

*А.Н. Хохлов*

ИВ РАН

### **Интерес архимандрита Палладия Кафарова к китайской живописи**

В биографии известного российского синоведа П.И. Кафарова – архимандрита Палладия (1817–1878) можно найти немало лакун, для заполнения которых нужны различные подходы, связанные с выбором первоисточников и второстепенных материалов. Так, для рассмотрения вопроса о жалобе на Палладия его подчинённого в Святейший Синод, при всей его многолетней истории, достаточно обратиться к архивным данным на русском языке<sup>1</sup>, а для изучения сюжета, касающегося живого интереса Палладия к китайской традиционной культуре и, в частности, к живописи, крайне необходимо знакомство с оригинальными китайскими сочинениями, даже если в данном случае речь идёт о небольшой заметке о китайском художнике цинского времени Гао Ци-пэе (1672–1734), который отличался от своих коллег необычной техникой рисования пальцем при изображении людей и явлений природы.

Обращение к современной отечественной и зарубежной (преимущественно англоязычной и отчасти китайской) литературе по истории китайской живописи убеждает в том, что о вышеупомянутом художнике известно довольно мало, причём чаще всего он упомянут благодаря его сохранившимся живописным произведениям, представленным в различных выставочных каталогах, где в лучшем случае присутствует краткая аннотация о его жизненном пути. Гораздо меньшее внимание уделяется ему в популярных работах и общих трудах по истории китайской живописи, появляющихся вне Китая.

Для данного краткого обзора творческой деятельности Гао Ци-пэя (с возможным соблюдением хронологии изданных о нём работ) назовём книгу американского автора Джона Фергюсона «Китайская живопись», опубликованную в Чикаго местным университетом. Касаясь

состояния китайской живописи в начальный период правления маньчжурской династии Цин (1644–1912), автор выделяет в качестве художника, заслуживающего упоминания, Гао Ци-пэя, скончавшегося в 1734 г. Последний обладал таинственной манерой рисования, ради чего он отбрасывал в сторону обычное орудие – кисть, чтобы затем, обмокнув свои пальцы в тушь, изобразить задуманное на бумаге. Такой стиль назывался «рисование пальцем» (по-китайски *чжи-тоу-хуа*), при этом автор книги утверждал, что что-то подобное имело место в средневековом Китае в период правления династии Тан в творчестве художника Чжан Цзао, который при рисовании пользовался обручком кисти либо в качестве альтернативы рисовал пальцем, если под рукой не было кисти [16, р. 178].

Из произведений Гао Ци-пэя, осевших в музеях России и, в частности, ГМИИ, упомянем изображение тигра, попавшее под номером 22 в книгу, вышедшую в Москве в 1981 г. В этом альбоме находим следующую характеристику для китайского художника (с датами его жизни и смерти – 1672–1732 [а не 1734]):

«Гао Ци-пэй был прославленным мастером „живописи пальцем“.

*Это особая широкая манера, требующая виртуозного мастерства.* Картины, написанные таким образом, выполнялись на особой бумаге, мгновенно впитывавшей тушь и краски; рисунок при этом слегка расплывался» (Здесь и далее курсив мой. – А.Х.) [15].

В 1978 г. в Москве вышла книга Е.В. Завадской «Беседы о живописи Ши Тао», основанная на изучении опубликованных в Шанхае в 1947–1949 гг. материалов в серии *Мэй-шу цун-шу*, которые автор образно назвала «Антологией текстов по китайской эстетике». В комментариях, касающихся упомянутых в книге китайских сочинений по живописи, написанных разными авторами, Е.В. Завадская упомянула и о сочинении *Чжи-тоу хуа-шо* («Слово о рисовании пальцем») Гао Бина, рассказавшего о приёмах «живописи пальцем» своего двоюродного деда Гао Ци-пэя. Считая метод «рисования пальцем» эксклюзивной практикой, Е.В. Завадская тем не менее признавала важный вклад Гао Ци-пэя в общее развитие китайской живописи [4, с. 183].

Интересными, хотя и краткими сведениями о картине Гао Ци-пэя «Возвращение из древнего и бедного Елана» (*Елан гуй-то*), написанной в 1707 г., порадовал любителей китайской живописи Музей искусств Принстонского университета, опубликовавший коллекции частных лиц по китайской каллиграфии и живописи в 1984 г. [17, р. 432, 433].

Продолжая и развивая мысли, приводимые Гао Бином о творчестве своего двоюродного деда Гао Ци-пэя в книге *Чжи-тоу хуа-шо*, на что

впервые в отечественной литературе обратила внимание Е.В. Завадская, другой российский исследователь С.Н. Соколов-Ремизов, помимо обращения к китайским источникам, в своём исследовании привёл любопытное свидетельство о роли житейского фактора в творческом процессе художника Гао Ци-пэя. Это видно из следующего пассажа, изложенного ниже с небольшой стилистической правкой:

«Случилось однажды так, что Гао Ци-пэй, притомившись работой над очередной картиной, задремал и ему во сне явился некий старец, который привёл его в пещеру, стены которой были украшены какой-то живописью. Поразившись рисунком, художник решил скопировать его, но под рукой оказалась лишь плошка с водой. Обмокнув в воду палец, художник стал рисовать им и настолько вошел во вкус, что его охватила [неожиданная] радость от такого занятия...

Через некоторое время художник в минуту недовольства собой вдруг вспомнил свой недавний сон, когда ему открылась тайна письма водою и пальцем. Тогда он обмакнул палец в тушь и по памяти нарисовал им частицу того, что видел во сне в пещере. Закончив работу, он не без интереса обнаружил, что ему удалось схватить главную суть дела, которая проникла в его душу. Он понял, что это и есть единственно верный путь в его жизни. Впоследствии у него появилась печать, которую он иногда прикладывал к своим шедеврам с таким текстом: „Хуа-цун мэй шоу, мэн цзы синь чэн“ („Живопись, возникшая во сне, а сон из сердца“») [11, с. 211].

Полезное начинание в пропаганде живописного наследия Гао Ци-цзя было предпринято известным китаистом В.В. Малявиным. Поместив в своей очередной книге редкое произведение китайского художника, он справедливо напомнил о важной роли китайской традиционной техники «разбрызгивания туши на бумаге или рисовании пальцем» [6, с. 236].

Более подробно, чем другие авторы, писал о творчестве Гао Ци-пэя Чжан Ань-чжи, автор популярной истории китайской живописи, вышедшей в 2006 г. в английском переводе в Пекине [18], а затем в 2008 г. в русском переводе [1], из которого приводим ниже наиболее интересный нам пассаж:

«На заре правления династии Цин жил... пекинский художник по имени Гао Ци-пэй (1672–1734), который родился в Ляояне [а не в Телине] и занимал одно время высокий правительственный пост. Он специализировался в „пальцевой“ живописи вне зависимости от сюжета (люди, пейзаж и т.д.). Стиль этого художника был экспансивен и ярок; он следовал традициями У Вэя, Сю Вэя, Чжан Фэна и других мастеров [китайской] династии Мин.

Гао Ци-пэй обмакивал один из своих длинных ногтей в тушь и проводил линии на непрозрачной бумаге, создавая таким образом эффект экзотической неувядающей старины. В качестве инструмента для своей живописи он использовал все пальцы, иногда ладони или несколько пальцев одновременно. Взмахи его пальцев обрушивались на бумагу подобно ливню, при этом тушь, густая или водянистая, попадала точно туда, куда было нужно.

По его работе „разнообразные изображения“ мы можем без труда оценить уникальную технику и стиль Гао Ци-пэя... Гао Бин – дальний родственник [Гао Ци-пэя] написал книгу „О пальцевой живописи“, в которой системно изложил технические приёмы и опыт [популярного] художника» [1, с. 193].

Из известных произведений Гао Ци-пэя Чжан Ань-чжи, автор упомянутой истории китайской живописи, избрал для книжной публикации (в качестве иллюстративного материала) рисунок именитого в цинское время художника под названием «Чжун Куэй».

Наиболее интересной с точки зрения рассматриваемого нами сюжета представляется исследовательская объёмная статья Т.И. Виноградовой под названием «Ракурсы Чжун Куя». Она вышла в 2009 г. в сборнике статей, подготовленном Библиотекой Академии Наук в С.-Петербурге под общим названием «Россия и Китай». Как видно из содержания этой статьи, главное внимание её автора было сосредоточено на популярной и весьма примечательной фигуре различных китайских средневековых легенд Чжун Куя, которого больше всех рисовал художник Гао Ци-пэй, семья которого, согласно одной версии, активно помогала маньчжурскому правительству в подавлении мятежа одного китайского военачальника, перешедшего сначала на сторону маньчжурского двора, а затем изменившего ему. Как пишет автор, благодаря этому обстоятельству, Гао Ци-пэй «достиг очень высоких чинов как на гражданском, так и на военном поприще», оставаясь уникальным художником, рисовавшим пейзажи, цветы и птиц, а также людей в необычной для его коллег манере – «живописи пальцем». Как свидетельствовал внук Гао Ци-пэя (на что ссылается Т.И. Виноградова), его дед каждый год, в пятый день пятого лунного месяца рисовал портреты Чжун Куя, причём последний выглядел легко узнаваемым, как на народных новогодних картинах. Порой чрезмерно экспрессивное дарование художника делало его при изображении Чжун Куя не романтической личностью [2, с. 121–143], а демонической, между тем как его герой часто воспринимался как божество (см.: [5, с. 117–123]).

Примечательно, что один из шедевров Гао Ци-пэя под названием *Ци-гай* («Нищий») представлен в опубликованной в Пекине в 2004 г.

коллекции китайской живописи под названием *Чжунго чуань-ши мин-хуа* («Знаменитые в мире картины Китая») с английским переводом – «Chinese Paintings Collection» (в двух томах)<sup>2</sup>.

Для лучшего понимания рассматриваемой проблемы китайской живописи следует обратиться к 3-му изданию книги С.Н. Соколова-Ремизова с необычайно длинным, но академически правильным названием «Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий...» (М., 2012 г.), где о «живописи пальцем» (*чжи-тоу-хуа*) сказано следующее:

«Утвердившаяся как самостоятельный художественный жанр XVII в. благодаря усилиям художника Гао Ци-пэя (1672–1734), она получает новое развитие с середины XX в. и к последней её четверти приобретает особую популярность.

Подъём „живописи пальцем“ в XX в. связывается с именами [художников] Цянь Сун-яня (1898–1985) и особенно Пань Тянь-шоу (1897–1971), внесшего большой вклад в теорию и практику её развития» [10, с. 73].

Сказанное выше подтверждается и книгой Пань Тянь-шоу, изданной ещё в 1980 г. в Шанхае издательством «Мэйшу чубаньшэ» под названием *Синь-тянь-гэ хуа-тань суй-би* («Записки о беседах о живописи в Кабинете „Синь-тянь“»).

Ценная информация о «рисовании пальцем» (*чжи-тоу-хуа*) содержится в российской энциклопедии «Духовная культура Китая», а именно в вышедшем в 2010 г. и посвящённом искусству шестом томе, где не только приведены В.Л. Сычёвым краткие сведения о Гао Ци-пэе и его последователях [3, с. 553], но и дано С.Н. Соколовым-Ремизовым подробное описание метода «рисования пальцем»:

«Техника „чжи-тоу-хуа“ предлагает строгое следование общим для [китайской] традиционной живописи канонам письма – художник должен иметь подготовку в области обычной живописи кистью. В своей работе он пользуется подушечкой пальца, его обратной стороной, ногтем и краем ладони. Главную нагрузку несёт, как правило, указательный палец, [при этом] активно участвуют [в творческом процессе] большой [палец] и мизинец, используются и другие пальцы...

„Чжи-тоу-хуа“ может рассматриваться под углом [зрения] типичной для китайской культурной традиции тенденции к включению в структуру художественного образа эффекта виртуозно исполненного приёма, к воплощению идеи синтеза удивительного, искусного и предельно рискованного, и тем самым соединения игровой, цирковой ... народной культуры с элитарной игрой „кистью-тушью“» [3, с. 109].

На фоне выше представленного обзора литературы о Гао Ци-пэе любопытным свидетельством интереса к нему Палладия Кафарова

представляется его небольшая заметка, дошедшая до нас в виде дел Российской духовной [православной] миссии в Пекине, осевших в Архиве внешней политики Российской империи (АВПРИ).

«Гао Ци-пэй имел прозвища Вэй-чжи, Це-Юань и Наньцунь. Он был родом из Телина<sup>3</sup> и принадлежал к китайскому знамени<sup>4</sup>. Его отец погиб от рук мятежников [сторонников] Гэн Цзинь-чжуна. Сам Гао Ци-пэй из особой милости [богдохана] был назначен чиновником и [позднее] из сучжоуского... окружного начальника... стал товарищем министра юстиции [*син-бу ши-лан*], а потом корпусным начальником [*ду-тун*].

Гао Ци-пэй очень искусно рисовал пальцем пейзажи: дым [из жилищ] и деревья во время дождя, людей и разные предметы [домашнего либо хозяйственного обихода]. Деревья, цветы, рыб, драконов, птиц и животных он рисовал с чрезвычайной лёгкостью и придавал рисункам [неповторимую] жизнь...

Но все [поклонники его таланта] говорили только о рисунках Гао Ци-пэя, исполненных пальцем, не зная, что его рисунки кистью [бывали] ещё лучше. Гао Ци-пэй писал стихи. Он умер в 1734 г.

(Извлечено [сие] из „Си-чао я сун-цзи“, „Хуа чжэн лу“ и „Гэн янь тянь чжай би-цзи“).

Хотя все его [поклонники] ценили только рисунки, [исполненные] им пальцем, он, по [наступлении] старости, рисовал уже небрежно, причём более не брал кисть в руку, поэтому его рисунков мало сохранилось [в оригинале]» [АВПРИ, ф. СПб. Главный архив I-5, 1823, д. 1, папка 123, 1858 г., л. 58а]. Отметив, что указанные выше сведения взяты из произведений художников настоящей династии Цин, Палладий подчёркивал, что автором записок являлся некто Хоу Цзян-фу (из провинции Хэнань).

Другим важным свидетельством интереса Палладия Кафарова к современной ему культуре цинского Китая, помимо архивной заметки, может служить его статья «Китайская живопись», опубликованная в 1867 г. в Иркутске под начальными буквами «О.П.» (отец Палладий. – А.Х.) [8, с. 592–598]. Эта публикация указана П.Е. Скачковым в его «Библиографии Китая», вышедшей вторым изданием в 1960 г. [7]. Не называя вероятного автора данной статьи, он тем не менее снабдил её кратким упоминанием о китайской торговой слободе – Маймачэне (против Кяхты – на границе с Монголией), о которой говорится в указанной нами статье. К сожалению, данная публикация Палладия Кафарова не вошла в библиографию его трудов, составленную и опубликованную в трудах конференции, посвящённой этому выдающемуся китаеведу (см.: [12]).

Чтобы кратко познакомить читателей с основным содержанием этой объёмистой статьи, которую можно легко отыскать в библиотеке по указанной нами публикации, приведём ниже из неё лишь пару пассажей:

«Рисовальные кисти сходятся с нашими кистями, употребляемыми в масляной живописи, с тою разницею, что у китайцев щетина вставляется в тростник и, по окончании работы, кисть закрывают кисточкою, сделанною также из тростника.

В Китае нет обыкновения расписывать комнаты красками. В [материально] достаточных домах потолок и стены оклеиваются белою бумагою: на ней тиснят серебряные цветы, делаемые из раствора порошка речных раковин. Только в некоторых дворцовых залах и храмах потолки и стены раскрашены. Таким образом расписаны храм и фузы [торговые лавки] в Маймачэне, особенно последние бывают украшаемы разными живописными арабесками, цветами и ландшафтами, но это показывает лишь дурной вкус торгующих на Кяхте китайцев. У них есть ещё [эротически] соблазнительные картины, запрещённые законом: они пишутся по заказу, или продаются по заказу, или продаются в лавках тайно, и большею частью подержанные. Цены картинам различны: средственные от 5 до 10 руб., а плохие от 1 рубля до 50 коп. Но есть [произведения] и высокой цены – это картины, писанные по заказу.

Мы опишем здесь несколько образцов картин, выписанных из Пекина; некоторые из них с выпискою стоили от 50 до 100 руб. Если взять в соображение, что они писаны водяными красками, то такие цены покажутся довольно значительны[ми]: „Утро Нового года“, „Школа мальчиков“, „Детский праздник“ и „Игра в кости“.

„Утро Нового года“ есть лучшая из картин; мера её 3 аршина длины и 1½ аршина ширины. В ней смешаны перспективная живопись с фигурною; на отделку комнаты, кажется, было обращено более внимания, нежели на лица.

Содержание картины следующее: в обширной комнате богатого дома, на большом диване, под нишею сидит прародительница дома, и её обвислое под морщинами лицо показывает её старость. Дети, внуки и правнучки пришли поздравить её с Новым годом; домашцы поверглись пред нею ниц. На картине изображено 25 лиц, одетых в лучшие праздничные платья. . .

Мебель комнаты состоит из столов и табуреток чёрного дерева. Они расположены в строго симметрическом порядке. На одном из столов лежат книги, а на другом поставлены небольшие столовые часы, и подле них блюдо с плодами *Божьей ручки*<sup>5</sup>. Стены комнат белые, на них висят в рамках изречения [китайских] философов. Косяки

окон украшены изящною столярною работою из розового дерева с позолотою, стёкла в них белые, матовые. Если бы эту самую картину отдать поправить нашему художнику, то есть, чтобы он оттенил несообразности частей с целым, тогда она была бы весьма интересна. Колорит картины яркий, чистый и блестящий; она написана водяными красками и гуашью вместе» [7, с. 596, 597].

«„Школа мальчиков“ – картина 1½ аршина в длину и 1 аршин в ширину. Учитель – плешивый старик, в больших очках, со всеми признаками преподавателя. Он спрашивает у одного ученика ответ на заданный вопрос, а сзади его мальчик марает кистью лицо своего товарища. Другие ученики руками делают разные фокусы. Положение учителя довольно естественно: он преспокойно развалился в кресле. Тёмный шкаф с книгами, помещённый позади его, выставляет на вид его лысину» [там же, с. 598].

Приведём для примера ещё один пассаж из упомянутой статьи, где сказано:

«Вообще на китайских картинах серебро, яшмовые вещи, цветы, седые волосы, большею частью изображаются белилами, которые чрезвычайно важны, мягки и от времени желтеют. Ляпис-лазурь, киноварь, кармин (китайские румяна), индиго, аурипигмент, белила и тушь китайская – давно известны по своему отличному качеству...

На некоторых листах довольно естественно изображены предметы растительной природы: репа и свёкла с кресс-салатом, пшеница и кукуруза, сахарный тростник и священный бамбук... Тут есть и прекрасные астры с китайским огнём.

Из птиц китайцы особенно любят изображать фазанов, жаворонков, палензов (род жаворонка), а из рыб – своих прекрасных золотых рыбок, карасей и карпов; из пресмыкающихся – священную летучую мышь, лягушек и змей.

У нас на границе [в Кяхте] мало выменивается китайских картин, потому что на них немного в России охотников, да притом и картины китайцы привозят самые плохие.

Должно ещё заметить, что иногда продают картины, рисованные иностранцами, живущими в Пекине, в Кантоне [Гуанчжоу] и на ос-ве Макао. Их выдают за китайские, но самый посредственный знаток легко отличит [настоящую] китайскую кисть от иностранной.

Вообще о достоинстве китайской живописи не должно судить по картинам, полученным чрез Кантон и Маймачэн.

*Пекин есть главное местопребывание китайских художников, и преимущественно пекинские живописные произведения могут познакомить нас с настоящею китайскою живописью.*

После Пекина город Сучжоу особенно изобилует художниками» (подробнее см.: [13]).



Примечательно, что аналогичная по содержанию концовка данной публикации Палладия Кафрова также присутствует в конце рукописи на китайском языке о жизни и нравах жителей Пекина, находящейся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в Москве (бывш. имени В.И. Ленина), в фонде 52 (Виноградовых), где сосредоточены личные документы и письма китаиста А.Н. Виноградова (1845–1919) (члена Российской духовной (православной) миссии в Пекине иеромонаха Алексия). Благодаря недавно составленной описи этого фонда его материалы стали доступны для исследователей, что позволяет вернуться к более серьёзному изучению вышеупомянутой рукописи, авторство которой ранее предварительно было приписано Палладию Кафарову<sup>6</sup>. Уже сейчас после поверхностного знакомства с рукописью можно говорить о коллективном авторстве, так как она снабжена рисунками, выполненными, судя по всему, российским художником при Российской духовной миссии И.И. Чмутовым, а пояснительный текст к этим рисункам написан на китайском языке сопровождающим художника лицом, довольно образованным китайцем (возможно, по фамилии Лун), специально назначенным начальником миссии архимандритом Палладием (П.И. Кафаровым). Как видно из записей китайца, он обладал разнообразной информацией о цинском Китае и его столице: обычаях и нравах жителей Пекина и их контактах с иностранцами (преимущественно миссионерами), а также с приезжими гостями из азиатских соседних стран. Важно отметить, что Палладий как глава миссии был в курсе различных занятий каждого члена миссии, включая художника И.И. Чмутова, о результатах работы которого он как его начальник регулярно сообщал в Азиатский Департамент МИД. Об этом свидетельствуют приводимые ниже некоторые донесения архимандрита Палладия о творческих занятиях И.И. Чмутова. Так, 10 марта 1852 г. глава православной миссии в Пекине сообщал в С.-Петербург:

«Г-н Чмутов, кончив труды по исправлению вновь иконостаса в Успенском храме в прошлом году, теперь продолжает заниматься составлением рисунков [касающихся] более или менее любопытных сюжетов из китайской жизни, однако желая основательнее и ближе ознакомиться с литературою по его [профессиональной] части, он убедительно просил меня приискать для него наставника. Желание его исполнено, так как воспреещения сему в инструкции нет» [АВПРИ, ф. СПб. Главный архив I-5, 1823, д. 1, папка 51, л. 373].

Отмечая интерес художника к изучению китайской художественной литературы, Палладий 14 марта 1854 г. сообщал в Азиатский департамент:

«Художник Чмутов, занимаясь чтением китайских сочинений по части нравов [в Китае], постоянно прилагал старания к приобретению

и классификации рисунков, характеризующих [повседневную] жизнь китайцев и уже теперь имеет в запасе богатый альбом. Причём он не упускал из круга своего внимания особенности, отличающие китайские искусства, и в сем отношении собрал немало любопытных сведений» [там же, л. 677].

Сообщая в Азиатский департамент об активном изучении китайского языка членами миссии, Палладий в письме на имя активного деятеля упомянутого отдела МИД Н.И. Любимова, дважды бывавшего в Китае, исключительно высоко отзывался о трудах художника, что видно из цитируемого пассажа упомянутого документа:

«Все члены миссии, не исключая и о. Илариона, переживавшего на житьё в Северное подворье [из Южного], наслаждаются совершенным здоровьем, говорят и читают по-китайски лучше меня... *Иван Иванович Чмутов представил ныне в [Азиатский] департамент образцы своих творений.* Рука и кисть его не отстали от его любимого искусства, и он иногда мечтает об [посещении] Италии. Искренне рекомендую вниманию Вашего Превосходительства этого отличного сослуживца моего как образца миролюбия, деликатности и [отличного] усердия» [там же, л. 774].

#### Примечания

<sup>1</sup> Подробнее см.: РГИА, ф. 796, оп. 445, д. 53.

25 августа 1865 г. Палладий Кафаров отправил для «богослужения и исправления духовных треб» в Ургу, где было российское консульство с 1861 г., иеромонаха Сергия [Артамонова]. Это было сделано не только в интересах русской колонии в Монголии, но и, очевидно, из личных соображений начальника Пекинской духовной миссии, желавшего избавиться от чрезвычайно ретивого священнослужителя. Хотя Палладий нуждался в помощниках по делам миссии, он 28 мая 1866 г. написал иеромонаху Сергию письмо, в котором предложил последнему отправиться в Иркутск до выяснения вопроса относительно введения штатной должности священнослужителя для Урги. Приехав в Иркутск, иеромонах Сергей подал на своего начальника жалобу в Св. Синод, бездоказательно обвинив его во всех смертных грехах. Поскольку Палладий пользовался репутацией честного и справедливого человека, что было хорошо известно многим влиятельным деятелям С.-Петербурга, Св. Синод оставил жалобу на него без внимания. Несмотря на это иеромонах Сергей вновь подал жалобу на Палладия в Синод и впоследствии (в 1867–1879 гг.) 10 раз обращался в С.-Петербург (даже к царствующим особам) вплоть до кончины своего бывшего начальника.

<sup>2</sup> См.: [21, т. 2, с. 285]. В аннотации к иллюстрации даны краткие биографические сведения о Гао Ци-пэе, причём местом его рождения назван г. Телин (ныне провинция Ляонин).

<sup>3</sup> По другим данным, Гао Ци-пэй был уроженцем г. Ляояна. См.: [19, цз. 9, л. 1об.]. Краткие сведения о биографии Гао Ци-пэя можно найти в публика-

циях китайских первоисточников (напр.: [20, т. 3, цз. 2, с. 61]) либо в общих трудах по истории живописи Китая (напр.: [22, с. 309]).

<sup>4</sup> Гао Ци-пэй состоял на службе в китайских войсках (*хань-цзюнь*), входивших в состав восьмизнамённых войск (*ба-ци*) наряду с маньчжурами и монголами, причисленными к военному сословию «знамённых» (*ци-жэнь*). Подробнее см.: [14, с. 203–242].

<sup>5</sup> Плод Божьей ручки (*Фо-шоу* – буквально: рука Будды) принадлежит к семейству померанцевых; он имеет вкус лимона, а фигурой походит на детскую ручку.

<sup>6</sup> Название приписываемой Кафарову рукописи, состоящей из 28 тетрадей, или 1088 листов с рисунками, – «Описание городского быта китайцев» (XIX в.). См.: Российская Государственная Библиотека (М.), НИОР, ф. 52, картон 67, ед. хр. 1. – Текст на китайском яз. – рукописный. Иллюстрации выполнены простым карандашом, за исключением трёх цветных рисунков.

### Сокращения

АВПРИ — Архив внешней политики Российской империи  
РГИА — Российский государственный исторический архив

### Литература

1. *Аньчжи Чжан*. История китайской живописи. Пер. с англ. *С. Демина*. Ростов-н/Д.: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008.
2. *Виноградова Т.И.* Ракурсы Чжун Куя // Россия и Китай. Сборник научных статей. СПб.: Алфарет, 2009, с. 121–143.
3. Духовная культура Китая. Т. 6: Искусство / Ред. *М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, С.А. Торопцев* и др. М.: изд. «Восточная литература» РАН, 2010.
4. *Завадская Е.В.* Беседы о живописи Ши Тао. М.: Наука, ГРВЛ, 1978.
5. *Зельницкий А.Д.* Чжун-куй как императорское божество // XIX Всероссийская конференция «Философии Восточно-азиатского региона и современная цивилизация» (Москва, 20 мая 2013 г.). М.: ИДВ РАН, 2014, с. 117–123.
6. Китайское искусство. Принципы школы мастера / Сост., перевод, вступительная статья и комментарии *В.В. Малявина*. М.: Изд-во Астрель [и др.], 2004.
7. *О.П.* Китайская живопись // Записки ВСОРГО, кн. IX–X, 1867, Отд. II, с. 592–598 [По наблюдениям в Маймайчэне] в: [9, с. 556 (№ 17497)].
8. *О.П.* Китайская живопись // Записки [Восточно-]Сибирского отдела имп. РГО. Иркутск, В типографии Окружного штаба, 1867, книжки IX и X.
9. *Скачков П.Е.* Библиография Китая. М.: ИВЛ, 1960.
10. *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке столетий в аспекте футурологических предложений между прошлым и будущим. М., 2012.
11. *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья до Нового времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX в. М., 1995.
12. *Тараканова Е.П.* Библиографические материалы на русском языке о П.И. Кафарове // П.И. Кафаров и его вклад в отечественное востоковедение (К 100-летию со дня смерти). Материалы конференции. М., 1979, ч. III, с. 159–167.

13. *Хохлов А.Н.* Иеромонах Алексей (А.Н. Виноградов) – пекинский миссионер, художник и учёный // Научно-богословские труды по проблемам православной миссии. Белгород, 1999, с. 83–86.
14. *Хохлов А.Н.* Попытки укрепления восьмизнамённых войск в Китае во второй половине XIX – начале XX в. // Вопросы истории и историографии Китая. М.: Наука, ГРВЛ, 1968.
15. *Шмотикова Л.А.* (сост.). Классическая живопись Китая (альбом). М.: ИЗО, 1981.
16. *Ferguson John C.* Chinese painting. Chicago: University of Chicago Press, 1927.
17. *Fong W.C.* [и др.]. Images the Mind. Princeton, 1984.
18. *Zhang Anzhi.* A History of Chinese Painting. Beijing: Foreign Languages Press, 2006.
19. Го-чао шу-чжи («Сведения из книг правящей династии Цин»). Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, 1924.
20. *Чжан Гэн.* Го-чао хуа-чжэн-лу («Записки о картинах правящей династии») // Хуа-ши цун-шу («Собрание книг по истории живописи»). Тайбэй, 1974.
21. Чжунго чуань ши мин хуа («Знаменитые в мире картины Китая»). В 2-х т. Пекин, 2004.
22. *Чжэн У-чан.* Чжунго хуа-сюэ цюань-ши («Полная история китайской живописи»). Пекин, 2008.