

М.А. Неглинская

ИБ РАН

**Политические аспекты сюжетов
*Юн-чжэн синлэ-ту***

Серия альбомных листов *Юн-чжэн синлэ-ту* 雍正行樂圖 («Игровые портреты [императора] Юн-чжэна») из собрания пекинского музея Гугун представляется одним из самых загадочных явлений в цинской придворной живописи XVIII в. [12, с. 248–249]¹. Как произведение малого формата, эта серия, по-видимому, предназначалась для августейшего созерцания в приватной обстановке. Тем не менее, она играла важную роль в цинской портретной живописи, поскольку знаменовала формирование нового жанрового направления *синлэ-ту* 行樂圖 («игровые картины/живописные забавы»), отразившего влияние европейского костюмированного портрета XVII–XVIII вв. [14]². В художественном отношении *Юн-чжэн синлэ-ту* представляет цинский стиль изобразительного искусства, создававшийся при участии европейских живописцев-миссионеров и воплотивший синтез китайской манеры тщательного письма тушью и водяными красками (*зунби* 工筆) со светотеневой моделировкой и линейной перспективой – художественными возможностями европейской техники «обманки/тромаплей» (*trompe-l'oeil*).

Усвоению западных новаций в культуре и искусстве периода правления маньчжурской династии Цин 清 (1644–1911) способствовало несколько обстоятельств: политическая ситуация в империи, при которой заимствования из западного источника оказались необходимы для поддержания авторитета правящей иноземной династии; экономическая ситуация, характеризовавшаяся сложением китайско-европейского художественного рынка; наличие массивного потенциала китайской традиционной культуры, готовой к восприятию и трансформации соответствующего европейского опыта (подробнее,

© Неглинская М.А., 2014

см.: [5]). В пекинской придворной живописи XVIII в. новации западного происхождения целенаправленно прививались к стволу автохтонной традиции: им искали достойные прецеденты, стремясь облачать заимствуемые явления в «одежды» китайской архаики (о жанровых новациях в китайской живописи, см.: [14; 6]).

Юн-чжэн синлэ-ту включает четырнадцать анонимных альбомных листов (размеры каждого – 34,9×31 см), изображающих третьего маньчжурского императора Юн-чжэна 雍正 (Инь-чжэнь 胤禛, 1678–1735, правил 1723–1735) в одежде разных этнических персонажей – европейца, тибетского монаха, кочевника-джунгара, знатного монгола³. Вместе с тем, в серии явно превалируют образы Юн-чжэна в китайских одеждах предшествующих эпох, обращённые к традиционным культурным стереотипам⁴. Подобно другим портретам цинских государей в ханьских костюмах эти альбомные листы воплощают идею наследования автохтонной традиции⁵. На некоторых листах Юн-чжэн, как полагают, выступает в роли определённых исторических и легендарных личностей, например, ханьского Дунфан Шо 東方朔 (II–I вв. до н.э.)⁶ и знаменитого сунского каллиграфа и живописца Ми Фу 米黻 (1051/52–1107/09)⁷.

Трактовка всех четырнадцати композиций (по верному замечанию Жана Стюарта, напоминающих лабиринт) до сих пор находится в стадии обсуждения, как и вопрос о том, чего добивался Юн-чжэн, заказывая придворным художникам этот альбом. Возможно, основанием послужила уверенность заказчика, что образ правителя Поднебесной включает в себя весь спектр человечности и существует одновременно в разных информационных слоях: историческом, культурном, геополитическом [13]. Если это так, лист с портретом Юн-чжэна, который в европейском костюме и парике атакует тигра, является в равной мере апелляцией к китайской культурной традиции и политическим маркером цинской эпохи. Сцена, написанная без тени иронии, имела, по видимому, прецедент уже в весьма ранней живописи – утраченной ныне композиции *Бянь Чжуан цы эр ху ту* 卞庄刺二虎圖 («Бянь Чжуан убивает двух тигров») знаменитого в своё время художника династии Западная Цзинь 西晉 (265–316 гг.) Вэй Се 衛協 [7, с. 125–128]. Как следует из названия, живопись основывалась на одном из сюжетов древнего трактата *Сань ши лю цзи* 三十六計 («Тридцать шесть стратагем»), а именно – сюжете девятой стратагемы под названием «Наблюдать за огнём с противоположного берега», рассказанной правителю царства Цинь, Хуйвэнь-вану 惠文王 (337–311 гг. до н.э.) его министром при обсуждении вопроса о времени вступления в войну между уже воюющими царствами Хань и Вэй⁸. Министр рекомендовал правителю пример Бянь Чжуана, который, увидев двух тигров,

пожирающих добычу, воздержался от нападения, понимая неизбежность поединка между ними, в результате чего один зверь погибнет, другой будет ослаблен, и тогда победа потребует меньших усилий. Поскольку тигр в китайской мифологии символизирует Запад (в узком смысле также – «Дальний Запад», Европу), портрет Юн-чжэна может быть истолкован как живописная рекомендация победить «варваров», приобщившись к их культуре, облекшись в западную «шкуру» (одежду)⁹. Введённые в композицию европейские аксессуары свидетельствуют о стремлении к модернизации сюжета классической стратагеми, перенесению его в современный (цинский) политический контекст¹⁰.

В тот же контекст укладывается сюжет, представляющий Юн-чжэна в образе тибетского монаха, который медитирует в пещере, будто не замечая присутствия змеи. Как и в предыдущем случае, значение композиции раскрывается в диалоге персонажей. Известно, что цинские государи покровительствовали тибетскому буддизму и связанному с ним искусству, вероятно, рассматривая авторитет ламаизма в качестве противовеса европейскому влиянию в цинской культуре¹¹. Указание на тибетскую традицию, пришедшую во взаимодействие с китайской в танское время, но окончательно адаптированную лишь в период правления монгольской династии Юань 元 (1271–1368), обозначило линию культурной преемственности по отношению к этой некитайской (тобгачской) династии, правившей до маньчжуров. Помощь лам была необходима маньчжурам при их контактах с монгольским миром¹². Учитывая, что образ змеи веками оставался наиболее «понятным всем в едином информационном пространстве Евразии» символом Великой Степи и населявших её народов [9], можно прочесть геополитический смысл и в этом сложном по значению портрете¹³.

Заказ Юн-чжэна *синлэ-ту* в значительной мере мотивировала идея маньчжурского политического доминирования, и образующие альбом портретные листы должны были облегчить правящему императору задачу «вжиться в образ» ханьцев и других народов Цинской империи, а также «западных варваров» – европейцев. Альбом был средством медитации Юн-чжэна, инструментом маскировки и формализации его стратегических планов¹⁴.

При Цянь-луне полезная жанровая новация в императорском придворном портрете получила дальнейшее развитие¹⁵.

Примечания

¹ Первая публикация *Юн-чжэна синлэ-ту* принадлежит У Хуну [14]; последующие публикации: Гугун боюань цан вэньу чжэньпинь цяньци (Объединённая коллекция сокровищ дворцового музея Гугун), т. 14. Сянган, 1996, с. 118–123, ил. 18; *Rawsky E.S. The Last Emperors: A Social History of*

Qing Imperial Institutions. Berkeley, 1998, p. 53–55; *Berger P.* Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China. Honolulu, 2003, p. 59–60; *Stuart J.* Anonymous court artists Album of the Yongzheng Emperor in costumes // China: The Tree Emperors. 1662–1795. L., 2005, p. 429–430 [13].

² *Синлэ-ту* отличались относительной свободой в сравнении с официальными императорскими портретами *чаофу-сян* 朝服像, статус и церемониальное назначение которых требовали соблюдения строго канона (изображения модели анфас и в парадно-ритуальном облачении *чаофу* 朝服). «Живописные забавы» допускали изображение государя и представителей правящей семьи в повседневном или дорожном платье, в архаических китайских и других реальных или стилизованных одеждах, а также в обществе слуг и любимых вещей.

³ Портрет императора в монгольском костюме имеет две версии, различающиеся в деталях предметного окружения фигуры (см.: [12, с. 248–249; 14, с. 31]).

⁴ На альбомных листах Юн-чжэн изображён как каллиграф, наносящий надпись на скалу; музыкант, играющий на *цине*; учёный в осеннем саду; интеллигент *вэнь-жэнь*, медитирующий у водопада; путешественник с чётками и посохом; мастер, практикующий боевые искусства; рыбак на берегу водоёма.

⁵ В этом смысле к прототипам рассматриваемого альбома относится известный в двух версиях (монументальной и станковой) парный портрет Юн-чжэна и принца Хун-ли 弘曆 (1711–1799, будущего императора Цянь-луна 乾隆, прав. 1736–1795) в архаизированных ханьских одеждах и с веткой цветущей сливы в руках – *Пин'ань чуньсинь ту* 平安春信圖 («Мирное послание веснь»; шёлк, тушь, краски; ок. 1736 г., Музей Гугун, Пекин), который приписывается итальянскому художнику-миссионеру Джузеппе Кастильоне (Castiglione, 1688–1766, китайское имя Лан Ши-нин 郎世寧, при пекинском дворе с 1715) [14, с. 27–30].

⁶ Имеется в виду изображение Юн-чжэна в экзотическом «восточном» костюме и с персиком в руках. В китайской культурной традиции Дунфан Шо существует как реальная личность и персонаж народной мифологии. Сановник ханьского императора У-ди 漢武帝 (прав. 140–86 гг. до н.э), он был автором трактата *Хай нэй ши чжоу цзи* 海内十洲記 («Записок о десяти сушах среди морей») и одного из текстов, вошедших в свод древнекитайской поэзии *Чу цы* 楚辭 («Чуские строфы»). «Записки» представляли собой разновидность повествовательной прозы, унаследовавшей от астрологических календарных книг образы мифологической географии и истории: горы Куньлунь – обители богини Си-ванму/Владычицы Запада, и плавающих в Восточном море островов даосских бессмертных-сянь. В народной мифологии Дунфан Шо фигурирует как даос и маг – согласно одной из легенд, он похитил дарующий бессмертие волшебный персик из сада Си-ванму [2, т. 2, с. 451–452; т. 3, с. 80, 573]. Последним и объясняется предложенная выше расшифровка сюжета.

⁷ Ми Фу вошёл в историю китайской культуры как яркая личность, ставшая при жизни легендой – героем рассказов и анекдотов, собранных и изложенных автором XVI – нач. XVII вв. Фань Мин-таем 范明泰 в сочинении *Ми*

Сяньян *чжи линь* 米襄陽志林 («Лес записей о Ми [из] Сяньяна») [2, т. 6, с. 663, 664]. Предположение исследователей цинской живописи о том, что прообразом Юн-чжэна–каллиграфа на одном из костюмированных портретов серии явился именно Ми Фу, находит неожиданное основание в биографии сунского художника, оригинальность которого, как известно, сказалась в любви к «маскараду» – ношению одежд, стилизующих моды прошедших эпох Цзинь 晉 (265–420) и Тан 唐 (618–906).

⁸ Стратегема *цзи* 計, *цэ* 策 – традиционное понятие, укоренившееся в национальном историческом опыте и означающее стратегический план, военную или дипломатическую хитрость; стратегемное мышление и поныне практикуется во всех сферах социальной и политической жизни Китая [3, т. 1, с. 13–29]. Русская версия перевода Сань ши лю цзи («Тридцать шесть стратегем») выполнена В.В. Малявиным [10].

⁹ Однако и само изображение европейского костюма рубежа XVII–XVIII вв. оказалось нелёгким делом для пекинских придворных художников. Искажения деталей, заметные в портрете Юн-чжэна, показывают, что образцами послужили не реальные предметы одежды, которых, вероятно, не было во дворце, а западные гравюры или картины (что практиковалось при создании композиций с участием «западных варваров» в цинском расписном фарфоре и эмалях, см., например: [4, кат. №№ 8–10, 15, 16]).

¹⁰ По мнению В.С. Мясникова, представляется возможным обновление классических стратегем за счёт создания новых, в том числе на основе комбинаций уже известных «формул», причём количество вариантов может быть очень велико (около 68 млрд. стратегем) [3, т. 1, с. 24].

¹¹ В Китае со времён адаптации буддизма в первых веках н.э. сохранялось двойственное отношение к нему государственной власти, проявлявшееся в противоречивом стремлении подавлять и поддерживать учение [1, с. 41]. Основатель монгольской династии Юань Хубилай-хан (1215–1294, китайский император Ши-цзу 世祖, 1271–1294) как покровитель тибетского буддизма был провозглашён воплощением бодхисаттвы мудрости Манджушри (кит. Вэньшушили 文殊師利). Подобную политику проводил маньчжурский император Цянь-лун. Созданные в Тибете живописные иконы с его портретами хранятся в пекинском дворцовом музее Гугун [12, с. 142, № 47] и собрании дворца Потала (Лхаса, Тибет) [11, с. 48, № 10].

¹² Император Кан-си 康熙 (Сюань-е 玄燁, 1654–1722, правил 1662–1722) использовал авторитет гуген-хутухты Занабазара при сношениях с монгольскими княжествами, особенно с Джунгарией. Занабазару было передано на хранение и завещание императора о престолонаследии [8, с. 646, прим. 51].

¹³ Особый интерес в такой связи может представлять сюжет «Св. Георгий, поражающий змея». Э. Саламзаде считает его отражением в геральдике политических событий российской истории, поскольку данный сюжет становится эмблемой Великого княжества Московского, а затем – частью герба России (помещается в картуше на груди двуглавого орла) именно в годы правления покорителя Казанского и Астраханского ханств (1552, 1556) Ивана Васильевича IV Грозного (1530–1584, Великий князь «всёя Руси» – с 1533, первый русский царь – с 1547; к этому правлению относится и начало присоединения Сибири) [9, с. 622, 623].

¹⁴ Нечто подобное отмечено У Хуном в отношении более поздних игровых портретов *Ши и ши эр* 是一是二 («Один или двое»; 1740-е – 1781 г.), изображающих Цянь-луна как китайского учёного в интерьере антикварного кабинета: тайваньский исследователь увидел в этих портретах стратегию скрытного поведения, отвечающую рекомендации древнего политического философа Хань Фэй-цзы 韓非子 (ок. 280 – ок. 233 г. до н.э.), представителя *фа-цзя* 法家 (легизма) [14, с. 35].

¹⁵ Если «игровые» портреты, созданные по указу Юн-чжэна, обращены к опыту китайской традиции в целом, то «постмодернист» XVIII в. – Цянь-лун предложил придворным художникам выполнять копии работ старых мастеров из дворцовой коллекции, наделяя главных персонажей августейшим ликом. В ряде подобных реплик за образец приняты хранящиеся в Гугуне свитки художников эпохи Мин 明 (1368–1644), созданные в жанре *жэнь-хуа* 人物畫 («Живопись фигур; среди них – упоминавшаяся уже композиция «Один или двое»). В «игровой» портрет был преобразован и минский свиток «Мьтгё слона», изображающий бодхисаттву Самантабхадру, который наблюдает омовение слона, доставившего его в Китай. Основная часть композиции повторена цинским придворным художником Дин Гуань-пэном 丁觀鵬 (работал около 1738–1768), причём бодхисаттва приобрёл портретное сходство с Цянь-луном. По августейшему заказу Дин Гуань-пэн создал и живописную аллюзию исходной композиции – в этом случае Цянь-лун играет роль знатока традиционной живописи, рассматривая минский свиток-оригинал «Мьтгё слона» [12, с. 282, № 194, 195]. Явная художественная тавтология, организованная по принципу анфилады зеркальных отражений, равносильна композиционному приёму картины в картине (или портрета в портрете – в композиции «Один или двое»). Учитывая, что в европейских костюмированных портретах и стимулировавших само явление западных карнавалах фигурировали персонажи с полотен известных живописцев П.-П. Рубенса (1577–1640) и А. ван Дейка (1599–1641) [14, с. 39], можно опознать в упомянутых выше игровых портретах Цянь-луна своеобразную реализацию именно этого не задействованного в портретах Юн-чжэна культурного потенциала.

Литература

1. Горбунова С.А. Китай. Религия и власть. М., 2008.
2. Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 1–6. М., 2006–2010.
3. Мясников В.С. Квадратура китайского круга. Т. 1, 2. М., 2006.
4. Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. М., 1995.
5. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трёх великих правлений (1662–1795). М., 2012.
6. Неглинская М.А. Разговор об антикварных вещах и сюжет «сто древних» в китайском искусстве и ремесле эпохи Цин (1644–1911) // Магия литературного сюжета. Проблемы интерпретации в изобразительном искусстве. Сб. статей НИИТИИИРАХ. М. 2012. С. 22–38.
7. Прасолова М. Китайское живописное искусство III в.: к проблеме начального этапа развития станковой живописи // Восток: традиции и современность. Сборник студенческих работ. Вып. 1. Китай. СПб., 2009. С. 113–130.

8. Русско-китайские отношения в XVIII веке. Т. 1 (1700–1725). М., 1978.
9. Саламзаде Э. Визуальный язык в глобальном мире // Сб. Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. СПб., 2009. С. 616–629.
10. Тридцать шесть стратагем: китайские секреты успеха. Пер. В.В. Малявина. М., 1998.
11. Будалагун (Дворец Потала). Пекин, 1994.
12. China: The Tree Emperors. 1662–1795. L., 2005.
13. Stuart J. Anonymous court artists Album of the Yongzheng Emperor in costumes // China: The Tree Emperors. 1662–1795. L., 2005. P. 429–430.
14. Wu Hung. Emperor's Masquerade – “Costume Portraits” of Yongzheng and Qianlong // Orientations. Vol. 26, № 7, 1995. P. 25–41.