. Этот вид искусства считается мужским занятием, но в последние годы женский труд используется на завершающей стадии создания произведений, где требуется кропотливая, тщательная проработка мелких деталей. Характерной особенностью традиционной организации производства является определенная нерасчлененность функций мастера, а именно - один и тот же человек отливает культовую скульптуру, делает чаши, шкатулки, наборы для бетеля, ювелирные украшения: (филигранные цепочки, браслеты, кольца с драгоценными камнями), выполняя самостоятельно все операции.

Основными техническими приемами, используемыми камбоджийскими тореvтами, были и остаются литье по выплавляемой восковой модели и чеканка. Для литых изделий используются медные сплавы, близкие по составу к бронзе или латуни, а для произведений тореvтики - серебро, которое с периода раннего средневековья привозилось в Камбоджу в слитках и листах из Китая, а в настоящее время из Сянгана (Гонконга) и Сингапура. Форма изделий монтируется из нескольких частей, детали - ножки, подставки, носики, ручки, декоративные скульптурные элементы - крепятся отдельно. Чеканятся изделия снаружи и практически никогда изнутри. В 19 в. под влиянием художественной традиции соседнего Таиланда для декорирования предметов из золота и серебра часто применяли чернь и вкрапления цветной эмали красного, зеленого, желтого, ярко-синего цветов, напоминающие вставки драгоценных камней. Но этот прием почти полностью вышел из употребления в 20 в.⁵

Богато орнаментированные произведения художественного металла предназначались для использования в религиозных и светских ритуалах, и их создание, как и все, связанное с сакральной сферой, сопровождалось проведением ряда обрядов. Так, приступая к работе, мастер должен был совершить церемонию очищения и в дальнейшем обязательно соблюдать традиционные ритуалы во время *тхнгай сэль* - священных дней месяца (8-й и 15-й дни прибывающей луны и 8-й, 14-й или 15-й - убывающей), когда посещались храмы, перед изображениями Будды возжигались свечи и слушались священные тексты. Перед отливкой печь трижды обходили слева направо, держа в руках зажженную свечу и благовонные палочки. Затем делались подношения (*байсей* или *сла тхо*) из риса, ствола и листьев банана, листьев бетеля и благовонных палочек божеству земли и вод Крон Пали, духу-охранителю местности *неак та* или богу Писнуке (санскрит. Вишвакарману). Небесный зодчий Писнука считается в Камбодже создателем всех искусств, орнаментов и узоров, он покровитель ремесленников, и в честь него мастерами перед началом работ произносится специальная мантра, а после их завершения - благодарственные религиозные формулы. Важное место, которое занимает Писнука в религиозной системе Камбоджи, подтверждает тот факт, что для многих кхмеров этот образ сливается с образом бога Вишну, защитника Вселенной, одного из верховных божеств индуистского пантеона.

Значительным фактором, обусловившим непрерывность традиции этого вида прикладного искусства, была постоянная востребованность произведений художественного металла - ведь все важные события в жизни кхмеров сопровождаются проведением различных ритуалов. Обрядовая практика тхеравады в Камбодже включает в себя в качестве постоянных и важнейших компонентов, наряду со священным текстом, совершение подношений образам Будды, богам, духам, а также дарения монахам, монастырям и храмам. Основой подношений являются рис, листья бетеля, орехи арековой пальмы, свечи, благовонные палочки, из которых составляют парные композиции, а также пищевые продукты, раскладываемые по тарелкам в пяти различных вариантах, например, пять видов мясных блюд, фруктов, сладостей и т. п. Монахам и сангхе (буддийской монашеской общине) дарят одежду, предметы утвари, пищу, сигареты, бетель, деньги и др. Обязательным элементом многих обрядов и церемоний является окропление, омовение освященной водой и ее возлияние, поэтому существует необходимость в большом числе подносов, чаш, сосудов для воды и т. п. В алтарные композиции непременно включаются подсвечники, курильницы, подставки для благовонных палочек, при изготовлении которых также используют благородные металлы, бронзу, латунь. Кроме того, на ступенях алтаря и около него часто ставятся искусственные металлические цветы, как правило лотосы, и фрукты, выполняемые в комплекте с чашей или вазой. Сбоку могут размещать маленькие металлические деревца, символизирующие

священное дерево Просветления, и votivные таблички *прах сонлэк*, приносимые прихожанами в храм во исполнение обета или во время дней *Протьюм бена* - праздника поминовения усопших. За алтарем в некоторых храмах устанавливались металлические урны с прахом особо уважаемых прихожан.

Во время ежедневных служб в буддийских святилищах перед изображениями Будды зажигались свечи и воскурялись благовония. Пламя свечей символизировало Просветление Учителя, а также непрерывность жизни, переходящей от тела к телу, от перерождения к перерождению, как огонь от свечи к свече, от лампы к лампе. Запах благовоний ассоциировался с ароматом добродетели и нравственности. А подносимые в дар Будде цветы, обычно бутоны лотоса или соцветия растения *тхвай прах* (буквально "подношение Будде", *Allamanda cathartica*), призваны были напоминать о быстроте увядания и бренности человеческой жизни. Хотя по своей внешней форме данный ритуал схож с жертвоприношением, его значение, внутренний смысл иной - это знак уважения к основателю Учения, свидетельство решимости продолжать движение по пути истины и самосовершенствования, приверженности Дхамме (Закону Будды). Кроме того, участие в религиозных обрядах, церемониях дарения являются для мирян основным источником приобретения моральных заслуг, улучшающих карму индивидуума. В кхмерском "народном" буддизме идея накопления заслуг и, самое главное, возможность их перераспределения, распространения на всех родственников, живых и усопших, или участников культового действия, привела к подчеркнутой демонстративности и массовости церемонии. При этом соблюдение внешних форм религиозной обрядности выдвигается на первый план. Подобная публичность предполагает четкое следование всем ритуальным предписаниям, включая использование надлежащих культовых предметов, формы которых, а частично и декор, определены традицией.

Наиболее распространенным типом сосудов для подношений является *пеан* - небольшой круглый поднос на высокой ножке и его вариант *тъянг пеан* - глубокая чаша на конусовидной ножке (ил. 1)⁶. Данные предметы бытуют в Камбодже на протяжении ряда столетий, аналогичные изделия можно видеть уже на рельефах храмов Ангкор Ват (середина 12 в.) и Байон (конец 12 в.), где они присутствуют как в дворцовых интерьерах, так и в жанровых сценах из жизни простолюдинов и в орнаментальных композициях⁷. В храмовой обрядности подносы *пеан* использовались чаще всего для подношений пищи - риса, фруктов, сладостей, а также бетеля. Такую же функцию они выполняли в дни календарных или семейных праздников, непременной частью которых являются ритуалы почитания небожителей (*тевода*), бога Крон Пали, духов местности (*неак та*), духов предков (*арак та*) и др. Следует отметить, что применение *пеан*, как и *тъянг пеан* всегда подчеркивает церемониальный характер действия. Например, во время проведения обряда Священной борозды

(апрель - май) быкам, участвовавшим в ритуальной пахоте, предлагали на серебряных подносах *неан* рис, бобы, кукурузу, траву и т. п. и в зависимости от их выбора определяли виды на урожай.



Ил. 1

Кроме того, в ряде случаев *неан* служили подносами для передачи различных предметов или даров, чтобы акцентировать торжественность момента или проявить особое уважение к одариваемому. Так, в дни *Катхена* - религиозного праздника, отмечаемого в конце сезона дождей (октябрь - ноябрь) и знаменующего завершение трехмесячного срока неотлучного пребывания монахов в монастыре, проводится церемония подношения им новых одежд и необходимой утвари: циновок, чаш для подаваний, вееров, москитных сеток и др. Миряне жребием, извлекая из сосуда подписанные бумажки, определяют, кому они делают дар. В Королевском дворце этот обычай также соблюдался, хотя и

чисто формально, ведь, согласно традиции, именно король одаривал верховного главу сангхи, единственный билетик с именем которого он доставал из золотой чаши *тъянг пеан*. Процессия прихожан с красиво уложенными на чашах подношениями следовала в храм, где *пеан* и *тъянг пеан* устанавливались напротив алтаря. Подарки передавались общине, монахи произносили наставления и благословения, а завершался праздник совместной трапезой, играми и танцами. Считается, что сам Будда позволил своим ученикам, испачкавшим во время сбора подаяний одежду в грязи, принимать новую от мирян. Для верующих участие в *Катхене* - источник приобретения многих заслуг, улучшающих карму.

Столь же широка сфера применения *пеан* как церемониального предмета в семейных праздниках. В качестве примера можно привести некоторые эпизоды сложного, многоэтапного обряда традиционной свадьбы. Во время помолвки, длившейся до двух лет, жених должен был поработать на родителей невесты и построить отдельный дом. Когда условия бывали выполнены, родственники юноши писали об этом на особой красной бумаге, клали письмо на поднос *пеан* и относили в дом нареченной. А непосредственно в день свадьбы близкие и друзья жениха образовывали процессию и с едой, подарками, разложенными на *пеан* и *тъянг пеан*, шли к дому невесты или специально построенному сооружению, где проходило торжество.

Культовые и церемониальные сосуды в Камбодже обладают устойчивостью формы, их основные структурные элементы неизменны, а отличаются они размерами, деталями, декоративным убранством. *Пеан* имеет вид круглого, плоского или слегка вогнутого блюда на конической (или полусферической) ножке, крепящейся к подносу посредством соединительных колец. Как правило, детали таких изделий делаются из плоского листа при помощи давления по специальной модели и монтируются, реже форма выколачивается, а декор наносится в технике контурной чеканки с опусканием (заглублением) фона. Края сосудов могут быть гладкими или фестончатыми, зубчатыми, число соединительных колец варьируется от одного до трех, тулово и ножка снабжается рельефными ободками, что обогащает и разнообразит внешний вид изделий. В основе их формы лежит лотос - полностью раскрывшийся цветок или лотосовая розетка (для сосуда *пеан*) или полураспустившийся (для сосуда *тъянг пеан*). Ножка одних произведений повторяет в уменьшенном виде очертания тулова чаши, а в других - напоминает семенную коробочку цветка. Принятие лотоса в качестве пластического прототипа вполне закономерно в данном случае и соответствует его многогранной символике в религиозной традиции буддизма. Широко известно значение этого цветка как опоры, поддержки божеств (не случайно их изображают на лотосовых тронах) и сакральных предметов. Помимо этого, он олицетворяет чистоту помыслов, совершенную мудрость и освобождение от мирской суеты. Лотос является также одной из мифологем

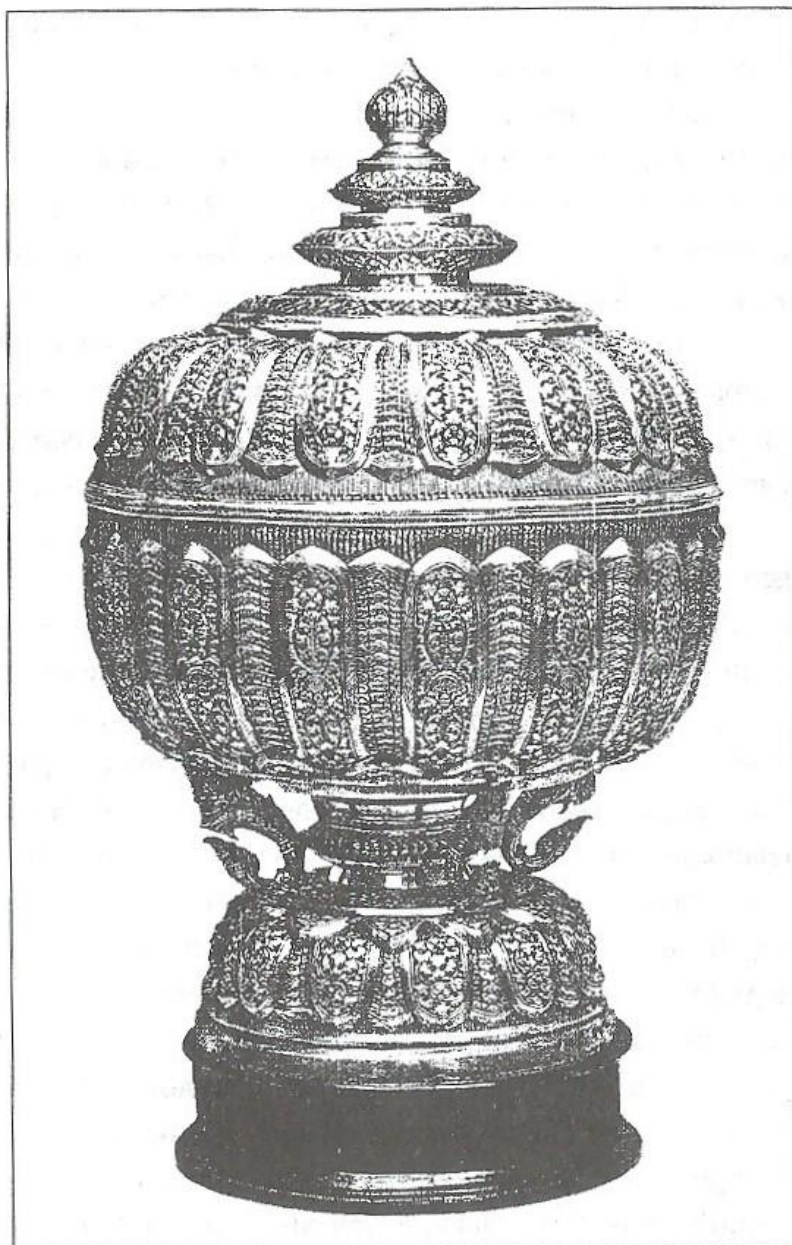
Мирового дерева, его стебель, как ось Вселенной, соединяет три сферы: небесную, земную и подземную. Связанный с водной стихией - источником жизни, цветок становится пожеланием процветания, плодородия. В то же время, соединение в одном сосуде изображений раскрывающегося цветка и его плода - коробочки с семенами - весьма симптоматично и служит напоминанием о быстротечности бытия, краткости цветения и неизбежности увядания.

Декор чаш подчеркивает их тектонику, помогает раскрыть конструктивную логику, пластическое и образное содержание и указывает на ритуально-церемониальное назначение предмета. У плоских подносов акцентировался центр, где помещалась круглая розетка, заполненная обычно цветочно-лиственным узором *пхни тес* (узор побега). В середине композиции чаще всего находился многолепестковый цветок или распускающийся бутон, с отходящими от него кольцами-побегами с пышной листвой. Декоративной обработке обязательно подвергались фестончатые края, в орнаментике которых предпочтение также отдавалось растительным мотивам. Поверхность кубкообразных чаш *тъынг пеан* могла быть дольчатой, проработанной в виде удлиненных, выпуклых лепестков лотоса, что еще более сближало чашу с ее природным прототипом. Пространство внутри лепестков сплошь заполнялось мелким лиственным узором, аранжируемым в продольные ряды вдоль вертикальной оси симметрии. В других случаях широкий средний регистр на тулове чаши делился на несколько трапециевидных секторов с узкими ребристыми или полукруглыми выступами между ними. Для данного композиционного построения было характерно размещение в центре каждого четырехугольника изображения какого-либо религиозно-мифологического персонажа, чаще всего *теп праном* (божество поклоняющееся) - второстепенного божества, персонифицирующего природные силы. *Теп праном* считаются обитателями рая Индры или Вишну, а в буддизме - одного из низших небес, и, по представлениям кхмеров, являются охранителями королевства, монастырей, святых мест и сакральных предметов. Они изображаются в виде поясных женских (редко мужских) фигур, "вырастающих" из цветка лотоса или пальметты. Их руки сложены у груди в молитвенном жесте, часто от них отходят длинные стебли с бутонами лотоса. Как правило, торс божества обнажен, на шее имеется ожерелье, на руках - браслеты, а голову венчает диадема *мокот* с высоким коническим навершием и заушными украшениями в виде крылышек. На чашах фигурки часто обрамлены растительными мотивами вроде цветочно-лиственного *пхни тес* или лианообразного *пхни вел* (узор лианы, выюнка). Узор повторяется в каждом четырехугольнике, а орнаментальное оформление ножки обычно соответствует убранству тулова. При подобном решении декора края чаш предпочитали делать ровными, а не фестончатыми и украшали узким пояском из стилизованных заостренных трилистников *кбань кесо* (тычинки лотоса) или мелких лепестков-листьев *сонлэк* (листок).

Небольшие *пеан* нередко целиком отливаются из бронзы, в таких случаях декор их гораздо скромнее. Обычно поверхность тулова и ножки остаются гладкими, лишь их края обрамляются поясками с растительным узором. Как правило, это лианообразный орнамент *пхни вел* или повторяющиеся ряды с узором из вытянутых трилистников, которые трактуются кхмерскими мастерами как тычинки лотоса или распускающийся бутон этого сакрального цветка, а иногда как получищенные рисовые зернышки. Но во всех случаях символика мотива связывается с идеей плодородия, процветания и вечного возрождения природы.

Другим традиционным типом сосуда для подношений является *саккара пхеат* - полусферическая чаша на высокой полукруглой ножке, дополненная глубокой крышкой такой же формы (ил. 2). Закрытая, она имеет вид приплюснутой сферы. Торжественные *саккара пхеат* используются как в обрядах мирян, так и в храмовых церемониях. Они могут применяться для подношения пищи - риса, мяса, фруктов - в ритуалах почитания Крон Пали, богов-охранителей сторон света (*лукабала*), духов местности и предков и др. В светской обрядности эти чаши предназначены для поднесения даров в особо торжественные моменты, нередко они и сами становятся подарком. Совершенно обязательными *саккара пхеат* считаются при праздновании традиционной свадьбы, при этом непременно используются парные чаши, желательно из драгоценных металлов, в которые родственники жениха укладывают подарки невесте - ювелирные украшения, одежду, деньги, драпируют шелковыми тканями *хоуль* и несут в торжественной процессии в дом новобрачной. В другие чаши помещают предписанные обрядом блюда: рис, курицу, свиную голову, рисовые пирожки цилиндрической (*ансам*) и конической (*ком*) формы, олицетворяющие мужское и женское начала, без которых, по мнению кхмеров, брачный союз будет бесплодным. Во время свадебного обряда специальный танцор - один из распорядителей праздника - церемониальным мечом убирает шелковые покрывала с чаш, снимает крышки и читает священные молитвенные формулы, завершая словами "Победа! Счастье!", которые за ним повторяют все присутствующие. Иногда в *пхеат* также клали особые дары для танцоров.

Наряду с крупными сосудами (от 30 до 50 см в высоту) бытовали и небольшие чаши (10-15 см) для косметики, мелких денег, ювелирных изделий. Подобные *пхеат* часто не имели ножки, их шаровидное тулово завершалось выпуклым донцем, и они устанавливались на маленьких подставках-подносах с фестончатыми краями.



Ил. 2

Для изготовления *саккара пхеат* применялись те же материалы и техники, что и для *пеан*, но при этом они нередко дополнялись скульптурными деталями. Так, тулово и ножка могли "соединяться" фигурками мифических существ: солнечного орла Крута (Гаруды), змеи *ниэка* (нага) или чудовища *мако* (*макара*). Изображения этих персонажей наиболее часто встречаются в декоративно-прикладном искусстве Камбоджи. В религиозно-мифологических представлениях кхмеров Крут связывается с высшими, небесными сферами, он является ездовым животным (*вахана*) бога Прах Нореая (санскрит. Нараяна, одно из имен Вишну), разрушителем зла и охранителем священных мест. *Мако* - фантастический зверь с рыбьим телом, головой монстра с хоботоподобным носом и гривой - олицетворяет водную стихию и даруемое ею плодородие, он оберегает

сокровища морского царства. Но совершенно особое место в воззрениях камбоджийцев занимает семиглавая змея *ниэк*, воспринимаемая как владычица всех кхмерских земель. Короли Камбоджи относили возникновение своей правящей династии к браку между принцем Прах Тхоном и девушкой-змеей, дочерью повелителя подводного и подземного миров. Фигуры *ниэк* с высоко поднятыми, раскрытыми капюшонами-головами символизировали силу и мощь королевской власти, божественное покровительство и были призваны обеспечить процветание стране и ее обитателям. В тхераваде *ниэки* считаются охранителями сакральных текстов и священных мест. Таким образом, объемные изображения перечисленных мифических существ являются не только дополнительными декоративными элементами чаш, но и, обладая многозначной символикой благопожелательного характера, способствуют раскрытию смыслового содержания орнаментального убранства изделий.

Другими фигурными деталями сосудов были ручки крышек, которые чаще всего имели вид бутона лотоса, иногда такая "шишечка" увенчивала многоярусное навершие в виде ступы. Подобная форма была функционально удобна и, что особенно важно, соответствовала характеру декора, в котором, как в случае с *тъянг пеан*, преобладали лotosовые мотивы. На произведениях, украшенных чеканкой, излюбленный узор - цветочные лепестки, который помещался и на тулове с крышкой, и на ножке. Рельефные удлиненные полуovalы с заостренными концами и углубленными желобками между ними придавали поверхности чаш дольчатый вид, обогащая ее светотеневыми эффектами и напоминали о природном прототипе - распускающемся цветке. Иногда, чтобы подтвердить это сходство, края сосудов покрывались мелкими прямыми штрихами с точками на концах, имитирующими тычинки лотоса⁸. Пространство внутри лепестков заполнялось растительными узорами *пхни тес*, *пхни ампэу* (сахарный тростник) в виде прямого ствола с отходящими от него через равные промежутки завитками-волютами, *пхни хень* (смелый побег), состоящего из ряда косо лежащих листьев с изрезанными краями, причем и сам лист нередко составлен из уменьшенных листиков такой же формы. На изделиях небольших размеров цветочно-лиственный орнамент мог размещаться сплошным ковром по всей поверхности или члениться на широкие регистры, при этом лента с прочеканенными полураскрытыми бутонами, побегами, пышной листвой чередовалась с полосой гладкого отполированного металла.

Как уже отмечалось на примере подносов *пеан*, характер декора, его композиционное построение, в первую очередь отбор узоров, отдельных мотивов и элементов, во многом зависят от материала и техники изготовления. Та же закономерность четко прослеживается среди чаш *саккара пхеат*; скажем, орнаментальная система литых изделий отличается от убранства сосудов, украшенных чеканкой. Она значительно лаконичней и ограничивается декоративными поясками разной ширины по краям и вокруг ручки на крышке,

заполняемыми мелкими лиановидными мотивами и узорами из удлинённых трилистников.

Наряду с чашами для подношений в наборы культовой утвари обязательно включаются сосуды для освященной воды. В религиозно-философских воззрениях кхмеров вода является одним из первоэлементов, это священная стихия, связанная с женским началом, плодородием, это также источник благополучия и процветания. Другая ее важная функция - ритуальное очищение от скверны и защита от злых сил, бедствий и несчастий. Помимо этого в традиции тхеравады воде приписывалась мистическая способность передавать буддийские заслуги - *бон*. И таким образом, когда монахи кропят прихожан, они не только благословляют их, но и делятся своими духовными заслугами. Миряне же возливают воду на землю в знак почитания богов и духов, стремясь также распространить свой *бон* на предков и умерших родственников. В этой связи показателен очень популярный в Камбодже эпизод из жизнеописания Будды, когда он, находясь под деревом *Бодхи* перед Просветлением, был атакован армией демонов Мары и призвал в свидетели своей праведности богиню земли Прах Торни. Явившаяся богиня отжала свои волосы, и с них на землю пролился бурный поток, разметавший чудовищ. В этом месте легенды всегда дается пояснение, что воды потока состояли из возлияний, совершенных Великим Учителем в его предыдущих рождениях.

В традиционной обрядности кхмеров используются два вида воды: душистая, ароматизированная (*тык ап*) и освященная (*тык самбуо*), настоянная на стручках дерева *самбуо* (*Acacia concinna*) и плодах лимонного дерева (*Citrus hystrix*). Если первая может применяться всеми группами населения, то вторая предназначена для религиозных лиц и *атъяр* - светских распорядителей торжеств, посредников между монахами и мирянами. Освящение водой в знак благословения и очищения входит составным элементом как во многие религиозные церемонии - ритуалы четырех ежемесячных сакральных дней *тхнгай сэль*, посвящение в монахи, завершение возведения новой вихары (святилища) или храмовой ограды *сейма*, так и практически во все обряды семейного цикла: рождение, обрезание волос ребенку, первые регулы у девочек, свадьба, похороны. Календарные и окказиональные праздники также включают в себя окропление и ритуальное омовение. Например, при церемонии Первой борозды монах *баку* сбрызгивал святой водой быков, запряженных в плуг, а во время праздника Поворота вод королева благословляла таким же образом гребцов гоночных лодок. Особенно много ритуалов, связанных с водой, приходится на дни Нового года, что обусловлено стремлением оставить все несчастья и беды позади и надеждами на хороший урожай в следующем году⁹. К этому празднику на особых площадках при монастырях верующие насыпают песчаные горки, символизирующие небесную ступу Тьоламоней или гору Меру, столп мироздания, вокруг которых совершается ритуальный обход. При этом

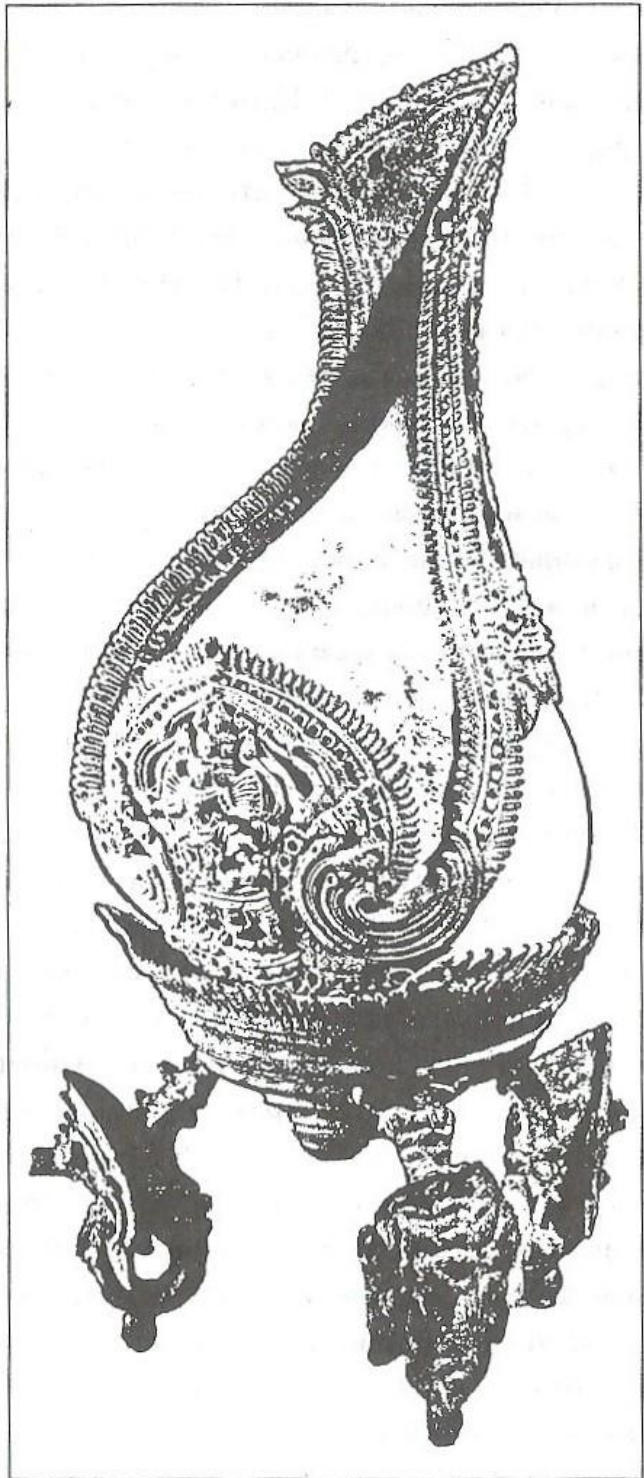
горки украшаются разноцветными флажками, зажженными свечами и благовонными палочками, окропляются ароматизированной водой. Каждый присутствующий стремится просыпать на них горсть песка, щепотку шафрана, так как считается, что это действие избавляет от грехов, болезней, способствует лучшему перерождению. В новогодние дни в храмах совершается торжественный обряд омовения статуй Будды, как знак почитания Великого Учителя, одновременно высказываются пожелания о ниспослании благодатного для природы дождя. Проявлением глубокого уважения и почтения является обычай церемониального омовения монахов мирянами, а в семьях - старших родственников. Во дворце *баку* также возливают воду *самбуо* на короля, а монарх окропляет скульптуры индуистских богов, считающихся покровителями страны. Показательно, что и любимое новогоднее развлечение молодежи - обливание водой.

Ритуальным сосудом для освященной воды является *пхтэль* - чаша без ножки с прямыми, слегка расширяющимися кверху бортами, ровными краями и выпуклым донцем. Подставкой для нее служит поднос *пеан*. На край чаши крепится свеча, которая зажигается в начале церемонии. Наполненный *пхтэль* со свечой олицетворял две священные стихии - воду и огонь, обладающими сакральной очищающей силой и символизирующими женское и мужское начала, пассивную и активную энергии Вселенной, а их соединение вместе - мировую гармонию. Культовый характер предметов подтверждается тем, что в очищающем и благословляющем ритуале *бангвил потиль* они могут заменять специальную пластину для свечей *потиль*¹⁰. *Пхтэль* применяется как для окропления водой (при помощи небольшой веточки), так и для ее возлияния. Декоративное оформление чаш выполняется, как правило, в технике чеканки. Композиционная схема состоит обычно из трех регистров - широкого среднего и двух узких окаймляющих полос, иногда украшается и донышко сосудов. В орнаментике главенствуют растительные узоры, если же в декор включаются изобразительные мотивы - фигурки *теп праном*, зодиакальных животных (зайца, быка, тигра, крысы, обезьяны и др.), то они подчеркнута несамостоятельны, условно-схематичны и невелики по размеру. Центральный регистр сосудов часто заполняется вьющимся побегом с крупными кольцами-завитками, "проросшими" пышной листвой. Опоясывая тулово, одинаковые повторяющиеся кольца создают впечатление бесконечного движения, не имеющего начала и конца. В верхних и нижних фризах могут помещаться лепестковые орнаменты, волнообразные побеги с листвой и цветками, на донышках - центричная композиция с цветочной розеткой в середине. В целом орнаментике придается ковровый характер: сплошное заполнение поверхности с ярко выраженным центральным полем и каймовым обрамлением.

Наряду с чашами *пхтэль* в Камбодже для возлияния воды с периода средневековья использовался особый тип сосудов *санг* (санскрит. *шанкха*)

(ил. 3). По своей форме они повторяют морские правозакрученные раковины (Strombus или Turbinella gara), довольно редкие и высоко ценимые в Южной и Юго-Восточной Азии. С ангорского времени раковины имеют у кхмеров двойное функциональное назначение - служат для возлияний и как музыкальные духовые инструменты. Их глухие, вибрирующие звуки сопровождают богослужение, придворные королевские церемонии, военные действия, им приписывается магическое свойство устрашать демонов, разрушать зло и вселять страх в сердца врагов. Раковина была также одной из эмблем королевской власти. Помимо этого, она связывается с водной стихией и плодоносящим женским началом. В индуизме *шанкха* входит в число атрибутов бога Вишну, и в средневековой кхмерской иконографической системе этот предмет всегда присутствует у изображений божества. В буддийской традиции звук белой раковины ассоциируется с "голосом" Будды, его "словом-учением", распространяющимся по всей Вселенной. Спираль раковины, закрученная, как и локоны волос Будды, по часовой стрелке слева направо повторяет ход движения солнца по небосводу. Кроме того, как символ счастья и блаженства она входит в благопожелательный набор из "восьми буддийских драгоценностей" и в число 108 знаков на стопе Будды.

Подобная семантическая насыщенность сделала раковины культовыми, почитаемыми предметами, широко используемыми в церемониально-обрядовой практике как индуизма, так и буддизма. Они украшались золотыми накладками, драгоценными камнями, некоторые вставлялись в декоративные бронзовые футляры. Редкость



Ил. 3

натуральных морских правозакрученных раковин, высокая цена и большой спрос на них с периода средневековья стали в Камбодже причиной изготовления их подделок из металла и глины. Брахманистские предписания определяли раковину, наряду с сосудом для священной воды (санскрит. *кумбха*) и колокольчиком с ваджрой, как обязательный компонент специальных алтарных наборов для проведения религиозных действий, в том числе жертвоприношений. Несколько находок подобных групп предметов, обнаруженных на территории Камбоджи, выявили интересную закономерность - среди них отсутствуют вазы, но непременно встречаются сосуды *санг* [11, с. 221-228]. Возможно, бронзовая раковина заменила в Камбуджадеше *кумбху* и приняла на себя ее функции, превратившись в канонический тип сосуда для возлияний священной воды.

Морские и искусственные раковины использовались во время особо важных и торжественных церемоний. Прежде всего - это ритуалы королевского двора, которые с периода средневековья и до наших дней совершаются индуистскими священнослужителями *баку*, а также общегосударственные торжества. Так, одним из элементов церемонии Первой борозды был ведийский обряд *хйом питхи* - жертвоприношения священному огню. После возлияния очищенного масла, меда и прочтения надлежащих молитв, огонь тушился водой *самбуо* из раковины. В дни празднования Поворота вод после завершения лодочных гонок королева благословляла команду победителей, возливая на их руки воду из сосуда *санг*. В обрядовой практике мирян раковины чаще всего используются во время свадьбы, водой из них распорядитель *атъяр* окропляет соединенные руки новобрачных.

Сакрализация данного предмета определила чрезвычайную устойчивость, практически каноничность его формы и системы декора. Отливаемые с 12-13 вв. из медных сплавов, чаще всего из бронзы, раковины состоят из нескольких элементов: закрученного спиралью "носа"-конуса, как правило с пятью витками; широкой средней части, полуовальной снизу и с декоративным фестонем сверху; вытянутого, сужающегося "хвоста", образующего желоб, иногда со сливом, оформленным в виде головы птицы с длинным полуоткрытым клювом. В основании конуса может иметься небольшое круглое отверстие, обрамленное цветочной розеткой. Края раковины, наружная продольная ось "хвоста" и рельефный пояс, отделяющий его от основной части, украшаются зубчатым узором из язычков пламени или лепестков. Смысловым центром орнаментального убранства *санг* являются изобразительные мотивы на фестоне, где помещаются фигуры божественных персонажей. Предпочтение отдается образу Хеваджры, грозному тантрическому буддийскому божеству-охранителю, который танцует, попирая четырьмя ногами человеческую фигурку, символизирующую греховность, скверну и зло невежества. Восемь голов Хеваджры тремя ярусами вздымаются вверх, а 16 рук раскрытым веером обрамляют торс. Иногда центральное изображение окружается маленькими

силуэтами небожителей в язычках пламени. Среди других персонажей буддийского круга на раковины помещают фигуры Будды, сидящего на теле змея *ниэк* под раскрытыми капюшонами его голов; восьмирукого Локешвары (Авалокитешвары), божества милосердия и сострадания; буддийскую "триаду" (Будда, Локешвара и богиня мудрости Праджнапарамита). Фигуры могут находиться в проеме арки сложных очертаний или на фоне лotosовых лепестков, они обрамляются "пламенеющими" изогнутыми зубцами. Спиралевидные завитки "носа" раковины чаще всего остаются гладкими, неорнаментированными и лишь изредка украшаются лепестковыми мотивами.

Для сосудов *санг* были предусмотрены специальные подставки, на которые их можно было помещать как в горизонтальном, так и в вертикальном положении. Им придавалась форма распустившегося цветка лотоса, при этом в центральной части находилось большое сквозное отверстие, в которое вставлялся закрученный "конус" раковины. Подставки дополнялись тремя изогнутыми скульптурными ножками, которым, как правило, придавался вид змеи *ниэк* с раскрытыми капюшонами голов. Значительно реже фигурные ножки оканчивались стилизованными головами орла Крута или водного существа *мако*. Изображения этих фантастических животных, являющихся, согласно религиозно-мифологическим представлениям кхмеров, охранителями сакральных предметов и священных мест, имеют не только декоративную функцию, но и указывают на ритуальный характер сосуда. Борта подставок выполнялись в виде рельефных лепестков, создававших своеобразные зубчатые очертания. В некоторых случаях это узкие, удлинённые лепестки голубого лотоса, в других - розового, более крупные и округлые. Широкие лепестки могли также украшаться растительными или изобразительными мотивами, чаще всего миниатюрными фигурками *теп праном*. Таким образом, сосуд-раковина и подставка составляют единый комплект, который, обладая значительной семантической нагрузкой, занимает одно из центральных мест в наборе культовой утвари.

Рассмотренный в статье материал составляет только часть такого весьма развитого в Камбодже вида искусства, как художественный металл. Проведенный мною обзор и выявление канонических видов и типов чаш для подношений и сосудов для освященной воды позволяют четче определить их функциональное назначение, конструктивные особенности и художественную ценность. Краткий обзор истории развития искусства обработки металлов, а также системы обучения и организации производства позволяют судить о древности этого художественного ремесла, высокой степени его традиционности и преемственности. Обряды, сопровождающие процесс изготовления произведений, использование определенного устойчивого набора технических приемов декорировки свидетельствуют о ритуализации производства и старании мастеров следовать установлениям предков. Одновременно упор на соблюдение внешних форм религиозной обрядности, демонстративность и массовость

церемоний приводят к стремлению использовать лишь предписанные традицией предметы культовой утвари. Значительное влияние на сложение основных форм чаш для подношений и сосудов для священной воды и систему их орнаментального убранства оказали религиозно-мифологические воззрения кхмеров. Анализ подобных произведений показал, что прототипами для них послужили цветок лотоса и морская раковина, одни из наиболее значимых символов в мифологиях Юго-Восточной Азии. Отбор декоративных мотивов также определялся, наряду с эстетической ценностью, семантикой и образным содержанием узоров, что и объясняет использование кхмерскими металлстами в своих изделиях довольно ограниченного набора орнаментальных элементов и их поразительную устойчивость, неизменность и повторяемость. Материал статьи, как надеется автор, поможет ввести в научный оборот целую группу высокохудожественных произведений искусства Камбоджи, остававшихся долгое время вне поля зрения исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Исключение составляют сосуды-раковины *санг* для возливания воды, дошедшие до наших дней от периода средневековья в относительно большом количестве экземпляров.
- ² Государство Бапном известно в научной литературе также под названием Фунань - так оно именуется в ранних китайских письменных источниках.
- ³ Состав *самрита* приводит в своей статье Ж. Гролье [10, с. 415-417].
- ⁴ Термин *варна* в ангорской Камбодже имеет несколько иное значение, чем в Индии, под ним подразумевается привилегированный родовой коллектив, главные представители которого занимали высокие светские или духовные должности. Подробнее см. [33, с. 132-140].
- ⁵ Подробнее о технических приемах создания произведений тореvтики и ювелирных украшений см. [22, с. 246-252].
- ⁶ В соседних Лаосе и Таиланде в ритуально-церемониальной практике также используются сосуды *кхан* схожей формы.
- ⁷ Ж. Гролье считает, что подобные типы сосудов можно проследить с 10 в. [12, с. 118, рис. 76].
- ⁸ Интересно отметить, что подобный художественный прием широко использовался в декоре лotosовых пьедесталов тайской буддийской скульптуры школы Ланна в 15-17 вв. и в камбоджийской в 17-18 вв.
- ⁹ Традиционный Новый год отмечается в Камбодже по лунному календарю в месяце *тъяет* (март - апрель). Торжества длятся несколько дней, но собственно наступление Нового года приходится на 13-14 апреля.
- ¹⁰ Ритуал *бангвил попил* заключается в том, что присутствующие на церемонии становятся вокруг "виновника" торжества и передают из рук в руки три специальные металлические пластины *попили* с закрепленными на них зажженными свечами, направляя дым в центр. Подробнее см. [34, с. 151-169].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bhattacharya K. Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge d'après l'épigraphie et l'iconographie. PEFEО. P., 1961, vol. 49.
2. Boisselier J. Le Cambodge. P., 1966.
3. Boisselier J. Notes sur l'art du bronze dans l'ancien Cambodge. - *Artibus Asiae*, 1967, vol. XXIX, 4.
4. Briggs L.P. The Ancient Khmer Empire. Philadelphia, 1951.
5. Chatterji B.R. Indian Cultural Influence in Cambodia. Calcutta, 1928.
6. Cœdès G. Bronzes khmers. - *Ars Asiatica*. N. Y. 1923.
7. Delvert J. Le Paysan cambodgien. P., 1961.
8. Ebihara M. Interrelations between Buddhism and Social systems in Cambodian Peasant Culture. - *Antropological Studies in Theravada Buddhism*. New Haven, 1957.
9. Giteau M. Le bomage rituel des temples bouddiques au Cambodge. PEFEО. P., 1969, vol. 68.
10. Groslier G. L'art du bronze au Cambodge. - AAK, 1921-1923, t. I, fasc. 4. c. 413-423.
11. Groslier G. Objects cultuels en bronze dans l'ancien Cambodge. - AAK, 1921-1923, t. I, fasc. 3, c. 221-228.
12. Groslier G. Recherches sur les cambodgiens. P., 1921
13. Groslier G. Soixante-seize dessins cambodgiens. - AAK, 1921-1923, t. I, fasc. 4, c. 331-386.
14. Krairiksh P. Khmer Bronze. Lugano, 1977.
15. Leclère A. Cambodge: Fêtes civiles et religieuses. P., 1917.
16. Leclère A. Le Buddhism au Cambodge. P., 1899.
17. Malleret L. L'argéologie du Delta du Mekong. T. I-IV. P., 1959-1963.
18. Mémoires sur les coutumes du Cambodge de Tcheou Ta-kouan. Trad. P. Pelliot. P., 1951.
19. Porée-Maspero E. Cérémonies des douze mois. Fêtes annuelles cambodgiennes. Phnom Penh, 1959.
20. Porée-Maspero E. Cérémonies privées des cambodgiens. Phnom Penh. 1958.
21. Porée-Maspero E. Etude sur les rites agraires des cambodgiennes. T.I-II. P., 1962, 1964.
22. Silice A. Exemples d'art cambodgien contemporain. L'orfèvrerie. AAK, 1925, t. II, fasc. 2, c. 241-252.
23. Steinberg D. Cambodia: Its People, Society, Culture. New Haven, 1957.
24. Thierry S. Cambodge. Le Betel. T. I. - *Inde et Asie Sud-Est*. P., 1969.
25. Агаджанян А.С. Буддийский путь в XX в. Религиозные ценности и современная история стран тхеравады. М., 1993.

26. Бектимирова Н.Н. Буддийская сангха в независимой Кампучии. М., 1981.
27. Берзин Э.О. Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII в. М., 1995.
28. Искусство Индокитая. М., 1991.
29. История Кампучии (Краткий очерк). М., 1981.
30. Корнев В.И. Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1987.
31. Косиков И.Г. Кхмеры. - Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1993.
32. Косиков И.Г. Традиционные институты воспитания в кхмерском обществе. - Этнография детства. М., 1983.
33. Седов Л.А. Ангкорская империя (Социально-экономический и государственный строй Камбоджи в IX - XIV вв.). М., 1967.
34. Сорокина Г.М. Ритуальные пластины попили в Камбодже (из собрания ГМВ). - Научные сообщения. ГМВ. Вып. XXII. М., 1996, с. 151-170.
35. Стратанович Г.Г. Народные верования населения Индокитая. М., 1978.
36. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
37. Чеснов Я.В. Миф о мече и начало государственности в Восточном Индокитае. - Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970, с. 73-98.

В. Л. Сычев

О МЕТОДИКЕ АТРИБУЦИИ (ЭКСПЕРТИЗЫ) КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ
ЖИВОПИСИ*

В процессе работы над каталогом коллекции китайской живописи в собрании ГМВ остро встала проблема методики ее научной обработки. Дело в том, что обычно большие музейные каталоги, скажем русской или западноевропейской живописи, состояются целым коллективом авторов¹ и опираются на многочисленные предшествующие публикации, в которых не только разработаны принципы атрибуции соответствующих видов изобразительного искусства, но и научно обработано большинство соответствующих произведений. Поэтому в таких каталогах не освещаются ни общие вопросы методики, ни аргументация атрибуции конкретных работ. С китайским материалом дело обстоит иначе. В этой области, по крайней мере у нас в стране, работало и работает неизмеримо меньшее число специалистов, а результаты их исследований практически не опубликованы. В частности, до сих пор не появилось ни одной статьи с атрибуцией хотя бы одного принадлежащего ГМВ китайского свитка или альбомного листа. Даже их редкие упоминания в монографиях и статьях на другие темы, в том числе и противоречащие зафиксированным в музейной документации определениям, не говоря уж о публикациях в альбомах, не сопровождаются обоснованиями атрибуции². Поэтому каждому, кто в настоящее время взялся бы составлять каталог того или иного собрания китайской живописи, пришлось бы начинать с выбора принципов и методики ее атрибуции.

Прежде чем приступить к заявленной в названии статьи теме, необходимо остановиться хотя бы вкратце на самом понятии "атрибуция". Термин этот, хотя и употребляется достаточно часто, не имеет строго фиксированного значения. Иногда под ним понимается только определение авторства художественного

* Данная статья вместе с четырьмя другими, следующими в настоящем сборнике за ней, объединены в один цикл темой экспертизы китайской живописи, особенностями и условностями употребления ряда терминов и понятий, оговоренными в первой из статей. Ссылки сделаны на общий список использованной литературы, приведенный в конце всего цикла. Во всех работах цикла везде, где не указано иное, речь идет только о китайской традиционной живописи и ее экспертизе, вне зависимости от того, как - так же или иначе - обстоит дело в других областях искусства и художественной экспертизы.

произведения³, но встречается и значительно более широкое его толкование⁴. Соответственно в практической музейной работе в ряде случаев атрибуция может ограничиваться лишь определением национальной принадлежности (страны, региона, народности и т. п.) и авторства произведения. Но, помимо этого, может включать также и датировку, то есть установление с той или иной степенью точности времени его создания, а в более широком смысле слова - еще целый ряд других моментов: описание материалов и техники, определение подлинности или характера "вторичности" произведения (авторское повторение, работа учеников или последователей, интерпретация, подражание, копия, подделка, репродукция и т. п.), выяснение истинного авторского или присвоение условного названия, расшифровку и толкование сюжета (если даже это не является необходимым для определения авторства), анализ использованных художественно-выразительных средств и приемов, оценку места произведения в творчестве автора, в той или иной конкретной коллекции, в историческом контексте художественной культуры определенной эпохи, страны или народности, в мировом художественном процессе, в современном мире.

Следует отметить также, что, как это ни странно, несмотря на этимологию слова "атрибуция", а именно на его заимствованный характер, в англоязычной литературе трудно найти адекватный термин. Напрасно искать статьи или книги со словом "attribution" в названии - обычно говорится об "authentication". Когда в тексте все же употребляется первый термин, то речь идет о приписывании, иногда ошибочном, произведения какому-либо автору. Но это - лишь один из шагов при проведении научной экспертизы, или то, что в другой статье настоящего сборника называется первичной атрибуцией (экспертизой)⁵. Второе слово означает "аутентификацию", то есть подтверждение подлинности произведения, что также является лишь частью его научной обработки. Нет в точности соответствующего понятия и в китайском языке. В изданном в Китае двухтомном русско-китайском словаре вообще нет слова "атрибуция", зато "экспертиза" переводится "*цзяньдин*" [93, т. 2, с. 2383]. Одно из значений последнего в свою очередь в толковом словаре современного китайского языка объясняется следующим образом: "Обсуждать и определять (*цзяньшан*) подлинность и неподлинность вещей, их достоинства и недостатки и т. п." [127, с. 555]. "*Цзяньшан*" там же определяется как "экспертиза (*цзяньдин*) и оценка художественных произведений и других предметов". В китайском словаре терминов по искусству поясняется, что "*цзяньшан*" значит "анализировать и оценивать достоинства и недостатки произведения или по отношению к старым - различать подлинные и поддельные" [142, с. 42]. Термины "*цзяньшан* (экспертиза, проводить экспертизу)" и производный от него "*цзяньшанцзя* (эксперт)" вошли в употребление в китайском языке довольно давно. Достаточно сказать, что рабочий кабинет минского коллекционера и знатока живописи Хуа Ся (конец 15 - 16 в.) назывался "*Цзяньшан чжай* (Кабинет экспертизы)" [139, т.

2, б. п., ил. 12] (ил. 1). В таком же плане используются эти термины и ведущими специалистами Китая в 20 в. [150; 151, с. 3; 137, с. 39]. У нас в практической деятельности, да и в теоретических рассуждениях, в последнее время в тех случаях, когда раньше говорили об атрибуции, все чаще употребляется слово "экспертиза". Однако неопределенность в значении этих слов по-прежнему сохраняется. Так, в частности, ежегодная научная конференция, организованная Государственной Третьяковской галереей, называется "Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства", а в ее опубликованных материалах оба термина используются совершенно произвольно [173].



Вэнь Чжэнмин. Кабинет экспертизы (Чжэньшанчжай ту). 1549 г.

Горизонтальный свиток (фрагмент), бумага, тушь, водяные краски.

*За столом сидит хозяин кабинета коллекционер Хуа Ся,
рассматривающий картину; спиной к зрителю изображен, по-видимому,
сам Вэнь Чжэнмин.*

Ил. 1

В связи с отсутствием общепринятой терминологии в области экспертизы вообще и китайской живописи в частности имеет смысл пояснить, что в настоящей статье (и только применительно к китайской живописи) подразумевается под тем или иным термином. Необходимо сразу оговориться, что все выводы, оценки и характеристики в экспертизе носят вероятностный характер, то есть их достоверность практически никогда не является

абсолютной. Определения даже самых известных произведений китайской живописи время от времени подвергаются пересмотру и изменениям, порой весьма значительным. Например, хранящийся в бывшем императорском собрании, ныне пекинском музее Гугун, горизонтальный свиток южно-танского (923-936) художника Гу Хунчжуна "Ночная пирушка Хань Сицзая (*Хань Сицзай е ань ту*)" долгое время считался его подлинной работой, да и в последнее время иногда публикуется в качестве таковой [36, ил. 85-86]. Однако еще на рубеже 1970-х и 1980-х годов крупнейший китайский специалист по материальной культуре Шэнь Цунвэнь, проанализировав различные, нашедшие отражение в картине исторические реалии (костюмы персонажей, мебель, фарфоровую посуду и бронзовую утварь, вплоть до особенностей обычая приветствия сложенными у груди руками), пришел к заключению, что свиток не мог быть создан ранее 960 г., то есть начала эпохи Сун [172, с. 282-283]. А позднейшие исследования, базировавшиеся в основном на стилистическом анализе живописи на изображенных в картине ширмах, показали, что это памятник 12 в. [22, с. 117]. Недостаточная надежность результатов экспертизы в настоящее время настолько очевидна, что организаторы таких авторитетных художественных аукционов, как Сотби и Кристи, специально подчеркивают, что "текущее состояние науки не позволяет выносить безоговорочные заключения при атрибуции китайской живописи" и поэтому не дают гарантий подлинности выставляемых на продажу произведений [7, б. п. (с. 7)]. Сказанное в полной мере относится и ко всем материалам статей данного сборника, входящих в цикл, посвященный экспертизе китайской живописи, включая нижеследующие определения терминологии.

Основные понятия приведены далее прямо в тексте, а сопутствующие термины и условности в употреблении некоторых слов даны в примечаниях⁶.

Под экспертизой подразумевается атрибуция в широком смысле этого слова, то есть комплексное, более или менее полное, изучение объекта (художественного произведения) по следующим направлениям, которые далее именуются разделами экспертизы:

атрибуция (в узком значении) - определение предполагаемого или действительного автора объекта;

датировка - определение предполагаемого или действительного времени создания объекта;

номинация - определение предполагаемого или действительного названия объекта и выяснение (расшифровка) его содержания (сюжета, темы, идеи и т. д.);

аутентификация - изучение вопроса о подлинности самого объекта, точности его атрибуции, датировки и номинации;

искусствоведческое исследование - выявление художественных особенностей объекта и его места в творчестве автора (школы, направления), в истории искусства, в конкретной коллекции и т. п.;

оценка экспертная - определение стоимости (рыночной, аукционной, страховой) объекта с учетом результатов экспертизы и конъюнктуры на художественном рынке. Этот раздел является факультативным и, как правило, не включается в понятие экспертизы, хотя в практической жизни представляется важнейшим.

Результаты, полученные в рамках каждого из этих разделов экспертизы, могут получать определения "положительный" и "отрицательный". В первом случае имеется ввиду подтверждение, с большей или меньшей степенью вероятности, авторства, датировки, аутентичности и т. п., во втором - опровержение, также с большей или меньшей степенью вероятности, соответствующих предположений.

Экспертом называется лицо, проводящее экспертизу, вне зависимости от его квалификации, которая может характеризоваться дополнительными определениями. Под западным экспертом подразумевается эксперт, не являющийся носителем китайского языка и китайской традиционной культуры. Соответственно, китайский эксперт - это человек, выросший или проживший достаточно долгое время в Китае и получивший там соответствующие образование и опыт.

Возвращаясь к понятию экспертизы, необходимо сказать, что ее качество, или уровень, зависит не только от квалификации эксперта, но и от выбранной методики. С этой точки зрения, обобщая имеющийся практический опыт, отраженный в литературе, можно говорить о нескольких типах экспертизы.

1. Первичная экспертиза - определение предполагаемых автора, датировки и названия объекта на основе прочтения имеющихся надписей и подписей или, если таковых не имеется, на основе поиска аналогий, преимущественно среди опубликованных произведений. Этот тип экспертизы, хотя и таит в себе многочисленные трудности, самый простой, и, конечно, не дает никаких, даже в вероятностных категориях, гарантий подлинности объекта. Он может быть либо первым шагом в научной экспертизе, либо служить для самой приблизительной ориентации в том, о чем идет речь. Этот уровень доступен начинающему эксперту, и высококвалифицированными, в особенности китайскими, специалистами вообще не рассматривается в качестве составной части экспертизы. В то же время, в недалеком прошлом, музейные работники иногда использовали именно этот тип экспертизы, особенно тогда, когда более углубленное изучение объекта было невозможно в силу ограниченности предоставленного эксперту времени или в силу его квалификации. Например, иногда при закупке какого-то свитка или альбомного листа, представляющего на первый взгляд, независимо от его "первичности", несомненный интерес для

музея, по цене заведомо меньшей, чем стоил бы несомненный подлинник, музейный эксперт ограничивался чтением имеющихся на картине надписей и в качестве приписываемой такому-то автору работы предлагал экспертной комиссии приобрести объект. Только таким подходом, например, можно объяснить появление в 1980 г. на выставке пейзажа некоего Цинь Дунъи, автора 17 в. [100, б. п., инв. № 14826-I], являющегося на самом деле работой художника Цзян Баолина (1781-1840), подписавшего ее своим псевдонимом Циньдун-иши. К сожалению, отечественные музеи не могут позволить себе роскошь иметь закупочно-экспертную комиссию, состоящую из профессиональных экспертов высочайшего класса по китайской традиционной живописи. (Сомневаюсь, что в России вообще возможно сформировать такую комиссию, поскольку специалистов, которые могли бы войти в ее состав, может быть, вообще нет.) Впрочем, я уверен, существуй такая комиссия, все те объекты, которые были на деле приобретены музеем, все равно были бы куплены. Все же, скажем, московский Государственный музей Востока по сравнению со многими другими музеями страны находится в привилегированном положении. Многие другие музеи не имеют, да и не могут иметь сотрудников, знакомых с методикой даже простейшей первичной экспертизы. Такая методика и возникающие при ее проведении трудности подробнее рассмотрены в статье "Как провести первичную экспертизу старой китайской живописи", опубликованной в этом же сборнике.

2. Традиционная экспертиза использует методику, сложившуюся на протяжении веков в самом Китае. Она представляет собой критический анализ данных первичной экспертизы, дополненных прочтением печатей и надписей, а также результатами изучения особенностей материала и техники живописи с учетом известных фактов из жизни и творчества автора и свидетельств письменных источников. Эта методика позволяет в ряде случаев выявить несоответствие тех или иных элементов объекта историческим или биографическим фактам и определить его "ложность (вэй)". Последний термин по примеру китайских специалистов в данной статье используется для обозначения неподлинных произведений или отдельных их частей в тех достаточно частых случаях, когда нет возможности точно определить, являются ли они копией, подражанием, подделкой и т. п. Выводы традиционной экспертизы могут с определенной степенью вероятности считаться достоверными. Однако традиционная экспертиза, впрочем, как и любая другая, не дает возможности безоговорочно доказать подлинность объекта, поскольку учитываемые ею признаки подлинного произведения могут присутствовать и в хорошей копии или подделке. С использованием этой методики выполнены многие исследования китайских специалистов не очень высокого класса. Для них, в частности, характерно впечатляющее, на первый взгляд, перечисление длинного ряда упоминаний объекта в письменных источниках и многочисленных

коллекционерских печатей с прочтением иероглифов, но без расшифровки того, каким коллекционерам они принадлежали и о чем собственно их присутствие на данном произведении говорит (см., например [165, с. 180]).

3. Комплексная научная экспертиза - анализ всех данных, полученных методами первичной и традиционной экспертизы, дополненный знаточеством, то есть опытом и интуицией, опирающимися на глубокие знания стиля эпохи, особенностей различных школ и направлений, творческой манеры мастера, классической литературы, китайской истории, материальной культуры т. п. Этот уровень доступен, с моей точки зрения, только китайским специалистам самого высокого класса, которые перед западными экспертами как бы заранее имеют целый ряд преимуществ. Во-первых, это несравненно лучшее знание языка и китайской культуры. Во-вторых, - владение материалами и техникой традиционной живописи и каллиграфии, помогающее понять тончайшие особенности работы кистью и тушью. В-третьих, - доступ к огромному массиву подлинных и ложных произведений, служащих эталонами для сравнения. В-четвертых, - доступ практически ко всем необходимым письменным источникам и справочным изданиям, а также к новейшим публикациям. И наконец, в-пятых, - возможность консультироваться с коллегами, являющимися признанными авторитетами в той или иной области экспертизы. На этом уровне выполнены монографические исследования выдающихся творений китайской живописи, таких, например, как свиток "Гора Фучуньшань (*Фучуньшань ту*)" Хуан Гунвана (1269-1354) [122; 123; 124]. При необходимости проведения авторитетной экспертизы работ многих авторов в Китае привлекаются силы нескольких специалистов высокого класса. Так, в начале 1980-х гг. при министерстве культуры КНР была создана специальная группа по аутентификации произведений, хранящихся в различных учреждениях, имеющих собрания живописи и каллиграфии. В эту группу вошли такие ведущие знатоки, как Се Чжилю, Ци Гун, Сюй Банда, Ян Жэнькай и др. [3, предисловие]. Западнему эксперту после имен Чжан Хэна и У Хуфаня имеет смысл запомнить и эти имена, поскольку подписанные ими публикации по атрибуции заслуживают большого доверия.

Учитывая такое объективно существующее положение, западные музеи и коллекционеры часто приглашают для обработки своих коллекций специалистов китайского происхождения. Пожалуй, трудно назвать какую-либо серьезную публикацию западного или отечественного автора, где бы, скажем, переводы надписей были бы выполнены без помощи китайских специалистов. В то же время практическая музейная работа требует постоянного проведения экспертизы старых и новых экспонатов, хотя бы и не на самом высоком уровне. Поэтому представляется целесообразным признать реальное существование экспертизы еще одного типа, которую можно назвать практической.

4. Практическая экспертиза подразумевает сочетание первичной экспертизы с некоторыми элементами традиционной и комплексной методики. Выбор элементов последних двух методик в каждом случае определяется как субъективными факторами (уровнем знания экспертом китайского языка, умением читать скоропись и т. п.), так и объективными обстоятельствами (отсутствием эталонов для сравнения, недоступностью письменных источников и пр.). В настоящей статье как раз и рассматриваются, в порядке постановки, некоторые вопросы практической экспертизы.

Насколько мне известно, в отечественной литературе до сих пор нет работ, в которых рассматривались бы подобные проблемы в качестве самостоятельной темы. В достаточно многочисленных общих очерках истории искусства Китая или стран Дальнего Востока, в монографических исследованиях, посвященных анализу трактатов по теории китайского искусства и эстетики или творчества крупнейших китайских художников далекого прошлого, чьи подлинные произведения или не сохранились вообще или дошли до нас в единичных экземплярах и не доступны для непосредственного знакомства, вопросы атрибуции затрагиваются крайне редко и лишь между прочим⁷. С точки зрения проблем методики, исключение, пожалуй, составляют статьи К.Ф. Самосюк [105; 106] и Г.Б. Шишкиной [168]. В первой из них на материале одного свитка достаточно последовательно применены приемы атрибуции, овладению которыми, по словам самого автора, она во многом обязана работе ван Гулика, вышедшей из печати почти на тридцать лет раньше [11]. Г.Б. Шишкина представила во многом совершенно самостоятельное исследование с описанием некоторых приемов, с помощью которых она проводила атрибуцию, датировку и аутентификацию произведений японской живописи из собрания ГМВ. Судя по списку использованной литературы, автор не была знакома или не сочла нужным принять во внимание ни упомянутую уже книгу ван Гулика, ни другие работы по китайской живописи, хотя и признала, что "японские мастера Бунцзинга базировались на традициях китайской Вэньжэньхуа, и в их произведениях часто встречаются многочисленные 'цитаты' из художественного арсенала Вэньжэньхуа" [168, с. 240].

Судя по этому, можно подумать, что вопросы экспертизы дальневосточной, в частности китайской, живописи практически никем не разрабатывались, а сами китайцы якобы совсем не обращают внимания на такие, скажем, проблемы, как определение подлинности произведений. "Не случайно, - писала в 1989 г. К.Ф. Самосюк, - в современной китайской и японской литературе о живописи нет работ об атрибуции" [106, с. 78]. Не берусь судить, верно ли такое заявление в отношении японской литературы, но в Китае дело обстоит совершенно не так. Не буду останавливаться на том, что проблемы экспертизы, в том числе и аутентификации и выявления подделок, затрагивались

в сотнях, если не тысячах сочинений китайских авторов на протяжении многих веков, но и в современной литературе они обсуждались многократно.

Прежде всего можно отметить вышедшее еще в 1955 г. трехтомное альбомное издание "Жемчужины китайской живописи (*Хуаюань доин*)" с параллельными, между прочим, китайским и русским текстами [139]. В нем есть вводная статья Сюй Сэньюя, посвященная работе шанхайской экспертно-закупочной комиссии по экспертизе и приобретению произведений для Шанхайского и Нанкинского музеев и Шанхайской библиотеки, в которой довольно подробно изложены основные проблемы экспертизы китайской живописи. Кроме того, там же в пояснениях к опубликованным 124 картинам содержатся конкретные выводы по их атрибуции, к которым совместно пришли члены комиссии. В 1957 г. появился составленный одним из наиболее авторитетных китайских экспертов Се Чжилю альбом "Шедевры Тан, Удай, Сун и Юань (*Тан Удай Сун Юань мин цзи*)" с важными комментариями к воспроизведенным работам, касающимися, в частности, вопросов их атрибуции и аутентификации [129]. Разрабатывались соответствующие темы и в многочисленных статьях монографического характера [122; 123; 124; 125; 167; 178; 179; 180]. А в 1962 г. была посмертно опубликована методическая работа Чжан Хэна [151], имеющая, по крайней мере, не меньшее значение, чем работа ван Гулика. Чжан Хэн был крупнейшим знатоком, авторитетнейшим экспертом по китайской классической живописи. Он собрал более 2000 старых письменных источников и более 20 тысяч образцов печатей художников и коллекционеров, к сожалению, до сих пор не опубликованных. В своей работе он подробно, с яркими примерами рассмотрел китайскую традиционную методику экспертизы живописи, показав, что ни один метод или фактор не является решающим, а только все существующие приемы вместе взятые могут дать объективную картину для решения основных вопросов атрибуции. В качестве приложения к этой работе и иллюстрации практического ее применения были опубликованы результаты обработки Чжан Хэном 60 сунских альбомных листов. Статья Чжан Хэна была столь исчерпывающей, что Ян Синь, например, написавший работу о принципах экспертизы через 23 года, смог уточнить и дополнить Чжан Хэна лишь в незначительных деталях [181]. Те же, в общем, методическая схема и основные принципы повторяются в более поздних публикациях, как научного, так и популярного характера [107; 22]⁸.

Сюй Сэньюй, Чжан Хэн, Се Чжилю и другие китайские авторы, как правило, критерии экспертной оценки объекта, под которой прежде всего подразумевается его аутентификация, подразделяют на главные, или основные, и вспомогательные. К первым они относят стиль эпохи, характерные черты художественной школы, которую представляет автор рассматриваемого произведения, и индивидуальный живописный почерк данного художника. Именно с анализа этих особенностей, считают они, и надо начинать изучение

объекта. Правда, конкретных практических рекомендаций, как отличить, скажем, произведение художника, работающего в манере другого мастера, от оригинала, они не дают. Фактически подразумеваются чисто знаточеские методы. Чжан Хэн, например, пишет, что эксперт узнает картину какого-либо автора так же, как он узнает голос знакомого человека, не умея объяснить, по каким именно признакам он это делает [151, с. 3]. Я где-то читал совершенно аналогичные рекомендации по определению подлинности минского фарфора: надо поехать в некий тибетский монастырь, где хранится несколько тысяч образцов такой керамики, и прослушать, как они звучат при простукивании бамбуковой палочкой. После этого якобы отличить подделку от подлинного изделия не составит большого труда. Возможно, что, обработав миллион оригинальных свитков и альбомных листов, как это сделали авторы Шанхайского словаря печатей и подписей (см. далее), китайский специалист вправе рассматривать стилистические особенности как главный критерий экспертизы объекта. Однако с трудом верится, чтобы они могли служить в таком же качестве западному эксперту. Тем более что китайские авторы сами предупреждают об опасности, поджидающей эксперта, опирающегося в своих суждениях на стилистический анализ. Она заключается в том, что, зная одно или небольшое число произведений какого-либо автора или работы, относящиеся лишь к одному периоду его творчества (к начальному или, наоборот, к позднему), эксперт невольно считает особенности известных ему работ характерными чертами авторского стиля данного мастера. Это тем более верно в отношении западных экспертов, возможности которых всесторонне изучить творчество каждого художника по оригинальным его работам сильно ограничены. Хотя иногда и китайские специалисты оказываются в сложном положении. Как, скажем, они удостоверяют подлинность произведения, например, сунского живописца Чжао Куя (1186-1266), из творческого наследия которого ныне осталась лишь одна картина? Конечно же, в таких случаях они обращаются к так называемым вспомогательным критериям.

К последним китайские авторы относят материал, на котором исполнена живопись, авторские надписи, подписи и печати, колофоны (надписи) владельцев, коллекционеров и экспертов, через чьи руки проходил объект, и их печати на самой живописи или на обрамлении картины и свидетельства письменных памятников. При этом они пишут, что в тот или иной период эксперты в старом Китае абсолютизировали или преувеличивали значение того или иного элемента, и стараются показать, что ни один из них не может быть надежным доказательством подлинности объекта. Последнее утверждение, конечно же, совершенно справедливо. Однако справедливо и то, что очень часто эти элементы могут служить доказательством его ложности и играть таким образом очень важную роль. Китайские авторы считают, например, что старый шелк еще не является доказательством подлинности живописи. Во-первых, он

может быть состарен искусственным образом, а во-вторых, может быть действительно старым, но использованным более поздним мастером для копирования раннего автора. В то же время, если якобы старая живопись выполнена на ровном и плотном шелковом полотне, выработка которого машинным способом распространилась в 19 в., то это явное доказательство того, что и живопись нельзя датировать более ранним временем. Или если наличие на произведении печатей самого автора, его современников или живших в более позднее время коллекционеров, производящих впечатление подлинных или действительно являющихся подлинными, не является доказательным аргументом в пользу подлинности самой живописи, то присутствие на картине оттиска печати, скажем собирателя, жившего ранее самого автора, почти наверняка указывает на ложность объекта экспертизы. Поэтому вспомогательные критерии, особенно если их несколько или они дополнены стилистическим анализом, могут выступать в качестве главных. Все дело в том, какую исходную позицию занимает эксперт.

Для работы в наших условиях и с нашими возможностями, мне кажется, необходимо исходить из своеобразного принципа "презумпции невиновности". Это значит, что не надо пытаться доказывать "невиновность", то есть подлинность объекта, а следует рассматривать прежде всего признаки, свидетельствующие о его сомнительности или ложности. Если же обнаружить такие признаки не удастся или они недостаточно убедительны, то это приходится признавать за подтверждение подлинности объекта.

При таком подходе изменяется соотношение между основными и вспомогательными критериями. То есть, если, например, в авторской подписи содержится ошибка, свидетельствующая о ее ложности, то эта надпись становится основным аргументом для отрицательного заключения по первичной атрибуции объекта. Поэтому при проведении практической экспертизы, мне кажется, вполне допустимо и даже целесообразно начинать ее приемами первичной атрибуции и датировки, касающимися вспомогательных, по определению китайских специалистов, элементов. К сожалению, большинство рекомендаций китайских авторов и в этой области мало помогают западному эксперту, поскольку они рассчитаны на очень высокий профессиональный уровень. Например, вряд ли можно использовать сведения о том, что характер иероглифов, написанных ранее эпохи Сун, определялся тем, что в то время писали не за высоким столом, а сидя на циновке, или о том, что в сунское время иногда использовались печати, вырезанные из дерева, или замечания о влиянии различных требований на чиновничьих экзаменах в различные эпохи на характер каллиграфии художников того или иного времени и тому подобные советы [151, с. 4-7]. Во всяком случае, тому, кто может различить оттиски деревянной и каменной печати или иероглифы, написанные рукой, опирающейся локтем о

стол, и рукой, не имеющей опоры, данную статью читать не имеет смысла, он может самостоятельно обратиться к источнику подобных рекомендаций.

Избегая полного изложения традиционной методики, остановимся на некоторых моментах, важных для западного эксперта для более квалифицированного и полного изучения объекта, нежели это описано применительно к так называемой базисной первичной атрибуции (см. статью "Как провести первичную экспертизу старой китайской живописи").

В дополнение к методике и технологии, изложенным в указанной выше статье, необходимо добавить то, что не выходит за рамки понятия первичной экспертизы, но, как бы расширяя ее возможности, доступно не начинающим, а более опытным или, как сейчас принято говорить, продвинутым экспертам. Это относится прежде всего к вопросу номинации произведений. Кроме того, рассмотрим некоторые проблемы практической экспертизы, делая акцент на тех ее сторонах, которые не затрагиваются китайскими авторами, пишущими о методике⁹.

Определение названия объекта. Складывается впечатление, что эта проблема вообще никого - ни китайских, ни западных авторов, ни отечественных специалистов, пишущих на темы китайской живописи, - не волнует. А ведь название картины может иметь важное значение. Возьмем в качестве примера две известные работы Ми Южэня (1074-1153)¹⁰, из творческого наследия которого до нас дошли лишь единичные образцы¹¹, в связи с чем в них можно более или менее легко разобраться. Известная картина, хранящаяся в Шанхайском музее, в изданном в 1955 г. альбоме числится как "Сяо Сян бай юнь (Белые облака над реками Сяо и Сян)" (там же в русском тексте - "Облачное море над просторами рек Сяо и Сян") [139, т. 2, б. п., ил. 2]. В комментарии сказано, что она упоминается в работе 1742 г. "Мо юань хуэй гуань" коллекционера и знатока живописи Ань Ци (1683-?) и в каталоге 1745 г. коллекции императора Цяньлуна "Шицзюй бао цзи" (см. ниже раздел "Использование письменных свидетельств"). Этот же свиток в издании Шанхайского музея 1989 г. назван "Сяо Сян ту (Реки Сяо и Сян)" [165, с. 162]. После подробнейшего перечисления всех 27 колофонов, принадлежащих 16 авторам, а также лиц, которым свиток принадлежал (установленных, по-видимому, по печатям), говорится о том, что он упоминается, помимо уже указанных выше источников, еще в "Те ван шаньху хуа пин" Чжу Цунли (1444-1513), "Цинхэ шу хуа фан" Чжан Чоу (1577-1643) и "Шаньху ван шу хуа ти ба" Ван Кэюя (1587-?). Предположим, мы решили найти, что говорится об этой картине Ми Южэня в письменных источниках. В индексе Дж. Фергюсона перечислено всего более двухсот упоминаний произведений Ми Южэня [82, т. 1, с. 88-90].

"Индексом Фергюсона" здесь и далее называется шеститомное справочное пособие, составленное американским синологом Дж. Фергюсоном и опубликованное в Китае на китайском языке под китайским же именем автора (Фу

Кайсэнь) в 1934 г. [82]. В индексе "расписано" более ста наиболее важных старых сочинений с указанием томов, цзюаней (тетрадей, или глав) и страниц, где говорится о том или ином произведении. Все работы сгруппированы по именам их авторов, которые расположены в порядке возрастания количества черт в фамильном иероглифе.

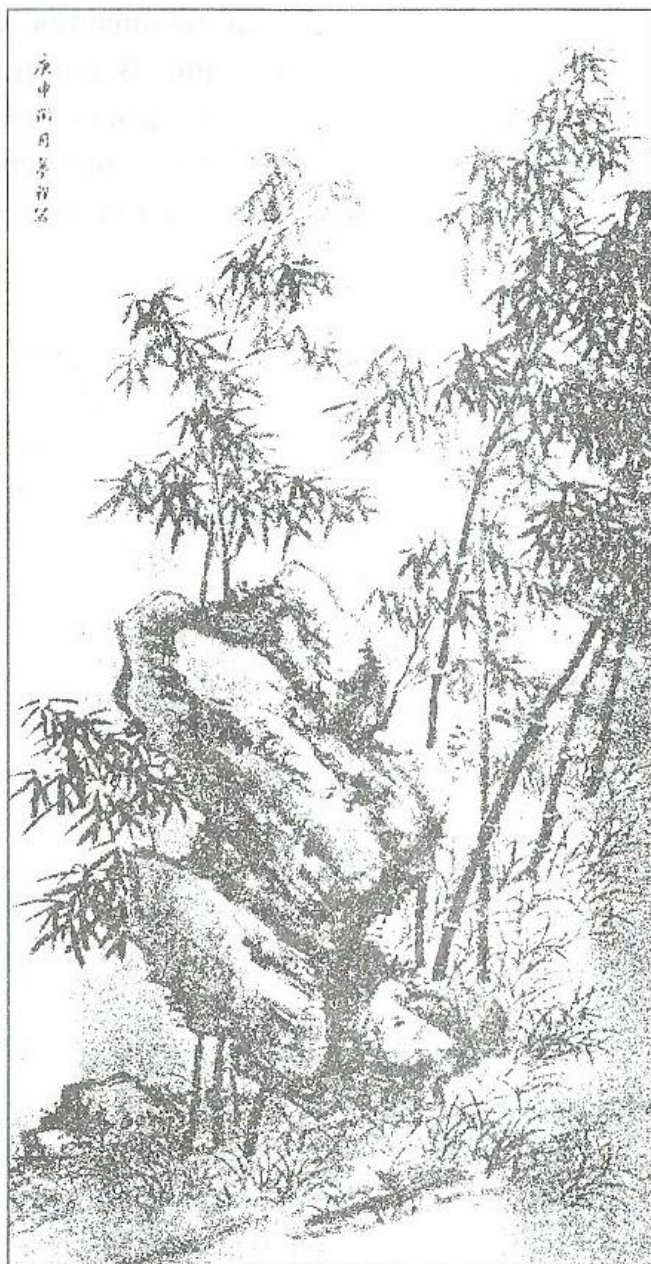
Просмотреть все источники, может быть, и удастся тому, кто занимается только творчеством Ми Южэня (хотя многие из них просто не доступны физически), но человеку, скажем, составляющему каталог какой-то коллекции, явно не под силу. Поэтому надо определить, под каким названием надо разыскивать свиток. Если принять упомянутое первым, то есть "Сяо Сян бай юнь (Белые облака над реками Сяо и Сян)", то можно будет просмотреть всего два источника. Если же вести поиски по названию, приведенному в публикации Шанхайского музея, то придется признать либо что этого названия нет у Ань Ци в "Мо юань хуэй гуань", либо что следует искать все, что начинается с иероглифов "Сяо Сян". Тогда обследованию подлежат 20 старых книг. В данном случае, не занимаясь специально творчеством Ми Южэня, оставляю для решения эту проблему тем, кто на нем специализируется. Я привел этот пример, чтобы подчеркнуть, что ответ на вопрос, как называется объект, иногда имеет важное значение.

Названия китайских картин можно разделить на три типа.

Первый тип, практически не подлежащий обсуждению, - это авторское название. Обычно оно бывает выделено либо окончанием на иероглиф "ту (картина)" (который, как мне кажется, на русский язык не надо переводить), либо более крупным по сравнению с остальной надписью начертанием иероглифов. Иногда приходится прочесть и перевести всю авторскую надпись, поскольку название содержится где-нибудь в ее середине. В любом случае, когда имеется авторское название, картину следует называть именно так, как это сделал ее автор. Правда, часто возникают трудности, связанные с его адекватным переводом на русский язык, а затем - с идентификацией перевода с оригинальным названием. Для устранения возможных недоразумений целесообразно всегда, когда это возможно, сопровождать перевод транскрипцией. В некоторых случаях, в особенности в специальных работах, может быть, даже лучше оставлять название без перевода, чем приводить его по-русски без транскрипции китайского варианта. Это относится и к другим типам названий.

Второй из них - так называемое традиционное название, под которым произведение стало известно благодаря тому, что оно так именуется либо в колофонах, либо в письменных источниках. Китайские специалисты к таким названиям относятся с не меньшим вниманием, чем к авторским. Например, Чжан Хэн, обсуждая атрибуцию одного из сунских альбомных листов, пишет о необходимости изменить его название, поскольку на листе изображены плоды

личжи, а не цветы лагерстремии, указанные в его названии. Естественно, возникает вопрос, откуда известно название, в котором фигурировали цветы. Ведь на самой картине его нет. Оказывается, в одном из старых каталогов сообщается, что когда-то на этот лист была приклеена этикетка (кем и когда?) с таким названием [151, с. 26]. Название одного и того же произведения в разных источниках может варьироваться, что создает для эксперта дополнительные трудности. Например, по индексу Фергюсона довольно трудно найти горизонтальный свиток, написанный на тему "Поэмы о Цзысюе" Сыма Сянжу (179-117 гг. до н. э.) и приписывающийся Цю Ину. В индексе упоминаются "Цзысюй в Императорском парке (*Цзысюй Шанлинь ту*)", "Поэма о Цзысюе в Императорском парке (*Цзысюй Шанлинь фу ту*)", "Две поэмы 'Цзысюй' и 'Императорский парк' (*Цзысюй Шанлинь эр фу ту*)" и "Охотничьи состязания в



Ил. 2

Императорском парке (*Шанлинь цзяо ле*)". Поскольку нельзя определить, идет ли речь о разных картинах или о разных вариантах названия одной, приходится просматривать все указанные источники. Следует учитывать также, что иногда в источниках объект может выступать под названием, отличающимся от известного ныне, поскольку он был переименован позже того, как попал в каталог. Примером может служить свиток Чжао Куя (1186-1266), опубликованный под названием "На стихи Ду Фу (*Ду Фу ши и ту*)", хотя до того, как он был назван так императором Цяньлуном в 18 в., везде упоминался как "Бамбук и ручей в конце лета (*Чжу ци сяо ся ту*)" [142, с. 110].

И, наконец, третий тип, самый многочисленный, особенно в западных публикациях, - это чисто описательные названия вроде "Двое ученых под сосной" и т. п. К сожалению, именно такие названия фигурируют даже в сугубо специальных работах, например в

"Списке сохранившихся до нашего времени работ (и их копий) художников - членов Академии живописи", составленном Т.А. Постреловой [99, с. 172-208]. Пишу "к сожалению" потому, что, если бы в этом списке были представлены еще и китайские варианты названий, ценность его для использования экспертами возросла бы многократно. Впрочем, понимаю, насколько трудна задача отыскать китайские эквиваленты названиям, переведенным в основной своей массе с английского языка.

В практической работе эксперт в большинстве случаев сталкивается с отсутствием авторского или традиционного названия объекта, который он исследует. Поэтому ему также приходится прибегать к описательным названиям. Важно, чтобы было понятно, что это действительно описательное условное название. Мне кажется, в таких случаях не следует давать волю фантазии. Музейный свиток (инв. № 14256-I) с изображением бамбука, растущего у скалы, подписанный именем Ин Бао и датированный маем-июнем 1800 г., опубликован под названием "Созерцание бамбука" [169, ил. 14] (ил. 2). Это может ввести в заблуждение и помешать его сопоставлению с упомянутым в списках Сирена "Бамбуком у скалы" того же автора и так же датированного [20, т. 7, с. 457].

Авторская подпись и печати. Расшифровку подписи, выполненную при первичной атрибуции, необходимо подкрепить анализом имеющихся на объекте печатей. Их чтение и расшифровка - одна из наиболее сложных для западного эксперта проблем научной обработки китайской живописи. Дело в том, что практически каждый автор, коллекционер, любитель живописи или просто чиновник имели свои собственные печати, содержащие их имена, псевдонимы, какие-нибудь девизы или высказывания. Печати, сопровождающие авторскую подпись, достаточно легко найти в одном из специальных словарей.

Лучшим из них является словарь образцов печатей (*иньцзянь*) и подписей (*куаньчжи*) китайских художников и коллекционеров, составленный группой сотрудников Шанхайского музея (в дальнейшем - Шанхайский словарь). Авторы работали над ним более 13 лет, привлекая в качестве консультантов китайских специалистов из других организаций [160]. Этому предшествовала обработка более м и л л и о н а (!) свитков и альбомных листов, в процессе которой проходил сбор материалов по печатям и подписям. Были получены данные из более чем десяти различных музеев Китая. В результате в словаре воспроизведено более 23000 образцов подписей и печатей, принадлежащих 1220 наиболее известным деятелям китайского изобразительного искусства. За редким исключением все подписи и печати воспроизведены фотоспособом непосредственно с оригиналов, с их указанием, а печати - еще и в натуральную величину. В словарь включались только те материалы, аутентичность которых считается общепризнанной. Авторам словаря в процессе работы удалось внести большое количество уточнений и исправлений в принятые ранее датировки жизни и творчества целого ряда художников. По-видимому, в настоящее время этот словарь является наиболее надежным. Во всяком случае он не идет ни в какое сравнение с аналогичными старыми изданиями. В отличие от них, он дает богатейшие достоверные данные для атрибуции произведений китайской классической живописи, основанной на

сравнении печатей и подписей. Кроме того, его материалы можно использовать в качестве базы для проведения самостоятельных исследований. Так, например, изучение включенных в словарь списков дошедших до нас реальных работ Юнь Шоупина (1633-1690) опровергает традиционное утверждение о том, что, начав как живописец в жанре *шаньшуй*, художник затем полностью переключился на *хуаняо*. Анализ датировок приведенных автографов Юнь Шоупина дает основание рассматривать некоторые формы его подписи в качестве датирующего признака.

К сожалению, у словаря есть существенные недостатки, которых, впрочем, вряд ли можно было избежать. Во-первых, словарь далеко не является полным. Мало того, что в нем вообще не учтены произведения, хранящиеся за пределами Китая (в том числе и в бывшем императорском собрании, ныне находящемся на Тайване), но и собственно китайские материалы привлечены не все. В частности, коллекции музея Гугун (несмотря на то, что авторы выразили сотрудникам Гугуна благодарность за содействие и помощь), судя по содержанию словаря, не вошли в него. В связи с этим при работе со словарем надо проявлять некоторую осторожность. Отсутствие какой-либо печати или подписи в словаре еще не означает, что таковой вообще не могло быть. Особенно это касается тех художников, материалы по которым в словаре недостаточно обширны (количество образцов печатей и подписей одного автора колеблется от двух-трех до двухсот). Вторым обстоятельством, затрудняющим пользование словарем, является то, что материал в нем дается по художникам, имена которых расположены в порядке возрастания количества черт фамильного иероглифа, а никаких других указателей нет. Поэтому для поиска аналогий, например, печати с именем, псевдонимом, названием кабинета или, тем более, с девизом приходится просматривать все 1600 страниц словаря, иногда так и не получая искомого результата. Встречаются в словаре и мелкие неточности, как, например, неправильный перевод дат традиционного китайского календаря (с циклическими знаками) на общепринятые и т. п. Конечно, нет абсолютной гарантии и того, что все упомянутые в словаре произведения действительно подлинные. Но они считаются таковыми авторитетными китайскими специалистами, и приходится исходить из этого.

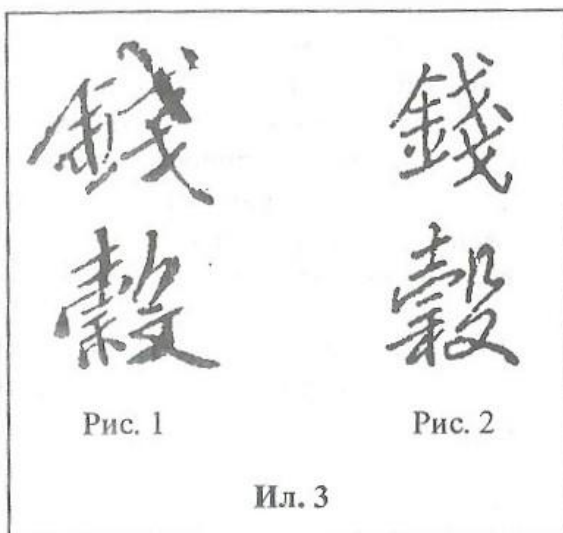
Коллекционерские печати, если даже оставить в стороне задачу прочтения их знаков, исполненных довольно сложным, имитирующим древнее начертание почерком *чжуань*, найти гораздо сложнее, чем авторские. Возникает почти замкнутый круг: для того, чтобы найти печать, необходимо знать, кому она принадлежала; а для того, чтобы найти, кому она принадлежала, надо найти эту печать. К сожалению, до сих пор те приемы, которые иногда используются для поиска скорописных иероглифов, не приспособлены для поисков знаков, написанных почерком *чжуань*, каким принято пользоваться при изготовлении печатей. В реальной практике я не знаю другого способа решить эту проблему, как просмотреть полностью все печати, приведенные в словаре, на что способны далеко не все, кто занимается атрибуцией китайской живописи.

Анализ авторской подписи и печатей связан также с более общей проблемой выбора эталонов для сравнения (см. ниже). Хотя в данном случае проблема представляется более простой, чем при стилистическом анализе самой живописи. Прежде всего авторскую подпись или печать следует сравнить с теми,

что воспроизведены в Шанхайском словаре. При этом необходимо оценить ту полноту, с какой данные объекты там представлены. В самом общем виде, если в словаре имеется всего несколько образцов, возникают подозрения, что данные словаря не полны. С другой стороны, если в словаре воспроизведены десятки, иногда и сотни, образцов подписи и печатей, то отсутствие среди них того варианта, с которым имеет дело эксперт, должно, как минимум, его насторожить. Учитывая, что в Шанхайском словаре нашли отражение далеко не все подлинные работы даже известных живописцев, представляется целесообразным дополнить имеющиеся данные сведениями, полученными из не менее достоверных источников.

Сравнивая подписи, прежде всего надо учитывать их состав. Каждый художник, имея несколько, иногда до двадцати-тридцати, разных имен, обычно все же подписывался излюбленными сочетаниями. Если среди десятков образцов нет псевдонима, которым подписан исследуемый объект, это должно вызвать сомнения даже в том случае, когда такое имя значится в списке "других имен (*бе мин*)" художника. С другой стороны, когда в словаре всего несколько образцов, надо учитывать его неполноту и привлекать дополнительные материалы. Скажем, в Шанхайском словаре перечислено 7 имен Ван Шишэня (1686-ок. 1762) [160, т. 2, с. 486], а в монографической статье об этом художнике названо 21 имя плюс пять названий его рабочего кабинета [32, с. 26].

Помимо иероглифического состава подписи, можно сравнить почерк, которым она выполнена. При этом надо исходить из того, что один и тот же мастер мог подписываться по-разному в разные периоды жизни, или в зависимости от своего настроения, или от выбора того или иного стиля надписи и самой живописи, или подражая тому или иному художнику и т. д. Например, Чжэн Се (1693-1765) в нижней части иероглифа своего имени иногда писал элемент "хо (огонь)", а иногда - "ю (снова)". Это, конечно, затрудняет поиск признаков ложности подписи. Однако, если имеется много образцов подписи, иногда можно выявить индивидуальные особенности начертания иероглифов или их элементов, постоянно присутствующих в подлинном автографе только этого автора. К таким особенностям можно отнести своеобразное начертание знака "мин" в имени Цзян Тинси (1669-1732) (см. статью "Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям") или характерное написание верхней части правой половины иероглифа имени Цянь Гу (1508-1572?) (см. ил. 3, рис. 1 — подпись Цянь Гу, рис. 2 — обычное написание тех же иероглифов).



При сравнении печатей следует учитывать их размеры, форму, способ резьбы (рельефом или контррельефом), состав и взаимное расположение знаков, их начертание (включая форму и размеры их составных частей), толщину обрамляющей рамки и черт иероглифов, общее впечатление (изящности, нарочитой грубоватости и т. п.). При этом важно учитывать, что одна и та же печать в зависимости от материала, на котором сделан ее оттиск, и от силы, с которой она была прижата к шелку или бумаге, может оставить разные отпечатки. Необходимо также знать, что похожие печати с одинаковыми иероглифами иногда принадлежали разным лицам. Например, печать "*Чжэнь шан* (Истинная оценка)" была у Хуа Ся (конец 15 - 16 в.) и у Гэн Чжаожуна (1640-1687). Однако при внимательном сравнении выявляются черты, по которым их можно различить (см. статью "Полиптих 'Благодарение радости' в собрании ГМВ"). Важно также обращать внимание на то, как выглядят печати, датирующиеся разным временем. Если разделенные значительным временным промежутком печати имеют одинаковый цвет и яркость, - это верный признак их ложности.

Помимо сравнения подписей и печатей с достоверными образцами, необходимо проанализировать, не противоречит ли их присутствие на объекте его датировке и не нарушает ли их порядок расположения на произведении логику хронологической последовательности событий, связанных с именами тех лиц, которым принадлежат имеющиеся подписи и печати. То есть, если выяснится, например, что какие-то печати принадлежат коллекционеру, умершему раньше, чем была создана картина, это можно рассматривать как аргумент, свидетельствующий о ложности объекта. Для подобного анализа необходимо располагать достаточно надежными биографическими данными о художниках и коллекционерах. К сожалению, отечественные и западные публикации, увидевшие свет еще несколько десятилетий назад, содержат много ошибок и устаревших сведений. Наиболее авторитетными справочными изданиями сейчас, пожалуй, являются уже упоминавшийся Шанхайский словарь и большой "Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая" [158].

Этот словарь был написан ныне покойным Юй Цзяньхуа (1895-1979), художником и искусствоведом, одним из авторитетнейших знатоков китайской живописи (в дальнейшем в статье он именуется Словарем имен или словарем Юй Цзяньхуа). Словарь неоднократно издавался и переиздавался, каждый раз подвергаясь уточнениям, исправлениям и дополнениям. Издание 1985 г., находившееся в моем распоряжении, содержит биографические справки на более чем 31 000 художников, каллиграфов, резчиков печатей, коллекционеров, теоретиков и историков искусства. Всего в словарь включено около 65 000 имен, включая псевдонимы и т. п.

К недостаткам, с точки зрения западного эксперта, этого бесценного труда следует отнести, во-первых, то, что биографические справки построены на почти дословном пересказе (фактически цитировании) текстов из старых китайских словарей и других трактатов по искусству, с их недостаточным вниманием, с нынешней точки зрения, к конкретным фактам, с приверженностью к традиционным оценкам и

характеристикам творчества художников, с традиционной фразеологией, затрудняющей понимание текста. Во-вторых, в словаре, хотя и имеется указатель псевдонимов и прозвищ - что, конечно же, очень хорошо, - нет указателя основных имен. Поэтому при поисках художника по имени, без фамилии (что приходится делать довольно часто), необходимо просмотреть иногда несколько тысяч полных имен по второму иероглифу, чтобы найти то, что нужно. Так, например, было при определении музейного свитка Фан Шишу (1692-1751), который подписан "Шишу", и во многих других случаях. Кроме того, некоторые данные словаря недостаточно полны, а кое-какие, по-видимому, можно считать уже устаревшими, поскольку в нем не учтены результаты новейших исследований. Так, почему-то в указатель не попал псевдоним Юаньтин, хотя он упоминается в статье о Ван Шичжэне (1634-1711) в качестве одного из его имен; в статье о Цю Ине нет даже приблизительных дат его рождения и смерти, а упоминается лишь то, что в 1520 г. он совместно с Вэнь Чжэнмином (1470-1559) копировал картину Ли Гунлина (1049-1106); творчество Лю Гуаньдао, работавшего, по всем последним публикациям, в 13 в., отнесено к 14 в. Нет статьи об известном коллекционере Хуа Ся (конец 15 - 16 в.) и т. д. Короче говоря, данные даже такого солидного труда не являются истиной в последней инстанции и требуют к себе достаточно осторожного отношения.

Помимо упомянутых, следует использовать новейшие издания, в том числе и на западных языках, научный уровень которых в последнее время значительно вырос, во многом благодаря привлечению к исследованиям специалистов китайского происхождения [1; 130; 22].

Использование письменных свидетельств. В Китае почти любая публикация памятника живописи или каллиграфии сопровождается перечислением тех письменных источников, где встречается его упоминание или описание. Это стало своего рода ритуалом, который соблюдается независимо от того, приносит ли такое перечисление какую-нибудь пользу или нет. При этом чаще всего сообщается, что о данном произведении "имеется запись (*цзи*)" в таком-то труде, без уточнения, идет ли речь просто об упоминании похожего названия или о соответствующем подробном "каталожном" описании объекта - с указанием размеров, материала, сюжета, надписей, печатей и т. д. С моей точки зрения, такое обращение к письменным источникам не имеет большого смысла, хотя, в принципе, старые китайские трактаты, перечни и каталоги живописи могут быть очень полезны при проведении экспертизы некоторых объектов. Пример использования описания в старом письменном источнике для атрибуции конкретного объекта можно найти в статье "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань" в данном сборнике.

Для поиска письменных свидетельств Чжан Хэн предлагал просто, как можно больше, просматривать и читать источники, запоминая их содержание. Такой способ вряд ли по силам большинству западных экспертов. Гораздо реальнее воспользоваться индексом Фергюсона, который значительно упрощает задачу. Мало того, иногда сведений, содержащихся в самом индексе оказывается достаточно и можно не обращаться непосредственно к источникам. Например, К.Ф. Самосюк в статье об одном свитке Цю Ина затратила определенные усилия,

чтобы доказать, что этот художник мог создать картину с изображением 18 архатов [106, с. 82-83]. На самом деле было бы проще посмотреть в индекс и убедиться, что такая картина упоминалась в старых каталогах [82, т. 1, с. 9].

Вторым условием эффективного использования китайских письменных источников является знание и понимание, что не все они одинаковы и равноценны. Есть составленные группой авторитетных экспертов каталоги императорских коллекций: "Сюаньхэ шу хуа пу" (1120), "Шицзюй бао цзи" (1745) и "Мидянь чжулинь" (1744); есть описания частных собраний: Ань Ци "Моюань хуэй гуань" (1742), Пан Юаньцзи "Сюйчжай мин хуа лу" (1909) и др.; есть записки о том, что автор когда-то видел или даже о чем только слышал: Гу Фу "Пиншэн чжуан гуань" (1692), У Шэн "Да гуань лу" (1712). Конечно, специалисты, занимавшиеся обработкой коллекции, имели больше возможностей для серьезного изучения и точного подробного описания объектов, чем те, кто писал, часто по памяти, о том, что когда-то прошло через его руки или перед его глазами. Однако более важно знать, каков был уровень того или иного автора как эксперта и в какой мере можно доверять его определениям. Известно, например, что в 17 в. появился каталог частной коллекции Чжан Тайцзе "Бао хуэй лу", в котором автор сознательно описал те фальшивки, которые он собрал или изготовил сам, чтобы затем продать их как подлинники, ссылаясь на данные каталога. Об этом факте часто пишут [22, с. 116; 151, с. 10], однако, например, в словаре "Цзяньмин мэишу цыдянь" этот каталог фигурирует наравне со всеми другими, без соответствующих комментариев [142, с. 212]. С осторожностью, по мнению Чжан Хэна, следует относиться к каталогу Гао Шици "Цзянцунь сяо ся лу" (1693), в который включены многие произведения, отмеченные самим автором в рукописном варианте "для собственного употребления" в качестве сомнительных [151, с. 10]. Надо помнить также, что слава автора того или иного письменного памятника как художника часто не является гарантией надежности его экспертных оценок. Се Чжилю, например, опубликовал признанный ныне работой Ван Шэня (11-12 вв.) горизонтальный свиток "Осеннее прояснение над горной рекой (*Ци шань цю цзи*)", который в течение нескольких веков приписывался кисти Го Си (11 в.) на основании заключений таких прославленных мастеров, как Ни Цзань (1301-1374), Кэ Цзюсы (1290-1343), Вэнь Цзя (1501-1583), Дун Цичан (1555-1636) и др. [129, ил. 9]. В подтверждение того, что художник далеко не всегда является хорошим экспертом, рассказывают, как знаменитый живописец и каллиграф Вэнь Чжэнмин (1470-1559) приобрел подделку, приняв ее за подлинную работу своего учителя Шэнь Чжоу (1427-1509) [22, с. 115], и много других подобных историй. Современными китайскими специалистами невысоко оцениваются записки "Тан Люжун хуа пу" выдающегося художника Тан Иня (1470-1523) [142, с. 213]. Для западного эксперта определенную трудность представляет также традиция современных китайских авторов ссылаться на письменные источники, приводя лишь их

названия без указания авторов и времени написания. В этом отношении большую помощь может оказать довольно подробный обзор старых текстов по живописи и каллиграфии в "Шухуа шулу цзети" Юй Шаосуну. В любом случае обращение к письменным источникам может быть полезным лишь при критическом к ним отношении.

Проблемы выбора эталонов для сравнительного анализа. При решении вопроса об авторстве объекта, его датировке или о его аутентичности с использованием стилистического анализа неизменно встает проблема выбора эталонов для сравнения. Когда речь идет о прикладном искусстве, скажем о фарфоре или лаковых изделиях, сравнение с предполагаемыми эталонами становится едва ли не основным способом атрибуции.

Главным в этой проблеме является выбор тех объектов, подлинность которых (в смысле авторства и датировки) не представляет никаких сомнений. Из того, что было сказано ранее, очевидно, что с абсолютной надежностью этот вопрос не решается. Однако все же следует различать, например, некую публикацию каталога выставки живописи, составленного достаточно авторитетным специалистом по китайской поэзии, скажем 4-5 вв н. э., и издание, осуществленное под эгидой группы наиболее известных в Китае экспертов по традиционной живописи. Имена некоторых видных китайских специалистов уже назывались выше. В то же время трудно представить себе, что западный эксперт может обойтись без такой фундаментальной работы, как семитомник О. Сирена.

Этот труд, вышедший в свет более 38 лет тому назад, и по сей день остается, пожалуй, непревзойденным по объему рассмотренного в нем материала [20]. Наибольший интерес, с точки зрения использования для составления каталога, представляют обширные аннотированные списки (далее в тексте - списки Сирена) дошедших до наших дней произведений китайских художников, составленные автором почти по всем публикациям, имевшимся в то время, и по многочисленным тайваньским, японским, европейским и американским коллекциям¹². Эти списки, в особенности в сочетании с данными Шанхайского словаря, могут служить для уточнения биографических данных и других сведений о творчестве художников. Следует только иметь ввиду, что, как и в других случаях, списки, во-первых, не являются исчерпывающими, во-вторых, не гарантируют подлинности всех включенных в них работ и, в-третьих, могут содержать ошибки. Так, например, О. Сирен приводит четыре произведения Люй Хуаньчэна, три из которых датированы 1732, 1751 и 1758 г., и соответственно называет их автора художником 18 в., тогда как во всех китайских изданиях 1630 г. указывается как дата рождения Люй Хуаньчэна, смерть его относится ко времени около 1705 г., а работы датируются 17 в. [160, т. 1, с. 400]. Важно также обратить внимание на то, что сам автор в ряде случаев отмечает степень достоверности того или иного объекта с помощью буквенных обозначений ("А" соответствует несомненным подлинникам). Это оговорено в середине 2-го тома и потому иногда остается незамеченным [20, т. 2, введение к аннотированным спискам, с. 4].

Проблема ложных объектов (копий, подделок, имитаций). Работа по экспертизе китайской живописи во много раз усложняется в связи с тем, что в

Китае, где коллекционирование появилось практически одновременно с возникновением искусства живописи и каллиграфии, копирование в самых разнообразных формах и целях с самого начала стало неотъемлемой частью художественной жизни. Такое положение дел объясняется, во-первых, тем, что раньше копирование было единственным средством репродуцирования и распространения произведений выдающихся мастеров. Во-вторых, копирование было одним из основных способов обучения искусству живописи и каллиграфии, в результате чего каждый художник по сути был мастером копирования. В-третьих, в Китае очень давно возник художественный рынок и соответственно спросу появилось предложение - изготовление подделок в коммерческих целях. Письменные источники свидетельствуют, что уже в 4 в. репродукции знаменитых каллиграфов циркулировали среди любителей и коллекционеров столь же широко, сколь и оригиналы. В 470 г. Юй Хэ писал, что в коллекциях "подлинные работы и подделки перемешались, и люди не могут отличить одни от других", и рассказывал о различных способах искусственного старения поддельных произведений с помощью пропитывания их дождевой водой, стекающей с крыши [23, с. 142]. В литературе часто рассказывается, что танский император Тай-цзун (627-649), завладев рукописью Ван Сичжи (303-361) "Записки из Беседки Орхидей", приказал лучшим каллиграфам того времени выполнить с нее десять копий, а в 13 в. в распоряжении сунского императора Му-цзуна было уже не менее 170 копий этого произведения [8, с. 96]. На протяжении веков такие авторы, как Чжан Яньюань (ок. 847 г.), Ми Фу (1051-1107), Дэн Чунь (ок. 1167) и Чжао Сигу (начало 13 в.), не только описывали случаи массовой гибели или сознательного уничтожения десятков и сотен тысяч подлинных работ, но и приводили красноречивые свидетельства изготовления большого числа подделок или копий. Один из наиболее ярких примеров привел автор начала 19 в. У Сю. Он рассказал о том, что в период Цянь-лун (1736-1796) студией "Ваньюэсюань" в Сучжоу был приобретен свиток выдающегося юаньского художника Гао Кэгуна (ок. 1248-1310) "Утренние облака весной (*Чунь юнь сяо ай ту*)", описанный в каталоге Гао Шици (1645-1704). Мастер-монтировщик из этой студии заказал Чжай Дакуню (ум. 1804) сделать две копии живописи, другому мастеру поручил скопировать надпись и печати. Затем готовые копии, разложенные на столе, пропитывались водой и высушивались дважды в день в течение трех месяцев, затем поверхность обрабатывалась специальным составом, приготовленным из корней растения "*байчжи*". "Когда я, - пишет У Сю, - обследовал эти копии, то убедился, что тушь проникла глубоко в поры бумаги. Общее впечатление от живописи было почти точно такое же, как от оригинала, только дух (*ци*) ее сущности был не столь ясен и глубок, да божественный ритм (*шэнь юнь*) был не так гармоничен". Один экземпляр, рассказывает дальше У Сю, был смонтирован в шелк обрамления, отделенного от подлинной картины, вместе с подлинными

коллекционерскими печатями Ван Шиминя (1592-1680) и Гао Шици (1645-1704). Подлинный колофон Гао Шици был также снят с подлинного свитка и наклеен на копию. Обе копии были проданы за цену, значительно превышающую стоимость, по которой был ранее приобретен оригинал. Подлинная картина до сих пор хранится где-то в Сучжоу, но ее никто не видел [8, с. 97].

На протяжении истории создание поддельных произведений каллиграфии и живописи и торговля ими порой принимали столь широкий размах, что составители современного китайского словаря терминов по изобразительному искусству сочли необходимым включить в него некоторые понятия, обозначающие отдельные разновидности распространенных фальшивок [142, с. 16, 20 и 26]. Более подробно часто встречающиеся типы подделок, изготовлявшихся в массовом порядке, описаны в статье Ван Икуня [33]. К сожалению, автор не предложил описания признаков, по которым можно было бы легко отличить их от подлинных вещей, но все же для практической работы даже краткие сведения об их существовании могут быть полезны. На их основе можно выделить несколько, если так можно выразиться, "групп риска", включающих работы тех мастеров, чье творчество чаще всего подвергалось фальсификации.

Так, с начала 20 в. на художественном рынке Китая появилось множество поддельных произведений известных придворных художников периода Цин. Местом их изготовления был район у ворот Дианьмэнь, или в просторечье - Задних ворот (*Хоумэнь*), в Пекине, почему они и получили наименование "продукции Задних ворот (*Хоумэнь цзао*)". Среди них особенно много подражаний длинным горизонтальным свиткам Лан Шинина (1688-1766) и большим декоративным композициям жанра "цветы и птицы" Цзян Тинси (1669-1732) и Цзоу Игуя (1686-1766). Последние оформлены в виде так называемых "зальных свитков", предназначенных для украшения богатых интерьеров, и известны среди западных коллекционеров-любителей под названием "дворцовой живописи". Как и в подлинниках живописцев, работавших при цинском дворе, подписи автора предшествует иероглиф "*чэнь* (покорный слуга)", посредством которого по традиции выражалось почтение художника по отношению к высочайшей особе императора. Нередко на фальшивых свитках имеются фальсифицированные колофоны и печати императора Цяньлуна (1711-1799, правил 1735-1796) или иных известных лиц, призванные подтвердить подлинность произведения. В то же время, эти композиции являют собой плод чистой фантазии их создателей, то есть не опираются на реальный оригинал-прототип и выполнены без тонирования шелка, искусственного старения красок и других попыток имитации подлинности живописи. Как пишут китайские специалисты, художественный уровень подобных вещей невысок, и они могут быть легко выявлены всяким, кто более или менее разбирается в китайской живописи [151, с. 12-13]. Судя по качеству живописи, по-видимому, именно к "продукции Задних ворот" относится в музейном собрании свиток (инв. №

46310 кп) с изображением роскошно цветущей магнолии на ярко-синем фоне, с подписью "Покорный слуга Цзоу Игуй".

К еще одной "группе риска" относятся так называемые "сучжоуские подделки (*Сучжоу пянь*)", которые изготовлялись в районе нынешнего г. Сучжоу (пров. Цзянсу) с середины периода Мин и вплоть до правления первых маньчжурских императоров. В частности, сохранились сведения о художественной лавке "Шаньтан", где работали мастера, занимавшиеся подделками профессионально, зарабатывая этим себе на жизнь. Обычно они брали за основу реальный образец и при копировании лишь слегка его изменяли. Чаще всего фальсифицировались выполненные на шелке в стиле "прилежная кисть (*гунби*)" пейзажи в сине-зеленой гамме (*цинлюй шаньшуй*) и полихромные композиции в жанре "изображение людей (*жэнью*)". Особенно много подделок живописи Цю Ина (1494?-1552?). Часто встречаются надписи, имитирующие автографы Вэнь Чжэнмина (1470-1559), Дун Цичана (1555-1636) и других известных авторов, с соответствующими печатями [142, с. 20; 151, с. 12]. К настоящему времени многим из этих подделок уже по триста-четыреста лет. Наряду с фальшивыми колофонами на них могут быть и более поздние, но подлинные коллекционерские надписи и печати. Некоторые из картин могли даже попасть в составленные позднее каталоги. Поэтому выявить сучжоускую продукцию сложнее, для этого со стороны эксперта требуются и достаточный опыт, и значительные усилия. Можно высказать предположение, что к этой группе примыкают знаменитый, многократно публиковавшийся под названием "Поэма о покинутой жене" свиток Цю Ина из собрания ГМВ и работа того же автора "18 архатов" из Государственного Эрмитажа (подробнее см. статью "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ").

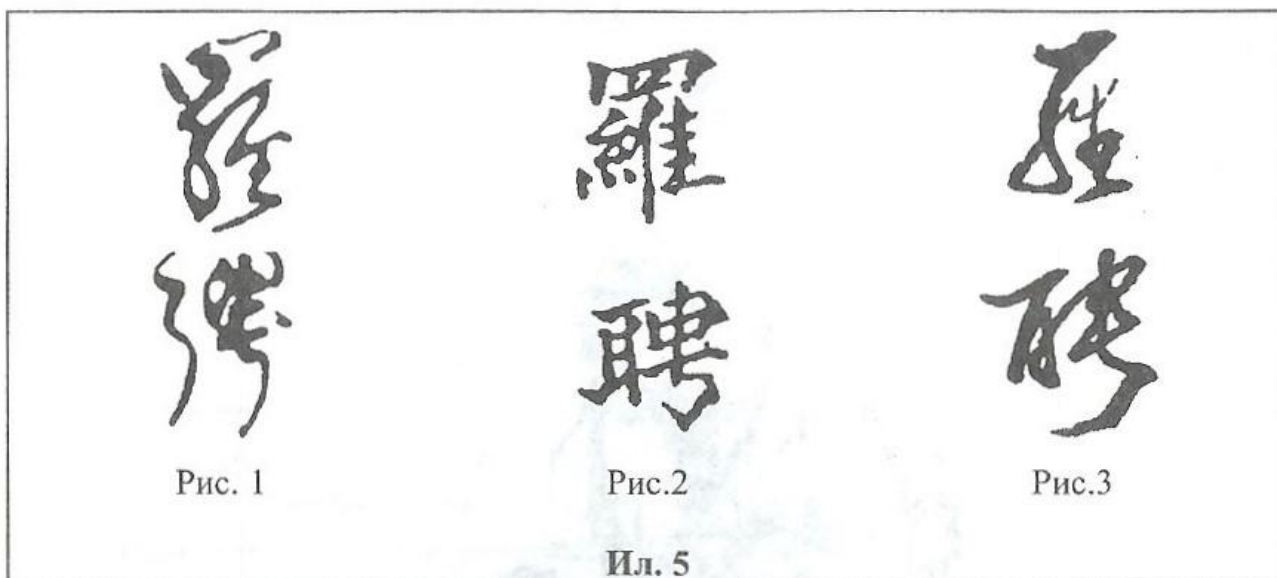
Возвращаясь к разнообразным типам подделок, следует сказать, что в наших условиях эксперта должно насторожить оказавшееся перед ним произведение Хуа Яня (1682-1762), кого-либо другого из числа Восьми чудачков из Янчжоу или их предшественников Чжу Да (1626 - около 1705) и Шитао (около 1641 - около 1720). В конце периода Цин в Янчжоу появился так называемый "янчжоуский товар (*Янчжоу хо*)", который представлял собой подделки монохромной живописи в скорописном стиле *сеи* таких мастеров, как Чжэн Се (1693-1765), Ло Пинь (1733-1799), Ли Фаньин (1695-1754) и др. [137, с. 16]. Большое количество свободных копий живописи Чжу Да и Шитао выполнено, причем на очень высоком уровне, способном ввести в заблуждение даже специалиста, уже в 20 в. Фонг Вэнь, например, относит к ним альбомный лист, приписываемый Шитао и датированный 1678 г., из Принстонского художественного музея [8, с. 117 и ил. 23]. Ранее он находился в собрании выдающегося современного китайского живописца и известного коллекционера Чжан Даяня (1899-1983), чей колофон на полях рисунка содержит такой текст: "Разве /это произведение/ уступает /творениям/ Лунмяня (Ли Гунлиня, 1040-1106)?



Ил. 4

Боюсь даже, что сам Лунмянь, воскресни он из мертвых, не смог бы создать равное. Каждый, у кого хороший глаз, поймет, что это сказано не для красного словца". Впрочем, из под кисти самого обманувшегося в данном случае Чжан Даяня, как говорят, вышло немало "поддельных Шитао". В. Фонг, в частности, упоминает альбомный лист, аналогичный описанному выше и с аналогичным колофоном Чжан Даяня, в знаменитой коллекции Дж. Кроуфорда [8, с. 118, сноска]. В связи с этим возникает вопрос, действительно ли обманул сам Чжан Даянь или эти альбомные листы родились при его непосредственном участии.

Возможно, к этой группе относится в музейном собрании датированный 1797 г. вертикальный свиток "В созерцании гуся (Гуань э ту)" (инв. № 1511-Г), приписываемый Ло Пиню (ил. 4, фрагмент).



На свитке есть авторская подпись "Ло Пинь" (ил. 5, рис. 1), соответствующая печать, а также печать "Лянфэн" с другим именем того же художника. Этот свиток не раз публиковался, и его атрибуция, кажется, никогда не подвергалась сомнению¹³ [36, ил. 179; 169, ил. 20]. Однако подпись на свитке по почерку заметно отличается от образцов, зафиксированных в Шанхайском словаре (ил. 5, рис. 2 и 3), в котором можно найти некоторые аналогии авторским печатям на свитке по составу и расположению элементов: первой - № 36, 49, 50, 53, 54, второй - № 56, 57 [160, т. 2, с. 1574-1575]. В то же время печати на музейном свитке имеют иное начертание отдельных элементов. В частности, среди образцов нет иероглифа "Пинь" с двумя вертикальными линиями внизу, мягко загибающимися влево параллельно друг другу, как на свитке; нет иероглифа "Ло", завершающегося внизу далеко выходящими за нижнюю горизонталь двумя вертикалями; нет элемента "шань (гора)" в иероглифе "фэн" со скругленным основанием и т. д. Вообще из 129 образцов печатей, приведенных в словаре, нет ни одного, точно совпадающего с оттисками на музейном свитке. Из 15 образцов подписи нет ни одной, где бы левый элемент иероглифа "Пинь" сокращался бы до трех волнистых линий, как на свитке. Подпись и печати не находят точных аналогий и на других опубликованных работах Ло Пиня [83; 184, ил. 23-25; 166, ил. 91; 130, ил. 170-172; и др.]. Сама живопись достаточно хороша, но не совсем типична для Ло Пиня, предпочитавшего в *жэньхуа* либо более тонкую и аккуратную линию, либо сочетание ее с интенсивным и энергичным штрихом [130, ил. 170-172].

Помимо сказанного, можно упомянуть, что в первой половине 20 в. в Шанхае существовала небольшая группа мастеров, каждый из которых специализировался на чем-то одном: кто-то писал картину, другой исполнял надпись и подпись, третий резал печати, четвертый осуществлял искусственное старение картины и ее монтировку и т. д. В результате получались копии, очень

похожие на оригиналы. Так называемые "гуандунские подделки" конца 19 - начала 20 в. представляют собой свободные, не основанные на конкретных оригиналах, импровизации в жанре *жэньу* (изображение людей) и реже *хуахуэй* (цветы и травы). Выполнены они обычно на шелке тушью и водяными красками и часто имеют имитацию надписи сунского императора Хуэй-цзуна (1082-1136, правил 1101-1126). Шелк и краски, подвергнутые специальной обработке квасцами, выглядят потемневшими и достаточно старыми. Однако обратная сторона шелка значительно светлее, а нити из-за воздействия большого количества квасцов очень непрочные и легко разрушаются, если их потереть пальцами. "Хэнаньской продукцией (*Хэнань цзао*)" называют подделки каллиграфии танского Янь Чжэньцина, сунских Юэ Фэя и Чжу Си, знаменитых деятелей периода Мин и т. п., созданные в 17 в. в районе Кайфэна. Эти "автографы" иногда являются копиями реальных оригиналов, но в большинстве своем представляют собой фантазию на тему текстов известных лиц, взятых из книг и статей. [142, с. 26; 33, с. 32].

К сожалению, китайские специалисты, как правило, не публикуют образцы подделок, подобных перечисленным, хотя еще Чжан Хэн считал очень важным делом изучение и собирание ложных произведений, организацию соответствующих тематических выставок и осуществление специальных публикаций, на которых можно было бы осваивать и углублять навыки экспертизы китайской живописи.

В заключение необходимо сказать, что в настоящей статье, конечно же, остались не только не рассмотренными, но даже и не затронутыми многие вопросы методики и технологии экспертизы китайской живописи. Возможно, этот недостаток частично компенсирован более подробным изложением особенностей первичной атрибуции и конкретными примерами использования различных приемов экспертизы, чему посвящены следующие четыре статьи настоящего сборника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, авторами второго, расширенного и дополненного, переиздания каталога 1952 г. русской живописи из коллекций Третьяковской галереи названо 24 человека [47], а каталог (также второе издание) западноевропейской живописи в собрании Государственного Эрмитажа, помимо 25 авторов его первого варианта, готовили еще пять специалистов [54].

² Без всякой аргументации живописная композиция для ширмы "Ян-гуифэй после купания (*Гуифэй чу юй*)" (инв. № 2495-1), приписывавшаяся выдающемуся художнику 8 в. Чжоу Фану [44, с. 205], опубликована Ху Манем (Ван Хуном) как подлинное творение этого мастера [138, ил. к с. 71], в путеводителе по музею названа копией 11 в. [102, ил. 53, с. 99], а в монографии Шэнь Цунвэня - работой ремесленника периода Мин (1368-1644) [172, с. 223]. К подобным же случаям можно отнести необоснованное замечание К.Ф. Самосюк о том, что "свиток из

собрания ГМИНВ, приписываемый Цю Ину (по-видимому, имеется ввиду горизонтальный свиток "Палиндром, вытканый на шелке (Чжи цзинь хуэйвэнь ту)", инв. № 2320-I - 2325-I, наиболее известный из нескольких музейных работ, связанных с именем этого художника. - В.С.), - копия 19 в." [106, с. 78], и по сути вполне справедливое мнение С.Н. Соколова-Ремизова о том, что этот свиток вместе с "Портретом Су Жолань и текстом ее палиндрома" Гуань Даошэн требует еще дополнительной атрибуции [118, с. 297], хотя обе эти работы неоднократно публиковались как подлинники [52, с. 102, 52, ил. 89, 90-93]. (Последним двум работам посвящена статья "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ" в этом же сборнике.)

³ Например, в каталоге европейской живописи из собрания Эрмитажа говорится об "атрибуции и датировке" [54, с. 5], что предполагает выведение последней за рамки термина "атрибуция".

⁴ Так понимает этот термин Д.Г. Перцев, один из авторов сборника, посвященного компьютеризации музейного дела, когда пишет, что "узнавать анонимный памятник, то есть находить его место в пространственно-временной шкале, то есть в истории искусства" как раз и означает "иными словами, проводить атрибуцию" [98, с.24]. В то же время Д.Г. Перцев различает атрибуцию и экспертизу, ставя знак равенства между последней и искусствоведческим анализом [98, с.24]. Еще шире трактуется термин в "Большой Советской Энциклопедии", где ему даются следующие определение и пояснения: "Установление авторов анонимных и псевдоанонимных научных и художественных произведений или же времени и места их создания (художественной школы, страны и т. п.). В искусствоведении основывается главным образом на анализе стилистических и технологических особенностей произведения (материала, композиции, индивидуальной манеры художника и т. п.). Большую роль в атрибуции играет раскрытие назначения и сюжета произведения, привлечение историко-культурных данных, архивов и литературных источников" [29, т. 2, с. 407].

⁵ "Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи (рекомендации начинающим коллекционерам)".

⁶ Достоверные (печати, надписи и т. д.) - определение к элементам экспертизы, позволяющим считать их признаки положительными, то есть свидетельствующими в пользу подлинности объекта.

Известные (факты, данные и пр.) - то, что известно автору данной статьи.

Имитация - ложное произведение, не имеющее реального оригинала в качестве прототипа, а созданное на основе представлений ее создателя о творчестве художника, "под которого" она выполнена.

Источник - надписи-колофоны на объекте, трактаты, записки, летописи, исторические хроники, справочники, словари, каталоги и другие литературные сочинения китайских авторов до 1911 г., независимо от их солидности, надежности и т. п.

Калька (прорисовка) - точная копия (например, прорисованная "на просвет" или по фотопечати), выдаваемая или принимаемая за подлинник.

Компиляция - подделка, изготовленная сочетанием копий частей разных работ художника.

Копия - условное наименование всякого ложного произведения.

Литература - работы современных авторов (после 1911 г.), занимавшихся изучением китайской традиционной живописи (теоретические и практические исследования, каталоги, словари, справочники и т. д.).

Ложный объект – произведение (или его часть), не являющееся подлинной работой того автора, которому оно приписывается (в подписи, колофоне, печати, этикетке, публикации и т. д.), и/или выполненное позже того времени, к которому оно отнесено. Таким образом, иногда ложное произведение на самом деле может быть подлинной работой (выполненной другим автором или в другое время), сознательно или по ошибке превращенной в подделку.

Объект (экспертизы) - произведение, работа, живопись, картина, творение, композиция или их часть, то есть то, что подвергается экспертизе.

Подделка - объект, сознательно выдаваемый его автором или иным лицом за произведение другого автора.

Подлинный (объект) - то, что может считаться подлинным с большой долей вероятности.

Подражание (интерпретация, работа в стиле, в духе, в настроении какого-то художника и т. п.) - "честная" свободная копия, не являющаяся подделкой, а представляющая собой произведение своеобразного жанра классической китайской живописи (подробнее см. у С.Н. Соколова-Ремизова [115]).

Признак (атрибуционный, датирующий, номерующий, аутентифицирующий, оценочный) - результат анализа тех или иных элементов объекта, позволяющий сделать определенное заключение.

Сомнительные (печати, надписи и т. д.) - определение к элементам экспертизы, не позволяющим считать их признаки положительными, то есть свидетельствующими в пользу подлинности объекта экспертизы

⁷ Например, в книге Н.С. Николаевой "Художник, поэт, философ...": "В атрибуции картин, приписываемых как Го Си, так и Ми Фэю (Ми Фу. - В.С.), много спорного и сомнительного", "Ввиду малого количества подлинников, множества сомнительных поздних копий и подражаний трудно в полной мере оценить значение ранней сунской пейзажной живописи" и еще несколько столь же кратких замечаний [92, с. 61 и 60]; в переводе трактата Го Жосюя (11 в.) "Записки о живописи: что видел и слышал" в трех-четырёх фрагментах упоминаются случаи сознательной подделки живописи и обращения коллекционеров к знатокам для проведения экспертизы [46, с. 18, 113, 123]; ряд интересных и более пространных сюжетов, характеризующих взгляды выдающегося мастера живописи и каллиграфии, теоретика и знатока искусства Ми Фу (1052-1107) на проблемы коллекционирования и атрибуции произведений, его отношение к подлинным и поддельным вещам, содержится в монографии Е.В. Завадской, посвященной его жизни и творчеству [62, с. 107-114 и др.] и т. п. Исключение составляют публикации И.Ф. Муриан и М.Л. Рудовой [90; 101, с. 88-90, ил. на с. 89].

⁸ В 1990-е годы в Китае наблюдался настоящий бум в издании самых различных книг по китайскому искусству, в том числе пособий и справочников для коллекционеров живописи и каллиграфии. К сожалению, эти работы для меня оказались недоступными. Однако, судя по выходящим отдельным статьям, ничего принципиально нового в этой области сделать не удалось.

⁹ В этом пункте примечаний сделаем пространное отступление, посвященное довольно специфической проблеме, имеющей отношение не к задачам собственно экспертизы, а к изложению и публикации ее результатов, - в частности, передаче на русском языке китайских терминов, имен собственных и других слов.

Благодаря тому, что еще в 1966 г. вышло в свет "Пособие по транскрипции и правописанию китайских слов" С.А. Мацаева и В.Г. Орлова [86], в котором,

казалось бы, с исчерпывающей полнотой освещены стоящие перед отечественными специалистами в этой области проблемы, многие конкретные задачи действительно успешно решаются, если последовательно применять изложенные в "Пособии..." рекомендации. Однако создается впечатление, что китаисты или пишущие на китайские темы не подозревают о существовании этой работы - каждый транскрибирует и пишет китайские слова, как считает нужным. Действительно, "Пособие..." на самом деле не является догмой, и у каждого специалиста есть свои представления о том, как следует передавать китайские слова русскими буквами. Вообще у многих представителей гуманитарных наук существует некое пренебрежение к нормативным и справочным изданиям. Например, я не припомню, чтобы в работе китаистов в списке использованной литературы значилось то или иное издание китайско-русского словаря под редакцией профессора И.М. Ошанина, хотя уверен, что ни один из них не избежал обращения к этому великолепному труду. Точно так же почему-то не принято ссылаться, скажем, на "Большую Советскую Энциклопедию" или энциклопедию "Britanica", хотя, когда специалистам заказывают статью в подобные издания, они подчиняются принятым в них нормам. Подозреваю, что по крайней мере в некоторых случаях отклонение от правил, изложенных в названном выше "Пособии...", объясняется не какими-то принципиальными соображениями, а просто нежеланием проверить соответствие своего варианта общепринятому. Если, например, в одном издании, квалификация и авторитет авторов (включающих лингвистов) которого не подлежат никакому сомнению, "Циндай (эпоха Цин)" пишется слитно, а в нем же "Мин ши (время, или период, Мин)" и в другой книге не менее уважаемого автора "Сун дай (эпоха Сун)" пишутся раздельно, то это трудно объяснить какими-то принципиальными соображениями [77, с. 284, 290; 120, с. 375]. Аналогичным образом в другой книге полное имя одного художника на одной странице пишется "Чэнь Хун шоу", а на другой - "Чэнь Хуншоу" [36, б. п., Список репродукций, № 177 и б. п., Репродукции, ил. 177]. Последнее можно было бы принять за опечатку, но, к сожалению, исходя из собственного опыта, я почти уверен, что такое же разное написание было в рукописи автора. Имея за спиной уже некоторый опыт и научной работы, и подготовки своих и чужих трудов к печати, я убедился, что избежать ошибок и неточностей почти невозможно. Но тем не менее, весь пафос предыдущего пассажа направлен на то, чтобы настроить серьезных исследователей на серьезный лад - пусть ошибки остаются на совести наборщиков, корректоров и других исполнителей технических работ, а не портят их репутацию из-за небрежного отношения к своим обязанностям авторов. Вместе с тем даже наличие такого "Пособия...", о котором было сказано выше, не снимает всех проблем, если к вопросу транскрипции и написания китайских слов по-русски относиться серьезно. Дело в том, что в "Пособии..." рассматриваются варианты, касающиеся современного языка, во-первых, и применительно к так называемой общественно-политической лексике, во-вторых. Если же говорить о темах, имеющих отношение к данной статье, то не все нормы, предложенные в "Пособии...", можно применить. Поэтому следует оговорить несколько моментов. Прежде всего необходимо сказать о написании имен. Если сделать поправку на то, что за прошедшее с момента опубликования "Пособия..." время стало принятым писать имена не через дефис, а слитно, то в остальном изложенные там нормы остаются в силе. Вопрос возникает только в отношении псевдонимов, прозвищ и

почетных титулов художников и названий девизов, периодов правления и храмовых имен императоров.

В псевдонимах (прозвищах, самопрозваниях и иных формах так называемых других имен) часто присутствуют окончания, которые можно назвать приложениями, имеющими, с одной стороны, самостоятельное значение, а с другой, - являющимися факультативными. К таковым, например, относятся "лаожэнь (старец)", "даожэнь (даос, или приверженец даосизма)", "сяньшэн (господин)" и т. п. Я предлагаю (и применяю свое предложение на практике в данном цикле статей) писать такие приложения через дефис. В связи с этим возникает возможность писать основную часть псевдонима трехсложную или даже четырехсложную слитно, если она является названием, скажем, рабочего кабинета, а окончание-приложение означает слово "хозяин (чжужэнь)". Таким образом, например, псевдоним известного коллекционера Хуа Ся может выглядеть как "Чжэньшантан-чжужэнь", то есть "хозяин кабинета Чжэньшантан". Это приложение не противоречит принципам, изложенным в "Пособии....", в котором выделяются родовые понятия. Указанные выше приложения к псевдонимам, несомненно, могут рассматриваться как родовые понятия. В соответствии с этим, если личные имена императоров, практически никогда не употребляющиеся, не вызывают никаких сомнений в отношении их написания, то так называемые храмовые их имена, под которыми они и были известны после своей смерти, также следует, с моей точки зрения, писать через дефис, отделяя своеобразное родовое понятие, которое у одних императоров означало "предок (цзу или цзун)", у других - "император (ди)" и т. п. Поэтому следует писать Тай-цзу, Му-цзун и т. д. Далее, тем, кто более или менее знаком с историей Китая, известно, что каждый (за редчайшим исключением) император выбирал символический девиз своего правления. Иногда в зависимости от обстоятельств со временем он его менял. Но с эпохи Мин императоры известны главным образом по девизу их правления. Многие слышали об императоре Юнлэ или Цяньлуэ, и мало кто знает, что речь идет соответственно о минском Чэн-цзу (по храмовому имени), или Чжу Ди (по личному имени), и цинском Гао-цзуну (храмовое имя), или Хунли из рода Айсингоро (личное имя). Отсюда возникла большая путаница, при которой смешались девизы правления и имена императоров. Во многих, да практически во всех, справочных материалах они не различаются, хотя годы правления императора и годы "действия" девиза его правления по общепринятому календарю не совпадают (подробнее см. статью "Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи" в этом же сборнике). Поэтому предлагаю писать по-русски девиз правления императора с прописной буквы и через дефис (при возможности лучше курсивом), а его имя по девизу правления - также с прописной буквы, но слитно, как обычное имя без фамилии, а храмовое имя, включающее своего рода родовое понятие, - через дефис (например, Гао-цзу, Му-цзун и т. д.). Несколько иначе я подхожу к написанию почетных имен художников, включающих окончания, означающие сановный титул, звание, должность, ученую степень и т. п. Такое окончание можно рассматривать как своеобразный псевдоним, поскольку в сочетании с определенной фамилией используется только применительно к одному лицу. Например, Вэнь Дайчжао (Вэнь, занимающий должность дайчжао, или Вэнь Чжэнмин), Тан Цзеюань (Тан, выдержавший экзамен первым, или Тан Инь), Ван Юцзюнь (Ван, исполняющий обязанности второго помощника главного военачальника, или Ван Сичжи) и т. д.

Подобные окончания лучше писать отдельно и с прописной буквы, как имя или псевдоним, а чтобы отделить их от таковых, при возможности, - курсивом.

Вторая сложность возникает при склонении некоторых географических названий. В китайских старых текстах часто трудно понять, о чем идет речь - о городе, о городском районе, населенном пункте, деревне или просто о месте, имеющем традиционное историческое название. В пособии, вроде бы, это учтено и предлагается все названия населенных пунктов, кончающихся на -нь склонять по образцу II склонения, а все остальные - в зависимости от грамматического рода их родового понятия. На практике это вызывает определенные трудности. Если, допустим, написано, что художник родился в Сиане, то трудно понять, как же на самом деле называлось то место, где он родился - Сиан или Сиань. Поэтому представляется более последовательным и практически оправданным все географические названия на -нь склонять по образцу III склонения (женского грамматического рода). Тогда будет понятно, как называлось данное место, независимо от того, какое родовое понятие будет подставлено. То есть, если кто-то родился в Сиани, значит будь то городом, будь то местностью, это был(а) Сиань.

Третья проблема передачи китайских слов русскими буквами заключается в написании терминов, связанных с китайским изобразительным искусством. Главный вопрос заключается в раздельном и слитном написании слов. Скажем, термины "хуаняо хуа", "шаньшуй хуа" и т. п. могут писаться и пишутся по-разному. Возможно, проблема разбивки иероглифического письма на односложные, двусложные и многосложные слова давно решена лингвистами. Однако, судя по издаваемым в последнее время работам по истории, культуре или искусству Китая, это никому не известно. Может быть, положение осложняется тем, что лингвисты решают свои проблемы применительно к определенному языку, то есть, скажем древнекитайскому или современному литературному и т. д. Эксперт же сталкивается с языком, которому, подозреваю, даже лингвист не сможет сразу найти адекватное определение. Например, в одном тексте может встретиться фраза языка, скажем, 16 в., название картины, относящееся вообще не известно к какому времени, цитата из сочинения еще совсем другой эпохи, да и сама авторская речь может быть совсем разной. Если текст словаря танских и сунских художников я читаю без особых затруднений, то словарь Юй Цзяньхуа нашпигован цитатами, не взятыми в кавычки, из самых разных сочинений настолько, что его приходится разбирать примерно так же, как какие-нибудь колофоны на свитках. Поэтому, мне кажется, что простейший способ унифицировать написание (в транскрипции) названий старых книг, картин, цитат и т. п. - использовать способ раздельного написания каждого иероглифа, кроме имен собственных, так, как это было принято в старой русской китаеведной литературе, да и сейчас иногда встречается. Тогда у всех авторов книги "Мин ши (История Мин)" или "Цзинь шу (Книга о /периоде/ Цзинь)" будут выглядеть одинаково. Что же касается специфических "искусствоведческих" терминов, восходящих своими корнями к разным эпохам, то, строго говоря, с лингвистической точки зрения, возможно, они все должны писаться по-разному. Но, пока никто этой проблемой не занялся, можно было бы принять принцип, согласно которому при раздельном написании термин меняет свой смысл. Например, надо писать "шаньшуй хуа" раздельно, поскольку в этом термине "шаньшуй" означает "пейзаж", а "хуа" живопись соответствующего жанра. Последнее слово имеет то же значение в термине "хуаняо хуа". Если же написать раздельно "шань шуй", то в сочетании "шань хуа"

мы получим значение "живопись, или изображение, гор", что уже совсем другое. Если же использовать только слитно написанное "шаньшуй", то получим практически то же значение - "пейзаж". И в завершение темы следует оговорить, что в соответствии с духом рекомендаций "Пособия..." Мацаева и Орлова в переводах на русский язык названий картин и сочинений не следует передавать практически обязательно присутствующее в китайском варианте родовое понятие. То есть название трактата Сюй Циня "Мин хуа лу" можно переводить как "Живопись эпохи Мин", а не "Записки о живописи эпохи Мин", а картины, приписываемой кисти Гу Кайчжи, "Ло шэнь фу" - "Фея реки Ло", а не "Поэма о фее реки Ло" и т. п. Впрочем о названиях картин см. раздел настоящей статьи "Номинация".

¹⁰ Годы жизни по [165, с. 161], где есть ссылка на последние исследования. В большинстве изданий даются 1086-1165 гг. [20, т. 2, с. 78; 38, с. 107; 158, с. 241], называются также 1072-1151 гг. [130, с. 297] и 1074-1153 гг. [142, с. 107].

¹¹ В "Списке сохранившихся до нашего времени работ (и их копий) художников - членов Академии живописи", составленном Т.А. Постреловой, вообще значится всего одна работа Ми Южэня - альбомный лист "Горы в облаках" [99, с. 190].

¹² По словам К.Ф. Самосюк, "всех сохранившихся... всего мира..." [106, с. 80], что, конечно же, не соответствует действительности. Более того, сам О. Сирен указал, что из-за ограниченности объема издания в него включены не все имеющиеся даже в его собственном распоряжении материалы.

¹³ С.Н. Соколов-Ремизов в свое время опубликовал несколько написанных им в жанре надписей-послесловий к китайской живописи текстов, в одном из которых сообщает, что мысль о неподлинности музейной картины Ло Пиня не раз приходила ему в голову: "Когда в свое время рассматривали этот свиток с моим другом Вэй Цзя, он сказал – подлинник... Всегда, когда начинаю сомневаться в подлинности этого произведения, вспоминаю Вэй Цзя" [118, с. 169].

КАК ПРОВЕСТИ ПЕРВИЧНУЮ АТРИБУЦИЮ СТАРОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
(РЕКОМЕНДАЦИИ НАЧИНАЮЩИМ КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ)¹

В последние годы расширился круг людей, проявляющих интерес к традиционной дальневосточной, прежде всего китайской, живописи. Пришла с Запада мода украшать ею интерьеры жилых помещений и офисов, увеличилось количество произведений дальневосточной¹ живописи на художественном рынке, ее образцы стали собирать различные музеи, не занимавшиеся этим в прошлом, обратили на нее внимание и коллекционеры, специализировавшиеся до этого на прикладном искусстве. В то же время среди имеющих дело с китайской живописью встречаются даже те, кто не видит большой разницы между живописью и рисунками на так называемой "рисовой бумаге"², китайскими "новогодними картинами" (печатными или рисованными лубками), оформленными в виде свитков ламаистскими иконами или декоративными лаковыми панно³. Но и в числе более серьезных коллекционеров и музейных работников широкого профиля, умеющих, обратившись к аукционным каталогам и другой литературе, находить некоторые аналогии предметам дальневосточного прикладного искусства и, хотя и весьма приблизительно, определять, с чем они имеют дело, применительно к китайской живописи многие чувствуют свою полную беспомощность. Иногда они не только не могут определить автора или время создания произведения, но и не в состоянии отличить китайскую живопись от работы японского художника или от ксилографической репродукции.

Настоящая статья представляет собой попытку, исходя из собственного опыта автора, сформулировать конкретные практические рекомендации начинающим экспертам⁴ по проведению первичной атрибуции китайской традиционной живописи. В статье рассматриваются наиболее распространенные виды, формы и жанры китайской традиционной живописи: такие, как свитки и альбомные листы, пейзажи, работы в жанре "цветы и птицы" (с изображением цветов, плодов, птиц, животных, насекомых, рыб и другой живности) и

¹ Эта статья входит в состав одного цикла из пяти статей, помещенных в настоящем сборнике и посвященных теме атрибуции традиционной китайской живописи. Особенности употребления некоторых терминов и понятий, а также другие условности, принятые в статьях, оговорены в тексте и примечаниях первой из статей. Ссылки сделаны на общий список использованной литературы, данный в конце цикла. Таблицы (Табл.) приведены после "Пояснений к таблицам", помещенным в конце статьи после примечаний.

"изображение людей" (композиции на исторические, легендарные, бытовые и т. п. сюжеты). Вопросы атрибуции специфических видов живописи - религиозно-храмовой живописи, живописного архитектурного декора, портретов предков и т. п. - в статье не затрагиваются. Следует подчеркнуть, что речь идет не о полноценной научной, или комплексной, экспертизе живописного произведения, а именно о базисной первичной атрибуции, под которой здесь подразумевается определение следующего:

- 1) страны, где создано произведение;
- 2) автора, которому оно приписывается в подписи или надписи (колофоне);
- 3) датировки, соответствующей либо периоду творческой активности автора, либо присутствующему в надписи указанию;
- 4) условного (описательного) названия.

Такая атрибуция, конечно, не дает возможности решить вопрос о подлинности произведения, но все же дает о нем некоторое представление. Дополненная расшифровкой печатей и переводом авторского (или приведенного в колофонах) названия, что под силу только опытному эксперту⁵, первичная атрибуция является по сути первым этапом полноценной научной экспертизы. Для профессиональных экспертов⁶ этот этап изучения объекта не представляет никакого труда, поэтому в их работах по методике экспертизы вопросы первичной атрибуции вообще не рассматриваются.

Но даже простейшая, называемая здесь первичной, атрибуция многим представляется невероятно сложным делом, которым могут заниматься только высококвалифицированные специалисты. На практике приходится часто сталкиваться со случаями, когда даже профессиональные китаисты, не связанные с искусством, из-за незнания методики первичной атрибуции оказываются не в состоянии ее провести. Еще в более сложном положении находятся музейные работники и коллекционеры, не знающие китайского языка. На самом деле, при наличии определенных условий, о которых будет сказано далее, первичная атрибуция доступна всякому, кто начинает изучать дальневосточную живопись. Два-три раза я столкнулся с тем, что человек, абсолютно не знающий китайского языка, методом простого сравнения начертания иероглифов в подписи на картине с воспроизведенными образцами в специальном словаре, просмотрев многие сотни страниц, находил аналогии и определял автора. Предлагаемая в данной статье методика, или вернее технология, проведения атрибуции в основе своей построена на том же принципе, то есть на поиске внешнего сходства двух объектов, однако позволяет многократно упростить, облегчить и ускорить этот процесс. Чтобы найти что-нибудь быстрее, надо знать, где искать и что именно искать. Допустим, например, что в надписи на картине имеется дата, обозначенная с помощью девиза какого-то императора (подробнее об этом будет сказано далее). Теоретически, наверное, можно найти в китайско-русском словаре

список девизов правления императоров и, сравнивая последовательно каждый иероглиф из надписи с восемьюстами девизами списка, в конце концов найти то, что надо. По предлагаемой технологии в данном случае придется сравнить два-три иероглифа с десятью девизами, что, конечно же, намного эффективнее и реальнее. Эта технология рассчитана не только на людей, не владеющих иероглификой, но и на тех китаистов, которые не умеют читать скоропись (см. далее), поскольку она, во-первых, не предполагает чтение надписей целиком, а во-вторых, позволяет заранее знать, какому иероглифу может соответствовать скорописный росчерк, стоящий в определенном месте надписи.

Поскольку среди адресатов данной работы могут быть лица, мало знакомые с некоторыми аспектами культуры Китая, знание которых полезно для атрибуции живописи, в небольших отступлениях, напечатанных втяжкой и более мелким шрифтом, даются необходимые сведения о китайской письменности, традиционном летосчислении и китайских именах, которые более искушенные читатели могут пропустить. Впрочем, исходя из собственного опыта и судя по работам многих профессиональных (то есть имеющих соответствующее образование) китаистов и японистов, некоторые детали в этих отступлениях, в принципе рассчитанных на дилетантов, могут оказаться полезными и для специалистов⁷.

Следует оговориться, что дальнейшие утверждения, высказывания, положения, рекомендации, заключения, выводы и тому подобное - все носит не абсолютный, а вероятностный характер и базируется на оценке частотности того или иного явления. Соответственно такие выражения, как "скорее всего", "вероятнее", "возможно" и т. д., означают вероятность более 50 %; слова "очевидно", "по всей вероятности", "едва ли не", "вряд ли не" и т. п. - вероятность порядка 70-90 %, а выражения "наверняка", "несомненно", "безусловно" - вероятность, приближающуюся к 100 %. Суждения о частотности любого признака основываются на личном практическом опыте, подтвержденном простейшими статистическими наблюдениями, которые приведены в специальном приложении, расположенном в конце статьи перед примечаниями.

Прежде чем приступить к попыткам первичной атрибуции того или иного произведения китайской живописи, имеет смысл убедиться в том, что речь идет, во-первых, именно о китайской, а не о японской или корейской живописи, и, во-вторых, именно о живописи, а не о ее ксилографическом воспроизведении.

1. Определение национальной принадлежности живописи.

Среди всей массы произведений дальневосточной живописи (во всем мире, в нашей стране, в музейных и частных собраниях, на художественном рынке и т. д.) работ китайских художников неизмеримо больше, чем японских или, тем более, корейских. Вероятность того, что Вы имеете дело с картиной японского художника достаточно мала, а корейская живопись в повседневной

жизни практически не встречается вообще⁸. Для того чтобы свести к минимуму все же существующую вероятность того, что перед Вами работа не китайского мастера, можно воспользоваться тем, что помимо стилистических, технических и тому подобных сложных и тонких особенностей национальных вариантов дальневосточной живописи, анализ которых доступен только опытному, высококвалифицированному специалисту, существуют и чисто внешние, легко определяемые признаки, по которым можно отсеять и таким образом исключить из рассмотрения неазиатскую живопись.

а) Прежде всего, это изображенные на картине японские или корейские реалии: одежда типа японского кимоно или корейских кофт с завязками у правой ключицы, корейские шляпы с высокими тульями и широкими полями; характерные японские прически - у мужчин выбритые лбы и макушки с пучком волос на затылке, у женщин распущенные по плечам длинные волосы или объемные начесы с длинными, проходящими как бы насквозь и торчащими по бокам шпильками; типичный японский интерьер с раздвижными решетчатыми перегородками *сёдзи*, низенькими столиками и с фигурами людей, сидящих на полу, покрытом циновками; особые предметы быта: утварь для чайной церемонии, изогнутые японские мечи и т. д. Если в живописи есть подобные изображения, то она не принадлежит кисти китайского художника. Этот признак, на первый взгляд, вроде бы самоочевиден. Дело, однако, усложняется тем, что даже в том случае, когда изображенные персонажи, архитектура и бытовые предметы имеют ясно выраженный китайский колорит, нельзя утверждать, что перед вами непременно работа китайского художника. Объясняется такое положение тем, что если китайские художники практически никогда не отражали в своих произведениях жизнь японцев или корейцев, то японские и корейские мастера довольно часто обращались к китайским сюжетам.

б) Национальные особенности в оформлении живописи (Табл. I).

Японские вертикальные свитки⁹, как правило, оформлены в особом японском стиле (Табл. I, фиг. 3). Их шелковое обрамление выполнено из плотной многоцветной, узорчатой ткани типа "парчи", чаще всего с крупным растительным орнаментом. Китайцы (фиг. 1) предпочитают использовать для этой цели тонкий камчатный шелк, то есть одноцветную ткань с узором, созданным разным направлением переплетения нитей. Японцы подбирают для разных частей обрамления куски шелка достаточно интенсивных цветов (темно-синего, темно-зеленого и т. п.) по принципу цветового контраста, китайцы избегают ярких красок, предпочитая светлые гармонирующие друг с другом тона бежевого, голубого, золотисто-желтоватого, бледно-салатового и т. п. цветов. В Японии нижний валик - круглый стержень, на который сворачивается свиток, - часто имеет с торцов наконечники из слоновой кости, а не деревянные или бамбуковые, как в Китае. Иногда наконечники различаются и по форме: японские бывают у самого свитка поуже, а к концам постепенно слегка

расширяются, приобретая вид своего рода "кисточек", китайские - цилиндрические, часто с расширением у самого торца. В японском обрамлении от верхней планки, за которую подвешивается свиток, обычно свисают вниз две парчовые ленточки, которым лишь иногда в китайском свитке соответствуют вертикальные полосы, отличающиеся по цвету от всего остального шелка обрамления. Наблюдаются различия и в оформлении горизонтальных свитков: если в Китае валик имеет длину, равную ширине свитка и закрыт с торцов плотной узорчатой шелковой тканью, то у японцев - он выступает за пределы свитка и часто имеет наконечники из слоновой кости. Несмотря на то, что в китайской живописи существуют разные стили оформления свитков, все же в целом японское оформление узнать достаточно легко¹⁰.

Сложнее дело обстоит с корейской живописью¹¹ (фиг. 2), которая, с точки зрения оформления, занимает как бы промежуточное положение между китайской и японской. Свитки в Корее иногда оформляются совершенно в китайском духе, однако все же значительная их часть отличается использованием шелка с четким контрастным мелким узором геометрического или растительного характера¹². Еще одно, хоть и не очень эффективное, средство для определения корейской живописи базируется на том, что в Корее живопись на многостворчатых ширмах, пришедшая, по-видимому, когда-то из Китая, оставалась в 18-19 вв. и остается до сих пор очень распространенной и часто присутствует в интерьере корейского дома. В самом Китае живописные ширмы обычно включаются в перечни существующих видов живописи и хорошо известны по изобразительным материалам¹³, но на практике никогда не встречаются. Видимо, по крайней мере к 15-16 вв., они практически вышли из обихода, уступив свое место в китайском доме ширмам, созданным мастерами прикладного искусства. А в живописи даже само слово "ширма (*пин*)" стало употребляться для обозначения нескольких вертикальных свитков, составляющих вместе одну композицию или полиптих¹⁴ [131, том иллюстраций, ил. 18]. Из сказанного следует вывод о том, что если Вы имеете дело с ширмой, то это не работа китайского живописца. Кроме того, среди корейских произведений, хранящихся в разных музеях, почти половина анонимна, то есть не имеет авторской подписи. Поэтому если перед Вами не ширма, а подписанный автором свиток, то вероятность того, что он не принадлежит корейскому автору соответственно возрастает¹⁵.

в) Третьим, более сложным для начинающего эксперта признаком, по которому можно исключить не китайскую живопись, является элемент авторской надписи, называемый в этой статье "концовкой".

В дальневосточной живописи художник, как минимум, подписывал картину своим именем, а иногда сопровождал ее более пространной надписью. Кроме того, существовала традиция надписывания свитков владельцами, коллекционерами и т. п. Как, не зная китайского языка, выделить авторскую надпись

среди других, если таковые имеются, как в ней найти имя художника, авторскую дату и т. п., будет подробно объяснено далее. Здесь же скажем то, что читателю до конца станет ясным после знакомства со всем текстом настоящей статьи.

Авторская надпись или подпись иногда завершается упомянутой выше концовкой - одним или несколькими иероглифами, означающими "нарисовал, написал, создал" или что-нибудь подобное (Табл. I). Есть слова (иероглифы, выражения), общие для любой дальневосточной живописи: например, иероглиф "написал" (китайское произношение "се", японское "ся", корейское "са"). Однако есть и такие, которые практически встречаются только у японских авторов:

- 1) иероглиф "кисть (*хицу*)" (кит. "би", фиг. 4);
- 2) иероглиф "нарисовал (*га*)" в кратком написании (кит. "хуа", фиг. 5);
- 3) сочетание иероглифа "нарисовал (*га*)" или "нарисовал (*дзу*)" с местоимением "это (*си*)" (кит. "хуа", "ту" и "чжи", фиг. 6 и 7);
- 4) особое окончание авторской надписи, называемое "узорной подписью (*као*)" (кит. "хуая"¹⁶) и представляющее собой стилизованный иероглиф-вензель, в котором чаще всего переплетаются элементы имени и иероглифов "га" или "ся" (фиг. 8).

Можно также отметить специфическую форму подписи, когда первый фамильный иероглиф пишется крупно, а иероглифы имени - значительно мельче; такая манера в Китае встречается практически только в очень старой или, наоборот, в современной живописи, причем крайне редко.

К сожалению, концовки не помогают выявить несомненно корейское происхождение живописного произведения. Зато в тех случаях, когда авторская подпись лишена концовки, это можно сделать по последнему иероглифу псевдонима автора. Судя по имеющимся у меня данным, корейские художники, в отличие от китайских, имевших иногда по несколько десятков разных имен и прозвищ, пользовались обычно одним псевдонимом. Причем по какой-то причине многие корейские мастера предпочитали псевдонимы, оканчивающиеся на иероглиф "сад (*вон*)" или "кабинет (*чжэ*)", которые являются достаточно надежным признаком корейской живописи (Табл. I, фиг. 9 и 10).

Итак, эксперт, столкнувшийся с произведением дальневосточной живописи и не обнаруживший признаков его японского или корейского происхождения, наверняка имеет дело с работой китайского художника. Если даже это не так, то в результате осуществления дальнейших шагов по первичной атрибуции можно исправить эту ошибку.

2. Выявление ксилографических репродукций китайской живописи.

Отличить настоящую живопись, то есть выполненную тушью и красками с помощью кисти, от ксилографической репродукции, техника которой в Китае достигла высочайшего уровня, дело не простое. Достаточно, наверное, сказать, что работавший одно время в ГМВ Ли Лу реставратор из Гутуна (бывшего

императорского собрания произведений китайского искусства в Пекине), квалификация которого в данной области не вызывает никаких сомнений, смог распознать ксилографическую копию в одном из свитков, хранившихся в музее, лишь через два месяца работы с ним.

Большое количество ксилографических репродукций китайской живописи у нас в стране появилось в 1950-е годы. Они продавались в книжных магазинах, их привозили побывавшие в Китае туристы, официальные делегации и работавшие там советские специалисты. Небольшая их часть, отпечатанная на шелке, прекрасно оформленная (альбомы в парчовых переплетах, свитки в специальных коробочках, обитых изнутри шелком, с застежками из нефрита или слоновой кости и т. п.), воспроизводила известные произведения старой классической живописи Китая. Можно упомянуть, например, горизонтальный свиток с копией картины, приписываемой кисти Чжоу Фана (8 в.), "Знатные дамы со шпильками и цветами в прическах (*Цзаньхуа шинью ту*)"¹⁷, изготовленный всего в нескольких десятках экземпляров и ставший в настоящее время большой редкостью. Более обычны ксилографии, отпечатанные на бумаге. Особенно много было свитков, альбомов и подборок отдельных листов Ци Байши (1863-1957)¹⁸, Сюй Бэйхуна (1895-1953) и Ли Кэжана (1907-1989), которые до сих пор хранятся во многих домах. Среди работ Ци Байши преобладают композиции из цветов и фруктов, в которых листья, стебли или ветки исполнены черной тушью, а цветы и плоды яркими красками. Встречаются и чисто монохромные изображения птиц, креветок, крабов и лягушек. Подписи художника достаточно разнообразны и по почерку, и по составу. Но почти всегда в них присутствуют два иероглифа одного из его псевдонимов - "Байши (Белый камень)" (ил. 1, рис. 1, два верхних знака). Они просты по начертанию и потому легко узнаваемы, где бы ни находились - в конце, в начале или в середине авторской надписи. Чаще всего за подлинную живопись принимают выпущенный в 1959 г. мастерской "Жунбаочжай" альбом (в шелковом переплете) с рисунками Ци Байши, выполненными им в 1948 г. для своего друга, известного художника Сюй Бэйхуна. В начале надписи на обложке этого альбома имеется имя автора "Байши", а в ее конце - подпись Сюй Бэйхуна, исполнившего эту надпись (ил. 1, рис. 4). Репродукции картин самого Сюй Бэйхуна тематически более однообразны - это преимущественно монохромные изображения лошадей (ил. 1, рис. 3). Подпись автора (ил. 1, рис. 4) почти всегда располагается в конце надписи, но зато по начертанию несколько сложнее, поэтому для того чтобы ее обнаружить, требуется больше внимания и терпения. И наконец, творчество Ли Кэжана представлено в основном изображениями буйволов, иногда с фигурками сидящих на них верхом детей (ил. 2 на с. 126, рис. 1). Образец подписи Ли Кэжана показан на ил. 2, с. 126, рис. 2.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Ил. 1



Рис. 1



Рис. 2

Ил. 2

Выявление работ Ци Байши, Сюй Бэйхуна и Ли Кэжана путем сравнения с фрагментами их картин и образцами подписей поможет начинающему эксперту "отсеять" большую группу ксилографических репродукций, поскольку вероятность столкнуться на практике с подлинными работами этих художников очень мала. Они и в 1950-е гг., а тем более позже, ценились очень высоко, и даже в Китае в обычной продаже приобрести их было нельзя. Мне известны случаи, когда свиток работы одного из этих мастеров, подаренный, по словам их нынешних владельцев, официальной государственной организации чиновником самого высокого ранга или даже самим автором, на деле был всего лишь репродукцией.

Самым доступным способом определения ксилографического происхождения свитков, альбомных листов (одиночных воспроизведений) или альбомов является наличие типографской этикетки на оборотной стороне свитка (со стороны нижнего валика, на который свиток накручивается) или на одной из последних страниц альбома (если его листать не так, как мы привыкли, а с "обратной" стороны, то есть справа налево). При всей кажущейся очевидности и простоте этого метода к нему почему-то очень редко прибегают владельцы соответствующей продукции. Необходимо только иметь в виду, что если наличие этикетки, несомненно, свидетельствует о том, что перед нами гравюра, то ее отсутствие не является доказательством того, что мы имеем дело с настоящей живописью.

Более сложным методом, требующим некоторого опыта, является визуальное определение способа нанесения краски на бумагу. Для этого необходимо рассмотреть изображение и особенно иероглифические надписи с

помощью сильной лупы. В ксилографиях не очень высокого качества можно обнаружить довольно большие участки равномерно нанесенного красителя, очерченные четкой границей, чего нет при работе кистью. Кроме того, можно найти такие места, где краситель, нанесенный с доски, оставил неокрашенными мелкие углубления, являющиеся составной частью фактуры бумаги. При этом непрокрасы в гравюре располагаются бессистемно, образуясь просто там, где на доске было недостаточно краски или на бумаге были особенно рельефные неровности. В живописи пробелов больше там, где кисть двигалась поперек, а не вдоль ложбинок (см. ил. 3, живопись на рис. 1 и ксилография на рис. 2). Это не относится к штрихам, сделанным сухой кистью, в которых пробелы всегда идут по направлению мазка. При изучении ксилографии, отпечатанной на шелке, следует обратить внимание на то, проникла ли тушь и краска между нитями шелка, что характерно для живописи, или же нити окрашены только сверху. Здесь же отметим, что часто встречающиеся в практике ссылки, например, на видный невооруженным глазом "акварельный" характер красок или их расплывание под воздействием воды ни о чем не говорят, поскольку китайские современные специалисты из таких мастерских, как "Жунбаочжай", использующие до 20 досок только для передачи различных оттенков черного цвета (!), применяют растворяющиеся в воде красители для специальных эффектов. Поэтому выявить ксилографию очень высокого качества может только высококвалифицированный специалист.



Рис. 1



Рис. 2

Условия, необходимые для проведения первичной атрибуции.

Теперь, когда, как предполагается, начинающий эксперт убедился, что имеет дело с китайской живописью, можно приступать к ее атрибуции, для чего необходимо наличие нескольких обязательных условий.

Во-первых, на произведении должна быть подлинная или ложная (под которой подразумевается копия или подделка) авторская надпись с подписью или просто подпись, причем в хорошей сохранности, которая позволяет четко различить их начертания человеку, не искушенному в чтении полустертых временем иероглифов¹⁹.

Во-вторых, надпись должна быть выполнена стандартным почерком (*кайшу*), то есть, по аналогии с русским письмом, "печатными буквами".

Отступление 1. Иероглифическая письменность, различные почерки.

Иероглифы (китайские, японские, почти не отличающиеся от них, и корейские, которые используются в надписях на старых картинах и в ряде других случаев) на первый взгляд человеку, впервые с ними столкнувшемуся, представляются произвольным нагромождением каких-то черточек, линий и точек, чем-то совершенно непостижимым. На самом деле иероглиф, представляющий одно слово или часть сложного слова, как и слово в обычном, скажем, русском языке, состоит из ограниченного набора стандартных элементов, которые условно можно назвать чертами и точками, скомпонованных в фигуру, мысленно вписанную в квадрат. Этих элементов не намного больше, чем, скажем, в русском языке букв и тех их частей, с писания которых начинается обучение письму в школе, - палочек, крючочков и т. п. Сложность иероглифу придает прежде всего то, что в одном знаке таких составных частей больше, чем в слове, записанном буквами, и они более разнообразны по размеру. Зато иероглиф очень мало связан с произношением слова, а передает его значение. Поэтому, например, не зная совершенно японского языка, китаист может в общих чертах, конечно, без всяких грамматических тонкостей, понять, о чем говорится в японском тексте. Причем он может читать японские иероглифы по-китайски или даже по-русски. На этом основана одна из особенностей методики первичной атрибуции китайской живописи по авторской надписи, предлагаемой в данной статье. Начинающий эксперт может не знать, как читаются, то есть произносятся те или иные иероглифы, которыми он будет оперировать, за исключением, конечно, имен авторов, которые он хочет узнать. Например, тот иероглиф, который мы уже упоминали как признак японской живописи, читающийся по-китайски "би", а по-японски "хицу", можно просто читать как "кисть". Поэтому иероглиф можно найти в словаре, не зная, как это будет показано далее, как он читается. Правда, при этом возникает трудность, связанная с тем, что существуют разные начертания, или почерки, или стили написания иероглифов (впрочем, это также принципиально не отличается от языков, пользующихся алфавитом). В словарях, естественно, используется начертание типографского набора (шрифты тоже могут быть разными, но они отличаются друг от друга несущественно). А в живописи применяются, если не вдаваться в излишние здесь подробности, три основных почерка: стандартный (*кайшу*), курсивный, или полускоростный (*синшу*), и скоропись (*цаошу*). К сожалению начинающего эксперта, даже стандартный почерк значительно отличается от типографского набора. Так, например, горизонтальная черта, действительно

представляющая собой в последнем прямую горизонталь с небольшим утолщением сверху на правом конце, в рукописном почерке выглядит как дважды изогнутая в разных направлениях черта, иногда с правым концом слегка загибающимся вниз. (На ил. 4 представлен один и тот же иероглиф "чэнь", часто встречающийся в качестве фамилии художников, исполненный типографским шрифтом и написанный разными почерками: слева направо - стандартным *кайшу*, курсивным *синшу*, скорописным *цаошу* и "вязью" *чжуаньшу*.)



Ил. 4

Для того, чтобы не знакомый или слабо знакомый с иероглификой эксперт смог соотнести написанный на картине иероглиф с напечатанным в китайско-русском словаре, в конце статьи дана таблица (см. Табл. X) с образцами разных черт и точек, выполненных от руки стандартным почерком с указанием, каким типографским элементам они соответствуют и в какой группе в таблице на развороте форзаца словаря Ошанина [30, 74] их надо искать. Что же касается надписей, исполненных курсивом или скорописью, в которых отдельные элементы иероглифов в меньшей или в большей степени сокращаются и соединяются вместе, вплоть до того, что слово иногда превращается в один замысловатый росчерк (как у некоторых русских в неразборчивых подписях), расшифровать который бывает не под силу не только опытному эксперту-китаисту, но даже и эксперту китайского или японского происхождения, то следует сказать следующее. Довольно часто китайский художник пишет как бы смешанным почерком, изображая одни иероглифы более стандартно, а другие более скорописно. В таких надписях вполне может оказаться, что тот самый знак, который нужен начинающему эксперту (имя автора, дата, "концовка" и т. п.), как раз написан достаточно разборчиво. Поэтому не следует, увидев малопонятные иероглифы, сразу отказываться от попыток проведения первичной экспертизы. Кроме того, часто бывает так, что знак, взятый в отдельности, нельзя разобрать. Но когда знаешь, что это один из двух или трех, воспроизведенных в справочной таблице в данной статье, его удастся идентифицировать с имеющимися образцами для сравнения. Эту задачу даже нельзя сравнивать с невероятно трудоемкими поисками нужного иероглифа в специальных словарях скорописи.

В-третьих, необходимо иметь в своем распоряжении хотя бы минимум справочной литературы и словарей. Прежде всего, это "Большой китайско-русский словарь" (далее в тексте - словарь Ошанина) [30], "Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая" (далее - Словарь имен) [158] или семитомный труд по китайской живописи О. Сирена на английском языке [20]. Все эти издания имеются в наших крупных библиотеках. Хорошо бы также иметь "Словарь подписей и печатей китайских художников и каллиграфов" (далее - или Словарь подписей, или Шанхайский словарь) [160]. Те, кому не

доступны эти материалы, могут воспользоваться другими аналогичными им: вместо, например, четырехтомного словаря Ошанина - вышедшими ранее однотомниками [74], вместо китайского словаря подписей - словарем на английском языке [5; 18], вместо словаря имен и семитомника О. Сирена - словарями и указателями имен художников, имеющимися в книгах по китайскому искусству на английском и русском языках [130; 38; 63; 64; 73 и др.]. Для работы с японскими вещами понадобятся, как минимум, словарь чтений японских имен [71 или другое издание] и какой-нибудь словарь японских художников, например Л. Робертса [19]. Чтобы перевести русскую транскрипцию имен китайских художников в английскую для поиска сведений в англоязычной литературе, можно использовать "Пособие по транскрипции и правописанию китайских слов С.А. Мацаева и В.Г. Орлова [86].

Отступление 2. Китайские цифры.

Для пользования китайскими изданиями, в которых страницы, главы и прочее обозначаются китайскими цифрами, достаточно иметь перед собой приведенную в конце статьи таблицу (Табл. IX, фиг. 3), где приведены соответствия китайских цифр европейским (арабским). Лучше, конечно, постараться запомнить китайские цифры, потому что искать нужную страницу в толстой книге, все время сверяясь с таблицей, довольно утомительно. Выучить же цифры очень просто. 1, 2 и 3 записываются соответственно одной, двумя и тремя горизонтальными чертами; 7 очень похожа на русское написание арабской цифры, но перевернутое вверх ногами; 10 - на римскую, но повернутую на 45°. 0 изображается в виде растянутого по горизонтали эллипса или просто кружка. Остается запомнить всего пять цифр. В старых китайских книгах цифры идут в том же порядке, что и у нас, только сверху вниз. (Иногда разряд десятков обозначается цифрой десять, то есть, например, 24 записывается "два десять четыре".) В новейших изданиях, даже на Тайване, где старые традиции сохранились лучше, используются обычные арабские цифры. Так, например, пронумерованы страницы в Шанхайском словаре. Тому, кто еще не освоил китайские цифры, проще иметь дело с ним, а не со словарем художников. Эксперту полезно также знать, что существуют особые, так называемые коммерческие, или обиходные, или сучжоуские, цифры, приведенные в специальной таблице в словаре Ошанина [30, т. 1, с. 182]. Такие цифры иногда попадаются на оборотной стороне свитков живописи, входящих в состав цикла, или серии, картин и альбомных листов, указывая на их порядковый номер. Поэтому, встретив на обороте незнакомые значки, сверьтесь с упомянутой таблицей.

Могут возникнуть определенные трудности, связанные с особенностями структуры словарей и с необходимостью находить нужные сведения в китайском тексте без его чтения, о способах преодоления которых будет сказано далее при изложении практических шагов по определению автора произведения.

Если все необходимые условия имеются, то можно приступать к проведению первичной атрибуции, весь процесс которой представлен в виде нескольких этапов, каждый из которых состоит из определенных последовательных или альтернативных действий, называемых далее шагами.

ПЕРВЫЙ ЭТАП. Поиск авторской надписи.

На живописном вертикальном или горизонтальном свитке в простейшем случае, на который и рассчитаны настоящие советы, чаще всего имеется одна иероглифическая надпись²⁰. Она может состоять, как минимум, из двух иероглифов (крайне редко - из одного) (ил. 2, рис. 2) или содержать несколько вертикальных строк (ил. 9, рис. 2, 4, 8). Если первая (здесь и далее в китайском тексте или на картине отсчет ведется по-китайски, то есть справа налево) строка по сравнению с другими написана заметно более крупными иероглифами, то это название картины. Часто название заканчивается иероглифом "картина (*ту*)" (см. Табл. I, фиг. 7, верхний знак). В этом случае он не является признаком японской живописи. Поскольку чтение названий не входит в круг рассматриваемых в настоящей статье проблем, строчку названия оставляем без внимания, включая и ее последний знак, который может совпадать с теми иероглифами, которые мы в дальнейшем будем искать в авторской надписи. Примером могут служить названия на четырех свитках, рассмотренных в статье "Полиптих 'Благодарение радости' в собрании ГМВ", опубликованной в этом же сборнике (см. иллюстрации к названной статье, Табл. I).

Сложнее дело обстоит с альбомными листами. Хотя, как было оговорено ранее, мы рассматриваем только объекты с надписями, все же отметим, что значительное число альбомных листов таких надписей не имеет. Мало того, встречаются листы с одной надписью, которая не является авторской, поэтому для начинающего эксперта особую трудность представляет атрибуция разрозненных листов. Если же они входят в состав альбома, то на его последнем (реже первом) листе обычно можно найти авторскую надпись, возможно среди других автографов. В том, что все работы в альбоме принадлежат одному художнику, можно удостовериться, сравнив печать, стоящую под авторской подписью, с печатями на остальных листах альбома.

Еще один простой вариант - это когда все надписи, кроме одной, расположены на полях картины, то есть на ее обрамлении или на дополнительных кусках шелка или листах бумаги, смонтированных вместе с живописной частью. Исключив эти колофоны, найдем авторскую надпись, поскольку художник всегда делал ее в пределах живописного поля. Примером может служить упомянутый полиптих "Благодарение радости" в собрании ГМВ.

Если на объекте не одна, а несколько надписей, надо определить, какая из них принадлежит автору, а какие добавлены его друзьями, почитателями или коллекционерами позднее. Для этого можно попробовать предпринять следующие шаги.

Первый шаг. Найти текст, заканчивающийся либо одним из пяти иероглифов, приведенных на Табл. VI (с. 85), фиг. 1, А-Д (с вариантами начертания на Табл. VIII, фиг. 1, А-Г, Е), либо одним из трех сочетаний - Табл. VI, фиг. 2, А-В (варианты - на Табл. VIII, фиг. 1, А и Ж, фиг. 2, Г). Эти

иероглифы из Табл. VI, фиг. 1 {А - "нарисовал (хуа)", Б - "нарисовал (хуэй)", В - "написал (се)", Г - "создал (чжи)", Д - "сделал (цзо)"} и сочетания иероглифов, приведенные на Табл. VI, фиг. 2 {А - "а также написал (бин ти)", Б - "нарисовал и написал (хуа бин ти)", В - "а также нарисовал (бин хуа)"}, указывают на несомненную принадлежность надписи автору картины. Например, на пейзаже художника Чэнь Сюаня (14 в.) имеется восемь надписей (см. фрагмент на ил. 5). Одна из них (четыре строки в левом верхнем углу) заканчивается знаком "чжи" (Табл. VI, фиг. 1, Г) и принадлежит автору картины.

Если поиски оказались безрезультатными, можно попробовать найти надпись, в которой перед последними двумя-пятью иероглифами есть знак, изображенный над прямоугольниками на Табл. VI, фиг. 3 (варианты на Табл. VIII, фиг. 3, Д; варианты написания иероглифов под прямоугольниками на Табл. VI, фиг. 3 даны в Табл. VIII, фиг. 2, А-В). Это - слово, означающее "покорный слуга /императора/ (чэнь)", - свидетельствует о том, что надпись (а следовательно, и картина) выполнена придворным художником и работа как бы предназначена для императора. Если и этот прием не поможет, переходим ко второму шагу.



Ил. 5

Второй шаг. Найти и исключить из рассмотрения надписи, заканчивающиеся одним из вариантов сочетания двух иероглифов,

представленных на Табл. VII, фиг. 4. Б и В (варианты на Табл. VIII, фиг. 2, Е и фиг. 1, Ж и З). Первый иероглиф такого сочетания означает "высочайший, или императорский (юй)", а второй знак - "надпись (ти)" или "подпись (чжи)". Колофон с такой концовкой принадлежит одному из императоров Китая и указывает на то, что объект когда-то находился в дворцовой коллекции. Если после этого шага останется одна надпись, она, несомненно, принадлежит автору картины. Например, на картине Ду Цюна (1396-1474), фрагмент которой воспроизведен на ил. 6, две надписи. В левом верхнем углу - колофон императора, на что указывают выполненные скорописью два последних иероглифа "высочайшая надпись (юй ти)" (ср. написание с Табл. VIII, фиг. 2, Е и фиг. 1, Ж). Значит, правая надпись принадлежит автору картины.



Ил. 6

Третий шаг. Выбрать самую короткую надпись, состоящую не более чем из двух-десяти иероглифов. Колофоны, то есть надписи, не принадлежащие автору, как правило, бывают значительно длиннее, в то время как авторы часто ограничиваются подписью, иногда дополненной датой. За этим приемом полезно осуществить следующий шаг, перключив внимание на композиционное решение живописного произведения.

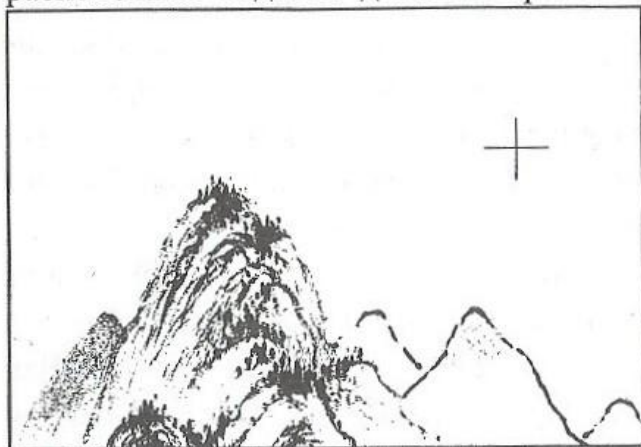
Четвертый шаг. Представьте себе картину вообще без надписей, то есть мысленно воссоздайте ее в том виде, в каком она была, когда автор собирался поставить свою подпись или сделать надпись. Возьмем для примера свиток Ван Цзяня (1598-1677), фрагмент которого с авторской надписью 1667 г. (справа) и колофонами его более молодых современников: Юнь Шоупина (1633-1690) и Ван Хуэя (1632-1717) показан на ил. 7.



Ил. 7

Художник, конечно же, продумывал всю композицию и писал иероглифы, не нарушая общей гармонии, на самом "свободном" месте - в той, например, части неба, где горизонт был наиболее низким. На ил. 8 дан тот же фрагмент с удаленными надписями, крестом обозначено "наиболее свободное" место композиции, которое в реальности и занято авторской надписью.

Слово "свободное" поставлено в кавычки, поскольку подразумевает не только отсутствие изображения на каком-то участке. Распределение зон интенсивного цвета или насыщенной туши тоже приводит к появлению более и менее "занятых" участков. Для уравнивания композиции художник мог расположить надпись даже поверх какого-либо изображения, если это место



Ил. 8

было более "свободным". Как исключение в определенных композициях авторская надпись располагается, наоборот, в самом загруженном месте - обычно вдоль того края картины, к которому примыкают стволы растений или узкие и высокие скалы, как бы придавая им дополнительную крепость и устойчивость. Если перечисленные способы не помогут,

придется либо оставить атрибуцию такого произведения более опытным специалистам, либо прибегнуть к гораздо более трудоемким способам. Например, к прочтению имен и дат во всех надписях, исходя из того, что любая из них может оказаться авторской, с последующим анализом (авторский автограф должен быть самым ранним по времени). Впрочем, последнее вряд ли по силам начинающему эксперту.

ВТОРОЙ ЭТАП. Поиск имени автора.

Определив авторскую надпись, можно переходить к поиску его имени. Для примера возьмем фрагмент картины, воспроизведенный на ил. 7 и восемь надписей на ил. 9 (с. 136). Здесь представлены практически все варианты расположения имен в надписи и все варианты имен и псевдонимов, без учета частотности их появления в реальных произведениях. Но последовательность их рассмотрения определена как раз исходя из этой характеристики. То есть первый шаг приводит к успеху при анализе случайно выбранной китайской картины с наибольшей вероятностью. А дальнейшие шаги следуют в порядке убывания такой вероятности.

Первый шаг. В простейшем случае - короткая авторская надпись из двух-пяти иероглифов или подпись автора, отделенная от его же длинной надписи некоторым пробелом, иногда сдвинутая влево (ил. 7) - это и есть имя автора. Необходимо лишь проверить, не является ли последний иероглиф "концовкой", о которой была речь ранее, то есть сверить последний знак с иероглифами на Табл. VIII, фиг. 1, А-К. В нашем примере "концовка" отсутствует, значит перед нами имя автора в "чистом" виде, состоящее из двух иероглифов.

Второй шаг. Постараемся определить, какие иероглифы в надписях могут быть именем автора в остальных примерах. Для начала возьмем Табл. VIII, фиг. 1 и "отсеем" похожие на воспроизведенные там последние иероглифы в надписях. На рис. 1, 3, 5, 7 и 8 (ил. 9 на с. 136) ничего подходящего не обнаружим. Пока, до последующей проверки, предположим, что последние иероглифы в этих надписях являются последними в имени автора. На рис. 2 находим и "отбрасываем" иероглиф, изображенный на Табл. VIII, фиг. 1, Д; на рис. 4 "отбрасываем" два последних иероглифа, похожих на знаки Табл. VIII, фиг. 1, Ж и И; на рис. 6 - последний иероглиф, соответствующий Табл. VIII, фиг. 1, В. Предположим также, что ставшие последними в этих надписях иероглифы являются последними иероглифами имени.

Третий шаг. Возьмем Табл. VIII, фиг. 3, А-Ж и посмотрим, нет ли похожих на воспроизведенные там иероглифы знаков в надписях, отстоящих от их конца (в том числе и от воображаемого после "отсева", совершенного первым шагом) на два-три знака.

На рис. 4, 5, 6, 7 и 8 (ил. 9) ничего похожего нет.



Рис. 1

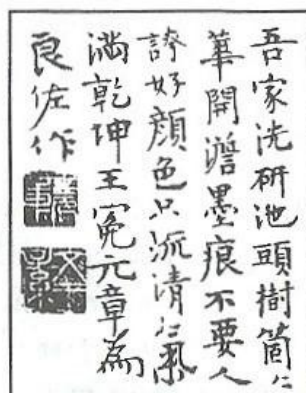


Рис. 2

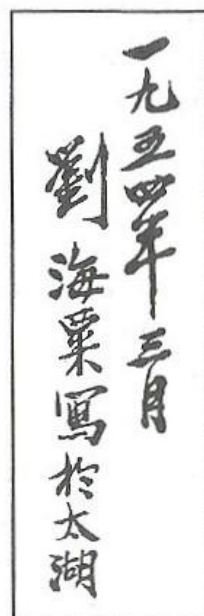


Рис. 3

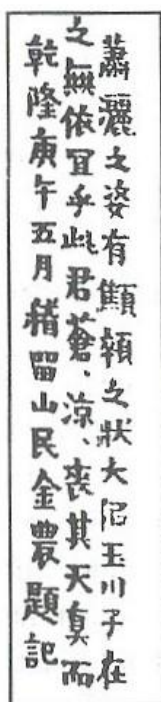


Рис. 4



Рис. 5

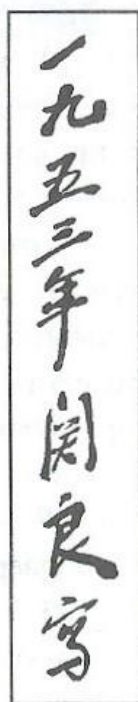


Рис. 6



Рис. 7

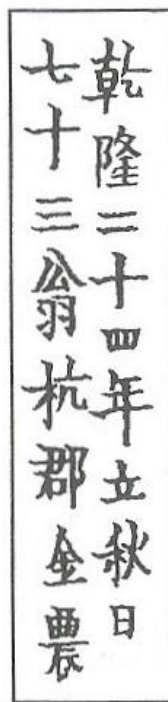


Рис. 8

Ил. 9

На рис. 1 за три знака до конца находим иероглиф, изображенный в Табл. VIII, фиг. 3, Д, - "покорный слуга (чэнь)"; на рис. 2 за два знака от конца (напомню, что последний знак мы уже отбросили) видим тот же иероглиф, что на Табл. VIII, фиг. 3, Е, - "для (вэй)"; на рис. 3 за два знака от конца - "в (юй)", представленный на Табл. VIII, фиг. 3, Ж.

Посмотрим расположенные в конце статьи пояснения к таблицам, а точнее, к таблице VIII, в которой мы нашли иероглифы, похожие на имеющиеся

в примерах надписей, и обратимся, как там указано, в связи с рис. 1 к Табл. VI, фиг. 3, с рис. 2 - к Табл. VII, фиг. 2 и с рис. 3 - к Табл. VII, фиг. 3. Узнаем соответственно следующее:

на рис. 1 именем являются иероглифы, стоящие после найденного знака "чэнь", то есть последние три в надписи;

на рис. 2 - иероглифы, стоящие перед найденным знаком "вэй", то есть за четыре иероглифа от конца;

на рис. 3 - стоящие перед найденными сочетанием "се юй", то есть за четыре иероглифа от конца (два последних, по-видимому, являются названием места, где была выполнена надпись).

Теперь мы определили конец имени автора во всех надписях, кроме одной, представляющей в известном смысле исключение - рис. 7. Для того чтобы найти имя и в этой надписи, надо осуществить четвертый шаг, который бывает нужен только при атрибуции живописи 20 в., да и то крайне редко.

Четвертый шаг. Держа перед собой Табл. VI, фиг. 5 и Табл. IX, фиг. 3 с цифрами, посмотрим, нет ли в конце той надписи, где мы не смогли выявить имя автора, иероглифа, похожего на изображенные на Табл. VI, фиг. 5, и цифр перед ним. Обнаруживаем и то и другое, отбрасываем на рис. 7 (ил. 9) четыре последних иероглифа и находим таким образом конец имени автора.

ТРЕТИЙ ЭТАП. Чтение имени автора.

Для практического изложения технологии чтения имен, пожалуй, самого трудного дела в первичной атрибуции, возьмем в качестве примеров три образца авторских надписей из того числа, в которых мы уже выявили местонахождение имен: рис. 8, 1 и 2 (ил. 9). Мы можем ограничиться меньшим количеством примеров, поскольку разных типов имен меньше, чем вариантов их расположения в надписях. Перечислены они в порядке убывания частотности употребления типа имени. Поскольку наша методика построена на основе анализа частотности, то в результате последовательного осуществления предлагаемых действий мы должны сначала достичь успеха в определении имени в надписи на рис. 8, потом - на рис. 1 и затем - на рис. 2.

Отступление 3. Фамилии и имена китайских художников.

Как мы уже убедились на практике, в китайском языке имена собственные никак не выделяются в тексте, поэтому их трудно найти. Мало того, имена записываются иероглифами, не только выступающими в качестве имен собственных, но имеющими много самых разнообразных значений. Вообще система имен в старом Китае была довольно сложной, если не сказать запутанной. Полное, или официальное, имя (*син мин*) включает фамилию из одного иероглифа²¹, получаемую по отцу, и основное, или первое, имя, состоящее из двух или одного иероглифа. Количество разных иероглифов, используемых в качестве фамилий ограничено. В наиболее полных списках насчитывается менее четырех тысяч знаков [109, с. 321], в указателях к ранним изданиям словаря Ошанина - чуть более

тысячи [78, с. 25-29], в словаре художников, включающем более 30000 мастеров, всего 894 фамилии [158], в словаре подписей и печатей и вовсе 235 [160]. Поэтому среди художников много однофамильцев: под такими распространенными фамилиями, как Чжан, Чжао, Ли и некоторые другие, их насчитывалось по несколько сотен. Зато для имени можно использовать практически любые существующие иероглифы (а всего их более 60000), за исключением небольшого числа табуированных (например, тех, что входят в имя царствующего императора). Тем не менее, даже среди художников попадаются полные однофамильцы и тезки, что, конечно же, надо учитывать при атрибуции.

Развитая система имен в Китае начала складываться в эпоху раннего феодализма. Помимо первого, или настоящего, или официального, имени, ребенок получал неофициальное детское имя (*сяомин, чжаймин, жумин, наймин, юмин*). После поступления в школу его называли школьным именем (*сюэмин*), а по достижении совершеннолетия, то есть двадцатилетнего возраста (по китайскому исчислению - см. отступление 6), давалось второе имя (*цзы*). Девушки получали второе имя в пятнадцать лет. По первому имени звали тех, кто был младше по возрасту или ниже по социальному положению. Сверстников и друзей называли вторым именем, а себя из скромности - первым. Кроме того, многие творческие люди имели один или несколько псевдонимов (*хао, бимин*), которые были образованы либо от названия местности, где они жили, либо от наименования их рабочего кабинета, либо выражавшие их характер или жизненные идеалы и т. п. Достаточно широко были распространены также и прозвища (*чжохао*), которые давали человеку другие, чтобы отметить либо какие-то черты характера, либо внешности, либо привычки и др. Некоторые прозвища настолько часто употреблялись, что впоследствии становились почти официальным именем. После смерти некоторые получали почетное посмертное имя (*ши*) или почетный титул - князя какой-нибудь степени, правителя какого-нибудь удела. Во всем этом множестве имен, называемых в отличие от официального имени - другими именами (*бемин, минхао*), довольно трудно разобраться и понять, какое из них первое, какое второе и т. д. Тем более что теоретически определенные случаи употребления разных имен на практике совершенно не соблюдались. И среди художников, многие из которых были обладателями нескольких десятков имен, одни стали известны под своим официальным именем, другие прославились под псевдонимом, третьих знают по второму имени. Так, например, выдающийся живописец и каллиграф Вэнь Би даже в словари включен как Вэнь Чжэнмин (1470-1559), то есть под своим вторым именем; художника первой половины 20 в. Ци Байши у нас в стране знает почти каждый грамотный человек, хотя Байши (Белый камень) - это псевдоним, заменяющий настоящее имя Хуан; художника Дао Цзи (около 1641 - около 1720) обычно называют его монашеским именем Шитао и т. д. Вопреки существующему мнению, что китайское имя обычно состоит из двух иероглифов [109, с. 321], на практике художники чаще подписывали свои произведения фамилией и именем из одного иероглифа. А вот среди псевдонимов преобладали двусложные, к которым иногда добавлялось еще устойчивое сочетание из двух иероглифов, имевшее значение "старец", "живущий в горах", "удалившийся от дел" или что-нибудь в этом роде и представлявшее собой своеобразное факультативное приложение к псевдониму.

Начинать чтение имени лучше всего предположив, что оно состоит из двух иероглифов - из фамилии и имени (более вероятно) или двусложного

псевдонима. Имеет, правда, смысл проверить, нет ли среди пар иероглифов, определенных нами как имена, приложений псевдонимов, представленных на Табл. VIII, фиг. 4. Если таковые обнаружатся, то следует взять предшествующие им два знака, найти их в китайско-русском словаре, как описано в первом шаге, а затем сразу перейти к четвертому шагу.

Первый шаг. Поиск иероглифа в словаре Ошанина [30].

Отступление 4. Как пользоваться китайско-русским словарем?

Этот четырехтомный словарь своим солидным видом может внушить страх не только дилетанту, но и некоторым профессиональным китаистам (не говоря уж о японистах, которым, с моей точки зрения, он крайне необходим, причем в качестве настольной книги). На самом деле, этот словарь построен по гениальной, так называемой русской графической системе (разработка которой приписывается Васильеву, Пещерову, Розенбергу и Колоколову), позволяющей даже людям, не знающим китайский или любой другой язык, использующий китайские иероглифы, находить в нем необходимый материал. Нет необходимости пересказывать, как найти тот или иной иероглиф в словаре Ошанина, поскольку это достаточно просто объяснено во вступительной статье к самому словарю. Практически все другие словари (китайские и японские) построены либо по фонетическому принципу, либо по ключевой системе, либо по количеству черт в иероглифе. Чтобы пользоваться ими, необходимо уметь соответственно либо читать иероглифы, либо вычленять в них элемент, называющийся ключом, и помнить присвоенный ему номер, либо точно считать количество черт, составляющих иероглиф. Все эти три задачи достаточно трудны, в особенности применительно к рукописным знакам. Словарь Ошанина позволяет без соответствующих навыков узнать и чтение иероглифа, и номер его ключа, и число его черт и, обладая уже этими знаниями, при необходимости, обращаться к любому другому словарю.

Рис. 8. Находим первый иероглиф предполагаемого имени (второй от конца) по правой нижней черте, являющейся простой горизонталью, в группе 2 [30, т. 2, с. 180]. Первая справа от иероглифа цифра означает количество черт²². Записываем, что он состоит из 8 черт и произносится "Цзинь". Поскольку мы предполагаем, что это фамилия, переносимся взглядом через перечисления различных значений и в разделе III, в пункте 3) находим, что он может выступать в качестве фамилии и в этом случае также произносится "Цзинь". Последнее важно по двум причинам. Во-первых, иногда, как уже отмечалось, иероглиф в качестве фамилии произносится не так, как в других значениях. Во-вторых, если иероглиф не может служить семейным знаком, можно пропустить следующие, второй и третий, шаги и сразу перейти к поискам не фамилии, а псевдонима.

Рис. 1. Здесь второй от конца иероглиф имеет в правом нижнем углу наклонную черту, прогибающуюся книзу. Находим в группе 41 (в 3-м томе) между указаниями на страницы 850 и 862, ближе к последнему, очень похожий на него знак, только без верхней части. Открываем страницу 862 и, перевернув всего одну страницу назад, обнаруживаем то, что надо. Записываем, что

иероглиф состоит из 10 черт, произносится "Чэнь" и не выполняет функцию фамильного знака. Значит, это первый иероглиф либо псевдонима, либо имени.

Рис. 2. Второй от конца иероглиф (напомню, что последние четыре знака мы отбросили при поисках имени автора) правой нижней чертой имеет крючок, идущий сверху вниз и поворачивающийся направо. Находим его в четвертом томе в группе 50 между указаниями на 410 и 426 страницы, ближе к первой. Открываем 411 страницу и записываем, что он состоит из 4 черт, может быть фамилией и произносится "Юань".

Если мы будем далее пользоваться английскими или русскими указателями имен художников, следует точно так же, как мы это сделали только что, найти в словаре Ошанина, как читаются последние иероглифы в надписях. Если мы обратимся к китайскому словарю имен, это можно будет сделать позднее. Не описывая подробности процесса, скажу, что в словаре Ошанина вы найдете, что последний иероглиф на рис. 8 читается "Нун" (13 черт) [30, т. 3, с. 858], на рис. 1 - "Ин" (9 черт) [30, т. 3, с. 692], на рис. 2 - "Чжан" (11 черт) [30, т. 2, с. 802]. Таким образом, предположительно авторами наших надписей соответственно являются Цзинь Нун, Чэньин (пишем слитно, поскольку уже знаем, что это не фамилия и имя, а либо псевдоним, либо одно имя) и Юань Чжан (последнее не верно, но это выяснится при последующих шагах).

Второй шаг. Поиск имени автора по двум последним иероглифам в словаре имен [158].

Отступление 5. О структуре словаря имен.

В словаре использована раздельная пагинация: 3 страницы - предисловие, 1 страница - оглавление, 6 страниц - указатель по фамильным иероглифам (далее - указатель фамилий), 182 страницы - указатель по полным именам (указатель имен), 1569 страниц - основной корпус словаря, 62 страницы - дополнения к корпусу, 12 страниц - указатель по первым знакам псевдонимов (указатель псевдонимов), 306 страниц - указатель по полным псевдонимам (указатель полных псевдонимов).

Каждый указатель построен по нарастающему количеству черт иероглифа - первого знака для полных имен и псевдонимов - и разбит по этому же принципу на разделы, идущие влево от вертикального зачерненного прямоугольника с указанием числа черт в первом иероглифе имен, включенных в данный раздел²³. Страницы разделены на три горизонтальные "колонки", в которых вертикальные строчки следуют справа налево. В указателях полных имен и полных псевдонимов внутри разделов имена располагаются по возрастанию черт второго иероглифа.

В указателе фамилий в вертикальной строчке под каждым фамильным знаком указана страница основного корпуса, с которой начинаются биографии художников, имеющих данную фамилию.

В указателе полных имен указана страница корпуса, где помещена биография данного художника.

В указателе первых иероглифов псевдонимов указана страница указателя полных псевдонимов, с которой начинаются разные псевдонимы с данным первым знаком.

В указателе полных псевдонимов сначала указано полное имя данного художника, а ниже страница основного корпуса с его биографией.

Итак, имея в виду структуру словаря имен и узнав по словарю Ошанина, сколько черт в интересующем нас иероглифе, попытаемся их найти.

Рис. 8. В разделе "8 черт" указателя фамилий находим иероглиф "Цзинь" и узнаем, что сведения о художниках с такой фамилией приводятся начиная со страницы 550 основного корпуса. Переходим к указателю полных имен, но ищем нужные фамилии не так, как в первом указателе по соответствующим разделам, а по узнанной предыдущим шагом странице, указанной под каждым именем. Страницы 550 и дальше начинаются со страницы 65 указателя. Всего оказывается художников с фамилией Цзинь более 270. Можно, конечно, просмотреть их всех последовательно, но внимательный просмотр займет много времени. Есть возможность ускорить процесс поисков. Во-первых, можно просматривать только те имена, которые состоят, как в примере, из двух иероглифов. Тогда в данном конкретном случае придется просмотреть всего 84 имени. Во-вторых, поскольку имена с одной фамилией расположены в порядке возрастания количества черт во втором иероглифе, зная, что наш второй иероглиф состоит из 13 черт, можно сразу пропустить какую-то часть имен, в которых вторые элементы имеют явно меньшее количество черт. Например, можно начать сразу с первой колонки страницы 66 и нужное сочетание тогда окажется уже двадцать девятым. Эти приемы ускорения поиска особенно эффективны, когда имен с одинаковыми фамилиями и/или количество черт во втором иероглифе еще больше. Под найденным нами именем указана страница 559. Открываем корпус на этой странице. В нижней "колонке" располагаются нужные нам иероглифы. Сразу под именем в круглых скобках, расположенных, как и все знаки, сверху вниз, цифры (1687-1763). Таким образом мы узнаем годы жизни художника Цзинь Нуна. В данном случае буквально через два иероглифа в скобках указаны альтернативные годы по другим источникам: (1687-1764)²⁴.

Может оказаться, что в словарной статье после имени художника нет цифр в круглых скобках, а вместо них в "угловатых" скобках стоит какой-то иероглиф. Это - название династии, во время правления которой жил художник. В этом случае обратитесь к Табл. IX, фиг. 1 настоящей статьи, выберите из воспроизведенных там трех знаков подходящий и в пояснениях к иллюстрациям найдете годы правления данной династии. Кроме того, можно попробовать просмотреть текст словарной статьи и найти в нем какие-нибудь цифры в круглых скобках. Эти цифры будут обозначать годы, которыми датируются какие-то события из жизни художника, зафиксированные в письменных источниках. По этим цифрам можно примерно судить о времени его творческой

активности. Так, например, в статье о Цзинь Нуне, помимо точных годов его жизни, в "угловатых" скобках указан период Цин (1644-1911), к которому относится его деятельность, а дата в круглых скобках, расположенная в шестой строчке, свидетельствует о том, что какое-то событие в его жизни произошло в 1736 г.

Рис. 1. Мы уже знаем, что первый иероглиф в этой надписи не может быть фамилией, поэтому искать его в указателе фамилий бесполезно. Оставляем эту надпись для следующих действий.

Рис. 2. Аналогичным с первым примером способом ищем иероглиф "Юань" в указателе фамилий, но соответственно в разделе "4 черты". Под ним цифра 21, означающая что имена с этой фамилией начинаются в указателе полных имен именно с этой страницы. Таких оказывается всего 29. Просматриваем их все и не находим ни одного, в котором было бы имя Чжан. Поэтому перейдем к третьему шагу.

Третий шаг. Поиск имени автора в словаре имен по трем иероглифам.

Если, как в наших двух примерах, поиски по двум знакам не дали результата, следует предположить, что имя состоит из трех иероглифов, первый из которых является фамилией.

Рис. 1. В этом примере у третьего от конца иероглифа правая нижняя черта идет сверху и слева вниз и вправо и выгнута кверху. Точно такого иероглифа на форзаце словаря Ошанина [30] нет, но находим очень похожий в группе 59 (то есть в четвертом томе) с указанием на страницу 1014. На этой странице, к счастью, и обнаруживаем наш иероглиф. Он состоит из 9 черт, может быть фамилией и читается "Цзян". Как уже было описано, в указателе фамилий словаря имен в разделе "9 черт" находим наш иероглиф и узнаем, что художники с такой фамилией начинаются со страницы 579 корпуса. В указателе полных имен всего таких художников 75, поэтому легко просмотреть всех и перейти к указанной странице 580 корпуса, где узнаем, что художник Цзян Чэньин жил в 1628-1699 гг.

Рис. 2. Третий от конца иероглиф в правом нижнем углу имеет крючок, идущий сверху и загибающийся вправо. Находим его в группе 51 (в четвертом томе) рядом с указанием на страницу 515. Узнаем, что иероглиф состоит из 7 черт, может быть фамилией и произносится "Мянь". В словаре имен в разделе "7 черт" указателя фамилий такого иероглифа нет, то есть художник с такой фамилией не известен. Поэтому переходим к следующему шагу.

Четвертый шаг. Поиск в словаре имен псевдонима. Отыскиваем указатель псевдонимов. В разделе "4 черты" находим иероглиф "Юань", видим под ним цифры 28 и переходим к 28 странице указателя полных псевдонимов. Оказывается псевдонимов, начинающихся этим иероглифом, более 250. Ускоряя процесс, как мы это делали с именем Цзинь Нуна, прикидывая "на глазок" количество черт во втором иероглифе, пропускаем псевдонимов сто и,

просматривая дальше, на странице 29 в нижней "колонке" и в начале 30-й страницы находим сразу четыре одинаковых псевдонима. Под первым написано имя и указана страница 32, под вторым - другое имя и страница 100 и т. д. Надо как-то решить, кто же из них автор нашей надписи. Более опытный эксперт, конечно, может примерно определить, к какому времени относится произведение, с которым он имеет дело, и сравнить с биографическими данными, имеющимися на каждого из художников с псевдонимом Юаньчжан. Начинаящему эксперту придется искать какие-то дополнительные сведения. Самый простой способ их получить - это предположить, что в надписи перед псевдонимом есть либо еще один псевдоним, либо фамилия, либо имя художника. Поэтому посмотрим, нет ли в нашей надписи иероглифов, похожих на те имена, что стоят в указателе. Под первым именем ничего подходящего нет, а вот под вторым псевдонимом указаны те же два знака, какие стоят в нашей надписи перед псевдонимом. Открываем соответственно страницу 100 корпуса словаря и во второй горизонтальной колонке обнаруживаем, что речь идет о художнике жившем в 1287-1359 гг. Остается найти иероглифы его полного имени в словаре Ошанина, как мы уже делали с другими иероглифами. Оказывается, это Ван [30, т. 2, с. 155] Мян [30, т. 4, с. 511] (1287-1369).

По изложенной методике можно определить более 90 % имен в надписях на живописи (из тех, конечно, которые удастся разобрать). Наиболее сложный для начинающего эксперта случай (да и для более опытного, если речь идет о малоизвестном художнике) - это когда подпись автора содержит только его основное имя без фамилии. Поскольку основные имена не включены в указатели вторых имен, псевдонимов и прозвищ, то, чтобы их найти в словаре имен, надо просмотреть его весь по второму иероглифу полного имени.

Можно, конечно, как уже оговаривалось, не "связываться" с китайским словарем художников, а, прочитав с помощью словаря Ошанина имя, обратиться к литературе на русском или западных языках. Однако это значительно сузит возможности эксперта. Во-первых, можно будет найти только тех авторов, чьи имена известны полностью, поскольку почти все западные издания не имеют указателей по псевдонимам. К тому же в работах на русском языке говорится только о самых знаменитых художниках. Например, из взятых нами в качестве примеров трех художников в указателях наиболее доступных отечественных публикаций нет ни одного [38; 63; 64; 73]. А в западной литературе, впрочем как и в отечественной, часто встречаются ошибки и неточности. Например, даже в таком солидном, полном и авторитетном труде, как семитомная работа О. Сирена, Цзян Чэньина вообще нет, а годы жизни известного юаньского (!) художника Ван Мян (1287-1369) указаны как 1335-1407 [20, т. 7, с. 139].

ТРЕТИЙ ЭТАП. Поиск и расшифровка авторской даты.

Отступление 6. Летосчисление, календарь, возраст.

Для поисков и расшифровки дат, содержащихся в надписях на китайской живописи, необходимо иметь хотя бы минимальное представление об особенностях китайского традиционного календаря и системы летосчисления. Для счета лет в старом Китае использовались одновременно две параллельные системы, а иногда и сочетание их элементов.

Одна из них основывалась на том, что история Китая "естественным образом" делится на эпохи царствования различных (в том числе и не китайских, например монгольской и маньчжурской) династий. По существующей традиции каждая такая эпоха обозначается символическим наименованием соответствующей династии [110, с. 11]. Многие еще со школьной скамьи помнят или слышали позднее о таких династиях, как Хань, Тан или Мин²⁵. В рамках одной династии выделяются более короткие периоды правления разных императоров. Официально взойдя на престол, император принимал для своего правления символический девиз типа "Вечная радость (Юн-лэ)" или "Всеобщее единение (Сюань-тун)" и т. п. При неблагоприятном течении событий император менял девиз, надеясь на то, что это поможет преодолеть неприятные тенденции. Во времена империи Тан бывало один император правил под более чем десятью девизами, следовавшими один за другим. Однако с периода Мин (1368-1644) каждый император, за редчайшим исключением, имел только один девиз, который из-за табуирования личного имени верховного правителя выступал фактически в качестве его имени. Чтобы далее в статье избежать путаницы, девиз в качестве названия периода пишется через дефис и курсивом (например, *Дао-гуан*), а как имя императора - слитно и обычным шрифтом (Даогуан). Девиз, дополненный порядковым номером года, использовался также и для обозначения дат. Номер года записывался обычными китайскими цифрами (см. Табл. IX, фиг. 3) с той лишь разницей, по сравнению с описанным ранее способом нумерации страниц в китайских словарях, что разряд десятков также указывался цифрой. Например, 37-й год по-китайски записывался "три десять семь (*сань ши ци*)". При этом первым годом считался первый новый год, наступивший после воцарения императора²⁶. С этого же времени вступал в силу девиз его правления. Зная порядковый номер года периода правления и год, когда по григорианскому календарю вступил в силу девиз, для перевода китайской даты в обычную в большинстве случаев надо к первому прибавить второй и вычесть единицу. Например, девятый год начавшегося в 1736 г. периода *Цянь-лун* приходится (в большей своей части) на (1736 + 9 - 1) 1744 г. (Когда единицу вычитать не требуется, будет сказано ниже.) Списки периодов правления императоров, названных храмовыми именами и девизами, с указанием их начала и конца по общепринятому календарю приводятся практически во всех китайско-русских словарях и во многих других изданиях [30, т. 1, с. 146-161]. Однако тем, кто занимается атрибуцией живописи, необходимо учитывать, что практически ни один из этих списков не является точным. Дело в том, что их составители, как правило, не принимают во внимание, во-первых, то, что девиз вступал в силу не сразу же по восшествии императора на престол, а только с наступлением нового года, и, во-вторых, то, что по принятому в Китае лунно-солнечному календарю новый год наступал не 1 января по григорианскому календарю, а в первый день первого лунного месяца, то есть во второе новолуние после зимнего солнцестояния, которое приходится в разные годы на разные числа в период с 20 января по 20 февраля по григорианскому календарю [148, с. 339]²⁷. Здесь же следует отметить деталь, о которой часто забывают те, кто имеет дело с китайским календарем. Китайский год начинался весной, а кончался зимой. Следовательно, если говорится

о том, что какое-то событие произошло зимой такого-то года, это значит, что оно произошло с 10-го по 12-й лунный месяц, то есть в конце упомянутого или в начале следующего года (а не в начале названного или в конце предшествовавшего года).

Таким образом, если, например, маньчжурский император Сюань-цзун (храмовое имя), или, как его называют по наименованию девиза, Даогуан, взшел на трон 2 сентября 1820, а умер 25 февраля 1850 г., то период *Дао-гуан*, начавшийся 3 февраля 1821 г., продолжался еще почти целый год после его смерти, вплоть до 31 января 1851 г., и только с 1 февраля 1851 г. начался следующий период *Сянь-фэн*, названный по девизу Вэнь-цзуна, ставшего императором еще в феврале 1850 г. То есть, если не указывать месяцы²⁸, то период *Дао-гуан* приходится на 1821-1851 гг., а правление императора Даогуана, или Сюань-цзуна, на 1820-1850 гг. В списках в словаре Ошанина и практически во всех справочных изданиях, в том числе и в китайских, указывается: "Сюань-цзун (Дао-гуан) 1821-1850 гг." [109, с. 12; 110, с. 231; 111, приложения с. 33; 127, с. 1570; 30, т. 1, с. 157; 144, б. п.]²⁹. Такая неточность, имеющаяся в списках также и в отношении практически всех других императоров и времени действия их девизов, конечно, объясняется не тем, что составители не знают особенностей китайского календаря, а тем, что не считают подобные тонкости важными³⁰. На практике это как раз важно, поскольку может повлечь за собой ошибки при атрибуции³¹. В связи с изложенным кажется уместным привести в этом отступлении хронологическую таблицу (по григорианскому календарю)³², в которой даны имена и годы жизни императоров, а также периоды их царствования и функционирования их девизов³³ (см. Табл. IV и V).

Вторая китайская система летосчисления построена на циклическом повторении шестидесятилетнего периода, каждый год которого обозначался определенным сочетанием так называемых циклических знаков. Знаки эти, сведенные в таблицу, можно найти в китайско-русском словаре Ошанина, а также в кратком корейско-русском словаре [30, 74, 75]. Тем не менее, таблица циклических знаков приведена и в конце настоящей статьи (Табл. II), с той разницей, что в ней знаки представлены не только в начертании типографского набора, но и написанные от руки скорописью, чтобы начинающий эксперт мог их узнать в надписях на живописи. К тому же в популярных японско-русских словарях [31, 136] такой таблицы нет, и их пользователям приходится самим производить необходимые расчеты, а в тех словарях, где она есть, допущены некоторые неточности в объяснениях, как ими пользоваться, устраненные ниже в примечаниях к настоящей статье.

Порядковый номер года в шестидесятилетнем цикле обозначается двумя знаками - первым указывается один иероглиф из верхней строчки таблицы, а затем - один из левой колонки. На пересечении соответствующей колонки и строчки находится порядковый номер. Например, год, обозначенный знаками "бин" и "инь", является третьим с начала каждого цикла. Годы по общепринятому календарю, на которые приходилось начало циклов в последние столетия, указаны в Табл. III. Для того чтобы узнать, к какому циклу относится обозначенный циклическими знаками год, требуются дополнительные сведения, то есть необходимо знать, например, к периоду правления какого императора относится искомая дата. При атрибуции это можно иногда выяснить из авторской надписи, поскольку в ней циклическим знакам часто предшествует название девиза правления. Для определения года, обозначенного девизом и циклическими знаками, следует воспользоваться Табл. II-V и таким же подсчетом, как при определении даты, записанной с помощью девиза и

порядкового номера. Например, если циклическим знакам "бин-инь", о которых мы уже говорили, предшествует также уже знакомый девиз *Тун-чжи*, то дата будет соответствовать третьему году цикла, начавшегося в 1864 г., то есть $(1864 + 3 - 1)$ 1866 г. Необходимо только помнить, что китайский год заканчивается в январе-феврале. Поэтому, если месяц и день не известен, дата должна обозначаться двумя годами³⁴. В нашем примере год "бин-инь" соответствует 1866/1867. Возьмем для примера реальный свиток с каллиграфией, подписанный именем Гуань Даошэн (1262-1319), из собрания ГМВ, атрибуция которого рассматривается в статье "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань" в этом же сборнике. Авторская надпись датирована годом *синь-хай* правления *Чжи-да*. По словарю Ошанина период *Чжи-да* заканчивается в 1311 г. [30, т. 1, с. 150], год *синь-хай* соответствует 1311/1312 г. [30, т. 1, с. 164], и поскольку 1312 г. - это уже якобы период *Хуан-цин* [30, т. 1, с. 150], то вроде бы можно музейный свиток датировать точно 1311 г. На самом же деле, при первичной атрибуции, то есть не привлекая дополнительные данные, его следует датировать 1311/1312 г., поскольку период *Чжи-да* продолжался и в начале 1312 г.

Если же девиза в авторской надписи нет, то придется сначала узнать, в какое время работал автор, и, пользуясь той же Табл. II, подобрать подходящую дату. Впрочем, биографические данные о художнике в любом случае лучше узнать сначала, поскольку некоторые девизы в истории Китая повторялись и не всегда известно, правление какого императора подразумевается под указанным в надписи девизом³⁵.

В живописи 20 в. используется несколько способов обозначения даты. Во-первых, сохраняется традиция обозначать годы циклическими знаками. Во-вторых, годы иногда записываются китайскими цифрами, но после того как китайская революция 1911 г. покончила с монархией, - естественно, без указания девиза правления императора. Первым годом при таком способе летосчисления считается первый год республики, или Народного государства "*Миньго*" (не путать с Китайской народной республикой), а именно 1912 г.³⁶ Так же, как и в старой системе, для перевода на общее летосчисление к 1912 необходимо прибавить порядковый номер года и в большинстве случаев вычесть один. Существуют некоторые особенности в написании цифр: числа 20 и 30 передаются соответственно иероглифами "*нянь*" и "*са*" (см. Табл. IX, фиг. 3). Например, 34 записывается "*тридцать /и/ четыре (са сы)*". Кроме того, изредка вставляется и союз, который поставлен в косые скобки как подразумевающийся (см. Табл. VIII, фиг. 2, Д). Счет лет от основания республики до сих пор принят на Тайване. В КНР, на материке, в 1949 г. официально перешли на григорианский календарь, поэтому наряду с циклическими знаками пишут дату и просто китайскими цифрами. При этом разряды не указываются, а определяются положением цифр, как при использовании арабских цифр.

Еще один способ обозначения автором времени создания своего живописного произведения получил распространение с середины 20 в. и заключается в указании в надписи возраста художника. Этот способ имеет свои нюансы, которые необходимо учитывать при атрибуции. Иногда говорят, что в старом Китае возраст человека определялся не с момента его рождения, а с момента зачатия. Поэтому, для того чтобы, зная чей-то возраст, вычислить год рождения, необходимо от нынешнего года отнять возраст и вычесть еще единицу. Полученный таким

образом результат действительно будет правильным. Но само объяснение такого положения дел совершенно неубедительно. Почему же разница с западной традицией исчисления возраста составляет целый год, а не девять месяцев (или, скажем, восемь месяцев для недоношенных)? А дело в том, что в старом китайском языке не было разницы в написании количественных и порядковых числительных. Указывая свой возраст, китайцы подразумевали порядковое числительное, то есть говорили так же, как иногда говорят по-русски - мне идет (пошел) такой-то год. Именно так и надо переводить в китайских текстах указания на возраст. Если, например, на картине Ци Байши (ил. 3 на с. 43, рис. 2) написано "девять десять один год Байши (*цзю ши и суй Байши*)", то переводить это надо как "на девяносто первом году Байши" или в вольном переводе "девяностолетний Байши". Более сложным обстоятельством является то, что китайские художники (впрочем, не только художники и не только китайские) иногда произвольно изменяли свой возраст. Хорошо известен, например, случай с тем же Ци Байши. Когда-то один гадатель предсказал ему серьезную болезнь на семьдесят пятом году жизни. Поэтому Ци Байши решил, что после семьдесят четвертого года ему сразу же пойдет семьдесят шестой и таким образом избежал болезни. Позднее он еще раз повторил этот трюк. Следовательно, приведенная в качестве примера его картина на самом деле была выполнена художником восьмидесяти восьми лет от роду, а не девяносто одного года, как можно было бы подумать глядя на надпись. В живописи особенностью этого способа обозначения даты является также то, что помимо цифр, которыми записывается возраст, перед ними или после них пишут один или два иероглифа, имеющих значения "год" или "возраст" (см. Табл. VI, фиг. 5).

Первый шаг. Выявление авторской даты следует начинать с поиска циклических знаков, которые в большинстве случаев находятся в начале последней, предпоследней или первой строки. Для этого держите перед собой Табл. II и сравните первый иероглиф последней строки со знаками в верхней строке таблицы. При неудаче проделайте то же с первым иероглифом предпоследней строки, а затем - первой. Если циклический знак обнаружен, сравните следующий за ним иероглиф со знаками из первого столбца таблицы. Вы наверняка должны найти второй циклический знак. Для примера рассмотрим надписи, воспроизведенные в ил. 11, рис. 4-8 на с. 55. На рис. 4, 6 и 7 среди первых иероглифов мы не найдем похожих на знаки из первой строки Табл. II, зато на рис. 5 в начале строки обнаруживается знак "жэнь". Естественно, второй иероглиф рассматриваем только в этой надписи и узнаем, что это "суй". Можно сразу посмотреть и запомнить (записать), что сочетание *жэнь-суй* соответствует числу 59. По изложенной выше методике мы можем узнать, что автором этой надписи является Юнь Шоупин, живший в 1633-1690 гг. Посмотрим на Табл. III. Если число 59 мы прибавим к 1624 г., началу одного из шестидесятилетних циклов, то получим 1683 г. (сложение с любым другим годом начала цикла даст дату, выходящую за рамки жизни художника). Начинаящий эксперт соответственно должен датировать надпись 1682/1683 г. Эксперт, знакомый с иероглификой, узнает в четвертом знаке надписи слово "лето (*ся*)" и сможет ограничиться 1682 г.

Второй шаг. Если среди первых иероглифов нет циклических знаков, возьмем Табл. IX и посмотрим, нет ли среди них похожих на иероглифы из первых строчек фиг. 1, А-К. В нашем примере легко убедиться, что в начале последней строки надписи на рис. 4 и первой строки на рис. 8 стоит тот же иероглиф, что и в первой строке фиг. 1, Г в Табл. IX. Убеждаемся также, что и вторые знаки на этих рисунках похожи на знаки второй строки фиг. 1, Г. Обратимся к пояснениям к таблицам и узнаем, что мы нашли девиз правления *Цянь-лун*, который соответствует 1736-1796 гг. Это уже кое-что!

Теперь примем следующие за девизом иероглифы за начало строки и сделаем с ними то, что описано в первом шаге. В результате окажется, что на рис. 4 (ил. 11) после девиза стоят циклические знаки *гэн-у*, соответствующие числу 7. К первому году периода *Цянь-лун* прибавляем 7 и вычитаем единицу и получаем $(1736 + 7 - 1)$ 1742 г. Вспомним, однако, особенность китайского календаря, по которому всякий лунно-солнечный год захватывал начало следующего по григорианскому календарю. Следовательно, дата рассматриваемой надписи 1742 г. или, может быть, начало 1743 г. (Эксперт, знакомый с иероглификой, вслед за циклическими знаками может прочесть "пятый лунный месяц" и определить дату более точно - 1742 г.) Мы уже знаем автора этой надписи Цзинь Нуна (1687-1763 или 1764) и можем убедиться, что датировка надписи укладывается в хронологические рамки его жизни.

Третий шаг. Если после проделанных действий остаются нерасшифрованные даты, как на рис. 6, 7 и 8 (ил. 11) в нашем примере, положим перед глазами Табл. IX, фиг. 3 с китайскими цифрами и посмотрим, нет ли в начале последней, предпоследней и первой строк надписей цифр. При этом сначала лучше искать только цифру 1, поскольку обозначения всех дат в 20 в. начинается именно с нее. Достаточно быстро мы увидим, что на рис. 6 надпись начинается с цифры 1. Сравниваем следующие знаки с Табл. IX, фиг. 3 и получаем 1953 г. Если найдем автора, то узнаем, что это Гуань Лян (1900-1987). Расшифрованная дата хорошо укладывается в рамки его жизни.

Теперь можно посмотреть, нет ли каких-либо цифр после уже распознанного нами девиза *Цянь-лун* на рис. 8. Обнаруживаем 2, 10 и 4, то есть 24. Прибавляем их к первому году периода *Цянь-лун* и получаем 1759/1760 гг. Эксперт, знающий иероглифику, может увидеть через два знака слово "осень (*цю*)" и остановиться на датировке 1759 г. Вспомним, что автор этой надписи Цзинь Нун умер в 1763 г., следовательно, никаких противоречий нет.

Четвертый шаг. В случае безрезультатности всех предыдущих попыток, можно посмотреть, нет ли в самом конце надписи иероглифов "год или возраст (*суй, нянь*)", воспроизведенных на Табл. VI, фиг. 5. В нашем примере так заканчивается надпись на рис. 7. Обнаружив такое окончание, сверьте три предшествующих ему иероглифа с цифрами на Табл. IX, фиг. 3. В результате

получаем 8, 10 и 9, то есть 89-й год. Если принять в качестве времени рождения автора надписи Ци Байши 1863 г., получим (1863+88) 1951 г.

Таким образом, во взятых в качестве примеров надписях мы с вами определили не только их авторов, но в некоторых случаях и датировку. Примеры специально подобраны так, чтобы были представлены все виды обозначения дат. Шаги описаны в порядке убывания вероятности успеха в расшифровке даты при случайной встрече с произведением китайской живописи. Если все предпринятые действия не дали результата, то мы практически наверняка имеем дело с надписью, которая не содержит указания на дату. Теоретически остается некоторая очень малая вероятность того, что дата где-то "спрятана" в середине надписи, но поиск ее значительно труднее. Начинаящему эксперту придется в таком случае все описанные шаги проделывать не только по отношению к первым иероглифам, но поочередно - к каждому знаку надписи или предоставить датировку более опытному специалисту. Заметим между прочим, что наряду с первичной атрибуцией и датировкой, мы проделали некоторые действия по проверке результатов первичной экспертизы, сверив некоторые из них с известными данными биографии художников. А это уже является частью более полной экспертизы, которую я называю практической, или аналитической.

Чтобы завершить разговор о первичной экспертизе, или атрибуции, традиционной китайской живописи, остается сказать несколько слов о проблеме номинации, то есть определения названия того или иного произведения. В Китае очень немногие живописные шедевры имеют зафиксированные, известные всем специалистам и признаваемые ими названия. Часть из них является авторскими наименованиями, написанными на самих картинах, другие - традиционными, то есть придуманными кем-то и когда-то и передающимися с тех пор из поколения в поколение. Прочтение, а тем более перевод даже имеющегося авторского названия, - дело чрезвычайно трудное. Практически перевод никогда не бывает адекватным до такой степени, чтобы при обратном переводе на китайский язык его можно было бы идентифицировать с каким-то определенным произведением. Может быть, дело обстоит несколько иначе с работами мастеров очень отдаленных от нашего времени эпох. Таких вещей сохранилось крайне мало. Поэтому, как бы ни назвали (все же более или менее отражая содержание картины) дошедшее до наших дней произведение мастера, допустим 10 или 11 в., можно всегда догадаться, о чем именно идет речь. Ведь придется выбирать всего из одной-двух известных работ. Кроме того, существует довольно ограниченный ряд сюжетов, повторявшихся в творчестве многих китайских художников разных эпох. Например, если картина рассказывала историю поэтессы Су Жолань, которая выткала шелковый свиток с узором в виде текста сочиненного ею поэтического палиндрома (см. статью "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ" в этом же сборнике), то она называлась либо "Сюньцзи ту", либо "Чжи цзинь хуэйвэнь ши ту". Однако в

основной своей массе китайская живопись позднего времени в литературе обычно получает произвольные описательные названия. Именно так названо подавляющее большинство из многих сотен картин, включенных в аннотированные списки в многотомном труде по китайской живописи крупнейшего западного авторитета в этой области О. Сирена [20, т. 7]. Поэтому вполне допустимо, если при первичной атрибуции начинающий эксперт дает рассматриваемой картине свое собственное, чисто описательное название типа "Птица, сидящая на ветке цветущей яблони" или "Горный пейзаж с водопадом и беседкой". Именно сочинением подобного названия и должно завершаться то, что в данной статье называется первичной атрибуцией.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В качестве базы для подсчетов были использованы случайные выборки репродукций китайской (в отдельных случаях также японской и корейской) живописи разных периодов и различных видов и жанров в изданиях, указанных в списке использованной литературы, а также имен, псевдонимов и образцов авторских подписей в специальных словарях. В количественном отношении выборки варьировались от 49 до 2000 в зависимости от конкретно поставленного вопроса и имевшегося материала. Так, например, при проверке характеристики оформления корейской живописи критерием отбора служило наличие в репродукции обрамления произведения, что значительно ограничило возможности выбора, при анализе частотности употребления определенных концовок авторской подписи - присутствие на картине четко воспроизведенной авторской надписи, при подсчете различных способов обозначения авторской даты - наличие последней и возможность с достаточной легкостью ее прочитать и т. д. Во всех таблицах процентные показатели округлены до целых чисел. Хотя статистические материалы и не претендуют на научную точность, они все же отражают определенные соотношения вероятностей признаков.

1. Данные подсчетов по "концовкам" авторской надписи в китайской живописи.

	В единицах образцов					В процентах			
	Юань	Мин	Цин	Всего		Юань	Мин	Цин	Всего
Всего концовок	45	85	93	223		100	100	100	100
се	-	35	23	58		-	41	25	26
хуа	15	10	37	62		33	12	40	28
в том числе кратк. форма	3	3	-	6		7	3	-	3
цзо	15	4	4	23		33	5	4	10
ти	-	10	18	28		-	12	19	12,5
цзи	3	5	5	13		7	6	5	6
чжи (сделал)	-	10	2	12		-	12	2	5
хуэй	-	-	7	7		-	-	7	3
шу	1	-	-	1		2	-	-	0,5
чжи (написал)	-	5	3	8		-	6	3	3,5
би	3	3	-	6		7	3	-	3
си мо	-	-	2	2		-	-	2	-1

2. Сводные данные подсчетов по "концовкам" в китайской, японской и корейской живописи.

	В абсолютных числах			В процентах		
	Китай	Япония	Корея	Китай	Япония	Корея
всего "концовок"	223	286	14	100	100	100
се (ся, са)	58	32	87	26	11	87
хуа (га, хва)	62	61	6	28	21	6
в том числе: в кратком написании	6	51	-	от числа концовок "хуа"		
би (хицу,)	6	153	-	11	84	-
ту чжи (дзу си,)	-	14	-	3	53	-
хуая (као,)	-	17	-	-	5	-
другие	-	-	-	-	6	-
	135	9	6	60	3	6

В данные по Китаю не включены надписи, заканчивающиеся иероглифами "би" и "ту", входящими в состав выражений типа "подражая кисти такого-то" и "копируя картину такого-то", которые легко распознаются, как показано при изложении методики определения авторской надписи и поиска в ней имени автора. Кроме того, надо отметить, что включенные 6 концовок "би" и 9 с краткой формой "хуа" появились в таблице за счет старой живописи юаньского и минского периодов и произведений 20 в. Так что на практике, поскольку начинающий эксперт имеет дело преимущественно с живописью 18-19 вв., наличие этих концовок на картине является надежным свидетельством ее японского происхождения.

Корейские концовки, хотя и очень малочисленны, но преобладание в них иероглифа "се", достаточно часто употребляющегося и китайскими и японскими авторами, столь заметно, что, к сожалению, приходится признать, что концовки не могут служить признаком для выявления корейских картин.

В процессе обработки данных по Японии (выборка подписей с концовкой из словаря имен японских каллиграфов и художников, относящихся к различным периодам и представляющих школы Тоса, Каньо, Маруяма-Сидзэ, Бунтё, Укиё-э, Бундзинга и Суйбокуга [58]) подтвердилось априорно очевидное предположение, что процентное соотношение концовок в той или иной школе, в творчестве того или иного мастера, рассмотренное отдельно или, тем более, не на словарном материале, а по реальным произведениям, может оказаться иным. Однако контрольная проверка, проведенная по небольшой выборке из словаря, из альбома живописи одной школы Укиё-э [135] и из публикации коллекции японской живописи в Британском музее [12], показывает, что разница в цифрах не носит принципиального характера, то есть не опровергает, а подтверждает сделанные выводы о типично японских концовках авторских надписей.

	В процентах		
	Словарь	Альбом Укиёэ	Британский музей
Всего концовок	100 (55 образцов)	100 (57 образцов)	100 (100 образцов)
хизу	30	47	48
га	45	46	18
дзу(си)	20	6	8
као	2		4
другие	3		18

3. Данные по окончанию псевдонимов на "юань" и "чжай" в корейской и китайской живописи.

Корейская живопись		
	ед.	%
Всего образцов	191	
С подписью	94	100
в том числе:		
"юань (юн)"	34	35
"чжай (чжэ)"	30	31

Китайская живопись			
Словарь подписей		Словарь имен	
ед.	%	ед.	%
1013	100	900	100
2	0,2	2	0,2
2	0,2	3	0,3

Для данных по Китаю использованы случайные выборки из списков псевдонимов в словаре имен [158] и из образцов реальных подписей художников в словаре подписей [160]. Результаты практически идентичны. Из таблицы видно, что

псевдонимы с "вон" и "чжэ" в корейской живописи составляют около 66 % от всех подписей, а в китайской практически отсутствуют.

4. Данные подсчетов по местоположению имени в авторской надписи.

	В единицах образцов					В процентах				
	Юань	Мин	Цин	20 в.	Всего	Юань	Мин	Цин	20 в.	Всего
Всего	150	250	276	300	975	100	100	100	100	100
В конце	48	175	164	165	552	32	70	59	55	57
Перед "концовкой"	30	53	44	69	234	20	21	16	23	24
Перед выражениями "сделал для..." и "сделал в..."	15	22	25	9	46	10	9	9	3	5
После "чэнь"	-		20	-	20			7		2
Всего можно найти	103	250	253	243	852	69	100	92	81	87

При некоторой разнице частотности появления авторского имени в конце надписи в периоды Юань и Мин в остальных цифрах демонстрируют просто удивительную стабильность. И прежде всего приводят к выводу, что в подавляющем большинстве случаев (от 81 до 100 %) по предложенной методике в надписи можно найти имя автора.

5. Данные подсчетов по составу имен и псевдонимов в авторской надписи в китайской живописи.

	единицы	%
Всего подписей	1013	100
имена	704	70
в том числе		
фамилия + имя из одного иероглифа	367	37
фамилия + имя из двух иероглифов	265	27
имя из двух иероглифов без фамилии	61	6
имя из одного иероглифа без фамилии	12	1
псевдонимы	309	30
в том числе		
из двух иероглифов	165	17
из двух иероглифов с приложением	73	7
из трех иероглифов	37	4
из четырех иероглифов	9	> 1
из одного иероглифа с приложением	7	> 1

Эти данные положены в основу определения очередности действий при выявлении имени автора.

6. Данные подсчетов по приложениям в псевдонимах.

	единицы	%
Всего псевдонимов с приложениями	112	100
шаньжэнь	47	42
даожэнь	37	33
лаожэнь	11	10
цзюйши	10	9
вайши	5	4
шаньцяо	1	< 1
саньжэнь	1	< 1

Эти данные послужили основанием для выделения наиболее часто встречающихся приложений для включения в справочную таблицу.

7. Данные подсчетов по наличию и формам авторских дат в китайской живописи.

	В абсолютных числах					В процентах от числа объектов				
	Юань	Мин	Цин	20 в.	Всего	Юань	Мин	Цин	20 в.	Всего
Всего объектов	150	250	400	300	1100	100	100	100	100	100
С авторской датой	87	125	213	165	590	58	50	53	55	54
В том числе обозначено:						От числа дат				
циклическими знаками	4	65	132	90	291	5	52	62	55	49
девизом + цикл. знаками	34	43	38	-	115	39	34	18	18	19
девизом + годом	35	10	20	-	65	40	8	9	9	11
Годом	-	-	-	50	50	0	0	0	23	8
Возрастом автора	-	-	-	15	15	0	0	0	7	3

Данные показывают, что традиция датировать авторские надписи достаточно устойчива по всем периодам: более половины всех произведений имеют дату. Также по всем периодам, за исключением юаньского, преобладает обозначение даты одними циклическими знаками. В юаньской живописи дата почти всегда сопровождается указанием на девиз правления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Традиционно в понятие дальневосточной живописи включается живопись Китая, Японии и Кореи. Хотя каждая из них имеет свои специфические национальные черты, влияние искусства Китая, послужившего той основой, на которой базировалось развитие художественного творчества японцев и корейцев, было столь велико, что можно говорить о живописи этих трех стран как о едином явлении в истории мирового искусства.
- ² Термин "рисовая бумага", строго говоря, не является корректным, поскольку не отражает реального происхождения и химического состава той бумаги, на которой создавали свои рисунки китайские городские ремесленники в конце 19 - начале 20 в. Но тем не менее, это слово часто используется и потому удобно для обозначения того хрупкого, ломкого материала, на котором эти художники-ремесленники воссоздавали реальные и воображаемые картины повседневного быта Китая (включая знаменитые картинки судебного производства, жутких казней, романтических кораблей, экзотических птиц и т. п.). Предназначались эти рисунки преимущественно для европейского потребителя китайской экзотики. При несколько снисходительном, если не сказать - презрительном, отношении к этому виду искусства профессиональных искусствоведов-китаистов, а тем более специалистов в самом Китае, в отечественных провинциальных музейных, не говоря уже о частных, собраниях подобные картинки занимают значительное место. И кто возьмет на себя смелость сказать, как к ним будут относиться в будущем?
- ³ При всей кажущейся анекдотичности предположения, что можно спутать живопись и декоративное панно с инкрустацией перламутром, такое довольно часто

встречается в музейной практике, когда к специалистам обращаются люди, мало разбирающиеся в восточном искусстве.

⁴ Экспертом в настоящей статье называется всякий, кто проводит атрибуцию живописного произведения, а не только специалист высокого класса. Под начинающим экспертом подразумевается тот, кто все же может самостоятельно отличить традиционную дальневосточную живопись от прочих "экзотических картинок", прочитал хотя бы на русском языке две-три книги по китайскому искусству и, что не является обязательным условием, знаком с азами китайского или японского языка, то есть имеет представление о том, что такое иероглиф, и может отличить, скажем, простую вертикальную черту от такой же, но с крючком.

⁵ Под опытным экспертом понимается специалист, занимающийся изучением китайского изобразительного искусства в течение нескольких лет и владеющий китайским языком на уровне выпускника отечественного высшего учебного заведения.

⁶ Под профессиональным экспертом подразумевается специалист высокого класса, носитель китайского языка, практически владеющий хотя бы основами искусства дальневосточной живописи и каллиграфии, знающий историю и литературу Китая, располагающий достаточным количеством письменных источников и имеющий доступ к полноценным собраниям китайской живописи.

⁷ Например, мне в отличие от китаистов-историков многие годы не приходило в голову подвергать сомнению точность дат в хронологических таблицах и списках девизов правления китайских императоров, приведенных в таком авторитетном издании, как китайско-русский словарь (в одном или четырех томах) под редакцией И.М. Ошанина [30]. Но, как станет очевидным в отступлении, посвященном китайскому традиционному летосчислению, даже использование такого словаря при экспертизе требует определенных корректировок.

⁸ Наиболее ярко, может быть, такая ситуация проявляется у нас в стране, что объясняется всей историей отношений России со странами Дальнего Востока. Конечно же, интенсивность, активность и эффективность связей России с Японией и Кореей не идут ни в какое сравнение с ее взаимоотношениями с Китаем. В фондах ГМВ хранится всего несколько десятков произведений корейской живописи, в то время как китайская живопись представлена несколькими сотнями экспонатов. Примерно так же обстоят дела и в музеях других стран. Так, например, в музее искусств Токийского национального университета изобразительного искусства и музыки насчитывается всего 20 работ корейских художников, 10 из которых не имеют авторской подписи [13, с. 514]. В Художественном музее Сиэттла (США) коллекция корейской живописи насчитывает всего 29 единиц (включая 18 ширм), из которых 22 работы неизвестных авторов [14, с. 392]. В Музее искусств Кливленда (США) - 15 образцов, среди которых лишь три подписаны авторами [14, с. 377]. А из своей китайской коллекции только на выставку в Японию этот же музей направил 180 картин [130]. Все это дает возможность, хотя и очень приблизительно, определить вероятность встречи с корейским произведением величиной порядка 5 %.

⁹ Вероятность встретить японский горизонтальный свиток в обыденной жизни очень мала: если в музейном собрании старой китайской живописи таким образом оформленные картины составляют 18 % всех живописных свитков, то в японской коллекции их число не достигает и 3 %.

¹⁰ Заключение об особенностях японского стиля оформления свитков не нуждаются в особом обосновании, поскольку уже становились предметом обсуждения специалистов. В частности, замечание о валиках горизонтальных свитков

- заимствовано из статьи китайского автора Ян Чжэнци, изучавшего практику обрамления живописи в Японии [183].
- ¹¹ В постоянной экспозиции ГМВ, например, долгое время корейская живопись была представлена двумя свитками: работой японского мастера Танака Райсё (1868-1940) (инв. № 9225-1) и композицией в жанре "цветы и птицы" малоизвестного китайского коллекционера и резчика печатей Чэнь Шоучжи (период Цин), занимавшегося по-любительски также и живописью (инв. № 9334-1), которые только в результате многочисленных консультаций с японскими и корейскими специалистами обрели новую атрибуцию (окончательную ли?).
- ¹² По моей просьбе сотрудник ГМВ И.А. Елисеева во время поездки в 1999 г. в Южную Корею спросила местных специалистов, чем отличается корейское оформление живописи от китайского, однако не получила четкого ответа. Тем не менее, судя по случайной выборке репродукций свитков корейской живописи, воспроизведенных с обрамлением, достоверность их отмеченной в тексте специфики достаточно велика. Из 49 свитков 35, то есть около 70 %, оформлены шелком с четким мелким рисунком.
- ¹³ Ширму в виде большого экрана можно видеть, например, на картине Лю Гуаньдао (13 или 14 в.) "Отдыхающий ученый" из Галереи Нельсона в Канзасе [20, т. 6, ил. 43], а трехстворчатую форму - в копии свитка Цю Ина (1494-1552) "Палиндром, вытканый на шелке" (см. статью "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ" в настоящем сборнике).
- ¹⁴ Теперь, когда речь идет о старой живописи (например, 15-16 вв.), иногда даже трудно понять, что же все-таки имеется в виду - картины, составлявшие единый цикл, или предназначавшиеся действительно для настоящей ширмы.
- ¹⁵ Любопытно, что перечисленные особенности, отличающие ныне японский стиль оформления свитков от китайского, первоначально были заимствованы японцами у китайцев. Но в Китае со временем происходили изменения, а в Японии законсервировалась старая традиция. Так, например, обычай украшать наиболее ценные картины наконечниками из слоновой кости (и даже из нефрита) в Китае был признан вредным для сохранности произведений, которые растягивались от тяжести кости или камня. В Японии же эта традиция сохранилась. Аналогичная история произошла с ленточками, свисающими с верхней планки свитка. В Китае они первоначально появились как средство отпугивания от картины птиц и летающих насекомых (колыханием от ветра). Но, по-видимому, убедившись, с одной стороны, в неэффективности этого метода и, с другой стороны, - во вредности ленточек для сохранности свитков (они деформировали свитки, хранившиеся большую часть времени в свернутом состоянии), китайцы отказались от них, лишь иногда выделяя цветом две вертикальные полосы в качестве напоминания об этой старой традиции. В Японии же ленточки не только сохранились, но стали значительно толще, окончательно утратив свое функциональное назначение и увеличив приносимый ими вред. Валик горизонтальных свитков, превышающий в длину ширину свитка, в Китае тоже когда-то бытовал, но, по-видимому, не позже минского времени.
- ¹⁶ В японско-русском словаре слово "као" переводится "цветистая печать" [31, т. 1, с. 360], однако применительно к живописи оно, конечно же, имеет первоначальное значение, какое имело в китайском языке, откуда и было в свое время заимствовано японцами, то есть "узорная подпись". Словарь Ошанина дает даже соответствующее глагольное значение - "поставить /под документом/ подпись" [30, т. 4, с. 298].

- ¹⁷ В литературе на русском или западных языках названия китайских картин имеют столько вариантов переводов, что их практически невозможно перевести "обратно" на китайский язык. Поэтому лучше, когда есть такая возможность, приводить не перевод, а транскрипцию названия.
- ¹⁸ 1863 г. является сейчас наиболее широко признаваемой датой рождения Ци Байши, хотя существуют и другие версии - от 1860 до 1864 г.
- ¹⁹ В отношении произведений без подписи можно проводить первичную атрибуцию методом аналогий, точнее, сравнения их сюжеты, композиции и манеры исполнения с известными музейными экспонатами или опубликованными картинами, но это очень трудоемкое занятие и вряд ли под силу новичкам.
- ²⁰ В верхней части вертикального свитка, на его обратной стороне, часто имеется этикетка - наклеенная узкая полоска бумаги с надписью. Некоторые неопытные эксперты полагают, что это авторская надпись. На самом деле, как правило, такая этикетка не имеет отношения к автору живописи. Обычно надпись на ней выполнялась монтировщиком свитка или владельцем произведения: изредка другом автора, получившим картину в подарок, а чаще - коллекционером или торговцем. Именно такому лицу и принадлежит подпись, иногда встречающаяся под надписью на этикетке. Тем не менее, при проведении экспертизы не стоит оставлять этикетку без внимания. Во-первых, ее содержание - чаще всего имя автора и название картины - свидетельствует о том, кому приписывается данное произведение. Во-вторых, иероглифы на этикетке, если они написаны стандартным и разборчивым почерком, можно сравнить с более скорописной авторской надписью на самом свитке, что облегчит обнаружение и расшифровку авторской подписи.
- ²¹ Двухсложные фамилии встречаются крайне редко: среди широко известных художников двумя иероглифами записывается, пожалуй, только фамилия Шангуань Чжоу (1665-после 1749).
- ²² В прямых скобках - номер ключа и после запятой - количество черт, не считая ключа. Эти сведения нужны японистам и корейцам.
- ²³ В прямоугольнике иероглиф под числом имеет значение "черт/а/ы".
- ²⁴ В именных указателях наиболее доступных отечественных публикаций этого художника нет [63, 64, 73].
- ²⁵ Строго говоря, эти наименования являются названиями не династий, а государств, существовавших на территории Китая. На самом деле в империи Тан, например, правила династия императоров по фамилии Ли, а в Мин - потомки основателя этого государства и первого императора Чжу Юаньчжана, носившие соответственно фамилию Чжу. По китайским толковым словарям слово "чао", которое в китайско-русских и русско-китайских словарях (в том числе и изданных в Китае) соотнесено с понятием "династия", имеет несколько значений, в том числе и "весь период правления властителя, установившего наименование государства (в одном или в нескольких поколениях)". Именно поэтому можно говорить не только, скажем, "*Мин чао*", то есть период Мин, но и "*Канси чао*", то есть "период правления императора Канси" [147, с. 127]. Однако традиция называть китайские империи династиями так укоренилась в России и на Западе, что пытаться ее изменить, наверное, не имеет смысла. Хотелось бы, тем не менее, чтобы из употребления вышли хотя бы такие нелепые выражения, как "Мины (или Суны) проводили такую-то политику" и т. п., поскольку "Мины" и "Суны" - это множественное число от названий государств (сравните - "Ираны", "Пакистаны" и т. п.). И наоборот, можно было бы чаще использовать такую форму, как минцы, сунцы и т. д. (*Мин жэнь*, *Сун жэнь*), имея в виду людей, живших в империи Мин, Сун и пр.

- ²⁶ Встречаются некоторые исключения из этого общего правила. Например, император Цяньлун на 60-м году периода *Цянь-лун*, в 1795 г., заранее объявил, что со следующего года (по китайскому календарю) покидает трон и передает его своему преемнику. Поэтому и правление следующего императора Цзяцина и период *Цзяцин* начались одновременно с первого дня первого лунного месяца 1796 г. Однако в некоторых документах можно встретить обозначение 61-м или 63-м годом периода *Цянь-лун*, то есть 1796-1798 гг., поскольку император Цяньлун умер только в начале 1799 г. [151, с. 14].
- ²⁷ Напомним на всякий случай, что обычный год по лунно-солнечному календарю состоял из двенадцати месяцев (по 29 и 30 дней), а в високосный год добавлялся еще так называемый вставной месяц. Определение порядка следования обычных и високосных лет, а также того, между какими месяцами добавлялся вставной, дело довольно сложное. Поэтому для точного пересчета дат китайского календаря на обычный пользуются специальными таблицами [146; 162].
- ²⁸ Между прочим, в "Большом японско-русском словаре" девизы правления японских императоров сопровождаются датами с указанием месяцев [31, т. 2, с. 607-609]. Правда, это объясняется, возможно, не тем, что японисты более скрупулезны, а тем, что девизы японских императоров вводились сразу после воцарения очередного императора, что, естественно, могло произойти в любой месяц, а не с наступлением нового года.
- ²⁹ В монографии "Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени" правильно указан период правления Даогуана. Однако в других датах имеются ошибки [77, с. 276].
- ³⁰ Возможно, отчасти это объясняется и тем, что во всех тонкостях китайской хронологии разобраться довольно сложно. Об этом, например, свидетельствует тот факт, что рукопись справочного издания "Хронология стран Восточной и Центральной Азии", выход в свет которого анонсировался еще в 1987 г. [146, с. 39], до сих пор (к осени 2000 г.) так и не поступила в издательство.
- ³¹ Представим, например, что мы встретили картину, датированную 12-м месяцем 11-го года периода *Сянь-фэн*. В списках первый год *Сянь-фэн* соответствует 1851, а одиннадцатый, то есть последний - 1861 г. Но ведь двенадцатый лунный месяц одиннадцатого года *Сянь-фэн* практически весь приходится на январь 1862 г., который, согласно тому же списку, относится уже к периоду *Тун-чжи*. К тому же известно, что Сяньфэн умер еще в августе 1861 г. На этом основании вполне можно сделать вывод о том, что картина с такой авторской датой не может существовать и, следовательно, является грубой фальшивкой.
- ³² В литературе, к сожалению, редко указывается, по какому календарю даются даты. А делать это необходимо, в особенности когда речь идет о событиях ранее 1582 г. Дело в том, что справочные таблицы В.В. Цыбульского, по которым большинство отечественных историков переводят китайские даты на европейский календарь, как и аналогичные таблицы китайских авторов, послужившие источником для их построения, для китайского календаря ранее 1582 г. приводят соответствия юлианскому календарю. Можно понять логику китайских составителей такой хронологии – они ее делали в основном для перевода дат европейской истории на китайский календарь, а не наоборот. Этого не учел В.В. Цыбульский. В результате большинство отечественных специалистов самого высокого уровня китайские даты ранее 1582 г. переводят на юлианский календарь. Например, китайские даты сопровождаются датами по юлианскому календарю без всяких оговорок в переводе книги У Ханя "Жизнеописание Чжу Юаньчжана", выполненного А.И. Желоховцевым,

Л.А. Боровковой, и Н.Ц. Мункуевым под редакцией В.П. Илюшечкина [134], а также в работе Н.П. Свистуновой [65] и др. Почему день смерти, скажем, Марко Поло надо обозначать по григорианскому календарю, а смерть императора Чжу Юаньчжана — по юлианскому, непонятно. А ведь иногда, казалось бы, незначительная разница в несколько дней может дать другой год. Это тем более важно, что при атрибуции китайской живописи ее в лучшем случае датируют с точностью до года. Например, в ГМВ хранится свиток, приписываемый Чжу Дэжуню (подробнее о его атрибуции говорится в статье "Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям"), с датой в авторской надписи. Если перевести эту дату по таблицам В.В. Цыбульского то получим 28 декабря 1372 г. Но это по юлианскому календарю. а по григорианскому — уже 5 января 1373 г. При этом надо учитывать, что речь идет о 14 в., поэтому разница между юлианским и григорианским календарями составляет не 13, а 8 дней.

³³ В таком сводном виде подобную таблицу мне не удалось найти в литературе, поэтому пришлось ее составить на основании разных источников [81; 108; 141; 146; 162].

³⁴ В словарях в пояснениях к таблице циклических знаков обычно пишут, что без вычитания единицы "год будет установлен точно лишь для дат в 12-м и в конце 11-го лунного месяца старого китайского календаря" [30, т. 1, с. 165; 75, с. 609]. Однако это не точно. В некоторые годы весь 11-й месяц и даже начало 12-го могут уложиться до 1 января по григорианскому календарю и тогда единицу вычитать надо. Например, если следовать пояснениям в словарях, то событие, произошедшее в 8-й день 12-го лунного месяца года *у-инь* в период *Гуан-суй*, приходится на (1864+15) 1879 г., а на самом деле эта дата соответствует 31 декабря 1878 г. Вообще хронологическими таблицами следует пользоваться с осторожностью. Я специально не проверял и не сверял таблицы в словаре Ошанина, но наткнулся, по крайней мере, на одну опечатку, не отмеченную в списке замеченных опечаток: начало первого лунного года *синь-мао* отнесено к 13 января 1831 г. вместо 13 февраля [30, т. 1, с. 167]. Причем интересно, что в издании 1955 г. сказано, что таблица заимствована из словаря В.С. Колоколова 1935 г., а в четырехтомном варианте 1983 г. автором хронологических таблиц, содержащих ту же ошибку, назван В.А. Панасюк [30, т. 1, с. 6].

³⁵ Так, например, существует серьезная путаница с известным художником Лю Гуаньдао. В словаре имен его творчество отнесено к 14 в. [158, с. 1323], а у других авторов - к 13 в. [20, т. 7, с. 123]. И то и другое основано на сведениях одного и того же письменного источника, в котором сказано, что одну из своих картин Лю Гуаньдао создал в годы *Чжи-юань*. Но в эпоху Юань было два периода с таким наименованием: с 1264 по начало 1295 г. и с 1335 по начало 1341 г. Известны две картины, датированные в авторской надписи 17-м годом *Чжи-юань* и 16-м годом *Чжи-чжэн* (1356/1357) [20, т. 7, с. 123]. В зависимости от того, какой период *Чжи-юань* принять за время жизни художника, придется признать подделкой либо первую из картин, либо вторую. Отнести первую работу ко второму правлению *Чжи-юань* нельзя, поскольку оно продолжалось всего шесть лет и не имело таким образом 17-го года.

³⁶ В литературе иногда говорится о том, что за начало отсчета принят 1911 г. [110, с. 12]. Это облегчает перевод дат, поскольку в этом случае при подсчетах не надо вычитать единицу, но зато вводит в заблуждение относительно того, какой же год был первым годом республики.

ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦАМ

Таблица I. Материалы для определения национальной принадлежности живописи.

Фиг. 1. Китайский стиль оформления свитков.

Фиг. 2. Корейский стиль оформления свитков.

Фиг. 3. Японский стиль оформления свитков.

Фиг. 4-8. Концовки авторской надписи, типичные для японской живописи.

Фиг. 9-10. Концовки авторской надписи, типичные для корейской живописи.

Таблица II. Для перевода дат, обозначенных циклическими знаками, на даты григорианского календаря. Правила пользования таблицей с примерами изложены в отступлении 6 на с. 64.

Таблица III. Первые годы шестидесятилетних циклов с 15 по 20 вв. по григорианскому календарю. Правила пользования таблицей с примерами изложены в отступлении 6 на с. 64.

Таблица IV. Имена, периоды правления, девизы и периоды действия девизов императоров государства Мин.

Называя минских императоров по личному имени, обычно перед именем ставят их фамилию Чжу. Время правления указано де юре, без учета того, что некоторые императоры по малолетству, болезни или другим причинам не всегда реально правили страной. В столбце "Девиз" в скобках дается полное число лет, в течение которых функционировал девиз.

Император Чэн-цзу, взойдя на престол, объявил текущий год (4-й год Цзянь-вэнь) 35-м годом Хунь-у (девиз умершего к тому времени императора Тай-цзу).

Император Ин-цзун правил дважды, первый раз под девизом Чжэн-тун и второй - под девизом Тянь-шунь.

Таблица V. Имена, периоды правления, девизы и периоды действия девизов императоров государства Цин.

Время правления указано де юре, без учета того, что некоторые императоры по малолетству, болезни или другим причинам не всегда реально правили страной. В столбце "Девиз" в скобках дается полное число лет, в течение которых функционировал девиз.

Му-цзун был единственным маньчжурским императором, имевшим два девиза правления. Когда малолетний наследник был возведен на трон после смерти Вэнь-цзуна, был объявлен первый девиз его правления, однако с начала нового года девиз был изменен.

Пу И, последний маньчжурский император, умер в КНР, поэтому не получил никакого посмертного храмового имени. Его личное имя в таблице написано раздельно в два слова, как фамилия и имя, поскольку только в такой форме оно встречается в отечественной и западной литературе.

Таблица VI. Наиболее часто встречающиеся в китайской живописи концовки авторских подписей, которым предшествует имя автора.

Фиг. 1. Наиболее часто встречающиеся концовки из одного иероглифа: А - "хуа (нарисовал)", Б - "хуэй (нарисовал)", В - "се (написал, нарисовал)", Г - "чжи (создал)", Д - "цзо (сделал)".

Фиг. 2. Наиболее часто встречающиеся концовки из нескольких иероглифов со словом "бин (и, а также)": А - "бин ти (нарисовал/ и сделал надпись)", Б - "хуа бин ти (нарисовал и сделал надпись)", В - "бин хуа (написал/ и нарисовал)".

Фиг. 3. Окончания авторской надписи, являющиеся формулой вежливости и содержащие имя автора: А - "чэнь... гун хуэй" и "чэнь... гун хуа" (Покорный слуга /императора/... почтительно нарисовал), Б - "чэнь... цзин хуэй" и "чэнь... цзин хуа" (Покорный слуга /императора/... с уважением нарисовал), В - "чэнь... цзинь хуэй" и "чэнь... цзинь хуа" (Покорный слуга /императора/... с уважением нарисовал). На месте прямоугольников подставляется имя автора, состоящее обычно из двух или более иероглифов.

Фиг. 4. Достаточно часто встречающиеся концовки, могущие завершать как авторские, так и не авторские надписи: А - "ти (сделал надпись)", Б - "чжи (записал, подписал)", В - "шу (написал)", Г - "цзи (сделал запись)".

Фиг. 5. Иероглифы, обозначающие: А - "год (нянь)" и Б - "год, возраст (суй)".

Таблица VII. Выражения, иногда завершающие надпись автора, но не содержащие его имени.

Фиг. 1. Выражения, имеющие значение "Интерпретируя (копируя и т. п.) кисть (картину, манеру и т. п.) такого-то": "Фан (варианты слева направо - ни, мо, линь)... би (ту...)". Вместо прямоугольников подставляется имя мастера, в подражание которому (или копируя которого) работал автор.

Фиг. 2. Выражения, имеющие значение "Для такого-то нарисовал, написал, сделал, создал и т. п.": "Вэй ... хуа (варианты слева направо - се, цзо, чжи)". Вместо прямоугольников подставляется имя, из двух или более иероглифов, того, для кого выполнена работа.

Фиг. 3. Два типа выражения, завершающего иногда надпись автора, не содержащие его имени, а указывающие на место, где была создана картина, "Нарисовал (написал, выполнил) там-то" или "Там-то нарисовал (написал, сделал)": "Хуа (варианты слева направо) - цзо, се) юй..." или "Юй ...хуа (се, цзо)". Вместо прямоугольников подставляется название местности, города, жилища, рабочего кабинета и т. п. (два-четыре иероглифа). В первом типе пишется один иероглиф из верхнего ряда, а знаки нижнего ряда отсутствуют. Во втором - наоборот.

Фиг. 4. Завершение надписи, выполненной императором: А - на собственных картинах, Б и В - на некоторых картинах из дворцовой коллекции: А - "Юй би (Императорская кисть)", Б - "Юй ти (Император исполнил надпись)", В - "Юй чжи (Император сделал надпись)".

Фиг. 5. Наиболее употребительные окончания-приложения псевдонимов китайских художников: А - "шаньжэнь (живущий в горах)", Б - "лаожэнь (старец)", В - "даожэнь (последователь даосизма)", Г - "цзюйши (там-то проживающий)", Д - "вайши (не находящийся на службе)", Е - "саньжэнь (живущий в праздности)".

Таблица VIII. Таблица для поиска иероглифов, приведенных в предшествующих таблицах, по вариантам их скорописного написания.

Фиг. 1. Таблица для поиска последнего иероглифа - "концовки" в авторской надписи. А-Д - см. Табл. VI, фиг. 1, А-Д; Е - см. Табл. VII, фиг. 4, А; Ж-К - см. Табл. VI, рис. 4, А-Г.

Фиг. 2. Для поиска иероглифов, стоящих перед последним знаком "концовки". А-В - см. Табл. VI, фиг. 3; Г и Д - см. Табл. VI, фиг. 3; Е - см. Табл. VII, фиг. 4.

Фиг. 3. Для поиска иероглифов, которые могут быть за два-пять иероглифов от конца авторской надписи. А-Г - см. Табл. VII, фиг. 1; Д - см. Табл. VI, фиг. 3; Е - см. Табл. VII, фиг. 2; Ж - см. Табл. VII, фиг. 3.

Фиг. 4. Для поиска окончаний-приложений псевдонимов художников в конце авторской надписи или перед выражениями "сделал для такого-то", "сделал там-то" и "в возрасте столько-то лет", то есть за четыре-пять иероглифов от конца. См. Табл. VII, фиг. 5.

Таблица IX. Фиг. 1. Для поиска девизов правления императоров периода Цин в начале первой, последней или предпоследней строки (подробнее о датах правления императоров и периодах действия их девизов см. в отступлении 6 и Табл. IV и V). Девизы более раннего времени оставлены для рассмотрения более опытными экспертами, которые могут обратиться к словарю Ошанина или к другим справочным материалам.

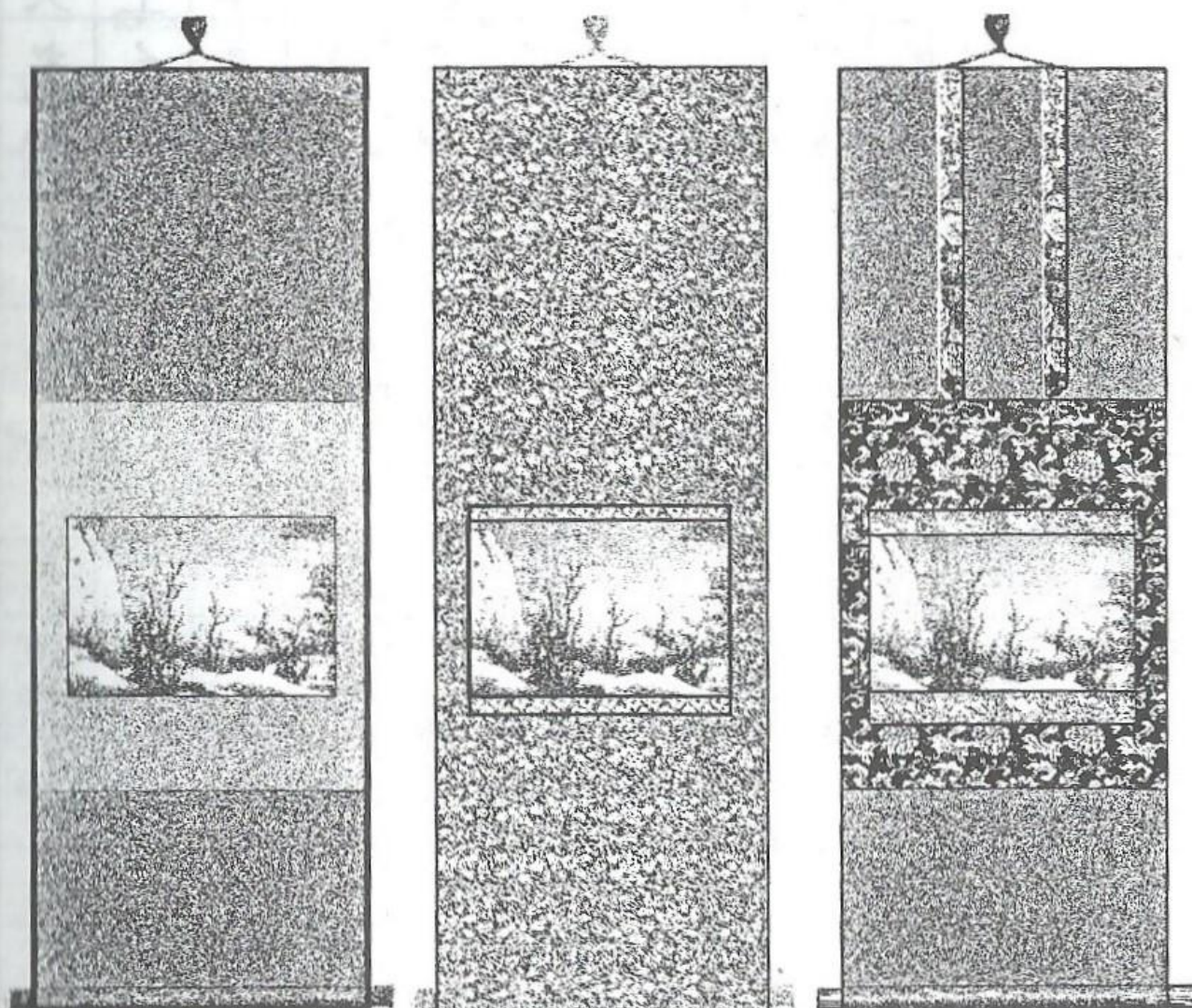
А	Шунь-чжи	Е	Дао-гуан
Б	Кан-си	Ж	Сянь-фэн
В	Юн-чжэн	З	Тун-чжи
Г	Цянь-лун	И	Гуан-сюй
Д	Цзя-цин	К	Сюань-тун

Фиг. 2. Названия династий для пользования китайскими словарями: А - период Юань (1271-1368); Б - период Мин (1368-1644); В - период Цин (1644-1911).

Фиг. 3. Написание китайских цифр в начертании типографского шрифта (первая строка) и в рукописном варианте (вторая строка). Порядок применения см. в отступлении 2 в тексте статьи.

Таблица X. Вспомогательная таблица для пользования указателем местонахождения иероглифов в словаре Ошанина, расположенном на развороте форзаца.

В левой колонке А представлено полиграфическое начертание иероглифов, а в колонке В - рукописный вариант тех же знаков, характерных для групп, обозначенных в соответствующей строчке колонки Б и представленных на левой стороне указателя на развороте словаря Ошанина. Справа - то же самое для правой части разворота форзаца словаря Ошанина. В качестве основы для образцов рукописных вариантов иероглифов послужил автограф юаньского художника и каллиграфа Чжао Мэнфу (1254-1322).



Фиг. 1.

Фиг. 2.

Фиг. 3.

筆 筆 筆 了

Фиг. 4.

画 画 画 画

Фиг. 5.

画之 画之 画之 画之

Фиг. 6.

圖之 圖之 圖之 圖之

Фиг. 7.

畫 畫 畫 畫

Фиг. 8.

圖 圖 圖 圖

Фиг. 9.

齋 齋 齋 齋

Фиг. 10.

Табл. I

			甲	乙	丙	丁	戊	巳	庚	辛	壬	癸
			甲	乙	丙	丁	戊	巳	庚	辛	壬	癸
			цзя	и	бин	дин	моу	сы	гэн	синь	жэнь	гуй
子	子	цзы	1		13		25		37		49	
丑	丑	чоу		2		14		26		38		50
寅	寅	инь	51		3		15		27		39	
卯	卯	мао		52		4		16		28		40
辰	辰	чэнь	41		53		5		17		29	
巳	巳	цзи		42		54		6		18		30
午	午	у	31		43		55		7		19	
未	未	вэй		32		44		56		8		20
申	申	шэнь	21		33		45		57		9	
酉	酉	ю		22		34		46		58		10
戌	戌	сюй	11		23		35		47		59	
亥	亥	хай		12		24		36		48		60

Табл. II

Первый год цикла	Век	Первый год цикла	Век
1204	XIII	1624	XVII
1264		1684	
1324	XIV	1744	XVIII
1384		1804	XIX
		1864	
1444	XV		
1504	XVI	1924	XX
1564		1984	

Табл. III

Китайская императорская династия Чжу, правившая государством Мин

Храмовое имя	Личное имя	Время правления	Девиз	Время действия девиза
Тай-цзу	Юаньчжан	I.1368 – VII.1398	Хунь-у (31)	31.I.1368 – 13.II.1399
Хуэй-ди	Юньвэнь	VII.1398 – VII.1402	Цзянь-вэнь (4)	14.II.1399 – 7.VIII.1402
Чэн-цзу	Ди	VII.1402 – VIII.1424	Хунь-у	8.VIII.1402 – 31.I.1403
			Юн-лэ (22)	1.II.1403 – 28.I.1425
Жэнь-цзун	Гаочи	IX.1424 – VI.1425	Хун-си (1)	29.I.1425 – 16.II.1426
Сюань-цзун	Чжаньцзи	VII.1425 – II.1435	Сюань-дэ (10)	17.II.1426 – 26.I.1436
Ин-цзун	Цичжэнь	II.1435 – IX.1449	Чжэн-тун (14)	27.I.1436 – 22.I.1450
		II.1457 – IV.1464	Тянь-шунь (8)	24.II.1457 – 4.II.1465
Дай-цзун	Циюй	X.1449 – II.1457	Цзин-тай (8)	23.I.1450 – 23.II.1457
Сянь-цзун	Цзяньшэнь	IV.1464 – IX.1487	Чэн-хуа (23)	5.II.1465 – 22.I.1488
Сяо-цзун	Ючэн	X.1487 – VI.1505	Хун-чжи (18)	23.I.1488 – 2.II.1506
У-цзун	Хоучжао	VI.1505 – IV.1521	Чжэн-дэ (16)	3.II.1506 – 6.II.1522
Ши-цзун	Хоуцун	VI.1521 – II.1567	Цзя-цин (45)	7.II.1522 – 18.II.1567
Му-цзун	Цзайхоу	II.1567 – VI.1572	Лун-цин (6)	19.II.1567 – 11.II.1573
Шэнь-цзун	Ицзюнь	VI.1572 – VIII.1620	Вань-ли (48)	12.II.1573 – 27.VIII.1621
Гуан-цзун	Чанло	VIII.1620 – IX.1620	Тай-чан (1)	28.VIII.1620 – 21.I.1620
Си-цзун	Юцзяо	X.1620 – IX.1627	Тянь-ци (7)	22.I.1621 – 4.II.1628
Сы-цзун (И-цзун)	Юцзянь	X.1627 – IV.1644	Чун-чжэнь (17)	5.II.1628 – 24.IV.1644

Табл. IV

Маньчжурская династия Айсингоро, правившая государством Цин после завоевания Китая

Храмовое имя	Личное имя	Время правления	Девиз	Время действия девиза
Ши-цзу	Фулинь	VIII.1643 – II.1661	Шунь-чжи (18)	9.II.1644 – 17.II.1662
Шэнь-цзу	Сюань	II.1661 – XII.1722	Кан-си (61)	18.II.1662 – 4.II.1723
Ши-цзун	Юаньчжэн	XII.1722 – X.1735	Юн-чжэн (13)	5.II.1723 – 11.II.1736
Гао-цзун	Хунли	X.1735 – II.1796	Цянь-лун (60)	12.II.1736 – 8.II.1796
Жэнь-цзун	Юньянь	II.1796 – IX.1820	Цзя-цин (25)	9.II.1796 – 2.II.1821
Сюань-цзун	Мяньнин	IX.1820 – II.1850	Дао-гуан (30)	3.II.1821 – 31.I.1851
Вэнь-цзун	Ичжу	II.1850 – VIII.1861	Сянь-фэн (11)	1.II.1851 – 22.VIII.1861
Му-цзун	Цзайчунь	VIII.1861 – I.1875	Ци-сян Тун-чжи (13)	23.VIII.1861 – 29.I.1862 30.I.1862 – 5.II.1875
Дэ-цзун	Цзайтянь	I.1875 – XI.1908	Гуан-сюй (34)	6.II.1875 – 21.I.1909
	Пу И	XII.1908 – II.1912	Сюань-тун (3)	22.I.1909 – 11.II.1912

Табл. V

畫 А 繪 Б 寫 В 製 Г 作 Д

Фиг. 1.

并題 а 畫并題 б 并畫 в 又題 г

Фиг. 2.

臣	臣	臣	臣	臣	臣
□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□
恭繪	恭畫	敬繪	敬畫	謹繪	謹畫
А		Б		В	

Фиг. 3.

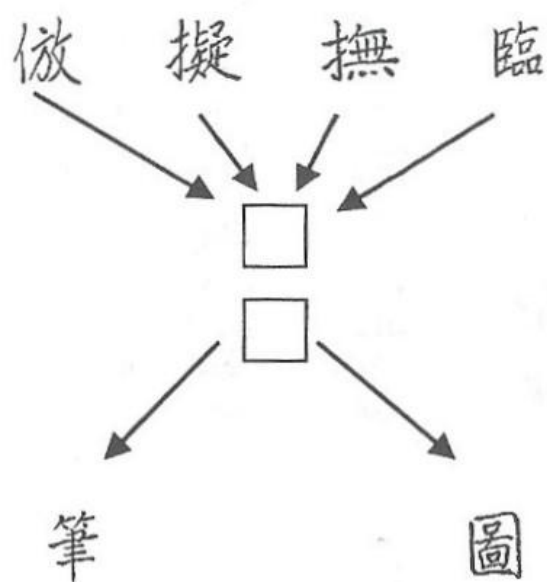
題 А 識 Б 書 В 記 Г

Фиг. 4.

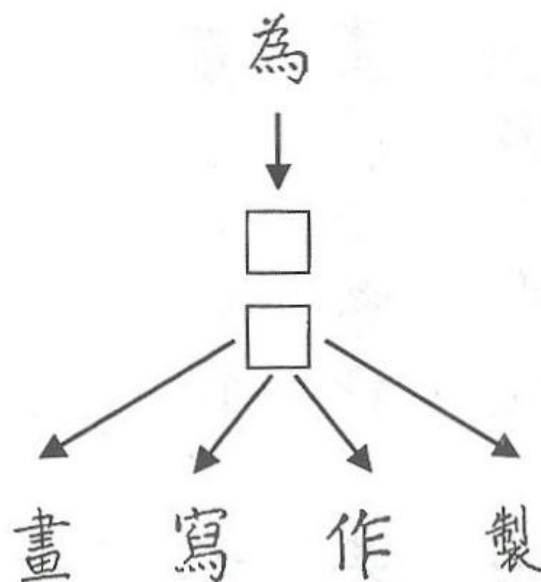
年 А 年 年 年 年 年 年 Б

Фиг. 5.

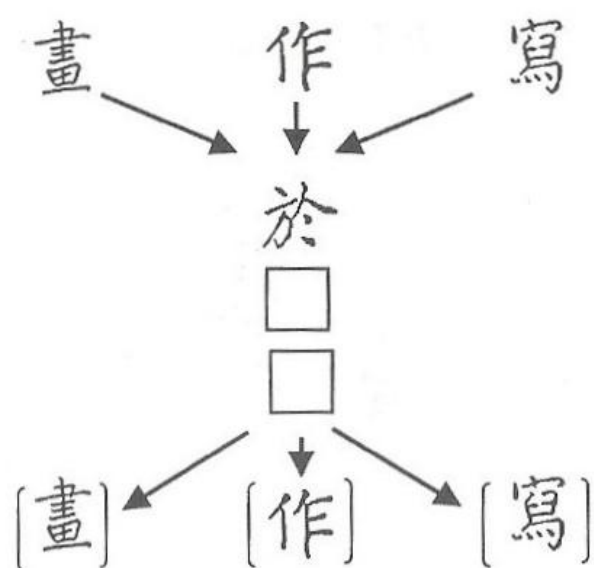
Табл. VI



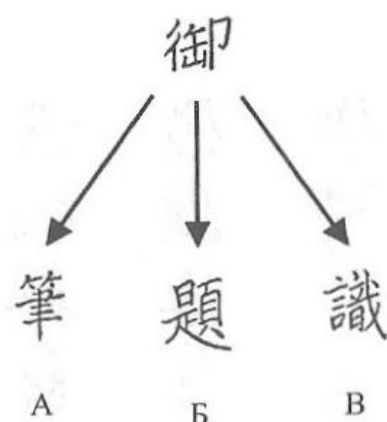
Фиг. 1.



Фиг. 2.



Фиг. 3.



Фиг. 4.



Фиг. 5.

Табл. VII

畫	畫	畫	筆	筆	筆	Е
繪	繪	繪	題	題	題	Ж
寫	寫	寫	識	識	識	З
製	製	製	記	記	記	И
作	作	作	書	書	書	К
А	Б	В	Г	Д		

Фиг. 1.

恭	恭	恭	并	并	并	Г
敬	敬	敬	又	又	又	Д
謹	謹	謹	御	御	御	Е
А	Б	В				

Фиг. 2.

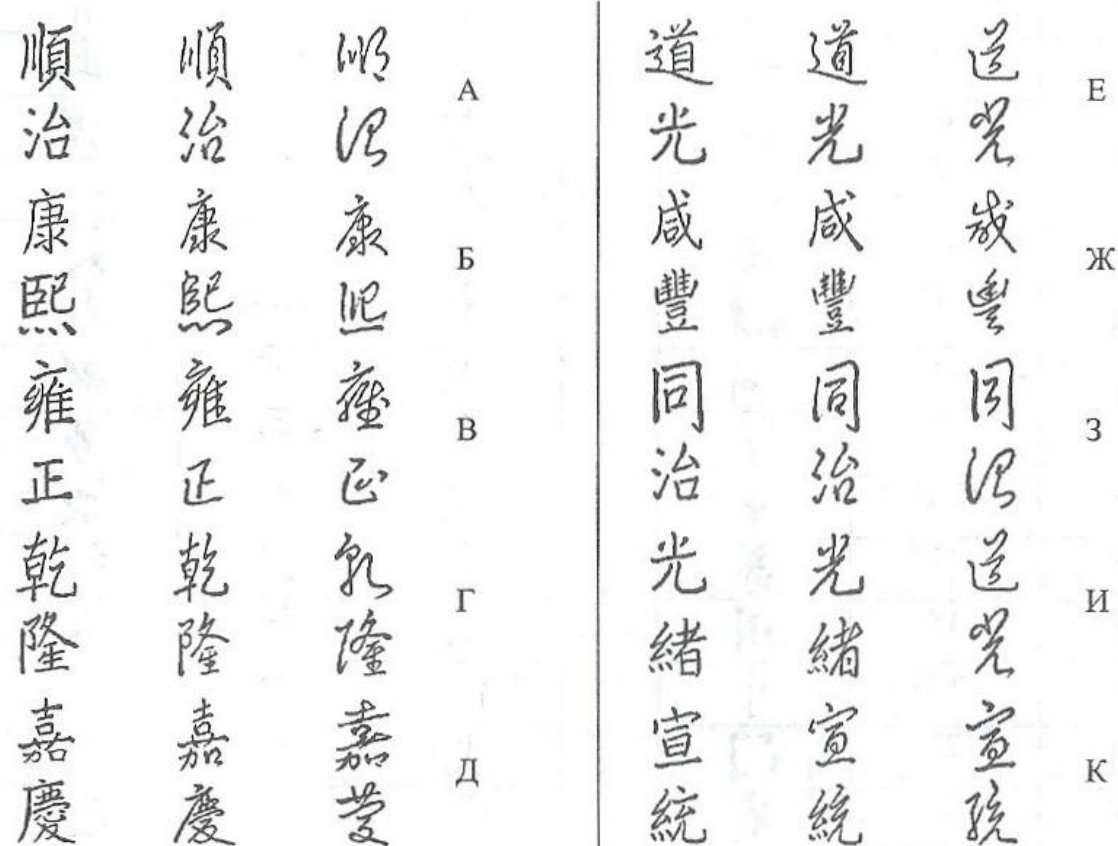
倣	倣	倣	臣	臣	臣	Д
擬	擬	擬	為	為	為	Е
撫	撫	撫	於	於	於	Ж
臨	臨	臨				
А	Б	В	Г			

Фиг. 3.

道	道	道	散	散	散	Е
老	老	老	人	人	人	Ж
山	山	山	史	史	史	З
外	外	外	士	士	士	И
居	居	居				
А	Б	В	Г	Д		

Фиг. 4

Табл. VIII



Фиг. 1.



Фиг. 2.

一	二	三	四	五	六	七	八	九	〇	十	廿	卅
一	二	三	四	五	六	七	八	九		十	廿	卅
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	10	20	30

Фиг. 3.

Табл. IX

А	Б	В
一	1-5	一
臣	6	臣
山	7	山
日	8	日
口	9	口
斯	11	斯
印	12	印
車	15-16	車
齊	17	齊
川	18	川
門	19-21	門
有	22	有
而	23	而
舟	24	舟
形	25-26	形
多	28	多
易	29	易
	30	易

А	Б	В
馬	31-32	馬
力	33	力
人	34-35	人
夫	36	夫
木	37-38	木
永	39	永
家	40	家
衣	41	衣
走	42	走
又	43-44	又
戈	45	戈
已	46	已
也	47-48	也
元	49	元
不	50-54	不
尔	55	尔
思	56	思
女	57	女
	59	女

Табл. X

В. Л. СЫЧЕВ

ДВА СВИТКА НА ТЕМУ ПАЛИНДРОМА СУ ЖОЛАНЬ
в собрании ГМВ¹

Среди наиболее известных произведений китайской живописи в собрании ГМВ есть два интересных горизонтальных свитка. Один из них в основном инвентаре музея записан без названия под № 2325-I как работа 14 в. художницы Гуань Даошэн¹ (далее - музейный свиток Гуань Даошэн), другой - под пятью номерами, от № 2320-I до 2324-I, как "История одной поэмы" кисти Цю Ина² с датировкой "около 1552 г." (далее - музейный свиток Цю Ина). Оба свитка неоднократно публиковались в виде воспроизведения их отдельных фрагментов или частей, а также описаний или упоминаний в тексте³. В публикациях встречаются различные варианты названий произведений⁴, приводятся разные датировки⁵ и во многих случаях неверные годы жизни как Гуань Даошэн⁶, так и Цю Ина⁷, а иногда даже указываются размеры, не соответствующие реальным (см. далее в описаниях каждого свитка). Практически нет разногласий лишь по поводу авторства, подлинности произведений и их тематической связи с именем поэтессы Су Жолань. В самом общем виде считается, что свиток Гуань Даошэн представляет собой портрет героини, сопровождаемый каллиграфическим воспроизведением текста сочиненного ею палиндрома, а в работе Цю Ина в нескольких отдельных сценах проиллюстрирована история создания этих стихов. Однако в изложении биографии Су Жолань также наблюдаются расхождения, начиная от широкого разброса в датировании событий и кончая неправильным написанием имен, вызванным неверным прочтением рукописных материалов на русском языке⁸. В потоке публикаций обращает на себя внимание краткое, но совершенно, на мой взгляд, справедливое замечание С.Н. Соколова-Ремизова о том, что "обе работы требуют еще дополнительной атрибуции"⁹ [118, с. 297].

Главной задачей настоящей статьи как раз и является обсуждение проблем авторства, названий, датировок и аутентичности свитков. Учитывая общие цели всего цикла статей, посвященных методике и технологии экспертизы китайской

¹ Эта статья вместе с двумя другими, непосредственно предшествующими ей в настоящем сборнике, и двумя, следующими за ней, объединены темой экспертизы китайской живописи и составляют единый цикл. Особенности употребления некоторых терминов и понятий, а также другие условности, принятые в статьях, оговорены в тексте и примечаниях первой из статей. Ссылки сделаны на общий список использованной литературы, данный в конце цикла.

живописи, постараюсь, быть может даже в ущерб плавности и краткости изложения, передать последовательность шагов проведенного исследования. Поэтому начну с того, что удалось узнать из источников и литературы о героине двух рассматриваемых свитков и тем самым разрешить проблему разночтений в изложениях ее истории и облегчить описание и анализ объектов исследования.

Су Жолань, или, как ее чаще называют по первому имени *мин*, Су Хуэй¹⁰, - фигура достаточно известная в Китае: ей уделено определенное внимание в таких китайских изданиях, как, скажем, энциклопедия "Цыхай" [147, с. 1178, статья "Су Хуэй"], Словарь имен исторических деятелей [157, с. 124], двухтомное собрание портретов знаменитостей [155, т. 1, с. 208] и даже Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая [158, с. 1529]. Однако сведений о ней не так уж много, и все они, похоже, восходят к двум основным источникам. В упомянутой статье энциклопедии "Цыхай" помимо того, что Су Хуэй родилась в Шипине (ныне уезд Синпин провинции Шэньси [157, с. 124]) и жила в государстве Цинь Цинь, или Раннее Цинь (существовавшем в 351-394 гг. [76, с. 319]), сказано только, что она была женой некоего Доу Тао. Далее следует отсылка к статье "Сюаньцзи ту". В последней объясняется, что "Сюаньцзи ту" - это вытканые Су Хуэй, женой цзиньского /то есть жившего в эпоху Цзинь/ Доу Тао, стихи в форме палиндрома (*хуэйвэнь ши*). Здесь же приводятся ссылки на "Цзинь шу" и написанное танской императрицей У-хоу (У Цзэтянь, правила 684-704) "Предисловие к 'Сюаньцзи ту' (Сюаньцзи ту сюй)". Судя по всему, это и есть те два основных источника данных о Су Жолань, о которых было сказано выше [147, с. 900]. "Цзинь шу", официальная история государства Цзинь (265-420), была составлена в период Чжэнь-гуань (627-649), то есть примерно через 250 лет после смерти Су Жолань. В разделе "Лечжуань (Жизнеописание)" находим краткое, но, по-видимому, самое раннее изложение истории Су Жолань: "Жена Доу Тао из семьи Су, по первому имени (*мин*) Хуэй, по второму имени (*цзы*) Жолань, была уроженкой Шипина. Обладала литературными способностями. Во времена Фу Цзяня служивший цензором (*цзыши*) в Циньчжоу /Доу/ Тао был сослан (или "послан" - употребленное выражение "бэй си" допускает оба варианта перевода. - В. С.) в пустыню (*люша*)¹¹. Су /Хуэй/, опечаленная этим, изготовила многоцветную шелковую ткань (*цзинь*) с вытканными стихами 'Сюаньту' /в форме/ палиндрома (*хуэйвэнь*) и подарила ее /Доу/ Тао. Стихи читались зигзагообразно, образуя бесконечные круговые цепочки (*ваньчжуань сюаньхуань*), их содержание было полно печали. А всего в них было 840 иероглифов" [140, с. 659, внизу].

Из этого текста можно узнать достаточно точно, когда жила Су Жолань. Упомянутый Фу Цзянь, племянник другого Фу Цзяня (их имена записываются разными иероглифами), основателя государства Раннее Цинь, правил с 357 по 383 г. [76, с. 26-27]. "Цзинь шу" дает и некоторые географические ориентиры интересующим нас событиям. Округом Циньчжоу, в котором служил Доу Тао и,

по-видимому, вначале проживал со своей женой, в то время назывался район в южной части нынешней провинции Ганьсу [147, с. 991], граничащей на востоке с родной для Су Жолань Шэньси, и был не очень удален от г. Чанъань, столицы государства Раннее Цинь. А пустынные районы, куда он был сослан, располагались далеко на севере, за Великой стеной.

Часть текста в "Цзинь шу", касающаяся вытканного Су Жолань палиндрома, не совсем понятна. В частности, стихи названы почему-то "Сюаньту", хотя во всех других текстах речь всегда идет о "Сюаньцзи ту". Тем не менее, совершенно ясно, что в "Цзинь шу" говорится не об обычном палиндроме (*хуэйвэнь*, или *хуэйвэньши*), представляющем собой семисловные двуступиши с цезурой после каждого первых трех иероглифов стиха, читающиеся в прямом и обратном порядке¹². Ясно также, что расположение иероглифов было не таким, как в обычном китайском стихотворении. Трудно представить себе, как можно читать "зигзагообразно", "по кругу" или каким-либо подобным способом стихи, записанные без композиционной разбивки на стихи и строфы, вертикальными строчками, длина которых определяется лишь размерами материала, на котором они написаны, и величиной самих иероглифов. По-видимому, Су Жолань расположила знаки на ткани таким образом (может быть, в виде некой таблицы типа кроссворда-головоломки), который позволял составлять из них разные стихотворные фразы в зависимости от направления движения от одного иероглифа к другому. Этот же текст ставит под сомнение широко распространенную версию о том, что Су Жолань выткала парчу. В русском языке слово "парча" означает шелковую ткань, вытканную золотными и/или серебряными нитями или содержащую их в качестве утка или основы [29, т. 19, с. 259; 95, с. 436; 112, т. 3, с. 34]. Китайским термином "*цзинь*" обозначается вообще плотная узорная (изготовленная на многоремизном станке) многоцветная шелковая ткань [147, с. 1385]. Под этим словом может подразумеваться и собственно "парча", но в таком случае обычно добавляется определение "вытканная золотом (*чжи цзинь*)" [171, с. 61], так что в "Цзинь шу", скорее всего, говорится не о парче, а об узорном шелке. Это подтверждается данными других источников.

Обратимся к "Предисловию" танской У-хоу, в котором говорится следующее: "Во времена /правления/ Фу Цзяня /в государстве/ Раннее Цинь Доу Тао усмирил Сянъян. Там он завел наложницу Чжао Янтай, а жене своей Су Хуэй даже весточки не посылал. Поэтому /Су/ Хуэй выткала узорчатую шелковую ткань (*цзинь*), с гармоничным сочетанием /нитей/ пяти цветов (*уцай сяньсюань*), размером восемь на восемь цуней с текстом палиндрома (*хуэйвэнь*). Всего было выткано более двухсот стихов (*шоу*), насчитывавших более восьмисот слов¹³. При чтении вдоль и поперек и при возвращении назад всегда получаются стихотворные фразы. Назвала она это "Сюаньцзи ту" и послала /Доу/ Тао" (цит. по [147, с. 900]). Кое в чем этот текст соответствует данным в

"Цзинь шу" - указание на то же время событий, сведения о создании Су Жолань вытканного палиндрома, то же количество слов в палиндроме, - однако в остальном представляет несколько иную версию всей этой истории. В частности, говорится о том, что Доу Тао не был сослан на север, а уехал по службе на юго-восток, где находилась упоминающаяся область Сяньян (в районе нынешнего уезда Сяньян провинции Хубэй [147, с. 1220]), а причиной печали Су Жолань был не только отъезд мужа в далекие края, но и то, что он приблизил к себе новую наложницу. Более ясно сказано о том, что собой представляет вытканная *цзинь* - не парча, а пятицветный, или полихромный, шелк. Наряду с размерами и более конкретным указанием на способы чтения палиндрома в "Предисловии" У-хоу приводится и несколько иное его название, состоящее из словосочетания "*сюаньцзи*" и "*ту*". Последнее может переводиться как "картина", "чертеж", "схема", "таблица". По причине, которая станет очевидной позднее, выберем последнее значение. "*Сюаньцзи*" имеет два значения: 1) древний астрономический прибор, небесная сфера; 2) названия двух звезд из созвездия Большой Медведицы [147, с. 900]. Не зная конкретного содержания стихов, в качестве рабочей гипотезы возьмем первое значение, предположив, что Су Жолань, возможно, по ассоциации запутанности траекторий различных вариантов их чтения со сложностью воспроизведения звездной небесной сферы дала своему особенному палиндрому-головоломке название "Таблица Небесной сферы"¹⁴.

Еще на один письменный источник сведений о Су Жолань, правда относящийся ко времени довольно позднему, к середине 18 в.¹⁵, я, в известном смысле, натолкнулся случайно. Это более пространный, чем цитировавшиеся выше, сопроводительный текст к портрету поэтессы, вошедшему в сборник гравюр по рисункам художника Шангуань Чжоу¹⁶ "Иллюстрированные биографии из 'Зала старческого смеха' (*Ваньсяотан хуачжюань*)" [164, с. 40]. В нем, помимо повторения основных сведений из более ранних источников, содержатся некоторые дополнительные подробности и детали. В частности, говорится о том, что Су Жолань вышла замуж за Доу Тао, имевшего второе имя (*цзы*) Ляньбо, в шестнадцать лет, а вся история с палиндромом произошла тогда, когда ей было 23 года. Несколько иначе излагаются и события и мотивы поступков. Еще до отъезда в Сяньян у Доу Тао была наложница Чжао Янтай, с которой у Су Жолань сложились неприязненные отношения. Собираясь в поездку, Доу Тао предложил обеим женщинам следовать за ним, но Су Жолань, по-видимому из ревности, отвергла это предложение. Доу Тао уехал с Чжао Янтай и не давал о себе знать. Со временем Су пожалела о своем опрометчивом решении, она "мучилась угрызениями совести, поэтому выткала палиндром..., который назвала 'Таблица Небесной сферы'". Читался этот палиндром столь сложным способом, что Су Жолань, подсмеиваясь над пытавшимися его прочесть, говорила: "Кроме меня, никто не может разгадать /мою головоломку/".

Однако Доу Тао, которому Су Жолань послала свою ткань с неким Цан Тоу, похоже, все-таки сумел прочитать стихи и был тронут выраженными в них чувствами. Впрочем, возможно, палиндром просто напомнил ему о некогда любимой жене или произвел впечатление красотой, тонкостью и сложностью проделанной его женой работы. Как бы то ни было, он "отослал Янтай", встретил богатыми подарками вернувшуюся к нему Су Жолань¹⁷, и "любовь их возродилась с новой силой" [164, с. 40].

У Шангуань Чжоу сообщается также, что Су Жолань написала, помимо палиндрома, много других стихов общим объемом более 5000 слов, однако большая часть из них утрачена, и только текст "Таблицы Небесной сферы" дошел до наших дней. Оригинал ткани со стихами Су Жолань, конечно, не сохранился, но они известны по рукописным и изданным позднее ксилографическим способом копиям. Кроме того, неоднократно предпринимались попытки дать расшифровку возможных чтений палиндром-головоломки. В танское время это сделал Шэнь Чэн, но результаты его попыток не сохранились. В 13 в. монах Цицзун составил 3752 строфы и представил их в виде 10 таблиц, а в минское время Кан Ваньминь смог составить еще одну таблицу, доведя число строф до 4206. Все вместе эти одиннадцать таблиц составили книгу "Способы чтения стихов 'Таблица Небесной сферы' (*Сюаньцзи ту ши ду фа*)" [147, с. 900]. Иногда встречается утверждение, что стихи "Сюаньцзи ту" Су Жолань положили начало жанру палиндрома в поэзии Китая [16, с. 204; 147, с. 300]. Составленная Сан Шичаном в период Сун антология палиндромов "Хуэйвэнь лэй цзюй" открывается именно этим сочинением [147, с. 1315]. На самом деле Су Жолань не была родоначальницей китайского поэтического жанра хуэйвэнь, или хуэйвэньши. До нее палиндромы писали Цао Чжи (192-232), Вэнь Цзяо (Вэнь Тайчжэнь, 4 в.) и другие поэты [147, с. 300, 818]. Однако произведение Су Жолань приобрело особенно широкую известность потому, что было не просто написано, а выткано и являлось не обычным палиндромом, а своеобразной головоломкой, предполагавшей очень сложные и многочисленные варианты чтения. Кроме того, его появление было связано с романтической историей. Особенно важно последнее. Су Жолань постепенно стала символом верной любящей жены, способной своими чувствами вернуть расположение мужа, и ее история неоднократно становилась сюжетом литературных и художественных произведений. В частности, известны драма "Палиндром, вытканый на шелке (*Чжи цзинь хуэйвэнь*)" безымянного юаньского автора и пьеса цинского Хун Шэна "Шелк с палиндромом (*Хуэйвэнь цзинь*)", написанные по мотивам предисловия У-хоу к стихам Су Жолань [147, с. 1315, статья "Хуэйвэнь цзинь"]. История Су Жолань отражена в стихах сунских поэтов Хуан Тинцзяня (1045-1105)¹⁸ и Цюй Гофу (12 в.)¹⁹. Среди работ прославленного живописца Тан Иня (1470-1523) упоминается свиток "Таблица Небесной сферы (*Сюаньцзи ту*)" [82, т. 2, с. 211]. Портрет Су Жолань,

воспроизведенный недавно в двухтомном собрании портретов исторических персонажей [155, т.1, с. 208], можно найти в упоминавшемся уже сборнике Шангуань Чжоу [164, с. 39].

Теперь, познакомившись с биографией Су Жолань, можно перейти к рассмотрению связанных с ее именем музейных свитков. Начнем с того, который записан под инв. № 2325-I.

Свиток состоит из смонтированных вместе, но выполненных на отдельных кусках шелка (30,7 x 16,3 и 30,7 x 126 см соответственно²⁰) двух частей: живописной и каллиграфической. Их расположение, а также размещение на свитке надписей, печатей и других его элементов и деталей схематически показаны на Табл. I, фиг. 1 в конце статьи.

Открывается свиток живописной частью, представляющей собой поясной портрет молодой женщины, которая изображена в трехчетвертном повороте с развернутым свитком в руках. Она одета в свободную распашную кофту с достаточно широкими рукавами, на плечи накинут легкий шелковый шарф, пышная прическа увенчана золотым головным украшением в виде ажурной фигурки птицы *фэн*. Портрет вписан в очерченный тонкой линией круг, срезанный с двух сторон боковыми кромками куска шелка, на котором выполнена живопись. Ни авторской подписи, ни надписей, ни печатей на портрете нет.

Вторая, каллиграфическая, часть свитка отделена от живописи вертикальной полосой обрамления шириной 10,5 см и включает несколько элементов. Вначале тушью тонкими линиями нарисовано нечто вроде таблицы - большой квадрат, разграфленный на клетки (29 x 29), образующие в общей сложности 841 ячейку. В каждую из клеточек, или ячеек, уставным почерком *кайшу* вписано по одному иероглифу. Далее в таком же образом разграфленном на клетки прямоугольнике (4 x 4), тем же почерком исполнена надпись из 16 иероглифов. Некоторые знаки, пострадав от времени, стерлись и в настоящее время можно разобрать только часть из них: "Су □ ши □ Сюаньцзи □ □ Пинши нюй синь ту ши ши Су". Реконструировать надпись полностью и сделать ее точный перевод сложно. Дословный и грамматически не оформленный перевод сохранившихся иероглифов может выглядеть следующим образом: "Су... стихи... Небесная сфера... Пинши, женщина, сердце, картина (таблица), стихи, фамилия, Су". Общий смысл совершенно ясен - эта надпись поясняет, что расположенная перед ней таблица в виде большого квадрата, заполненного иероглифами, является знаменитым палиндромом Су Жолань, которому выше было дано рабочее название "Таблица Небесной сферы". Именно потому, что на музейном свитке палиндром имеет вид, скорее всего, в большей или меньшей мере соответствующий тканому оригиналу, для перевода его названия и было выбрано слово "таблица", а не "картина".

За текстом пояснения следуют также разделенные на ячейки (4 x 4) 32 небольших квадрата, в каждом из которых по 14 иероглифов (4-я и 12-я клетки, если считать сверху вниз и справа налево, оставлены пустыми). Сравнение этих табличек с основным текстом палиндрома показывает, что это - возможные варианты чтения отдельных строф стихотворной головоломки Су Жолань²¹. Левее малых квадратов имеется еще один большой квадрат, аналогичный первому. Разница между ними заключается в том, что во втором случае вписаны только иероглифы, идущие по периметру и диагоналям квадрата, выделенным легкой подцветкой, то есть представлен еще один из вариантов чтения стихов.

Перевод всего палиндрома и его отдельных частей ввиду трудности этой задачи (вспомним о существовании специального сочинения "Способы чтения") оставим специалистам-филологам. Заметим только, что в большом квадрате можно найти иероглифы, имеющиеся в приведенной выше надписи - пояснении к нему: "Цзи", который как в отдельности, так и в сочетании "Сюаньцзи" означает "Небесную сферу", "сердце (синь)", расположенный в центральной клетке квадрата, фамилию Су, а также сочетание "Люша", которым в некоторых источниках обозначается место, куда уехал Доу Тао, покинув жену. Обратим внимание также на то, что количество иероглифов в большой таблице (841) почти точно соответствует числу, указанному в "Цзинь шу" и в "Предисловии" У-хоу. Всего сказанного вполне достаточно, чтобы с уверенностью считать, что открывающий каллиграфическую часть свитка большой квадрат - это текст стихов Су Жолань "Таблица Небесной сферы" или, по крайней мере, одна из его версий.

Левее всех квадратов расположена следующая надпись: "В год *синь-хай* периода *Чжи-да* супруг мой по делам отправился в Цаньфу. Я у окна с узорной рамой сидела в праздности. Случайно, в коробе порывшись, я набрела на свиток с палиндромом, что выткала когда-то Су Жолань. Какая тонкость чувств и красота души! Его без устали я изучала, потом взяла кусок простого шелка, чтоб записать на нем свой отклик. Однако получилась копия и только". Рядом стоит подпись: "Тяньшуй, Гуань Даошэн²² написала". Никаких следов авторской печати нет.

Содержащаяся в надписи дата "год *синь-хай* периода *Чжи-да*" без указания месяца соответствует периоду с января-февраля 1311 по январь-февраль 1312 г.²³

Завершается свиток еще одной надписью: "Супруга моя по природе отличается исключительной проницательностью и тонкостью ума, ей нравится забавляться кистью и тушью. Этот свиток содержит текст стихотворного палиндрома Жолань. Он был исполнен от нечего делать на досуге в женских покоях, когда я был в отлучке в Цаньфу. Рассматривая его, убеждаешься в изящной тонкости, мягкой прелести кисти. Хотя и уступает мастерству госпожи Вэй²⁴, но пошлой заурядности - ни на каплю. Шуйцзин-даожэнь²⁵". Эта надпись

подписана одним из псевдонимов прославленного каллиграфа и живописца Чжао Мэнфу²⁶ (1254-1322), мужа Гуань Даошэн. Под подписью стоит его печать с фамилией и вторым именем (цзы): "Чжао ши Цзыан", а под ней еще одна - коллекционерская, в которой, к сожалению, два иероглифа почти полностью утрачены и прочитываются только два последних (левых): "...чжэнь цан (хранилище драгоценностей)".

Для точности следует упомянуть, что в правом нижнем углу каллиграфической части свитка сохранились следы двух, по-видимому, коллекционерских печатей, иероглифы которых разобрать не удалось.

Подводя итог изучению свитка с использованием методики первичной атрибуции, можно сделать следующие заключения.

Авторская надпись Гуань Даошэн и приписка Чжао Мэнфу, подтвержденная его печатью, говорят о том, что каллиграфическая часть свитка является копией текста палиндрома Су Жолань "Таблица Небесной сферы (Сюаньцзи ту)" с вариантами его чтения, выполненной Гуань Даошэн в 1311 или 1312 г. Логически рассуждая, можно полагать, что живописная часть представляет собой портрет Су Жолань, однако нет никаких оснований считать Гуань Даошэн его автором. Более того, поскольку ни в надписи Гуань Даошэн, ни в приписке Чжао Мэнфу никакой портрет не упоминается, а говорится только о каллиграфии, поскольку живопись выполнена не вместе с каллиграфией, а на отдельном куске шелка и поскольку на портрете нет ни авторской подписи, ни печати, скорее всего, живопись принадлежит кисти какого-то другого художника и была позднее объединена с каллиграфией в одном свитке по тематическому принципу. Можно предположить также, что первоначально на портрете была авторская подпись или печать, которые были отрезаны при его вклеивании в свиток Гуань Даошэн, чтобы живопись выглядела, как ее работа. При этом мог оказаться срезанным с двух сторон и бывший, возможно, первоначально целым круг, в который вписан портрет.

Переходя к анализу результатов первичной экспертизы, скажем сначала о тех признаках, которые свидетельствуют в пользу аутентичности свитка.

Прежде всего, из биографии Гуань Даошэн известно, что она "от руки переписала стихи 'Таблица Небесной сферы'" [158, с. 1260], то есть такой свиток действительно существовал. Известно также, что Гуань Даошэн и Чжао Мэнфу не только были супругами, но и часто работали вместе. Так, например, в аннотированных списках О. Сирена среди работ Гуань Даошэн упоминаются три живописных свитка с каллиграфией мужа и один горизонтальный свиток, на котором выполненная ею ветка бамбука соседствует с аналогичным сюжетом кисти Чжао Мэнфу [20, т. 7, с. 119]. В литературе отмечен уникальный случай, когда Чжао Мэнфу написанное своей рукой подписал именем жены (своеобразная вариация традиции "дай би"²⁷ (замещения кисти)) [34, с. 42-43]. А в Шанхайском словаре зафиксирована печать Гуань Даошэн с упоминанием

фамилии супруга "Вэйго-фужэнь Чжао Гуань", которая была проставлена на свитке их совместной работы [160, т. 2, с. 1377, № 1]. Короче говоря, вполне логично, что на свитке каллиграфии Гуань Даошэн есть приписка Чжао Мэнфу.

В самих надписях, по крайней мере на первый взгляд, нет ничего, чего не могло бы быть в подлинных автографах авторов. Указанная в надписи Гуань Даошэн дата вполне укладывается в хронологические рамки ее жизни. Ее полная подпись (с фамилией и именем) в сочетании с названием местности Тяньшуй, хотя и не очень типична, но известна, например, по рукописи Гуань Даошэн с текстом "Алмазной сутры (*Цзиньган цзин*)" [108, т. 17, ил. на с. 14]. Подпись Чжао Мэнфу содержит его псевдоним, который встречается в одной из его подлинных печатей [160, т. 2, с. 1350, № 15]. Печать Чжао Мэнфу находит точные аналогии в зафиксированных образцах [160, т. 2, с. 1349, № 2-3]. Каллиграфия, на мой взгляд, значительно слабее, чем в известных автографах Чжао Мэнфу, например в рукописи "Поэма о фее реки Ло (*Ло шэнь фу*)" [4, с. 112, ил. 12], но, не владея искусством каллиграфии, предоставляю право судить об этом специалистам. И наконец, характер и состояние материалов свитка: шелк, на котором исполнена каллиграфия, тонкий, местами сетчатый, темного от времени тона, с ярко выраженной структурой переплетения двойной нити утка с одинарной основой; местами имеются утраты и характерные для старых вещей зигзагообразные разрывы; шелк дублирован на тонированную бумагу. Выглядит он значительно старше обрамления, что совершенно естественно. Ведь трудно ожидать, чтобы произведение, просуществовав почти тысячу лет, ни разу не реставрировалось и не переоформлялось заново²⁸. Однако в то же время состояние свитка, даже принимая во внимание то, что он, возможно, неоднократно реставрировался, не соответствует его предполагаемому почтенному возрасту. Конечно, мне не довелось видеть подлинные произведения юаньского времени, с которыми я мог бы сравнить свиток Гуань Даошэн. Но внутренне, интуитивно я не могу поверить, что тонкий шелк и легкие прозрачные краски (в подцветке таблиц) могут в таком виде сохраняться на протяжении шести-семи столетий. По сохранности этот свиток я бы скорее отнес к минскому периоду, то есть, по крайней мере, уменьшил бы его возраст лет на двести-триста.

Последним пассажем я уже фактически перешел к тем признакам, которые вызывают некоторые сомнения в подлинности рассматриваемой работы. К ним, помимо сохранности, относятся особенности подписей Гуань Даошэн и Чжао Мэнфу. Для первой наиболее характерна подпись одним именем Даошэн, без фамилии [20, т. 6, ил. 24Б - 25; 160, т. 2, с. 1377, № 1-3; 34, с. 42; 176, ил. 9, 10]. Несколько настораживает и отсутствие печати Гуань Даошэн, хотя в перечисленных выше случаях ее подпись не всегда сопровождается печатью. Подпись Чжао Мэнфу тоже вызывает вопросы. Обычно он подписывался своим первым именем Мэнфу или вторым именем (*цзы*) Цзыан,

иногда в сочетании с фамилией. Использование псевдонима Шуйцзин-даожэнь, хотя, как уже говорилось выше, и зафиксировано в одной печати художника, не встречается ни разу ни среди 25 образцов его подписи, приведенных в Шанхайском словаре [160, т. 2, с. 1350-1352, № 16-40], ни среди других его работ, известных мне по другим публикациям [20, т. 6, ил. 17-19, 21-23; 130, ил. 97; 22, ил. 52; 114, т. 1, ил. 31; 129, ил. 93; 165, с. 200; 108, т. 17, ил. 21 на с. 14, ил. 5, 13, 16].

Еще один вопрос возникает в связи с упомянутым и в надписи Гуань Даошэн и в приписке ее мужа места, куда якобы поехал по делам Чжао Мэнфу. Цаньфу - это наименование области, административной единицы, существовавшей с периода Хань на территории нынешней провинции Гуанси. В юаньское время она была ликвидирована [147, с. 1160]. Можно допустить, что супруги Чжао, родившиеся еще до завоевания Китая монголами, называют Цаньфу "по старой памяти", но в достаточно подробных исследованиях биографии Чжао Мэнфу его служба или пребывание в таком отдаленном регионе, как Гуанси, не упоминается [108, т. 17, с. 11-18].

Поиск описаний свитка в письменных источниках, к сожалению, не дал результатов. Исходя из того, что работа Гуань Даошэн не имеет авторского названия, я предположил, что в старых каталогах ее надо искать по названию стихов "Таблица Небесной сферы (*Сюаньцзи ту*)", или по упоминанию имени Су Жолань (*Су Хуэй*) или по слову "палиндром (*хуэйвэнь* или *хуэйвэньши*)" с возможным определением "вытканый шелком (*чжицзинь*)". Однако в индексе Дж. Фергюсона ничего похожего нет. И это странно, если вспомнить, что в биографии Гуань Даошэн аналогичная работа отмечена. Впрочем, ее отсутствие в источниках легко объяснить случайностью или тем, что подлинник погиб давным-давно.

Вообще, каждая "нетипичная" деталь в отдельности могла бы трактоваться просто как редкий случай, да и собранные вместе, они, хотя и вызывают некоторые сомнения, все же не могут служить доказательством ложности музейного свитка Гуань Даошэн.

Что же касается живописи, которая, как уже говорилось, вероятно, принадлежит другому автору, то я на всякий случай попробовал сравнить ее с опубликованными репродукциями живописных произведений Гуань Даошэн. В свое время С.Н. Соколов-Ремизов без ссылки на источник писал о том, что аналогия работе Гуань Даошэн, имея в виду, как я уверен, именно портрет, а не каллиграфию, есть в собрании Музея Фогг [118, с. 297]. Однако мне ее найти не удалось. Вообще до наших дней дошло немного ее картин, что особо подчеркивается в литературе [34, с. 42]. В основном это изображения бамбука, орхидей, камней или камерные пейзажи. Именно в этих жанрах она и слывет большим мастером, а как портретист или специалист в жанре *жэньу* (изображение людей) никогда не упоминается. Единственная, известная мне

работа, по характеру приближающаяся к портрету, свиток "Гуаньинь с цветочной корзиной" [176, ил. 9] по манере живописи настолько отличается от портрета Су Жолань, что их вряд ли можно приписать руке одного художника. Гуаньинь написана свободными мазками кисти, образующими сочные линии с ярко выраженной каллиграфичностью. Портрет Су Жолань, наоборот, исполнен изящно и аккуратно в манере *гунби* (тщательной кисти), с тонкой прорисовкой деталей, и вообще больше похож на работу минского мастера школы Цю Ина²⁹, чем на живопись юаньского времени. В частности, характером письма, колоритом и общим впечатлением от живописи портрет напоминает названный в начале настоящей статьи второй музейный свиток, тематически связанный с именем Су Жолань, который имеет смысл рассмотреть, чтобы позднее вернуться к работе Гуань Даошэн.

Свиток "История одной поэмы" (по инвентарю), или "Поэма о покинутой жене" (по большинству публикаций), включает пять частей³⁰: четыре живописные композиции, каждая из которых выполнена тушью и красками на отдельном куске шелка, и каллиграфический текст, написанный тушью на отдельном листе бумаги (31 x 114; 31 x 112; 31 x 87,6; 31 x 98,7; 31 x 39,7)³¹. Многочисленные воспроизведения этих сцен по отдельности и всех четырех вместе (см. примечание 4) позволяют в данной статье обойтись без подробного их описания. Не вызывает в целом сомнений и общепризнанная трактовка живописной части свитка как четырех тематически связанных вместе сцен, в которых в хронологической последовательности проиллюстрирована история создания поэтессой Су Жолань ее знаменитого палиндрома³², поэтому сконцентрируем внимание на печатях и подписях.

Первая часть - Су Жолань на террасе дома, сидя за ткацким станком, изготавливает шелковую ткань с текстом палиндрома, служанки помогают ей - прядут и мотают нити для ткани, играют с ребенком в саду.

В левом нижнем углу имеется бледная, сильно выцветшая от времени печать в форме тыквы-горлянки "*Шичжоу*", поверх (!) которой проставлен яркий оттиск квадратной печати "Собрание множества драгоценностей (*Линьчжэнь пудан*)".

Вторая часть - в саду усадьбы Су Жолань дает последние наставления гонцу Тоу Цану, с которым она отправляет свой подарок мужу.

В левом нижнем углу имеется такая же, как и в первой части, еле различимая печать в форме тыквы-горлянки "*Шичжоу*", поверх (!) которой проставлен яркий оттиск квадратной печати "Собрание множества драгоценностей (*Линьчжэнь пудан*)".

Третья часть - Доу Тао, сидящий рядом с Чжао Янтай в саду своего дома³³ в окружении группы женщин, рассматривает развернутый перед ним двумя служанками свиток с палиндромом. Восемь девушек играют на различных

музыкальных инструментах. Тоу Цан, привезший свиток, стоит в дверях ограды усадьбы.

В правом нижнем углу, так же как и на предыдущих композициях, печать "*Шичжоу*" в форме тыквы-горлянки. Справа от нее поврежденный оттиск квадратной печати. По оставшимся следам похоже, что это такая же коллекционерская печать "Собрание множества драгоценностей (*Линьчжэнь пудан*)", как на первой и второй частях.

Четвертая часть - Доу Тао в саду своей резиденции встречает приехавшую к нему Су Жолань. Рядом служанки с приготовленными мужем для приехавшей жены подарками. За воротами усадьбы - группа спешившихся всадников, членов эскорта, встречавшего или сопровождавшего Су Жолань. Несколько девушек-служанок разгружают прибывшие повозки³⁴.

В левом нижнем углу подпись: "Сделал Цю Ин Шифу (*Цю Ин Шифу чжи*)". Выше подписи три печати (в том порядке, как они проставлялись, то есть снизу вверх): "*Яоцюань*", "/непрочитанные 8 иероглифов/", следы печати, скорее всего той же, что имеется на остальных частях, - "Собрание множества драгоценностей (*Линьчжэнь пудан*)".

Подпись и печать "*Шифу*", проставленная на всех живописных частях свитка, принадлежат Цю Ину (1494 - 1552) (см. примечание 29), печать "*Яоцюань*" на последнем фрагменте - поэту, каллиграфу и ученому Шэнь Шисину³⁵. Две другие коллекционерские печати не идентифицированы, но поскольку на последнем фрагменте они располагаются выше печати Шэнь Шисина, они проставлены позже. Их более позднее происхождение подтверждается также и более ярким цветом. Таким образом, они не имеют принципиального значения для атрибуции и датировки свитка.

Однако прежде чем подвести итоги первичной атрибуции, рассмотрим и каллиграфическую часть свитка.

Расположенное в конце свитка послесловие содержит следующий текст:

"Горизонтальный свиток 'Таблица Небесной сферы (*Сюаньцзи ту*)' написан супругой Вэйского *гогуна* (*Вэй-гофужэнь*) Гуань Чжунцзи³⁶. Ее кисть тверда и точна, а стиль письма прелестен - ну просто верх очарования. Я раньше уже видел ее каллиграфию в Зале Небесной Флейты (*Тяньлайгэ*) и не мог не восхищаться ею. Этот свиток, сверкая как драгоценность, кажется, еще больше привлекает глаз своим таинственным свечением и может красотой соперничать с самой Жолань.

Этот свиток приобрела семья Хуа из Лянци и, считая его бесценным сокровищем, предложила господину Цю по прозвищу Шифу дополнить (*бухуэй*) его этой картиной. Композиция картины тщательно продумана, персонажи изображены достоверно (*жэньу сяосы*), градация цвета схвачена точно, а кисть выражает чувство наслаждения сокровенным триединством всего сущего (*сань*

мэй), как у Вэньминя и его сына³⁷ (*Вэньминь фуцзы чжи цзянь*). Без врожденного таланта невозможно достичь такого совершенства!

В день полнолуния третьего месяца я случайно оказался в районе гор Хуэйшань, и господин Хуа показал мне. Я рассмотрел живопись и каллиграфию. Обе ни в чем не уступали друг другу, образуя гармоничное единство (*лян цзюэ цзюнь вэй хэ*). Рядом написал несколько слов и вернул господину Хуа, чтобы он бережно хранил и передал бы следующим поколениям, как драгоценность. В третьем месяце весны третьего года периода Цзя-цзин Вэнь Чжэнмин из Чанчжоу написал в Хижине Хуэйшаньского монаха (*Хуэйшань-сэн шэ*). Надпись завершается оттиском печати: "Хэншань".

Упомянутый в тексте "Зал Небесной Флейты (*Тяньлайгэ*)" - это кабинет и хранившаяся там коллекция одного из самых знаменитых собирателей живописи в Китае Сян Юаньбяня (1525-1590)³⁸, а "Цю по прозвищу Шифу (*Цю Шифу*)" - одно из имен Цю Ина.

Из текста этой надписи следует, что она написана выдающимся живописцем и каллиграфом Вэнь Чжэнмином (1470-1559)³⁹. Обозначенная дата - весна третьего года периода Цзя-цзин - приходится на 1524 г. и укладывается в хронологические рамки его жизни. Соответствует фактам и указание в подписи на то, что Вэнь Чжэнмин родился в Чанчжоу (Сучжоу). Печать "Хэншань", завершающая послесловие, содержит один из псевдонимов Вэнь Чжэнмина.

Дом семьи Хуа из Лянци - это, по-видимому, дом коллекционера Хуа Ся, с которым был дружен Вэнь Чжэнмин [139, т. 2, б. п., ил. 12]. В словаре Юй Цзяньхуа этот коллекционер не упоминается, но в Шанхайском словаре сказано, что он был родом из Уси и жил в конце 15 - 16 в. [160, т. 2, с. 1171]. Его датированные печати относятся к 1520-м годам. Уси, относившийся в минское время к округу Сучжоу, находится на северном берегу озера Тайху, пейзажи которого, как известно, не раз служили источником вдохновения и даже непосредственным объектом для творчества Вэнь Чжэнмина [165, с. 179]. Поэтому история посещения художником одного из коллекционеров, живущих в Уси, выглядит достаточно правдоподобно. Однако к этому можно добавить еще кое-что. В том же Шанхайском словаре приведен образец одной из печатей Хуа Ся, в которой он сам себя называет Сишаньским Хуа [160, т. 2, с. 1171, № 2 и с. 1172, № 2]. Гора Сишань - это часть гор Хуэйшань, в которых находятся истоки реки Лянци [147, с. 698]. Таким образом, все сходится: Хуа из Лянци - это Хуа Ся родом из Уси, живший в горах Хуэйшань, или на горе Сишань. Вполне объяснимо, что его жилище называлось обителью Хуэйшаньского монаха. Правда, известен свиток, выполненный Вэнь Чжэнмином для своего друга Хуа Ся с изображением его рабочего кабинета, или библиотеки под названием "Кабинет Чжэньшанчжай (*Чжэньшанчжай ту*)" (см. ил. 1 на с. 3) [139, т. 2, б. п., ил. 12]. Но художники часто давали своим кабинетам разные названия. Кстати сказать, одна из коллекционерских печатей Хуа Ся "Чжэнь

шан (Истинная оценка)" [160, т. 2, с. 1171, № 7] фактически содержит часть именно второго наименования его кабинета. Отметим здесь же то, что не имеет прямого отношения к анализу музейных свитков, но, по-моему, очень интересно. В упомянутой картине, нарисованной Вэнь Чжэнмином для Хуа Ся, внутри изображенного кабинета коллекционера видны фигуры двух мужчин, сидящих за столом: один с узлом волос на затылке - спиной к зрителю, другой в головном уборе - напротив первого, лицом к зрителю, с развернутым свитком в руках. Слева к столу приближается мальчик-слуга с целой охапкой свитков в руках. Совершенно очевидно, что Вэнь Чжэнмин изобразил сцену, похожую на то, что описано в колофоне на музейном свитке - как хозяин кабинета Хуа Ся показывает своему гостю, возможно, самому Вэнь Чжэнмину, свитки из своей коллекции. Если это действительно так, то может представлять определенный интерес и дата создания этого свитка, поскольку укажет примерно на то время, когда могла произойти встреча Вэнь Чжэнмина, упомянутая в надписи на музейном свитке. Эта дата известна - свиток написан в 1549 г. [139, т. 2, б. п., ил. 12]. Мало того, есть сведения также о том, что еще одну картину с изображением кабинета Чжэньшанчжай Вэнь Чжэнмин выполнил в 1557 г. [139, т. 2, б. п., ил. 12]. Эти данные говорят о том, что наиболее близкие и активные отношения между Вэнь Чжэнмином и Хуа Ся были именно в 1550-х годах, к которым было бы естественно отнести и события, описанные в тексте на музейном свитке.

Возвращаясь к объекту нашего анализа, можно сказать, что и сам факт наличия послесловия Вэнь Чжэнмина на работе Цю Ина также не вызывает никаких вопросов. Оба художника были хорошо знакомы друг с другом. Несмотря на то, что Вэнь Чжэнмин был на 20 с лишним лет старше Цю Ина, он высоко ценил его талант, о чем свидетельствует хотя бы то, что в 1520 г. они совместно создали картину [87, с. 170].

Таким образом, по результатам первичной экспертизы перед нами живописная работа Цю Ина, выполненная не позднее 1524 г., сопровождаемая послесловием, написанным именно в этом году Вэнь Чжэнмином.

Переходя к анализу и возвращаясь к живописной части свитка, отметим следующие моменты. Подпись на последней композиции по почерку, составу и начертанию элементов соответствует приведенной в Шанхайском словаре [160, т. 1, с. 145, № 48]. Печать в форме тыквы-горлянки с одним из имен Цю Ина "Шичжоу", имеющаяся на каждой живописной части, хорошо известна и стоит на многих работах художника [160, т. 1, с. 144, № 23-32]. Печать Шэнь Шисина "Яоцюань", проставленная над подписью автора, также точно соответствует зафиксированному в Шанхайском словаре образцу [160, т. 1, с. 217, № 4]. Все живописные фрагменты свитка выполнены в манере *гунби* на слегка потемневшем от времени, тонком, неровном шелке, с малозаметными после

реставрации зигзагообразными прорывами, характерными для живописи на шелке ранее 18 в.

Все сказанное вроде бы свидетельствует в пользу аутентичности и живописи Цю Ина, и автографа Вэнь Чжэнмина. Некоторое сомнение или удивление вызывает то, что живопись выполнена не на одном куске шелка, как это обычно делается даже в тех случаях, когда изображаются несколько отдельных эпизодов, а на четырех кусках. Другое довольно необычное явление - коллекционерская печать, перекрывающая авторскую, - может навести на мысль либо о крайней небрежности коллекционера, оправданной только в том случае, если он считал свиток ничего не стоящей подделкой, либо о желании скрыть какие-то известные ему дефекты авторской печати, указывающие на ее ложность. Все же возникающих сомнений недостаточно, чтобы опровергнуть достоверность свитка⁴⁰.

В стилистическом отношении живопись свитка в сравнении с другими известными работами Цю Ина в свое время была подробно рассмотрена Е.В. Нориной, которая на этом основании не только выразила уверенность в его подлинности, но и назвала "лебединой песней" художника, отнеся к последнему наиболее зрелому этапу его творчества и датировав 1552 г. [94, с. 34]. Е.В. Норина, по-видимому, была так убеждена своим собственным анализом, что не заметила или проигнорировала дату в надписи Вэнь Чжэнмина, хотя и не ставила под сомнение ее аутентичность. Впрочем, она пользовалась переводом надписи, хранившимся в то время в архиве музея и утраченным позднее, в котором, возможно, обозначение даты было опущено. Во всяком случае, Е.В. Норина о ней не упоминает. Кроме того, в то время не была известна очень интересная аналогия музейному свитку, на публикацию которой впоследствии в одной из своих работ указал С.Н. Соколов-Ремизов [118, с. 297].

Это - свиток, хранящийся в Историческом музее Китая (далее "пекинский свиток"). К сожалению, посвященная ему статья Ян Цзунжуна, вышедшая в свет в 1962 г. [182, с. 24-25], содержит слишком лаконичное и неполное его описание и сопровождается репродукциями всего лишь трех небольших фрагментов. Опубликованные воспроизведения живописи, находящейся в несравненно худшем по сравнению с музейным свитком состоянии, сами по себе такого скверного качества, что сравнительный анализ сильно затруднен. Тем не менее достаточно даже самого беглого взгляда, чтобы убедиться, что перед нами не просто аналогичные, а почти идентичные произведения. На одной фотографии мы видим фактически точное повторение фрагмента первой сцены с фигурами сидящей за станком Су Жолань, помогающей ей служанки и наблюдающей за работой девочки, наполовину скрытой за колонной террасы [182, ил. на с. 25]. На другой фотографии - фрагмент третьей сцены: Доу Тао, разглядывающий развернутый перед ним двумя служанками свиток, сидящая рядом Чжао Янтай, большая группа женщин и оркестр из восьми девушек [182, с. 12, ил. 1]. На

третьей репродукции - деталь завершающей композиции с группой эскорта Су Жолань [182, с. 12, ил. 2].

В описании сказано, что свиток (29,7 x 485,6 - на 53 см длиннее, чем четыре композиции с разделяющими их полями в музейном свитке) исполнен на шелке, тушью и красками и далее: "Свиток делится на четыре отрезка (*дуань*), каждый отрезок совсем не связан /с остальными?/ (*бу лянъцзе*), в каждом отрезке описана отдельная история... Первый отрезок - изготовление шелкового полотна... Третий отрезок - сановник рассматривает картину". К сожалению, не ясно, что подразумевается под "несвязанными отрезками" - только то, что они не связаны тематически, или то, что это картины, выполненные на отдельных кусках шелка. Поскольку длина указана общая, скорее подразумевается первое. В любом случае, очевидно, что Ян Цзунжун не разглядел в свитке историю Су Жолань. Еще более удивительно, что этого не увидели Чжан Хэн и Се Чжилю, два крупнейших китайских эксперта, с которыми консультировался автор статьи. Не расшифровав сюжета, ведущие специалисты и автор статьи тем не менее пришли к выводу о том, что свиток является подлинным произведением Цю Ина и относится к раннему периоду его творчества, который известен очень мало. Что такое ранний период, не уточнено, но надо полагать, что это 1520-е годы, поскольку все датированные работы Цю Ина относятся ко времени после 1530 г. Их вывод основывается на изучении подписи и печати, а также на стилистическом анализе живописи, в частности на том, что хотя "она, несомненно, выполнена рукой Цю, однако несколько слабовата, недостаточно уверенна, движениям кисти не хватает точности, а колориту насыщенности" [182, с. 24]. Поскольку более авторитетных, чем Чжан Хэн и Се Чжилю, экспертов по китайской живописи в мире нет, то их выводы нельзя игнорировать. Поэтому примем как факт, что пекинский свиток является ранней, но подлинной работой Цю Ина. Таким образом, существуют, во всяком случае на первый взгляд, только две возможности: музейный свиток Цю Ина является либо копией, либо авторским повторением пекинского.

Общее впечатление от двух работ, даже без скидок на плохое качество репродукций в статье Ян Цзунжуна, оказывается в пользу первого варианта. Живопись пекинского свитка имеет преимущество, которое трудно выразить словами - оно не в композиционном решении, не в колорите (о котором, кстати, нельзя судить по черно-белым репродукциям), не в более умелом владении кистью (об этом по имеющимся фотографиям также трудно судить). Эта живопись живее и теплее, наполнена воздухом и каким-то особым настроением. Это то, что китайские эксперты раньше называли "аурой подлинности (*чжэнь ци*)". Музейный свиток демонстрирует добротную живопись, но более сухую, "зажатую", исполненную как бы без душевного подъема. Его можно было бы признать копией без всяких оговорок, если бы не некоторые обстоятельства, выявляющиеся при более подробном сравнении двух свитков.

Дело в том, что, несмотря на большое сходство двух работ, при детальном изучении отдельных фрагментов обнаруживаются вроде бы небольшие, но весьма знаменательные отличия. Особенно ярко это проявляется в третьей сцене. Первое, что бросается в глаза, - в музейном свитке исчез с первого плана большой камень *тайхуши*, присутствие которого в этом месте композиционно не очень оправдано, а вместо него появилась цветущая *мэйхуа*. Изображение этого небольшого дерева, с одной стороны, композиционно облегчает ближний план картины, а с другой - выполняет содержательную функцию, указывая на то, что рассказывается о событиях, происходивших ранней весной. (В следующей сцене покрасневшие осенние листья показывают, что между получением Доу Тао палиндрома и приездом Су Жолань прошло немало времени.) Другое изменение - в группе женщин, расположившихся позади сидящих Доу Тао и Чжао Янтай: пропало изображение одной головы, которую в пекинском свитке было лишь наполовину видно из-за голов впереди стоящих фигур. Зато почти точно на этом же месте появилось большое опахало над Доу Тао, выделив его слегка терявшуюся в общей группе в пекинском свитке фигуру. По-другому поставлена трехстворчатая ширма, на фоне которой изображен Доу Тао со своим окружением: она развернута так, чтобы, во-первых, подчеркнуть и объединить пространство площадки в саду, где развивается действие, и чтобы, во-вторых, был лучше виден написанный на ней пейзаж. Немного изменен рисунок двух фигур женщин с флейтами (в оркестре на переднем плане), чтобы подчеркнуть их игру в унисон - поза одной с легким наклоном головы в точности повторяет позу другой.

Есть аналогичные изменения и в других фрагментах. Так, в первой сцене исчезла стойка балюстрады позади фигуры Су Жолань, неловко "впивавшаяся" ей в спину. Там же голый камень *тайхуши* на переднем плане оживлен ростками бамбука. Все эти изменения не похожи на дело рук копииста, который, как правило, действует по принципу экономии, то есть упрощает композицию, опуская несущественные с его точки зрения детали. Изменения же, произведенные в музейном свитке, в каждом конкретном случае объективно улучшающие композицию или лучше раскрывающие содержание эпизода, скорее могли быть сделаны в более позднем авторском повторении по достижении художником творческой зрелости.

Как же можно примирить последний вывод с ощущением подлинности раннего свитка и вторичности позднего? На мой взгляд, только одним способом - предположить, что существовал (или существует где-то до сих пор?) еще один аналогичный свиток - подлинное позднее авторское повторение, а музейный свиток представляет собой его копию, в которой копиист добросовестно и точно передал рисунок и композицию оригинала, улучшенные автором по сравнению с ранним пекинским свитком. Для умелого ремесленника это не так уж и трудно,

гораздо труднее выразить в копии одухотворенность, присущую произведениям настоящих, хотя бы и молодых творцов.

Как же соотносится предположение о том, что музейный свиток является копией позднего авторского повторения ранней работы Цю Ина, с наличием послесловия Вэнь Чжэнмина? Ведь невозможно представить себе, чтобы такой великолепный эксперт, как Вэнь Чжэнмин, да еще работавший вместе с Цю Ином, не отличил бы копию от подлинной работы своего друга. Чтобы ответить на возникший вопрос, необходимо рассмотреть проблему аутентичности автографа Вэнь Чжэнмина.

Анализ каллиграфии, вообще представляющий трудную задачу для человека, не владеющего кистью, в данном случае еще более осложнен, поскольку надпись выполнена почерком *кайшу*, в значительной мере стандартным по начертанию в исполнении разных каллиграфов. Как и в случае с автографом Чжао Мэнфу, отметив, что, на мой взгляд, послесловие написано гораздо хуже, чем аутентичные рукописи Вэнь Чжэнмина, выполненные тем же почерком [131, т. 1, с. 72, 74], предоставляю делать окончательные заключения специалистам. Однако целый ряд других признаков позволяет обосновать заключение о ложности надписи Вэнь Чжэнмина.

Прежде всего, это указанная дата, соответствующая 1524 г. Из биографии Вэнь Чжэнмина известно, что в четвертом лунном месяце 1523 г. он сдал экзамены и уехал в Пекин, где находился на государственной службе до своей отставки в конце 1526 г. и возвращения домой в Сучжоу в начале 1527 г. [87, с. 175, 178; см. также примечание 39]. Таким образом, в 1524 г. Вэнь Чжэнмин не мог посетить семью Хуа, жившую в Лянси, и написать там послесловие к свитку Цю Ина. На период 1522 - 1526 гг. вообще приходится некоторая пауза в художественном творчестве Вэнь Чжэнмина⁴¹.

Подпись в конце послесловия по составу (полностью фамилия и имя) редко встречается в подлинных работах Вэнь Чжэнмина и несколько отличается по написанию от зафиксированных в Шанхайском словаре [160, т. 1, с. 178].

Печать "Хэншань" с одним из имен Вэнь Чжэнмина похожа на воспроизведенные в Шанхайском словаре [160, т. 1, с. 178, № 93-105], но не имеет абсолютно точной аналогии, отличаясь и по начертанию и по размеру, хотя в словаре дается достаточно представительная подборка печатей Вэнь Чжэнмина из 133 образцов.

В тексте, датированном 1524 г., говорится о посещении Вэнь Чжэнмином Зала Небесной флейты (*Тяньлайгэ*), рабочего кабинета и коллекции Сян Юаньбяня, который родился лишь в 1525 г.⁴²

Кроме того, колофон выполнен не на шелке, а на отдельном листе бумаги, не гармонирующей по цвету с живописью на шелке. Такой большой художник, как Вэнь Чжэнмин, вряд ли так небрежно отнесся бы к исполнению колофона к высоко оцененному им произведению. К тому же в тексте сказано, что он "рядом

(пан) написал несколько слов", что больше подходит к надписи на полях, а не на отдельном листе бумаге.

Сказанного вполне достаточно, чтобы утверждать, что послесловие не является подлинным. В то же время его нельзя считать просто подделкой и не принимать во внимание его содержание. Ведь в нем рассказана целая история, причем довольно необычная, создания Цю Ином картины в дополнение к каллиграфии Гуань Даошэн, которой, кстати, в данном свитке вообще нет. Такое не могло прийти в голову человеку, решившему просто подделать надпись знаменитого Вэнь Чжэнмина, чтобы подтвердить подлинность сомнительного свитка. В этом случае он ограничил бы содержание колофона, как это обычно бывает, похвалами в адрес автора живописи или изложением каких-то известных фактов его биографии. Поэтому данное послесловие, вероятнее всего, копия существовавшего некогда подлинного автографа Вэнь Чжэнмина, возможно, на совсем другом свитке. Ведь в нем говорится о достоинствах каллиграфической копии стихов "Таблица Небесной сферы", выполненной Гуань Даошэн, о гармонии между этой каллиграфией и той живописью, которой Цю Ин ее дополнил, возможно, аналогично тому, как сам Вэнь Чжэнмин в ранние свои годы дополнил живописью (*бу ту*) стихи Чжао Мэнфу [160, т. 1, с. 182, № 18]⁴³ или Цю Ин дорисовал изображение Будды на каллиграфическом свитке Вэнь Чжэнмина с текстом "Алмазной сутры (*Цзиньган цзин*)" [82, т. 1, с. 9].

Создается впечатление, что оригинал послесловия скорее подошел бы для дополненного написанным Цю Ином портретом Су Жолань каллиграфического свитка Гуань Даошэн, подобного тому, который мы рассмотрели выше. Если в действительности такой свиток с подлинной каллиграфией Гуань Даошэн, подлинной живописью Цю Ина и подлинным послесловием Вэнь Чжэнмина существовал, то последнее, вероятно, не было датировано. Копиист, как это часто делалось, сократил немного текст, а для большей убедительности добавил указание на год, укладывающийся в хронологические рамки жизни Вэнь Чжэнмина, и совершил ошибку, вызванную незнанием подробностей его биографии. Возможен и другой вариант. Подлинный текст был датирован, но временем после смерти Цю Ина, то есть дата укладывалась в промежуток между 1552 и 1559 г., когда умер Вэнь Чжэнмин. В этот период он действительно мог посетить Сян Юаньбяня, который уже был взрослым человеком, и его Зал Небесной флейты. Кроме того, именно после смерти Цю Ина, более уместны содержащиеся в тексте исключительно высокие оценки его искусства и таланта, а также, как мне кажется, неправомерные при его жизни сравнения с великим юаньским мастером Чжао Мэнфу, перед которым минские художники буквально преклонялись. При таком варианте копиист, собиравшийся выдать копию живописи Цю Ина за подлинник, мог счесть целесообразным изменить дату на более раннюю, поскольку аутентичность картины, освященной авторитетом Вэнь Чжэнмина при жизни ее автора, вызывает большее доверие. Однако

оставим на время гипотезу о том, что оригинальный текст Вэнь Чжэнмина предназначался для другого свитка, и вернемся к тому, который сопровождается его копией.

Подлинный свиток с живописью Цю Ина незачем было бы снабжать ложным послесловием, поэтому присутствие последнего подтверждает высказанные выше неясные сомнения в подлинности живописи. А как же быть с теми признаками, которые перечислялись как свидетельствующие об ее аутентичности? На самом деле, если выражаться точнее, эти признаки не противоречат заключению о его подлинности, но вполне могут быть присущи и хорошей копии. А именно к выводу о том, что это хорошая копия, привел сравнительный анализ.

Вернемся к допущению, что гипотетическое подлинное послесловие Вэнь Чжэнмина, копия которого смонтирована на музейном свитке Цю Ина, предназначалась для свитка с текстом палиндрома Су Жолань, дополненным живописью Цю Ина. Возникает вопрос - а может быть, и копия этого послесловия там, где она сейчас находится, оказалась случайно, а когда-то относилась к музейному свитку Гуань Даошэн? Помимо прочего, на такую мысль наводит то странное обстоятельство, что работа Цю Ина в музейных документах записана почему-то под пятью инвентарными номерами. То, что свиток включает пять частей, не объясняет эту странность, поскольку, например, свиток Гуань Даошэн, состоящий из двух частей, тем не менее имеет один номер. Попробуем поискать ответ на возникший вопрос в истории этих музейных экспонатов.

Известно, что почти все инвентарные книги ГМВ, составленные до Великой отечественной войны, после ее начала были уничтожены. После войны были составлены новые инвентарные описи, включившие сведения, частично сохранившиеся в других музейных документах.

В восстановленном инвентаре отмечено, что свиток Гуань Даошэн и свиток Цю Ина были получены музеем одновременно из Государственного музейного фонда по акту от 5 февраля 1928 г. Других сведений там нет. Н.Ю. Бахтина, занимавшаяся историей формирования музейных коллекций по архивным материалам, выяснила, что произведения, о которых идет речь, фактически были переданы музеем еще в 1926-1927 гг. из московского отделения Государственного музейного фонда, а ранее входили в состав коллекций известной купеческой семьи Рябушинских, о чем и сообщила в своей статье без конкретных ссылок на источник информации [26, с. 12]. В архиве отдела учета и комплектования ГМВ, действительно, чудом сохранился документ [25, № 492 от 18 мая 1926 г.], в котором говорится о присвоении соответствующих инвентарных номеров ГМВ экспонатам из бывшей коллекции Рябушинских, которые описаны следующим образом:

2320-I - "Путешествие сановника";

- 2321-I - "Придворный концерт";
- 2322-I - "Дама принимает гостя";
- 2323-I - "Интерьер японского дома";
- 2324-I - "Пояснительный текст";
- 2325-I - Японский мастер 18 в. (?). "Дама".

Очевидно, что в музей поступили шесть отдельных произведений, которые и были записаны под шестью отдельными номерами и предположительно приписывались неизвестному японскому художнику. Ясно, что на самом деле "Придворный концерт" - это нынешняя третья часть свитка Цю Ина, "Дама принимает гостя" - вторая часть, "Путешествие сановника" - четвертая, а "Интерьер японского дома" - первая. "Дама" - это портрет Су Жолань с неупомянутым в названии текстом палиндрома. И наконец, "Пояснительный текст", несомненно, означает послесловие Вэнь Чжэнмина, которое в этом документе отнесено то ли к "Интерьеру японского дома", то ли к "Даме", то ли вообще ко всем картинам вместе.

Следующее упоминание этих вещей в музейных документах встречается, еще до восстановления инвентарных книг в 1940 г., в предисловии к каталогу и в каталожных списках планировавшейся в 1937 г. выставки китайского искусства. Оно резко отличается от приведенной выше описи тем, что называются только два произведения, которые приписываются китайским авторам: "Палиндром" Гуань Даошэн (1264 - 1319) и "История одной поэмы" (около 1552 г.) Цю Ина [35, с. 20]⁴⁴. Ни в тексте предисловия, ни в списках инвентарные номера не указаны, но сравнение с ныне существующими свитками позволяет безошибочно идентифицировать указанные в каталоге экспонаты⁴⁵. Следовательно, в 1937 г. вместо шести отдельных произведений в фондах музея оказалось два, одно из которых сохранило за собой пять инвентарных номеров. Так автограф Вэнь Чжэнмина появился в свитке Цю Ина. Для проверки предположения о том, что послесловие на самом деле не относится к этому свитку, и других сделанных выводов было бы хорошо найти описание подлинного свитка Цю Ина в старых каталогах. Как и в случае со свитком Гуань Даошэн, поиски велись исходя из того, что в его названии использовался один из вариантов имени Су Жолань (Жолань или Су Хуэй) или одно из обозначений сочиненного ею стихотворения ("Сюаньцзи ту", "Чжи цзинь хуэйвэнь ши" или нечто подобное)⁴⁶. В индексе Дж. Фергюсона среди работ Цю Ина имеется по одному упоминанию названий "Сюаньцзи ту" со ссылкой на каталог "Шибайчжай шухуа лу" [82, т. 1, с. 10] и "Чжи цзинь хуэйвэнь ту" со ссылкой на "Туйань цзиньши шухуа ба" [82, т. 1, с. 9]. Первый каталог составлен в 1800 г. Цзинь Юанем [142, с. 216], а второй - почти на 50 лет позже, в 1845 г. Лян Чжанцзюем (1775-1849) [158, с. 910]. Поскольку найти каталог Цзинь Юаня не удалось, неизвестно, идет ли речь в этих двух источниках об одном и том же произведении или о двух разных.

В "Туйань цзиньши шухуа ба" в указанном Дж. Фергюсоном разделе (цзюань 13, с. 6) вместо работы Цю Ина значится "Горизонтальный свиток Гуань Даошэн /с текстом/ вытканного на шелке палиндрома (Гуань Даошэн Чжи цзинь хуэйвэньши цзюань)", который описан следующим образом [85, т. 2, с. 827].

Свиток (далее в настоящей статье - "свиток Лян Чжанцзюя") открывается копией текста стихотворного палиндрома Су Жолань, за которым следует авторское послесловие: "В год *синь-ю* периода *Чжи-чжэнь* супруг мой по делам отправился в Цань-ю. За окном с узорной рамой стояла тихая весна. Случайно, в коробе порывшись, я набрела на палиндром, что выткала когда-то Су Жолань. Читала долго и не замечала, что занемели члены все. Блуждая в бесконечных поворотах, то сверху вниз, то поперек читая, я записала получившиеся фразы. О, что сумела сотворить Жолань! Потом ее творенье и так и эдак трактовали, а оно по праву являет совершенство в двух искусствах. Его не в силах передать моя рука, и пусть увидевший мой труд меня не судит слишком строго. Тяньшуй, Даошэн по фамилии Гуань написала (Тяньшуй, Гуань ши Даошэн чжи)". Под подписью стоит печать: "Супруга Вэйского *гогуна* Гуань /из дома/ Чжао (*Вэйго-фужэнь Чжао Гуань*)". Далее (левее) текста палиндрома и послесловия Гуань Даошэн смонтирован женский портрет, в правом верхнем углу которого имеется надпись из четырех иероглифов "Портрет Жолань (*Жолань сяосян*)", а в нижней части три печати: "*Шичжюу*", "*Цзыцзин-фу*" и "*Молин-шаньжэнь*". Первая из них хорошо известна и указывает на то, что портрет выполнен Цю Ином. Две другие принадлежат коллекционеру Сян Юаньбяню. Еще дальше (левее) - четыре картины, или в буквальном переводе "четыре полотнища (*сы фу*)", по словам Лян Чжанцзюя, также принадлежащие кисти Цю Ина (о печатях или подписи на этих частях свитка ничего не сказано). Содержание живописных композиций Лян Чжанцзюй раскрывает следующим образом: первая сцена - Су Жолань за ткацким станком изготавливает ткань с текстом палиндрома; вторая - Доу Ляньбо (то есть Доу Тао, названный по второму имени *цзы*), отправляясь в Сяньян, прощается с Су Жолань; третья - Доу Тао рассматривает вытканый на шелке палиндром; четвертая - Доу Тао посылает повозки с подарками встречать Су Жолань (в тексте каталога - Су, возвращающуюся в Монань).

В комментарии отмечено, что требует дальнейшего изучения дата, указанная в послесловии, поскольку она противоречит фактам биографии Гуань Даошэн: год *синь-ю* периода *Чжи-чжи* соответствует 1325 г., а художница умерла в 1319 г. (см. биографическую справку в примечании) [85, т. 2, с. 827]. Такая ошибка в авторской надписи достаточно серьезна и дает все основания считать, что Лян Чжанцзюй описывал не подлинное произведение, а копию.

Свиток Лян Чжанцзюя очень похож на то, что получилось бы при объединении вместе и перемонтировании в соответствующем порядке пяти экспонатов из коллекции Рябушинских, поступивших в свое время в ГМВ, записанных под инвентарными номерами от 2320-I до 2325-I и существующих

ныне в виде двух свитков. Прежде всего это касается структурного состава - все части свитка Лян Чжанцзюя (текст палиндрома, надпись Гуань Даошэн, портрет Су Жолань и четыре сюжета⁴⁷, рассказывающие историю палиндрома) представлены в музейных свитках. Удивительно совпадают первые фразы в двух вариантах надписи Гуань Даошэн: их первые 25 иероглифов, в том числе такие "необязательные", как "Цанью", "окно с узорной рамой (*сочуан*)", "случайно набрела (*оу цзяньдэ*)" и "в коробе (*сы-чжун*)", практически повторяются один к одному, за исключением обозначения даты. Похожи подписи Гуань Даошэн с необычным для нее включением фамилии и названия местности Тяньшуй. В то же время в свитке Лян Чжанцзюя надпись Гуань Даошэн значительно длиннее (на 34 иероглифа), имеются печати, которых нет в музейных свитках, и, наоборот, отсутствуют приписка Чжао Мэнфу и послесловие Вэнь Чжэнмина. Таким образом, свиток Лян Чжанцзюя и музейные свитки - это два разных произведения, а не одно и то же.

Можно предположить, что свиток Лян Чжанцзюя является вторичной копией, то есть копией с музейного варианта. По существовавшей практике изготовления копий могли быть опущены колофоны Чжао Мэнфу и Вэнь Чжэнмина и, наоборот, добавлены копии печатей Цю Ина и Сян Юаньбяня (если их не было на предполагаемой отрезанной позднее части музейного портрета Су Жолань). Это вполне укладывается в принцип экономии средств и сил. Но значительное удлинение надписи Гуань Даошэн и замена вполне подходящей даты на ошибочную совершенно не объяснимы. Следовательно, свиток Лян Чжанцзюя скопирован с какого-то другого образца, возможно с подлинника.

Предположим обратное - музейные свитки скопированы с образца из коллекции Лян Чжанцзюя. В этом случае надпись Гуань Даошэн могла быть сокращена. Отсутствующие печати Цю Ина и Сян Юаньбяня, возможно, существовали, но были отрезаны при позднейшей перемонтировке. Но появление приписки Чжао Мэнфу и послесловия Вэнь Чжэнмина такой версии противоречат.

Наиболее вероятно, что и свиток Лян Чжанцзюя и музейные свитки являются разными копиями одного некогда существовавшего оригинала, который можно реконструировать следующим образом.

Гипотетический свиток открывался каллиграфической частью, которая включала выполненные Гуань Даошэн таблицы с текстом палиндрома Су Жолань и вариантами его чтения, ее же надпись (по содержанию ближе к варианту Лян Чжанцзюя, но без указания даты), печать и приписку Чжао Мэнфу. Далее шли дополнения, сделанные Цю Ином и "заверенные" его подписью и печатью: портрет Су Жолань и четыре иллюстрации к ее истории. Завершался свиток послесловием Вэнь Чжэнмина, не содержащим указания на дату. Была ли каллиграфия Гуань Даошэн и Чжао Мэнфу подлинной, сказать трудно. Скорее всего, нет⁴⁸. Но даже если и была, то датировать ее точно 1311-1312 гг.

оснований нет, поскольку указание на эту дату добавлено копиистом, выполнившим музейный свиток. Живопись Цю Ина по соображениям, высказанным ранее при обсуждении его музейного свитка, можно отнести к позднему периоду его творчества, то есть к 1540-м - началу 1550-х годов, а послесловие Вэнь Чжэнмина к 1550-м - 1560-м годам.

Вот к такому оригиналу, по-видимому, восходила копия, существующая ныне в виде двух музейных свитков. Ее автор, похоже, довольно точно следовал образцу, сделав минимальные изменения: добавил указание на дату в надпись Гуань Даошэн, сократив остальной текст и опустив печать, а также проставил дату в послесловии Вэнь Чжэнмина.

Позднее (для более точного определения времени нет данных), может быть, сразу или, может быть, в несколько приемов свиток был разделен на несколько частей. Тогда свиток Гуань Даошэн приобрел свой нынешний вид, а свиток Цю Ина был, как уже говорилось выше, смонтирован в музее.

К какому времени можно отнести создание музейной копии в первоначальном виде?

Вспомним, что на последней живописной композиции есть печать Шэнь Шисина (1535-1614, см. примечание 35). Выглядит она вполне достоверно: краска глубоко проникла между нитями шелка, по цвету, поблекшему от времени, она значительно отличается от ярких поздних коллекционерских печатей. Шэнь Шисин не был ни известным коллекционером, ни экспертом и вполне мог хорошую копию принять за подлинник. Поэтому наличие его печати не гарантирует подлинность, но может служить датирующим признаком. Исходя из этого музейную копию можно датировать концом 16 - началом 17 в. Такой датировке соответствуют характер и состояние шелка музейных свитков (разница в состоянии свитка Гуань Даошэн и свитка Цю Ина объясняется тем, что последний был прекрасно реставрирован в Гугуне).

Подводя итог всему сказанному, можно сделать вывод о том, что музейные свитки инв. № 2325-I и № 2320-I – 2324-I являются частями копии свитка, в котором были объединены произведения Гуань Даошэн, Чжао Мэнфу, Цю Ина и Вэнь Чжэнмина. В нынешнем виде их можно определить следующим образом.

Свиток инв. № 2325-I - Цю Ин "Портрет Су Жолань (*Жолань сяосян*)", середина 16 в. (с копией каллиграфии начала 14 в. Гуань Даошэн "Таблица Небесной сферы (*Сюаньцзи ту*)" и колофона Чжао Мэнфу). Копия конца 16 - начала 17 в.

Свиток инв. № 2320-I – 2324-I - Цю Ин "Палиндром, вытканый на шелке (*Чжси цзинь хуэйвэнь ту*)", середина 16 в. Копия конца 16 - начала 17 в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В инвентарной записи имя передано так, как это было принято раньше, то есть собственно имя написано через дефис - Гуань Дао-шэн. В данной статье здесь и далее дается написание, считающееся правильным в настоящее время. При ссылках на отечественную литературу встречающиеся в ней другие мелкие неточности (например, такие варианты, как "Гуань Даошэн" или "Гуань Дао-шен"), исправляются без специальных оговорок.
- ² В инвентаре автором значится "Чоу Ин". Иероглиф, которым записывается фамилия художника, обычно, скажем в значении "ненавидеть", читается "чоу", но в качестве фамильного знака произносится "Цю" [30, т. 4, с. 579]. В отечественной литературе, к сожалению, за редкими исключениями [72, с. 385; 44, с. 65; 63, с. 469; 106, с. 78], неправильная транскрипция этой фамилии, по-видимому, из-за боязни авторов нарушить сложившуюся традицию, употреблялась настолько широко, что даже в китайских изданиях на русском языке встречается аналогичное его написание [139, т. 2, б. п.]. В настоящей статье здесь и далее дается правильное написание фамилии художника независимо от того, как оно передано в том документе или в той публикации, которые цитируются или на которые делаются ссылки (биографическую справку см. в примечании 29).
- ³ Публикации свитка 2325-I: репродукции фрагмента с портретом [53, ил. 37; 52, с. 102, ил. 89; 36, ил. 110; 51, ил. 38; 66, ил. 52]; каллиграфическая часть свитка никогда не воспроизводилась; описания и упоминания свитка в тексте [53, с. 10 и перечень репродукций № 37; 49, с. 6; 69, с. 37; 44, с. 61; 48, б. п. (с. 4); 36, список репродукций, № 110; 118, с. 105, 297; 40, с. 10, 39; 69, с. 37; 52, с. 102]. Публикации свитка инв. № 2320-I – 2324-I: воспроизведение всех четырех живописных сцен [52, ил. 90-93]; репродукции первой части [36, ил. 169 (фрагмент)]; второй части [39, ил. 274; 29, т. 12, ил. вклейка к с. 232; 66, вклейка к с. 64]; третьей части [44, фронтиспис; 49, б. п. (ил. 68); 96, б. п. (ил. на с. 69), перечень иллюстраций, б. п.; 38, ил. 78; 80, ил. 9]; четвертой части [67, с. 11 (фрагмент); 49, б. п. (ил. 69)]; каллиграфическая часть никогда не воспроизводилась; упоминания и описания в тексте [40, с. 11-12, 42; 44, с. 65; 96, б. п. (с. 7); 36, с. 52 и список репродукций, № 169; 118, с. 106, 297; 96, б. п., предисловие; 80, с. 20-21; 102, с. 101; 69, с. 40; 52, с. 102; 38, с. 139; 68, б. п., (с. 6); 39, с. XIV].
- ⁴ Варианты названия свитка инв. № 2325-I: "Палиндром и портрет поэтессы Жо Лань" [40, с. 39]; "Портрет поэтессы" [48, б. п. (с. 4)]; "Портрет поэтессы Су Жолань" [53, ил. 37; 52, с. 102, ил. 89; 66, ил. 52; 36, ил. 110]; "Портрет поэтессы 3 в. Су Жо-лань" [36, список репродукций, б. п., № 110]; "Поэтесса Су Жолань и ее палиндром" [51, ил. 38]; "Портрет поэтессы Су Жолань и текст палиндрома" [118, с. 105]. Варианты названия свитка инв. № 2320-I – 2324-I: "История одной поэмы" [40, с. 42]; "Поэма о покинутой жене" [44, фронтиспис].
- ⁵ Датировки свитка инв. № 2325-I: 13-14 вв. [36, ил. 110]; 1311 г. [52, с. 102, ил. 89]. Датировки свитка инв. № 2320-I – 2324-I: 1522 г. [96, б. п. (с. 7 и ил. на с. 69); 49, б. п. (ил. 68, 69); 96, б. п., предисловие; 39, ил. 274 и с. XIV; 103, с. 102; 102, с. 101; 38, с. 139]; около 1552 г. [40, с. 42; 44, фронтиспис; 66, вклейка к ил. 64]; 16 в. [67, с. 9, 11; 36, ил. 169; 96, б. п. (ил. на с. 69), перечень иллюстраций, б. п.; 80, ил. 9, с. 20-21; 29, т. 12, ил. вклейка к с. 232]; середина 16 в. [69, с. 40].
- ⁶ Год смерти - 1325 [63, с. 456], дата рождения - 1264 г. [40, с. 39; 118, с. 105; 49, с. 6; 53, с. 10 и в перечне репродукций, б. п., № 37; 52, с. 102, ил. 89; 69, с. 37]. У О. Сирена смерть художницы ошибочно отнесена ко времени около 1325 г. [20, т. 7,

- с. 119]. Общепризнанные даты жизни Гуань Даошэн 1262-1319 гг. [142, с. 124; 160, т. 2, с. 1377] (биографическую справку см. в примечании 23).
- ⁷ По поводу дат рождения и смерти Цю Ина в литературе существуют значительные разночтения, у разных авторов можно встретить следующие обозначения периода его жизни и творчества: 15 в. [63, с. 469]; первая половина 16 в. [20, т. 7, с. 174; 72, ил. 15; 38, с. 138]; середина 16 в. [69, с. 40]; около 1530 г. [40, с. 42]; 1500-1560? [118, с. 106; 52, с. 102, ил. 90-93]; около 1509-1551 [142, с. 137]; около 1510-1551 [2, с. 145]; около 1510-1552 [15, с. 55]; р. 1514-1515 - ум. 1554-1555 [94, с. 34]; конец 15 в. - 1552 г. [106, с. 78]. Однако в последние годы все чаще указывают годы 1494 и 1552 в сопровождении вопросительных знаков [130, с. 319; 21, 160; 22, с. 176] или даже без них [170, с. 13] (биографическую справку см. в примечании 29).
- ⁸ Отмеченный разброс в датировках поистине впечатляющ - от 3 в. до н. э. в рукописи Е.В. Нориной [94, с. 63] до 5 в. н. э. в словаре Ошанина [30, т. 3, с. 957]. А наиболее ярким примером ошибок в написании имен является передача имени мужа Су Жолань как Доу Гао [68, б. п. (с. 6)].
- ⁹ Возможно, ко второму из названных свитков относится и таким образом является еще одним исключением замечание К.Ф. Самосюк о том, что "свиток из собрания ГМИНВ, приписываемый Цю Ину, - копия 19 в." [106, с. 78]. Это утверждение не только никак не аргументировано, но и не сопровождается указанием названия или инвентарного номера работы, к которой относится.
- ¹⁰ Специалисту по китайской поэзии, возможно, было бы очень просто выяснить первое имя поэтессы и его иероглифическое написание для дальнейшего поиска биографических материалов. Я же начинал с отечественных публикаций, в которых, во-первых, нигде не упоминается первое имя Су Жолань, а во-вторых, нет иероглифов. Поэтому пришлось обратиться к справочнику У. Майерса и просмотреть данные о всех включенных в него персонажах с фамилией Су. Таких, к счастью, оказалось всего 11 и среди них была и Су Хуэй [16, с. 204]. После этого уже можно было работать с китайскими материалами.
- ¹¹ *Люша*, дословно "Зыбучие пески", в период Цзинь служило именем собственным для наименования одной из пустынь или нарицательным обозначением пустыни вообще в районах Северо-Западного Китая, с которыми на севере граничило государство Раннее Цинь [147, с. 790]. В любом случае, маловероятно, что Доу Тао был послан туда цензором, скорее он все же был сослан за какую-то провинность.
- ¹² Особенности китайского палиндрома подробно рассмотрены в свое время В.М. Алексеевым [24, с. 532-544].
- ¹³ Под количеством *шоу*, по-видимому, имеется ввиду число семисловных стихов в прямом и обратном чтении ($800:7 \times 2 \approx 228$, то есть "более двухсот"), поскольку если считать двустишия, то получаются совсем неподходящие цифры ($800:14 \approx 57$ или $800:14 \times 2 \approx 114$).
- ¹⁴ В четырехтомном китайско-русском словаре Ошанина сочетание иероглифов "*сюаньцзи ту*" объясняется следующим образом: "*сюаньцзи ту* - палиндром (7-стопный, читаемый еще и по спирали, начиная с центра; назван по заглавию первого произведения этого рода 5 в. н. э." [30, т. 3, с. 957]. Совершенно очевидно, что подразумевается Су Жолань, хотя появление ее палиндрома ошибочно и отнесено к 5 в. Кроме того, в словаре название совершенно конкретного одного произведения Су Жолань переводится как нарицательное наименование палиндрома определенной формы вообще.
- ¹⁵ Этот источник, тем не менее, может точнее отражать ту версию истории Су Жолань, которая была известна предполагаемым авторам музейных свитков, поскольку

- хронологически он отделен от времени жизни Гуань Даошэн и Цю Ина соответственно на 400 и 200 лет, тогда как "Предисловие" У-хоу (не говоря уж о "Цзинь шу") было написано за 700 и 900 лет до создания их произведений.
- ¹⁶ Шангуань Чжоу, второе имя (цзы) Вэньцзо, псевдоним (хао) Чжучжуан, уроженец Чандин (пров. Фуцзянь), родился в 1665 г. Точная дата смерти неизвестна, но есть сведения о том, что в 1743 г. он написал предисловие к сборнику гравюр по своим рисункам "Ваньсяотан хуа чжуань" (известному также как "Ваньсяотан хуа пу" и "Ваньсяотан Чжучжуан хуа чжуань") и продолжал работать в возрасте 85 лет, то есть по крайней мере до 1749 г. Занимался изучением истории и живописью, преимущественно в жанре жэньу (изображение людей), писал стихи. Критики отмечают не только его умение передать внутренний мир и настроение портретируемых, мастерство в изображении складок одежд, но и точность передачи анатомического строения человеческого тела. В сборник портретов "Ваньсяотан хуа чжуань" включено 120 исторических персонажей: поэтов, ученых, художников и т. п. [164, с. 6; 158, с. 12; 160, т. 1, с. 10; 142, с. 154, 207].
- ¹⁷ В тексте сказано: "вернувшуюся в Монань". Монань (Юг пустыни), по объяснению энциклопедии "Цыхай", - это южная часть Дамо, где обитали сюнну [147, с. 826], то есть то же самое, что Люша в "Цзинь шу". Это противоречит упоминанию Сянъяна в качестве места пребывания Доу Тао, уехавшего из дома, что объясняется эклектичностью и некоторой небрежностью всего текста, который, несомненно, помимо "Цзинь шу" и "Предисловия" У-хоу, восходит к еще каким-то другим источникам. К небрежностям можно отнести, например, то, что вместо выражения "чжэнь Сянъян (усмирил Сянъян)", имеющегося в "Предисловии" У-хоу, в тексте использованы слова "ань нань (умиротворил юг)", которые имеют также значение географического названия, с 7 в. обозначая вьетнамское государство Аннам [29, т. 2, с. 40]. Это в свою очередь привело, непосредственно или через какие-то пересказы и переводы, к появлению версий о том, что Доу Тао служил в Аннаме [118, с. 106]. К некоторой путанице может привести также утверждение в тексте у Шангуань Чжоу, что палиндром насчитывал более трехсот стихов. Это явная описка, поскольку во всем остальном описании палиндрома Су Жолань практически дословно заимствовано из "Предисловия" У-хоу.
- ¹⁸ Посвященные Су Жолань стихотворные строки воспроизведены в сборнике "Ваньсяотан хуа чжуань" Шангуань Чжоу, где указано, что они взяты из "Шаньгу" Хуана [164, с. 39-40]. Полное имя поэта и название сборника его стихов "Шаньгу цзи" выяснено с помощью указателя имен в "Истории всемирной литературы" и Шанхайского словаря имен китайских деятелей изобразительного искусства [158, с. 1150; 70, т. 2, с. 140].
- ¹⁹ Перевод стихотворения Цюй Гофу "Слова тоски", вошедшего в "Антологию китайских поэтов 8-12 веков", изданную в Москве в 1937 г., цитирует Е.В. Норина [94, с. 64].
- ²⁰ В инвентаре ошибочно значатся следующие размеры: 29 x 15,5 и 29,5 x 14,4. Встречаются подобного рода ошибки и в публикациях [52, с. 102; 36, список репродукций, № 110].
- ²¹ Чтобы не перегружать статью трудночитаемыми описаниями способов чтения палиндрома, они представлены на Табл. II, фиг. 1-5 (в графическо-схематической форме) и в соответствующих пояснениях к иллюстрациям.
- ²² Гуань Даошэн (1262-1319), второе имя (цзы) Чжунцзи, псевдоним (хао) Яоцзи, уроженка Хучжоу (ныне Усин, пров. Чжэцзян), каллиграф и художница, жена Чжао Мэнфу.

Гуань Даошэн вышла замуж довольно поздно, в 1289 г., когда ей было 28 лет, а Чжао Мэнфу - 36. Сразу после замужества переехала в Даду (Пекин), где в то время служил ее муж, и в дальнейшем следовала за ним, куда бы он ни направлялся (довольно многочисленные переезды супружеской пары, вызванные изменениями места службы Чжао Мэнфу, достаточно подробно отражены в составленной японским исследователем Тояма Гундзи "Хронологии жизни Чжао Мэнфу" [108, т. 17, с. 16-18]. В 1316 г. в знак признания заслуг предков Гуань Даошэн ей был присвоен почетный титул супруги князя Вэй (*Вэйго-фужэнь*) [108, т. 17, с. 16] (по словарю Юй Цзяньхуа - в 1217 [158, с. 1260]), что вызывает некоторое недоумение с точки зрения здравого смысла, поскольку ее муж титул князя Вэйгогуна получил только в 1322 г. посмертно. Тем не менее, сведения источников подтверждаются тем, что в Шанхайском словаре зафиксирована печать Гуань Даошэн с упоминанием ее почетного титула и фамилии мужа "Вэйго-фужэнь Чжао Гуань" [160, т. 2, с. 1377]. В конце 1318 г. у Гуань Даошэн начался сильный приступ. В четвертом месяце следующего года Чжао Мэнфу повез ее на родину, но по дороге в 10-й день пятого месяца 1319 г. Гуань Даошэн умерла.

Гуань Даошэн известна прежде всего как мастер живописи орхидей и каллиграф. Рисовала также бамбук, мэйхуа, камерные пейзажи и композиции на буддийские сюжеты. Есть сведения о том, что она, подобно знаменитому Су Дунпо (1136-1206), написала киноварью красный бамбук. В одном из храмов в Хучжоу создала монументальную настенную композицию (более трех метров в высоту) с изображением бамбука и больших камней. От руки переписала несколько десятков раз "Алмазную сутру (*Цзиньган цзин*)" (1305 г.), а также "Таблицу Небесной сферы (*Сюаньцзи ту*)" Су Жолань. В каллиграфии часто подражала своему мужу с таким мастерством, что их автографы было трудно различить.

Живописное наследие, дошедшее до нас, невелико. В аннотированные списки О. Сирена включено всего 18 названий, из которых только четыре отмечены как несомненные подлинники. Свои работы обычно подписывала первым именем Даошэн, часто не сопровождая подпись печатью [20, т. 7, с. 119; 158, с. 1260; 142, с. 124; 108, т. 17, с. 11-18].

²³ В перечнях девизов правления императоров в различных словарях 1312 г. обозначается уже другим периодом *Хуан-цин*. Строго говоря, это не совсем точно. На самом деле каждый новый период, обозначаемый девизом правления, начинался с началом лунного года, то есть начало года по общей хронологии относится еще к предыдущему лунному году и соответствующему периоду, а в данном конкретном случае период *Хуан-цин* начался в конце января или в феврале 1312 г.

²⁴ Госпожа Вэй, или Вэй-фужэнь, — имя, под которым известна Вэй Шо (272-349), второе имя (*цзы*) Маои, жена Ли Цзюя, правителя области (*тайшоу*) Жуинь, полупегендарная личность, мастер каллиграфии, автор трактата "Бичэнь ту", у которой в молодости учился великий Ван Сичжи (321-379 или 303-361) [158, с. 1419; 142, с. 247].

²⁵ Перевод С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 106].

²⁶ Чжао Мэнфу (1254-1322) - выдающийся каллиграф, художник, поэт, один из так называемых Четырех великих мастеров периода Юань.

Второе имя (*цзы*) Цзыан, другие имена и псевдонимы: Сунсюэ-даожэнь, Шуйцзингун-даожэнь, Оубо; уроженец Хучжоу (ныне Усин провинции Чжэцзян), прямой потомок сунского императора Тай-цзу в 11-м колене. После падения Южно-сунского государства скрывался от возможных преследований со стороны монголов и жил в деревне.

На рубеже 1286 и 1287 г. юаньский император Ши-цзу предложил 20-ти видным людям из южных провинций, в том числе и Чжао Мэнфу, прибыть ко двору для службы. Чжао Мэнфу переехал в столицу Даду (Пекин) в начале 1287 г. Начав службу с должности *чжунлан* по военному ведомству, Чжао Мэнфу занимал впоследствии ряд высоких постов, в том числе *чэнчжи* Академии Ханьлинь, *дафу*, исполнял обязанности государственного историографа и др. В 1289 г. в возрасте 36 лет, приехав по делам службы в Ханчжоу (пров. Чжэцзян), Чжао Мэнфу женился на Гуань Даошэнь, 28-летней дочери своего земляка Гуань Шэнь, после чего вместе с ней вернулся в столицу. В 1292 г. был переведен на службу в Цзинань (пров. Шаньдун). В 1295 г. сначала был вызван в столицу для участия в работе над историей императора Ши-цзу, а в шестом месяце ушел по болезни в отставку и вместе с женой уехал домой в Усин. Через два года вернулся на службу, много раз получал назначения в различных провинциях. После смерти жены, последовавшей в 1319 г., в основном жил в Усине, много болел и в 15-й день 6-го месяца 1322 г. умер. Похоронен Чжао Мэнфу вместе со своей женой на горе Дунхэншань в уезде Дэцин пров. Чжэцзян [108, т. 17, с. 16].

Посмертно Чжао Мэнфу были присвоены почетный титул князя Вэй-гогуна и почетное имя (*ши*) Вэньминь.

В каллиграфии Чжао Мэнфу следовал традициям Ван Сичжи (321-349 или 303-361) и Ван Сяньжи (344-388), а в поздний период работал в духе Ли Юна (678-747). Мог писать любым почерком, но особенно славился как мастер *синшу* и *сяокайшу*. Говорят, что иероглифы будто текли из-под его руки и Чжао Мэнфу был способен за день написать более десяти тысяч знаков. Рассказывают также, что слава его была столь велика, что некий монах проделал огромный путь из далекой Индии, чтобы приобрести автограф Чжао Мэнфу. Среди сохранившихся каллиграфических произведений особенно известны "Поэма о фее реки Ло (*Ло шэнь фу*)", "Даодэ цзин" и др. Высоко ценились также вырезанные им печати. Им был написан трактат по истории печатей "Инь ши".

В западной литературе о Чжао Мэнфу чаще пишут как о художнике-анималисте, мастерски писавшем лошадей: идущих на поводу у грумов, свободно пасущихся, скачущих с сидящими в их седлах воинами. На самом деле он был одинаково одарен чуть ли не во всех жанрах живописи: он обращался и к сюжетам на исторические темы, и к изображению бамбука, камней, и орхидей, и к пейзажу. Китайские историки особо отмечают его заслуги как пейзажиста, выделяя в его творчестве как бы три направления: одно является продолжением школы Дун Юаня (?-962), второе восходит к традициям в духе Ли Чэна (919-967), а третье выработано самим Чжао Мэнфу. Это последнее, отличавшееся большим обобщением, преобладанием общих контуров и свободных линий, выполненных полусухой кистью каллиграфическим приемом *фэйбай*, создающим впечатление почти полного отсутствия мелких штрихов *цунь*, послужило творческим импульсом к появлению пейзажных школ Хуан Гунвана (1269-1354) и Ни Цзяня (1301-1374), коренным образом изменивших лицо пейзажной живописи.

Сведения о самых ранних датированных работах Чжао Мэнфу относятся к 1286-1287 гг. и касаются двух его рукописей текста "Тысяча слов (*Цянь цзы вэнь*)", выполненных почерками *синшу* и *цаошу*. Дошедшее до наших дней творческое наследие достаточно велико. В списках О. Сирена 74 названия, из которых 12 помечены как несомненные подлинники. Сведения о наиболее ранних его работах относят их к 1286 г. Сохранившиеся датированные произведения, как живописные, так и каллиграфические, показывают, что обычно Чжао Мэнфу подписывался

именем Мэнфу или Цзыан, иногда в сочетании с фамилией [142, с. 252; 158, т. 2, с. 349-1352; 160, 1281; 20, т. 7, с. 102-105; 129, ил. 93, на обороте; 130, с. 305-306; 165, с. 165]. Встречаются варианты подписи, в которых фамилия написана крупнее, а имя более мелкими иероглифами, напоминая манеру, отчасти сохранившуюся позже в японской живописи [108, т. 17, ил. 13]. Биография Чжао Мэнфу довольно подробно исследована японским специалистом Тояма Гундзи [108, т. 17, с. 11-18, 195-210, ил. 1-25].

²⁷ Обычно под "*дай би*" понимается традиция, по которой ученики, малоизвестные или молодые художники выполняли работу соответственно для учителей, более известных или более опытных мастеров, которые подписывали готовое произведение своим именем.

²⁸ В инвентарных книгах отмечено, что 20 марта 1939 г. свиток был выдан на реставрацию в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Однако, в чем конкретно заключалась реставрация, проведенная В.Н. Крыловой, неизвестно.

²⁹ Цю Ин (1494-1552) - выдающийся художник, один из так называемых Четырех великих мастеров периода Мин.

Второе имя (*цзы*) Шифу, псевдоним (*хао*) Шичжоу, уроженец Тайцана (пров. Цзянсу). Родился в семье ремесленника и в молодости сам занимался художественным ремеслом - росписью изделий из лака. Переехав из Тайцана в Сучжоу, он сначала поселился в Таохуа'у, в квартале (селении), где жили ремесленники. Позднее он, по-видимому, перебрался поближе к местам обитания художников, поэтов и каллиграфов, входивших в круг так называемых "*вэнь жэнь* (интеллектуалов)", центром средоточия которых в то время был Сучжоу.

Цю Ин обладал врожденным талантом к рисованию, который был замечен художником Чжоу Чэнем, взявшим Цю Ина в свои ученики. И тот быстро овладел мастерством живописи. Во всяком случае, прославленный Вэнь Чжэнмин (1470-1559) отметил его способности, когда Цю Ин был еще учеником, а в 1520 г., будучи уже известным пятидесятилетним мастером, не посчитал зазорным для себя совместно с 26-летним начинающим живописцем выполнить копию картины Ли Гунлиня (1049-1106), хранящуюся ныне в Гугуне.

Цю Ин был профессиональным художником, то есть зарабатывал себе на жизнь своей живописью. Усердно изучая работы старых мастеров, Цю Ин стал блестящим копиистом, способным создавать произведения, которые было трудно отличить от оригинала. Тем не менее он не прекращал учебу. В традиционных китайских жизнеописаниях обязательно говорится о том, что в зрелом возрасте он провел около десяти лет в доме Сян Юаньбяня (1525-1590), изучая произведения из его коллекции. Фактически получается, что он занимался копированием до самого конца своей жизни (вряд ли дом, где жил Сян Юаньбянь в возрасте до 17 лет, можно назвать "его домом"). Однако Цю Ин не ограничивался копированием, а добился больших успехов в самостоятельном творчестве, работая почти исключительно в манере *гунби* (тщательной кисти). Он писал пейзажи, преимущественно в так называемой сине-зеленой гамме (*цинлюй шаньшуй*), большие композиции на исторические или литературные сюжеты, камерные жанровые сцены, портреты. Однако больше всего он прославился изображениями "красавиц", за которые его часто называют певцом женской красоты и которым подражали многие художники в последующие 300 с лишним лет.

Цю Ин был самого простого происхождения и не отличался хорошим образованием. В отличие от Вэнь Чжэнмина и других художников-интеллектуалов, он не писал стихи, не занимался изучением литературы или истории, не владел

искусством каллиграфии и даже на своих живописных произведениях не делал надписей, ограничиваясь, как правило, только подписью. Тем не менее, благодаря природной одаренности и успехам в живописи, формально не входя в сучжоуский круг избранных, Цю Ин поддерживал дружеские отношения со многими его представителями. В частности, он был особенно близок с Вэнь Чжэнмином и Тан Инем, чьи надписи можно встретить на его произведениях.

В письменных источниках зафиксированы некоторые даты создания им знаменитых картин, что может служить важным подспорьем в атрибуционной работе: в 1537 г. он начал писать большую композицию на тему "Поэмы о Цзысюе и об Императорском парке (*Цзысюй Шанлинь эр фуфу*)", которую закончил только через шесть лет; в 1541 г. нарисовал "Праздник Цинмин на реке (*Цинмин шан хэ ту*)"; в 1544 г. совместно с Вэнь Чжэнмином нарисовал заклинателя бесов Чжункуя.

Сохранившееся творческое наследие Цю Ина не столь велико, как у некоторых других столь же известных художников, тем не менее в списках О. Сирена, например, перечислено 120 названий, правда, среди них только 7 отмечены в качестве несомненных подлинников, 20 названы работами школы Цю Ина или приписываемых его кисти, а остальные оставлены под сомнением. Эти и другие дошедшие до нас произведения, крайне редко датированные самим автором, по мнению специалистов, относятся к зрелому (не ранее 1530 г.) и позднему (1540-е - начало 1550-х гг.) периодам творчества. Среди сохранившихся известных работ такие, как "Ван Сичжи моет тушечницу (*Юцзюнь си янь*)", "Вэньцзи возвращается в Китай (*Вэньцзи гуй Хань ту*)", "Девять напевов (*Цзю гэ ту*)", "Поэма о красной стене (*Чибь фу ту*)" и др. Известно, что Цю Ин часто делал авторские повторения, что вместе с обилием копий и подражаний осложняет атрибуционную работу. Чаще всего Цю Ин подписывался сочетанием полного имени и псевдонима с добавлением слова "создал": "*Цю Ин Шифу чжи*", причем именно в таком порядке (в учтенных 27-ми подписях и 5-ти печатях с таким составом только в одном случае псевдоним Шифу стоял перед фамилией) [160, т. 1, с. 144; 20, т. 6, ил. 238, 240-243; 114, т. 1, ил. 110-112; 88, ил. 10-12; 21, с. 161, ил. 130; 4, ил. 32]. Самая известная его печать имеет очертания тыквы-горлянки и содержит псевдоним "Шичжоу". Именно она обычно встречается на многочисленных копиях и подделках работ Цю Ина, которые во множестве стали появляться вскоре после его смерти, с конца 16 в. [158, с. 20; 142, с. 137; 160, т. 1, с. 144; 165, с. 181].

³⁰ Свиток, судя по надписи на этикетке "Реставрировано реставрационной группой музея Гугун (*Гугун боюань сючжэнцзу сюцзянь*)" и по сведениям в небольшой рукописи С.Н. Соколова-Ремизова, хранящейся в отделе Дальнего Востока ГМВ, был отреставрирован и дублирован на новую основу в дворцовом музее Пекина Гугун в 1958 г. К сожалению, никаких документов, отражающих суть проделанной реставраторами работы, найти не удалось. Если сведения в рукописной работе Е.В. Нориной о том, что живописной части картины предшествовал фрагмент с каллиграфией, приписывавшейся Вэнь Чжэнмину, не являются ошибкой, то следует сделать вывод о том, что внешний вид всего произведения после реставрации изменился довольно значительно. Тем не менее, судя по описаниям в музейных документах, в той же работе Е.В. Нориной и по старым публикациям, свиток и до реставрации включал несколько изолированных друг от друга фрагментов.

³¹ В инвентаре высота свитка указана 32 см, то есть включая поля, в то время как все остальные размеры приведены, исключая поля обрамления. Не соответствующие действительности размеры приведены также в одной из публикаций [52, с. 102].

- ³² В разных публикациях встречаются уже упоминавшиеся ранее мелкие неточности в таких деталях, как, например, определение времени, к которому относятся события, причина разлуки Су Жолань с мужем, написание имени Доу Тао, название его должности и место службы и т. д. и т. п. При необходимости проверить и уточнить подобные сведения можно обратиться к материалам по истории Су Жолань, изложенным в начале данной статьи.
- ³³ Похоже, что Цю Ин иллюстрировал версию, по которой Доу Тао уехал не в Сянъян, а в Люша, или Монань. В композициях трудно найти приметы, характерные именно для пустынных районов, примыкавших с севера к государству Цинь. Вполне возможно, что Цю Ин, живший далеко на юге, плохо себе их представлял. Однако доступными ему средствами он все же постарался передать разницу между местами, куда уехал Доу Тао и где осталась отказавшаяся следовать за ним Су Жолань: в первой и второй сценах, где действие происходит на юге, художник изобразил бамбук и широколистные пальмы, а вокруг усадьбы Доу Тао - преимущественно более северные породы: сосны, ивы, мэйхуа.
- ³⁴ В публикациях с описанием и раскрытием конкретного сюжета четвертой картины почему-то наблюдаются какие-то странности. Например, в наиболее подробном описании свитка в юбилейном путеводителе по ГМВ после утверждения о том, что историю Су Жолань Цю Ин рассказал в четырех композициях, и описания первых двух из них следует такой пассаж: "...третья сцена - в саду у военачальника... Внимательно смотрит военачальник на свиток... Рядом с ним - его вторая жена... Уже собраны вещи. Военачальник прощается со второй женой. Он возвращается к той, чья любовь победила" [69, с. 40]. У другого автора читаем: "В последней сцене изображено прощание Доу Тао со второй женой и возвращение его к Су Жолань" [68, б. п. (с. 6)]. Еще в одной публикации: "/Муж/ возвращается к поэтессе (четвертый фрагмент)" [52, с. 102]. Озадачивает утверждение Е.В. Нориной о том, что свиток состоит из пяти живописных фрагментов, и упоминание сцен прощания Доу Тао с наложницей и встречи с женой. Не зная подробностей истории, в частности того, что жена вернулась к мужу, а не наоборот, Е.В. Норина могла по ошибке четвертый фрагмент трактовать как сцену прощания Доу Тао с Чжао Янтай, но фрагмент в любом случае остается одним. На самом деле содержание последней сцены совершенно ясно. Су Жолань (ее легко опознать по головному украшению в виде птицы *фэн*, точно такому же, в каком она изображена в первых двух сценах, стоит спиной к воротам усадьбы, в которые она только что вошла. Следом за ней идет служанка, находящаяся еще в створе ворот. За оградой видны запряженные быками повозки, стоящие "лицом" к дому, то есть подъехавшие, а не собирающиеся уезжать, и т. д., то есть все свидетельствует о том, что сцена повествует о встрече мужем вернувшейся к нему Су Жолань.
- ³⁵ Шэнь Шисин (1535 - 1614), второе имя (*цзы*) Жусянь, другие имена: Яоцюань, Сюсю-цзюйши и Су'ань-чжужэнь, посмертное почетное имя (*ши*) Вэньдин, уроженец уезда Усянь (ныне Сучжоу провинции Цзянсу). Чиновник, занимавший важные посты государственной службы, в том числе главы министерства чинов, поэт, каллиграф. Известны четыре вида его печатей "Яоцюань" и два с обозначением одной из его должностей: "Дасюэши чжан (Печать академика)" и "Дасюэши инь (Печать академика)" [158, с. 172-173; 160, т. 1, с. 143].
- ³⁶ Супруга Вэйского *гогуна*, или Гуань Чжунцзи - Гуань Даошэн, жена Чжао Мэнфу (см. примечания 27 и 25).
- ³⁷ Вэньминь - посмертное почетное имя Чжао Мэнфу (см. примечание 27).

³⁸ Подробнее о Сян Юаньбяне сказано в следующей статье цикла "Полиптих 'Благодарение радости' в собрании ГМВ".

³⁹ Вэнь Чжэнмин (1470-1559) - художник, каллиграф, поэт и ученый; родился и жил в Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу). Его другие имена: первое имя (мин) Би, второе имя (цзы) Чжэнчжун, псевдонимы и прозвища (хао) - Хэншань, Хэншань-цзюйши, Тинъюнь-шэн, Хэншань-лаожэнь. Чжэнмин первоначально было хао художника, затем он взял прозвище Хэншань, а Чжэнмин стало именем. Еще позже появилось имя Чжэнчжун. В литературе именовался иногда Вэнь дайчжао (т. е. Вэнь, служивший в должности дайчжао в Академии художеств).

Вместе с Тан Инем (1470-1523), Шэнь Чжоу (1427-1509) и Цю Ином (1494-1552) китайская традиция называет его одним из Четырех великих мастеров периода Мин и утверждает, что в своем творчестве он использовал лучшие достижения Го Си (1020?-1090?), Ли Тана (около 1050-1130) и Чжао Мэнфу (1254-1322). Впрочем Вэнь Чжэнмин работал в самых разных манерах и его живопись была столь разнообразна, что едва ли найдется кто-нибудь из крупных мастеров, чье влияние на него не отмечалось бы в литературе. Излюбленным его жанром был пейзаж, однако и в других жанрах он добился больших успехов, в особенности славились его картины с изображением бамбука и орхидей.

Вэнь Чжэнмин большую часть жизни провел в Чанчжоу (Сучжоу), бывшем в то время своего рода столицей творческой, интеллектуальной элиты. Он поддерживал дружеские связи с жившими там поэтами, каллиграфами и художниками и почти 30 лет был центральной фигурой в кружке деятелей, называвших себя Четырьмя талантами (*Си цайцзы*). Помимо самого Вэнь Чжэнмина в этот кружок входили каллиграфы Чжу Юньмин (1460-1526) и Сюй Чжэньцин (1479-1511), а также живописец Тан Инь (1470-1523). Сохранилось много работ Вэнь Чжэнмина со стихами и каллиграфией кого-нибудь из друзей и его собственные автографы на их произведениях. В 1523 г. в возрасте 54 лет после нескольких неудачных попыток Вэнь Чжэнмин сдал государственные экзамены и был привлечен к службе в столице в должности дайчжао Академии художеств. Здесь он участвовал в составлении "У-цзун ши лу" - исторических хроник царствования императора У-цзуна (1505-1522). В конце 1526 г. он ушел в отставку, а в начале 1527 г. вернулся домой в Сучжоу. Вэнь Чжэнмин сохранял творческую активность до конца своих дней, и смерть его застала прямо за работой на девяностом году жизни. Популярность его была столь велика, что уже через три года после смерти Вэнь Чжэнмина художественный рынок был переполнен многочисленными копиями и подделками его живописи и каллиграфии [6; 158, с. 39; 142, с. 134-135].

Творческое наследие Вэнь Чжэнмина достаточно велико: только в списках О. Сирена 214 названий (19 из них отмечены как подлинники, не вызывающие сомнений). Датированных произведений в разных изданиях удалось найти около 186. В этом материале есть сведения о надписи, сделанной каллиграфом Чжу Юньмином (1460-1526) в 1489 г. на свитке со стихами Ни Цзаня (1301-1374) и иллюстрацией к ним, принадлежащей кисти Вэнь Чжэнмина [160, т. 1, с. 795, № 13]. Неизвестно, одновременны ли надпись с картиной, но если это так, то свиток представляет собой самую раннюю датированную работу художника, выполненную им в двадцатилетнем возрасте. Следующее датированное произведение, дошедшее до нас, относится к 1498 г. Может быть, Вэнь Чжэнмин в первые 10-15 лет творчества практически не указывал дат на своих работах, может быть, вообще мало писал самостоятельных, не являющихся точными копиями, картин. Во всяком случае произведения Вэнь Чжэнмина с датой до 1504 г. - крайняя редкость.

Начиная с 1504 и по 1558 г. почти на каждый год приходится от 1 до 16 сохранившихся работ. Исключение составляет промежуток с 1522 по 1526 г. Перерыв в пять лет соответствует как раз тому времени, когда Вэнь Чжэнмин сдавал государственные экзамены и затем служил в столице, занимаясь литературной деятельностью. Правда, по данным, приведенным К.Ф. Самосюк (без ссылки на источник), Вэнь Чжэнмин покинул Сучжоу и уехал в столицу в 1505 г., а возвратился "в двадцатых годах". Однако там же сообщается, что в 1519 г. Вэнь Чжэнмин вместе со своим другом Тан Инем (1470-1523) якобы оказался замешанным в неудавшемся дворцовом перевороте, после чего Тан Инь был вынужден оставить столицу и, вернувшись в Сучжоу, вообще отойти от дел. Вэнь Чжэнмин же, по этой версии, почему-то не последовал за сообщником, а наоборот, не только остался в столице, но и вскоре занял высокую должность [106, с. 80]. Откуда взята эта версия, мне узнать не удалось. В источниках и в большинстве публикаций приводится тот вариант, что изложен выше [89, т. 24, с. 3088; 165, с. 179; 130, с. 321; 108, т. 21, с. 192, 175-178].

Вэнь Чжэнмин имел большое количество разных печатей - только в Шанхайском словаре приведено 133 образца [160, т. 1, с. 175-179], а подписывался чаще всего одним именем "Чжэнмин" или фамилией с первым именем "Вэнь Би". В 92 учтенных образцах только 6 раз встретилась фамилия со вторым именем "Вэнь Чжэнмин" [160, т. 1, с. 179-182; 20, т. 6, ил. 199, 200; 114, т. 1, ил. 201-202, 204, 205, 207, 209, 211, 212; 88, ил. 8, 9; 21, с. 161, ил. 130; 22, с. 41, ил. 28 и с. 84, ил. 64; 131, с. 72, 74-75; 4, ил. 33; 108, т. 21, ил. 76-92].

- ⁴⁰ Свиток, казалось бы, дает богатый материал для проверки его подлинности с помощью анализа изображения бытовых реалий, в частности костюма. Но дело в том, что художник изображает события, удаленные от него более чем на тысячу лет. Художник в то время имел слабое представление о том, какую одежду носили в 4 в. и потому стилизовал ее просто "под старину". Так, например, голову Су Жолань в каждой сцене венчает украшение в виде птицы *фэн*, известное по описаниям со времен Хань; Доу Тао и гонец Тоу Цан одеты в костюм танского типа, а все женские персонажи - в послетанские наряды. В женском костюме, правда, можно обнаружить более явные анахронизмы - элементы, появившиеся только в период Мин: например, характерные прически с обернутым тканью узлом волос сзади и типичные воротники-пелеринки (так называемые "облачные оплечья (*юньцзянь*)"). Однако никаких реалий цинского времени в живописи нет. Это свидетельствует о том, что свиток мог быть исполнен в минское время, хотя и не исключает его более позднее происхождение. По поводу женской одежды периода Мин Чжоу Сибao, автор истории китайского костюма, пишет, что прически, форма которых зависела от моды в том или ином регионе, не могут служить основанием для датировок. У него же находим следующее наблюдение: "В период Цзя-цзин (1522-1566) юбки впервые стали настолько длинны, что опускались ниже колен, не достигая уровня земли всего на пять цуней /то есть 12,5 см/, увеличилась ширина рукава, иногда доходя до 4 чи с лишним /то есть более 120 см/, в периоды Лун-цин (1567-1572) и Вань-ли (1573-1619) рукава стали уже" [152, с. 416]. Следовательно, в период творческой активности Цю Ина рукава женской одежды были широкие, а на свитке у всех женщин они очень длинные и узкие. Это можно объяснить тем, что он был написан после 1567 г. и автор (не Цю Ин, а копиист) невольно отразил изменившуюся моду, но можно объяснить и другими причинами.

- ⁴¹ Эта пауза, насколько мне известно, не отмечается в литературе, однако становится очевидной при анализе датировок известных работ Вэнь Чжэнмина (см. биографическую справку в примечании 39).
- ⁴² Можно, конечно, предположить, что кабинет с коллекцией под таким названием существовал еще до рождения Сян Юаньбяня. Однако этому противоречит устойчивая традиция связи названия "Тяньлайгэ" только с его именем [142, с. 138; 147, с. 365], вплоть до того, что у художника Сян Шэнмо (1597-1658), внука Сян Юаньбяня, имелась печать "Внук литератора из Зала Небесной Флейты" (*Тяньлайгэ-чжун вэнь сунь*), поставленная, кстати, однажды на работе Цю Ина, перемонтированной Сян Шэнмо в 1648 г. [160, т. 2, с. 1121, № 142]. Общеизвестным считается также то, что печать "Тяньлайгэ" на том или ином произведении, если, конечно, она подлинная, всегда указывает на то, что оно некогда хранилось в собрании Сян Юаньбяня.
- ⁴³ У Е.В. Нориной сочетание иероглифов "бухуэй" (дословно - "дополнить-нарисовать", т. е. "дорисовать") переводится (со ссылкой на материалы Ван Хуна) "нарисовать на эту тему картину" [94, с. 65], а С.Н. Соколов-Ремизов это же сочетание переводит "написал данную картину в дополнение" [118, с. 107]. Но при таком переводе вообще трудно понять, к какому из двух произведений относятся те или иные характеристики в тексте. Кроме того, для того чтобы передать будущим поколениям "драгоценность" (по-видимому, каллиграфию Гуань Даошэн), гораздо логичнее дополнить ее иллюстрацией, чем создавать другой свиток на ту же тему.
- ⁴⁴ Атрибуция, датировка, номинация и, возможно, идея объединения пяти фрагментов в один свиток, очевидно, принадлежат китайскому художнику и искусствоведу Ван Хуну. Именно априорное предположение о том, что Ван Хун, работавший в музее в 1935-1937 гг. [121, т. 1, с. 9], мог принимать участие в атрибуции музейной коллекции китайской живописи, помогло обнаружить в архиве материалы к выставке, составленные им, Б.П. Денике и О.Н. Глухаревой при участии переводчика В.И. Горелова, научного сотрудника музея (в 1936-1937 гг.).
- ⁴⁵ Поскольку в каталожных списках работа Цю Ина обозначена одним порядковым номером, можно было бы подумать, что речь идет лишь об одной из частей свитка в его сегодняшнем состоянии, однако в приложенных к каталогу списках этикеток есть пояснение: "На свитке изображены отдельные эпизоды известной китайской поэмы, рассказывающей о покинутой жене" [35, с. 43].
- ⁴⁶ Попытки поиска картин по примерному переводу на китайский язык названий, принятых в русских публикациях ("*Су Жолань /сяо/сян*", "*И шоу /чан/ши ши*", и т. п.), заранее представлявшиеся бесперспективными, таковыми и оказались.
- ⁴⁷ Вторую сюжетную композицию своего свитка, которая в описании вроде бы отличается от музейного варианта, Лян Чжанцзюй, по-видимому, просто неправильно истолковал. Он принял Цан Тоу, которого Су Жолань отправляет к мужу со своим палиндромом, за Доу Тао и назвал всю сцену прощанием мужа с женой.
- ⁴⁸ Если признать, что в свитке Лян Чжанцзюя печать Гуань Даошэн скопирована с оригинала, то присутствующий в этой печати почетный титул Вэйго-фужэнь свидетельствует о том, что каллиграфия выполнена в период с 1317 г., когда этот титул был дарован жене Чжао Мэнфу, до пятого месяца 1319 г., когда Гуань Даошэн умерла. В это время супруги жили в Даду (Пекине), и поездка Чжао Мэнфу в Цаньфу, то есть в место, находящееся в нескольких тысячах километров от столицы, не отмеченная в его подробной биографии, представляется невероятной. Поэтому вполне возможно, что каллиграфия, к которой Цю Ин добавил живописные композиции, не была подлинной.

ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦАМ

Таблица I. Схема расположения элементов свитков на тему палиндрома Су Жолань.

Фиг. 1. Свиток инв. № 2325-I: 1 - портрет Су Жолань, 2 и 3 - печати, открывающие каллиграфическую часть свитка, 4 - полный текст палиндрома Су Жолань, 5 - пояснительная надпись к тексту палиндрома, 6 и 7 - две группы малых квадратов с вариантами двустиший, составленными Гуань Даошэн из иероглифов палиндрома, 8 - вариант чтения палиндрома по диагоналям, предложенный Гуань Даошэн, 9 - сопроводительная надпись, подписанная Гуань Даошэн, 10 - послесловие, подписанное Чжао Мэнфу, 11 - печать Чжао Мэнфу "Чжао ши Цзыан", 12 - неидентифицированная коллекционерская печать "□ □ чжэнь цан".

Фиг. 2. Свиток инв. 2320-I – 2324-I: 1 - 1-я живописная часть "Су Жолань создает шелк с тканым текстом палиндрома", 2 - печать Цю Ина в виде тыквы-горлянки "Шичжоу", 3 - коллекционерская печать "Линьчжэнь пудан", 4 - 2-я часть "Су Жолань отправляет к мужу посланца с вытканым палиндромом", 5 - 3-я часть "Доу Тао рассматривает ткань с палиндромом Су Жолань", 6 - 4-я часть "Доу Тао встречает возвращающуюся к нему Су Жолань", 7 - подпись Цю Ина, 8 - неидентифицированная коллекционерская печать, 9 - печать Шэнь Шисина "Яоцюань", 10 - послесловие, подписанное Вэнь Чжэнмином, 11 - печать Вэнь Чжэнмина "Хэншань".

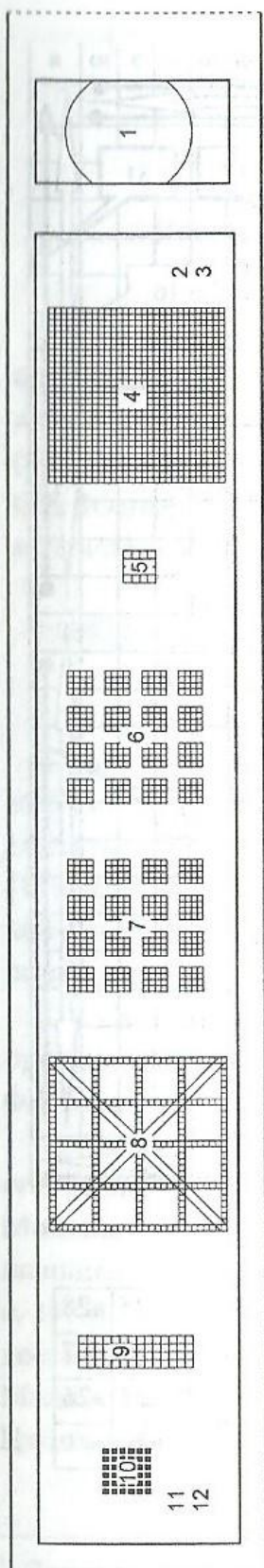
Таблица II. Варианты чтения палиндрома Су Жолань, составленные Гуань Даошэн.

Фиг. 1. Сетка клеток (с буквенно-числовым обозначением по принципу шахматной доски), в которых расположены иероглифы (не отображенные в таблице) всего текста палиндрома.

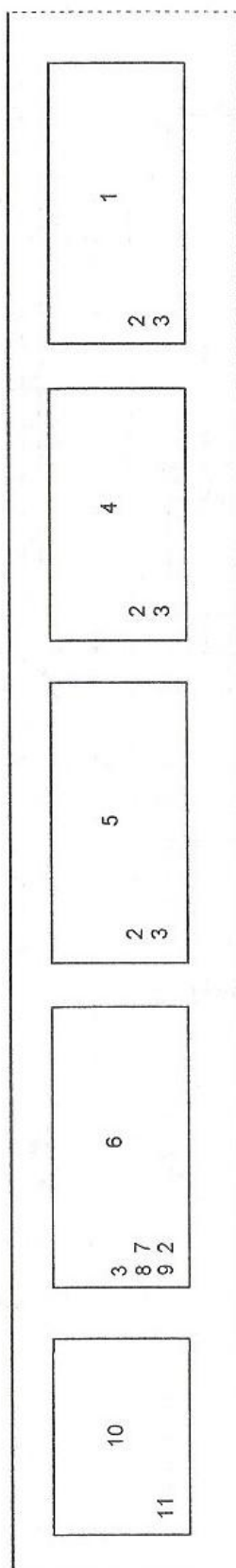
Фиг. 2 – 5. Схемы некоторых из малых квадратов с вариантами чтения.

На фиг. 1 белыми двунаправленными стрелками графически обозначены клетки, из иероглифов которых Гуань Даошэн составила двустишия, представленные в первой группе малых квадратов. В выносках первое число соответствует номеру квадрата (счет, естественно, идет по-китайски - сверху вниз и справа налево) с прямым чтением, а второе – номеру квадрата с обратным чтением. Для примера на фиг. 2 и 3 показано расположение иероглифов соответственно в первом и в шестнадцатом квадратах первой группы.

Черными стрелками обозначены клетки, из иероглифов которых Гуань Даошэн составила двустишия, представленные во второй группе малых квадратов, а также указано направление чтения. Для примера на фиг. 4 и 5 дано расположение иероглифов соответственно в семнадцатом и восемнадцатом квадратах, то есть в первом и втором во второй группе.

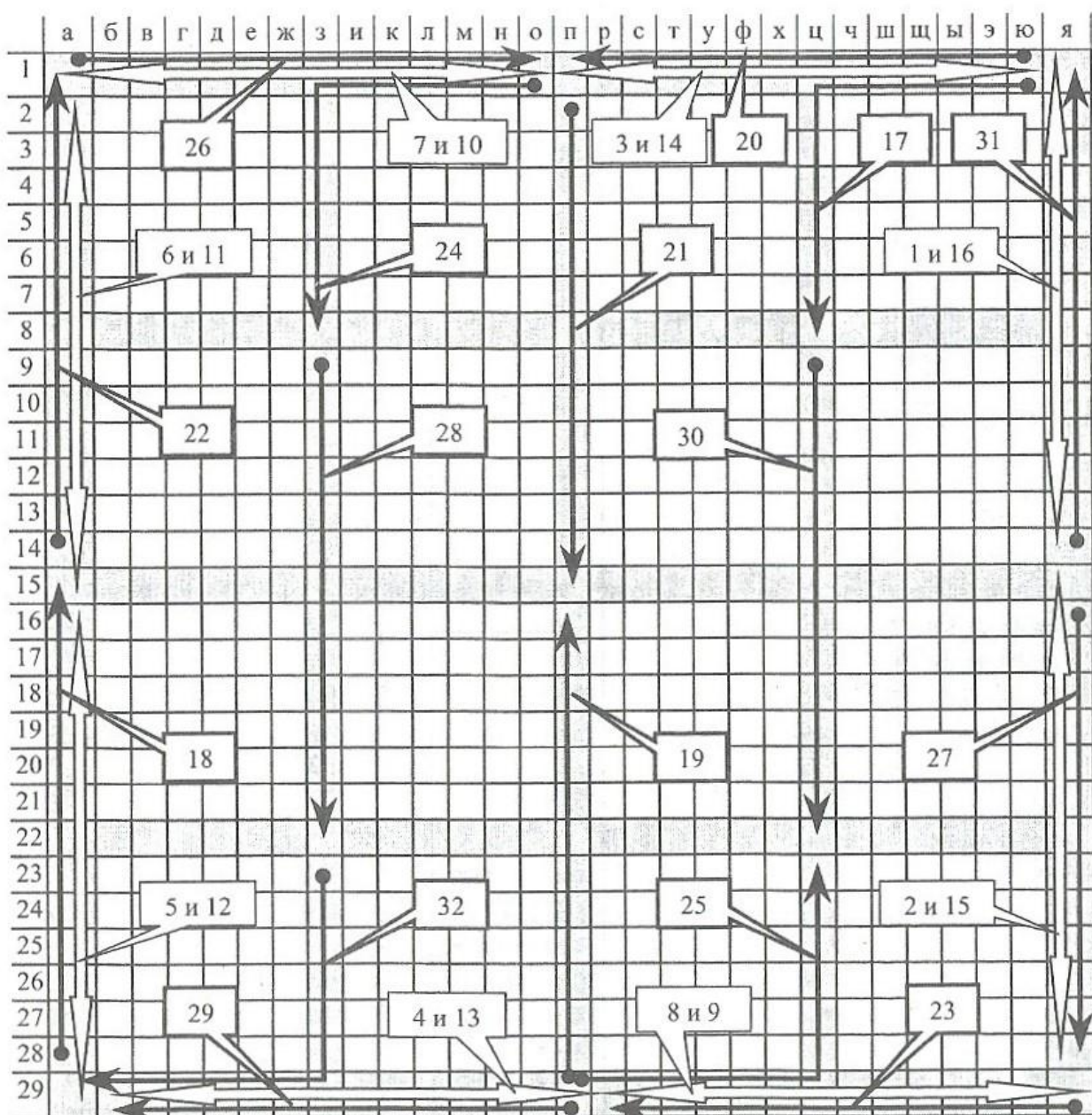


Фиг. 1



Фиг. 2

Табл. I



Фиг. 1

я11	я8	я4	я1
я12	я9	я5	я2
я13	я10	я6	я3
я14		я7	

Фиг. 2

я4	я7	я11	я14
я3	я6	я10	я13
я2	я5	я9	я12
я1		я8	

Фиг. 3

ц5	ц2	ш1	ю1
ц6	ц3	ш1	э1
ц7	ц4	ч1	ы1
ц8		ц1	

Фиг. 4

a18	a21	a25	a28
a17	a20	a24	a27
a16	a19	a23	a26
a15		a22	

Фиг. 5

Табл. II

В. Л. СЫЧЕВ

Полиптих "Благодарение радости" в собрании ГМВ¹

В 1961 г. музей приобрел у коллекционера Оксюкевича купленные, по его словам, в 1949-1950 гг. в Китае четыре вертикальных свитка китайской живописи. При поступлении они были определены как четыре части полиптиха (квадриптиха), то есть единого комплекта, или цикла, выполненного в 1587 г. Сян Юаньбянем, и соответственно именно так записаны в основной инвентарь музея под отдельными самостоятельными названиями в следующем порядке:

"Сороки на ветках дикой сливы" (инв. № 13692-I);

"Небо ликует, земля радуется" (инв. № 13693-I);

"Сосна и аист продлевают годы" (инв. № 13694-I);

"В реке рыбы, в небе гуси" (инв. № 13695-I).

Первоначальная атрибуция, принадлежащая, по-видимому, С.Н. Соколову-Ремизову, работавшему в то время в музее, была подтверждена, если не считать незначительных уточнений в названиях, в его более поздней публикации [118, с. 114]¹. Два свитка из четырех с этой же атрибуцией опубликованы в музейных изданиях². Очевидно, выводы первичной атрибуции не вызвали сомнений, хотя, по-моему, для них имеются серьезные основания.

Считающийся автором свитков Сян Юаньбянь (1525-1590) известен, прежде всего, как знаток искусства и коллекционер живописи, каллиграфии и фарфора.

Его второе имя (*цзы*) Цзыцзин. В словарях зафиксированы также другие его имена и псевдонимы, в том числе и имеющиеся на музейных свитках: Молинь, Молинь-цзюйши, Сяньян-цзюйши, Туймичжай-чжужэнь, Хуэйцюань-шаньцяо, Цзиньиньань-чжужэнь, Цюань-аоши, Юаньянху-чжан [160, т. 2, с. 1108; 142, с. 140; 159, с. 1122]. Помимо перечисленных, в его считающихся достоверными печатях встречаются такие псевдонимы, как Молинь-шаньжэнь, Молинь-тан, Молинь-цзы, Молинь-чжужэнь, Молинь-шэн, Сян-шуцзы, Цзыцзин-фу, Молинь-вайши. Хорошо известны также коллекционерские печати

¹ Эта статья вместе с тремя другими, непосредственно предшествующими ей в настоящем сборнике, и еще одной, следующей за ней, объединены темой экспертизы китайской живописи и составляют единый цикл. Особенности употребления некоторых терминов и понятий, а также другие условности, принятые во всех статьях цикла, оговорены в тексте и примечаниях первой из них. Сноски сделаны на общий список использованной литературы, данный в конце цикла.

Сян Юаньбяня, не содержащие его имени: "Тяньлайгэ", "Чжэньшан", "Цзы сунь ши чан" и ряд других [160, т. 2, с. 1111-1112].

Родился он в Сюйшуй (ныне Цзясин пров. Чжэцзян), в родовой и зажиточной семье. Его далекие предки, жившие в сунское время в Хэнани, а также дед Сян Ган и отец Сян Цюань - все занимали важные посты на государственной службе, но не были ни живописцами, ни известными каллиграфами [55, с. 28-29]. Во всяком случае, их нет в словаре имен. Однако, по-видимому, они заложили основу той коллекции, которая позднее, дополненная самим Сян Юаньбянем, стала известна под названием собрания из Зала Небесной Флейты (Тяньлайгэ). Полагать так заставляют сохранившиеся сведения о том, что известный художник Цю Ин³ (1494?-1552, даты по [130, с. 319]) по приглашению Сян Юаньбяня провел в его доме почти десять лет, занимаясь копированием произведений великих мастеров прошлого [165, с. 181]. Поскольку Цю Ин умер в 1552 г., значит он начал изучение работ в коллекции Сян Юаньбяня, когда тому было лет 16-17. Вряд ли в таком возрасте можно было самостоятельно составить сколько-нибудь значительную коллекцию. Хотя существуют свидетельства того, что Сян Юаньбянь был весьма способным юношей и созрел в творческом отношении очень рано. Известны две его каллиграфические надписи на знаменитом свитке Тан Иня (1470-1523) "Шелковый веер на осеннем ветру (Цю фэн вань шань)". В публикации этого свитка в каталоге Шанхайского музея, где он теперь хранится, сказано, что колофоны Сян Юаньбяня, исполненные на левом поле обрамления свитка, датированы "19-м (1540) и 21-м (1542) годом периода Цзя-цзин" [165, с. 180]. На самом деле, несмотря на очень плохое качество воспроизведения репродукции, можно различить, что первая надпись имеет авторскую дату "9-й месяц года гэн-цзы правления Цзя-цзин", а вторая - "весна года жэнь-инь" без указания на девиз правления. Тем не менее, эти даты соответствуют приведенным в публикации годам по общепринятому календарю. Сян Юаньбяню, когда он сделал первую из двух надписей, либо исполнилось, либо вот-вот должно было исполниться всего 15 лет (по европейской системе исчисления возраста). Китайские художники и каллиграфы достигали творческой зрелости обычно довольно поздно и, как правило, не подписывали свои произведения до 28-30 лет. Поэтому появление сделанной фактически ребенком надписи на картине прославленного мастера может вызвать удивление.

Не будучи профессиональным художником, Сян Юаньбянь, по мнению современников, добился значительных успехов в каллиграфии и живописи. Считается, что в каллиграфии он следовал стилю Чжи Юна (6 в.) и Чжао Мэнфу (1254-1322), а в пейзажной живописи учился на традициях Хуан Гунвана (1269-1354) и особенно много копировал Ни Цзяня (1301-1374). Сян Юаньбянь обращался также к жанру "цветы и птицы" или, вернее, к его разновидностям, поскольку обычно писал не птиц, а сосны, бамбук, дикую сливу мэйхуа и орхидеи. Отдавая предпочтение монохромной живописи в свободной скорописной манере

сеи, Сян Юаньбянь часто дополнял ее довольно длинными поэтическими надписями собственного сочинения. Его произведения пользовались в свое время большой популярностью. Сохранились сведения о том, что его поклонники, заплатив деньги авансом, внимательно следили за его работой, ожидая появления очередного произведения, чтобы заполучить его, часто даже без завершающей авторской надписи [158, с. 1122-1123]. Правда, О. Сирен считал, что творчество Сян Юаньбяня было слишком переоценено современниками, поскольку "его творческие возможности ни в коей мере не соответствовали уровню его эстетического чутья... и как художник он оставался вряд ли чем-то большим, чем умелым любителем" [20, т. 4, с. 233]. Позже и в самом Китае в основном ценилась собирательская деятельность Сян Юаньбяня. Автор "Истории китайской живописи" Пань Тяньшоу даже не упоминает его ни в разделе, посвященном минской пейзажной живописи, ни в разделе о жанре "цветы и птицы", но зато называет самым авторитетным в минское время знатоком и экспертом живописи [97, с. 187].

Коллекция Сян Юаньбяня включала более тысячи образцов живописи сунских, юаньских и минских мастеров, входила в число трех крупнейших коллекций своего времени и считалась лучшей из них по художественному уровню представленных в ней произведений. Сян Юаньбянь не составил каталога своего собрания, и оно известно по описаниям знатоков конца периода Мин. После смерти Сян Юаньбяня коллекция оставалась некоторое время во владении его наследников. В середине 17 в., когда войска маньчжурских завоевателей вторглись в Чжэцзян, коллекция была разграблена. Позже некоторая ее часть попала в дворцовое собрание императора Цяньлуна. Однако многие вещи долгое время переходили из одних рук в другие - некоторые в итоге оказались в японских или западных музеях, другие и вовсе пропали. Но до сих пор бывшая принадлежность того или иного произведения к собранию "Тяньлайгэ", определяемая по имеющимся описаниям или коллекционерским печатам, часто используется как доказательство его подлинности и художественной ценности.

В последнее время, правда, репутация Сян Юаньбяня как эксперта по атрибуции живописи несколько потускнела в связи с тем, что ряд альбомных листов, опубликованных позже в виде отдельного издания [132] и с его легкой руки в течение более четырехсот лет считавшихся работой сунских мастеров, признаны теперь китайскими специалистами минскими копиями⁴.

Благодаря коллекционерской деятельности Сян Юаньбяня его печати входят в число наиболее часто встречающихся на произведениях старой китайской живописи. В то же время к коллекционерским печатам Сян Юаньбяня следует относиться весьма осторожно. Существовало большое количество поддельных печатей, оттиски которых, как отмечал О. Сирен, в более позднее время во многих случаях проставлялись на живопись или каллиграфию

сомнительного достоинства, не имевшую никакого отношения к Сян Юаньбяню, для придания ей большей коммерческой ценности [20, т. 4, с. 233].

Подлинных собственных произведений Сян Юаньбяня, дошедших до наших дней, а тем более доступных для исследователя, сохранилось крайне мало. В Шанхайском словаре приведено 108 образцов печатей Сян Юаньбяня, из которых лишь один скопирован со свитка, принадлежащего его кисти, а все остальные взяты с работ, когда-то находившихся в его коллекции. Там же даны всего лишь два воспроизведения подписи Сян Юаньбяня (на веере с изображением орхидей и бамбука и на вертикальном пейзажном свитке) [160, т. 2, с. 1108-1112]. Таким образом, составителям словаря оказались доступны лишь две собственные работы мастера. В индекс Дж. Фергюсона включено всего 40 упоминаний 30-ти разных работ Сян Юаньбяня [82, т. 3, с. 329]. О. Сирен в аннотированные списки, помимо названий 16-ти произведений (подлинность которых никак не подтверждена⁵), известных ему по репродукциям, включил только один свиток (из частной коллекции в Нью-Йорке) и один рисунок для веера (из Восточно-Азиатского музея в Кёльне) как виденные им воочию [20, т. 7, с. 189-190]. А характеризуя творчество Сян Юаньбяня, О. Сирен прибег к ссылкам на работы других художников, близкие по стилю к живописи Сян Юаньбяня [20, т. 4, с. 233].

Исходя из собранных биографических данных, априори можно выразить сомнение в том, что музейный полиптих действительно является подлинным произведением Сян Юаньбяня. Во-первых, уже сама малочисленность сохранившихся работ этого автора заставляет считать появление в 1960-х годах в России сразу четырех его свитков событием маловероятным и потому сомнительным. Во-вторых, в доступных старых китайских каталогах и трактатах не удалось найти подтверждений тому, что художник когда-либо создавал циклы вертикальных свитков. Мало того, из сорока упоминаний (30-ти названий) его творений в индексе Дж. Фергюсона лишь два раза дается ссылка на альбом "Цветы и птицы весной (*Хуа няо чан чунь*)", который указывает на то, что Сян Юаньбянь изредка все же обращался к изображению птиц [82, т. 3, с. 329], а в аннотированных списках О. Сирен таких свидетельств вообще нет [20, т. 7, с. 189-190]. И наконец, вызывает настороженность прекрасная сохранность бумаги, на которой исполнена живопись якобы более 400 лет тому назад. Можно, например, сравнить ее с состоянием картины Бянь Шоуминя (1684-1752) "Гуси в камышах" в музейном собрании (инв. № 2488-1), которая лет на сто пятьдесят "моложе".

Конечно, перечисленные выше моменты, ни каждый в отдельности, ни все вместе, еще не свидетельствуют о том, что перед нами копия или подделка. Все можно объяснить удивительной случайностью или исключительным стечением обстоятельств. Поэтому имеет смысл рассмотреть произведения из музейного собрания подробнее.

Итак, комплект состоит из четырех вертикальных свитков. Монохромная живопись черной тушью выполнена на бумаге в свободной скорописной манере *сеи* в жанре "цветы и птицы (*хуаняо*)". Размеры всех свитков практически одинаковы. *Хуасинь*, или живописный средник⁶, то есть собственно живописная часть, имеет высоту 81,5 и ширину 26,5 см. Добавленное мастером-монтажером обрамление из тонкого светлого камчатного шелка - соответственно 208,5 и 41,5 см. Нижние валики (*дигань*, или *чжоу*) с обклеенными шелковой полихромной тканью торцами лишены выступающих за пределы ширины свитка наконечников (*чжоутоу*). Благодаря последнему обстоятельству свитки можно повесить на стене встык, однако каждый из них окажется все же отделенным от соседних боковыми полями (*бянь*) обрамления. Такой способ монтажа, объединяющий в группу несколько (обычно 4, 8 или 12) картин, является одним из двух вариантов оформления настенных свитков в виде висящей ширмы (*тяопин*), а именно, *гуапин тяофу*, как бы имитирующим форму многостворчатой ширмы. Второй вариант, называющийся *тунцзинпин* и восходящий к форме ширмы-экрана, предполагает отсутствие боковых полей у свитков, которые таким образом при повеске встык образуют единую картину [27, табл. 76; 142, с. 19]. В отличие от него *гуапин тяофу* состоит из отдельных, представляющих самостоятельную ценность композиций, лишь до известной степени согласованных друг с другом⁷. Кстати, можно заметить, что если в многочастной композиции авторская подпись, как правило, ставится в одном месте, то в полиптихе обычно подписывается каждая его часть.

На каждом свитке имеется авторская надпись, состоящая из названия, стихотворной темы⁸ и подписи. В верхней части правого бокового поля обрамления располагается вертикальная полоска наклеенной сверху бумаги с предисловием, а в середине левого поля - еще одна полоска бумаги, большего размера, с колофоном, который далее в тексте называется "послесловием". У верхней планки с тыльной стороны каждого свитка (за исключением инв. № 13692-1) имеется китайская этикетка (*цянью*) - наклеенная узкая полоска бумаги с надписью: "Нарисованный минским Сян Юаньбянем, /имевшим/ второе имя Цзыцзин /и/ прозвище Молинь, /свиток/ 'соответствующее авторское название/' - подлинное произведение категории *ипинь* (воспаривших), с колофонами Чжан Вэньтао и Чжу Ицзуня/"⁹. Поскольку все свитки включают однотипные элементы, то и рассматривать их лучше по этим компонентам, а не один за другим в отдельности.

В конце статьи приведена таблица (Табл. I), в которой для удобства читателя даны общие очертания композиционного построения живописи и схема расположения на свитках всех надписей и печатей. Порядок расстановки свитков на схеме достаточно условен, поскольку композиционное построение каждой картины не дает, как мне кажется, достаточно веских оснований для выявления задуманного автором их взаиморасположения. Все же можно предположить, что полиптих открывался (по китайской традиции, справа налево) свитком инв.

№ 13694-I (Табл. I, фиг. 1), на котором название и авторская надпись, в отличие от всех других картин, выполнены в правом верхнем углу, с которого обычно и начинается осмотр китайской картины. Последовательность остальных свитков определена субъективным ощущением гармоничности именно такой их компоновки. Это ощущение, в частности, базируется на следующем восприятии композиционного построения полиптиха. Проследим движение глаз зрителя, начинающего рассматривать каждый свиток с прочтения названия (сверху вниз) и продолжающего скользить взглядом по основным массам темных пятен туши и вдоль линий, задаваемых позами и движениями птиц. Это движение в первом и втором свитках образует достаточно плавную петлю, сначала спускающуюся вниз, а затем поднимающуюся вверх, как бы с подготовкой к переходу к следующему свитку. В последнем четвертом свитке это движение происходит несколько иначе - идет по спирали: сверху вниз вдоль левого края картины, слева направо в нижней части композиции, вверх по левому краю и заворачивает сверху в центр, как бы замыкаясь на себя и завершая таким образом общую композицию полиптиха. Такому ощущению несколько мешает третий свиток, в котором аналогичный путь глаза совершает более сложную траекторию в виде замысловатой восьмерки, тогда как было бы логичнее увидеть здесь такую же простую петлю, как в первых двух картинах. Этот свиток выделяется среди остальных и другим расположением авторской надписи - она помещена ближе к верхнему краю картины и выбивается из общего ряда при восприятии всего комплекта как единой композиции. Еще, как мне кажется, третья картина чуть более насыщена тушевыми пятнами. Все это наводит на мысль, что, возможно, она изначально не входила в состав полиптиха.

Печати на схеме и далее в тексте обозначены номерами соответствующих рисунков Табл. II, где воспроизведены их прорисовки. Все они будут проанализированы отдельно, ближе к концу статьи, и поэтому не упоминаются при разборе живописи и колофонов.

Итак, рассмотрим сначала авторские элементы свитков.

На первом свитке (инв. № 13694-I, Табл. I, фиг. 1) изображен журавль на верхушке старой сосны. В правой верхней части средника расположено авторское название композиции (четыре крупных иероглифа): "Сосна и журавль продлевают годы (Сун хэ янь лин)". Это устойчивое фразеологическое выражение с пожеланием долголетия, в изобразительном искусстве соответствующее изображению сосны и журавля. Название, таким образом, точно описывает сюжет первого свитка и передает его традиционное символическое значение¹⁰.

Левее названия автором написано семисловное четырехстишие (полторы строки, 28 иероглифов), в котором также упоминаются и журавль, и тема долголетия:

*Весь храмовый двор заполнен цветами, их блики на пестрых
одеждах,*

*В ворота влетает журавль-самец, неся с собой весть
благу.*

*Мы все пьяны, достигло вершин долголетие старца-соседа,
Но вот как будто весна пришла и светлое с ней
обновленье¹¹.*

Ниже после небольшого интервала подпись (7 иероглифов): "Сян Юаньбянь из Цзяпина почтительно записал".

Всем своим содержанием и настроением стихи полностью соответствуют и названию, и сюжету свитка.

На втором свитке (инв. № 13692-I, Табл. I, фиг. 2) название из четырех крупных иероглифов "Вестницы радости на верхушке мэйхуа (*Си шан мэй шао*)" находится в левом верхнем углу, правее авторской надписи.

На свитке видим дерево цветущей мэйхуа и двух золотистых фазанов с длинными хвостами и хохолками на голове, сидящих под деревом на камне, окруженном нарциссами.

Рядом с названием авторская стихотворная тема (полторы строки, 28 иероглифов):

По лужам и падам — весенние блики, зазеленели ручьи.

Там, где дымок от чая клубится, там и сорока.

Слуга уже не раз сообщал — в ворота гости стучат.

Стихи и живопись будут просить — знаю наверняка¹².

Завершается авторская надпись датой и подписью (одна строка, 15 знаков): "/В правление/ Вань-ли, /в год/ дин-хай, во второй декаде пятого месяца Сян Юаньбянь /по прозвищу/ Молинь-цзы написал".

Указанный год соответствует 1587 г. и укладывается в хронологические рамки жизни художника. А вот название и стихотворная тема не соответствуют живописной композиции: во-первых, изображены не сороки, а фазаны, а во-вторых, птицы располагаются вовсе не на верхушке дерева, а под ним. Конечно, стихи на свитке вовсе не обязательно описывают то, что на нем нарисовано. Они могут в поэтической форме выражать какие-то мысли или чувства, навеянные или, наоборот, дополненные изображением. Но в любом случае они должны гармонизировать с живописью. Здесь же и в стихах, и в названии фигурируют сороки, которые, как увидим, присутствуют на четвертой картине, а к изображенному на втором свитке не имеют никакого отношения. Такие несоответствия довольно характерны для так называемых вольных копий, которые как бы состояются из различных элементов творчества мастера, работа которого имитируется, и не раз отмечались специалистами [8, с. 116].

Название третьего свитка (инв. № 13695-I, Табл. I, фиг. 3), как и двух первых, состоит из четырех иероглифов и выполнено в левом верхнем углу: "В реке - рыбы, в небе - гуси (Хэ юй тянь янь)".

Изображены дикие гуси: два плавают рядом с камышами, и еще один подлетает к ним сверху (никаких рыб, впрочем, в живописи нет).

Авторская стихотворная тема по содержанию соответствует изображению, но выделяется из общего ряда авторских четырехстиший на других свитках своей длиной - она написана в четыре строки и включает 56 иероглифов, то есть восемь семисловных стихов:

*Наш дом стоял на берегу реки.
Гуси над домом пролетают, а их не видно.
Лишь слышно, как шуршит песок.
С дальнего берега дует легкий ветер,
Принося влагу прошедшего дождя.
На горизонте вдруг выплывает
Серебряная чаша луны.
Как хорош осенний пейзаж у моста на реке Лу.
На первый взгляд точь-в-точь река Наньхэ¹³.*

За стихами следует подпись: "Молинь-цзюйши /нарисовал/ и сделал надпись".

На четвертом свитке (инв. № 13693-I, Табл. I, фиг. 4) написаны гранатовое дерево и две сороки, а название размещено в левом верхнем углу: "Безграничная радость (Хуань Тянь си Ди)", или в дословном переводе "Ликует Небо, Радуется Земля".

В стихотворной надписи (полторы строки, 28 иероглифов) упоминается, как и следовало ожидать, изображенный гранат:

*Бледной тушью легко-разреженно пишу аромат вечера.
Когда цветы распускает гранат, празднуем лета начало.
Предки его - персик и слива - ветром с востока будимы.
Жаль только, что кончики веток посеребрил иней¹⁴.*

Заканчиваются стихи подписью: "Цзыцзин Сян-шуцзы /нарисовал/ и написал".

Имена и псевдонимы автора, использованные в подписях на свитках, достаточно обычны и в автографах, и в печатях художника, а упоминание на первой картине Цзяпина, уроженцем которого был Сян Юаньбянь, хотя и не зафиксировано в словарях, соответствует фактам его биографии и не может служить основательным поводом для сомнений в подлинности его подписи. Более серьезно то, что поиски аналогий почерку, которым исполнены надпись и подпись, оказываются безуспешными. Две подписи, приведенные в Шанхайском словаре, не похожи на подписи на музейных свитках [160, т. 2, с. 1110, № 109 и 110]. Еще больше отличается своей ярко выраженной скорописностью почерк на

свитке Сян Юаньбяня "Бамбук и камень" [114, т. 1, ил. 142]¹⁵. Конечно, материалов для сравнения маловато, они не исключают возможности того, что иногда Сян Юаньбянь мог писать другим почерком, но усиливают сомнения, высказанные ранее.

Малочисленность сохранившихся подлинных произведений художника делает малопродуктивным метод стилистического сравнения музейных свитков с другими известными образцами его творчества. В принципе характер рассматриваемой живописи соответствует тому, что мы знаем об особенностях манеры Сян Юаньбяня и по литературе, и по редким воспроизведениям. Некоторые различия в трактовке камней и в каллиграфии поэтической надписи могут быть обусловлены, скажем, возрастными изменениями авторского почерка или какими-нибудь другими причинами, выяснить которые нельзя из-за скудности достоверного материала.

Теперь рассмотрим предисловия, расположенные на правом поле обрамления каждого свитка. Все они однотипны, а наиболее полное из них находим на третьей картине. Оно содержит одну строку (14 иероглифов): "Написанная минским Сян Молинем картина 'Сосна и журавль продлевают годы' - выдающееся подлинное произведение". Ниже подпись в две строки (14 иероглифов): "/В год/ *жэнь-чэнь*, в пятый летний месяц, пятнадцатого числа Чжан Вэньтао /по прозвищу/ Чуаньшань выполнил надпись". Предисловия на трех остальных свитках цикла отличаются лишь тем, что включают соответствующие названия картин и отсутствием псевдонима Чуаньшань на втором свитке (Табл. II, фиг. 2).

Таким образом, подписи под предисловиями приписывают их авторство Чжан Вэньтао (1764-1814, см. справку к анализу печати № 9 в конце статьи). Однако в Шанхайском словаре, где приведено шесть образцов его подписи, во всех пяти, содержащих иероглиф "*тао*", охватывающий крючок имеет наклон вправо, а на музейных свитках он везде написан без наклона. По-другому в зафиксированных образцах написан и знак "*Чуань*" из псевдонима Чжан Вэньтао [160, т. 2, с. 973, № 84-89]. Помимо этих тонких и трудно уловимых признаков сомнительности колофона-предисловия, ее подтверждает указанная в надписи дата. При жизни Чжан Вэньтао лето года под циклическими знаками *жэнь-чэнь* пришлось на 1772 г., когда ему шел всего девятый год. Возможно, именно поэтому С.Н. Соколов-Ремизов предложил читать написанные скорописью циклические знаки как *жэнь-сюй*, чтобы получить более приемлемый 1802 г. [118, с. 114]. Однако иероглифы "*чэнь*" и "*сюй*" в скорописи пишутся настолько по-разному, в особенности их первая черта, что перепутать их просто нельзя. В Табл. II в конце статьи приведены начертания этих знаков в типографском шрифте (фиг. 20 и 24), в обычной скорописи (фиг. 21 и 25) и с выделенной первой чертой скорописного написания (фиг. 22 и 26), а также прорисовка

иероглифа из колофона, подписанного именем Чжан Вэньтао (фиг. 23). Остается признать, что дата в предисловии ошибочна.

Механизм подобных промахов авторов подделок вслед за ван Гуликом объяснила К.Ф. Самосюк [106, с. 82]. В старой китайской литературе по традиции чаще всего указывались не точные годы рождения, смерти и других событий в жизни художника, а наименование девиза императора, в период правления которого это событие произошло. Так, автор ложного предисловия на музейном свитке мог знать, что Чжан Вэньтао родился в период *Цянь-лун*, то есть в промежутке между 1736 и 1796 г., и произвольно выбрал год *жэнь-чэнь* (то есть 1772), не подозревая, что в это время Чжан Вэньтао был еще ребенком. Особенно вероятными были неувязки в тех случаях, когда речь шла о длительных периодах правления, таких как *Цянь-лун* или *Кан-си*, каждое из которых охватывало по шесть десятков лет.

Какую цель мог преследовать тот, кто снабдил рассматриваемый полиптих ложной надписью с датой 1772 г.? Если бы свитки были подлинными, делать это было бы бессмысленно. Следовательно, автор этой подделки, во-первых, стремился придать достоверность живописному произведению, которое было имитацией или копией работы Сян Юаньбяня, опираясь на авторитет известного коллекционера и знатока, и, во-вторых, хотел отнести момент создания предисловия на какой-то промежуток времени до его реального написания. Следовательно, надпись, приписываемая Чжан Вэньтао, появилась, по крайней мере, не ранее 1772 г., а более вероятно - после его смерти, то есть уже в начале 19 в. или еще позднее.

Для решения вопроса о том, когда была выполнена сама живопись (тогда же, когда и предисловие, или несколько или намного ранее), материал, связанный с поддельной надписью Чжан Вэньтао, оснований не даст. Поэтому продолжим анализ следующего элемента полиптиха.

Надпись с послесловием на левом поле обрамления первого свитка содержит три строки (124 иероглифа) следующего содержания: "При письме с натуры художник больше ориентируется на творчество Сюй Си /10 в./ и Юаньцзи /И Юаньцзи, 11 в./ и в меньшей степени на стиль отца и сына Хуанов /Хуан Цюаня, 900-965, и его сына Хуан Цзюйцая/, как бы балансируя между природной естественностью и мастерством. Говорят, в какой-то мере в этом преуспел хозяин дворца Сюаньхэ /по-видимому, император Хуэй-цзун (правил 1101-1125), увлекавшийся живописью/. При династии Мин в Сучжоу только один Сян-шуцзы /Сян Юаньбянь/ из Цзяпина сумел овладеть достоинствами, присущими Сюй Си. Тан Боху /Тан Инь, 1470-1523/, исходя из манеры Хуанов, достиг успеха, а затем Чэнь Фуфу /Чэнь Даофу, 1483-1544/ превзошел его. Высший успех - передача сути без применения красок, неудача, когда возникает ощущение бестелесности. Эта картина Молиня /Сян Юаньбяня/ 'Праздная /?/ сосна (Сун ся)' /входит в цикл/ 'Благодарение радости (Тянь хуань си бао)',

/состоящий/ всего из четырех свитков. Они не утрачивают связей с традициями Сюй Си и Хуан Цюаня. Простые люди могут оценить это. Что до слога надписи - в нем присутствует изящество старины, но вот каллиграфия не совсем в том же стиле, как говорится - получились 'ножки к змее'¹⁶. Послесловие заканчивается подписью (6 иероглифов) "Чжу Ицзунь /по прозвищу/ Сичан исполнил надпись".

Чжу Ицзунь (1629-1709, см. справку к анализу печати № 11 в конце статьи), родом из тех же мест, что и Сян Юаньбянь, был в родственных отношениях с его потомками и видел в молодые годы знаменитое собрание из "Тяньлайгэ". В его записках "Пушутин шухуа ба" упоминается безымянный "свиток живописи" Сян Юаньбяня [154, с. 153-185]. Поэтому в принципе появление его автографа на картине Сян Юаньбяня вполне оправдано. Более странно, что в его записках ничего не говорится о полиптихе, который он высоко оценил и к которому сочинил и написал колофоны.

В связи с содержанием послесловия следует обратить внимание на два момента. Первый - это то, что картина, имеющая точное авторское название "Сосна и журавль продлевают годы", в надписи Чжу Ицзуна именуется "Праздная сосна (Сун ся)". Похоже на то, что первоначально послесловие было составлено к какой-то похожей, но все же другой картине.

Второй интересный момент - поразительное совпадение первых строк послесловия с текстом известного трактата Сюй Синя "Мин хуа лу (Каталог живописи периода Мин)", написанным вскоре после 1677 г., то есть несколькими годами ранее надписей, приписываемых Чжу Ицзуню.

В "Мин хуа лу" сказано: "В рисовании с натуры есть две школы: большинство художников следуют за Сюй Си и И Юаньцзи, а меньшинство - за Хуан Цюанем и Чжао Чаном. Совершенство, достигнутое человеком с помощью мастерства, не может сравниться с природной естественностью. В период Мин только Шэнь Цинань, Чэнь Фуфу и Сунь Сюэцзюй в письме кистью, в применении точек и размывов шли по стопам Сюя и И. Тан Боху, Лу Шупин и Чжоу Шагу больше преуспели в передаче внутренней сути, так что их работы можно почти перепутать с творениями Хуана и Чжао" [159, т. 2, с. 1087].

хуа цзя										
1	се	шэн	ю	Сюй	Си	Юань	цзи	эр	сяо	цзо
2	се	шэн	ю	Сюй	Си	Юань	цзи	эр	сяо	цзо

ю лян пай да ду

И

ши фу цзы			ци цзай		вэнь			
1	Хуан			тянь	чжэнь	жэнь	цяо	эр
2	Хуан			жэнь	цяо	тянь	чжэнь	эр

Цюань Чжао Чан чжэн и бу ди

Особенно наглядно сходство и различие двух текстов становится, если их первые фразы дать транскрипцией и представить в таблице: 1-я строка - текст послесловия на музейном свитке, верхняя строка - слова этого текста,

отсутствующие у Сюй Циня; 2-я - текст "Мин хуа лу" Сюй Циня, нижняя строчка - слова, отсутствующие в музейном тексте.

В том, что два текста местами дословно совпадают, вообще-то ничего удивительного нет. Китайцы, пишущие об искусстве, без конца повторяют сложившиеся формулы без ссылок на первоисточники. Удивительно другое - то, что Чжу Ицзунь, являющийся якобы автором надписи на свитке, сокращает фразы Сюй Циня, причем делает это таким образом, что не только затрудняет их понимание, но и искажает их смысл. Такое не подобает известному поэту и автору нескольких книг, а скорее характерно для не очень искусного копииста, автора подделки. Эти соображения заставляют сомневаться в том, что перед нами подлинный автограф Чжу Ицзуна. Тем не менее, в тексте послесловия, пусть даже ложного, есть слова, имеющие определенное значение для атрибуции, а точнее, для номинации полиптиха. Это наименование всего цикла свитков "Благодарение радости (*Тянь хуань си бао*)", или в дословном переводе "Небо ликует по поводу радостной вести". Использованный автором послесловия, кем бы он ни был, фразеологический оборот является, с одной стороны, парафразом наименования четвертой картины "Небо ликует, Земля радуется (*Тянь хуань си ди*)", а с другой стороны, выражает общую идею всего полиптиха. Поэтому представляется возможным принять именно это название для всех четырех свитков в целом.

Послесловие на втором свитке (три строки, 88 иероглифов) по содержанию аналогично соответствующему первому колофону, содержит рассуждения о развитии живописного жанра "цветы и птицы" со времен сунской Академии живописи и подписано: "Чжу Ицзунь /по прозвищу/ Чжучжай сделал надпись".

На третьей картине послесловие написано в полторы строки из 63 иероглифов: "Цзыцзин непревзойденно писал диких гусей, создавая произведения поистине без изъяна... Его кисть и тушь одухотворены... Не зря его работы были оценены Ли /?/ и заняли свое место в зале Хучантан... Как прекрасны на его картинах крылья диких гусей, рассекающие воздух, их можно назвать подлинной драгоценностью. /В период/ Кан-си, во время праздника лета в четвертый день пятого месяца /года/ бин-инь, Чжу Ицзунь /родом из/ Сюшуй сделал надпись".

Дата соответствует 1686 г., но, хотя и укладывается в рамки жизни Чжу Ицзуна, уже не убеждает в подлинности надписи.

В послесловии на четвертом свитке (три строки, 88 иероглифов) сказано: "Молинь-цзюйши и в поэзии, и в живописи достиг духа Сюя и Хуана. Каждый листик на этом гранатовом дереве как будто охвачен ветром, он теребит их туда-сюда, но не согнет, не ломает, в них вложена сила в тысячу цзюней. Цветы же покойны, тихи, им не нужна подобная мощь. Они словно сидящий в комнате человек, который не ведает о том, что творится за ее пределами. Перед лицом

опасности - все преисполнено силы, в период расслабленности - сила не выступает наружу. Там, где вроде бы надо проявить беспокойство, - его нет, а там, где оно как бы и не нужно, - оно как раз проявлено. Здесь все зависит от замысла художника"¹⁷.

Послесловие подписано одним из псевдонимов Чжу Ицзуня: "Сичан-лаожэнь исполнил надпись".

Таким образом, если оставить пока в стороне вопрос о подлинности самой живописи и всех имеющихся надписей, как бы встав на позиции первичной атрибуции, методика которой подробно изложена в этом же сборнике в статье "Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи", то можно сделать следующие заключения. Все варианты авторских подписей и тексты колофонов называют автором свитков Сян Юаньбяня, а имеющаяся в авторской надписи на втором свитке дата указывает на время их создания - 1587 г. Все послесловия, во-первых, якобы принадлежат кисти Чжу Ицзуня, и, во-вторых, были выполнены на сто лет позже живописи, в 1686 г. И наконец, все вводные надписи сделаны Чжан Вэньтао в 1772 г. Однако уже проделанный анализ показал, что колофоны последнего несомненно являются ложными, что вместе с большими сомнениями, которые вызывают послесловия и сама живопись, свидетельствуют о ложности всего полиптиха. Тем не менее имеет смысл посмотреть, о чем говорят имеющиеся на свитках печати, результаты изучения которых сведены вместе в том порядке и под теми номерами, как они воспроизведены на Табл. II.

№ 1. "*Молинь-шаньжэнь*", печать Сян Юаньбяня с одним из его псевдонимов точно соответствует, например, образцу на свитке Цянь Сюаня (1235-1299) [160, т. 2, с. 1110, № 40] и является одной из самых распространенных среди всех печатей художника.

№ 2. "*Сян Юаньбянь инь*", печать Сян Юаньбяня, полностью аналогичная имеющейся на совместном свитке Чжао Мэнфу (1254-1322) и Ни Цзяня (1301-1374) с изображением орхидей и бамбука [160, т. 2, с. 1108, № 30 и с. 1111].

№ 3. "*Сян Юаньбянь инь*", печать по составу иероглифов такая же, как № 2, но с белыми иероглифами на красном фоне. Среди 108 образцов, воспроизведенных в Шанхайском словаре, такой печати нет. Не удалось найти ее и в других материалах. Интересно, что ее оттиск проставлен на третьем свитке под еще одной печатью, не находящей точных аналогий (№ 4). Обе печати весьма сомнительны.

№ 4. "*Цзыцзин*", печать со вторым именем Сян Юаньбяня, которым он часто сам пользовался в печатях и которым нередко его называли другие. Однако в такой форме (подквадратных очертаний и с расположением иероглифов рядом друг с другом) печать не известна в отличие, например, от № 5. И опять отметим, что эта сомнительная печать на музейных свитках

встречается лишь однажды в сочетании с другим подозрительным оттиском и в отсутствии на этом (третьем) свитке достоверной печати Сян Юаньбяня.

№ 5. "*Цзыцзин*", печать со вторым именем (*цзы*) Сян Юаньбяня, полностью идентична имеющейся на совместном свитке Чжао Мэнфу (1254-1322) и Ни Цзяня (1301-1374) с изображением орхидей и бамбука [160, т. 2, с. 1110, № 82].

№ 6 "*Туйми* (Скромное уединение)", печать Сян Юаньбяня, аналогичная имеющейся, например, на каллиграфии Чжао Мэнфу (1254-1322) [160, т. 2, с. 1110, № 103] и живописном свитке Ма Ваня (14 в.) [114, т. 1, ил. 86].

№ 7. "*Цзиао* (Дать приют)", печать Сян Юаньбяня, значение знаков которой ясно указывает на ее коллекционерский характер. Ее оттиски можно часто найти на произведениях других авторов, находившихся в коллекции Сян Юаньбяня, таких как свиток Цянь Сюаня (1235-1299) [160, т. 2, с. 1110, № 101] или работа Ни Цзяня (1301-1374), дописанная Ван И (1592-1652) [114, т. 1, ил. 64]. На собственных работах Сян Юаньбяня такая печать вроде бы не уместна. Однако достоверных свитков Сян Юаньбяня так мало, что делать на этом основании какие-либо заключения трудно.

№ 8. "*Чжэньшан* (Истинная оценка)", коллекционерская печать. Известны ее два варианта. Один принадлежит художнику и коллекционеру Хуа Ся (конец 15 - начало 16 в.) [160, т. 2, с. 1108, № 7] и в данном случае не подходит. Другой - известному знатоку искусства Гэн Чжаочжуну [160, т. 1, с. 732].

Гэн Чжаочжун (1640-1687), второе имя (*цзы*) Цзайлян, псевдоним (*хао*) Синьгун. Почетное посмертное имя (*ши*) Циньси. Выходец из Шаньдуна. Был приписан к Желтому знамени китайских частей маньчжурских правительственных войск. Занимал высокие посты на государственной службе, имел титул князя (*гун*), чин *дುವэй*, при императорском дворе исполнял обязанности попечителя наследного принца (*Тайцзы тайбао*). Гэн Чжаочжун обладал разносторонними способностями, и в широкий круг его увлечений входили литература, каллиграфия, живопись, медицина, гадание, игра на струнных и духовых музыкальных инструментах, прикладное искусство. Особую известность он приобрел как авторитетный эксперт. На очень многих старых живописных произведениях, дошедших до наших дней, имеются его коллекционерские печати [155, с. 752]. Можно заметить очень характерную особенность - Гэн Чжаочжун, как правило, не ограничивался одним оттиском, а в разных местах одного произведения ставил разнообразные варианты своих печатей. Так, из десяти отмеченных в Шанхайском словаре вариантов его печатей на одном из свитков Вэнь Чжэнмина (1470-1559) имеется пять, включая и с текстом "*Чжэньшан*" [114, т. 2, ил. 114]. На выставке китайской живописи из частных коллекций, состоявшейся в Японии в 1931 г., был представлен свиток Сян Юаньбяня, на котором имелась печать Гэн Чжаочжуна в форме тыквы-горлянки с иероглифами "*Чжэньшан*". Но кроме нее на картине были оттиски еще шести его других печатей [114, т. 2, ил. 141; 160, т. 1, с. 732].

Поскольку Гэн Чжаочжун обычно ставил сразу несколько своих печатей, а на музейных свитках его печать встречается только в одном варианте на третьей и четвертой картинах, а других его печатей вообще нет, возникают сомнения в

подлинности этого оттиска. К тому же при сходстве общей формы и начертания иероглифов подлинная печать Гэн Чжаочжуна отличается чуть большим изяществом, аккуратностью и тонкостью линий. Музейный вариант мало того что довольно груб, но еще и оттиснут небрежно и криво. Помимо этого в обоих отмеченных выше случаях печать Гэн Чжаочжуна с правой стороны имела пробел в контуре, чего нет в музейном образце.

№ 9. "*Вэньтао чжи инь* (Печать Вэньтао)", печать без фамилии, но с именем Чжан Вэньтао, точно соответствует оттиску представленному в Шанхайском словаре [160, т. 2, с. 972, № 42].

Чжан Вэньтао (1764-1814), уроженец Чжуйнин (пров. Сычуань), вторые имена (*цзы*) Чжунье, Лэйцзу, псевдонимы (*хао*) Чуаньшань, Чжигуань-сяньши, Баолянь-хэнчжу, Лаочуань, Башань-лаоюань, Яоань-туйшоу. Каллиграф, поэт и живописец. В годы правления императора Цяньлуна вместе с 11-ю другими живописцами Чжан Вэньтао был привлечен к росписи ширм для императорского дворца "Янсиньдянь". Говорят, что в живописи он следовал традиции Сюй Вэя (1521-1593). Эти ширмы, как и другие его живописные произведения, в том числе и выполненные в излюбленных жанрах пейзажа и "цветы и птицы", до наших дней не дошли в отличие от стихов и каллиграфии, в которой он подражал Ми Фу (1052-1107). В 1790 г. Чжан Вэньтао получил ученую степень *цзиньши*. Продвигаясь по службе, он занял пост правителя округа Лайчжоу в провинции Шаньси. Но затем из-за болезни ушел в отставку и переехал в Умэнь (ныне Сучжоу пров. Цзянсу). В Шанхайском словаре приведено достаточно большое количество образцов печатей Чжан Вэньтао - 83, но все они, как и следовало ожидать исходя из биографических данных, скопированы с его автографов. Хронологически они охватывают период с 1791 по 1812 г. [158, с. 846; 160, т. 2, с. 971-975].

№ 10. "*Чуаньшань шухуа* (Каллиграфия и живопись Чуаньшаня)", коллекционерская печать Чжан Вэньтао, отмечена в Шанхайском словаре и датируется там 1810 г. [160, т. 2, с. 972, № 41]. Печати Чжан Вэньтао № 9 и № 10, хотя и не вызывают сомнений, но не могут компенсировать ошибку в дате, допущенную копиистом.

№ 11. "*Чжу Ицзунь инь* (Печать Чжу Ицзуня)", известная печать каллиграфа Чжу Ицзуня [160, т. 1, с. 290, № 16].

Чжу Ицзунь (1629-1709), уроженец Сюшуй (ныне Цзясин, пров. Чжэцзян), второе имя (*цзы*) Сичан, псевдонимы (*хао*) Чжучжай, Оуфан, Цзиньфэнтин-чжан и др. Выдержав экзамены в 1679 г. поступил на службу, а в 1683 г. занял должность *жучжи* в императорской библиотеке "Наньшуфан". Известен как поэт: его и Ван Шичжэня (1634-1711, см. биографическую справку к печати № 15) называли двумя великими мастерами с Севера и Юга (*Нань Бэй эр Дацзун*). Чжу Ицзунь уделял внимание изучению классических книг, древних надписей на камне и бронзе, занимался каллиграфией и писал пейзажи. Чжу Ицзунь через свою жену находился в родстве с потомками Сян Юаньбяня и уже в раннем возрасте познакомился с его знаменитой коллекцией в Зале Небесной флейты (*Тяньлайгэ*). Чжу Ицзунь известен также как автор сборника поэтических произведений "Пушутин цзи (Избранное из кабинета Пушутин)" и нескольких работ по живописи, в том числе записок "Пушутин шухуа ба (Колофоны на живописи и каллиграфии из кабинета

Пушутин)", в которых речь идет не только о колофонах, но и вообще о многих живописных произведениях, которые видел или имел в своей коллекции автор [154, с. 153-185; 158, с. 229; 160, т. 1, с. 293; 175, цзюань 12, с. 9].

№ 12. "Дуань Фан со дэ (Приобретенное Дуань Фаном)", печать Дуань Фана.

Дуань Фан (1861-1911), второе имя (цзы) Уцяо, псевдоним (хао) Таочжай. Служил чиновником. Помимо политической деятельности любительски занимался каллиграфией и писал пейзажи небольшого формата. Известен как собиратель старинной бронзы, нефрита, тканей и живописи. В 1903, 1908 и 1909 г. им были составлены три каталога раритетов, хранившихся в его кабинете "Таочжай" [158, с. 1258].

Точно такой же, как на втором музейном свитке, печати в Шанхайском словаре нет, но поскольку там приведена всего одна его печать, можно полагать что печать № 12 может быть подлинной, тем более что по начертанию ее иероглифы аналогичны тем, что вырезаны на единственном зафиксированном образце [160, т. 2, с. 1378, № 1]. Кроме того, трудно представить себе, зачем понадобилось бы подделывать печать конца 19 - начала 20 в. на свитках, датированных 1587 г.

№ 13. "Таочжай", печать с псевдонимом Дуань Фана (1861-1911).

Вообще говоря, удалось найти имена четырех художников (все они жили в 19 в.), имевших псевдоним Таочжай. Но поскольку на втором свитке есть печать с полным именем Дуань Фана (см. печать № 12), то печать № 13 принадлежит, конечно, ему. Правда, в Шанхайском словаре печать с таким псевдонимом не отмечена, но там, как уже говорилось по поводу печати № 12, вообще приведен всего один образец его печатей [160, т. 2, с. 1378, № 1]. Как и печать № 12, оттиск печати "Таочжай" проставлен в нижней части свитка, но выше всех других печатей, то есть позже всех. Есть основания полагать, что № 13 - подлинная печать Дуань Фана.

№ 14. "Яньчжоу-шаньжэнь", печать с псевдонимом Ван Шичжэна (1526-1590). Такой печати нет в Шанхайском словаре, и она вызывает сомнения, хотя известна другая печать с близким по смыслу текстом "Яньчжоу-шаньсоу (Старец из Яньчжоу, живущий в горах)" [160, т. 1, с. 21, № 31].

№ 15. "Юаньтин", печать, содержащая, по-видимому, чей-то псевдоним. На первом свитке она расположена в самом низу в левом углу, то есть там, где теоретически может быть печать первого владельца данной картины. Однако в словаре имен Юй Цзяньхуа в указателе вообще нет такого псевдонима. Но такое прозвище по названию рабочего кабинета было у каллиграфа Ван Шичжэня, который имел несколько печатей с иероглифами "Юаньтин" [160, т. 1, с. 14, № 3, 4, 14, 18].

Ван Шичжэнь (или Шичжэн) (1634-1711), родом из Синьчэна (пров. Шаньдун). Второе имя (цзы) Ишан, псевдонимы (хао) Юаньтин, Юйян-шаньжэнь. В 1658 г.

получил ученую степень *цзиньши*, занимал видные чиновничьи посты, в частности главы ведомства уголовных дел. Прославился как эксперт по каллиграфии, живописи, древней бронзе, резьбе печатей, надписям на камне и бронзе. Сам достиг успехов в каллиграфии, подражая стилю периода Цзинь. Занимался также поэзией и вместе с Чжу Ицзунем считался одним из двух ведущих поэтов своего времени [158, с. 58].

Но печать № 15 несколько отличается от них по начертанию. Кроме того, ее оттиск имеется не только на среднике первого свитка, но и под каждым из послесловий Чжу Ицзуня (1629-1709), непосредственно под его подписью, где должна быть его собственная печать. Однако среди 72 (числа достаточно большого) образцов печатей Чжу Ицзуня в Шанхайском словаре нет ничего похожего. Неизвестно также такое сочетание иероглифов ни в качестве его псевдонима, ни в качестве названия его кабинета или библиотеки [160, т. 1, с. 289-293]. Может быть, печать, похожая на имевшуюся у Ван Шичжэня, появилась под автографом Чжу Ицзуня не случайно. Ведь имена этих двух поэтов почти всегда ставят рядом. Возможно, это ошибка незадачливого копииста, не разобравшегося, кому из двух она принадлежит. В любом случае печать № 15 вызывает очень большие сомнения по поводу ее подлинности.

№ 16. "*Баоцин /?/ ши шэньдин цзиньши шухуа чжи иньчжан* (Печать для оценки каллиграфии, живописи и надписей на бронзе и камне, /прошедших/ экспертизу в семье Баоцина /?/)". Эта печать, имеющаяся на среднике первого и четвертого свитков, хорошо сохранилась; она ярче, чем поставленные, судя по положению, раньше нее печати № 15 и № 14, вызывает большие трудности для прочтения и идентификации. Первые два иероглифа, прочитанные так, как представляется наиболее очевидным с первого взгляда, а именно "Го Чжоу" или "Гочжоу", не дали никаких результатов, то есть не удалось обнаружить ни художника, ни коллекционера с таким именем или псевдонимом. Можно допустить менее очевидное и предложить еще несколько вариантов чтения этих иероглифов: "Го Цин", "Гоцин", "Бао Чжоу", "Баочжоу", "Бао Цин" или "Баоцин". Из всех этих вариантов единственно продуктивным оказался последний, который является вторым именем (*цзы*) Ли Баосюня.

Лю Баосюнь (1859-1915), родом из уезда Исянь (ныне пров. Хэбэй), его первое имя (*юаньмин*) Сюнь, второе имя (*цзы*) Баоцин, псевдонимы (*хао*) Вэньши, Гэньянь и др. В 1911 г. изменил имя на Ли, взял еще одно второе имя (*цзы*) Ханьши и несколько новых псевдонимов. В раннем детском возрасте проявил интерес к каллиграфии, а позже его способности в проведении экспертизы старинных произведений искусства были отмечены Дуань Фаном (1861-1911, см. справку к объяснению печати № 12). Автор целого ряда сочинений на разные темы, в том числе каталога каллиграфии и живописи "Оуянь соцзянь шухуа лу" [158, с. 394].

Представляется весьма знаменательным совпадением, что в биографии Ли Баосюня упоминается покровительство, оказанное ему известным коллекционером и знатоком искусства Дуань Фаном (1861-1911), имя которого

также связано с музейными свитками Сян Юаньбяня (см. печать № 12). Вполне возможно, что печать № 16 действительно принадлежит Ли Баосюню. Подделывать его печать на живописи, выдаваемой за работу минского Сян Юаньбяня, не имело никакого смысла, поэтому ее подлинность не вызывает никаких сомнений, не считая самой идентификации. Ее присутствие на живописи свидетельствует о том, что музейные копии были изготовлены, по крайней мере, не позднее начала 20 в.

№ 17. "Чжи". Печать стоит только на одном, втором, свитке, содержит только один иероглиф, возможно являющийся основным именем, которое не включается в указатели псевдонимов. Поэтому печать не идентифицирована. Единственный более или менее подходящий вариант - предположение, что это печать Ван Чжи, о котором известно только, что он жил в цинское время, был врачом и писал пейзажи [158, с. 140]. Естественно, это ничего не дает для атрибуции музейных свитков.

№ 18 и № 19. Печати не прочитаны и не идентифицированы.

Итак, из пятнадцати идентифицированных печатей, как минимум, шесть сомнительных. То есть они не только не рассеяли сомнения в подлинности полиптиха, но, наоборот, подтвердили выводы о его ложности.

К сожалению, опираясь на имеющийся материал, трудно решить, когда и как происходило создание музейного цикла свитков, имитирующих работу Сян Юаньбяня. Учитывая достоверность печатей Дуань Фана, со всей определенностью можно сказать, что в том виде, в каком они находятся сейчас, свитки существовали не позднее начала 20 в. Дуань Фан не входит в число экспертов, которых в Китае считают непререкаемыми авторитетами. В конце 19 и в начале 20 в. вообще уровень знаточества был не очень высок. Известно много ложных произведений, подлинность которых в силу искреннего заблуждения, а иногда и намеренно была подтверждена коллекционерами и экспертами этого времени. Поэтому печать Дуань Фана вполне могла оказаться на сомнительных свитках. Но в то же время он все же был знатоком и вряд ли мог принять за подлинник современную ему грубую подделку. Да и намеренно рисковать в таком случае своей репутацией он тоже, скорее всего, не стал бы. Исходя из этих соображений, выглядит более убедительным предположение, что эти свитки были созданы вскоре после смерти Чжан Вэньтао, то есть в первой половине 19 в. Так же трудно ответить на вопрос, существовали ли оригиналы самой живописи и соответствующих колофонов, послуживших основой для автора копий. И если таковые существовали, что они из себя представляли? Были ли это полный quadriptyх или было только три свитка? В последнем случае недостающая часть могла быть скопирована с какого-то другого более или менее подходящего произведения, дополненного опять же более или менее подходящими стихами из литературного наследия Сян Юаньбяня. Пока все эти вопросы остаются без ответа.

Таким образом, из всего сказанного следует вывод, что рассмотренный полиптих "Благодарение радости" является свободной копией, имитацией или сознательной подделкой работы Сян Юаньбяня, выполненной в 19 в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В этой работе даны переводы надписей на трех свитках, причем описаны они немного в другом порядке и без указания инвентарных номеров: первым назван "Сосна и журавль продлевают годы" (инв. № 13694-I), вторым - "Небо ликует, земля радуется" (инв. № 13693-I), третий пропущен, а четвертым - "Сороки на верхушке цветущей сливы" (инв. № 13692-I).
- ² "Небо ликует, земля радуется" [169, ил. 24], с неправильно указанными годами жизни художника и высотой живописной части свитка, и "В реке рыбы, в небе гуси" под названием "Гуси" [52, с. 104-105, ил. 95].
- ³ Подробнее о Цю Ине говорится в статье "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ" в этом же сборнике.
- ⁴ К сожалению, не могу вспомнить, откуда я почерпнул эти сведения, но помню, что это была публикация, заслуживающая доверия, и в ней говорилось об этом как об общепризнанном факте.
- ⁵ По крайней мере, одно из них имеет дату 1602 г., то есть явно не является подлинным.
- ⁶ Термин предложен В.Г. Белозеровой [27, с. 12]. Несмотря на некоторую неблагозвучность, благодаря лаконичности он все же удобен для обозначения основной части китайской картины, которую иначе каждый раз пришлось бы описывать целым набором слов.
- ⁷ Поэтому, с одной стороны, вряд ли можно признать удачным определение С.Н. Соколова-Ремизова "четырёхчастная композиция" по отношению к рассматриваемым свиткам [118, с. 114], а с другой - представляется вполне допустимым публиковать один свиток из группы, даже не упоминая о существовании трех других [169, ил. 24].
- ⁸ Большое разнообразие типов надписей на китайской картине и варианты их обозначения китайскими и японскими терминами рассмотрены С.Н. Соколовым-Ремизовым [118, с. 95-100]. Поскольку устоявшейся системы однозначных китайских терминов для подобных надписей не существует, в настоящей статье используются условные наименования: "название" и "стихотворная тема" для авторской эпиграфики, "предисловие" - для текста, расположенного на правом поле обрамления и таким образом предвещающего саму картину, и "послесловие" - для надписи на левом поле.
- ⁹ Этикетка обычно содержит те определения, которые давались картине при ее продаже и представляют определенный интерес только для первичной атрибуции. Поэтому комментарий к названиям свитков и авторству сопроводительных надписей дан далее в соответствующих местах статьи.
- ¹⁰ Вообще в китайском искусстве образ журавля имеет значительно более богатое и сложное значение, чем в данном случае [см., например, 62, с. 34].

¹¹ Перевод С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 114].

¹² Перевод С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 115].

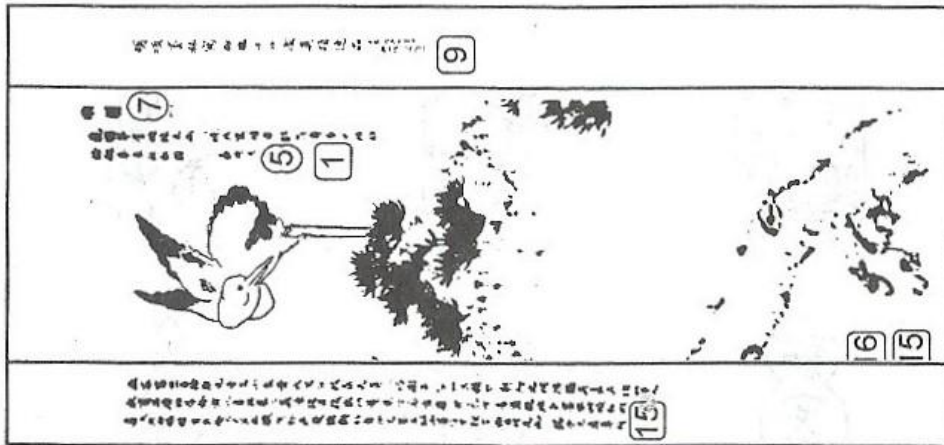
¹³ Перевод С.Н. Соколова, цит. по [52, с. 104].

¹⁴ Перевод С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 115].

¹⁵ Подлинность этой работы Сян Юаньбяня, кажется, несомненна: на этом свитке оттиски 21-ой печати, по которым можно проследить почти всю его историю, а по печатям Цзяньлуна и Цзяцина узнать, что когда-то он находился в императорском собрании.

¹⁶ Пунктиром подчеркнуты использованные фрагменты перевода С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 114].

¹⁷ Перевод С.Н. Соколова-Ремизова [118, с. 115].



Фиг. 1.



Фиг. 2.

Табл. I.



Фиг. 3.



Фиг. 4.



Фиг. 1



Фиг. 2



Фиг. 3



Фиг. 4



Фиг. 5



Фиг. 6



Фиг. 7



Фиг. 8



Фиг. 9



Фиг. 10



Фиг. 11



Фиг. 12



Фиг. 13



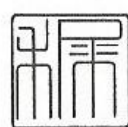
Фиг. 14



Фиг. 15



Фиг. 16



Фиг. 17



Фиг. 18



Фиг. 19

辰

Фиг. 20

辰

Фиг. 21

辰

Фиг. 22

辰

Фиг. 23

戌

Фиг. 24

戌

Фиг. 25

戌

Фиг. 26

Табл. II

ИЗ ОПЫТА ЭКСПЕРТИЗЫ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ПО ФОТОГРАФИЯМ¹

Обычно считается, и об этом часто заявляют специалисты, что проводить экспертизу художественного произведения по его фотографии нельзя¹. И, действительно, в большинстве случаев это так, особенно если иметь в виду научную, комплексную экспертизу, включающую все ее разделы². В то же время, как правило, почему-то не возникает вопросов и не выдвигается возражений в связи с самым широким привлечением репродукций для поиска аналогий в обоснование или подтверждение результатов исследования. А ведь если рассуждать логично, то к образцам для сравнения следовало бы предъявлять такие же требования, как и к самому объекту изучения. Очевидно, что такая непоследовательность является вынужденной, поскольку в противном случае эксперты, по крайней мере работающие за пределами Китая, не располагая достаточным количеством реальных предметов, вообще не смогли бы заниматься научной обработкой произведений китайского искусства. К счастью, если говорить о традиционной китайской живописи, то благодаря некоторым ее особенностям при определенных условиях все же можно без непосредственного контакта с самим объектом, на основе изучения его воспроизведения сделать достаточно надежные заключения.

Чтобы убедиться в справедливости последнего суждения, рассмотрим конкретный пример из практики, когда результаты экспертизы, вынужденно проведенной по фотографиям, позднее были практически полностью подтверждены при визуальном обследовании оригиналов.

В 1997 г. одним частным коллекционером, проживающим во Франции, в связи с трудностью доставки самих произведений для экспертизы были представлены цветные фотографии пяти образцов, по его мнению, традиционной китайской живописи, снятые в различном масштабе и без указания реальных размеров. Отдельно были сфотографированы фрагменты с иероглифическими надписями. По словам владельца, все картины, оформленные в прямоугольные

¹ Эта статья вместе с четырьмя другими, непосредственно предшествующими ей в настоящем сборнике, объединены темой экспертизы китайской живописи и составляют единый цикл. Особенности употребления некоторых терминов и понятий, а также другие условности, принятые в статьях, оговорены в тексте и примечаниях первой из них. Сноски сделаны на общий список использованной литературы, данный в конце цикла.

деревянные рамы, были в таком виде единовременно, около ста лет тому назад, вывезены его предками из Китая и с тех пор находились в семье. Хранились они, к сожалению, в условиях, отрицательно сказавшихся на их сохранности: одна картина почти полностью разрушена, остальные, сильно потемневшие и загрязненные, имеют значительные дефекты и частичные утраты не только красочного слоя, но и самой основы, замещенной местами чужеродными вставками. Вопрос об экспертизе возник в связи с желанием владельца определить целесообразность проведения реставрации.

Предупредив владельца о том, что по фотографиям нельзя осуществить полномасштабную экспертизу, я все же взялся за анализ тех данных, которые можно было извлечь из представленных фотографий. При этом две картины, находившиеся в наихудшем состоянии и лишенные каких-либо надписей и печатей, были оставлены за рамками экспертизы, а рассматривались только три работы.

Самое беглое знакомство с фотографиями показало, что речь идет действительно о традиционной китайской живописи, производящей впечатление "очень старой", но оформленной, как иногда говорят, на "европейский манер", то есть - в деревянные рамы³. На первый взгляд было похоже, что картины, выполненные, судя по общему стилю, примерно в 18 в. в традиционном жанре "цветы и птицы (хуаняо)", являются переоформленными вертикальными свитками, составлявшими когда-то полиптих. Такие циклы из четырех, восьми или, реже, более свитков, объединенные композиционно и тематически, восходят своими корнями к многостворчатым ширмам и до сих пор в Китае называются тем же словом, что и ширмы [174, ил. 14-17].

Более подробное изучение фотографий показало, что картины не могли относиться к одному полиптиху. По крайней мере, одна из них при неизвестных абсолютных размерах резко отличалась от остальных своими пропорциями, имея высоту, более чем вдвое превышающую ширину. На общей фотографии, запечатлевшей работы, лежащие на полу одна на другой, было видно, что еще одна из них значительно уже остальных. Впрочем, судя по композиции, в частности по тому, что фигуры изображенных на них птиц в ряде случаев срезаны рамой, их нынешние размеры и пропорции не являются первоначальными. По-видимому, оформление в рамы также не является первоначальным и было выполнено через какое-то время после создания живописи, когда она уже получила повреждения. При обрамлении поврежденные участки были удалены, что и сказалось на изменении размеров и пропорций композиций, по которым, следовательно, нельзя было делать окончательные выводы. Тем не менее, разное стилистическое решение, отсутствие единства колорита и, главное, наличие подписей, как выяснилось, разных авторов, живших в разное время, свидетельствовали о том, что свитки не принадлежали к одной серии. Они были собраны в некую группу, возможно,

тогда, когда первоначальное оформление в виде свитков было заменено окантовкой в рамы. Поэтому каждая композиция анализировалась отдельно в качестве самостоятельного произведения.

На первой изображены птицы, среди которых выделяются фигуры двух павлинов и петухов и цветущий древовидный пион. Картина выполнена в традиционном жанре китайской классической живописи "цветы и птицы (хуаняо)" с тщательной прорисовкой деталей в манере "прилежной кисти (гунби)" и в ярко выраженном декоративном стиле. Живопись подобного типа в европейских коллекционерских кругах часто называют "императорской", или "дворцовой", полагая, что она предназначалась для украшения интерьеров императорских дворцов. На самом деле она, хотя и была характерна для творчества ряда художников, работавших в 17 - 18 вв. при дворе, однако часто встречалась и за его пределами. Более правильным названием для подобных композиций был термин "зальный свиток (чжунтан тяофу)", обозначавший живопись, предназначенную для украшения центральных помещений богатых усадеб [27, табл. 1].

На картине имеется легко читающаяся иероглифическая надпись: "/Во/ второй месяц весны /года/ бин-шэнь /периода/ Цянь-лун создал Наньпин Шэнь Цюань" (ил. 1). Печати на фотографии не просматривались. Содержание надписи и изображение древовидного пиона, символизирующего весну, предоставляют некоторые основания условно назвать свиток "Весна".

По данным словаря имен в Китае было три художника с такими же фамилией и именем [158, с. 439-440], но только один из них имел псевдоним Наньпин, указанный в надписи перед полным именем автора. Таким образом, свиток приписывается Шэнь Цюаню, известному также как Шэнь Наньпин (1682 - после 1762).

Шэнь Цюань, второе имя (цзы) Хэнчжи, псевдоним, или прозвище, (хао) Наньпин (Южное Яблоко), уроженец Дэцина (пров. Чжэцзян) или, по другим сведениям, Хучжоу (ныне Усин, пров. Чжэцзян), родился в 1682 г. Мастер жанра "цветы и птицы", автор ярких декоративных композиций поджанра "цветы и травы, перья и мех (хуахуэй юймао)", то есть изображений птиц и животных среди роскошных цветов. Особенно любил писать экзотических птиц: павлинов, фазанов и фантастических птиц фэн с ярким, красочным

乾隆
丙申
仲春
南蘋
沈
銓
製

Ил. 1

оперением. Работал также в жанре "изображение людей (жэнь)". В 1731 г. (по некоторым данным, в 1729 г.) один из японских аристократов, восхищенный увиденной картиной Шэнь Цюаня "Сто лошадей (*Бай ма ту*)", пригласил художника для работы в Японию [158, с. 439-440; 142, с. 156]. Пробыв в Нагасаки три года, Шэнь Цюань приобрел там популярность, а его ученики и последователи даже составили отдельную школу, известную в истории японского искусства в качестве одной из разновидностей направления *бунцинга* и получившую по японскому звучанию псевдонима Шэнь Цюаня наименование *нанхинга* [58, т. 3, с. 601]. Точная дата смерти художника в литературе не указывается. О. Сирен называет временем творческой активности Шэнь Цюаня период с 1725 по 1780 г. и упоминает работы, датированные 1723 г., с одной стороны, и 1776-1778 гг. - с другой [20, т. 7, с. 393]. Однако эти сведения могут считаться устаревшими, поскольку основаны на произведениях, подлинность которых вызывает большие сомнения. В современных трудах китайские специалисты относят самые поздние работы Шэнь Цюаня к 1762 г. и пишут о том, что художник умер вскоре после 1762 г. в возрасте восьмидесяти с небольшим лет [158, с. 539-540]. Учитывая китайскую традицию исчисления возраста человека, это могло произойти не позднее 1765 г., поскольку в 1762 г. Шэнь Цюаню уже исполнился 81 год. Следует отметить, что среди надежно датированных произведений художника практически не сохранилось работ дояпонского периода, за исключением альбома 1721 г. - небольших пейзажей в стиле юаньских мастеров, не характерных для всего дальнейшего творчества Шэнь Цюаня [160, т. 1, с. 531, № 15].

Общая композиция и сюжет (павлины и цветущее дерево) картины достаточно типичны для творчества Шэнь Цюаня и легко находят аналогии, например, в двух свитках из бывших частных собраний в Китае, показанных на выставке в Японии в 1931 г. [114, т. 2, ил. 339-340]⁴. Характерна и надпись, содержащая девиз правления *Цянь-лун* в сочетании с циклической датой. Среди пятнадцати датированных произведений Шэнь Цюаня, зафиксированных в Шанхайском словаре, десять имеют аналогичное обозначение даты [160, т. 1, с. 531-532]. Использование полного имени вместе с псевдонимом художника - "Наньпин Шэнь Цюань" - также отмечено в авторских печатях на свитке "Павлины" 1733 г. [160, т. 1, с. 531, № 32, 34] и в подписях на двух свитках (1740 и 1753 г.) из трех, представленных в каталоге китайской выставки 1931 г. в Японии [114, т. 2, ил. 339-340].

В то же время два обстоятельства ставят под сомнение подлинность данной картины.

Во-первых, это - дата в надписи на картине. В годы правления императора под девизом *Цянь-лун* весенние месяцы года, обозначенного сочетанием циклических знаков *бин-шэнь*, приходятся на два года: 1716 и 1776 г. Последний из них наступил, как минимум, через 14 лет после смерти Шэнь Цюаня. Если же принять 1716 г., то перед нами должно быть произведение, созданное за пять лет до самой ранней из известных работ художника, что практически невероятно, особенно учитывая манеру живописи, типичную для периода зрелости мастера.

Во-вторых, - исполнение надписи. Для Шэнь Цюаня характерен более энергичный почерк с интенсивным, насыщенным штрихом туши и более уверенное композиционное построение каллиграфической надписи [160, т. 1, с. 530-531], без той неустойчивости, которую демонстрирует рассматриваемая надпись.

Все изложенное позволило сделать заключение о том, что это достаточно хорошая ранняя копия с работы Шэнь Цюаня, выполненная неизвестным мастером в конце 18 или в начале 19 в.



Ил. 2

На втором свитке изображены птицы (фазаны или птицы *фэн*, журавль и др.) среди цветущих пионов и дерево с пальчато-дольными листьями (платан?) и толстым старым стволом (ил. 2, фрагмент). Как и в первом случае, композиция выполнена в традиционном жанре китайской классической живописи "цветы и птицы" с тщательной прорисовкой деталей в той же манере "прилежная кисть" и в том же ярко выраженном декоративном стиле. Вдоль ее левого края расположена надпись из девяти иероглифов: "/В/ коричном /девятом лунном/ месяце осени /года/ бин-шэнь /нарисовал/ Цзян Тинси". Печатей на фотографии не было заметно.

Упоминание в надписи осени в данном случае не дает оснований для соответствующего условного названия, поскольку в сюжете живописи идея сезонности четко не выражена. Поэтому приходится назвать композицию чисто описательно: "Птицы среди пионов".

Если верить надписи, то эта картина создана известным художником Цзян Тинси.

Цзян Тинси (1669 - 1732), родом из Чаншу (пров. Цзянсу), вторые имена (*цзы*) Янсунь и Наньша, псевдоним (*хао*) Сигу, выдающийся художник, мастер жанра "цветы и птицы". В 1703 г. получил ученую степень *цзиньши* и вскоре был призван на службу при дворе. Он был едва ли не более известен как историческая личность и политический деятель, чем художник. Находясь на государственной службе, занимал ряд весьма высоких постов, включая главу военного ведомства и наставника наследника престола [158, с. 1359; 142, с. 155]. В его творчестве было заметно влияние крупнейшего цинского мастера живописи "цветов и птиц" Юнь Шоупина (1633-1690). Историки китайского искусства отмечают малочисленность



Рис. 1



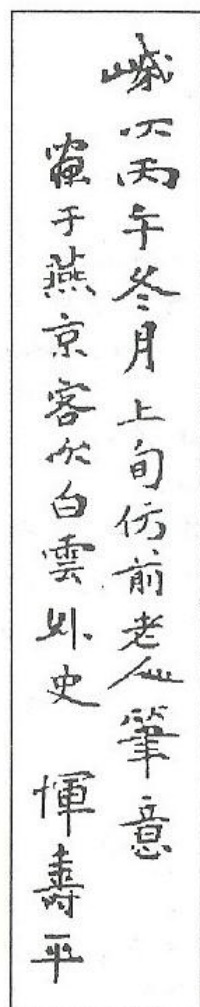
Рис. 2

Ил. 3

дошедших до наших дней его произведений и считают, что большинство картин, подписанных именем Цзян Тинси, на самом деле выполнено его учениками и последователями, в частности отцом и сыном - Ма Юанем (1669 - 1722) и Ма И [158, с. 1359]. Недаром в аннотированные списки О. Си-рена включено всего шесть произведений Цзян Тинси, хранящихся в западных коллекциях [20, т. 7, с. 306 - 307].

То, что дошедших до наших дней подлинников этого мастера очень мало, заставляет априори скептически относиться к возможности того, что рассматриваемая композиция действительно принадлежит кисти Цзян Тинси.

Кроме того, являясь с первого десятилетия 18 в. придворным художником,



Ил. 4

Цзян Тинси, как и другие его коллеги, обычно перед своей подписью ставил иероглиф "чэнь (/покорный/ слуга /императора/)" [56, с. 82] или использовал другие слова, чтобы выразить свое положение при императоре⁵. На рассматриваемом свитке подобные выражения отсутствуют. Следовательно, судя по подписи, он должен был быть написан до поступления художника на службу при императоре, а именно до начала 18 в. Осень года *бин-шэнь* в 17 в. соответствует 1656 г., а художник родился только через 13 лет после этого. Следующий год под теми же циклическими знаками приходится на 1716 г., когда художник уже работал при дворе⁶.

Помимо сказанного, важно отметить, что во всех зафиксированных подписях Цзян Тинси в первом иероглифе его имени "Тин" видно совершенно индивидуальное начертание элемента "жэнь" с вертикальной чертой, выходящей вниз за последний горизонтальный штрих (ил. 3, рис. 1) [160, т. 2, с. 1409-1410, № 86, 89, 92, 94-96, 98]. В рассматриваемой подписи использовано, хотя и скорописное, но стандартное начертание этого элемента (ил. 3, рис. 2).

Все изложенное выше позволило сделать заключение о том, что вторая композиция является копией, выполненной неизвестным художником, по-видимому, в конце 18 или в 19 в., и дает определенное представление о творчестве выдающегося мастера придворной живописи "цветов и птиц" Цзян Тинси.

На третьем свитке изображены птицы, сидящие на ветке с плодами персика (ил. 5, фрагмент). Как и первых двух случаях, это - композиция тоже в жанре "цветы и птицы" традиционной китайской живописи. Но выполнена она не в дворцово-пышной, а в более обыденной, менее красочной и торжественной манере, и, главное, уступает первым двум по качеству живописи.

Вдоль правого края располагается надпись в две вертикальные строки из 27-ми иероглифов: "/В/ первой декаде /первого/ зимнего месяца года бин-у, подражая смыслу, /заключенному в работе/ кистью старых /мастеров/ прошлого, нарисовал в приюте для гостей в Яньцзине Байюнь-вайши Юнь Шоупин" (ил. 4). Печати на фотографии обнаружены не были, а название, как и для второй картины, можно дать только описательное: "Птицы среди персиков".

Если верить надписи, то свиток был создан в самом конце 1666 г.⁷ Юнь Шоупином.

Юнь Шоупин (1633-1690) - один из наиболее известных мастеров живописи в жанре "цветы и птицы", родом из Уцзиня (ныне Чанчжоу, пров. Цзянсу). Его другие имена: первое имя (чумин) Гэ, вторые имена (цзы) Чжэншу и Шоупин, псевдонимы (хао) Байюнь-вайши, Дунъюань, Наньтянь и еще более 20-ти других имен. Известно, что Юнь Шоупин с детства проявлял незаурядные способности: писал стихи, занимался каллиграфией и живописью. В дальнейшем за успехи в этих трех видах творчества современники называли его "трижды непревзойденным (сань цзюэ)". Дошедшее до наших дней его поэтическое наследие составило 10 тетрадей, объединенных в сборнике "Собрание из Кабинета взньчжоуских ароматов (Оусянгуань цзи)". Однако наибольшего признания Юнь Шоупин добился в живописи, в особенности в жанре "цветы и птицы". В нем он считается крупнейшим мастером второй половины 17 в. и, несмотря на то что никогда не занимал постов на государственной службе и жил только продажей своих картин, включается традиционной китайской критикой в число так называемых Шести великих



Ил. 5

мастеров начала периода Цин (1644-1911). Биографы Юнь Шоупина часто пишут, что он начинал как пейзажист, но, не выдержав конкуренции со своим другом, выдающимся пейзажистом Ван Хуэем (Ван Шигу, 1632-1717), и не желая быть вторым, целиком переключился на жанр "цветы и птицы", в котором и занял место признанного лидера. Юнь Шоупин примыкал к направлению возрождения классики (*фу гу*) и следовал основным принципам и идеям, сформулированным выдающимся живописцем и теоретиком искусства Дун Цичаном (1555-1636). Все его творчество связано с копированием, интерпретацией и развитием манеры живописцев прошлого. В живописи "цветов и птиц", как отмечали в надписях и колофонах на его произведениях сам Юнь Шоупин и его друг, пейзажист Ван Хуэй, он создал собственный стиль, основанный на манере знаменитого сунского художника Сюй Чунсы (11 в.). Этот стиль представлял традицию так называемой "бескостной (*могу фа*, или *могу ти*)" живописи, в которой контурная линия либо не играет главенствующей роли, как у Сюй Чунсы, либо вообще отсутствует, как в большинстве случаев у Юнь Шоупина. Наряду с тщательным изучением классиков Юнь Шоупин уделял также внимание наблюдениям за живой природой [158, с. 1072; 20, т. 5, с. 192-200]. Творчество Юнь Шоупина оказало большое влияние на мастеров жанра "цветы и птицы" более позднего времени. Его многочисленных последователей именуют представителями "школы бескостной живописи (*могу пай*)", или чанчжоуской школы, названной так по городу Чанчжоу, где родился и начал работать Юнь Шоупин. Анализ датированных 120-ти печатей и 85-ти подписей показывает, что Юнь Шоупин чаще всего и на протяжении всего периода творческой активности использовал имена Юнь Гэ, Юнь Шоупин, Шуцзы, варианты Юнь Наньтянь, Наньтянь, и Юань-кэ характерны для периода с начала 1670-х годов. Имена, включающие название местности Байюньси (Байюнь) и, по-видимому, располагавшегося там жилища художника Оусянгуань (Оусян), не встречаются ранее начала 1680-х годов и могут служить для датирования его работ.

Псевдоним, которым подписана рассматриваемая картина, включает в себя название местности Байюнь (си), куда Юнь Шоупин переехал жить в начале 1680-х годов. Учитывая это, можно было бы датировать композицию 80-ми годами 17 в. Однако этому противоречит дата 1666 г., фигурирующая в той же надписи. Противоречивость этой даты только подтверждает сомнения в подлинности картины, порожденные впечатлением от общего стиля живописи и иероглифической надписи. Жесткие линейные контуры листьев, подчеркнутые очертания ветвей и ствола пиона совершенно не характерны для живописи Юнь Шоупина, последовательного приверженца "бескостной" манеры, то есть живописи с помощью мягких расплывов краски и туши. Даже в тех случаях, когда он копировал манеру Сюй Чунсы, все же употреблявшего в своем творчестве контур, Юнь Шоупин применял линию чрезвычайно тактично, лишь в отдельных фрагментах композиции, выполняя ее легкими, полупрозрачными штрихами туши или краски⁸. Что же касается надписи, то она исполнена столь стандартным вариантом почерка *кайшу* и столь каллиграфически беспомощно, что никак нельзя представить, чтобы это написал человек, заслуживший прозвание "непревзойденного" не только в области поэзии и живописи, но и в

каллиграфии (ср. ил. 4 на с. 236 с подлинным автографом Юнь Шоупина на ил. 6).

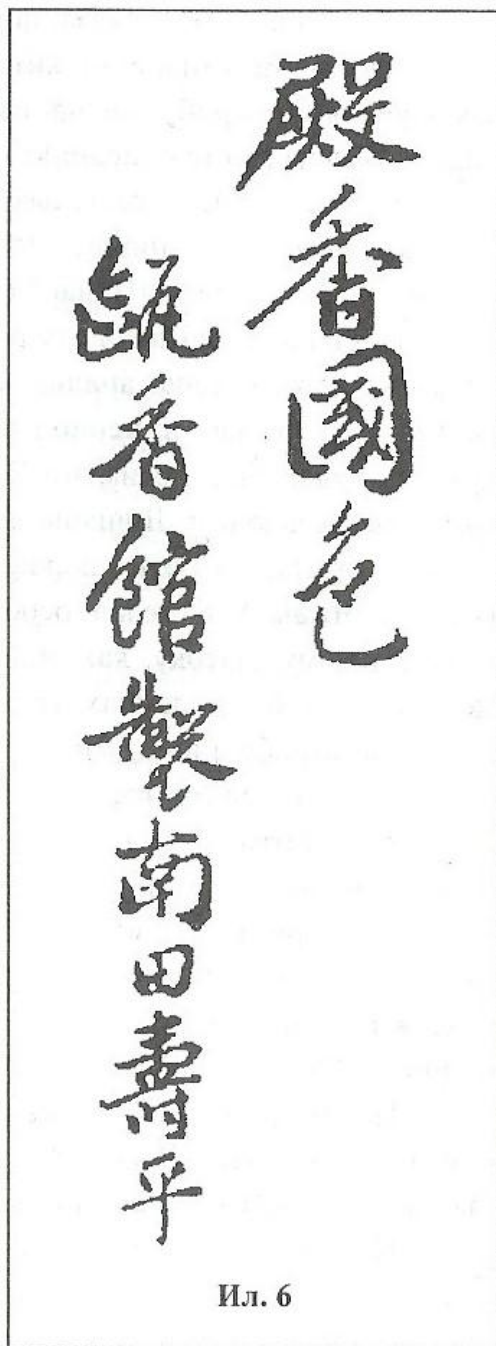
Таким образом, относительно третьей картины можно с уверенностью сказать, что она выполнена не Юнь Шоупином, а безымянным копиистом, скорее всего, в конце 18 или в 19 в.

Проведенный анализ фотографий был осуществлен фактически в режиме экспресс-экспертизы, то есть в условиях ограниченного времени, в связи с чем были пропущены некоторые шаги исследования, в частности поиски упоминаний аналогичных работ авторов в письменных источниках, затрудненные к тому же отсутствием их авторских названий. Впрочем, сами результаты показали, что это стало бы излишней тратой сил и времени.

Позже, как уже упоминалось, появилась возможность вернуться к рассмотренным произведениям и изучить непосредственно оригиналы, которые были доставлены в Москву.

К сожалению, не оправдалась надежда сделать какие-то уточнения по печатам, не видимым на фотографиях. Были обнаружены лишь едва различимые их следы, не поддающиеся расшифровке и идентификации. Правда, удалось обследовать основу, на которой была выполнена живопись.

Выяснилось, что это шелк, довольно старый, с редким полотняным переплетением нитей, сквозь которое проглядывает дублирующая бумага. Такая основа не характерна для обычных работ 19 в., исполнявшихся чаще всего на плотном ровном шелке, однако могла использоваться для придания подделкам более достоверного вида. В то же время загрязнение поверхности и повреждения красочного слоя и шелковой основы, похоже, вызваны плохими условиями хранения, а не искусственным старением картин. В целом визуальное знакомство с оригиналами не добавило ничего существенного к тому, что можно было увидеть на фотографиях, а лишь подтвердило, что, как говорилось в начале статьи, в некоторых случаях проведение экспертизы живописи по фотографиям вполне допустимо.



Ил. 6

В подкрепление сказанному можно привести еще более яркий пример того, как авторитетнейший китайский эксперт Чжан Хэн делал решительные заключения по атрибуции произведения даже не по фотографии, а по одному лишь его словесному описанию.

В одном из западных собраний хранится вертикальный свиток, выполненный, как пишет Чжан Хэн, в традициях сунского пейзажа, подписанный именем "Шичан" (без фамилии) и с печатью "Лишань". Западные специалисты приписывали эту работу сунскому мастеру Сюй Шичану⁹. Однако, по словам Чжан Хэна, анализ манеры живописи¹⁰ убедил его в том, что этот свиток был создан в период Мин. К этому времени относится творчество другого художника по имени Шичан, носившего фамилию Ван и имевшего к тому же псевдоним Лишань. Именно этого живописца Чжан Хэн и назвал автором свитка. Можно полагать, что и без анализа манеры живописи, на котором Чжан Хэн делал особенный акцент и который доступен, пожалуй, только такому знатоку, как он, по одному присутствию печати с псевдонимом можно было бы в рамках традиционной методики экспертизы пересмотреть неверную атрибуцию¹¹. Это косвенно подтверждается тем, что писал сам Чжан Хэн по поводу другой картины, приписывавшейся Сюй Шичану: "На описанной в седьмой тетради "Записок о знаменитых картинах из кабинета Сюйчжай (*Сюйчжай мин хуа лу*)" /каталог Пан Юаньцзи 1909 г./ картине сунского Сюй Шичана "Горная деревня в предзакатной дымке (*Шань цунь му лу*)" также имеется печать "Лишань". Хотя я и не видел самой картины, все же могу утверждать, что исполнена она Ван Шичаном, а в состоящей из трех знаков подписи "Сюй Шичан" иероглиф "Сюй" добавлен кем-то позднее" [151, с. 6].

Необходимо только подчеркнуть, что, опираясь на воспроизведение или описание объекта, Чжан Хэн опровергает существующую атрибуцию, не пытаясь обсуждать подлинность этих свитков как работ минского Ван Шичана.

По примеру китайского эксперта я в статье "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань" настоящего цикла сделал заключение о ложности произведения, которое никогда не видел, только на основании его описания в каталоге "Туйань цзиньши шухуа ба", составленном Лян Чжанцзюем в середине 19 в.

Гораздо более спорными представляются попытки доказать или подтвердить аутентичность объекта на основе изучения репродукций¹². Даже в том случае, когда эксперт сравнивает две версии одного произведения и приходит к выводу о том, что одна из них вторична и представляет собой копию другой, это не может служить доказательством подлинности первой, которая может быть просто более грамотной и более искусной копией.

Приведенные выше примеры проведения экспертизы с отрицательными выводами по описаниям или по фотографиям можно дополнить более сложным случаем, когда используется и то и другое. Опираясь на имеющийся опыт,

возьму на себя смелость высказать свое мнение еще об одном произведении, которое не видел в оригинале, а знаю по репродукциям (причем довольно низкого качества) и по описанию в статье К.Ф. Самосюк, посвященной атрибуции хранящегося в Государственном Эрмитаже свитка Цю Ина "Восемнадцать архатов", являющегося свободной копией живописи Ли Лунмяня [106]. Эта статья, увидевшая свет в 1989 г., с моей точки зрения, если и не первая, то, безусловно, лучшая работа по атрибуции китайской живописи в отечественной литературе.

В своем исследовании автор, по ее собственным словам, использовала навыки атрибуционной работы, освоить которые ей помогло исследование ван Гулика [11]. Эти навыки, включающие на самом деле многие приемы традиционной китайской методики, позволили К.Ф. Самосюк сделать целый ряд убедительных выводов, касающихся отдельных элементов экспертизы, но с итоговым ее заключением вряд ли можно согласиться.

Свиток, о котором идет речь, состоит из смонтированных вместе четырех частей:

- 1) живописной композиции с подписью и печатью Цю Ина¹³, со стихами, завершающимися датированной 1524 г. подписью и печатью Вэнь Чжэнмина¹⁴, еще с одной его печатью и двумя коллекционерскими печатями 19 в.;
- 2) каллиграфии с текстом сутры, датированной 1514 г., с подписью и печатью Вэнь Чжэнмина¹⁵;
- 3) послесловия, датированного 1528 г.¹⁶, с подписью и печатью Тан Иня;
- 4) послесловия, датированного 1651 г.¹⁷, с подписью и печатью Юань Чаньжу.

Проанализировав все имеющиеся на свитке даты, подписи и печати, проведя сравнение каллиграфических почерков с аутентичными образцами, найдя аналогии сюжету и художественным особенностям живописи свитка, К.Ф. Самосюк пришла к следующим выводам.

- 1) Три имени (Цю Ина, Вэнь Чжэнмина и Тан Иня) в принципе могли быть объединены в одном свитке.
- 2) Изображение архатов и подражание манере Ли Лунмяня не случайны в творчестве Цю Ина.
- 3) Аутентичность каллиграфии и печатей Вэнь Чжэнмина на живописи доказать нельзя.
- 4) Сюжет, элементы композиции, отдельные фигуры, манера изображения элементов пейзажа в эрмитажном свитке находят аналогии в известных работах Цю Ина, в энциклопедии 1585 г. "Сань цай тухуэй" и в произведениях других авторов 16 в.
- 5) Живопись выполнена добротнo и уверенно, но "картины зрелого Цю Ина, безусловно, лучше".

6) Подлинность каллиграфии текста сутры вызывает сомнения, а ее дата свидетельствует о том, что она к живописи не имеет отношения.

7) Послесловие Тан Иня - подделка, возможно, копия существовавшего оригинала.

8) Послесловие Юань Чаньжу - подлинное, но может быть перенесенным с другого свитка.

9) Печати Цю Ина и Вэнь Чжэнмина на живописной части старше, чем коллекционерские печати 19 в.

10) Шелк, на котором выполнена живопись, старше и отличается от обычного шелка 19 в.

Обобщая эти выводы, К.Ф. Самосюк совершенно справедливо пишет: "Итак, мы не имеем ни одного прямого доказательства подлинности живописи на свитке". Эта фраза свидетельствует о том, что она пыталась найти то, чего не может быть в принципе. А далее, фактически продолжая свои попытки, К.Ф. Самосюк приходит к следующему заключению: "И все же, располагая такими косвенными данными, как иллюстрации в "Сань цай тухуэй", как существование свитка в 19 в., необычную квадратную форму печати Цю Ина, отсутствие печати Юань Чаньжу как одного из владельцев на части 1-й /то есть на живописи/, качество и состояние шелка, красок и печатей, идентичность подписей Цю Ина и Вэнь Чжэнмина /по-видимому, подразумевается сходство с образцами подлинных подписей и печатей/, я склоняюсь к тому, чтобы считать свиток подлинной и самой ранней из сохранившихся работой Цю Ина". На самом деле ни один из перечисленных признаков даже косвенно не свидетельствует о подлинности живописи¹⁸.

Было бы продуктивнее рассмотреть весомость аргументов, говорящих о том, что работа Цю Ина не является подлинником.

В индексе Дж. Фергюсона имеется восемь упоминаний работ Цю Ина с изображением архатов, в том числе и свиток "Копия 'Восемнадцати архатов' Ли Гунлиня (*Му Ли Гунлинь ши ба инчжэнь*)" [82, т. 1, с. 9]. Он описан в составленном в 1744 г. каталоге дворцовой коллекции императора Цяньлуна "Мидянь чжулинь", в котором приведены размеры произведений, а также все имеющиеся на них подписи, печати и колофоны [142, с. 214]. К сожалению, найти этот каталог не удалось. Но уже то, что в него включена работа Цю Ина с названием, полностью соответствующим эрмитажному свитку, кое о чем говорит.

Прежде всего, это подтверждает сам факт создания Цю Ином копии "Восемнадцати архатов" Ли Гунлиня, изложенный в колофонах эрмитажного свитка. Кроме того, поскольку на хранящемся в Эрмитаже экземпляре нет императорских печатей, это свидетельствует о существовании, по крайней мере, двух версий этого свитка Цю Ина. Более вероятно, конечно, что одна из них является его подлинной работой, а вторая - копией, и что первая давно известна, если так можно выразиться, "учтена" и именно она попала в императорское

собрание. Впрочем, это не исключает некоторой вероятности того, что эрмитажный свиток все же представляет собой еще один авторский вариант.

Однако примем во внимание выводы самой К.Ф. Самосюк о ложности каллиграфических частей Вэнь Чжэнмина (текста сутры) и Тан Иня. Для чего было нужно монтировать их вместе с живописью Цю Ина, если бы она была подлинной? Конечно же, они присутствуют в свитке либо потому, что были с большей или меньшей точностью скопированы с оригинала, копией которого является эрмитажный свиток, либо потому, что были созданы специально для придания достоверности живописной подделке. Последнее менее вероятно в свете той истории, которая изложена в автографе Тан Иня и, похоже, в основных чертах соответствовала действительности. И в том и в другом случае, это свидетельство ложности живописной части свитка.

Предположим, что тот, кто добавил к свитку поддельную каллиграфию (или копию существовавших оригиналов¹⁹) Вэнь Чжэнмина и Тан Иня, сделал это потому, что принял подлинную живопись за копию. Конечно, это маловероятно, но в какой-то степени ставит под сомнение высказанные аргументы, обосновывающие тезис о ложности живописи. Есть ли в самой живописной части признаки ее вторичности?

Оказывается, есть.

Во-первых, стихотворные надписи на ней, выполненные якобы Вэнь Чжэнмином, датированы 1523 или 1524 г. Однако среди достоверных работ Вэнь Чжэнмина нет ни одной, датированной периодом с 1522 по 1526 г. (что, возможно, связано с тем, что Вэнь Чжэнмин этот период сначала был занят экзаменами, а затем литературными, историческими и прочими трудами, связанными с его государственной службой в Пекине (см. биографическую справку в примечании 40 к статье "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань"). Теоретически рассуждая, следует признать, что существует некоторая вероятность встретить подлинную работу Вэнь Чжэнмина, относящуюся к этому периоду, поскольку он был в это время жив. Но вероятность эта настолько мала, что ею можно пренебречь и утверждать, что произведение Вэнь Чжэнмина, датированное 1522 - 1526 гг., является ложным²⁰.

Как следствие возникает вопрос: "Зачем на подлинной живописи делать ложную надпись?" Ответ очевиден - чтобы придать этой живописи вид подлинной.

В дополнение к сказанному обратим внимание на подписи и печати Цю Ина и Вэнь Чжэнмина на живописной части свитка, которым К.Ф. Самосюк находит аналогии. Да, возможно, они похожи на те, которые имеются на подлинных работах двух мастеров. Но сходство двух объектов не является доказательством их аутентичности. Достаточно посмотреть на подлинный оригинал надписи императора Цяньлуна и его копию, воспроизведенные в статье В. Фонга [8, ил. 9, 10] и сканированные на ил. 7, рис. 1 и 2, чтобы в этом

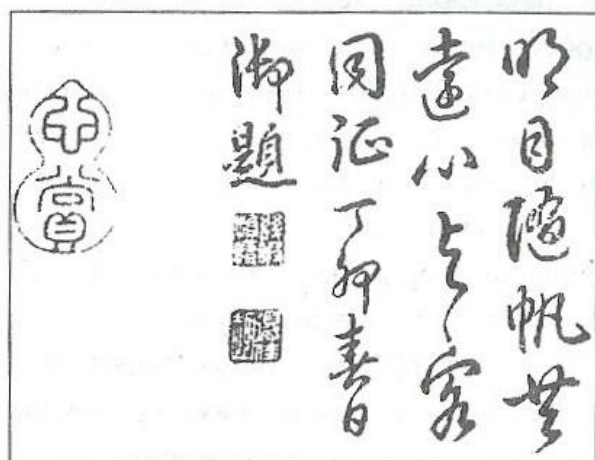


Рис. 1

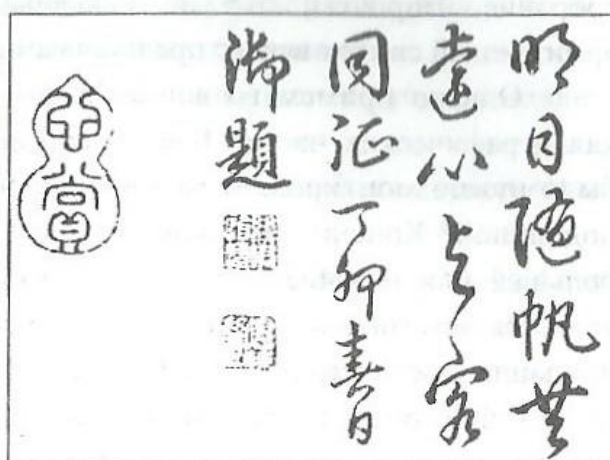


Рис. 2

Ил. 7

убедиться. С другой стороны, в конкретном случае, о котором идет сейчас речь, аналогия, или сходство, весьма относительны. Дело в том, что подписи Цю Ина и Вэнь Чжэнмина на живописной части эрмитажного свитка, хотя и похожи на существующие подлинные образцы, но настолько редко встречаются даже по отдельности, что их присутствие на одном свитке почти невероятно²¹. Форма печати Цю Ина, по-видимому, в данном случае не может быть использована в качестве аргумента для атрибуции (см. примечание 13).

Вот теперь, как мне кажется, доказательства ложности самой живописи достаточно весомы, чтобы их признать и сделать заключение о том, что свиток из коллекции Государственного Эрмитажа является копией. Те соображения, что приведены К.Ф. Самосюк в качестве основания для признания аутентичности свитка, на самом деле позволяют говорить лишь о том, что это хорошая копия, отражающая художественные особенности живописи и исторические реалии конца 16 в. Если признать, как это делает К.Ф. Самосюк, колофон Юань Чаньжу подлинным и имеющим отношение именно к этой версии свитка, то копия эта была выполнена до 1651 г., то есть в конце 16 - начале 17 в. Это вполне вероятно, поскольку известно, что в конце периода Мин в Сучжоу было налажено производство копий живописи Цю Ина, в том числе и с поддельными надписями Вэнь Чжэнмина (см. первую статью данного цикла "О методике атрибуции китайской живописи"). Если же считать, что надпись Юань Чаньжу была сделана к другому, то есть подлинному свитку Цю Ина, возможность чего не отрицает сама К.Ф. Самосюк, то он был смонтирован с копией, которая была создана позже, для подтверждения ее подлинности.

Чтобы завершить разговор о свитке "Восемнадцать архатов", отмечу поразительное совпадение: и в Государственном Эрмитаже и в Государственном музее Востока есть по одному сложносоставному свитку Цю Ина, каждый из которых является копией конца 16 - начала 17 в. и сопровождается ложным

колофоном Вэнь Чжэнмина с до сих пор не встречавшейся в его подлинных работах датой²². Мне не известна история поступления в музей эрмитажного свитка, поскольку об этом ничего не сказано в статье К.Ф. Самосюк, но могу выдвинуть предположение, что оба свитка, во-первых, имеют одинаковое происхождение - из одной мастерской или центра по изготовлению поддельных произведений Цю Ина в Сучжоу, а во-вторых, попали в наши музейные коллекции одинаковым образом (если и не через собрание С.П. Рябушинского, разделенного после революции 1917 г. между разными музеями, то через руки другого лица, получившего свиток вместе с С.П. Рябушинским из одного источника). Однако подтверждение или опровержение этой гипотезы оставляю будущим исследователям.

Фотографии или репродукции могут быть использованы для проведения аналогий при стилистическом анализе, если он выступает не основным, а дополнительным аргументом в атрибуции объекта. Рассмотрим, например, свиток, который приписывается юаньскому художнику Чжу Дэжуню и считается одним из наиболее ранних произведений китайской живописи в собрании ГМВ.

Чжу Дэжунь (1294-1365), другие имена: *цзы* Цзэминь, хао Мэйюй, Мэйюй-саньжэнь, Вэнтун-шаньжэнь, Суйян-шаньжэнь, уроженец г. Суйян (ныне Шанюэ, пров. Хэнань). Поэт, каллиграф, живописец. Жил сначала в Сучжоу, а затем переехал в Куньшань (пров. Цзянсу). Среди современников слыл высоко эрудированной и рафинированной личностью. Служил чиновником в таможенных органах провинции Цзянсу. Под влиянием дружбы с Чжао Мэнфу (1254-1322) и с группировавшимися вокруг него другими художниками стал последователем школы Возрождение древности (*Фугупай*): в поэзии следовал традициям Ли Бо (701-762), в каллиграфии - Ван Сичжи (321-379), в живописи - Го Си (11 в.). Работал в жанре пейзажа и *жэньу*. Дошедших до наших дней подлинных работ немного, судя по ним, в подписях чаще использовал фамилию с псевдонимом Цзэминь, а иногда и полное имя Чжу Дэжунь [158, с. 224; 160, т. 1, с. 286-287; 20, т. 4, с. 77-78 и т. 7, с. 111; 142, с. 127].

Вертикальный свиток²³, записанный в инвентаре музея под названием "Ученый под двумя соснами", выполнен на бумаге черной тушью в жанре *шуймо шаньшуй* (монохромный пейзаж). На картине изображен уголок горного ущелья с водопадом на заднем плане и двумя старыми соснами и молодым бамбуком - на переднем. Под соснами прямо на земле сидит, облокотившись о лежащий рядом узелок, бородатый мужчина в свободном широком халате - отдыхающий путник (удалившийся от дел ученый?) [169, ил. 7]²⁴.

В верхнем правом углу авторская надпись: "В третий день двенадцатого месяца года *жэнь-цзы* периода *Чжун-чжэнь* написал Мэйюй Чжу Дэжунь". Под надписью две именные печати: "Чжу" (круглая) и "Дэжунь".

Коллекционерские печати: на боковом обрамлении внизу "Ханьби-чжужэнь" (круглая), под ней "Хранится в доме Хуабу по фамилии Лю (*Хуабу Лю*

ши цзя цан)" и в левом нижнем углу живописи "Жунфэн". Над последней печатью и в левом верхнем углу еще три неразобранные печати.

Дата, указанная в авторской надписи, соответствует 1373 г. по общей хронологии и содержит в себе сразу двойную ошибку. Во-первых, она относит картину ко времени через семь лет после смерти художника. Во-вторых, период Чжи-чжэн продолжался с 1341 до смерти юаньского императора Шунь-ди в 1370 г.²⁵, а года под циклическими знаками жэнь-цзы в этом промежутке вообще не было. Подобная серьезная ошибка свидетельствует о том, что перед нами работа копииста, причем не очень высокого класса.

Поскольку композиция не имеет авторского названия, поиски исходного оригинала затруднены, несмотря на малочисленность произведений Чжу Дэжуня. В индексе Дж. Фергюсона всего 17 названий, среди которых нет ни одного, с которым тематически можно было бы связать музейную композицию [82, т. 1, с. 85]. Вообще из дошедших до наших дней лишь один свиток Чжу Дэжуня имеет упомянутое в перечне название "Слушают игру на цинь под деревьями (Линь ся тин цинь)", да и тот О. Сиреном отнесен к категории "В?", то есть поздних копий или свободных подражаний [20, т. 6, ил. 92 и т. 7, с. 111]. В число несомненных подлинников О. Сирен включил только три вещи: "маленькую картинку", смонтированную на одном горизонтальном свитке с работами других авторов, альбомный лист из собрания Гугун и небольшой горизонтальный свиток, хранящийся в Японии [20, т. 7, с. 110-111]. В Шанхайском словаре приведены образцы подписей и печатей с еще двух считаю-

щихся подлинными работ [160, т. 1, с. 286-287]. Ни одно из упомянутых реальных произведений не могло послужить прототипом музейной копии.

Однако сравнение с ними выявляет целый ряд признаков, помимо ошибки в дате подтверждающих вывод о том, что музейный свиток не принадлежит кисти Чжу Дэжуня. К ним прежде всего относится начертание фамильного иероглифа "Чжу" в подписи художника. В подлинных автографах первая черта всегда имеет необычный наклон, начинаясь слева сверху, идет вправо вниз (ил. 8, рис. 1). На музейном свитке она написана вертикально (ил. 8, рис. 2).

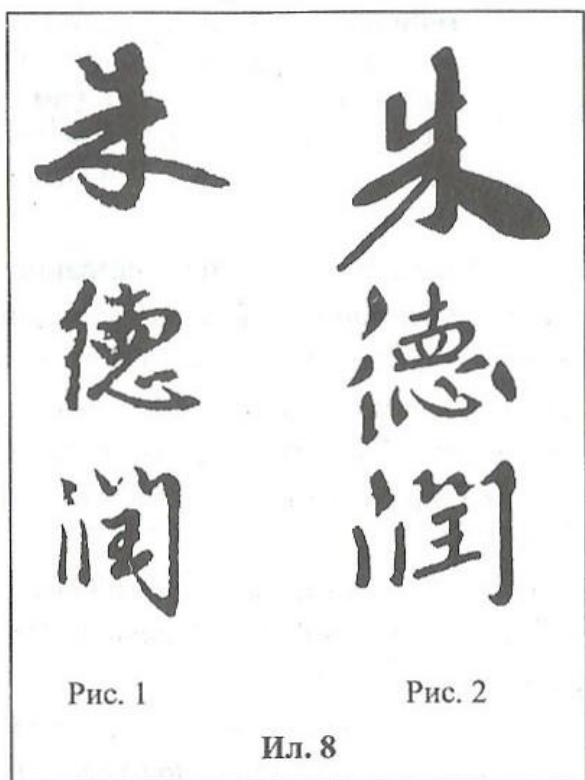




Рис. 1



Рис. 2

Ил. 9

Имеющаяся на музейной работе печать "Дэжунь" не зафиксирована в подлинниках. Зато она почти точно соответствует оттиску на картине "Собрание ученых (*Вэнь хуэй ту*)" [114, т. 1, ил. 39], характеризуемой О. Сиреном как "работа в манере мастера, вряд ли являющаяся подлинной" [20, т. 7, с. 111]. Любопытно, что и фамилия художника на этом сомнительном свитке написана так же, как на музейной картине.

По сюжету, по общей композиции, по художественным и техническим приемам наиболее близкую аналогию музейной композиции можно найти в упоминавшемся свитке "Слушают игру на цинь под деревьями (*Линь ся тин цинь*)" из собрания Гугун [20, т. 6, ил. 92]. Сравнение последнего с подлинными произведениями, например с альбомным листом "Лодка под утесом с сосной (*Сун янь фу тин*)" [20, т. 6, ил. 93], показывает, что это удачное воспроизведение манеры Чжу Дэжуна.

Черты, отличающие живопись музейного свитка от подлинных работ Чжу Дэжуна и удачных подражаний, можно проследить не только по репродукциям, но даже и по их воспроизведению средствами компьютерной черно-белой графики. Значительно отличается трактовка веток сосен: своеобразные закругляющиеся штрихи, которыми Чжу Дэжунь и его умелые подражатели передают концы сосновых веток, в музейной копии заменены стандартными, острыми и колючими линиями (ил. 9, соответственно рис. 2 и 1).

В изображении стволов деревьев вместо градации тушевых штрихов, выявляющих их форму, использованы совершенно одинаковые "кружочки" и "точки". В композиции из Гугуна край площадки над водой очерчен "живой" линией. Ее направление, толщина и насыщенность изменяются в нужных местах таким образом, чтобы подчеркнуть горизонтальность поверхности, на которой сидят музыкант и слушающие музыку. В музейном свитке линия как бы существует сама по себе, независимо от изображенного объекта, поэтому и

площадка с фигурой мужчины производит впечатление скорее вертикальной, чем горизонтальной плоскости. Особенно показательное сравнение изображения волн вокруг лодки и водного потока, преодолевающего небольшой порог, в подлиннике с абсолютно безжизненными линиями справа от сидящей фигуры на музейной картине, в которых не сразу узнаешь изображение водопада (соответственно ил. 10 и 11).



Ил. 10

Любопытно, что у О. Сирена среди весьма сомнительных копий с работ Чжу Дэжуня упоминается картина с изображением фигуры ученого, сидящего под двумя соснами, датированная тем же, что и музейный свиток, не существовавшим в период Чжи-чжэн годом жэнь-цзы. При этом О. Сирен сослался на публикацию начала нашего века, которую, к сожалению, разыскать не удалось. Поэтому остается лишь гадать, идет ли в данном случае речь об одной и той же работе или о двух копиях с какого-то утраченного подлинника Чжу Дэжуня. Все сказанное выше свидетельствует, что музейный свиток представляет собой позднюю копию или подражание работе Чжу Дэжуня.

Все три разобранные и идентифицированные коллекционерские печати принадлежат знатоку каллиграфии и живописи Лю Жу (1759-1816), пользовавшемуся псевдонимом Хуабу-саньжэнь, и соответствуют опубликованным в Шанхайском словаре № 11, 32 и 42 [160, т. 2, с. 1435-1436,]. Печати, по видимому, являются подлинными, поскольку их не имело смысла подделывать для подтверждения подлинности произведения якобы 14 в. Поэтому музейная копия датируется временем не позднее конца 18 - начала 19 в.



Ил. 11

Рассмотрим еще один пример того, как анализ эпиграфического²⁶ материала можно дополнить сравнением объекта экспертизы с опубликованными образцами.

В музее хранится альбом из 12 отдельных листов с пейзажами (инв. № 1599-I – 1610-I), который в инвентарных записях числится работой Ван Хуэя (1632-1717). Такая атрибуция принадлежит Ван Хуну и О. Н. Глухаревой, которые датировали весь альбом 1691 г. [35, с. 4.; 41, с. 14-15], и, насколько мне известно, никем не подвергалась сомнению. Л.Е. Бадылкин датировал один лист по дате (1691 г.), имеющейся на нем в надписи вместе с именем автора, а остальные - годами жизни Ван Хуэя [100, б. п.].

Ван Хуэй (1632-1717), другие имена: Шигу, Шигу-цзы, Гэнъянь, Гэнъянь-саньжэнь, Гэнъянь-вайши, Гэнъянь-елао, Гэнъянь-лаожэнь, Сюэли-даожэнь, Тяньфан-сяньжэнь, Сяньвэнь, Цюйцяо, Хайюй, Цинхуэй-вайши, Цинхуэй-чжужэнь, Цинхуэй-лаожэнь, Уму-шаньжэнь, Цзяньмэнь-цяокэ. Уроженец Юйшани (г. Чаншу, пров. Цзянсу).

Родился в семье художника в третьем поколении, рисовать начал еще в детстве и сразу проявил недюжинные способности. Его рисунки увидел один из ведущих художников своего времени Ван Цзянь (1598-1677) и взял Ван Хуэя к себе в дом учеником, посоветовав больше изучать секреты мастерства великих живописцев прошлого. Со временем, вынужденный уехать в другое место в связи с новым назначением на службу, Ван Цзянь представил Ван Хуэя своему другу Ван Шиминю (1592-1680), не менее известному мастеру живописи. Став учеником Ван Шиминя, Ван Хуэй вместе с ним совершил большую поездку по районам к югу и северу от р. Янцзы, во время которой смог изучить и скопировать большое количество классических произведений в частных коллекциях друзей своего нового наставника.

Ван Хуэй поддерживал дружеские отношения с Юнь Шоупином (1633-1690), сторонником "реалистической" живописи с натуры (*се шэн*), что, возможно, оказало свое влияние и на взгляды самого Ван Хуэя на живопись. Тем не менее и в дальнейшем на протяжении всей жизни Ван Хуэя копирование, подражание и интерпретирование старых мастеров оставалось лейтмотивом его творчества. Благодаря врожденному таланту и необыкновенному трудолюбию (работая зачастую даже ночью при свете свечей) Ван Хуэй добился блистательных успехов и широкого признания. В 1672 г., когда, по выражению О. Сирена, он был еще молодым человеком (40 лет! – В.С.), а известность его была умеренной, Чжоу Лянгун (1612-1672) в "Лиюань ду хуа лу" писал о нем как о величайшем художнике среди тех, кто родился за последние сто лет, и сообщал о том, что копии, выполненные Ван Хуэем, практически ничем не отличались от оригиналов, так что некоторые использовали их в корыстных целях – монтировали в старинном стиле и выдавали за подлинники. В начале 1690-х гг. его слава достигла двора и император Канси (1654-1722, правил 1661-1722) после своей второй (1689) инспекционной поездки в южные провинции Китая назначил его руководителем группы художников, которым было поручено написать 12 горизонтальных свитков под общим названием "Нань сюнь ту (Инспекционная поездка на юг)". Рассказывают, что наследный принц, будущий император Юнчжэн (1678-1735, правил 1722-1735), как-то пригласил его к себе, принимал как равного, попросил исполнить для него картину и, восхищенный результатом, написал большими иероглифами строку из стихов поэта 4-5 вв. Се Линъюня "Ослепительный свет гор и вод (*Шань шуй цин хуэй*)". Знаки "*Цинхуэй* (ослепительный свет)" Ван Хуэй после этого использовал в качестве одного из своих псевдонимов.

Творческое наследие Ван Хуэя велико, достаточно много его работ и в коллекциях за пределами Китая. Большинство из них – это произведения, помеченные в авторских надписях как копии, подражания или интерпретации картин известных мастеров периодов Тан, Сун, Юань и Мин. Ван Хуэй оставил, наверное, как никто другой, много датированных работ. Однако, опираясь на них, трудно проследить какую-либо эволюцию в художественных пристрастиях или в творчестве Ван Хуэя. По его собственным словам, он многие годы не мог найти правильного пути, не зная, какой из многочисленных художественных школ, существовавших в то время, лучше следовать, пока не понял, что необходимо использовать все лучшее, что есть у разных мастеров и в разных направлениях. Некоторые историки китайского искусства, в частности О. Сирен, не очень высоко ставили творческие потенции Ван Хуэя, причисляя его к эклектикам, хотя и отдавали дань техническому совершенству его живописи. Однако начиная с 1980-х гг. среди китайских авторов стало преобладать другое отношение к Ван Хуэю. Подчеркивается, что в отличие от своих учителей Ван Цзяня и Ван Шиминя он не слепо копировал своих предшественников – источником его творчества были не только старые картины, "хранящиеся в сундуках", но и наблюдения за живой природой. Используя достижения выдающихся мастеров прошлого, Ван Хуэй создал свой собственный стиль, отличающийся прежде всего удивительным богатством и разнообразием художественных приемов.

Ван Хуэй считается главой *Юйшань пай* (юйшаньской школы)²⁷, являющейся ответвлением сучжоуской школы; у него было много последователей, и он оказал большое влияние на развитие китайской живописи в 18-19 вв. [20, т. 4, с. 176-184; 158, с. 130; 142, с. 151; 145, с. 42; 161, с.38-40].

Все рисунки альбома, хранящегося в ГМВ, выполнены в одном стиле, очевидно одной и той же рукой. На "Зимнем пейзаже с лодкой" (инв. № 1601-I, ил. 12) имеется надпись с датой и подписью: "В начале лета года *синь-вэй* /1691 г./ нарисовал в Цзиньлине /Нанкине/, сидя у восточного окна гостиницы. Шигу Ван Хуэй". Под подписью стоит печать "Шигу", а в нижнем правом углу живописного поля – "Печать Ван Хуэя (*Ван Хуэй чжи инь*)".



Ил. 12

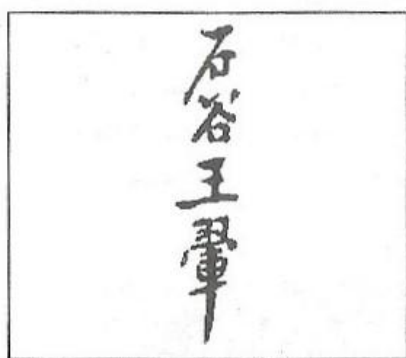


Рис. 1



Рис. 2

Ил. 13

Подпись по составу элементов соответствует известным подписям художника [160, т. 1, с. 100, № 143-144], но по начертанию сильно от них отличается, в частности слишком горизонтальным написанием "горизонтальных" черт иероглифов (ил. 13, рис. 1), которые у самого Ван Хуэя всегда как бы взлетают кверху слева направо и придают его почерку легкий, стремительный характер (ил. 13, рис. 2) [160, т. 1, с. 99-101]. Вообще каллиграфия надписи, аккуратная и скованная, не похожа на обычный почерк Ван Хуэя, в особенности в его зрелые годы, какой можно видеть, например, в датированных 1705 г. колофонах мастера на работах Юнь Шоупина [177, б. п. (ил. 1, 2, 4, 6, 7, 10)] и в надписях на его собственных произведениях: на копии картины Ван Мэна "Высокий бамбук и далекие горы (*Гао чжу юань шань*)" из Кливлендского музея искусства [130, с. 261, ил. 244], на альбомных листах 1677 г. [20, т. 6, ил. 403, 405], на свитках 1672 г. из Шанхайского музея [166, ил. 76], 1694 г. из коллекции Э. Эриксона [20, т. 6, ил. 402] и 1715 г. из Художественного музея г. Тяньцзиня [133, ил. 72].

Вторая печать (в левом нижнем углу) похожа на № 30 в Шанхайском словаре [160, т. 1, с. 96], а первая, расположенная под подписью, с двойным контуром иероглифов не находит никаких аналогий среди более 300 учтенных образцов.

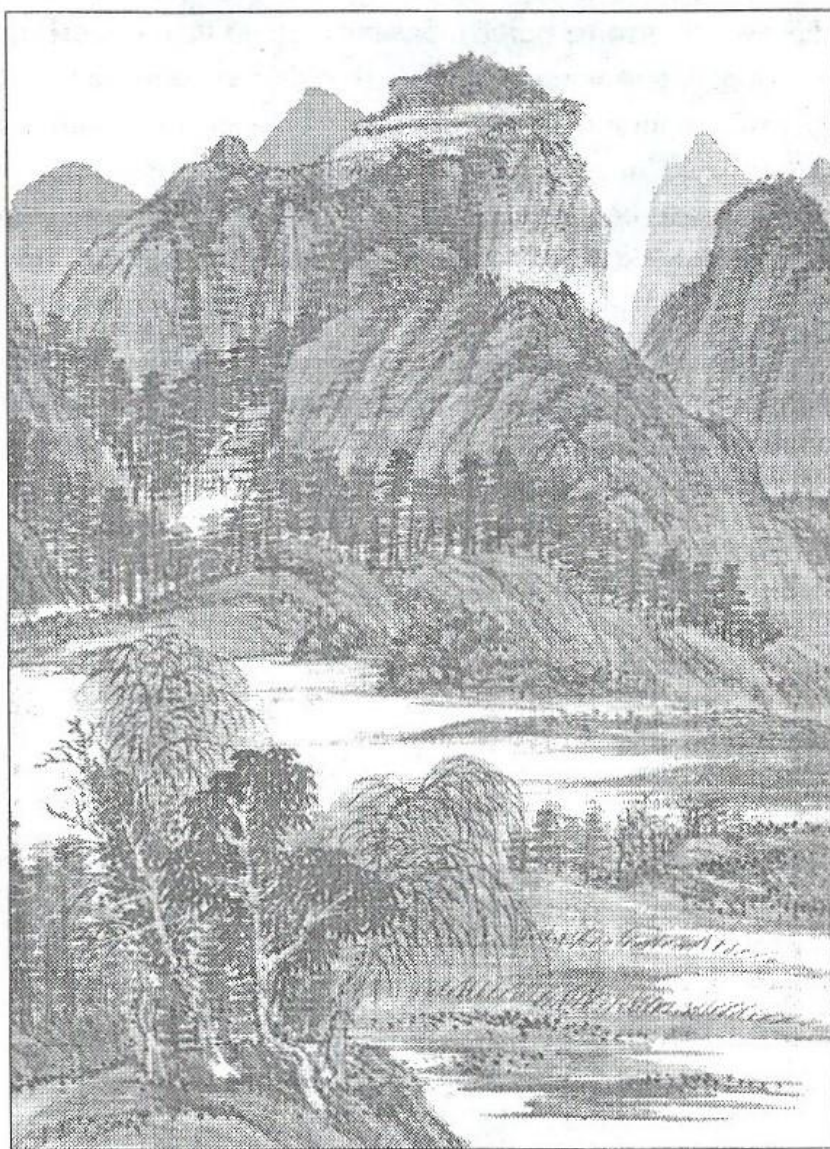
Уже этого достаточно, чтобы поставить под сомнение подлинность альбомных листов.

Что же касается самой живописи, то, если принять утверждения некоторых авторов об ее эклектичности, поиск аналогий манере исполнения музейных листов может показаться малоперспективным. Однако это не так.

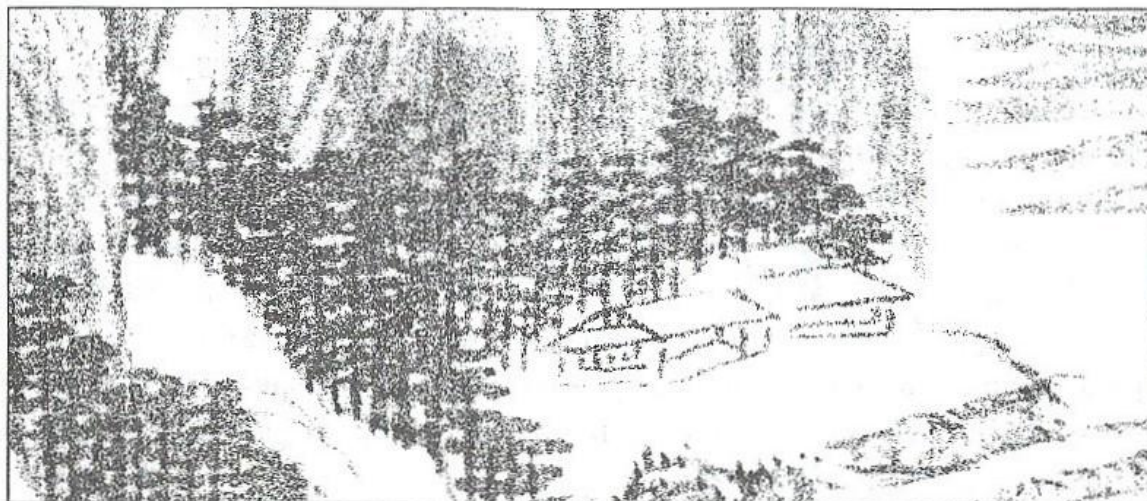
Если просмотреть опубликованные репродукции картин Ван Хуэя (а их, вероятно, больше, чем произведений любого другого китайского художника), то создается впечатление, что при всем разнообразии стилей, которым он следовал, ему удалось выработать свою собственную манеру, особенностью которой как раз и является гармоническое сочетание самых разных художественных

приемов. Можно согласиться с теми китайскими искусствоведами, кто пишет о том, что в отличие, например, от своего современника, не менее известного художника Ван Юаньци (1642-1715), отдававшего предпочтение горизонтальному штриху *ца*, положенному "подобно небольшим камням в кладке стены" и придававшему всем его работам определенную монотонность, Ван Хуэй использовал богатую палитру выразительных средств, включающую все многообразие штрихов *цунь* [145, с. 42]. И действительно, в работах Ван Хуэя наиболее характерной чертой является, на первый взгляд, хаотичное нагромождение многочисленных штрихов-точек, отличающихся по размерам, наклону и интенсивности цвета, с помощью которых выявляется форма и фактура изображенных объектов.

Рисунки из музейного альбома, о которых идет речь, как мне кажется, с точки зрения сюжетов и композиции, более или менее похожи на работы Ван Хуэя. Но подавляющее преобладание в них однообразных горизонтальных штрихов *ца* в изображении деревьев на дальнем, а иногда и на переднем плане и складок гор, как в "Монастыре в горах" (инв. № 1607-I, ил. 14), совершенно для него не характерно. Конечно, подобный прием, восходящий еще к творчеству Ми Южэня (1086-1165) и даже названный его именем в знаменитом трактате "Слово из Сада с горчичное зерно" [63, ил. 69], иногда использовался и Ван Хуэем. Но стоит сравнить, например, как это сделано в музейном листе "Горный пейзаж с водопадом" (инв. №



Ил. 14



Ил. 15

1604-I) (ил. 15, фрагмент) и в подлинной композиции Ван Хуэя (ил. 16, фрагмент), чтобы понять разницу. Дело не в самом применении этих штрихов, а в том, как они используются, то есть в мастерстве исполнения, и в том обилии, в каком они видны и на этом листе и в нескольких других рисунках из альбома.

Помимо сказанного, в подлинных работах Ван Хуэя не найти грубых широких мазков темной краски на водной поверхности, как в уже упомянутом "Монастыре в горах" или в "Пейзаже с соснами" (инв. № 1599-I), "Пейзаже со старыми ивами" (инв. № 1605-I) и в "Горном пейзаже" (инв. № 1602-I). Передача дальних горных вершин размывами туши, присутствующая в семи листах альбома, также не свойственна Ван Хуэю. И наоборот, характерные для него многочисленные штрихи-точки практически отсутствуют в музейном альбоме.



Ил. 16

На основании всего сказанного можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что все листы группы не являются подлинными произведениями Ван Хуэя. Мало того, это, скорее всего, даже не копии его работ. Во всяком случае - не копии-кальки.

Многие использованные в альбомных листах приемы живописи, примененные, правда, с большим мастерством, можно гораздо чаще и в большем количестве увидеть у Ван Юаньци (1642-1715) (ил. 17, фрагмент) [133, ил. 77.; 114, т. 2, ил. 257, 260], Ван Юя (раб. 1681-1759) [133, ил. 88], Юнь Си (?-1757) [133, ил. 87] и некоторых других художников 1-й половины 18 в. Учитывая это, а также качество шелка, на котором исполнены альбомные листы, и состояние их сохранности, можно полагать, что это самостоятельные работы неизвестного мастера 18 в., с добавленной кем-то имитацией надписи и печатей Ван Хуэя с целью выдать их за творение знаменитого живописца.



Ил. 17

В заключение можно сказать, что приведенные выше конкретные примеры, на мой взгляд, позволяют утверждать, что экспертиза китайской живописи по фотографиям возможна, но тогда, когда речь идет об аутентификации с отрицательным результатом, то есть если вопрос касается не подлинного произведения, а столь часто встречающихся в китайской живописи копий и подделок.

При этом необходимым условием представляется наличие в объекте эпиграфического материала (авторских и коллекционерских подписей, печатей, надписей, колофонов и т. п.), в котором признаки ложности найти, как правило, легче, чем в самой живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Речь, конечно, идет об обычных воспроизведениях объекта с помощью фотографирования (ксерокопирования, сканирования или других подобных методов), а не о специальных видах съемки, скажем, в рентгеновских или инфракрасных лучах и т. п., которые являются вспомогательными инструментами, иногда расширяющими возможности визуальной экспертизы. Впрочем, применительно к китайской живописи методы научно-технического исследования пока остаются непродуктивными - об этом, в частности, писали К.Ф. Самосюк из Государственного Эрмитажа [106, с. 83] и китайские эксперты Чжан Хэн [151, с. 8] и Ян Синь [181, с. 48].
- ² Представления автора о типах и разделах экспертизы изложены в первой статье цикла "О методике атрибуции китайской живописи".
- ³ Оформление китайской живописи в раму, а не в виде вертикального или горизонтального свитка, вопреки бытующему мнению выполнялось не только на Западе и не только в самом Китае для иностранцев. Начиная, по крайней мере, с конца 19 в. оно использовалось также и в традиционном китайском интерьере. Когда впервые появилась подобная практика, сказать трудно, поскольку в литературе, насколько мне известно, она вообще не упоминается (см., например, работу В.Г. Белозеровой, специально посвященную различным способам оформления китайской живописи [27]). Представляется очевидным, однако, что произошло это под влиянием распространения в Китае элементов западной культуры. Но та легкость, с которой новая форма картины прижилась в Китае, и ее необычайная популярность в современной традиционной живописи других стран Дальнего Востока (Кореи и Японии), возможно, связаны также и с собственными традициями художественной дальневосточной культуры.
- ⁴ Четыре свитка Шэнь Цюаня "Времена года" в собрании Государственного музея Востока (инв. № 2313-I, 2314-I, 2317-I и 2319-I), один из которых опубликован [41, с. 15, ил. б. п.], хотя, казалось бы, тоже могут быть использованы для аналогий, но поскольку сами являются копиями, причем не очень высокого качества, то могут служить для этой цели лишь косвенным образом. Хранящийся в Государственном Киевском музее Западного и Восточного искусства вертикальный свиток "Голуби и цапли" (инв. № ДВ 1243, КЖ 879-2) [73, с. 106, кат. № 145] выглядит скромнее и проще, однако его аутентичность, возможно, еще требует подтверждения.
- ⁵ Как, например, на веере "Осенние цветы и бабочка (Цю хуа цзяде)", где в подписи имеются иероглифы "цзинь хуа (почтительно нарисовал)" [88, ил. 87].
- ⁶ Можно было бы предположить, что по какой-то причине Цзян Тинси, тем не менее, не использовал общепринятую формулу вежливости придворных художников (что само по себе весьма маловероятно). Но обращает на себя внимание уже совсем невероятное в этом контексте совпадение циклических знаков на картине, подписанной именем Цзян Тинси, и в композиции с именем Шэнь Цюаня. Такое совпадение наиболее логично объяснить тем, что эти циклические знаки были произвольно выбраны одним копиистом произведений двух художников.
- ⁷ Даже если имеется в виду последний день первой декады одиннадцатого лунного месяца, то он приходится не позднее чем на 31 декабря по григорианскому календарю.
- ⁸ См., например, альбомный лист с изображением цветущего пиона [177, ил. 2].

- ⁹ К сожалению, как это принято у большинства китайских авторов, Чжан Хэн не делает ссылок ни на место хранения свитка, ни на публикации с его атрибуцией.
- ¹⁰ Характеристика живописной манеры свитка и ее отличие от сунской даются Чжан Хэном предельно кратко: "Для сунских мастеров характерна скованная манера владения кистью, для минских - свободная, для сунских мастеров типичен тяжелый штрих, для минских - легкий" [151, с. 5].
- ¹¹ Во всяком случае современный эксперт, находящийся по сравнению с Чжан Хэном в лучшем положении благодаря появившимся за истекшее время новым словарям и справочникам, мог бы просто в словаре Юй Цзяньхуа найти псевдоним Лишань и сразу выяснить, что среди художников с именем Шичан им пользовался только минский Ван Шичан [158, с. 271 (Указатель псевдонимов) и 65 (Корпус словаря)].
- ¹² К таким работам, например, относится статья И.Ф. Муриан, посвященная картине Му Ци [90].
- ¹³ Описания подписи в тексте статьи нет, но на репродукции видны иероглифы: "*Шифу Цю Ин чжи* (Шифу Цю Ин создал)". Печать, по описанию в начале статьи, имеет форму тыквы-горлянки с иероглифами "*Шифу*", а в конце - "необычную квадратную форму". Последнее, похоже, опечатка - должно было быть "не обычную квадратную форму" с подразумеваемыми, но пропущенными словами "а в виде тыквы-горлянки". На фотографии рядом с подписью Цю Ина, кажется, удастся угадать характерные фигурные очертания такой печати. Печать в форме тыквы-горлянки с именем "Шифу" не известна и укрепляет сомнения в подлинности свитка, если же она все же имеет квадратную, как сказано, форму, то она достаточно обычна и вообще ни о чем не свидетельствует
- ¹⁴ Дата (год *гуй-вэй*), строже говоря, соответствует февралю-декабрю 1523 или январю-февралю 1524 г., то есть более вероятен 1523 г. Подпись в тексте не описана, но на репродукции видна: "*Вэнь Чжэнмин шу* (Вэнь Чжэнмин написал)".
- ¹⁵ Ни форма, ни содержание подписи и печати ни в тексте статьи, ни в приложенной к ней схеме не указаны. Дата (год *гуй-ю*) соответствует 1513, что вероятнее, или 1514 г.
- ¹⁶ Дата (год *дин-хай*) соответствует 1527, что вероятнее, или 1528 г.
- ¹⁷ Дата (год *гэн-инь* /в статье опечатка - *гэн-пинь*/) соответствует 1650, что вероятнее, или 1651 г.
- ¹⁸ Аналогии с иллюстрациями 1585 г. в лучшем случае могут быть истолкованы для датировки живописной части свитка концом 16 в. Существование свитка в 19 в. - соответственно временем ранее 19 в. Отсутствие на живописной части печати Юань Чаньчжу, автора единственной части, в аутентичности которой вроде бы нет оснований сомневаться, позволяет предположить, что живопись относится ко времени после 1651 г. Если же пренебречь этим отсутствием, объяснив его хотя бы нежеланием владельца портить ценную живопись, то тогда послесловие Юань Чаньчжу позволило бы датировать картину периодом до 1651 г.
- ¹⁹ Подобное предположение означает, что оригиналы существовали отдельно от живописи, что еще менее реально.
- ²⁰ Можно попробовать примерно оценить вероятность встречи подлинной работы Вэнь Чжэнмина с датой, приходящейся на промежуток 1522-1526 гг. Всего мной учтено 186 его датированных работ (см. примечание 40 к статье настоящего цикла "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань"). Предположим то, чего на самом деле нет, что одна из них относится к указанному промежутку. То и тогда вероятность ее случайного выбора из подборки будет около 0,5 %.

- ²¹ Вероятность встретить подпись Цю Ина "Шифу Цю Ин", именно с таким составом и порядком расположения частей, составляет около 1/32 (см. биографическую справку в примечании 30 к статье настоящего цикла "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань"), а вероятность обнаружить подпись Вэнь Чжэнмина полностью с фамилией и псевдонимом, как на эрмитажном свитке, - около 6/92 (см. биографическую справку в примечании 40 к статье настоящего цикла "Два свитка на тему палиндрома Су Жолань"). А на Эрмитажном свитке мы видим сразу два таких редких варианта! Вероятность такого совпадения составляет менее 0,2 %, то есть практически не существует.
- ²² Даты не только относятся к периоду "творческой паузы" Вэнь Чжэнмина, но и почти точно совпадают: в одном случае это 1524 г., а в другом 1523/1524 г.
- ²³ Инв. № 6578-I, 103 x 29,5 см, поступил в музей по акту от 4.06.1947 из в/о "Межкнига".
- ²⁴ В публикации автор указан в написании Чжу Дэ-цзюнь, а работа датирована годами его жизни.
- ²⁵ В официальной историографии конец периода Чжи-чжэн относят к 1368 г., когда Чжу Юаньчжан был провозглашен императором и взял девиз Хун-у [127, с.1569], а в китаеведной литературе иногда по ошибке - к 1352 г. [78, с. 36; 134, с. 250].
- ²⁶ Надписи, печати и колофоны на китайской живописи, строго говоря, не являются эпиграфическим материалом, но я использую этот термин, следуя за другими авторами [118, с. 168] и руководствуясь соображениями удобства.
- ²⁷ Ван Хуэй был уроженцем Чаншу (пров. Цзянсу), где находится гора Юйшань. Отсюда и название школы, главой которой он считается.

ОБЩИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
К ЦИКЛУ СТАТЕЙ В. Л. СЫЧЕВА

1. British Museum Book of Chinese Art, (The). L., 1992.
2. Cahill J. La Peinture Chinoise. Geneve, 1960.
3. Catalogue of Authenticated Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy. Vol. 1. Beijing, 1985.
4. Chinese Painting and Calligraphy. 5th century BC - 20th century AD. Beijing, 1984.
5. Contag V., Wang Chich'ien. Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods. Hongkong, 1966. / То же на немецком яз. - Шанхай, 1940.
6. Coursey C. Wen Cheng-ming. - Artibus Asiae. Supplement. No. 34. Ascona, 1975.
7. Fine 19th and 20th Century Chinese Paintings. Christie's Swire. Hong Kong, 1989.
8. Fong Wen. The Problems of Forgering in Chinese Painting. - Artibus Asiae, 1962, vol. 25, nos. 2-3.
9. Forman W., Barinka J. Alte Koreanische Kunst. Praha, 1962.
10. Fu Shen, Fu M. Studies in Connoisseurship. Princeton, 1973.
11. Gulik R. H. van. Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur. Rome, 1958.
12. Japanese Art. The Great European Collections. Vol. 1-12. Tokyo, 1992-1994.
13. Korean Relics in Japan, (The). Seoul, 1996.
14. Korean Relics in the United States, (The). Seoul, 1996.
15. Masterpieces of Chinese and Japanese Art. Freer Gallery of Art Handbook. Washington, 1976.
16. Mayers W. F. The Chinese Reader's Manual. A Handbook of Biographical, Historical, Mythological, and General Literary Reference. Shanghai, 1924.
17. McCune E. The Arts of Korea. An Illustrated History. Vermont - Tokyo, 1967.
18. Na Chih-liang. Chinese seals. Taiwan, 1966.
19. Roberts L.P. A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer. Tokyo - N. Y., 1976. / 1990 и др. издания.
20. Sirén O. Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1-7. L. - N. Y., 1956-1958.
21. Tregear M. Chinese Art. L., 1980. / Перепечатка 1995 г. в Словении.
22. Wang Yao-t'ing. Looking at Chinese Painting. Tokyo, 1996. / Перевод на английский с японского издания 1995 г.
23. Zurcher E. Imitation and Forgeries in Ancient Chinese Painting - Oriental Art, 1955, No. 4.
24. Алексеев В.М. Китайская литература. М., 1978.
25. Архив отдела учета ГМБ.

26. Бахтина Н.Ю. История формирования фонда произведений искусства стран Дальнего Востока в ГМВ (1918-1940). – Научные сообщения ГМВ. Искусство стран зарубежного Востока. Вып. 21. М., 1992.
27. Белозерова В.Г. Китайский свиток. М., 1995.
28. Бокщанин А.А. Императорский Китай в начале 15 века (внутренняя политика). М., 1976.
29. Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. Т. 1-30. М., 1970-1978.
30. Большой китайско-русский словарь: по русской графической системе в 4 томах. Под руководством и ред. И.М. Ошанина. М., 1983-1984.
31. Большой японско-русский словарь. Под ред. Н.И. Конрада. Т. 1-2. М., 1970. / То же самое в одном томе - Токио, 1976.
32. Бянь Сяосюань. Гуаньюй Ван Шишэнь-ды цзигэ вэньти (Несколько вопросов, связанных с именем Ван Шишэня). – Вэньу, 1962, № 10.
33. Ван Икунь. Гу шухуа-ды мофан хэ вэйцао цзяньшу (Коротко о копировании и подделке старой каллиграфии и живописи). – Вэньу, 1962, № 10.
34. Ван Лянци. Чжао Мэнфу вэй ци дай би (Чжао Мэнфу "замещает кисть" своей жены). – Цзыцзинь чэн, 1984, № 1 (23).
35. Ван Хун, Глухарева О.Н. Выставка китайской живописи. Каталог. М., 1937. / Рукопись в архиве ГМВ [архив № 147, связка № 7, опись № 1].
36. Виноградова Н.А. Искусство Китая. Альбом / Серия "Искусство стран и народов мира". М., 1988.
37. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
38. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока / Серия "Малая история искусств". М., 1979.
39. Всеобщая история искусств. Т. 2, кн. 2-я. М., 1961.
40. Выставка "Искусство Китая". Каталог. Авторы вступ. статьи О. Глухарева, Б. Денике. М. - Л., 1940.
41. Выставка китайского изобразительного искусства. Каталог. Автор вступ. статьи и составитель О. Глухарева. / Серия "Передвижные художественные выставки". М., 1954.
42. Вэйда-ды ишу чуаньтун тулу (Великие художественные традиции) / Автор-составитель Чжэн Чжэньдо. Шанхай, 1955. / Парал. текст на английском яз.
43. Глухарева О.Н. Искусство Кореи. С древнейших времен до конца 19 века. М., 1982.
44. Глухарева О., Денике Б. Краткая история искусства Китая. М. - Л., 1948.
45. Го Вэйцой. Сун Юань Мин Цин шухуацзя няньбяо (Каллиграфы и художники периодов Сун, Юань, Мин и Цин. Хронологические таблицы). Пекин, 1958.
46. Го Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал. Пер. и комментарий К.Ф. Самосюк. М., 1978.
47. Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи 18 - начала 20 века (до 1917 г.). М., 1984.

48. Государственный музей восточных культур. Автор Н. Николаева. М., 1957.
49. Государственный музей восточных культур. Автор-составитель Н. Корпачева, автор вступ. статьи Н. Николаева. М., 1959.
50. Государственный музей искусства народов Востока. Открытки. Автор-составитель С. Ерлашова. М., 1972.
51. Государственный музей искусства народов Востока, Москва. Альбом. Автор-составитель Н.С. Сычева. Л., 1981. / То же на английском, испанском, французском яз.
52. Государственный музей искусства народов Востока, Москва. Альбом. Автор вступ. статьи Н.С. Сычева. Л., 1988.
53. Государственный музей искусства народов Востока. Альбом. Автор-составитель О.Н. Глухарева. М., 1978.
54. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 1. Италия. Испания. Франция. Швейцария. Л., 1976.
55. Гундзи Тояма. Мэй Сэй но сёканка (Эксперты периодов Мин и Цин). - Сёдо дзэнсю (Полное собрание каллиграфии). Т. 21. Токио, 1974.
56. Да байкэцюаньшу. Тяому сюаньцуй. Хуэйхуа фэньчжи тяому. Циндай хуэйхуа (Большая энциклопедия. Избранные разделы: живопись (период Цин)). - Гугун боуюань юанькань, 1987, № 4.
57. Да байкэцюаньшу. Тяому сюаньцуй: хуэйхуа фэньчжи тяому (Миндай буфэнь) (Большая энциклопедия. Избранные разделы: живопись (период Мин). - Гугун боуюань юанькань, 1987, № 3.
58. Дай нихон сёга мэйка тайкан (Большой словарь японских каллиграфов и художников). Т. 1-4. Токио, 1991.
59. Доронин Б.Г. Историческое время: понятие и его содержание в императорском Китае (К постановке проблемы). - 28-я научн. конф. "Государство и общество в Китае". Тезисы и доклады. Часть 2-я. М., 1998.
60. Е Цю. Хуа ши вайчжуань (Неофициальная история живописи). - Вэньбу, 1965, № 8.
61. Завадская Е.В. "Беседы о живописи" Ши-тао. М., 1978.
62. Завадская Е.В. Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052-1107). М., 1983.
63. Завадская Е.В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969.
64. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
65. Законы Великой династии Мин со сводным комментарием и приложением постановлений (Да Мин люй цзи цзе фу ли). Перевод, исследование, примечания и приложения Н.П. Свистуновой. М., 1997.
66. Изобразительное искусство Китая. Альбом. Составитель О.Н. Глухарева. М., 1956.
67. Искусство Китая. Музей восточных культур. Автор-составитель О.Н. Глухарева. М., 1958.

68. Искусство Китая. Путеводитель. Авт. вступительной статьи Л.И. Кузьменко. М., 1980.
69. Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк. Под общей редакцией Н.И. Ожеговой. М., 1968.
70. История всемирной литературы: в 9 томах. Т. 1-3. М., 1983-1985.
71. Капул Н.П., Кириленко Б.Ф. Словарь чтений японских имен и фамилий. М., 1990.
72. Китай. М., 1954. / Отдельное издание статьи, опубликованной в 21-м томе второго издания Большой Советской Энциклопедии.
73. Китайская живопись. Каталог = Китайский живопис. Каталог. Киевский Государственный музей Западного и Восточного искусства. Отдел Восточного искусства. Составитель и автор вступ. статьи А. Крыжицкий. Киев, 1965. / На украинском и русском яз.
74. Китайско-русский словарь. Под редакцией И.М. Ошанина. М., 1952. / То же - 1955.
75. Краткий корейско-русский словарь. Составители Мазур Ю.Н., Моздыков В.М., Усатов Д.М. М., 1962.
76. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979.
77. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Этническая история китайцев. На рубеже средневековья и нового времени. М., 1987.
78. Кузес В.С., Ошанин И.М. Приложения и указатели к китайско-русскому словарю. Под редакцией И. М. Ошанина. М., 1955.
79. Кузьменко Л.Е. (И). Пейзаж в свитке Лан Шинина "Ледовые забавы" (из собрания Государственного музея искусства народов Востока). - Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983.
80. Кузьменко Л.И., Сычев В.Л. Искусство Китая. М., 1990.
81. Ли Чунчжи. Чжунго лидай няньхао као (Исследование девизов правления китайских императоров различных эпох). Пекин, 1985.
82. Лидай чжу лу хуа му (Каталог живописных произведений различных эпох по литературным памятникам). Автор-составитель Фу Кайсэнь (J. Fergusson). Т. 1-6. Нанкин, 1934.
83. Ло Пинь жэньу шаньшуй цэ с (Альбомные листы Ло Пиня в жанрах шаньшуй и жэньу). Пекин, 1962.
84. Лян цянь нянь Чжун Си ли дуйчжао бяо (Сравнительные таблицы китайского и западного календарей за две тысячи лет). Пекин, 1957.
85. Лян Чжанцзюй. Туйань цзинь ши шу хуа ба (Каталог надписей на камне, металле, произведениях каллиграфии и живописи, составленный Туянем). Т. 1-2. Тайбэй, 1972.
86. Мацаев С.А., Орлов В.Г. Пособие по транскрипции и правописанию китайских слов. М., 1966.

87. Мин Цин Цзянсу взньжэнь няньбяо (Литераторы провинции Цзянсу периодов Мин и Цин. Хронологическис таблицы). Шанхай, 1986.
88. Мин Цин шаньянь хуа сюаньцзи (Избранные произведения живописи для вееров периодов Мин и Цин). Шанхай, 1959
89. Мин ши (История Мин). Соинь Бона бэнь эршы сы ши (Уменьшенное издание Бона двадцати четырех историй). Т. 22, 24. Шанхай, 1958.
90. Муриан И.Ф. Об атрибуции картины Муци "Птица багэ на старой сосне" (13 в.). - 18-я науч. конф. "Государство и общество в Китае". Тезисы докладов. Часть 1. М., 1987.
91. Не Чунчжэн. Циндай Гунтин хуаця сяйтань (Еще о дворцовых художниках периода Цин). - Гугун боюань юанькань, 1987, №4.
92. Николаева Н.С. Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время. М., 1968.
93. Новый русско-китайский словарь. Т. 1-2. Пекин, 1956.
94. Норина Т.В. Китайская повествовательная живопись (Творчество художника Цю Ина). 1955. / Рукопись в архиве сектора Дальнего Востока ГМВ.
95. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1983.
96. Памятники искусства Китая в музеях СССР. Авторы вступ. статьи О. Глухарева, М. Кречетова М., 1959.
97. Пань Тяньшоу. Чжунго хуэйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983.
98. Перцев Д.Г. Научные аспекты проблемы компьютеризации художественных музеев. - Компьютер в музее, музей в компьютере. М., 1991.
99. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в 10-13 вв. М., 1976.
100. Пять веков классического дальневосточного пейзажа 16-20 вв. Из собраний Государственного музея искусства народов Востока, Государственного Эрмитажа и Киевского государственного музея западного и восточного искусства. Каталог. Автор вступ. статьи и составитель Л.Е. Бадылкин. М., 1980.
101. Рудова М.Л. Портрет чиновника с женой. - Сообщения ГЭ. Вып. 37. М., 1973.
102. Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока. Краткий обзор коллекций. М., 1982.
103. Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока. Краткий обзор коллекций. М., 1993.
104. Румянцева О.В. Путеводитель. Государственный музей искусства народов Востока. М., 1979.
105. Самосюк К.Ф. О пейзаже Ван Хуэя. - Сообщения ГЭ. Вып. 36. Л., 1973.
106. Самосюк К.Ф. Свиток Цю Ина "Восемнадцать архатов". - Труды ГЭ. Вып. 27. Л., 1989.
107. Се Чжилю. Лунь шу хуа цзяньбе (Об экспертизе живописи и каллиграфии). - Цзянь юй цза гао (Заметки об экспертизе). Шанхай, 1979.
108. Сёдо дзэнсю (Полное собрание каллиграфии). Т. 1-26. Токио, 1974.
109. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. М., 1987.

110. Сидихменов В.Я. Маньчжурские правители Китая. М., 1985.
111. Синьхуа цзыдянь (Новый китайский словарь). Пекин, 1954.
112. Словарь русского языка в четырех томах. Председатель редакционной коллегии А.П. Евгеньева. Т. 3. М., 1959.
113. Словарь японских имен и фамилий. Под редакцией Н.П. Капула. М., 1958.
114. Со Гэн Мэй Сэй мэйга дайкан (Знаменитые картины периодов Сун, Юань, Мин и Цин). Т. 1-2. Токио, 1931.
115. Соколов С.Н. "Интерпретация классиков" ("Фангу") как художественный метод в китайской классической живописи. - Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983.
116. Соколов С.Н. Каталог китайской живописи в собрании ГМВ. / Рукопись в архиве сектора Дальнего Востока ГМВ.
117. Соколов С.Н. Пейзаж Ни Цзяня. - Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975.
118. Соколов-Ремизов С.Н. Литература - каллиграфия - живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.
119. Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца 17 - начала 19 вв. М., 1995.
120. Стужина Э.П. Китайский город 11-13 вв.: экономическая и социальная жизнь. М., 1979.
121. Сычев В.Л. Современная гравюра Китая в собрании ГМВ. Каталог. Т. 1-2. М., 1996.
122. Сюй Банда. Хуан Гунван "Сишань юй и ту" чжэнь вэй сы бэнь као (Атрибуция четырех вариантов картины Хуан Гунвана "Сишань юй и ту"). - Вэньбу, 1973, № 5.
123. Сюй Банда. Хуан Гунван "Фучуньшань цзюй ту" чжэнь вэй каобянь (Вопрос подлинности свитка Хуан Гунвана "Фучуньшань цзюй ту"). - Гугун боюань юанькань, 1984, № 2.
124. Сюй Чжунлин. Тань Хуан Гунван "Фучуньшань цзюй ту" (О свитке Хуан Гунвана "Фучуньшань цзюй ту"). - Гугун боюань юанькань, 1987, № 2.
125. Сюй Шучэн. Ян Бучжи хэ "Сы мэйхуа ту" цзюань (Ян Бучжи и свиток "Сы мэйхуа ту"). - Вэньбу, 1973, № 1.
126. Сюэ Юннэнь. Хуа Янь-ды ишу (Искусство Хуа Яня). - Мэйшу яньцзю, 1981, № 2.
127. Сяньдай ханьюй цыдянь (Словарь современного китайского языка). Пекин, 1984.
128. Тан Сун Юань Мин Цин хуасюань (Избранные произведения живописи периодов Тан, Сун, Юань, Мин и Цин). Шанхай, 1960.
129. Тан Удай Сун Юань мин цзи (Знаменитые памятники периодов Тан, Удай, Сун и Юань). Автор-составитель Се Чжилю. Шанхай, 1957.
130. Токубэцутэн: Бэйкоку ни дай бицзюцукан сёдзо Тюгоку но кайга (Специальная выставка: Китайская живопись из двух американских музеев) = Special Exhibition: Chinese Painting from Two American Museums. Tokyo, 1982. / Парал. текст предисловия, введения и краткого списка экспонатов на английском яз.

131. Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1-2. Осака, 1985.
132. Тяньлайгэ цзю цан Сун жэнь хуа цэ (Альбом живописи сунцев, хранившейся в Зале Небесной Флейты). Изд. Шань-у = A Collection of Famous Pictures of the Sung Dynasty: Formerly Preserved by the T'ien Lai Studio. Commercial Press Ltd. Б. м. [Шанхай?], б. г.
133. Тяньцзинь ши ишу боугуань цан хуа цзи (Собрание живописи, хранящейся в Тяньцзиньском городском художественном музее). Пекин, 1959.
134. У Хань. Жизнеописание Чжу Юаньчжана. М., 1980.
135. Укиёэ никухицу мэйсакую (Собрание шедевров живописи Укиё-э). Насу Рояру бидзюцукан. Насу, б. г.
136. Фельдман-Конрад Н.И. Японско-русский учебный словарь иероглифов. М., 1977.
137. Фу Синянь. Цяньтань цзо шу хуа цзяньдин гунцзо-ды тихуэй (Об опыте работы по экспертизе каллиграфии и живописи). – Вэнь-у, 1996, № 11.
138. Ху Мань. Чжунго мэйшу ши (История изобразительного искусства Китая). Шанхай, 1954.
139. Хуаюань доин (Жемчужины китайской живописи). Т. 1-3. Шанхай, 1955. / Парал. текст на русском яз.
140. Цзинь шу (История Цзинь). Соинь Бона бэнь эршы сы ши (Уменьшенное издание Бона двадцати четырех историй). Т. 5. Шанхай, б. г.
141. Цзыцзиньчэн ди хоу шэнхо (Жизнь императоров и императриц в Запретном городе): 1644-1911. = Life of the Emperors and Empresses in the Forbidden City. Пекин, 1983. / Парал. сокращенный текст на английском яз.
142. Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982.
143. Ци Гун. Шу хуа цзяньдин сань и (Три аспекта экспертизы памятников каллиграфии и живописи). Пекин, 1986.
144. Цин дай ди хоу ваньшоу циндянь вэнь-у чжаньлань = Art Treasures from Birthday Celebrations at the Qing Court. Гугун боюань (Музей Гугун). Сянган, б. г. / Парал. текст на английском яз.
145. Цуй Цзинь, Сунь Баофа. Цун Сы Ван-ды цзопинь-чжун цзецзянь се шэнмо (Что можно использовать в произведениях Четырех Ванов). – Мэйшу, 1980, № 8.
146. Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии: с переводом на даты европейского календаря (с 1 по 2019 г. н. э.). М., 1987.
147. Цыхай (/Энциклопедия/ Море слов). Шанхай, 1948.
148. Черножуков К.Н. Традиционный китайский календарь. – Китайская народная республика в 1975 г. Политика, экономика, идеология. М., 1978.
149. Чжай Жуйфэнь. Шу хуа фучжи эр цзэ (Два способа репродуцирования произведений каллиграфии и живописи). – Вэнь-у тяньди, 1986, № 2.
150. Чжан Синьчэн. Вэй шу тункао (О неаутентичных книгах). Шанхай, 1957.

151. Чжан Хэн. Цзэньян цзяньдин шу хуа (Как провести атрибуцию каллиграфии и живописи). – Вэньу, 1964, № 3.
152. Чжоу Сибао. Чжунго гудай фуши ши (История китайского костюма). Пекин, 1986.
153. Чжоу Цзинь. Циндай Янчжоу хуа пай (Янчжоуская живописная школа периода Цин). – Цзянсу хуакань, 1979, № 6.
154. Чжу Ицзунь. Пушутин шу хуа ба (Колофоны к живописи и каллиграфии из кабинета Пушутин). – Мэйшу цуншу (Антология текстов по изобразительному искусству). Т. 9.
155. Чжунго лидай мин жэнь туцзянь (Собрание изображений известных людей Китая всех периодов). Т. 1-2. Шанхай, 1989.
156. Чжунго лидай няньхао соинь (Указатель девизов правления в истории Китая). Тайбэй, 1972.
157. Чжунго лиши жэньу цыдянь (Словарь исторических деятелей Китая). Харбин, 1983.
158. Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая). Автор-составитель Юй Цзяньхуа. Шанхай, 1987.
159. Чжунго хуалунь лэйбянь (Антология текстов по теории живописи). Составитель Юй Цзяньхуа. Т. 1-2. Пекин, 1957.
160. Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1-2. Шанхай, 1987.
161. Чэнь Цзиньлин. Цин дай чжоуэ хуацзя Ван Шигу (Выдающийся художник периода Цин Ван Шигу). – Мэйшу, 1980, № 8.
162. Чэнь Юань. Чжун Си Хуэй ши жили (Сравнительные хронологические таблицы китайского, западного и мусульманского календарей). Пекин, 1962.
163. Шан Чэнцзо, Хуан Хуа. Чжунго лидай шу хуа чжуанькэ цзя шу инь (Печати китайских художников, каллиграфов и резчиков печатей разных периодов). Пекин, 1960.
164. Шангуань Чжоу. Вансяютан хуа чжуань (Иллюстрированные биографии из Зала старческого смеха). Пекин, 1959.
165. Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай, 1989.
166. Шанхай боугуань цан хуа (Живопись в Шанхайском музее). Шанхай, 1959.
167. Шань Голин. Цю Ин "Юцзюнь шу шань ту" синьшан (Анализ картины Цю Ина "Юцзюнь шу шань ту"). – Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай-Гонконг, 1989.
168. Шишкина Г.Б. Проблемы атрибуции японской живописи позднего средневековья. – Научные сообщения ГМИИВ. Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии. Вып. 22. М., 1996.
169. Шмотикова Л.А. Классическая живопись Китая. Альбом. М., 1981.
170. Шэн В. Гугун показывает свои коллекции за рубежом. – Свободный Китай, 1998, № 5.

171. Шэнь Цунвэнь. Чжицзинь цзинь (Парча). - Шэнь Цунвэнь. Лун фэн ишу (Дракон и птица фэн в искусстве). Сянган, 1986.
172. Шэнь Цунвэнь. Чжунго гудай фуши яньцзю (Исследования древнего костюма Китая). Сянган, 1981.
173. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы 3-й науч. конф., 25 ноября - 27 ноября 1997 г., Москва. М., 1998.
174. Юй Фэйань гунби хуаняо сюаньцзи (Избранные произведения жанра "цветы и птицы", выполненные в манере "прилежная кисть" Юй Фэйанем). Пекин, 1959.
175. Юй Шаосун. Шухуа шулу цзети (Обзор каталогов по живописи и каллиграфии). Т. 1-2. Ханчжоу, 1982.
176. Юйвай со цан Чжунго гу хуа цзи (Собрание старой китайской живописи, хранящейся за рубежом). Т. 1-7. Чэнду, 1990.
177. Юнь Шоупин хуа цэ (Альбом живописи Юнь Шоупина). Пекин, 1959.
178. Ян Синь. Сыцзюань Хун Жэнь шаньшуй хуа вэй чжэнь каобань (Атрибуция трех пейзажных свитков Хун Жэня). - Гугун боюань юанькань, 1987, № 1.
179. Ян Синь. Чжоу Чэнь - Вэньу тяньди, 1989, № 1.
180. Ян Синь. Чжоу Чэнь-ды "Циши ту" (Картина Чжоу Чэня "Циши ту"). - Мэйшу яньцзю, 1987, № 2.
181. Ян Синь. Шу хуа цзяньдин сань гань (Три принципа экспертизы произведений каллиграфии и живописи). - Гугун боюань юанькань, 1987, № 3.
182. Ян Цзунжун. Цзешао ицзянь Цю Ин шэсэ жэньу цзюань (Об одном полихромном свитке Цю Ина в жанре жэньхуа). - Вэньу, 1962, № 10.
183. Ян Чжэнци. Жибэнь-ды чжуанбяо (Японское искусство оформления свитков). - Вэньу тяньди, 1989, № 1.
184. Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) = The Eight Masters of Yangzhou. Токио, б. г. [1986].

Г. Б. Шишкина

НЕОБЫЧНАЯ "КРАСАВИЦА" КАЦУКАВА СЮНСЁ. К АТТРИБУЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ УКИЁ

Государственный музей Востока располагает небольшой, но весьма ценной коллекцией японской живописи школы Укиё¹. В ней представлен ряд замечательных работ кисти выдающихся мастеров этого направления, таких как Миягава Тёсюн (1683-1756), Окумура Масанобу (1686-1754), Утагава Тоёхару (1735-1814), Китагава Утамаро (1754-1806), Тёбунсай Эйси (1756-1829), Утагава Тоёхиро (1773-1828).

К этому кругу особо значимых произведений принадлежит и единственная в собрании работа Кацукава Сюнсё (1726-1792), создателя школы Кацукава, также входящего в число наиболее прославленных художников *Укиё-э* (картины Укиё). На *какэмоно* (вертикальном свитке) Сюнсё изображена молодая женщина в нарядном костюме, стоящая под цветущим деревом сакуры (ил. 1, фрагмент). Живопись выполнена на шелке цветными красками и тушью (размеры – 80,8 x 29,1, вместе с обрамлением – 172 x 40 см.). У правого края свитка в нижней части четкими иероглифами проставлена подпись: "*Кацу Сюнсё га* (картина Кацу Сюнсё)". Печать художника отсутствует.

Экспонат был передан музеем в 1947 г. из внешнеторгового объединения "Международная книга". В инвентарном документе он зарегистрирован под № 6541-I как "Свиток живописи на шелку, худ. Кацукава Сюнсио 'Ойран под вишней', Япония, нач. 18 в." *Ойран* – одно из обозначений куртизанки, очевидно, было взято из надписи на бумажной наклейке, находящейся на торцевой стороне деревянного футляра, в котором свиток поступил в музей. Это обычная хранительская этикетка с обозначением находящейся внутри вещи. Надпись на английском языке: "Japanese K J XVII. Ukiyoe Shunsho, Katsukawa. Oiran (Японский /?/ K J /?/ XVII. Укиё. Сюнсё, Кацукава, Ойран)". Внизу след от соскребания полоски бумаги и оставшиеся цифры – 1084.

Имеется еще внешний футляр, на торцевой крышке которого сохранилась бумажная наклейка с иероглифическим названием работы: "*Сюнсё ока даю* (Сюнсё. Таю под цветами сакуры)". Эту надпись прочитала в 1995 г. куратор Музея искусств г. Тиба (префектура Тиба) Масако Танабэ.

Изображение молодых женщин под цветущей сакурой, олицетворяющей молодость и красоту, – весьма распространенный сюжет в *бидзинга* (картины красавиц), поэтому *ока* (цветы сакуры) часто встречается в названиях произве-

дений этого жанра. Персонажи *бидзинга* по-японски обычно обозначаются "*бидзин* (красавица)", "*юкун* (куртизанка)", иногда "*юдзё* (уличная женщина)", встречается "*таю*", редко – "*ойран*" и некоторые другие варианты. "*Жрицы любви*" (*дзёро*) были главными обитательницами "веселых кварталов", которые стали появляться в эпоху Эдо (1603–1867). Первым из них в 1617 г. стал знаменитый район Ёсивара в Эдо (Токио), а в 1640 г. – Симабара в Киото. *Дзёро* высшего ранга в Киото назывались *таю*, а в Эдо – *ойран*. Позднее в Эдо за высшим рангом закрепилось обозначение *таю*, а *ойран* стали называть всех *дзёро* независимо от разрядов².

Куртизанки высшего ранга в изобразительном искусстве, как правило, легко узнаваемы благодаря особой репрезентативности облика – пышному дорогому костюму, сложной причёске, величавой осанке и т. д., но во многих случаях они названы просто "красавицами".

Художники нередко сами давали названия своим произведениям и включали их в виде надписей в композицию картины. Существовала также традиция надписывать название на верхней стороне крышек деревянных футляров, которые специально заказывались для каждого свитка. Эти надписи



Ил. 1

– "хако-гаки (надпись на коробке)" – выполнялись как самим художником, так и кем-либо из его близких друзей или учеников. Помимо названия работы (*дай*), они могут нести и некоторую дополнительную информацию, например обозначение места создания. *Хако-гаки* выступают важным аргументом для экспертов при определении подлинности работы. В случае со свитком Сюнсё авторское название и *хако-гаки* отсутствуют.

Неизвестно, кто выполнил японскую надпись на этикетке внутреннего футляра, но можно предположить, что этот свиток, как очень качественное произведение, несущее подпись знаменитого художника, высоко ценился на всем протяжении его существования и, вероятнее всего, находился в руках людей, хорошо разбирающихся в искусстве живописи. (Это подтверждается известными местами нахождения свитка до музея, о чем будет сказано ниже.) Поэтому из двух имеющихся вариантов названий – английского и японского – приоритет, безусловно, принадлежит последнему, и в каталог японской средневековой живописи из собрания ГМВ работа Сюнсё внесена с названием "Таю под цветами сакуры"³.

После нескольких десятилетий пассивного хранения в фонде музея первая публикация *какэмоно* Сюнсё состоялась в 1988 г. в составе подборки репродукций японской живописи из собрания музея с названием "Куртизанка под вишней" [12].

Следующее воспроизведение появилось в 1994 г. в качестве иллюстрации к статье старшего научного сотрудника А.И. Юсуповой, посвященной живописи и графике Укиё из собрания ГМВ, опубликованной в японском издании, представляющем крупнейшие собрания японского искусства в Европе [19, с. 280]. В этом материале свиток назван "Куртизанка под цветами сакуры". А.И. Юсупова привела сведения, полученные ею в устной форме от куратора Музея искусства Идэмицу (Токио) г-на Масато Найто, о том, что данный свиток Сюнсё в начале 1930-х гг. находился в Америке в коллекции Бигелоу. Масато Найто видел его фотографию в каталоге аукциона, на котором в середине 30-х годов продавалась эта коллекция. (Известно, что большая часть ее попала в Бостонский музей изящных искусств.) Эта информация согласуется с наличием английской надписи на футляре. Каких-либо других сведений о нахождении свитка в коллекции Бигелоу, также как и о его послеаукционной истории до 1942 г. пока не имеется.

В 1997 г. *какэмоно* Сюнсё было представлено японским и западным исследователям на Второй международной конференции Укиё-э, состоявшейся в Токио, где его высоко оценили даже в воспроизведении на слайде. В сообщении автора данной статьи свиток уже был назван "Таю под сакурой" [8, с. 12].

В течение полутора лет (1999-2000) работа Сюнсё находилась в Японии в составе выставки "Росия кокуруцу тоёбидзюцукан сёдзо. Мабороси-но нихонга мэйхитэн. Сюдо корэкусён (Сокровища японской живописи из российского

Государственного музея искусства /народов/ Востока. Коллекция Сюдо)". Этот показ был осуществлен в память известного японского бизнесмена и коллекционера Садаму Сюдо (1890-1959), часть художественного собрания которого после окончания Второй мировой войны попала в ГМВ (через в/о "Международная книга"). Свиток Сюнсё входил в эту группу экспонатов. В каталоге выставки он был помещен под № 6 с названием "*Ока даю-но дзу* (Изображение таю под цветами сакуры)" [18, с. 21].

Главный куратор Музея Сого (г. Иокогама) Томита Акира подготовил для каталога статью "О коллекции Сюдо". Он использовал воспоминания самого Садаму Сюдо, публиковавшиеся в одном из японских журналов с 1951 по 1955 гг., воспоминания родственников и знакомых, а также некоторые публикации в прессе в разные годы. Хотя была проведена весьма тщательная и кропотливая работа по сбору материалов, Томита Акира констатирует, что "полной и достоверной информации об этой коллекции нет до сих пор" [18, с. 98]⁴. Это касается коллекции как таковой, обстоятельств ее продажи в конце 1945 г. советскому военному командованию в Дайрэне (Маньчжурия) и дальнейших перипетий ее существования. Несмотря на это, статья представляет большой интерес, так как воссоздает, насколько возможно, общую картину истории коллекции Садаму Сюдо⁵.

В этой же статье приводятся данные из письма Такаси Суэцугу, бизнесмена и эксперта в области искусства, в котором тот советовал Сюдо Садаму приобрести продававшийся в Киото свиток Кацукава Сюнсё. Письмо датировано 1942 г. и до сих пор находится в футляре свитка. Из этого следует, что свиток был куплен Садаму Сюдо, по всей видимости, в том же году и находился в его коллекции не более трех лет. Такова на сегодняшний день история свитка Кацукава Сюнсё из собрания ГМВ.

Сюнсё жил в Эдо и начинал свою творческую деятельность как живописец. Первоначальные навыки мастерства он получил у Ко Сукоку (1730-1804), который сочетал стили школ Кано и Укиё-э, и у Кацукава Сюнсую (работал в 1744-1764 гг.), лучшего ученика известного мастера Укиё-э Миягава Тёсюна (1683-1753), занимавшегося только живописью. Сюнсё, как было принято, взял родовое имя последнего учителя – Кацукава. В отличие от своих учителей Сюнсё увлекся искусством ксилографии и стал одним из крупнейших мастеров в этой области. Он внес огромный вклад в театральную гравюру, значительно расширив ее тематические и художественные возможности. За необычайно выразительные графические изображения актеров один из современников назвал Сюнсё "отцом актерского портрета" [17, с. 105].

У него было много учеников, которые составили целое направление в театральной графике, известное как школа Кацукава. В наследии мастера сохранилось также немало живописных образцов, которые вместе с

графическими листами дают возможность получить полное представление о многообразии его замечательного дарования.

В статье, посвященной *бидзинга* Кацукава Сюнсё, Масато Найто сообщает, что сохранилось от семидесяти до восьмидесяти живописных произведений (*никухицу*) мастера [15, с. 82]. Среди них особо выделяются такие блестящие работы, как триптих "*Сэцугэцука* (Снег, луна, цветы)" и серия из десяти свитков "*Женские занятия 12 месяцев*", хранящиеся в Музее искусства МОА и имеющие статус "Важное культурное достояние"⁶. Также превосходны четыре свитка *бидзинга* из собрания Музея искусства Идэмицу. В этих произведениях предстают пленительно-нежные, изящные молодые женщины, совершающие прогулки или неспешно проводящие свой досуг за разными занятиями в течение сменяющихся времен года. Все эти работы ярко свидетельствуют о замечательном живописном таланте Сюнсё, благодаря чему его героини, запечатленные кистью, принадлежат к самым лирическим и обаятельным образам школы Укиё.

Масато Найто в своей статье отметил, что исследование *бидзинга* Кацукава Сюнсё значительно затруднено тем, что эти работы не имеют датировок. На некоторых из них нет и печатей, которые, как правило, завершали подпись художника или ставились без нее, и наличие которых считается важным аргументом, подтверждающим подлинность вещи. В частности, на московском свитке Сюнсё присутствует только подпись. Такой вариант не типичен для японской живописи и во многих случаях вызывает сомнения относительно аутентичности вещи, но у Сюнсё встречаются подобные *никухицу*. Его живопись подразделяется на следующие группы: 1) имеющие подпись и печать; 2) с подписями и *какихан*, рукописным знаком, приравненным к печати; 3) только подписанные, без печатей; 4) с печатями, но без подписей; 5) без подписей и печатей.

Рассмотрев произведения, имеющие подписи и печати, и располагая информацией о времени их использования художником, Масато Найто классифицировал по характеру подписей все *никухицу* Сюнсё, распределив их на пять творческих этапов начиная с 1777 г. и до смерти мастера⁷. Исследователь отметил изменения творческой манеры, отразившиеся в живописи разных периодов. В работах, созданных в конце 1770-х гг., ошутимо влияние творческого почерка Китао Сигэмаса (1739-1820), с которым Сюнсё работал в 1776 г. над изданием книги "*Зеркало прекрасных женщин из 'зеленых домов'*". Довольно быстро живопись Сюнсё приобрела индивидуальный характер и зрелость. Следует отметить, что наряду с великолепными, гармоничными вещами в живописном наследии художника встречаются и не очень удачные образцы. Снижение художественного уровня прослеживается в основном в работах самых последних лет жизни, которые, по данным Масато Найто, не имеют ни подписей, ни печатей.

Московский свиток Сюнсё г-н Найто по типу подписи отнес к середине периода Тэммэй (1781-1789), который был временем наиболее интенсивной работы и творческого взлета художника.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению данного свитка, следует обратить внимание на проблему авторства в школе Укиё. Многие из мастеров этого направления работали и в графике, и в живописи. При создании гравюр в творческую цепочку включались резчик досок и печатник, от которых во многом зависел конечный результат. Видимо, не случайно ряд мастеров Укиё-э, как правило наиболее талантливых, к концу жизни начинали больше работать в живописи, а некоторые, как и Сюнсё, совсем прекращали создавать гравюры. В то же время это не мешало многим видным художникам использовать помощь учеников. Иногда глава мастерской вносил некоторые детали в ученическую работу, а нередко просто подписывал подражания своей манере в расчете на покупателей, малосведущих в живописи, но стремившихся иметь произведения известного художника.

Этот факт, не говоря уже о существовавшей практике подделок, по мнению профессора Тадаси Кобаяси (Университет Гакусюин, Токио), одного из наиболее авторитетных специалистов в области изобразительного искусства периода Эдо, требует определенной осторожности при атрибуции и оценке живописи Укиё. Кроме того, существовал метод использования предварительных заготовок *сикоми-э* (подготовительная картина), своего рода контурных шаблонов, в которые при доработке вносились небольшие различия. Этим пользовались преимущественно *мати-эси* (городские художники), работавшие на массовый рынок с неискушенными потребителями. Такой ремесленный подход, естественно, негативно сказывался на художественном уровне подобной продукции [5, с. 8].

Конечно, не представляет большой сложности отличить добротную авторскую работу, пусть даже не первоклассную, от ремесленного потока. Трудности возникают, когда встают более серьезные проблемы атрибуции: определение подлинности авторства, времени создания и т. д. Это вопрос специального научного, знаточеского исследования, но в любом случае суждение о живописи начинается с ее рассмотрения, прочтения подписей и печатей, оценки образной выразительности и художественных достоинств работы.

Следует также отметить то, что ведущие мастера живописи иногда копировали свои произведения, но это были единичные авторские реплики. Гораздо чаще художники повторяли отдельные отработанные, полюбившиеся мотивы, детали, композиционные приемы, используя их в сюжетах целого ряда своих работ. Именно таким произведением и является свиток "Таю под цветами сакуры".

Это типичный образец жанра *бидзинга* – молодая женщина в элегантном кимоно позирует под цветущей сакурой. Крепкая, ритмически безупречно выстроенная композиция, тонкое колористическое решение и довольно необычный для *бидзинга* женский персонаж свидетельствуют о руке большого мастера. Масато Найто, впервые увидев эту работу в подлиннике, сразу высоко оценил ее, отметив очень редкое в Укиё-э изображение лица в анфас.

Похожие модели встречаются в нескольких работах художника позднего периода, начиная с конца 1770-х гг. Наиболее близко музейному свитку по общему рисунку и трактовке костюма изображение куртизанки на *какэмоно*, также входившего в собрание Бигелоу [15, с. 58]. Основные отличия в том, что фигура куртизанки в этом случае представлена на абсолютно пустом фоне, а голова дана в легком повороте, согласующемся с направлением движения женщины.

Небезынтересно привести еще два произведения Сюнсё, оба из Музея восточного искусства в Генуе [1, кат. № 273, 322]. Одно из них – *какэмоно* с изображением красавицы того же типа: фигура показана фронтально, ноги направлены в левую сторону, передние полы одежды высоко приподняты изгибом бедра. Однако благодаря определенным нюансам женский образ приобретает совсем другой характер. Мастер создал идеализированный образ женственности, мягко усилив эротическое звучание за счет приспущенного с плеч яркого *утикакэ* (верхнего кимоно), едва заметной нежной ручки, придерживающей расходящиеся полы одежды, и все того же волнообразного изгиба тела, который здесь выглядит более естественно, чем в московском свитке.

Другой пример – женская фигура на гравюрном полиптихе. На нем изображены актеры в виде богов счастья: четыре мужских персонажа и единственная среди Семи богов счастья женщина – Бэнтэн, покровительница искусств. В этом случае использована такая же постановка фигуры, но движение передано более убедительно и пластично. Поворот головы вправо, в то время как тело направлено в левую сторону, придают образу естественную живость, а поднятая к лицу рука с листком бумаги, легко распахнувшиеся полы кимоно – кокетливую грациозность.

В творчестве Сюнсё можно найти и другие примеры "стоящих красавиц", которые свидетельствуют о том, что художник неоднократно обращался к подобной трактовке женской фигуры, каждый раз находя индивидуальное решение.

По сравнению с живой, энергичной Бэнтэн и лирической героиней генуэзского *какэмоно* московская "красавица" выглядит весьма сдержанно и статично. Однако за внешней простотой кроется глубокий художественный замысел, и по мере всматривания в живописный образ усиливается ощущение его необычности. На мой взгляд, безымянная таю Сюнсё не менее загадочна, чем Мона Лиза Леонардо да Винчи, она также по-своему неоднозначна и изменчива.

Описание и анализ живописного произведения – весьма плодотворный процесс, позволяющий увидеть конкретные особенности творческого метода художника, дающий возможность не только определить структурную и композиционную характеристику произведения, но и проникнуть в его духовную суть, за внешней гранью увидеть скрытое, порой неожиданное содержание.

Первое, что сразу отмечает глаз в московской работе Сюнсё, – репрезентативное предстояние героини перед зрителем. Это типичная для Укиё-э сцена парадного выхода куртизанки на улицу. Затем внимание привлекает странная, довольно сложная постановка фигуры – кажется, что она одновременно и идет и стоит. В нижней части изображения ощущается определенное движение: виднеющиеся из-под одежды ноги в *гэта* (вид традиционной обуви) показаны идущими в левую сторону, а туловище и голова даны фронтально, как если бы дама стояла. В относительное равновесие приводит фигуру ее сильный разворот от ног к голове, скрытый одеждой, но подчеркнутый взлетом нижних краев кимоно и смещением пояса *оби* влево. Голова с маленьким, абсолютно спокойным лицом и симметричной прической с боковыми "крылышками" кажется самой неподвижной частью изображения.

Трудно сказать однозначно, но, скорее всего, такое необычное решение получилось в результате желания художника использовать новый прием – показать лицо в анфас в сочетании с уже хорошо известным выразительным полупрофильным силуэтом фигуры. Как бы то ни было, складывается впечатление, что дама во время своего дефилирования, не останавливая движения, вдруг резко развернулась и так была запечатлена кистью художника.

Мотив цветущей сакуры, фрагментарно показанный в правом верхнем углу *какэмоно*, использовался Сюнсё во многих работах. В данном варианте ствол дерева с отходящей в сторону веткой образует как бы вершину треугольника, в который вписан четкий контур женской фигуры, и основные линии ее повторяются в рисунке ствола и ветвей дерева. Такая композиция усиливает ощущение непреклонной устойчивости и сбалансированности. Многократно повторяющиеся мотивы угла и треугольника, начиная с дерева и кончая низом кимоно, придают изображению некую внутреннюю динамику, которая усиливается декоративными контрастами черного, белого, красного, синего и желтого цветов. В целом создается гармоничное равновесие между движением и покоем, статикой и динамикой.

Интересные аспекты раскрываются при анализе трактовки головы, и особенно лица. Во-первых, известно, что прическа *торобин* (волосы в виде фонаря), с которой изображена таю Сюнсё, появилась сначала в районе Камигата (Осака-Киото) во второй половине 1770-х гг., а потом стала модной и в Эдо. Таким образом, этот элемент подтверждает датировку (ее нижнюю границу – 1881 г.) Масато Найто, то есть то, что свиток не мог появиться раньше конца 1770-х гг.

Что касается приема анфасного показа головы, то его художник применил также в серии "Женские занятия 12 месяцев" при изображении трех взрослых персонажей и одного детского. Все женские лица однотипны: удлинённый овал, широкие полосы бровей, узкие глаза вразлет, характерный толстоватый нос, обозначенный двумя прямыми линиями, расширяющимися к ноздрям. Несмотря на обобщенность типических черт, каждое из этих лиц имеет определенный индивидуальный оттенок, выражающий разные грани женского обаяния и эмоционального состояния.

На московской работе тот же тип лица, но в нем совершенно нет женственной привлекательности, которой обладают другие красавицы, благодаря округленным линиям полноватых щек, нежным, чаще всего приоткрытым губкам, легкому грациозному повороту головы. От лица таю веет такой внутренней собранностью и бесстрастностью, что это сильно выделяет его из традиционного круга образов *бидзинга*. О том, что художник придавал лицу большое значение, свидетельствует наличие редчайшего в японской живописи примера исправления, корректировки первоначального варианта. Изобразив воротник нижнего кимоно красным, Сюнсё, видимо, счел его слишком ярким, резко отделяющим голову от туловища, и, чтобы смягчить контраст, приглушил его наложением перламутрового порошка (на клеевой основе), отчего воротник приобрел несколько странный матово-розовый оттенок.

Трансформируют характер персонажа отдельные нюансы, сразу не бросающиеся в глаза: более узкий овал лица, из-за чего нос с широкими крыльями кажется еще крупнее; маленький, плотно сжатый рот; короткий подбородок и необычный прямой взгляд узких глаз, направленный на зрителя и в то же время как бы за него. Столь существенное изменение устойчивой условной "маски" персонажа *бидзинга* интригует и вызывает желание узнать: с чем это связано, что означает?

Поскольку отсутствуют какие-либо конкретные данные об этом произведении, опираться можно лишь на общие положения, характерные для эстетики и культуры того времени, когда жил художник. Неизбежно также возникает желание обратиться к личности самого Кацукава Сюнсё. О жизни его известно совсем немного, но оставленное им наследие, как в ксилографии, так и в живописи, ярко свидетельствует о выдающемся таланте художника. Зная, что "Таю под цветами сакуры" мастер создал будучи уже немолодым человеком, накопившим большой жизненный и творческий опыт, трудно удержаться от того, чтобы не "спроецировать" личность творца на созданный им образ. Вполне вероятно, что талантливому, думающему художнику в пору его творческой зрелости хотелось раздвинуть ограниченные рамки жанра и вложить в создаваемый образ какие-то свои размышления о жизни и красоте, о назначении живописи.

Известно, что талантливое произведение искусства порой способно нести гораздо больший объем художественно-информативного содержания, чем тот, который сознательно вложил в него автор. Во многом раскрытие образа зависит от личности зрителя, которому в японском искусстве придается особое значение. Наиболее четко эта концепция была выражена в дзен буддизме: "...Увидеть – значит создать, постулировала чаньская эстетика, утверждая восприятие искусства как сотворчество" [13, с. 40].

Так, небольшие изменения пропорций и черт лица таю на московском свитке, делающие его весьма загадочным, – прекрасный повод подумать над образом. Лицо явно обладает большей значимостью, чем это было присуще портретам красавиц. В частности, возникает мысль о похожести персонажа на молодого актера, исполняющего роль *оннагата* (женское амплуа в театре Кабуки). "Женщины, которых изображают актеры-оннагата не являются настоящими, реальными женщинами. Они представляют собой абстракцию женственности с точки зрения мужчины" [10, с.103]. Точно так же художники, работавшие в *бидзинга*, создавали свои идеализированные представления о женской красоте и привлекательности, используя как непосредственно женские типы, так и трактовки женских персонажей исполнителями *оннагата*. В рассматриваемом произведении явственно ощущается связь с замечательными актерскими портретами Сюнсё. Обращение к ним позволяет по-новому взглянуть на пластику фигуры и композицию сцены в целом.

Автор монографии о театральной гравюре Е.А. Сердюк, рассматривая портреты актеров Итимура Удзаэмона IX (1780-е годы, анфасное изображение) и Итикава Дандзюро V (1782 г.), отмечает, что "Сюнсё сделал фигуру актера господствующим и единственным изображением на листе, искусно используя ее обособленность для получения своеобразных декоративных эффектов. Фон в гравюрах этого времени... стал восприниматься непространственным, плоским, в то время как и сама фигура приобрела крайнюю плоскостность, уподобляясь написанному на листе бумаги иероглифу, – и далее, – ...Сюнсё как мастер композиции отличался от своих предшественников в области театральной гравюры, Тории, прежде всего, разнообразием используемых приемов, осознанным стремлением разработать в каждом отдельном случае композицию, наиболее соответствующую характеру конкретного образа" [17, с. 108, 109]. Совершенно естественно, что художник продолжил воплощение своих творческих идей и находок, сформировавшихся в процессе создания гравюр, в последующей работе над живописными свитками.

Характеристику образа дополняет одежда, главным образом с помощью которой художник моделирует позу и движение куртизанки. В Укиё-э костюм имеет очень важное значение, выполняя роль основного декоративного, а иногда и смыслового элемента. И в данном случае костюм таю представляет собой своеобразный "живописный стержень", на котором "держится" образ. Так,

статика верхней части тела смягчается плавными линиями *оби* и приспущенного левого рукава, который создает наклон плеча. Нижняя часть, несмотря на складки и разные уровни подолов *утикакэ* и нижних кимоно, призванных выразить движение, выглядит плоско и декоративно. Моделировка складок несколькими толстыми вертикальными линиями практически не разрушает ровную поверхность низа *утикакэ*, на которой, как на панно, размещена композиция из хризантем и иероглифа "дзю (долголетие)", представленного в разных вариантах написания. Знак "дзю" - один из наиболее распространенных в благопожелательной символике - встречается и в других произведениях *бидзинга*, но он выглядит не столь весомо, как в данном портрете таю⁸.

Кимоно с крупными иероглифами можно видеть во многих работах художников Укиё. Создавая портреты красавиц, они были вольны "одевать" их по своему усмотрению, но всегда следовали моде времени. Иероглифический декор в одежде горожан стал появляться еще в первой трети 17 в., но широкое распространение получил лишь в последней трети того же века. Письменные знаки играли не только роль особого декоративного "шика", их включение в общую композицию кимоно нередко имело цель смыслового обыгрывания орнаментальных мотивов. Например, иероглиф "олень" рядом с изображением осеннего клена придавал декору конкретный поэтический подтекст, выражающий тему грусти, разлуки, одиночества.

В 18 в. среди образованных горожан приобрели популярность старые китайские каллиграфические стили *тэнсё* и *рэйсё*, характеризующиеся строгой геометричностью написания иероглифов. Каллиграфия была искусством интеллектуалов, ученых, эстетов и всегда несла в себе возвышенную, благородную "ауру". *Тэнсё* и *рэйсё* получили распространение под влиянием волны увлечения китайской наукой, философией, культурой, а также под непосредственным воздействием китайских монахов чаньской (дзенской) секты Обаку, эмигрировавших в Японию в начале 17 в. и сыгравших большую роль в развитии японской культуры и искусства того времени. Это увлечение, несмотря на его образовательно-элитарный характер, нашло отражение и в массовых явлениях городской культуры. В Эдо огромным спросом стал пользоваться новый тип окраски кимоно с использованием иероглифики *тэнсё* и *рэйсё*. Он получил название "*синна-дзомэ*" по имени Мицуи Синна (1703-1762), известного каллиграфа, работавшего в этих стилях [6, с. 46]. Именно к этому типу относится кимоно, которое изобразил Сюнсё в портрете таю. Желтые и синие иероглифы в обрамлении хризантем изображены довольно плотно и исключительно вертикально. Такое графическое решение напоминает большие каллиграфические работы, как, например, "*Хякудзю (Сто дзю)*" каллиграфа Коноэ Иэхиро (начало 17 в.), который написал на сатиновом полотне (124,5 x 95,1 см) золотой краской сто иероглифов *дзю* в разных вариантах [6, с. 112].

Срезанные ветки хризантем, свободно размещенные вокруг иероглифов под разными углами, дополнены белыми пятнышками, напоминающими облетевшие лепестки, но не хризантем, а более мелких цветов, той же сакуры например. Есть определенная загадка в том, что художник представил героиню под цветущей сакурой в *утикакэ* с осенними хризантемами, более того - начинающими слегка увядать, в то время как в одежде непременно соблюдалось соответствие сезону. Возможно, это связано с определенным авторским замыслом - сделать образ более глубоким, нестандартным и передать в нем собственное настроение.

Сюнсё создал на черном фоне *утикакэ* размеренный, неброский, но колористически тонко выстроенный декор, с которым хорошо сочетается синий *оби*, непринужденно завязанный впереди, - характерная деталь костюма куртизанок. Известно, что среди *дзёро* встречались умные, разносторонне образованные женщины и какая-нибудь из них вполне могла выбрать для своего выходного костюма подобный "ученый" декор. Хризантемы и бамбук, стилизованные листья которого входят в орнамент *оби*, имеют давнюю устойчивую символику, связанную с миром мудрецов и благородных ученых, что вместе с написанными в разных манерах иероглифами придает женскому образу ореол образованности, внутренней культуры.

У Ихара Сайкаку (1642-1693), знаменитого писателя, точно и выразительно воплотившего в своем творчестве типы и характеры современников, есть "Повесть о составителе календарей, погруженном в свои таблицы". В одном из эпизодов автор представил компанию молодых повес, специально собравшихся полюбоваться нарядными привлекательными горожанками, возвращавшимися с праздника цветения сакуры. Про кимоно одной из них сказано: "На левом рукаве рисунок от руки: преподобный Ёсида при лампаде читает старинные книги. Такой рисунок на платье говорит, во всяком случае, о необычных для женщины склонностях..." [16, с. 47]. Точно так же декор на костюме таю вносит свою долю необычности в атмосферу картины.

В данной работе нашел отражение такой важный аспект эдоской культуры, как "зрелищность", что, по определению профессора Хаттори Юкио (Университет г. Тиба), составляло типичную особенность этого времени. В одной из своих статей профессор писал о том, что для горожан было характерно увлечение яркими зрелищными явлениями. Они получали огромное удовольствие от лицезрения феерического разнообразия женских и, в определенной степени, мужских костюмов, модных оригинальных причесок и вообще от всего необычного, экстравагантного, эффектного. "Именно в этом контексте развивались в течение периода Эдо такие формы, как театр Кабуки и живопись, включая гравюру и *никухицу*, воплощавшими проявление живой культуры "визуального восприятия" [2, с. 11].

Существует еще один очень значительный для бидзинга пласт, связанный с этико-эстетической системой *ики*. Исследователи отмечают, что понятие *ики* труднообъяснимо, поскольку выражается преимущественно в невербальных понятиях и проявляется в разных формах самовыражения индивидуума. Само слово *ики* обозначается несколькими иероглифами-омофонами – "жить", "дышать", "идти", "характер", "душа" [4, с. 55]. Этот национальный феномен начал складываться на рубеже 17-18 вв. и стал одним из определяющих факторов культуры периода Эдо. Он целиком связан с жизнью горожан и отражает их представления об идеале личности, включая широкий спектр поведенческих, моральных, эмоциональных качеств в сочетании с определенными эстетическими принципами.

Одной из основных характеристик *ики* является чувственное начало, поэтому естественно, что самыми яркими носителями *ики* были представительницы "веселых кварталов". Эротика *ики* была сдержанной, эстетически регламентированной. Так, знаками *ики* выступали нижнее кимоно, просвечивающее сквозь тонкую верхнюю ткань, низкий ворот кимоно, подчеркивающий красивую линию затылка и шеи женщин, мелькание во время ходьбы обнаженных ног под кимоно (даже во время парадных выходов), со вкусом подобранная подкладка, открывающаяся при движении. *Ики* проявлялось также в непринужденных, томных, гибких позах. Характерная поза с тройным наклоном тела получила в Укиё-э название "*янаги-госи* (ивовая талия)". Свое место в *ики* занимает и цвет. Например, нижнее кимоно красного цвета тоже имеет отношение к чувственности – оно передает скрытое очарование молодой женщины, яркую, но не выставляемую напоказ эротичность [3, с. 147].

В изображении таю на московском свитке эротические элементы – поза *янаги-госи*, алое нижнее кимоно, обнаженные ноги – кажутся, на первый взгляд, не очень логичными в контексте серьезного, строгого характера образа в целом. Однако здесь нет никакого противоречия, поскольку эротичностью не исчерпывалось понятие *ики*. Так, к середине периода Эдо *ики* стали определять три характеристики: *хари* (безупречная сдержанность), *битай* (привлекательность) и *аканукэ* (умение сохранять достоинство и скромность во всех жизненных ситуациях) [7, с. 54]. Понятия *хари* и *аканукэ* как бы расставляют все акценты по своим местам. Не столь важно, кто изображен – таю или актер *оннагата*, главное в том, что художник передал не только эффектную внешнюю форму, но и внутреннее содержание типичного представителя городской культуры.

Необычность "красавицы" Сюнсё состоит, пожалуй, именно в этой глубинной связи с духом национальной культуры и ее художественными традициями. И только одаренный, творчески развивающийся художник, безупречно используя каждый элемент, нюанс, был способен создать такое ёмкое по значению и виртуозное в живописном отношении произведение.

Все это позволяет отнести "*Таю* под цветами сакуры" не только к лучшим творческим достижениям художника, но и сделать, может быть, несколько смелое заключение о том, что эту работу по глубине художественного решения можно считать уникальной в ряду *никухицу* Укиё-э.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Живописная школа Укиё сложилась на рубеже 16-17 вв. как часть городской культуры, которая стала определяющей для эпохи Эдо (1603-1868). Название Укиё возникло от понятия "*уки-ё* (мир, поток)", которое в буддийской традиции трактовалось как "суетный, горестный мир". К середине 17 в. *уки-ё* стали толковать как "изменчивый мир", что гораздо лучше соответствовало мироощущению и взглядам горожан. Термин "*укиё*" в обновленном значении впервые появился в широко известной книге писателя Асай Рёи (?-1691) "*Укиё-моноготари* (Повесть об изменчивом мире)", которая была издана после 1661 г. [14, с. 106]. Центром формирования городской культуры стал Эдо (Токио), где и началось становление жанровой живописи, за которой закрепилось название Укиё-э. Этот термин обычно переводится как "картины изменчивого мира" или "картины повседневной жизни". В это понятие входят живопись (*никухицу*) и графика (*ханга*). В *никухицу* наибольшее распространение получил вертикальный живописный свиток (*какэмоно*). Интерес к женским персонажам связан с большой ролью, которую стали играть в жизни городов так называемые "веселые кварталы". Внешне беззаботные красавицы-куртизанки, украшавшие этот "земной рай", нередко выступали законодательницами моды, а популярность некоторых из них соперничала со славой известных актеров театра Кабуки. Портреты куртизанок пользовались большим спросом у горожан, благодаря чему и сложился жанр *бидзинга* (картины красавиц), ставший ведущим в живописи Укиё. В Укиё-э работали мастера, которые занимались одновременно живописью и графикой. Были такие, кто создавал только гравюры, и лишь несколько художников посвятили себя исключительно живописи.

² Слово "*ойран*" происходит от выражения "*ойран но нэсан* (старшая сестра, у которой есть ничтожные мы)". Под "мы" подразумевались сводные младшие сестры [11, с. 220]. "*Таю*" - сокращение от "*таюсёку* (первый по мастерству)", как обозначались куртизанки высшего ранга.

³ Рукопись каталога, выполненного автором настоящей статьи, хранится в секторе Дальнего Востока ГМВ.

⁴ Перевод статьи Томита Акира на русский язык выполнен Е.Н. Харламовой, рукописный вариант которого я использовала при написании данной работы.

⁵ Более двадцати лет Садаму Сюдо возглавлял Торгово-промышленную палату в Дайрэне и собирал произведения дальневосточного искусства. Особенно его привлекала японская традиционная живопись. Он планировал построить в Дайрэне здание для музея восточного искусства, где собирался выставить для всеобщего обозрения свои коллекции живописи, каллиграфии и керамики. Однако этому плану не суждено было осуществиться. В сентябре 1945 г. в Дайрэн вошли советские войска. Вскоре, чтобы поддержать бедствующих сограждан, Садаму Сюдо передал советскому военному командованию значительную часть своей коллекции, в том

числе собрание традиционной японской живописи, в обмен на большую партию продовольствия. Часть переданных произведений попала в музей.

⁶ Особо ценные художественные произведения в культурном наследии Японии классифицируются по трем категориям: "Национальное сокровище", "Важное культурное достояние" и "Важное произведение искусства".

⁷ Творческие этапы в живописи Сюнсё по классификации Масато Найто: 1) 1778-1780; 2) 1781-1783; 3) 1784-1787; 4) 1788-1789; 5) 1789-1792.

⁸ На свитке "Красавица с зонтом" художника Ямадзаки Рюдзё (18 в.) на белом фоне кимоно женщины написан иероглиф "дзю", но в более свободной манере каллиграфического стиля *кайсё*. В этом варианте иероглиф выглядит лишь модным декоративным элементом [2, кат. № 9].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bernabo Brea L. – Kondo E. Ukiyo-e Prints and Paintings. Genova, 1980.
2. Genre Paintings and Woodblock Prints: Masterpieces from MOA Museum of Art. Tokyo, 1997.
3. Gluckman D.C., Takeda Sh.S. When Art Became Fashion. Kesode in Edo-Period Japan. Los Angeles, 1992.
4. Ishikawa T. Traditions. A Thousand Years of Japanese Beauty. Tokyo, 1992.
5. Kobayashi T. Flowers of Ukiyo-e Painting. - Мабороси-но Укиё-э бидзинтати (Образы красавиц в живописи Укиё). Tokyo, 1991.
6. Nakata Y. The Art of Japanese Calligraphy. Tokyo, 1973.
7. Nishiyama M. Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868. Honolulu, 1997.
8. The 2-nd International Ukiyo-e Conference. Tokyo, 1997.
9. The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School. Chicago, 1994.
10. Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969.
11. Дзиэн (Сад слов). Токио, 1936.
12. Живопись Японии. Государственный музей искусства народов Востока. Автор-составитель Г.Б. Шишкина. М., 1988.
13. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977.
14. Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий. М., 1978.
15. Найто М. Кацукава Сюнсё-но никухицу бидзинга ницуйтэ (Живопись бидзинга Кацукава Сюнсё). Киото, 1996.
16. Сайкаку И. Избранное. М., 1977.
17. Сердюк Е.А. Японская театральная гравюра 17-19 веков. М., 1990.
18. Томита Акира. Сюдо корэкусён-но дзэнтай дзо (Представление коллекции Сюдо). - Росиа кокурицу тоёбидзюцукан сёдзо. Сюдо корэкусён. Мабороси-но нихонга мэйхитэн (Собрание российского Государственного музея искусства /народов/ Востока. Коллекция Сюдо. Выдающиеся произведения японской живописи). Токио, 1999.
19. Юсупова А.И. Мосукува кокурицу тоёбидзюцукан-но нихон кайга корэкусён ницуйтэ (Японская живопись и графика в собрании московского Государственного музея искусства /народов/ Востока). - Хидзоо нихон бидзюцу тайкан (Японское искусство в крупнейших европейских собраниях). Т. 12. Токио, 1994.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

AAK	Arts et Archéologie khmérs
BARL	Bulletin des Amis du Royaume Lao
BEFEO	Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient
PEFEO	Publication de l'École Française d'Extrême-Orient
PRL	Présence du Royaume Lao, - France-Asie. T. XII. Saigon, 1956, №118-120
ГМВ	Государственный музей Востока (ГМИНВ)
ГМИНВ	Государственный музей искусства народов Востока (ГМВ)
КНР	Китайская Народная Республика
MOA	Mokichi Okada International Association (Международная Ассоциация Мокити Окада), г. Атами, префектура Сидзуока

СОДЕРЖАНИЕ

Гожева Н.А.	История появления и развития буддийского художественного канона в Лаосе.....	3
Каневская Н.А.	Феномен кукол <i>госё</i> . Канон и его интерпретации.....	40
Кузьменко Л.И.	Проблема атрибуции китайского фарфора. Выявление подлинников и подделок.....	53
Сорокина Г.М.	О канонических типах ритуальной утвари в художественном металле Камбоджи.....	64
Сычев В.Л.	О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи.....	85
Сычев В.Л.	Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи (рекомендации начинающим коллекционерам).....	118
Сычев В.Л.	Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ.....	171
Сычев В.Л.	Полиптих "Благодарение радости" в собрании ГМВ.....	209
Сычев В.Л.	Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям.....	231
Шишкина Г.Б.	Необычная "красавица" Кацукава Сюнсё. К атрибуции традиционной японской живописи Укиё.....	268



Уважаемые читатели!
Издательство "Компания Спутник +"
и редакция журнала
«Аспирант и соискатель» предлагают Вам опубликовать:

- 📖 монографии, научные труды малыми тиражами (от 50 экз.);
- 📖 научные статьи для защиты диссертаций в журнале «Аспирант и соискатель»;
- 📖 книги, стихи малыми тиражами (от 50 экз.);
- 📖 авторефераты диссертаций (100 экз. за 1-3 дня);
- Все издания регистрируются в Книжной палате РФ и рассылаются по библиотекам России и СНГ.
- Осуществляем компьютерный набор и верстку, а также полиграфические работы (визитки, бланки, листовки, переплет).
- Приглашаем к сотрудничеству авторов учебной, деловой, справочной, краеведческой и другой популярной литературы.
- Оказываем помощь в реализации книжной продукции.

Тел. (095) 174-32-31 (с 9 до 18)

<http://www.sputnikplus.ru>

E-mail: sputnikplus2000@mail.ru

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА.

ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ. ПРОБЛЕМЫ КАНОНА И АТРИБУЦИИ

ВЫПУСК XXIV

Издательство «Компания Спутник+»
109428, Москва, Рязанский проспект, д. 8а
Тел.: (095) 174-32-31

ЛР № 066478 от 30.03.99
Налоговые льготы в соответствии с ОК 005-93
Том 2 95 3000 – Книги и брошюры

Подписано в печать 31.05.2001. Формат 60х90/16.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 17,88. Тираж 1000 экз.

Заказ 2513

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

с. 63

Список использованной литературы

Напечатано	Следует читать
60. Beurdeley...	1. Beurdeley...
61. Chinese Porcelain...	2. Chinese Porcelain...
62. Chinesischer Porzellan...	3. Chinesischer Porzellan...
63. Ferris A.M....	4. Ferris A.M....
64. Franks A.W. ...	5. Franks A.W. ...
65. Grandidier E. ...	6. Grandidier E. ...
66. Hobson R.L. ...	7. Hobson R.L. ...
67. Honey W.B. ...	8. Honey W.B. ...
68. Medley M. A. ...	9. Medley M. A. ...
69. Reichel F. ...	10. Reichel F. ...
70. Sheaf C. ...	11. Sheaf C. ...
71. Wiesner U. ...	12. Wiesner U. ...
72. Yang Enlin. ...	13. Yang Enlin. ...
73. Zimmermann E. ...	14. Zimmermann E. ...
74. Арапова Т.Б. ...	15. Арапова Т.Б. ...
75. Богачихин М.М. ...	16. Богачихин М.М. ...
76. Дзёкай хакубуцукан...	17. Дзёкай хакубуцукан...
77. Завадская Е.В. ...	18. Завадская Е.В. ...
78. Московские ...	19. Московские ...
79. Сычев Л.П. ...	20. Сычев Л.П. ...
80. Цин дай цыци...	21. Цин дай цыци...
81. Чжао Цзинбянь. ...	22. Чжао Цзинбянь. ...

