
К. М. ПИСЦОВ

ЮАНЬ ШИКАЙ, СЫМА ШИ И ЦАО ЦАО. ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ СИНЬХАЙСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ГЛАЗАМИ АВТОРА НАРОДНОЙ КАРТИНЫ

Предметом рассмотрения данной статьи является анонимная китайская народная картина «Юань Шикай вступает во дворец, династия маньчжуров отрекается от трона». Автор приходит к выводу, что в композиционном отношении прототипом данной работы послужила китайская народная картина Ван Жунсина «Усмирение Центральной равнины. Последующее принуждение [императора] к отречению». Картина Ван Жунсина иллюстрирует театральную пьесу по мотивам знаменитого романа «Троецарствие». По мнению автора статьи, подобное заимствование объясняется аналогией, которую неизвестный художник сознательно проводил между политическими конфликтами эпохи Троецарствия и действиями Юань Шикая в 1911–1912 гг.

Ключевые слова: Юань Шикай, Цао Цао, китайская народная картина, пекинская музыкальная драма, падение монархии в Китае, роман «Троецарствие».

К 110-й годовщине Синьхайской революции

Синьхайская революция поставила точку в более чем двухтысячелетней истории китайской монархии. К концу 1911 г., в обстановке стремительной утраты власти над страной, охваченной революционным движением, Цинский двор (не без влияния западной дипломатии) призвал из отставки влиятельного военного и политического деятеля Юань Шикая (1859–1916), наделив его всей полнотой власти. Юань Шикай, умело лавируя между провозглашенным на юге республиканским правительством и императорским двором в Пекине, добился для себя гарантированного поста президента будущей республики, после чего убедил цинских правителей отречься от престола на льготных условиях. Империя сменилась республикой. Данный пассаж, разумеется, не претендует даже на предельно обобщенное изложение событий Синьхайской революции (1911–1913), а представляет исключительно комментарий к народ-

Историческая психология и социология истории 1/2021 42–58
DOI: 10.30884/ipsi/2021.01.04

ной картине, которой посвящена настоящая статья, и ориентирован на тех читателей, кому совершенно ничего не известно о представленных на данной картине персонажах. Желаящим подробно узнать о Синьхайской революции – одном из важнейших событий в истории Китая – необходимо обратиться к специальной литературе (Белов 2001; История... 2014б: 523–550).

Авторы китайских народных картин-няньхуа проявляли на рубеже XIX–XX вв. живой интерес к освещению современной общественно-политической жизни страны: поражению реформаторов 1898 г., антиправительственным восстаниям, борьбе с иностранной агрессией и т. д. (Ван Шуцунь 1991: 28–29). Вполне естественно, что революционные события нашли отражение в народных картинах того времени. Наиболее ярким примером является календарь на 1912 год, на котором соседствуют деятели республиканского правительства в Нанкине и малолетний император Сюаньтун¹, занимающий в силу своего статуса центральное место, несмотря на нежный возраст (Редкие... 1991: № 206). Предметом рассмотрения данной статьи станет китайская народная картина из собрания Государственного Эрмитажа «Юань Шикай вступает во дворец, династия маньчжуров отрекается от трона», экспонировавшаяся на выставке «Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа» (23 декабря 2003 г. – 28 февраля 2004 г.) и опубликованная в прекрасно изданном альбоме-каталоге (Китайская... 2003: 256). Картина поступила в музей из собрания Владимира Сергеевича Старикова (1919–1987) – советского синолога, в 1935–1955 гг. во время постоянного проживания на Северо-Востоке Китая собравшего материалы, послужившие основой для дальнейших научных исследований в период работы в Музее антропологии и этнографии АН СССР с 1955 по 1987 г. (Милибанд 1995: 440; Стариков 1967: 4). К сожалению, на данном листке отсутствуют данные о месте и времени производства, поэтому в каталоге он датирован лишь приблизительно – XX веком. В том же альбоме воспроизведено еще несколько картин из коллекции В. С. Старикова, в частности «Император Сянь-фэн династии Цин

¹ Сюаньтун – девиз правления последнего императора Китая Айсиньгёро Пуи (1906–1967). Широко известно, что китайские императоры, вступая на трон, выбирали девиз, по которому датировались события их царствования (например, 3-й год Сюаньтуна) и который даже в каком-то смысле заменял им личное имя – сам Пуи вспоминал, как, позвонив кому-то по недавно установленному во дворце телефону, представился: «Это Сюаньтун» (Пу И 1968: 166).

проводит время с наложницами во дворце Юаньминъюань», изготовленная, согласно имеющимся на ней подписям в Тяньцзине, в мастерской Дэюань гунчан по эскизу художника Ван Шаотяня (Китайская... 2003: 253). Ван Шаотянь (после 1875 – до 1931?) – крупный мастер китайской народной картины, в период республики создал более 70 образцов картин на исторические сюжеты, имеющих образовательную ценность, и снабдил ими печатни в местечке Янлюцин – одном из крупнейших центров производства народной картины. Деятельность Ван Шаотяня была особо отмечена Отделом народного образования г. Тяньцзинь (Фэн Цзицай 2007: 553). Народные картины, выполненные по эскизам Ван Шаотяня, получили широкое распространение и представлены, в частности, в коллекции Государственного музея Востока. Стилистическая и даже тематическая близость обеих картин позволяют, на наш взгляд, с осторожностью предположить, что картина «Юань Шикай вступает во дворец...» происходит из той же печатни. Не претендуя на окончательное установление авторства, следует отметить, что сюжет анализируемой картины весьма близок к сфере творческих интересов Ван Шаотяня.

Авторы каталога эрмитажной выставки определили картину как театральную (Китайская... 2003: 256). В пользу подобной трактовки свидетельствуют почти идеальная симметрия общей композиции и откровенно театральные позы трех главных персонажей, чья ведущая роль обозначена расположением в самом центре изображения, в дворцовом павильоне, который возвышается над остальным пространством лубка, подобно сцене традиционного китайского театра. Это императрица-регентша Луньюй (1868–1913), объявившая об отречении от имени несовершеннолетнего императора, сам ребенок-император, царствовавший под девизом Сюаньтун, и Юань Шикай.

Этот ярко выраженный театральный характер композиции неслучаен и объясняется, в частности, тем, что в качестве прототипа данного произведения, на наш взгляд, выступила более ранняя народная картина «Усмирение Центральной равнины. Последующее принуждение [императора] к отречению» (Фэн Цзицай 2010: 306). С точки зрения внутренней логики фразы может показаться более удачным вариант перевода «Усмиряет Центральную равнину, затем принуждает императора к отречению». Однако на основании контекста, о котором пойдет речь ниже, представляется более корректным избранный нами вариант перевода, поскольку за-

головок не столько повествует о хронологической последовательности двух названных событий, сколько содержит отсылку к событиям отдаленного прошлого. Кроме того, «Последующее принуждение [императора] к отречению» – это один из вариантов названия пьесы, проиллюстрированной на картине. Данный листок происходит из известного производством народных картин района Таохуау и подписан именем знаменитого мастера Ван Жунсина, период творческой активности которого датируется периодом Сяньфэн – Тунчжи (Фэн Цицай 2010: 501), то есть 1851–1875 гг. Изображение представляет театральную постановку на сюжет романа «Троецарствие». В последние годы существования древней империи Хань (205 г. до н. э. – 220 г. н. э.) власть в стране фактически узурпировал полководец Цао Цао (155–220), некогда начавший карьеру с участия в подавлении крупного антиправительственного восстания Желтых повязок, а затем занявший пост первого министра, решавший дела по собственному усмотрению и не считавшийся с волей сидящего на троне императора. После смерти Цао Цао его сын Цао Пи² вовсе принудил последнего ханьского императора к отречению и сам взошел на трон. Страна разделилась на три независимых государства – Вэй, Шу и У. Потомки Цао Цао правили в государстве Вэй. Бурные события этого времени легли в основу романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие» («Сань го янь и»), написанного в XIV в. Следует уточнить, что, работая над своим произведением, Ло Гуаньчжун использовал, помимо исторических сочинений, народную книгу о трех царствах, изданную в начале XIV в., и тексты многочисленных пьес, существовавших к тому времени³.

В XVII в. некий Мао Цзунган значительно отредактировал и прокомментировал текст Ло Гуаньчжуна. Именно эта версия романа в дальнейшем переиздавалась, послужила основой для пьес пекинской музыкальной драмы, об одной из которых пойдет речь да-

² В настоящее время и в Китае, и за его пределами нормативным признано чтение имени этого исторического деятеля как Пи, что отражено, в частности, в новейшем изложении истории эпохи Троецарствия на русском языке (История... 2014а: 30–58). Однако в приводимых далее в тексте статьи цитатах будет встречаться использовавшийся ранее вариант чтения – Пэй. Например, в ставшем уже классическим переводе на русский язык романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие» данный герой именуется Цао Пэй.

³ Взаимосвязь романа «Троецарствие» с фольклорной традицией и произведениями других жанров, особенности художественного метода Ло Гуаньчжуна и идейное содержание его произведения подробно проанализированы Б. Л. Рифтиным в специальном исследовании (Рифтин 1970).

лее, и репертуара городских сказителей, с нее были выполнены переводы романа на некоторые иностранные языки, в том числе на русский (Рифтин 1984: 18). Тесная идейная и сюжетная взаимосвязь романа и пьес, их типологическая общность, нашедшая выражение в термине *янь* («представлять», «излагать», «играть [роль]»), который означает игру на театральной сцене и в то же время присутствует в названии романа (в словосочетании *яньи* – «популярное изложение», «популярное переложение»⁴), позволили академику В. М. Алексееву сказать: «“Троецарствие” – это и знаменитый роман, и знаменитые драмы» (Алексеев 1966: 72).

К тому моменту, о котором повествуют пьеса и иллюстрирующая ее картина, власть в царстве Вэй начала ускользать из рук рода Цао, и все большее могущество при дворе обретали военачальники из рода Сыма. Власть очередного представителя этой могущественной семьи Сыма Ши (208–255) особенно возросла после крупной победы вэйских войск над армией царства Шу в горах Телун (по-видимому, это событие названо на картине усмирением Центральной равнины). Император Цао Фан (232–254), обеспокоенный переходящим всякие пределы самоуправством своего амбициозного подданного, с помощью нескольких приближенных попытался избавиться от его опеки. Но Сыма раскрыл заговор, казнил его рядовых участников и, явившись во дворец, потребовал казни императрицы Чжан (дочери одного из заговорщиков), а после ее смерти вынудил императора отречься от трона в пользу одного из принцев (Ло Гуаньчжун 1954, т. II: 627–631). Этот эпизод романа послужил основой для пьесы «Сыма вынуждает [императора] к отречению» (известной также под другим названием – «Последующее принуждение [императора] к отречению»), сцена из которой и представлена на картине Ван Жунсина.

За исключением нескольких второстепенных деталей, пьеса излагает события в соответствии с трактовкой данного эпизода в романе «Троецарствие». На сайте «Либретто пекинских музыкальных драм», где размещен текст пьесы, предваренный кратким комментарием, два наиболее серьезных различия прямо названы ошибками. Это, во-первых, нападение на царство Вэй войск царства Шу во главе с полководцем Цзян Вэем, с известия о котором начинается

⁴ Вопрос о значении, которое вкладывал Ло Гуаньчжун в данный термин, включенный им в название романа, обстоятельно рассмотрен в упомянутой работе Б. Л. Рифтина (1970: 183–184).

действие пьесы. Во-вторых, – присутствие в числе действующих лиц вэйского государственного деятеля Цзя Сюя, который на сцене гибнет от меча Сыма Ши. В соответствии с текстом романа и данными исторических источников, в описываемый период царство Шу не предпринимало похода против Вэй, а Цзя Сюй умер за несколько десятилетий до воссозданных в пьесе событий (<https://scripts.xikao.com/play/01013001> [дата обращения: 25.02.2021]). Остальные отличия, на наш взгляд, обусловлены особенностями жанра: значительно сокращено число действующих лиц, Сыма Ши собственноручно убивает императорского тестя Чжан Цзи, а после смерти императрицы Чжан наносит удары мечом по ее трупу. Само отречение Цао Фана от трона вынесено за рамки сценического действия, но зрители и так знают о нем из широко известного текста романа. Кроме того, финал пьесы недвусмысленно намекает на подобное дальнейшее развитие событий – Сыма Ши, ерничая, диктует сам себе указ-прощение от имени сломленного и убитого горем императора, в котором выражает надежду, что искупит военными подвигами допущенные «проступки» (убийство сановников, казнь императрицы и т. д.), а затем с демоническим хохотом покидает сцену. Картину Ван Жунсина можно в равной степени считать как изображением сцены из пьесы, так и иллюстрацией к роману, трактованной в театральном ключе. Например, в альбоме народных картин из Таохуау просто сказано, что сюжет заимствован из романа «Троецарствие» (Фэн Цзицай 2010: 306).

Внутриполитическая история царства Вэй, возникшего после низложения Ханьской династии, изложена в романе «Троецарствие» как почти непрерывная цепочка трагических конфликтов между монархами из рода Цао и представителями наиболее влиятельного при дворе семейства Сыма, закончившаяся отречением последнего Цао от престола в пользу Сыма Яня и трансформацией царства Вэй в государство Цзинь. Судьба царства Вэй, по мысли авторов романа, явилась воздаянием за притеснения, которым ранее род Цао подвергал Ханьский царствующий дом и которые закончились вынужденным отречением от престола последнего Ханьского императора в пользу Цао Пи. Об этом прямо говорится в комментарии Мао Цзунгана: «Поскольку династия Цзинь отняла правление у Вэй, то похоже, что она отомстила за династию Хань... Царство... Вэй, само будучи вассалом, убило государя, а Цзинь отомстила за это. Поэтому можно считать это предостережением для будущих поколений в Поднебесной» (Рифтин 2004:

365–366). Это явствует также из почти буквального повторения событий при Ханьском и Вэйском дворах, из прямых ссылок героев на прецеденты Ханьского времени, наконец, непосредственно из самого авторского текста. Пытаясь тайно передать направленный против Сыма Ши указ, Цао Фан предостерегает своих сторонников, ссылаясь на подобную же неудачную попытку Ханьского императора, действовавшего с помощью Дун Чэна: «Будьте осмотрительны и храните тайну! Помните, как наш предок У-ди (то есть Цао Цао. – К. П.) казнил Дун Чэна за его неосторожность? – Не вспоминайте об этом, государь, – прервал его Ли Фын, – мы не такие ничтожные людишки, как Дун Чэн, и Сыма Ши не достоин сравнения с вашим предком» (Ло Гуаньчжун 1954, т. II: 628–629). В последующих главах, уговаривая Сыма Яня низложить последнего вэйского правителя Цао Хуаня и взойти на трон, приближенные говорят: «У вас есть полное право поступить так, как поступил Цао Пэй» (Там же: 743), а окружение Цао Хуаня убеждает монарха отречься, говоря: «...последуйте примеру Ханьского императора Сянь-ди» (Там же: 744). Комментируя казнь императрицы Чжан, осуществленную по приказу Сыма Ши, автор апеллирует к судьбе ханьской императрицы Фу, умершей при аналогичных обстоятельствах по воле Цао Цао:

Императрица Фу прошла когда-то через те ворота
Босая, скорбная; никто не оказал почета ей.
А вот сегодня Сыма Ши пример усвоил Цао Цао,
Таков закон, что за отцов карает небо сыновей
(курсив мой. – К. П.) (Там же: 630).

Расправу Сыма Ши с Цао Фаном и его сторонниками резюмируют авторские стихи:

Безжалостно вдов и сирот в те дни обижал Цао Цао,
Когда у правителя Хань он был именитым вельможей.
Кто знал, что спустя сорок лет жестокими станут другие,
Сироты и вдовы его в обиде окажутся тоже (Там же: 631).

Подобные примеры могут быть без труда умножены (Там же: 745, 763).

В результате поступки вероломного сановника Цао и вероломного сановника Сыма могли смешиваться в сознании читателей и зрителей или восприниматься в контексте непрерывных аллюзий как принципиально однотипные, поскольку подразумевали одни

и те же действия, не говоря уже о хронологической близости. Род Сыма просто повторял злодейские действия рода Цао. Жертвами затянувшегося противостояния при дворе царства Вэй стали три монарха из рода Цао: двое были вынуждены отречься от трона, а один даже погиб в ходе открытого вооруженного столкновения с приверженцами рода Сыма.

Чем же объяснить интерес автора пьесы именно к судьбе Цао Фана? Возможно, эпизод с Цао Фаном был выбран из вереницы подобных в силу его особого драматизма – жертвой Сыма становится супруга императора, что, конечно, придает политическому конфликту дополнительную эмоциональную окраску. А может быть, потому, что в этом примере наиболее наглядно выражена идея расплаты рода Цао за собственные былые дела – события повторяются с точностью отражения в зеркале. Цао Фан, стремясь избавиться от навязчивой опеки Сыма Ши, обращается за помощью к отцу своей супруги – императрицы Чжан. Государь кровью из прокушенного пальца пишет на своей рубашке указ покарать узурпатора. Точно так же некогда последний ханьский император Сяньди, мечтавший устранить Цао Цао, пытался сначала тайно передать написанный кровью указ через родственников своей жены – Дун Гуйфэй, а затем при посредничестве императрицы Фу призвать на помощь ее отца (Ло Гуаньчжун 1954, т. I: 263–271, 303–311, т. II: 84–87). Оба монарха терпят неудачу в своем начинании. Сыма Ши казнит императрицу Чжан, подобно тому как Цао Цао ранее казнил Дун Гуйфэй и императрицу Фу. Наконец, Сыма Ши вынуждает своего императора отречься от престола, как некогда Цао Пи – пусть в данном случае это не окончательная гибель династии Цао, а пока лишь смена одного ее представителя другим, но судьба императора, ставшего игрушкой в руках собственного подданного, с очевидностью предвосхищает грядущий крах царствующего дома.

История Цао Фана и Сыма Ши, представленная в пьесе «Последующее принуждение к отречению», наиболее ярко и последовательно иллюстрировала выраженную выше идею. Не случайно Цао Фан во втором акте напоминает своему тестю Чжан Цзи, что «прежний правитель» (то есть Цао Цао. – *К. П.*) казнил императорскую наложницу Дун, а сам Чжан Цзи вспоминает, как «двадцать лет назад [род] Цао уничтожил [династию] Хань», за что теперь приходится расплачиваться (фактически с отречения последнего ханьского императора [220 г.] до низложения Цао Фана [254 г.]

прошло 34 года [История... 2014а: 45, 52–53], в этом роман ближе к историческим реалиям, чем пьеса).

В идейном и композиционном отношении именно пьеса «Последующее принуждение [императора] к отречению» позволяла наиболее емко запечатлеть ту же мысль уже художественными средствами народной картины. Столкновение ханьского Сянь-ди и Цао Цао не могло быть изображено столь выразительно⁵. Во-первых, Цао Цао фактически узурпировал императорскую власть, но не принуждал императора к отречению. Во-вторых, хотя он, раскрыв заговор, лично явился во дворец требовать казни одной из императорских супруг, это все-таки была не императрица, а когда по приказу Цао была казнена уже императрица, то сам Цао во дворец не являлся. Наконец, отречения императора добился не Цао Цао, а его сын Цао Пи, который зато не имел отношения к казни императрицы. Все эти события невозможно было объединить на картине в рамках одного временного момента без серьезного отступления от хронологии событий и текста романа. В то время как история Цао Фана и Сыма Ши не только разом включала в себя все эти драматические эпизоды, связанные воедино личностью Сыма Ши: узурпация, казнь императрицы, отречение императора (а опосредованно отсылала и к аналогичным злодеяниям Цао Цао и Цао Пи), но и являла зрителю не просто драматичную сцену дворцового переворота, а более глубокую идею воздаяния. Отсюда и переключавшее на картину название пьесы «Последующее принуждение [императора] к отречению», «последующее» – поскольку «предыдущим» было принуждение к отречению ханьского императора, за которое теперь и предстояло расплачиваться роду Цао!

Характерно, что нарицательным для коварного сановника-узурпатора стало имя не Сыма Ши и не Сыма Яня, а именно Цао Цао. Например, в новелле Пу Сунлина (1640–1715) «Пока варилась каша» сановник предупреждает государя об опасности, исходящей от коварного временщика: «Если не учинить над ним сейчас же смертной казни, приложив топор к шее, то дело непременно придет

⁵ Изображения отдельных эпизодов встречаются в типологически близком, но все же ином жанре – книжной гравюре. Например, датируемая XVII в. ксилографическая иллюстрация к роману, на которой Цао Цао требует казни Дун Гуйфэй, представляет сходный набор действующих лиц: император Сянь-ди и Дун Гуйфэй прощаются в павильоне, а снаружи стоит сопровождаемый воинами Цао Цао с мечом в руке (Ло Гуаньчжун 1984: 151). При этом иллюстрация непосредственно соотнесена лишь с событиями одной конкретной главы романа.

к страшному злу: будет то, что наделали в свое время Цао и Ман» (Пу Сунлин 2018: 268). Академик В. М. Алексеев в комментарии поясняет, что имеются в виду узурпаторы Ван Ман (I в.) и Цао Цао (Там же). То, что Пу Сунлин здесь имел в виду именно Цао Цао, на которого возлагал основную вину за узурпацию, а не Цао Пи, очевидно также из упоминания этих исторических лиц в другой новелле, где про Цао Пи лишь сказано, что он «не более как самый обыкновенный сынок своего разбойника-отца», подвергшийся в загробной жизни мукам из-за грехов Цао Цао (Там же: 433).

Таким образом, представленная на картине Ван Жунсина сцена не просто иллюстрирует конкретный эпизод конкретной пьесы, но является обобщенным изображением стереотипной ситуации: коварный министр – беспомощный монарх. При взгляде на картину в памяти зрителя неизбежно должен возникнуть образ Цао Цао – классического коварного министра, может быть, даже раньше, чем его идейного наследника Сыма Ши (чему способствует отсутствие в данном случае рядом с изображенными фигурами часто используемых в искусстве китайской народной картины пояснительных подписей с именами героев).

На картине Ван Жунсина запечатлена кульминация драмы. Изображение решено в чисто театральном ключе – перед нами сцена традиционного китайского театра с минимумом декораций – столом и двумя стульями. На этом фоне представлены персонажи в красочных костюмах. Справа неумолимо надвигается Сыма Ши, указывающий на коленопреклоненную в центре сцены императрицу Чжан, смерти которой он требует. Слева сидит император, отвернувшись от душераздирающей сцены и подняв к лицу правую руку (вероятно, данный жест подразумевает, что государь вытирает слезы широким рукавом халата). О несомненном влиянии этой работы Ван Жунсина на картину неизвестного автора «Юань Шикай вступает во дворец...» свидетельствует очевидное сходство композиции центральной сцены с участием трех героев – приподнятые края, образуемые в первом случае фигурами императора и Сыма Ши, а во втором императрицы Лунъюй и Юань Шикай и «просевший» центр – фигура, соответственно, коленопреклоненной императрицы Чжан и малолетнего императора. Поза Юань Шикай в точности воспроизводит позу Сыма Ши: Сыма поставил ногу на стул – обычный элемент декорации традиционного китайского театра, Юань Шикай попирает ногой напоминающий бочонок табурет – предмет дворцового интерьера, левой рукой оба сановника

придерживают висящий на поясе меч, а правой угрожающе указывают на своих противников. Меч на поясе сам по себе является знаковой деталью: в средневековом Китае было запрещено являться на высочайшую аудиенцию при оружии, поэтому, когда и в романе, и в пьесе специально упоминается, что Сыма Ши входил во дворец с мечом, то этот факт недвусмысленно сигнализирует об аномальном положении вещей. В пьесе даже сам Сыма Ши рассматривает подобный «проступок» как стоящий в одном ряду с убийством сановников и казнью императрицы. Не случайно на обеих картинах эта деталь тщательно воспроизведена. Костюмы героев в трактовке Ван Жунсина чисто театральные, во втором случае приближены к историческим реалиям конца эпохи Цин, но даже расположение и характер декора на халате последнего цинского императора обнаруживают некоторое сходство с оформлением халата вэйского монарха: круги (число которых, правда, не совпадает), заполненные условно трактованным облачным узором. При этом совпадающий желтый цвет императорских халатов Цао Фана и Пуи можно объяснить скорее данью культурно-историческим реалиям, чем заимствованием. Традиция использования императором халата желтого (изначально оранжевого) цвета восходит, по-видимому, к эпохе Тан (618–907 гг.). В эпоху Цин (1644–1912 гг.) за императором был зарезервирован вполне конкретный оттенок желтого – так называемый «императорский блестящий желтый». Разумеется, император не все время носил желтый халат и в повседневном быту предпочитал довольно скромную цветовую гамму в одежде, зато кому-либо другому использовать одежду или утварь «императорского блестящего желтого» цвета строго воспрещалось. Пуи, повествуя о детстве, вспоминает окружавший его «желтый туман» и сообщает, как строго отчитал своего брата, посмевшего однажды надеть халат «императорского» цвета (Пу И 1968: 71, 72). Соответственно, в массовом сознании костюм императора ассоциировался с желтым халатом, расшитым изображениями драконов в облаках.

Основное отличие композиции двух народных картин сводится к составу и позам второстепенных участников события. На картине Ван Жунсина трагизм сцены подчеркивают дворцовые евнухи, в ужасе попрытавшие за стол и спину императора. На анонимной картине одинаковые фигуры двух евнухов в довольно сдержанных

позах застыли с двух сторон от павильона, на переднем плане симметрично расположены четыре фигуры: слева стоят князь-регент⁶ и великий князь Цин⁷, к тому моменту уже отстраненные от активной политической деятельности, а справа – безымянные мужчины с мечами у пояса, вероятно, сопровождающие Юань Шикая.

Дворцовые интриги семнадцативековой давности и резкая смена политического строя в начале XX в. представляются событиями принципиально различной значимости. Что же заставило анонимного автора картины столь откровенно заимствовать композицию картины Ван Жунсина?

Первое, что могло подтолкнуть к подобному заимствованию, – это полностью совпадающий набор ключевых действующих лиц исторического события – император, императрица, могущественный военачальник. Ассоциация напрашивалась сама собой. Чтобы убедиться, что подобная интерпретация событий не была обусловлена лишь индивидуальным видением анонимного автора лубка, а сцены, разыгрывавшиеся в императорской резиденции в конце 1911 г., имели некое типологическое сходство с изображением на лубке, любопытно обратиться к мемуарам последнего императора Китая⁸: «Один эпизод этих дней особенно врезался мне в память. В одном из боковых залов дворцовой палаты Ян синь дянь, на кане, возле южного окна, сидела вдовствующая императрица Лун Юй и вытирала платком глаза. Перед ней на полу, на красной подушке, стоял на коленях толстый старикашка и обливался слезами. Я сидел справа от императрицы. Мне было скучно и непонятно, почему эти двое взрослых плачут. Кроме нас троих, в зале никого не было. Толстый старикашка громко шмыгал носом и говорил о чем-то совершенно мне не понятном. Лишь потом я узнал, что на коленях стоял Юань Ши-кай. Это был первый и единственный раз, когда я видел Юань Ши-каю, и последний раз, когда Юань Ши-кай встре-

⁶ Великий князь Чунь (1883–1951) в качестве отца малолетнего императора исполнял функции регента.

⁷ Великий князь Цин (1836–1916) фактически определял политику при слабовольном регенте, возглавлял кабинет министров с мая по ноябрь 1911 г. (История... 2014б: 355).

⁸ На момент описываемых событий мемуаристу было неполных 6 лет, в связи с чем он может одновременно выступать как бы в двух ипостасях – непосредственного участника событий и стороннего наблюдателя. Перевод мемуаров на русский язык был осуществлен более полувека назад, соответственно используемая в нем форма написания некоторых имен несколько отличается от принятой сегодня (Пу И, а не Пуи, Лун Юй, а не Луньюй, Юань Ши-кай, а не Юань Шикай).

тился с вдовствующей императрицей. Если все, что мне рассказывали, достоверно, то именно в тот раз Юань Ши-кай выдвинул перед императрицей идею о моем отречении» (Пу И 1968: 61). По утверждению мемуариста, описанное событие имело место 28 ноября 1911 г. Несмотря на коренное отличие мизансцены (Юань Шикай разыгрывает роль преданного слуги династии, уговаривающего императрицу пойти на необходимую и неизбежную жертву, а само описанное свидание может рассматриваться лишь как своеобразная прелюдия к отречению, поскольку происходило месяца за два до его подписания), здесь представлены те же самые участники события, что и на народной картине. Даже фраза о том, что больше в павильоне никого не было, свидетельствует об удивительном внешнем сходстве ситуации. Перед нами не документальное воспроизведение исторических обстоятельств, а художественная реконструкция самой сути события, оказывающаяся неожиданно близкой к действительности.

Теперь обратимся к некоторым действиям, предпринятым саванником Юань Шикаем после того, как Цинский двор призвал его в отчаянной надежде спасти монархию. Сразу отметим, что свержение монархии, безусловно, явилось крупнейшим достижением Синьхайской революции – эпохального исторического события, насыщенного как героическими, так и трагическими эпизодами. В таком контексте действия, предпринятые Юань Шикаем, представляются в большей степени подчиненными личным интересам и характеризуют его тактику в борьбе за пост президента республики. 1 ноября 1911 г. императорским указом был распущен кабинет министров во главе с князем Цином. Председателем Совета министров был назначен Юань Шикай (Белов 2001: 79), первоначально ратовавший за конституционную монархию. 13 ноября Юань Шикай прибыл в Пекин в сопровождении внушительного эскорта (около 2 тысяч солдат и офицеров) и удалил из города дворцовую гвардию (Там же: 82; История 2014б: 534). К этому времени он уже начал секретные переговоры с отдельными группировками республиканского Юга (Там же: 531). С середины ноября правительственные войска по указанию Юань Шикая повели наступление на Ханьян, обороняемый республиканской армией, и 27 ноября взяли город после кровопролитных боев. Одновременно Юань Шикай вел переговоры с республиканцами, а после падения Ханьяна предложил прекратить боевые действия, и вскоре стороны перешли к официальному переговорам. 6 декабря под влиянием Юань Шикая

императрица издала указ об отстранении регента Чуня. Отчасти этот поступок можно рассматривать как следствие личной неприязни Юань Шикая, так как именно князь Чунь настоял на его выходе в отставку три года назад. Но помимо мести у нового премьера были и более серьезные политические основания для подобного шага. Вот как оценивает результат этих действий современный исследователь истории Синьхайской революции: «Единственным всемогущим правителем в Пекине стал Юань Шикай. Он имел все возможности в любой момент низвергнуть Цинскую династию, но этого не делал. Династия нужна была ему в качестве разменной монеты в борьбе с революционерами» (Белов 2001: 87). Наконец, достигнув соглашения о передаче ему поста президента республики в случае упразднения монархии, Юань Шикай настоял на отречении монарха. 12 февраля 1912 г. вдовствующая императрица Луньюй объявила об отречении императора. На другой день ранее избранный в Нанкине первый президент Китайской Республики Сунь Ятсен (1866–1925) подал в отставку. 14 февраля члены республиканского Национального собрания приняли отставку Сунь Ятсена, а 15 февраля единогласно избрали Юань Шикая временным президентом (Там же: 94–95).

В мемуарах последний император Китая вспоминает, что саванники, которых Юань Шикай на первых порах убедил в своей преданности династии, говорили: «Юань Ши-кай ни за что не станет Цао Цао!» (Пу И 1968: 64). На протяжении своего рассказа о Юань Шикае мемуарист трижды упоминает имя Цао Цао, причем последний раз в таком контексте: «Однако измена все же остается изменой. Те, кто поверил Юань Ши-каю, теперь переменили свою точку зрения. Кто сказал, что Юань Ши-кай не Цао Цао?» (Там же: 66). Сопоставление подобных высказываний с содержанием народной картины демонстрирует, что отречение маньчжурской династии от престола и вступление Юань Шикая в должность президента Китайской Республики воспринимались, по крайней мере определенной частью общества, через призму дворцовых переворотов эпохи Троецарствия, хорошо известных почти каждому сколько-нибудь образованному и даже необразованному жителю Китая⁹.

⁹ Следует отметить, что «Троецарствие» (в различных вариантах – версиях народной книги, рассказах профессиональных сказителей или авторского романа) в силу своей исключительной популярности играло на протяжении не одного столетия роль ключа к восприятию и интерпретации современных событий или даже

При этом, если мемуары Пуи излагают точку зрения политической элиты, то лубок, безусловно, ориентированный прежде всего на народные массы, свидетельствует, что и широким общественным слоям были не чужды подобные аллюзии. Дальнейшее развитие событий показало, что подобное восприятие не было безосновательным. Отчасти в силу объективной слабости китайской буржуазии, но не в последнюю очередь благодаря личной роли Юань Шикай, Синьхайская революция «не привела к перевороту в политической надстройке, то есть к переходу государственной власти от феодалного, помещичьего класса к более передовому классу буржуазии (революционной или либеральной)» (Белов 2001: 155). Юань Шикай не только сохранил после отречения маньчжурского императора существующий порядок вещей, лишив Синьхайскую революцию ее завоеваний, но и некоторое время спустя попытался в буквальном смысле взойти на престол в качестве основателя новой династии, реставрировав институт монархии.

Наконец, следует иметь в виду еще одну немаловажную деталь. Последняя императорская династия Китая была маньчжурской по происхождению, поэтому Синьхайская революция носила выраженный антиманьчжурский характер (Белов 2001: 72; История... 2014б: 525, 549). И в этих условиях аналогия между родом Цао, страдающим за свои прежние грехи перед государями династии Хань, и маньчжурами, некогда захватившими китайский трон, а теперь принужденными отречься от престола под давлением генерала-ханьца¹⁰, обретала неожиданную актуальность. Сознатель-

роль своеобразного учебника. Это видно, в частности, на примере событий второй четверти XVII в. Вождь крестьянской войны 1627–1644 гг. Чжан Сяньчжун «заставлял людей днями рассказывать ему “Троецарствие”», явно рассматривая его как источник военной и политической мудрости (Серова 1990: 238). В это же время один из второстепенных повстанческих вождей взял себе прозвище Цао Цао (Симоновская 1966: 119), что, вне зависимости от достоверности данного сообщения, свидетельствует об актуальности данного культурного кода в сознании современников – вопрос только в том, был ли этот код использован самим повстанцем или данный поступок приписан ему историками, но в любом случае он был ориентирован на уже безусловно подготовленное к его восприятию массовое сознание. Показательно, что Мао Цзунган в своем комментарии сравнивал роман «Троецарствие» с такими известными историческими сочинениями, как «Исторические записки» Сыма Цяня и «Цзо-чжуань» (Рифтин 2004: 376).

¹⁰ Название древней династии Хань идентично этническому самоназванию китайцев – хань. Можно предположить, что в названии картины цинская династия не случайно названа «династией маньчжуров».

ное использование художником подобной параллели нельзя исключать.

Был ли лубок отпечатан «по горячим следам» события или (что представляется значительно более вероятным) *post factum*, когда уже открыто проявились императорские амбиции Юань Шикая, – перед нами весьма любопытный с точки зрения исторической психологии изобразительный источник, фиксирующий восприятие массовым сознанием событий Синьхайской революции через призму образов, заимствованных из популярных произведений, посвященных политическим перипетиям эпохи Троецарствия.

Литература

- Алексеев, В. М.** 1966. *Китайская народная картина*. М.: Наука, ГРВЛ.
- Белов, Е. А.** 2001. *Краткая история Синьхайской революции 1911–1913*. М.: Вост. лит-ра РАН.
- Ван Шуцунь.** 1991. К истории китайской народной картины. *Редкие китайские народные картины из советских собраний*. Л.; Пекин: Аврора, Жэньминь мэйшу, с. 21–37.
- История Китая с древнейших времен до начала XXI века:** в 10 т. Т. III / гл. ред. С. Л. Тихвинский. 2014а. М.: Наука, Вост. лит-ра.
- История Китая с древнейших времен до начала XXI века:** в 10 т. Т. VI / гл. ред. С. Л. Тихвинский. 2014б. М.: Наука, Вост. лит-ра.
- Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа.** 2003. Каталог выставки. СПб., Гос. Эрмитаж.
- Ло Гуаньчжун.**
1954. *Троецарствие*. Т. I, II. М.
1984. *Троецарствие*. М.: Худ. лит-ра.
- Милибанд, С. Д.** 1995. *Библиографический словарь отечественных востоковедов:* в 2 кн. Кн. II. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Наука.
- Пу И.** 1968. *Первая половина моей жизни: Воспоминания Пу И, последнего императора Китая* / отв. ред. и авт. вступ. статьи С. Л. Тихвинский. М.
- Пу Сунлин.** 2018. *Странные истории Ляо Чжэя* / Пу Сунлин; пер. с кит., предисл., коммент. В. М. Алексеева. М.: ИВЛ.
- Редкие китайские народные картины из советских собраний.** 1991. Л.; Пекин: Аврора, Жэньминь мэйшу.
- Рифтин, Б. Л.**
1970. *Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. Устные и письменные версии «Троецарствия»*. М.

1984. «Троецарствие» и его автор. В: Ло Гуаньчжун, *Троецарствие*. М.: Худ. лит-ра, с. 3–20.

2004. Теория китайского романа. «Правила чтения “Троецарствия”» Мао Цзун-гана. *Памятники литературной мысли Востока*. М.: ИМЛИ РАН, с. 335–382.

Серова, С. А. 1990. *Китайский театр и традиционное китайское общество XVI–XVII вв.* М.: Наука, ГРВЛ.

Симоновская, Л. В. 1966. *Антифеодальная борьба китайских крестьян в XVII веке*. М.: ГРВЛ.

Стариков, В. С. 1967. *Материальная культура китайцев Северо-Восточных провинций КНР*. М.: Наука, ГРВЛ.

Фэн Цицай

2007 (ред.). *Чжунго мубань няньхуа цзичэн. Янлюцин цзюань (Свод китайских ксилографических народных картин. Янлюцин)*: в 2 т. Т. II. Бэйцзин: Чжунхуа шуцзюй (на кит. яз.).

2010 (ред.). *Чжунго мубань няньхуа цзичэн. Таохуау цзюань (Свод китайских ксилографических народных картин. Таохуау)*: в 2 т. Т. 2. Бэйцзин: Чжунхуа шуцзюй (на кит. яз.).