

М.А. Неглинская

ИБ РАН

Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин

Тема доклада лежит в области исследования «шинуазри», первого интернационального стиля в искусстве XVII–XVIII вв. Цель – объективно оценить результат взаимодействия европейского и китайского (эпохи Цин, 1644–1911) искусства в одном из основных изобразительных жанров. В выступлении я попытаюсь проиллюстрировать следующие положения:

Во-первых, жанр натюрморт зародился в европейской античности и окончательно оформился в западной живописи XVII в., несколькими десятилетиями раньше его появления в Китае.

Во-вторых, появление жанра натюрморт *цзиньгу* (*хуа*) 靜物(畫) в китайском искусстве связано с инициативой маньчжурского императора Кан-си康熙 (1662–1722), и первым китайским образцом жанра явилось изображение «древностей» (*гу* 古) в расписном фарфоре.

В-третьих, как западная новация, принципиально важная для поддержания авторитета маньчжурской династии, натюрморт был встроен в традиционную культуру посредством обращения к теме китайской древности (память об этом сохранилась в национальной живописи *го-хуа* середины XX в.).

В-четвёртых, в цинском искусстве и ремесле XVII–XVIII вв. существовал ряд тематических разновидностей жанра, имевших аналогии в современном ему западном искусстве.

Согласно определению в энциклопедическом словаре, натюрморт – жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению неодушевленных предметов (утварь, плоды, битая дичь, букеты цветов, атрибуты какой-либо деятельности и т.д.). Термин, как и сам жанр, сложился в рамках европейской культуры.

До появления натюрморта *цзиньгу* (*хуа*) 靜物(畫) в китайском искусстве образы материального мира воплощали жанр *жэньгу* (*хуа*) 人物(畫) – «(живопись) людей [и] предметов» (вариант перевода: «людей [с] предметами») и жанр *хуаняо* (*хуа*) 花鳥(畫) – «(живопись) цветов [и] птиц». Изображение ритуальных и бытовых вещей (бронзовой и лаковой утвари, музыкальных инструментов, тканей) встречается уже в ханьских композициях, например,

© Неглинская М.А., 2012

на шёлковой завесе из погребения княгини Дай (*Дай хоу ци цзы* 軟候妻子, ок. 175 г. до н.э., Мавандуй 馬王堆, совр. г. Чанша 長沙, пров. Хунань). Немало подобных изображений существует в классической живописи). Китайское название натюрморта *цзинью* (*хуа*) 靜物(畫) – «неподвижная натура/неодушевлённые предметы/тихие вещи (в живописи)», по смыслу соответствует названиям жанра в европейских языках – английскому still-life и немецкому Stilleben. Оба варианта восходят к голландскому – still ligende leven/stilleven («неподвижно лежащая модель»), которое использовалось примерно с середины XVII в.; самый распространённый теперь французский термин – nature morte (натюрморт, «мёртвая/неодушевлённая натура»), вошёл в обиход не ранее XIX в.

Веками изображения этого жанра в европейской традиции существовали и внутри сюжетного искусства, и рядом с ним, но не были идентифицированы как жанровый феномен. Антропоморфные фигуры месяцев с дарами (плодами, продуктами охоты и рыбной ловли в виде натюрмортов) распространены в древнеримских мозаиках. Корзины с фруктами, винные бутылки, вазы, плоды, дичь и рыба из помпейских настенных росписей и мозаик Карфагена (римская колония «Африка», после II в. до н.э.) изображают покровительственные дары-ксении (греч. хenia), подносимые гостям. Виноградная гроздь напоминает легендарный рассказ из «Естественной истории» Плиния Старшего (23/24–79) о Зевксисе (годы работы ок. 435–390 гг. до н.э.), написавшем ягоды так правдиво, что изображение обмануло птиц; однако, соперник Зевксиса Паррасий (ок. 440–390 гг. до н.э.) «накрыл» на рисунке виноград тканью, обманув конкурента. «Обманки» в виде остатков пищи, которыми, по поверью, питаются души усопших, известны в напольных мозаиках древнеримских вилл. Античную традицию продолжают изображения вещей в христианских сценах и вставные натюрморты. Тщательно прорисованные формы вещей в сюжетных миниатюрах «Часослова Марии Бургундской» характеризуют образ жизни при герцогском дворе, позволяя насладиться обманчиво яркой индивидуальностью каждого предмета; вместе с тем, подбор вещей передаёт истины более общего порядка: понятия людей герцогского круга о гармонии и целесообразности. Такая иллюзионистическая манера изображения вещей, в своём предельном выражении получившая название «обманки» (tromплей, от фр. trompe-l'oeil – «обман зрения») безраздельно господствовала в западной живописи с эпохи Ренессанса (в Италии XIV–XVI вв., в других европейских странах кон. XV – нач. XVII вв.) до середины XVIII в.

На рубеже XVI–XVII вв. в живописи разных европейских стран (по причинам, о которых мы сейчас говорить не будем) распространились изображения неодушевлённых предметов, обозначаемые термином Stilleben или натюрморт (вспоминаются, конечно, голландские «Завтраки» и фламандские «Лавки»). Европейские натюрморты XVII–XVIII вв. предназначались в большинстве своём для частных апартаментов людей с достатком; их созерцали на досуге, чему способствовала техника троплей. Мотивы, представляющиеся взятыми непосредственно из жизни, нередко уходили корнями в античное и христианское искусство. Хлеб и вино в

композиции голландского или немецкого художника могли, например, выступать символами евхаристии (изображать «плоть и кровь Христа»).

Очевидный декоративный характер жанра, дефицит в нём повествовательности и действия – качеств исторической и религиозной живописи, объясняют его низкое положение в академической иерархии жанров (где за религиозной/исторической, бытовой и батальной живописью следовали портрет, пейзаж, натюрморт и анималистический жанр). Отсутствие действия в изображениях вещей компенсировалось сгущением символических ассоциаций.

В XVII–XVIII вв. натюрморт интенсивно развивался, появились его новые направления – *vanitas* («суета сует») и атрибуты искусств, наук и других видов человеческой деятельности, которые в контексте доклада представляются наиболее интересными, поскольку имеют точки пересечения с современными им китайскими вариантами натюрморта.

В конце XVII в., при Кан-си 康熙 (1662–1722), натюрморт был адаптирован на китайской почве как сюжет *гу/гу вань/бай гу* 古/古玩/百古 («древности/антиквариат/сто древних») в росписи фарфора, таким образом, проблема популяризации нового жанра была доверена ремеслу и он быстро распространился в разных видах прикладного искусства. Подчинив мятежный Юг, где располагалась керамическая столица Китая (Цзиндэчжэнь), Кан-си повёл себя согласно конфуцианскому этическому императиву – проявил заботу о восстановлении фарфорового производства и отредантировал сюжетный репертуар изделий. Стратегия императора способствовала культурной реабилитации маньчжуров («варваров северо-востока») в глазах китайской интеллектуальной элиты.

Сюжет «древности» подразумевает неопределённое множество старинных редкостей и различных бытовых предметов. При своей очевидной новизне этот сюжет цинского искусства означает апелляцию иноземной династии к китайскому культурному архетипу. «Древности», по справедливому мнению знатока китайского фарфора Дж. Кёртис, стали рекламой маньчжурского дома – «славной династии, пропагандирующей китайскую древность». Преемник Кан-си – император Юн-чжэн 雍正 (1723–1735) в самом начале царствования заказал придворным живописцам исполнение горизонтальных свитков с «древностями» из дворцовой коллекции. Свитки по существу подтверждали императорский статус Юн-чжэна. После падения цинской монархии уцелели только фрагменты этого обширного государственного проекта. Предполагают, что каталог состоял из двух или трёх серий по 8 свитков в каждой и изображал тысячи произведений из бронзы, керамики резного камня и дерева, доставшиеся маньчжурам в наследство от их предшественников на троне Поднебесной империи. Изображения на свитках передают реальный масштаб «древностей». Некоторые «сокровища» двора (например, фарфор с росписью эмалевыми красками в гамме «розового семейства» 粉彩) явно созданы цинскими мастерами и представляют собой «классику» маньчжурской эпохи. Формы и декор вещей (и даже рисунок кракелюр в керамике) переданы с максимальной точностью, что сближает изображения с европейскими натюрмортами в технике тромплей. Используются традиционные для

китайской живописи размыты красок и обводка изображений тушью по контуру. Обращение к «древним» представляется своеобразным путешествием в другую реальность – собственное прошлое культуры.

«Древности» – вставной сюжет в серии портретов Цянь-луна в интерьере антикварного кабинета. Самый ранний из свитков в отечественном издании фигурирует под названием «Портрет Цянь-луна, любующегося древностями» (1736–1795. Шёлк, тушь, водяные краски. Музей Гугун, Пекин). Авторство приписывают придворному художнику Яо Вэнь-ханю 姚文瀚 (время работы после 1743) или Джузеппе Кастильоне (Castiglione, 1688–1766, китайское имя Лан Ши-нин 郎世寧).

На службе в качестве придворного художника маньчжурских императоров, Кастильоне создал несколько живописных свитков с натюрмортами в виде цветочных ваз и кашпо, составляющих тематическую альтернативу «древностям». Самый ранний его натюрморт датируется 1723 г. Натюрморты Кастильоне хранятся в музейных и частных коллекциях Пекина, Шанхая и Тайбэя. Композиции, подражающие работам Кастильоне, создавались и его китайскими учениками, например, свиток с изображением округлой вазы с ветвями цветущего фруктового дерева.

Цветочная ваза – один из вечных образов в искусстве многих народов. В европейской традиции, к которой Кастильоне принадлежал по рождению и образованию – как ученик художника-иезуита Андреа Поццо (Pozzo, 1642–1709), – образ цветочной вазы восходит к греко-римской эпохе (ваза связана с традицией покровительственных даров); изображение цветочной вазы, из которой пьют воду птицы, распространено в раннехристианском искусстве, где оно трактуется как изображение душ, припадающих к источнику жизни и благодати. Ваза с цветами постоянно присутствует в алтарных композициях итальянского и северного Возрождения среди подношений Деве Марии (в живописи братьев Ван Эйк, Рогира ван дер Вейдена, Хьюго ван дер Гуса – на алтаре Портинари ок. 1475). У западных художников XVII в., живших в период войн и чумных эпидемий, изображение цветочной вазы дополняет композиции на тему мимолётности жизни – *vanitas*, от высказывания, приписываемого царю Соломону: *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* («Суета сует, всё суета», Екклесиаст 1:2) или «*memento mori*» («помни о смерти»). Роскошное цветение растений, сорванных и образующих букет, вместе с коллекцией мёртвых раковин у подножия вазы, даже радуя глаз, напоминают о бренности мира; тему «тщеты» в композиции дополняют золотые украшения и монеты. Известно, что Брейгель (художник гильдии св. Луки в Антверпене, с 1596 работал в Милане) создал эту вещь для медитации по заказу кардинала Федерико Борромео: священник высокого ранга считал, что Бог дал элементам природы чувственность и привлекательность, чтобы откликнувшиеся на неё созерцательные умы смогли найти свой путь к Создателю.

В китайской традиции символика цветочной вазы тоже амбивалентна. Ваза считалась знаком материнского лона, её ставили в свадебный паланкин невесты, наполняя зерном и драгоценностями с пожеланием изобилия и многочисленного потомства. В буддийском искусстве ваза с цветами как

форма, хранящая в себе жизнь, ассоциировалась с человеческим телом. Пара цветочных ваз (наряду с курительницей и подсвечниками) входила в цинское время в набор у-гун 五供 – «пять [священных] даров». В маньчжурский период, в условиях обновления буддизма и рецепции жанра натюрморт, ваза с цветами стала особенно популярным мотивом в изобразительном искусстве и ремесле.

Мотив цветочной вазы имеет весьма редкий прецедент в сунской живописи. Изображение представляет собой дар императрицы, страдавшей бессонницей, божеству Земли (Кунь 坤) во избавление от недуга. Каллиграфия неизвестного придворного художника воспроизводит стихи императрицы, в свою очередь цитирующей южносунского поэта Фань Чэн-да 范成大 (1126–1193), увлекавшегося чань-буддизмом. На это произведение из дворцовой коллекции мог опираться Кастильоне, вводя изображения цветочных ваз в сюжетный репертуар цинской живописи.

Третье (вслед за «древностями»-*зу* и цветочной вазой) тематическое направление в китайских натюрмортах эпохи Цин представляют атрибуты. В прикладном искусстве особенно распространены атрибуты восьми даосских бессмертных – *ба сянь* 八仙. Менее отчётливы, но узнаваемы эти атрибуты в краевом узоре европейской жанровой сцены на фарфоре периода Кан-си.

Особое место среди атрибутов занимали *сы шу* 四術 – символы четырёх искусств (поэзии, каллиграфии, этикета и музыки), представлявшие собой изображения свитков, кистей, атрибутов шахматной игры, китайских гуслей (*сэ* 瑟) и других «инструментов» учёного-*вэньжэнь*. В декоре бытовой утвари изображения *сы шу* иногда обрамлены фигурными картушами. Обрамления усиливают сходство «сокровищ» китайского учёного с семантически близкими атрибутами западных наук и искусств, или так называемых «трофеев» в европейском декоративном искусстве того же времени. Подобные композиции выражали идеологию просвещённого абсолютизма, что делало их интересными для «просвещённых» правителей империи Цин. Композиция с изображением «четырёх сокровищ» китайского интеллектуала встречается даже в женских головных украшениях. По набору мотивов эта композиция перекликается с более ранним французским академическим натюрмортом.

Атрибуты учёного-*вэньжэнь* аналогичны гуманистическим по духу натюрмортам-атрибутам эпохи европейского Просвещения, утверждавшим значимость воспитания, знаний и добродетелей. Как можно заметить, натюрморт Валье-Костер подражает работам Ж.-Б.С. Шардена (1699–1779), которому принадлежит несколько холстов с атрибутами художника, учёного и музыканта («Атрибуты искусств» и «Атрибуты науки» 1730–1731, Музей Жакмар-Андре, Париж; «Атрибуты музыки» 1765, Лувр, Париж; «Атрибуты искусств», ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва).

В произведениях годов Цянь-лун и Гуан-сюй, 1875–1908 (в течение последнего из двух правлений возрождались традиции китайского искусства XVIII в.) изображения цветочной вазы и «четырёх сокровищ» учёного зачастую объединялись с «древностями». В этой композиции «древности» символизировали традиционный опыт; о символике вазы говорилось; атрибуты

учёного означали интеллект дальневосточной цивилизации (ими «здесь и сейчас» творится завтрашняя древность культуры). В таком варианте сюжет «сто древних» характеризовал китайскую культуру в её полноте, как вечно живую традицию. Имея определённое мотивное сходство с композициями *vanitas* («суеть»), он был противоположен им по настроению. В натюрмортах на тему «суеты» изображения живых цветов интеллектуально и эмоционально противопоставлялись изображениям рыцарских доспехов, черепа, раковин – каждый из этих предметов представлял собой лишь оболочку, из которой ушла жизнь. «Древности» (архаичные ритуальные сосуды) в китайской культуре, напротив, играли роль связующего звена между её прошлым и настоящим (вспомним о сохранении ритуала и форм ритуальной утвари); в натюрморте на тему «древностей»-*бай гу* отсутствовал трагизм восприятия жизни, воплотившийся в *vanitas*.

Существовала и обратная связь: очевидно влияние китайского жанра *хуа-няо* 花鳥 на европейский натюрморт XVIII в., изображающий живых птиц. По трактовке мотива и колориту натюрморт Фейта близок композиции на коромандельской лаковой ширме.

Рецепция жанра натюрморт в цинском искусстве представляется удавшейся попыткой омоложения китайской культуры за счёт использования опыта западного искусства, выросшего из альтернативной, но равной по масштабу европейско-средиземноморской традиции. При условии сохранения китайского культурного массива влияние европейских новаций было благотворным: они дополняли имеющийся опыт и, даже составляя полюс автохтонной традиции, не содержали для неё опасности.

Появление жанра натюрморт в империи Цин отразило общую тенденцию в придворном искусстве стран, попавших в орбиту европейских интересов на Востоке. Но в Китае, благодаря наличию массивного потенциала традиционной культуры, усвоение этой жанровой новации было наиболее осмысленным и глубоким.