

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

М.А. НЕГЛИНСКАЯ

КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ
ЦИНСКОГО ДВОРА (1644–1911)
И
ЕВРОПЕЙСКИЙ
ПРЕДМОДЕРНИЗМ



Москва 2018

УДК [72+75](510)
ББК 85.103(5Кит)5
Н 41

Рецензенты:

эксперт РАН, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН,
доктор искусствоведения
С.Г. Батырева;
ведущий сотрудник Отдела Востока Государственного Эрмитажа,
кандидат искусствоведения
Т.Б. Арапова

Неглинская М.А.

Н 41 Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европей-
ский предмодернизм. – М.: Издательство «Спутник +», 2018. –
432 с.

ISBN 978-5-9973-4860-1

Монография посвящена рассмотрению в контексте «китайского стиля» (шинуазри) новых жанровых направлений пекинской придворной живописи и стиля цинской столичной архитектуры. Касаясь проблемы участия Поднебесной империи в формировании западного модернизма, автор видит в китайско-европейском рынке XVII – н. XX вв. прототип современного мирового рынка искусств, а в шинуазри – прообраз гламура.

Книга адресована искусствоведам, специалистам по культуре Дальнего Востока и кругу читателей, интересующихся историей искусства Нового времени.

Марина Александровна Неглинская – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН (с 2008); более 20 лет работала научным сотрудником и хранителем коллекции дальневосточных лаков и эмалей Государственного музея Востока (Москва); автор и консультант ряда выставок китайского искусства, в том числе – выставки пекинского музея Гугун в Московском Кремле («Запретный город, Сокровища китайских императоров», 2007), автор каталога «Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока» (М., 1995), монографии «Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX веков). История, семантика, эстетика» (М., 1999), каталога-монографии «Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока» (М., 2006), монографии «Шинуазри в Китае» (М., 2012/2015) и около 90 опубликованных научных статей. Принимала участие в создании шестого тома энциклопедии «Духовная культура Китая», авторскому коллективу которой присуждена Государственная премия РФ 2010 г.

УДК [72+75](510)
ББК 85.103(5Кит)5

Издание и оформление монографии выполнено в авторской редакции.
Отпечатано с готового оригинал-макета.

ISBN 978-5-9973-4860-1

© Неглинская М.А., 2018



К 200-летию
Института востоковедения РАН

Игорю

中國風

СОДЕРЖАНИЕ:

ПРЕДИСЛОВИЕ	8
ЧАСТЬ I. ЖИВОПИСЬ	21
ГЛАВА 1. Тема «древностей» и её значение в цинской живописи	23
ГЛАВА 2. Сюжет «байгу» как рецепция жанра натюрморт	34
ГЛАВА 3. «Байгу» или «Vanitas»: версии прочтения сюжета	48
ГЛАВА 4. «Развлечения наложниц Иньчжэня»: этико-эстетический идеал цинского двора	68
ГЛАВА 5. Политические аспекты «игровых» портретов Юнчжэна и Цяньлуна	89
ГЛАВА 6. Исторические темы в цинской придворной живописи	110
ГЛАВА 7. Цяньлун — правление, стиль, эпоха.	123
ЧАСТЬ II. АРХИТЕКТУРА	159
ГЛАВА 8. Образ китайской традиции в столичных дворцово-парковых ансамблях	161
ГЛАВА 9. Парки XVIII века в контексте шинуазри	194
ГЛАВА 10. Летние дворцы под Пекином: диалог Цяньлуна и Цыси	222
ГЛАВА 11. Пекин, Париж, Лондон: сложение планов трёх столиц	242
ГЛАВА 12. Эkleктика в шинуазри, историзме и гламуре	283
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	313
КОММЕНТАРИИ	321
БИБЛИОГРАФИЯ	384
ПРИЛОЖЕНИЯ	402
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	408
РЕЗЮМЕ	419
SUMMARY	423

ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятие «китайского стиля» (шинуазри) все ещё ассоциируется, как правило, с европейским искусством.¹ В нём видят пристрастие Запада к экзотическим культурам Востока, отразившееся в произведениях классических европейских стилей XVII — XIX веков.

Автор публикуемой монографии рассматривает шинуазри как пограничное явление не только европейского, но и китайского искусства, восходящее к эпохе Просвещения. Эта оценка основывается на достигнутом ныне признании всемирного характера художественного процесса, имеющего проекции во времени — от древности до современности — и пространстве — в той или иной степени охватывающего весь ареал западных и восточных стран. Сравнительный анализ китайских и европейских произведений указанной эпохи обнаружил их технологическое, жанровое и стилевое сходство, обусловленное самим временем.

Вынесенное в название книги слово «предмодернизм» означает предшествующую модернизму западную культуру Нового времени, хронологически совпадающую с правлением в Китае маньчжурской династии Цин (1644—1911) <1>.²

Как показало предыдущее исследование,³ искусство периода величия цинской династии образуют две взаимодействующие версии «китайского стиля» — экспортная и придворная, то есть кантонская европейщина («возвращенное шинуазри») и пекинская китайщина.

¹ Французский термин шинуазри (*chinoiserie*) означает «китайщину/китайский стиль» (а также «китайскую (фарфоровую) безделушку, орнамент» или «ненужное осложнение», «мудрствование»); китайская версия термина — *чжунго-фэн* 中國風, «китайское поветрие/просвещение», «китайский стиль/дух».

² Для уточнения дат см. Хронологическую таблицу в Приложении 1. В монографии принято именование императоров девизами правлений. Номер в угловых скобках отсылает читателя к соответствующему пункту в разделе Комментарий.

³ См.: [109]. Здесь и ниже цифры, приведенные в квадратных скобках, означают порядковый номер и страницу публикации из раздела Библиография.

Экспортный вариант стиля, представленный в коллекциях западных и российских музеев, изучен за пределами Китая значительно лучше,⁴ чем придворный, образцы которого хранят в основном фонды императорского дворца в Пекине и Тайбэе.

Ориентируясь на методику и выводы предыдущей книги, автор обращается здесь к китайщине в пекинском придворном искусстве, рассматривая под определённым углом зрения живописные шедевры маньчжурского двора, обозначившие рождение в империи Цин новых, развивающихся по сей день художественных жанров и жанровых направлений (Главы 1—6).⁵ Особое внимание уделено в монографии также проблеме преломления опыта китайского садово-паркового искусства, архитектуры и градостроительства в композициях цинского Пекина и «эталонных» европейских столиц XVIII—XIX веков (см. Главы 8—11).

Материал придворной живописи и архитектуры позволяет по-новому интерпретировать столь примечательное явление, сближающее эпоху шинуазри с современностью, как эклектика, которая, проявив себя в китайщине, продолжает развитие в «высоком» стиле искусства XX — начала XXI веков — гламуре (Главы 7, 12).

К настоящему моменту в отечественной науке утвердился ряд интересных, хотя и не бесспорных версий процесса культурной интеграции между Китаем и Европой и, в целом, между Востоком и Западом. Сохраняет свои позиции концепция, предложенная в XX веке выдающимся английским историком науки и культуры Джозефом

⁴ См., например: [4—8; 74; 107; 109].

⁵ Актуальность проблемы очевидна, поскольку цинская придворная живопись по-прежнему вызывает внутренние противоречивые оценки исследователей. Так, известный отечественный китаевед В.В. Малявин в очерке об изобразительном искусстве Поднебесной империи пишет: «Последним и творчески бессильным словом китайской теории живописи стало слияние символических и реалистических свойств изображения, что создало почву для всё более решительного отрицания традиционного искусства в последние полтора столетия. Вполне закономерной кажется захватившая цинский двор XVIII в. мода на европейский изобразительный стиль». Однако здесь же цитируемый автор отмечает, что «картины Джузеппе Кастильоне, придворного художника императора Цяньлуна, являют любопытный образец слияния китайской и западной техники живописи» [97, с. 478].

Нидэмом (Needham J., 1900—1995), полагавшим, что вплоть до XVII века (заката династии Мин) Китай, благодаря достижениям традиционной культуры, был центром мировой цивилизации [111]. Что, восприняв их, Европа сделала качественный скачок, в отличие от цинского Китая, который с середины XVII до конца XIX века переживал упадок традиции. По замечанию некоторых современных авторов, лишь после поражения в войне с Японией (1894—1895), на волне настроений национализма и индивидуализма империя Цин смогла, наконец, осознать необходимость обновления.⁶ Сегодняшний Китай, пытаясь обратить себе на пользу процесс глобализации, в который вовлечён, активно заимствует опыт наиболее развитых стран мира и, благодаря сохранению конфуцианских принципов образования (оставляющих приоритет за накоплением знаний, а не развитием индивидуального интеллекта), выступает крупнейшим производителем высоко квалифицированной рабочей силы, что помогает стране лидировать в мировой экономике конца XX — начала XXI столетий [168].

Феномен модернизации связывается в современных исследованиях с повсеместным распространением за пределы Европы модернистских форм жизни и производства, посредством чего «локальными культурами по-разному и в разном “наборе” усваиваются идеи модерна» — согласующаяся с этим процессом всемирная интеграция, по мнению Х.С. и Ю.Ю. Гафаровых, укладывается в границы индустриальной эпохи конца XIX — первой половины XX веков.⁷ И действительно, в

⁶ См., например, сб. Исторические события в жизни Китая и современность. Вып. 3. Материалы Всероссийской научной конференции. М.: ИДВ РАН, 2013. С. 267, 276.

⁷ Модернизация понимается как совокупность отличительных качеств общества, возникшего на основе европейской культуры Нового времени в условиях сложения капитализма; развития производительных сил и повышения производительности труда; осуществления центральной политической власти; формирования национальных идентичностей; расширения политических прав участия; развития городской жизни; формального школьного образования; секуляризации ценностей и норм жизни и т.д. С экспансией в XIX в. этих процессов за пределы Европы связано повсеместное распространение модернистских форм жизни и производства, т.е. явление глобализации (подробно см.: [34]).

это время Китай стал наряду с другими странами Востока полноправным участником мировой системы отношений. Однако существует немало свидетельств тому, что приобщение старейшего центра дальневосточной цивилизации к новой западной культуре началось двумя столетиями ранее — в эпоху Просвещения.

Пример цинского придворного искусства показывает, что обновление в форме вестернизации затронуло Китай уже в 1662 — 1795 годах, когда в пекинских двоцовых мастерских были адаптированы западные технологии Нового времени, и это подготовило почву для следующей волны модернизации рубежа XIX—XX столетий. Важно и то, что едва ли не главным стимулом роста национального сознания китайцев (ханьцев) с начала цинской эпохи явилось само маньчжурское правление (см.: [109, Предисловие]). И, наконец, понимание ценности человеческой личности в Китае выступает одним из результатов деятельности католических миссионеров-иезуитов XVII—XVIII веков, которые уже в начале цинской эпохи смогли сделать достоянием традиционной культуры мысль о необходимости личного духовного развития, направленного на решение экзистенциальной проблемы (см. Главу 3).

Внимание к Поднебесной империи представителей альтернативной — европейско-средиземноморской — культуры по возрасту соразмерно возникновению в первых веках новой эры караванной торговли вдоль Великого Шелкового пути. Монгольское завоевание XIII—XIV веков, охватившее наряду с другими странами также Китай, представляется одним из этапов глобализации, не только временно объединившим Запад и Восток, но и обусловившим развитие на территории *Rex Mongolica* торговли и миссионерства <2>. Ещё более продолжительное и многоплановое взаимодействие культур вызвали Великие географические открытия, означавшие начало борьбы западных стран за господство над морями и право эксплуатировать

новые рынки. Период расцвета пережил и уже имеющий давнюю историю китайско-европейский рынок. В XVII — XVIII веках активизировалась деятельность католических миссионеров, прежде всего, представителей ордена иезуитов, сыгравших особую роль в укреплении связей между Европой и самой сильной тогда державой Дальнего Востока — Поднебесной империей. Стратегия ордена, сообразная эпохе, основывалась на просветительстве, что позволило цинским императорам Канси (1662—1722), Юнчжэну (1723—1735) и Цяньлуну (1736—1795), проявляя некоторую терпимость к прозелитизму Ватикана, использовать для адаптации при дворе знания миссионеров-иезуитов в математике, естественных и прикладных науках (астрономии, механике, военном деле, картографии, фортификации). Но и не только. Культурная стратегия маньчжурской династии подразумевала новации в сфере искусства, ремесла и технологий, вводившиеся при участии тех же миссионеров.

Таким образом, кажущаяся парадоксальность явления китайщины в лоне искусства империи Цин объясняется историко-политическими и экономическими причинами: наряду с маньчжурским правлением в Поднебесной и деятельностью католических миссионеров, она обусловлена расцветом китайско-европейского рынка, в котором торговля произведениями искусства была одним из основных направлений.⁸

Царствование трёх цинских императоров (1662—1795), считающееся временем полного величия династии, по сути, определило развитие Китая не только в маньчжурскую, но и в современную эпоху. Китаизация маньчжуров позволила им унаследовать от завоеванного древнего народа чувство культурного превосходства над соседями и почтительное отношение к традиции

⁸ Китайские товары, в частности предметы художественного ремесла, ценились в XVIII в. так высоко, что порой играли роль денежного эквивалента. Например, правительство Российской империи в случаях истощения государственной казны выплачивало китайскими товарами жалование гражданским чиновникам в столицах и губернских городах [20, с. 245].

<3>. Вместе с тем заимствования из европейского искусства помогли цинским государям вывести на рубеже XVII—XVIII веков Китай из кризиса и показать себя легитимной властью, отвечающей требованиям времени.

Этническая пестрота государства Цин, влияние политической и экономической ситуации отразились в структуре цинского художественного стиля. Эту структуру определяли, с одной стороны, адаптированные западные новации, означавшие качественный поворот в развитии китайских национальных традиций; с другой стороны, реставрированная «древность» (в том числе официально декларируемый «стиль эпохи Чжоу»⁹ и последующие исторические стили); и с третьей — «сино-тибетский» стиль.¹⁰ Ясно поэтому, что китайское искусство маньчжурской эпохи характеризовалось таким неизбежным свойством, как эклектичность, чем обусловлено его принципиальное сходство с синхронно развивавшимися западными стилями — европейской китайщиной и национальными направлениями в искусстве историзма.

Поскольку понятие «эклектика» (см. Главы 7, 12) до сих пор зачастую подразумевает негативную характеристику художественного феномена, нечто вторичное и даже антиэстетическое, возникает закономерный вопрос о совместимости качеств эклектики и большого (имперского) стиля как формального выражения времени в искусстве. В широком смысле термин «большой стиль» используется обычно для обозначения

⁹ О «чжоуском стиле» в цинском ремесле см.: [109, Ч.1, Гл.1].

¹⁰ «Сино-тибетский стиль» восходит к эпохе Тан (618—907), он исторически преобладал в буддийском искусстве, сохранив это значение до маньчжурского времени (особенно в художественном металле, см.: [109, Ч.1, Гл.5]). При династии Цин тибетская составляющая обусловила художественное своеобразие пекинской придворной живописи и архитектуры (см. ниже). «Тибетский» стиль отвечал политическим устремлениям династии, реализованным посредством завоеваний Канси и Цяньлуна в Восточном Туркестане и Тибете.

классических западных стилей — Ренессанса, барокко и классицизма. Теория большого стиля развивалась отечественными искусствоведами в период создания сталинского классицизма — большого стиля советского искусства, который в годы «великой дружбы» (1950-х) имел проекцию и в Китае. В узком смысле именование «большой стиль» употребляется применительно к художественному стилю Людовика XIV (1638—1715, на троне с 1643) — главного вдохновителя западной китайщины.

Следует, однако, признать, что стилевая ситуация на Западе и Востоке XVII — XIX столетий в целом оставалась весьма хаотичной: анахронизмы и заимствования из внешних источников равно характеризовали искусство империи Цин поры её расцвета (1662—1795) и Европы эпохи Просвещения. Так, большой стиль Людовика XIV соединял черты основных стилей времени — барокко и классицизма, опиравшихся на каноны античной греко-римской классики, и вместе с тем ориентировался на художественные достижения восточного (в частности, китайского) искусства. Культурная жизнь стран-законодателей европейской моды изобилует в XVIII веке хронологическими сбоями: когда во Франции уже безоговорочно доминировал неоклассицизм, в Англии все еще сохранялся стиль рококо, особенно популярный в его китайской аранжировке. Шинуазри неизменно присутствует в английском искусстве первой трети XIX столетия — времени господства на Западе исторических и национальных стилей.

Цинский официальный стиль периода трёх правлений представлял собой аналогию «большому стилю» короля-солнце и стилям его преемников, прежде всего, в структурном отношении: он был эклектикой по самой своей эстетической природе и ничем иным, очевидно, быть не мог. И всё же этот стиль, характеризующий маньчжурскую династию и период расцвета

империи Цин, можно считать «большим», что называется, по определению.

Границы цинского стиля, пережившего второе рождение в годы Гуансюй (1875—1908), охватывают как придворное, так и экспортное искусство, дающее перечень художественных и технологических новаций, обусловленных контактами Срединной империи и запросами внешнего китайского рынка, программно ориентированного на страны Западной Европы. В прикладных вещах для европейских заказчиков начала складываться та художественная модель, альтернативная традиционной модели, которая эволюционирует в китайском искусстве и сегодня, обеспечивая ему адекватное участие в мировом художественном процессе.¹¹ Западные технологии стали датирующим признаком цинского искусства: привкус китайщины в той или иной мере присущ всем вещам, созданным или отделанным в соответствии с европейскими технологиями. Предметы ремесла, специально произведенные для западного рынка (так называемые экспортные изделия), объективно отражали текущую экономическую и культурную ситуацию; их новизна служила маркером маньчжурской эпохи и рассматривалась представителями династии как признак нового (цинского) стиля, что объясняет бытование аналогичных вещей также при пекинском дворе.

Создававшиеся по династийному заказу в Пекине выходцами из южных провинций и католическими миссионерами произведения художественного ремесла стилистически сближались с кантонским

¹¹ Представляется закономерным, что разные виды цинского искусства и ремесла отмечены неодинаковым соотношением в них традиционализма и новаций западного происхождения. Пропорция произведений в традиционном китайском стиле и стиле шинуазри составляла примерно двадцать к одному. Основанием для этого вывода послужили данные о соотношении традиционных и введенных в цинское время «европейских» материалов и технологий, используемых в отделке императорского фарфора, а также в бытовавших при цинском дворе ювелирных украшениях (см.: [109, комментарий 93]).

экспортным искусством — цинской европейщиной. Однако, вследствие культурной принадлежности миссионеров они оставались одновременно локальной версией западной китайщины, отражая эволюцию последней в русле главных международных стилей эпохи.

В публикуемой монографии автору хотелось обосновать свою уверенность в том, что существование единого информационного поля, связавшего цинский Китай со странами Европы, определило выравнивание ритмов внутреннего развития обоих полюсов; что, проецируя разностороннее влияние на ведущие европейские страны, цинский Китай вместе с ними прокладывал пути формирования модернизма и всей современной глобализованной культуры.

Интерес к исследованию цинского придворного искусства мотивировали две заманчивые перспективы. Первая из них состояла в том, чтобы прочесть каждое произведение как художественный текст — собрание идей, амбиций и ожиданий эпохи — или её незаурядных представителей, принадлежащих к разным культурам. Вторая — заключалась в возможности увидеть цинское придворное искусство как инстанцию, предваряющую искусство современное.

При рассмотрении цинской придворной живописи (Главы 1—6) автором был принят во внимание тот очевидный факт, что цинское искусство непосредственно вырастает из традиций предшествующего периода — Мин (1368—1644), на излете которого в Поднебесную империю прибыли первые миссионеры-иезуиты, задавшие направление культурному диалогу между цивилизациями в Новое время. К концу минской эпохи относится зарождение «прозападного» направления в китайской живописи — «школы Бочэня» (Бочэнь пай 波臣派) <4>, использовавшей, наряду

с традиционными достижениями, и европейские художественные и оптические приёмы.¹²

Хотя в сложившихся обстоятельствах западная ориентация правителей маньчжурской династии была во многом предопределена, важно отметить, что цинским императорам удалось взять под контроль и использовать начавшиеся в конце эпохи Мин трансформации, обеспечив нужные для этого условия в дворцовых мастерских.

Уже в годы Канси, когда первые западные миссионеры поступили на императорскую службу, приемам традиционной китайской живописи их обучали придворные мастера (в том числе — Цзяо Бинчжэнь 焦秉貞 и его последователь Лэн Мэй 冷枚, прославившиеся изображениями в классических жанрах: «цветов [и] птиц/ хуаняо» 花鳥, «красавиц/ мэйджэнь» 美人), но позднее учителя и ученики поменялись ролями. Под руководством иезуита Джузеппе Кастильоне/ Castiglione (Лан Шинин 郎世寧, см. <9>) и других художников-миссионеров придворной студии Жуигуань 如意館 над исполнением больших коллективных проектов

¹² Цинская живопись в целом представляет собой сложное явление, начало которого приходится на период средневековья, а конец знаменует наступление новейшего времени. В эту эпоху были вновь осмыслены специфические черты и достижения китайской классической живописи традиционных направлений (академизма, отвечающего идеалам конфуцианства, и даосско-буддийской по духу живописи интеллектуалов *вэньжэнь-хуа* 文人畫, тяготеющей к индивидуальным и, нередко, экспрессивным формам выражения). В период Цин было издано больше, чем когда-либо ранее, иллюстрированных ксилографиями руководств по живописному искусству; появилась современная эпохе энциклопедия Ван Гая 王概 (1654—1710) «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно/ Цзецзыюань хуа чжуань 芥子園話傳» [58]. Е.В. Завадская справедливо относит важнейшие достижения цинской живописи (особенно в жанре портрета) к началу и концу эпохи, и видит их, с одной стороны, в творчестве экспрессионистов рубежа XVII — XVIII вв. Ши-тао 石濤 (Дао-ци 道濟, 1641/1642—1707/1718) и Чжу-да 朱耷 (Бада-шаньжэнь 八大山人, 1626—1705), с другой стороны, в живописи У Чанши 吳昌碩 (У Цзюньцин 吳俊卿, 1844—1927), Хуан Биньхуна 黃賓虹 (Хуан Чжи 黃質, 1865—1955) и Ци Байши 齊白石 (1864—1957) [56, с. 137—138, 240—243].

(композиций исторических и батальных, появившихся при маньчжурах) работали многие китайские живописцы, в том числе: Дин Гуаньпэн 丁觀鵬, Дин Гуаньхэ 丁觀鶴, Цзинь Кунь 金昆, Чэн Чжидао 程志道, Чэн Лян 程梁, Фу Лунань 福隆安, У Гуй 吳桂, Юй Сичжан 餘熙璋, Ли Хуйлинь 李慧林, Лу Чжань 盧湛, Чэнь Юнцзя 陳永价. Параллельно в «малых» жанрах — изображениях «фигур», новых направлениях портрета, живописи «цветов и птиц» и предметном жанре — подвизались: Юй Шэн/ Син 餘省, Чэнь Мэй 陳枚, Яо Вэньхань 姚文瀚 и другие художники [203, с. 484—486] (см. Приложение 2). Так, по августейшему заказу, адепты разных культур сообща создавали в придворной Студии потворства желаниям новый, интернациональный по своей природе художественный язык <5>. С удалением от двора западных художников-миссионеров следует, по-видимому, связать упадок стиля придворной живописи в XIX веке, хотя попытки её возрождения всё же предпринимались в годы Гуансюй. Наибольшей известностью в пекинской дворцовой мастерской этого времени пользовалась единственная в её истории художница Мяо Цзяхуй (см. Приложение 2).

Рассматривая цинскую придворную живопись как компромисс, отражающий установки принципиально разных культурных систем, автор считает ошибкой распространенную до недавнего времени интерпретацию произведений маньчжурского периода в контексте теории эстетической деградации традиционного искусства Китая под давлением Европы, и не имеет намерения развлекать читателей рассуждениями о курьёзности и примитивизме цинского стиля. Такая позиция в отношении предмета исследования подкрепляется убежденностью в том, что всякое искусство выступает отражением своего времени и культурной ситуации, его породившей, и в этом

смысле не может быть хуже или лучше любого другого настоящего или прошлого искусства.

Свободный от предвзятости анализ произведений цинской придворной живописи периода расцвета, ставших в недавнем прошлом экспонатами международных выставок и получивших мировую известность,¹³ позволяет очертить самые существенные приметы времени, чреватого возможностями и парадоксами.

Автор полагает, что европейские новации, служащие ключом к пониманию стиля маньчжурской династии, знаменуют не упадок, а мутацию китайской культуры в результате сближения её с культурой западной. Сама же эта мутация отражает процесс перехода мирового сообщества от Средневековья к Новому времени, который нельзя оспорить или отменить.¹⁴

Выбор подходов к данному исследованию сопровождался решением вопроса о том, уместно ли, например, рассматривать пекинскую живописную школу — одно из наиболее эстетичных проявлений духовного начала цинской культуры — в сопоставлении с современной ей рыночной продукцией. Подобные сомнения закономерны в отношении высоко профессиональных композиций XVIII века, нередко — анонимных, в которых, тем не менее, со всей очевидностью проявилась индивидуальность, как исполнителей — живописцев, так и заказчиков — императоров.

¹³ Произведения цинской придворной живописи выставлялись за пределами Китая с 1990-х гг. в составе большой группы вещей, показывающих жизнь пекинского императорского дворца Цыцзиньчэн/ Пурпурного запретного города. См., например: [59; 203; 210].

¹⁴ С начала 1990-х отечественные исследователи активно занялись поисками методов нового теоретического осмысления всемирного художественного процесса, стремясь к балансу в оценке магистральных и маргинальных путей развития искусства вовлечённых в него стран. Публикации тех лет показали наличие авторов, которые, не отрицая значения национальных школ, внесли необходимые коррективы в преобладавшую ранее «теорию автохтонности», «извечности местных культур и полной самостоятельности их развития» (см.: [67]).

В процессе работы над книгой сомнения разрешились сами собой: сравнение живописных шедевров, созданных мастерами студии Жуигуань, и возникших тогда же произведений художественного ремесла оказалось не только возможным, но и неизбежным, поскольку «высокое» и «низкое» искусство цинского времени существуют как два лица одной эпохи.

Иными словами, культурная стратегия маньчжуров, предвосхищая нынешнюю ситуацию в мировом искусстве, основывалась на популяризации стиля династии посредством ремесленной рыночной продукции.

ЧАСТЬ I

ЖИВОПИСЬ

ГЛАВА 1. Тема «древностей» и её значение в цинской живописи

Наиболее выразительным примером обращения маньчжурских правителей к китайскому культурному архетипу выступает популярная в цинской живописи и ремесле тема «ста древних/ байгу» 百古 или «древностей/ гу»,¹⁵ апеллирующая к весьма почитаемой китайской традиции — коллекционированию памятников старины, занятию образованных людей и аристократов. Прототипами цинских антикварных композиций явились графические изображения древних вещей из камня и бронзы в сунских каталогах «Иллюстрированное [собрание] древностей/ Каогу ту» 考古圖 (1092) и «Иллюстрированное [собрание] древностей периода Сюань-хэ/ Сюань-хэ богу ту» 宣和博古圖 (1119—1126).

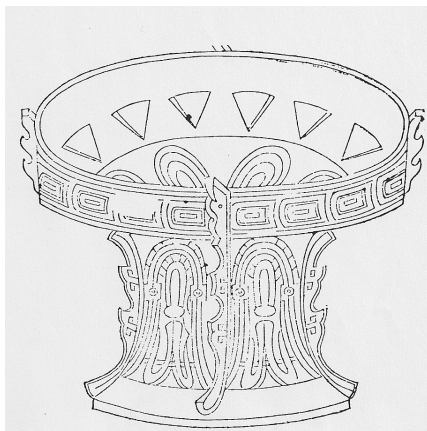


Рис.1. Ритуальный сосуд пу 鋪 эпохи Чжоу. Каталог «Сюань-хэ богу ту».

Теоретическим основанием стал появившийся в конце правления династии Мин трактат «Разговор об антикварных вещах»,

¹⁵ Синоним этого названия — *гувань* 古玩 «древние безделушки, антикварные вещицы» — имеет семантическую глубину, определяемую комплексным значением последнего иероглифа «вань», который можно перевести двояко: «безделушка-забава-игрушка» или «сокровище-драгоценность» [16, т. 4, с. 413, № 12526].

посвященный коллекционированию предметов старины.¹⁶ В отечественном Китае этот текст не случайно приписывается главному академику своего времени — Дун Цичану 董其昌 (1555—1636), политику, каллиграфу, живописцу и крупнейшему теоретику искусства <6>. Творческое кредо мастера отразило общекультурную ситуацию минской эпохи — времени возрождения национальных ценностей после столетия господства в стране монголов (период Юань, 1271—1368). Принцип Дун Цичана «вторить древним / фан гу» 訪古 и подкрепленная им эстетическая программа оправдали проявившиеся уже в XIV столетии реставрационные тенденции, которые в годы Канси (1662—1722) трансформировались в раннецинский традиционализм, покоившийся на неоконфуцианстве.

«Разговор об антикварных вещах» важен как одно из теоретических сочинений, инициировавших культурные устремления маньчжурской династии, что и побуждает к его внимательному прочтению. Вступление обращено к авторитету древней «Книги Перемен/ Ицзин» 易經 (VIII—V века до н.э.), цитируя которую, автор трактата уподобляет совокупность архаичных вещей «узору мироздания», вбирающему в себя и жизнь культуры. Постичь этот «узор» способно сознание человека, «выпестовшего» внутреннюю благодать, что позволяет обращаться к сути любой вещи. Интересно, что пафос сентенций заведомо снижается игрой значений слова «гудун» 骨董, уравнивающих «антикварную всячину» с ингредиентами сваренной в одном котле сборной похлебки.¹⁷ Омонимичность слов «древность» 古 и «кости» 骨 (в обоих случаях — гу) подкрепляет их

¹⁶ Трактат «Разговор об антикварных вещах» переведен В.В. Малявиным [52]. Китайское название трактата «Тринадцать рассуждений об антиквариате/ Гудун сань ши шо» 骨董三十說.

¹⁷ Гудун — старинная вещь, редкость, антик; гудунфань 骨董飯 — сборная похлебка, вареный рис с рыбой или мясом [16, т. 3, с. 184, № 5973].

внутреннюю, смысловую рифму: как костяк постепенно высвобождается из брэнной плоти, так и среди подверженных разрушению вещей способны уцелеть во времени лишь самые стойкие — «предметы из золота и яшмы», на них и «оставляет свой след череда поколений и веков». В том и другом случае важно обнажение сущностных качеств — «узора вселенной», перед которым бессильно даже время.

Что же, по мнению автора текста, позволяет древним вещам «возвыситься (владеющего ими человека) до несказанных откровений»? — Само их созерцание, дающее возможность почувствовать всю Поднебесную как единую «антикварную всячину». Постичь узор вселенной значит искренне принять хаотическое множество вещей и толково использовать их, как своих слуг. То и другое обеспечивает покой и пробуждает умение управлять средой. Этическая позиция выдает в авторе конфуцианца, но также — знатока даосизма и буддизма школы Чань (Чань-цзун 禪宗, яп. дзэн). Оба учения, частично адаптированные неоконфуцианством, развивают способность постоянно ощущать мир как разлившийся вокруг океан хаоса, где роль человеческого порядка — очень условна и ограничена.¹⁸

Уже один из столпов даосизма философ Чжуан-цзы 莊子 (339/328—295/275 до н.э.) увидел в хаосе принцип, общий для природы и творческой деятельности человека, и назвал последнюю «искусством хаоса» [3, с. 7—8].¹⁹ По мнению адептов Чань, в период раннего средневековья нашедших удачный вариант синтеза буддийских и даосских идей, вещи ценны тем, что обозначают границы хаоса, поэтому они способны остановить произвол спонтанных процессов и вернуть человеку уверенность в себе. И напротив — поглощение вещей

¹⁸ О диалектике отношений даосизма и буддизма с учением Конфуция см.: [75, с. 127—151].

¹⁹ Вероятно, имеется в виду искусство *использования* хаоса.

хаосом ведет к исчезновению всего очеловеченного мира. Следовательно, коллекционирование *древностей* гуманно по определению.

С вещами — продуктами материальной культуры, как и всем историческим инвентарем, имеет дело конфуцианство, признающее за каждым поколением право самостоятельно решить человеческую задачу — найти точку равновесия в собственном (внутреннем) хаосе и укротить внешний хаос, наполнив его предметами, сделанными по нашему образу и подобию. Это некогда уже удалось «древним», поэтому столь желательно поймать их творческий импульс. Для достижения цели иногда достаточно «любовного созерцания их одежды и посуды». Опыт гармонизации и гуманизации среды — то наследство, которое остается от «древних» — вещей и людей, в некотором смысле тождественных друг другу <7>. В такой связи уместно вспомнить о существовании бытовавшей в эпоху древности церемонии сакрального захоронения отслуживших свой срок жертвенных предметов (утвари из камня, керамики и металла), как показало, например, изучение городища Саньсиндуй — крупнейшего в Сычуаньской котловине памятника китайского бронзового века [37, с. 16—17]. Бережное отношение к ритуальным вещам позднее трансформировалось в практику их коллекционирования императорами и аристократией.

Создатель трактата об антиквариате полагает, что у вещей, особенно тех, которые обладают исторической судьбой, имеется еще одно ценное качество: они вольны помочь живым исчерпать желания. Человек наделен чувствами, поэтому, например, «находя удовольствие в звуках, мы непрестанно стремимся услышать самые новые звуки мира». Здесь автор начала XVII века проницательно называет причиной социальных и эстетических преобразований «влечение к новизне», неофилию или кайнэрастию <8>.

Как считает современный лингвист и философ Вадим Руднев, страсть к новизне близка либидо и стремлению к власти, поскольку она составляет основу любого человеческого влечения и занятия, включая искусство, то есть она является «коренным влечением, не сводимым более ни к чему». В обыденной жизни, и даже в искусстве, кайнэрастические добродетели — спонтанность, креативность, оригинальность — потенциально опасны, поскольку порождают привязанность к новизне, подобную наркотической зависимости. Активное пользование красотой вызывает пресыщение и стимулирует страсть к новизне. Однако и сама новизна со временем перестает быть новой, утрачивая способность возбуждать того, кто располагает (по выражению Руднева) «утомленной кайнэрастией» [123, с. 164—169]. Умение сохранить остроту восприятия (или новизну ощущений) является даром, который предполагает способность к «самоактуализации», что убедительно показал американский психолог Абрахам Маслоу (1908—1970): «Самоактуализированные люди обладают удивительной способностью радоваться жизни. Их восприятие свежо и наивно. Они не устают удивляться, поражаться, испытывать восторг и трепет перед многочисленными и разнообразными проявлениями жизни, к которым обычный человек давно привык, которых он даже не замечает» (цит. по [123, с. 165]).

Выдержат на протяжении жизни непрерывный поток повторений способно и эстетическое чувство «самоактуализированных» чаньских мастеров. Для них любая вещь или природная форма интересна вне понятий красоты и уродства, лишь потому, что она существует. «Таковость» вещей позволяет нам «попробовать мир на вкус» — в противном случае мир навсегда остался бы «безвкусным», как справедливо заметил английский исследователь Р.Х. Блайс в комментариях к чаньским диалогам [61, с. 292]. Усматривание благодати по ту сторону любой феноменологии делает «красоту

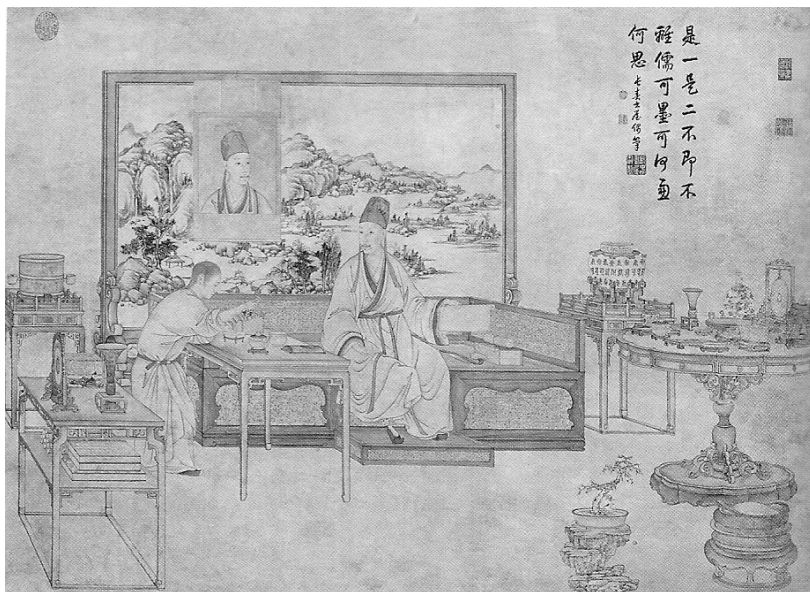
Клеопатры» свойством каждого зримого образа — различия заключаются лишь в уровне концентрации. Но справедливо и то, что «искусство отражает не жизнь, а неудовлетворенность жизнью»: «ведь если бы жизнь людей была полностью приемлемой (каковой она является для других живых существ), никогда не появились бы псалмы и симфонии, что смотрят в прошлое и будущее с тоской о том, чего нет» [61, с. 283].

Конечно, может случиться и так, что личное существование окажется короче, чем путь, который имел в виду минский теоретик. Но всё же он оптимистично полагал, что, пережив предел наслаждения, человек успеет различить «в мире нечто беззвучное и лишенное аромата», «великий корень всего слышимого и наделенного запахом» — духовное припадание к нему и есть спасение от разрушительного воздействия хаоса.

Вместо эпилога «Разговор об антикварных вещах» завершает воображаемая картина, своего рода инструкция по пользованию *древностями*, которыми «небрежно тешиться нельзя». Литературное описание невольно напоминает живопись академика — сцена избирательна в деталях, патетична и почти ритуальна: «Пусть будут подметены садовые дорожки, курятся благовония и журчит родник, а хозяин будет беседовать с высокоучеными и возвышенными духом мужами об искусствах и истине и неспешно насыщаться закусками среди цветов, залитых лунным светом, и бамбуков, и кипарисов. Тогда на отдельном столике, покрытом узорчатым шелком, можно выставить предметы своей коллекции и наслаждаться созерцанием их» [52, с. 401—402] (см. Ил. 1).

Людам культуры (*вэньжэнь* 文人) здесь предложен путь спасения в красоте или, по формулировке В.В. Малявина и Б.Б. Виноградского, способ погружения «в сладкие грезы полузабытья, в бездны вольного парения духа, отрешившегося от пошлости мира» [3, с. 342].

Следование этим путем заманчиво, но потенциально опасно для любого субъекта, поскольку ведет творческую личность и культуру в целом к потере контроля над уровнем нарциссизма.²⁰



Ил.1

Альтернативные способы личностного развития сформулированы адептами Чань-буддизма уже в эпоху Тан (618—907). Чань, по удачному определению Р.Х. Блайса, «предлагает сначала умереть, а потом продолжать жить», поскольку подлинное видение вещей невозможно без забвения себя. Когда же это произойдет, открывается

²⁰ Способ «спасения от жизни в красоте» хорошо знаком представителям разных эпох и национальных школ — его культивировали многие французские и русские художники символизма и модерна, к числу которых принадлежал и Михаил Врубель (1856—1910). Однако именно Врубель в поздние годы творчества перестал создавать «искусство, замкнутое на себе» и, по мнению известного отечественного искусствоведа М.М. Аленова, приблизился тем самым к личному решению проблемы человеческой ситуации, искупив «первородный грех эстетизма», свойственный символизму как направлению в целом [1, с. 204—209].

способность воспринимать мир не амбициозно и эгоистично, а отстраненно и радостно — любовным взглядом новорожденного ребенка, свободного от желаний. Обращенный к послушнику вопрос мастера Чань-буддизма имеет в виду трудную в осуществлении двойственность личной трансформации и формулируется так: «Можешь ли ты умереть и *выпить чашечку чая?*» [61, с. 10].

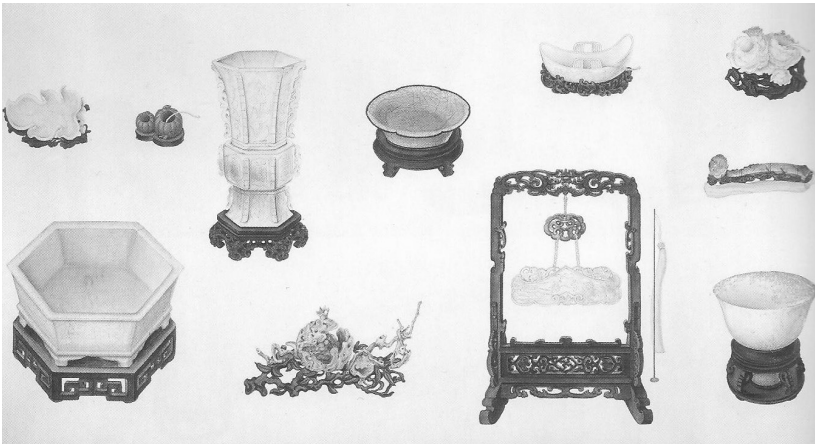
«Разговор об антикварных вещах» отразил настроения китайской культурной элиты рубежа XVI—XVII веков, когда все пути в традиционном искусстве казались уже пройденными. Поэтому остается лишь порадоваться, что восприимчивыми наставлений стали не только китайцы, но и не обремененные их генетической памятью маньчжуры, сумевшие влить новое вино в старые мехи.



Ил. 2

Изображение антиквариата фигурирует как отдельный сюжет в цинской придворной живописи первой четверти XVIII века. Известны два горизонтальных свитка под названием «Древности (древние игрушки)/ Гувань ту» 古玩圖, которые принято считать уцелевшими после падения китайской империи фрагментами обширного государственного проекта — живописного каталога придворных

коллекций, обозначившего императорский статус Юнчжэна.²¹ Предполагают, что каталог состоял из двух или трёх серий по восемь свитков в каждой и демонстрировал тысячи произведений из бронзы, керамики, резного камня и дерева, доставшиеся маньчжурам в наследство от их предшественников на троне Поднебесной империи (Ил. 2). Изящно упорядоченные изображения передают реальный масштаб *древностей*. Некоторые сокровища двора, например, фарфор с росписью эмалевыми красками в гамме «розового семейства» (*фэньцай* 粉彩) или инкрустированный самоцветами жезл *жуи* 如意 из золотой филигранны, как видно, были созданы цинскими мастерами: они представляют собой классику маньчжурской эпохи и отвечают глубинному намерению китайской культуры к архаизации современности.



Ил. 3

²¹ «Гувань ту». Бумага, тушь, полихромная живопись. 1728, Фонд Персиваля Дэвида (Лондон); 1729, Музей Виктории и Альберта (Лондон) [203, с. 252 — 255, 430]. Как вставной сюжет *древности* присутствуют также в одном из свитков серии «Развлечения наложниц [наследного принца] Инь-чжэня/ Инь-чжэнь фэй син лэ ту» и группе портретов Цяньлуна «Один или двое/ Ши и ши эр» (см. ил. 1; Главы 4, 5).

Композиции заданы горизонтальным форматом свитков, иерархия вещей выражена слабо: ближний к зрителю ряд выстроен вдоль нижнего края, дальние предметы располагаются выше, следуя умозрительной волнистой линии. С максимальной точностью переданы формы, декор и даже рисунок трещин-кракелюр в глазурованной керамике (Ил.3). Используются традиционные для китайской живописи размыты красок и обводка изображений тушью по контуру. Моделировка градациями тона и легкими серыми штрихами обозначает затененные участки форм (судя по направлению теней, источник света находится на уровне левого плеча зрителя), однако фон остается белым. Исполнители свитков — неизвестные придворные художники — синтезировали возможности китайской техники «тщательной кисти» (*гунби* 工筆) и западной техники троплей (фр. *trompe-l'oeil* — «обман зрения/ обманка»), обозначив цинский стиль как направление классической живописи периода поздней империи. Соединение традиционных и европейских приемов позволяет считать, что пекинские мастера талантливо реализовали уроки миссионеров, прежде всего, состоявшего на службе трёх маньчжурских императоров (Канси, Юнчжэна и Цяньлуна) итальянского художника-иезуита Джузеппе Кастильоне /Лан Шинина <9>.

Живописный каталог Юнчжэна демонстрирует знания исполнителей о составе дворцовых коллекций, традиционные понятия мастеров и заказчика о «золотом веке» китайской культуры. Вместе с тем в изображениях угадывается и свойственный эпохе Просвещения взгляд на достоинство предметов, отличающий живописные образы *древностей* от археологических реконструкций в китайских печатных каталогах. При кажущейся композиционной простоте живопись «Гувань ту» не производит впечатления скупого перечня артефактов, поскольку определенную работу здесь проделало поэтическое воображение. На свитках придворных художников, показавших

бронзовых и нефритовых «ископаемых» в обществе вещей минского и маньчжурского времени, старшие *древности* неизбежно выглядят непрактичными и неудобными. Но их неуместность и выпадение из обыденного контекста как сущностные свойства более абстрактного в сравнении с живописью поэтического искусства лишь обостряют красоту изображенных вещей. Обращение к «древним» представляется умозрительным путешествием в другую реальность, которая, оставаясь собственным прошлым культуры, хранит иллюзию достижимости.

Сама «сюжетность» *байгу* подобна миражу — на излете империи она была в буквальном смысле соткана, как из воздуха, из китайской архаичной, ритуальной и многократно реставрированной традиции. Приверженность ей маньчжуров позволила возвеличить династию Цин, сделать ее легитимной в глазах китайцев и вассалов империи.

Без малого три столетия управлявшая Поднебесной маньчжурская династия выступила, таким образом, преемницей интеллектуальных и художественных традиций автохтонной династии Мин. Последнее стало возможным потому, что в историческом и цивилизационном смысле китайская империя, подобно Древней Греции или Риму, была не только политическим, но и культурным образованием. Иными словами, связующую роль в ней играли не «легионы», а язык и искусство.

В таком (идеальном) плане система связей Китая с соседями и вассалами (которыми в прошлом были и сами маньчжуры) напоминала отношения между людьми: дающим и принимающим, донором и реципиентом, в пределе — любовью и обладанием.

Неспособные погасить огромный культурный долг, маньчжуры старались отдать его, по крайней мере, той же монетой.²²

²² Сравнение принадлежит Иосифу Бродскому (1940—1996) и выражает чувство, внушенное поэту творчеством его современника У.Х. Одена [18, с. 143].

ГЛАВА 2. Сюжет «байгу» как рецепция жанра натюрморт

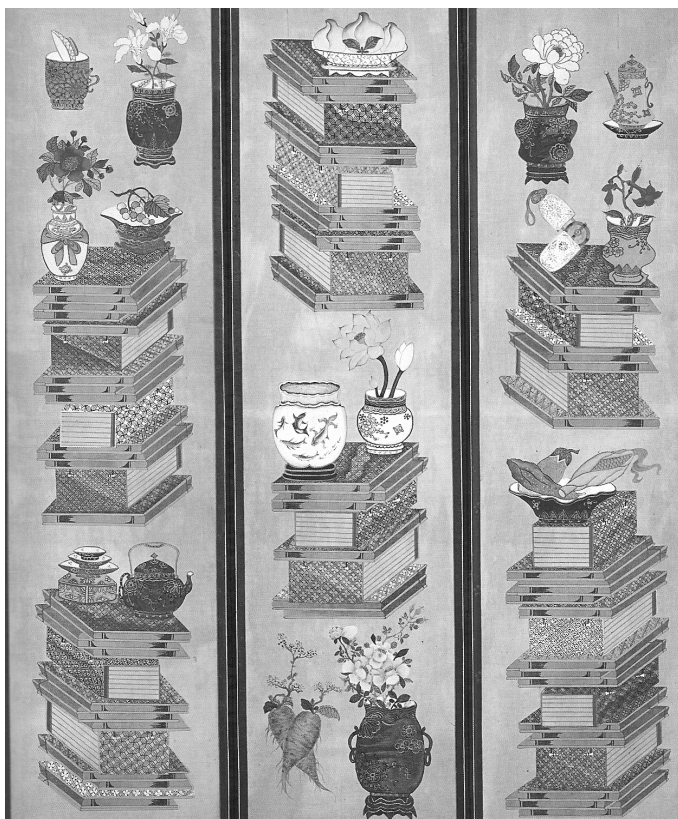
«Древности» были причислены к главным темам цинского искусства по воле Канси (1662—1722) — самого энергичного и рационального из цинских государей, мецената и коллекционера на троне, воспитанника европейских иезуитов и автора культурной концепции династии Цин. Подчинив мятежный Юг, где располагалась керамическая столица Китая — Цзиндэчжэнь, второй маньчжурский правитель повел себя согласно конфуцианскому этическому императиву: проявил заботу о восстановлении фарфорового производства и отредактировал набор тем, фигурирующих в росписи. Поскольку фарфор по традиции преобладал в китайском ремесле и художественном экспорте, Канси был прямо заинтересован в повышении его качества и соответствии выпускаемых изделий требованиям двора и внешнего рынка.



Рис.2. Изображение «древностей» в живописи на фарфоровой вазе периода Канси.

По резонному мнению знатока китайского фарфора Джулии Кёртис, утвержденный императором сюжет *байгу* (Рис.2) определялся государственной политикой и стал чем-то вроде респектабельной и не лишенной изыска рекламной вывески маньчжурского дома — «славной династии, пропагандирующей китайскую древность» [205, с. 11—15]. Но, соглашаясь с этой интерпретацией сюжета, следует всё же признать, что его слишком явный «китайский» характер помешал исследовательнице увидеть в *древностях* — натюрморт, то есть новацию более высокого уровня, и констатировать факт рождения цинским искусством предметного жанра в целом.

Ил. 4



Недавние публикации музейных собраний подтверждают оценку Джулии Кёртис: как династийный сюжет *древности* (пусть с некоторым опозданием) появляются в искусстве периферийных стран и областей государства Цин, представляя попытку окраинных земель подражать последней имперской моде и служа выражением политической лояльности. К разряду художественных интерпретаций сюжета относится роспись на корейских ширмах XIX века из Национального музея в Сеуле (Ил. 4) [24, с. 228—233]. Вариации мотива *байгу* присутствуют и в декоре синьцзянских ковров конца XIX — начала XX столетий (Ил. 5) из собрания Государственного музея Востока (Москва).²³



Ил. 5

²³ Центральная часть каждого ковра содержит изображения курильниц в форме древних китайских треножников *дин* 鼎, цветочных ваз или кашпо и атрибутов кабинета ученого [62, с. 104, 122—129, кат. №№ 40—43]. В отдельных случаях мотивы, вероятно, воспроизведены с ранних местных или китайских образцов, которые не были поняты исполнителями и так сильно стилизованы, что долгое время не поддавались расшифровке. Это тем более примечательно, что присутствующие в синьцзянских коврах того же времени композиции китайского жанра «цветы—птицы/ хуаняо» 花鳥 (изображения пионов на скалах, фениксов, павлинов, журавлей) близки традиционным прототипам, понятны и легко читаются [62, с. 132—149, кат. №№ 45—53].

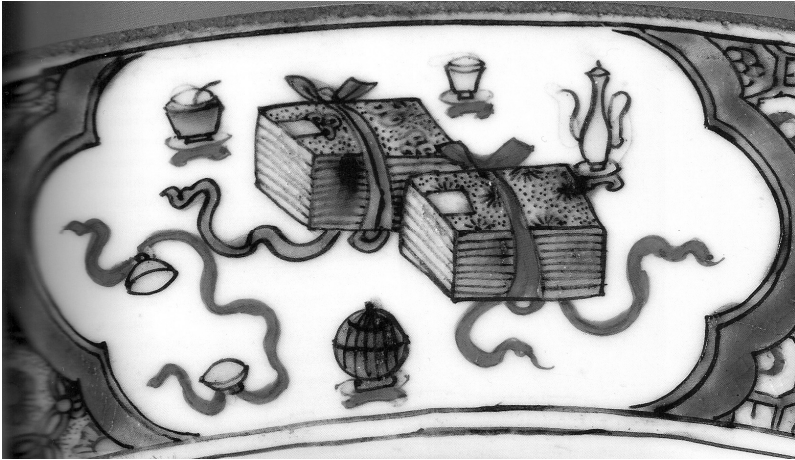
Как правило, цинские *древности* объединяют неопределенное множество старинных редкостей, музыкальных инструментов, предметов для ученых и художественных штудий. Предметные композиции, близкие им по составу, появились уже в росписи позднеминской керамики.



Ил. 6

Такова выполненная в годы Ваньли (1573—1620) для европейского экспорта фарфоровая ваза типа «краак» с сюжетной росписью, изображающей антикварные сосуды, кашпо с цветами и инструменты художника (Ил. 6). В описании вещи, сопровождающем публикацию, резонно отмечается важная особенность росписи — размещение каждого предметного мотива в отдельном клейме, обрамленном

орнаментальными полосами.²⁴ Этот прием жесткой локализации изолированных изображений утратил актуальность в аналогичных композициях на расписном цинском фарфоре XVIII века, о чем свидетельствуют примеры из той же московской коллекции [83, с. 26—27, № 10; с. 99—100, № 61] (Ил. 7).



Ил. 7

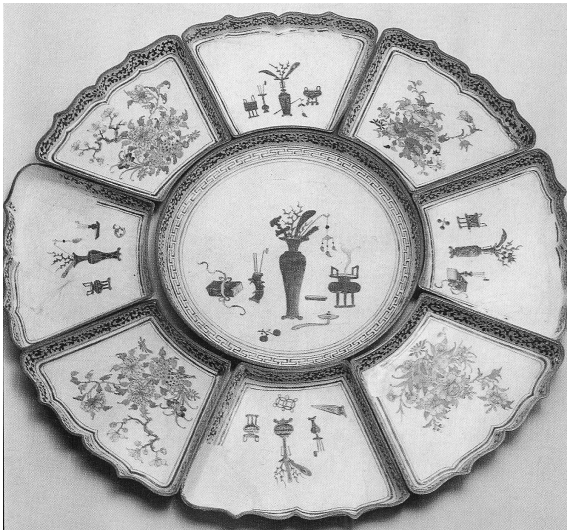
С преодолением в годы Канси «изоляционного» принципа компоновки *древностей* и интерпретацией их как единого предметно-пространственного строя сюжет *байгу* трансформировался в полноценный антикварный натюрморт.²⁵

²⁴ Атрибуция этой вещи из ГМВ основана на ряде технических и художественных примет, касающихся росписи кобальтом: отмечается, например, значительное влияние традиционной живописи, допускавшей синтез академической манеры («тщательной кисти/ гунби») и раскованного письма художников-интеллектуалов («писание идеи/ сеи»)[83, с. 53—54, № 29].

²⁵ Сказанное позволяет уточнить датировку хранящегося в ГМВ шестигранного подносика из черного лака, инкрустированного перламутром (инв. № 6469 I) [165, с. 85—89, цветная вклейка, № 11]. Автор статьи в аннотации к цветной вклейке датирует подносик XVII веком. На основании сказанного выше можно сузить эту датировку до конца столетия — хотя способ разделения предмета на орнаментальные сегменты-клейма сохранил следы влияния изделий «краак», сама композиция с *древностями* уже расположена в центре, на «зеркале» вещи, как главный декоративный сюжет, напоминая аналогичные композиции на расписном фарфоре XVIII столетия.

Этот факт лишний раз показывает, что маньчжуры выступили в культуре и искусстве прямыми наследниками государства Мин — они чутко уловили начавшиеся изменения, закономерные в условиях расцвета торговли между Китаем и Европой, и, не желая препятствовать естественным процессам, взяли их под контроль династии. Присутствие «экзотических» китайских *древностей* в отделке экспортного фарфора отвечало текущей ситуации: натюрморт был молодым и поэтому модным жанром и в самой Европе <10>.

Популяризация натюрморта, предусмотрительно доверенная императором Канси художественному ремеслу, обеспечила распространенность *байгу* в самых разных материалах — от традиционных лаков, тканей, фарфора и клуазоне — до расписных, так называемых «кантонских», эмалей на металле, создававшихся по технологии, почерпнутой при маньчжурах из Европы [107, №№ 17—25, 33]²⁶ (Ил. 8).

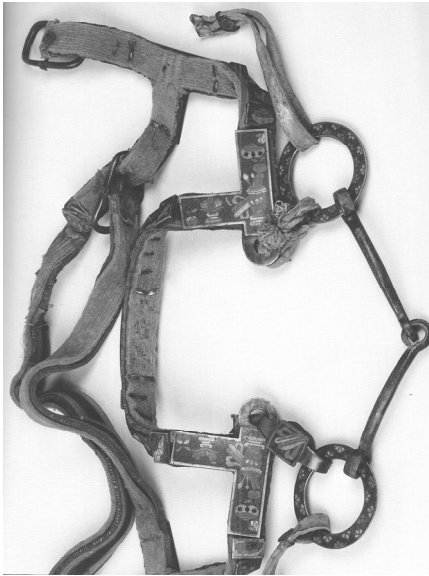


Ил. 8

²⁶ Очевидно, что само соединение в одной вещи технологических и сюжетных новаций было призвано подчеркнуть принадлежность её цинскому династийному стилю.

На рубеже XIX—XX веков *древности* преобладали в декоре китайских перегородчатых эмалей, потеснивших фарфор на внешнем рынке [108, с. 147—148, № 106, 107, с. 156, № 125]. Некоторые клуазоне с антикварными композициями (например, кольцо для салфеток [108, с. 158, № 128], см. Ил. 10) могли быть специально произведены для европейских потребителей; а конская упряжь с изображением *древностей* (едва ли уместных на ней, учитывая назначение вещи, см. Ил. 9), вероятно, ориентировалась на запросы центральноазиатского рынка [108, с. 164—165, № 141].

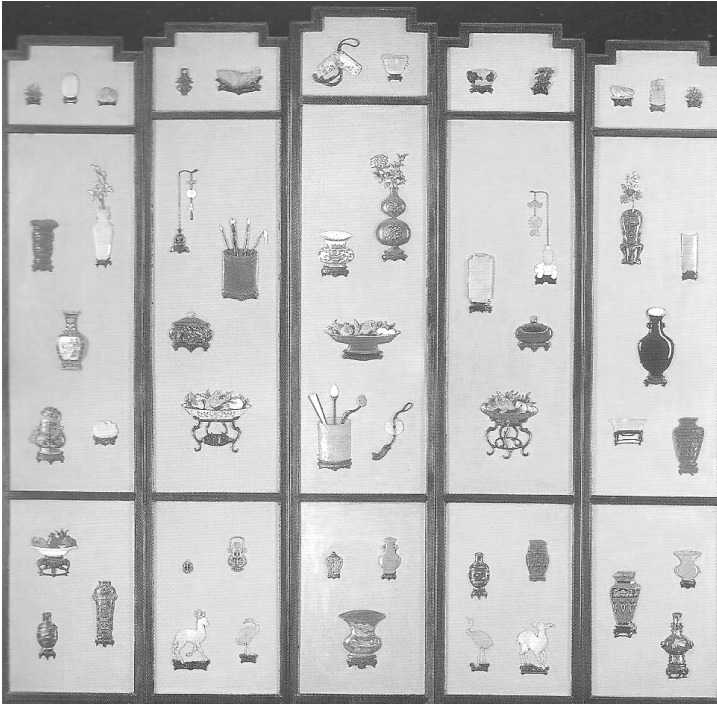
Ил. 9



Ил. 10

Возрождение династийного стиля XVIII века в искусстве периода Гуансюй (1875—1908) дало новую жизнь сюжету *байгу*. Аллюзией на

живописный каталог придворных коллекций Юнчжэна представляется семистворчатая ширма из Государственного музея Востока (Ил. 11).²⁷

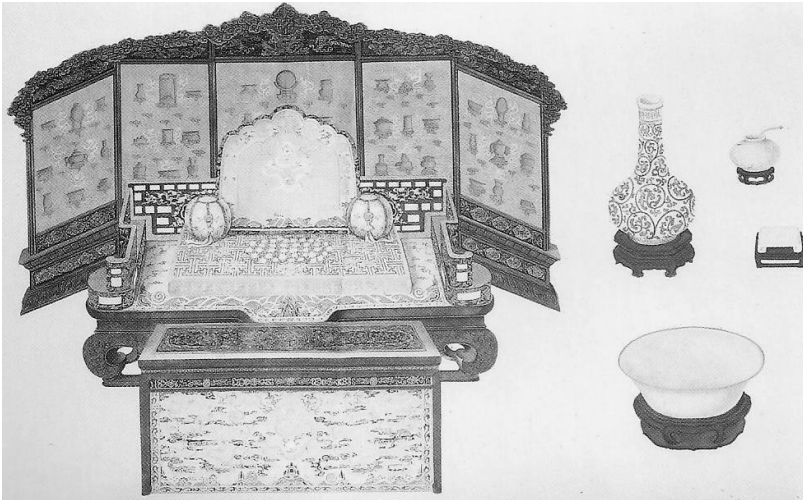


Ил. 11

Её декор образуют рельефно выступающие на однотонной поверхности желтого лака антикварные предметы — «обманки», выполненные из бронзы, резного камня, фарфора, живописной и перегородчатой эмали.

²⁷ Ширма опубликована фрагментарно, без двух крайних створок [166, с. 37—55]. Автор статьи называет ширму «энциклопедией китайской жизни», что в большей или меньшей мере можно сказать о любой традиционной вещи, хранящей визуальную информацию о комплексе породившей её культуры. Желтый цвет ширмы из ГМВ как символический цвет Земли и спелых хлебов по традиции считался принадлежностью правителя Поднебесной и преобладал в цинской дворцовой архитектуре, утвари, парадных формах костюма. Для культурного контекста маньчжурской эпохи принципиальное значение имеет главенство желтого цвета и в искусстве северного (тибетского) буддизма, пользовавшегося императорской протекцией.

Подобные ширмы создавались в цинском Китае для аристократии и двора: в дворцовом интерьере они огораживали и символически выделяли пространство вокруг императорского трона. На одном из свитков «Гувань ту» среди императорских сокровищ показана аналогичная ширма с росписью на сюжет *байгу* [203, с. 252] (Ил. 12).



Ил. 12

Примечательно, что в живописи периода Юнчжэн среди *древностей* преобладают вещи, более близкие традиционному вкусу: резной камень неяркой окраски, монохромный или белый с росписью синим кобальтом фарфор, вывозившийся из Китая вплоть до начала эпохи Цин. Здесь опущены изображения в технике клуазоне, которые присутствуют на лаковой ширме из московского музея наряду с полихромным фарфором в стиле Цяньлун, что делает вещь периода Гуансюй более декоративной и пёстрой в сравнении с живописью XVIII века, и лучше выражающей «варварский» маньчжурский вкус.

Свитки «Гувань ту», представляющие антикварную коллекцию Юнчжэна, изображают одни только *древности* (Ил. 13), тогда как на

лаковой ширме дан более сложный вариант сюжета *байгу*, дополненный цветочными вазами и некоторыми художественными атрибутами из набора «четырёх искусств/ *сыцу*» 四術 — поэзии, каллиграфии, этикета и музыки [16, т. 2, № 3092, с. 690] (Ил. 16).



Ил. 13

Идея скульптурных «обманок», воплощенная в композиции позднецинской ширмы, по-видимому, была подсказана придворным мастерам самой практикой экспонирования антиквариата в традиционном интерьере, где с этой целью применялась особая мебель — «сундук ста драгоценностей» *байбао-сян* 百寶箱 (в реальности больше похожий на шкафчик с внутренними ящичками для хранения ценных вещей), и получивший распространение с эпохи Мин «стеллаж несметных сокровищ» *добао-гэ* 多寶格 [15, с. 74, ил. 8.1.3—1; с. 121].

Подобные стеллажи имелись и в цинских павильонах пекинского дворца [194, с. 164] (Ил. 14).

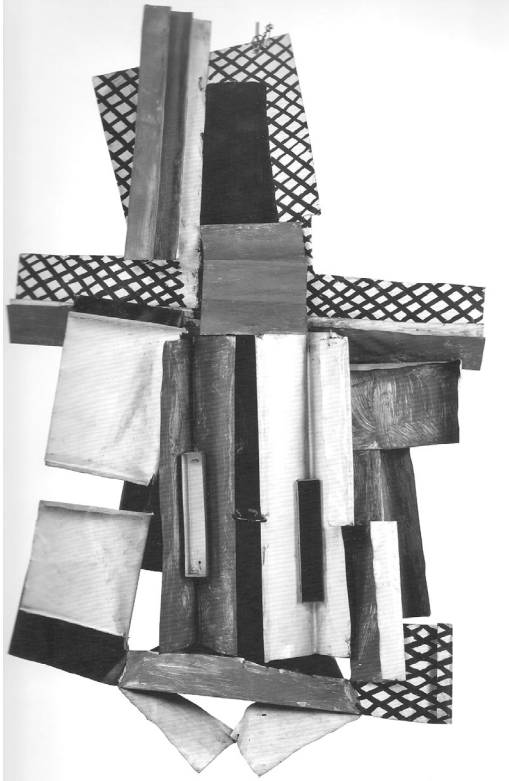


Ил. 14

Использованный создателями ширмы периода Гуансюй принцип украшения бытового предмета предметным же мотивом — натюрмортом, апробированный в росписи на более ранних и современных ей вещах, фигурирует здесь в скульптурном варианте. Необычный художественный эффект основан на визуальном оплотнении, материализации натюрморта, своеобразном синтезе в нём инсталляции и коллажа, предвещающем достижения западного авангардного искусства.

Достаточно вспомнить в этой связи коллажи 1910-х годов Пабло Пикассо (1881—1973), близкие ширме из ГМВ по времени создания, присутствию «артистических» мотивов (музыкальных инструментов) и

смешанной технике декора [117, с. 123, 127]. Согласно мнению ряда современных исследователей, характерное для подобных коллажей «оплотнение плана выражения <...> это актуализация кода авангарда» [60, с. 521] (Ил. 15).



Ил. 15

Тот же вывод ранее сделал Б.Р. Виппер, полагавший, что эволюция западного искусства Нового времени в целом обнаруживала стремление к «предметному видению» и пониманию объектов искусства; следуя этой тенденции, некоторые представители европейского авангарда XX века (кубисты, супрематисты) от изображения предметов перешли к «изображению предметами» — применению в так называемой

«вещественной живописи» кусков металла, дерева, стекла и других материалов, объединенных техникой коллажа [27, с. 58—60].

В отличие от произведений Пикассо, эстетический эффект которых основан на деструкции предметов и форм, композиция упомянутой лаковой ширмы, созданная неизвестными цинскими художниками, сочетает визуальный экспрессионизм с формальной приверженностью китайской академической традиции.



Ил. 16

Таким образом, являясь цинским династийным сюжетом, *древности* обусловили рождение в годы Канси китайского натюрморта. Причем статус предметного жанра в искусстве эпохи заведомо повышался благодаря его обращённости к теме и авторитету китайской архаики. Апелляция к истокам китайской традиции (или трансмиссия

горизонтального типа, в терминологии Рене Генона) подтвердила, что цинские правители сознательно присоединились к многотысячелетнему культурному «бренду» Поднебесной империи, преодолев собственный этнический нарциссизм и укрепив это качество у китайцев.

Долгая жизнь антикварного сюжета в искусстве поздней империи указывает на существование в нём не только материального, но и духовного измерения: отношение к антиквариату было окрашено любовью и чувством бесконечности. Образ *древностей* невольно вызывает сравнение со сказкой, рассказанной культурной элите страны влюбленным в Китай маньчжурским императором Канси. И чувство монарха имело неожиданное следствие в виде удавшейся попытки омоложения китайской культуры посредством рецепции находок западного искусства, выросшего из альтернативной, но равной по масштабу европейско-средиземноморской традиции.

Принимая во внимание сегодняшнюю ситуацию в мировом искусстве, остается констатировать, что Канси и его преемники сделали для культурного развития завоеванной ими страны лучшее из того, на что они были способны.

ГЛАВА 3. «Байгу» или «Vanitas»: версии прочтения сюжета

Пытаясь несколько иначе интерпретировать в этой главе смысл и значение сюжета *байгу*, отметим, что, утвердившись в китайском искусстве в буквальном смысле по императорскому указу, цинские *древности* обладали всеми качествами готового продукта: они оказались символически сложным и эстетически совершенным художественным решением, хорошо сбалансированным, но нежестким, оставляющим простор для индивидуального творчества. Это обстоятельство вкупе с ключевым значением сюжета *байгу* для искусства маньчжурского времени побуждает задаться вопросом о возможности участия в рецепции миссионеров-иезуитов, которые приложили руку ко всем новшествам западного происхождения, введенным Канси.²⁸

В XVII веке натюрморт на Западе и Востоке оставался самым молодым жанром живописи, и его интенсивное развитие сопровождалось расцветом актуальных сюжетных линий.

Европейский натюрморт (см. <10>), зародившийся в эпоху античности, долго созревавший под опекой других жанров, появился в живописи XVI столетия и достиг вершин в следующем веке — несколькими десятилетиями раньше его рецепции в империи Цин.²⁹ Китайский натюрморт испытал сходные превращения: веками

²⁸ Иезуитские миссии действовали в Поднебесной империи более полутора веков, со времени прибытия Маттео Риччи (Ли Мадоу 李瑪竇, 1552—1610) до середины правления Цяньлуна, специальным указом «закрывшего» Китай от воздействий внешнего мира. Всё это время миссионеры, подобно китайским чиновникам, служили при пекинском дворе, где их использовали в качестве консультантов по вопросам научного, военного, технологического и художественного характера (подробнее см.: [109]).

²⁹ Номинально прямой аналогией китайских *древностей* был итальянский антикварный натюрморт, обращенный к греко-римской классике и поначалу игравший роль вставного сюжета в композициях религиозного содержания и западной портретной живописи XVI века [27, с. 278—283, ил. 184].

в традиционном искусстве предметные образы были за редкими исключениями рассеяны среди изображений жанров *жэнь-хуа* 人物畫 — «живопись людей [и] предметов» и *хуаняо-хуа* 花鳥畫 — «живопись цветов [и] птиц». И лишь появление в конце XVII века сюжета *байгу* знаменовало, наконец, рождение чистого натюрморта.



Рис. 3. Цветочная ваза и подставка для кистей. Фрагменты декора дворцовой ширмы периода Гуансюй (Ил. 11).

Косвенным подтверждением тезиса об участии европейцев служит китайское название предметного жанра — *цзинь-хуа* 靜物畫 («неподвижная натура/ неодушевленные предметы/ тихие вещи [в] живописи»). По смыслу оно аналогично раннему, принятому на Западе примерно с середины XVII века, голландскому термину *stilleven* (или «still ligende leven/ неподвижно лежащая модель»), имеющему локальные версии в английском («still life») и немецком («Stilleben») языках [27, с. 31—32]. Наиболее распространенное теперь французское

название жанра, собственно натюрморт («nature morte/ мертвая, неодушевленная натура»), вошло в обиход не ранее XIX века [44, с.12—14].

Представляется очевидным, что с момента своего возникновения в росписи фарфора периода Канси сюжет *байгу* объединяет несколько тем предметного жанра. К наиболее постоянным из них относятся: изображения антикварных вещей — древних бронзовых сосудов (ритуальной утвари храма предков, Рис. 4); атрибуты изящных искусств (так называемых «четырёх искусств» — *сышу* 四術); и, наконец, изображения ваз или кашпо с цветами (Рис. 3). Все три темы порой бытуют в цинском искусстве и автономно друг от друга.



Рис. 4. Изображение бронзового сосуда *ю* 鬯 в живописи «Гувань ту» (Ил. 2).

Антикварная тема, определившая название *байгу*, выступает смысловой доминантой всего тематически сложного сюжета. Она обращена к истокам традиции собирания «древностей» при династии Хань (206 до н.э. — 220), когда ритуальная бронза утратила своё доминирующее значение в культуре, и древние сосуды стали

подвергать переплавке, но примерно тогда же их начали изучать и коллекционировать. Так, в «Истории ханьской династии/ Хань шу» 漢書 сохранилось свидетельство о нахождении бронзового треножника эпохи Чжоу (XI—V вв. до н.э.) и его доставке в столицу, где знаток древней словесности смог рассказать о ритуальном назначении сосуда, расшифровав надпись на нём (цит. по: [82, с. 56]). В эпоху Цин традиция коллекционирования предметов старины переживала очередной расцвет. Собираательство древней бронзы в эти годы сопровождалось сохранением китайского ритуального комплекса и практикой создания дворцовой и храмовой утвари археологических форм, представленных в иллюстрациях к цинским законам [188, т. 1].

Определенный смысловой контраст древним сосудам составляют в китайском натюрморте так называемые сокровища китайского интеллектуала-*вэньжэнь* — кабинетные вещицы или атрибуты *сышу* (свитки, кисти, предметы для шахматной игры, музыкальные инструменты) — «орудия» творческой деятельности, которые символизируют интеллект дальневосточной цивилизации: ими здесь и сейчас творится завтрашняя древность китайской культуры и искусства.



Ил. 17

«Сокровища» *вэньжэнь* позволяют увидеть в антикварном сюжете прямую аналогию гуманистическим по духу натюрмортам эпохи европейского Просвещения. Широко известна серия атрибутов художника, ученого и музыканта, выполненная знаменитым французским мастером предметного жанра Ж.-Б.С. Шарденом (Chardin, 1699—1779) в 1730—1765 годах (Ил. 17, 18), которая, вероятно, вдохновила и художницу Анну Валье-Костер на создание находящегося теперь в Лувре полотна «Атрибуты живописи, скульптуры и архитектуры» (1769) [17, с. 18].³⁰ Натюрморты Шардена и мастеров его круга обозначили основные проблемы эстетики европейского Просвещения — поиск гармонии между жизнью и искусством; утверждение значимости воспитания, знаний и добродетели; проблему места творческой личности в обществе.

В этих предметных композициях угадываются и эстетические концепции эпохи: секуляризация постренессансной европейской культуры и искусства стимулировала процесс их теоретического осмысления, в результате чего возникли новые классификации художеств, и в специальную группу были выделены так называемые «изящные искусства» (*les beaux arts*). Согласно мнению Ш. Баттё (1713—1780), автора специального исследования «Изящные искусства, сведённые к единому принципу» (1746), *les beaux arts* существуют исключительно для удовольствия зрителя и способны «родиться только на лоне радости, изобилия и спокойствия, их называют изящными искусствами в подлинном смысле этого слова — это музыка, поэзия, живопись,

³⁰ Среди известных полотен Ж.-Б.С. Шардена: «Атрибуты искусств» и «Атрибуты науки» (1730—1731, Музей Жакмар-Андре, Париж); «Атрибуты музыки» (1765, Лувр, Париж) и поздний вариант «Атрибутов искусств», существующий в двух версиях: камерной (находящейся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) и монументальной (в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург) [147, с. 13, 41—43]. Серия академических натюрмортов Шардена находит продолжение в подобной им композиции «Фантазия художника» (Пьер Сюблейра/ Subleiras (1699—1749), около 1740, Музей августинцев, Тулуза) [169, с. 641].

скульптура, искусство движения или танца» (цит. по: [64, т. 2, с. 378]). Наряду с «изящными», Ш. Баттё выделил в многообразии искусств ещё две категории: сугубо утилитарные «технические искусства» (в том числе художественные ремёсла); и приносящие как пользу, так и удовольствие ораторское искусство и архитектуру, занимающие положение промежуточное между «изящными» и «техническими» искусствами.



Ил. 18

Распространение в европейском искусстве XVIII века *атрибутов* как отдельного тематического направления натюрморта свидетельствует о начале культурного преобладания Франции, потеснившей тогда Италию на позициях мирового художественного лидера. Атрибуты искусств и наук, отвечавшие идеологии просвещенного абсолютизма, использовались в декоре европейской архитектуры и в отделке мебели, тканей и посуды. Эти так называемые *трофеи*, изящно скомпонованные предметные изображения декоративного характера, обычно вставлялись в сложные по составу фигурные рамы-картуши. В цинском искусстве композиция с изображением атрибутов *сышу*, выступая частью антикварного сюжета,

могла, подобно европейским *трофеям*, иметь и самостоятельное значение. Символы «четырёх искусств» декорируют, например, борта парных китайских тарелок XVIII века, отделанных в технике перегородчатой эмали [108, кат. №№ 94, 95]. Изображения в этом случае сгруппированы попарно и выделены рамами, что усиливает сходство инструментов китайского интеллектуала с семантически близкими атрибутами западных наук и художеств (см. Ил. 7).

И, наконец, последний принципиально важный элемент композиции *байгу* — цветочная ваза. Этот «вечный» образ в искусстве многих народов — в Китае исторически связан с буддизмом. При маньчжурах пара ваз, курильница (обычно имевшая форму древнего бронзового треножника *дин* 鼎) и два подсвечника составляли храмовый алтарный набор *у гун* 五供 [203, с. 138—139] (Ил. 19).³¹



Ил. 19

³¹ Ваза *пин* 瓶 выступала в китайском языке омонимом слова «мир». Вазу-сокровищницу/ *баопин* 寶瓶 — сосуд, содержащий злаки, плоды и ценные украшения — ставили в паланкин невесты при её перемещении в дом жениха (ваза в этом случае символизировала пожелание изобилия и многочисленного потомства); словосочетание *баопин* равно означало сосуд с ритуальной пищей, фигурировавший в погребальном обряде, и буддийскую ритуальную вазу (*kundika*) [16, т. 4, № 13855, с. 681]. Все перечисленные символические значения фиксируют идею сохранения (либо даже преумножения) некой формы, субстанции или энергии (например, женского начала *инь* 陰). В маньчжурский период в условиях обновления буддизма при оказанной ему государственной протекции популярность мотива вазы в искусстве и ремесле заметно возросла.

Художник-иезуит Джузеппе Кастильоне, работая для цинских императоров, создал несколько живописных свитков с изображением ваз (самый ранний датируется 1723 годом, см.: [180, кат. №№ 1, 43], Ил. 21). Итальянскому миссионеру успешно подражал Чжан Вэйбан 張為邦, автор натюрморта «Праздник весны/ Суйчжао ту» 歲朝圖 [203, с. 186, 244, 410, № 82] (Ил. 20).



Ил. 20



Ил. 21

Аналогичный мотив был представлен ранее в сунской композиции «Ваза, вмещающая цветы [и] травы/ Дань пин хуа хуй» 膽瓶花卉 (Ил. 22), которая приписывается императрице У-хоу 吳后, жене императора Гао-цзуна 高宗 (1127—1162). Изображение вазы сопровождает

каллиграфия неизвестного придворного художника на тему стихов императрицы, в свою очередь цитирующей знаменитого современника — поэта Фань Чэнда 范成大 (1126—1193), адепта Чань-буддизма [184, с. 48, ил.13].³²



Ил. 22

На это живописное произведение, хранившееся в коллекции пекинского двора, и мог опираться Кастильоне, вводя упомянутый сюжет в тематический репертуар цинского искусства. Для художника-миссионера, вероятно, имел значение и тот факт, что ваза с цветами служила почти неперменным элементом христианских алтарных композиций (Рис. 5) и обычно изображалась среди подношений Деве Марии в сцене «Благовещения» (см., например: [27, с. 203, 220—222, ил. 123—125]).

³² Существуют и другие изображения вазы или корзины с цветами, восходящие к эпохе Сун, но зачастую дошедшие в копиях [139, с. 101, № 161]). Близкие по времени аналогии представлены в искусстве китайской «ойкумены» — некоторые опубликованные изображения цветочных ваз в средневековом корейском искусстве имели буддийское ритуальное значение (см., например: [24, с. 154—155, № 112]).

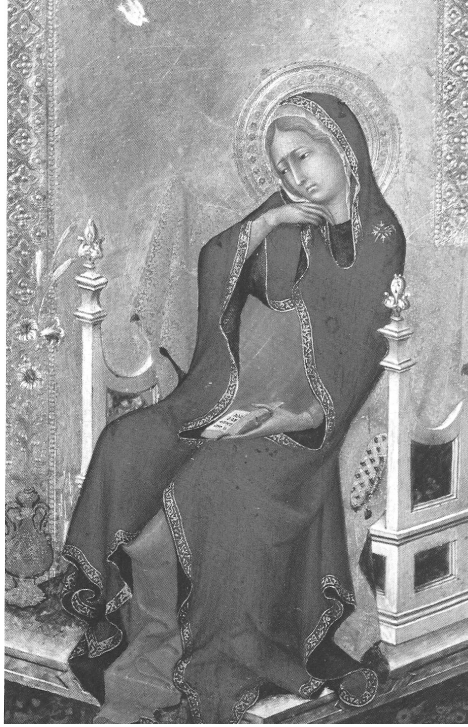


Рис. 5. Изображение цветочной вазы в сцене «Благовещения» (Симоне Мартини. Створка полиптиха Орсини. 1333. Дерево, темпера. Музей Конинглик, Антверпен).

Примечательна в данном контексте сама история мотива цветочной вазы на Западе: унаследованный от греко-римской эпохи христианским искусством [17, с. 11] этот мотив получил амбивалентную трактовку как символ жизни, одновременно преходящей и вечной. С последним обстоятельством связано присутствие цветочных ваз в композициях европейских натюрмортов на тему *Vanitas* («Тщеславий-сует», альтернативное название — «Memento mori/ Помни о смерти», Ил. 23, 24), которые и могли послужить западными прототипами китайских *древностей*.

Название сюжета *Vanitas* восходит к высказыванию: «Суета сует, всё суета (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*)», которое по традиции приписывается библейскому царю Соломону (Екклесиаст 1:2). Вынесенная в начало Екклесиаста — одной из учительных книг Библии, эта формула в реальности подводит итог «тяжелому занятию <...> исследовать и испытывать мудростью всё, что делается под небом»; занятию, которое «дал Бог сынам человеческим, чтобы они упражнялись в нём» (Екклесиаст, 1:13), пусть даже «участь сынов человеческих и участь животных — одна, как те умирают, так умирают и эти» (Екклесиаст, 3:19), и «человек не может постигнуть дел, которые делаются под солнцем» (Екклесиаст, 8:17).

Изречения Проповедника показывают, что экзистенциальный (существовательный) смысл для человека по воле Творца имеет сама попытка осознания Его «дел под солнцем» — попытка, в которой равно важны и победа, и хотя бы участие человека. Характерно, что опыт Екклесиаста приобрел особую актуальность для западной культуры XVI—XVII веков в условиях рождения протестантизма и формирования философского понятия личности.

К наиболее ранним образцам «сует» относится возникшая по заказу кардинала Федерико Борромео картина «Ваза с цветами, ювелирные украшения, монеты и раковины» (1606) фламандского живописца Яна Брейгеля Старшего (Bruegel/ Brueghel, 1568—1625). Сочетание в этой композиции роскошного цветения растений, сорванных и образующих букет, мёртвых раковин и золотых вещей у подножия вазы радует взгляд, и всё же напоминает о бренности жизни [17, с. 36—37] (Ил. 23).

Столетием позднее английский художник и теоретик искусства Уильям Хогарт (Hogarth, 1696—1764) напишет в трактате «Анализ красоты», что «форма и окраска растений, цветов, листьев, расцветка крыльев бабочек, раковин и т.п. кажутся созданными исключительно

для того, чтобы радовать глаз своим разнообразием» (цит. по: [64, т. 2, с. 176]). В связи с изображением морских раковин вспоминается также фантастическая научно-философская гипотеза французского философа Жан-Баптиста Рене Робине (Robinet, 1735—1820), автора четырехтомного сочинения «О природе» (1761—1766), который увидел в формах раковин «опытные заготовки природы, обучающейся сотворению человека» [45, с.149].



Ил. 23

Тема *Vanitas* достигла предела популярности в живописи Нидерландов около середины XVII века. На хранящемся в Дрезденской галерее полотне «Memento mori» Яна Давидса де Хема (Heem, 1606—1683/84) к раковинам добавилось изображение человеческого черепа (Ил. 24) <11>. В остальном эта композиция сходна с упомянутым выше

натюрмортом Яна Брейгеля Старшего, хотя и была, вероятно, написана уже по окончании Тридцатилетней войны (1618—1648), расколовшей надвое мир католиков и протестантов.



Ил. 24

По мнению Б.Р. Виппера, «тщеславия» словно продлили жизнь западного Средневековья, «когда в материи виделось что-то низменное и суетное», и вещь, чтобы оправдать свое художественное существование, приобретала иносказательный смысл, более весомый в сравнении с ней самой. И даже если вещь «не могла иметь никакого символического значения, ей все же навязывали символ, и она должна

была олицетворять тщету и суетность жизни» [27, с. 288—290]. Уверенность Виппера в том, что «вместе с *vanitas* на сцену явился *stilleven* — “безмолвная жизнь вещей”» и что «схоластическая» тема оказала непосредственное влияние на кристаллизацию предметного жанра в живописи Европы [27, с. 29—35], остается актуальным дополнением к популярной оценке «сует», в которых принято видеть живописную аллегорию, внушенную искусству барокко постмедиєвистской теологией и с неизбежностью впитавшую настроения эпохи кровопролитных войн и чумных эпидемий <12>.

Как вслед за Ю.М. Лотманом полагают некоторые современные искусствоведы, натюрморт на тему «тщеславий» реализует себя подобно «особо утонченной форме знака», позволяя предмету миновать «устоявшуюся систему корреспонденций» и сделаться «таинственным “зеркалом” бессознательного» (цит. по: [77, с. 232—233, 243, прим. 3]).

В настоящее время ясно, что западный натюрморт *Vanitas* иллюстрирует ментальные изменения, произошедшие в европейской культуре XVI—XVII веков на фоне возвышения протестантизма (с его ревизией священных объектов и формы их почитания) и начала превращения библейской герменевтики из «экзегетического искусства» (по определению Вильгельма Дильтея) в одно из направлений современной философии [134, с. 230—231].³³

Композиции *Vanitas* выступают живописной аллюзией на тему «общих мест» (*loci communes*) в компендиумах протестантских авторов, объединявших главные священные сюжеты (сотворение мира,

³³ Немецкий историк культуры и философ Вильгельм Дильтей (Dilthey, 1833—1911) считается основателем философской герменевтики как общей методологической основы гуманитарных наук, нацеленных на постижение духовных основ культуры и личности. Изначально герменевтика (от греч. *hermeneutikos*/ истолковывающий; синоним — экзегетика от греч. *exegetikos* / разъясняющий) родилась как учение о принципах интерпретации текстов — Священного Писания и других древних (религиозных) книг.

воплощение и земную жизнь Христа) с основными темами логического богословия (темами Творца, законов природы, греха и смерти), представленными одновременно в хронологической и логической последовательности. Являясь в буквальном смысле «экзегетическим искусством», *Тщеславия* обозначили период внутренней поляризации в библейской экзегезе, поляризации, ставшей результатом нелегитимного использования в толковании Священного Писания рационалистического (разработанного для «секуляризованных» наук) метода Рене Декарта (Descartes, лат. Cartesius/ Картезий, 1596—1650).

Исследователи европейской живописи раннего Нового времени единодушно отмечают ряд её характерных примет. Во-первых, живописные произведения XVII столетия в целом обладают скрытой символикой, делающей их причастными размышлениям на тему *Vanitas*. Во-вторых, композиции «сует», не отличаясь постоянством, обязательно включают символы бренности жизни — череп и его эквиваленты, например — морские раковины, а также символы времени и скоротечности жизни — изображения часов и цветочные букеты [43, с. 64—67; 17, с. 14—15]. В-третьих, тема «тщеславий» нередко распространялась на атрибуты различных занятий (наук, художеств и даже военного искусства), ассоциирующиеся со стремлением человечества к непрочной земной славе (среди натюрмортов эпохи Просвещения встречаются даже атрибуты миссионерства). И, наконец, «тщеславия», как и сам жанр, отражают дилемму одушевленного и неодушевленного («живого» и «мертвого»), объединяя безжизненные и «живые вещи». Попадая в натюрморт, всё живое (например, цветы) оказывается изъятым из природной среды — своей естественной целесообразности — и поставленным «в новую целесообразность — преобразующей, переставляющей руки человека» [27, с. 68].

Композиции предметного жанра вообще и *Vanitas* в особенности обозначили, с одной стороны, поляризацию в изобразительном

искусстве явлений живой и мертвой природы, с другой — преобразующую роль творческой активности человека.

Подобная поляризация понятий «живого» и «мертвого» лежит в основе полемики иезуитов о вложении интенциональных качеств, получившей название «аргумент от камня» <13>. В ходе рассуждений о том, что даёт акт вложения божественной энергии «в чужой интеллект, чужую ощущающую способность или даже в совсем не пригодный для этого субстрат — бревно или камень», иезуиты XVII века сформулировали тезис о «слове ума» — *живой* мысли, интимном порождении человеческого сознания. Полагая, что способность к творчеству сближает наделенного ею человека с самим Создателем, иезуиты пришли к выводу о невозможности интерпретировать творческое начало в терминах субъектности — это привело бы к «непоправимой редукции» самого понимания человека — и обратились к концепциям личности и личностного бытия [21, с. 196, 218—221]. Достигнутый в ходе полемики результат определил сознательное обращение представителей этого ордена к интеллекту и личности человека в просветительской и миссионерской деятельности.

Думается, мы вправе видеть в теме *Vanitas* отражение глубинных противоречий европейского мировоззрения раннего Нового времени. Маркируя период теоретических битв философии и светских наук за независимость от теологии, эпоху формирования философского понятия личности, этот сюжет апеллирует не к одной лишь «переставляющей руке» художника, но в большей мере — к силе его преобразующего интеллекта, способного играть христианскими и другими общекультурными символами в попытке стимулировать движение мысли зрителя. И в этом, возможно, состоит главное отличие *Sueta* от прочих разновидностей европейского натюрморта XVII века.

Особая роль *Vanitas* в культуре барокко, очевидно, явилась причиной трансплантации сюжета в цинское искусство. Иезуиты,

состоявшие на службе у императоров Китая, выступали «наиболее влиятельной и динамичной интеллектуальной силой постсредневековой схоластики» [21, с. 197]. Как никто другой заинтересованные в успехе прозелитизма среди китайского населения, иезуиты имели возможность адаптировать *Тщеславия* — единственный сюжет предметного жанра, связанный с теологией — в период царствования своего лояльного к христианам воспитанника императора Канси. О том, что они использовали свой шанс, переложив *Vanitas* на изобразительный язык китайцев и получив при этом сюжет *bāiyu*, говорит методическое сходство данного художественного «перевода» с принятым со времен Маттео Риччи подходом иезуитской миссии к решению проблемы адаптации идей католицизма в Поднебесной империи.

Известно, что метод Риччи был методом христианского прочтения раннего конфуцианства, которое в сознании носителей китайской традиции ассоциировалось со священным для них понятием «древности». Этот подход представляется логически обусловленным: основатель иезуитской миссии увидел возможность сближения адаптируемой христианской доктрины с морально-этическим учением Конфуция ради «восстановления» в Китае монотеизма, как считал миссионер, «утраченного» неоконфуцианством. Программа Риччи отвечала общим принципам иезуитского богословия, приспособлявшегося к нравам и обычаям обращенных (*theologia accomodativa*) и в целях оптимизации результата комбинирующего возможности разных когнитивных систем (в условиях Китая — конфуцианства, аристотелизма и западной теологии раннего Нового времени). Эффективность такого подхода подтверждена не только способностью новообращенных китайцев воспринять аргументацию Риччи и поддержать идею дополнения конфуцианства католицизмом [53, т. 2, с. 306—318], но и серией успешных рецепций в китайском искусстве (подробнее о рецепциях см.: [109, Часть II]).

Иезуиты-художники, работавшие в Поднебесной на рубеже XVII—XVIII столетий, сумели использовать образный потенциал буддизма <14> — главного конкурента христианству в поиске решения экзистенциальной проблемы — включив изображение «буддийской» цветочной вазы (по аналогии с тем же христианским мотивом) в состав композиции *байгу*.

Ил. 25



Принцип подбора символических соответствий между элементами сюжета *Vanitas* и китайскими *древностями*, по-видимому, побудил миссионеров представить изображения древних ритуальных сосудов, связанных изначально с обрядами поклонения предкам (традиционной практикой китайцев, равносильной служению исторической памяти самой культуры) в качестве образного эквивалента черепа, символизирующему для миссионеров всю духовную историю человечества — от «ветхого человека» Адама до «нового Адама» Христа.

Эта иконографическая метаморфоза, визуально означающая этап рецепции католицизма в Китае, служит ответом на гипотетический вопрос: почему вдохновителями китайского натюрморта не могли оказаться представители других миссий Ватикана? Ответ очевиден: лишь *theologia accomodativa* в реальности допускала для китайских адептов почитание Конфуция и предков. Тем самым миссионеры-иезуиты, по обоснованной оценке А.В. Ломанова, действительно «искали древний, разумный и совместимый с христианством смысл этих ритуалов». Готовность иезуитов к глубокой китаизации христианства вызвала беспокойство и ревность их конкурентов, инициировавших полемику, известную как «Спор о китайских ритуалах», продолжавшуюся много десятилетий и закрытую в 1704 году папским запретом на участие христиан в церемониях поклонения Конфуцию и предкам [53, т.2, с. 310].

Иллюстрируя миссионерскую методику иезуитов, *древности* выступают также характерным явлением цинской культуры, в которой новациям западного происхождения целенаправленно подбирались традиционные соответствия, что позволяло «облачать» заимствуемые явления в «одежды» китайской архаики. Таким образом, в силу исторических обстоятельств цинский антикварный натюрморт представляет в идеализированном виде две традиции — китайскую и

европейско-средиземноморскую, и две цели — миссионеров и правящей династии. Император Канси — вдохновитель и заказчик цинского стиля, добивался сохранения китайской культурной традиции и её обновления за счет рецепции современных ему западных достижений. Выполнявшие заказ художники-миссионеры, следуя воле монарха, помнили также о своих стратегических задачах. В этих условиях *Тщеславия*, добросовестно переведенные на язык китайской традиции, родились заново как «сто древних» и, хотя в процессе перевоплощения исходный сюжет *Vanitas* изменился до неузнаваемости, его западная, по сути, структура в цинской версии хорошо сохранилась (Ил. 25).

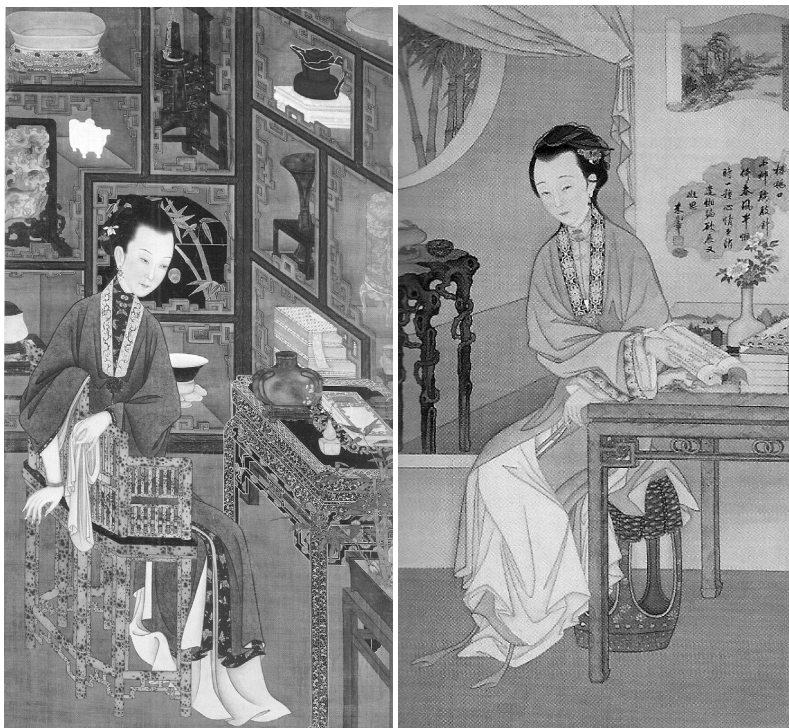
Однако *древности* оказались противоположны «тщеславиям» по настроению. В натюрморте *Vanitas* интеллектуально и эмоционально сопоставлены изображения «живые» (цветы) и «мертвые» (череп, раковины — «оболочки», из которых ушла жизнь). Иначе было в цинском натюрморте, смысловым стержнем которого выступали архаичные ритуальные сосуды, имеющие в китайской культуре значение связующего звена между её прошлым и настоящим, что было возможно в условиях сохранения государственного ритуала и соответствующих форм ритуальной утвари. В *байгу* исчез трагизм мироощущения, воплощенный в *Vanitas*: «древности» хранили мысль о вечной жизни автохтонной традиции.

Вместе с тем сюжет *байгу* приобрел в китайском искусстве то же значение, что и *Vanitas* — в европейском: оба освящают рождение предметного жанра (натюрморта) и маркируют переходное состояние (каждый — своей) культуры. Представляя ещё и версию *Vanitas*, *древности* были призваны помнить и беречь «до востребования» вложенную в них христианскую концепцию и комплекс убеждений, зародившихся в лоне европейской культуры раннего Нового времени, в том числе иезуитскую концепцию личностного бытия.

ГЛАВА 4. «Развлечения наложниц Иньчжэня»:
этико-эстетический идеал цинского двора

Серия композиций «Развлечения наложниц (наследного принца) Иньчжэня» (Ил. 26)³⁴ была заказана группе неизвестных придворных художников между 1709 и 1723 годами, то есть в конце периода Канси.³⁵

Ил. 26



³⁴ Иньчжэнь фэй синлэ ту 胤鎮妃行樂圖. Шелк, водяные краски, живопись в манере «тщательной кисти» / *гунби* 工筆. Музей Гугун (Пекин) [203, с. 258—259].

³⁵ Согласно альтернативной версии, заказ был сделан после воцарения принца и провозглашения девиза Юнчжэн [59, с. 166]. В этой связи следует иметь в виду, что титул *фэй* 妃 в цинском Китае имели не только наложницы императора, но также жены и наложницы наследного принца. Полигиния, существовавшая в среде китайской знати во все исторические периоды, гарантировала регенерацию семьи, помогая мужчине исполнить главный долг перед многими поколениями предков, и вместе с тем призвана была служить целям его энергетического восполнения.

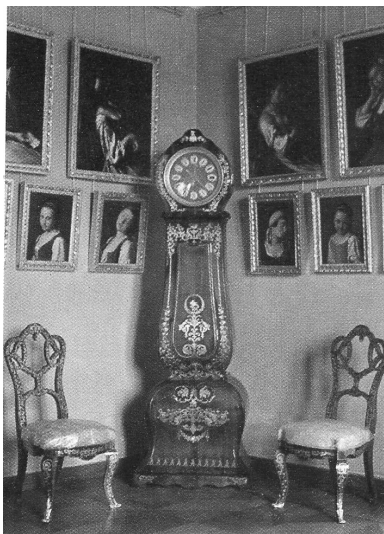
Живопись предназначалась для личных покоев его сына и наследника — будущего императора Юнчжэна — в резиденции Юаньминъюань (см. Главы 8—10). Полагают, что поначалу живопись украшала створки ширмы, окружавшей ложе принца. Когда ширма обветшала, композиции по августейшему указу от 1732 года были окантованы в виде свитков [219, с. 431—432].

Факт реставрации серии интересен как свидетельство того, что император Юнчжэн очень дорожил изображениями двенадцати наложниц. Качество живописи, отвечающее дворцовым стандартам, не исчерпывает значения этой группы произведений для истории китайского искусства, и загадочная многоплановость живописных образов, созданных в эпоху высокоразвитого вкуса, продолжает интриговать исследователей.

Изображения наложниц Юнчжэна ранее рассматривались в качестве портретов.³⁶ В реальности они ближе к такому явлению европейской живописи XVIII века как идеализированные женские изображения, так называемые «головки» — декоративные по назначению погрудные или поясные изображения женских фигур, создававшиеся на границе портретной и жанровой живописи многими художниками рококо, отразившими процесс феминизации западной культуры. Среди авторов женских «головок» значатся получившие международное признание итальянские живописцы Розальба Джованни Каррьера (Carriera, 1675—1757), Пьетро Антонио Ротари (Rotari;

³⁶ Интуитивное желание исследователей отнести изображения наложниц к жанру портрета симптоматично, поскольку оно даёт ответ на вопрос о природе сходства в портрете, поставленный когда-то Б.Р. Виппером: «Где границы этого сходства, и где его критерий?» [28, с. 267]. Виппер резонно полагал, что «всякая иллюзия в искусстве существует как обман сходства, пока мы хотим ей верить». И действительно, западная живопись XIX в. показала, что можно нарисовать даже «портрет несуществующего человека», и лишь «художественная цельность <...> служит единственным критерием портретности». Иными словами, «мы способны воспринимать картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не верим в её сходство, мы не назовём её портретом» [28, с. 268—275].

1707—1762) и французский жанрист Жан-Батист Грёз (Greuze; 1725—1805) [99, с. 396, № 472; 2, с. 185—186; 45, с. 145, 187—190] (Ил. 28, 29). Наиболее близки по формату к «наложницам Юнчжэна» четыре выполненные Пьетро Антонио Ротари и весьма редкие для этого мастера поколенные изображения молодых женщин в красочных «итальянских» костюмах, находившиеся в так называемом «Салоне Ротари» подмосковной дворцовой усадьбы Архангельское, бывшем имении князя Н.Б. Юсупова (1751—1831) [19, с. 64—66] (Ил. 27).



Ил. 27



Ил. 28

С композициями на цинской ширме упомянутые произведения сближаются благодаря общей для всех женских образов типизации *прекрасного*. «Наложницы» Юнчжэна, предлагая различающиеся в деталях версии женской красоты, дают абстрагированное от реальности, импонирующее амбициям периода трёх правлений изображение обитательниц внутренних покоев цинского двора. Однако примечателен сам метод художественного обобщения, передающий в

чувственно-образной форме совершенство и одухотворённость моделей.



Ил. 29

Думается, маньчжурские правители Поднебесной, имея «варварское» происхождение, особенно нуждались в услугах образованных европейцев, чтобы осмыслить комплекс традиционной китайской культуры и внести в него новшества, способные возвеличить династию. Стиль, предложенный работавшим в Китае итальянским художником-иезуитом Джузеппе Кастильоне, отвечал запросу: в нём был найден тонкий художественный баланс между принципами китайской живописи и достижениями западного постренессанса, то есть синтез китайской академической манеры письма тушью и водяными красками с западной техникой иллюзорного («объемного») изображения фигур и предметов. Итальянцу также удалось обучить новому стилю

придворных художников-китайцев (см.: <9>). Выполняя официальный заказ, Кастильоне, по существу, определил формирование цинского стиля как локального варианта шинуазри, ранним примером которого и стала живописная серия «Иньчжэнь фэй синлэ ту». Изображения наложниц Юнчжэна в целом подтверждают мнение, изложенное в книге Е.В. Завадской: главной идейной концепцией в цинской культуре был «ретроспективный гуманизм», а стиль официального искусства представлял собой «апофеоз эстетства» [58, с. 8—9].

Ил. 30



Двенадцать обольстительных, изысканно одетых юных женщин, томящихся в ожидании августейшего возлюбленного, невольно возбуждают любопытство зрителя, тем более, что композиции свитков действительно отражают устройство и распорядок жизни внутренней части императорского дворца.



Ил. 31

Жизнь придворных наложниц (и китайских женщин в целом) была ограничена пределами внутренних покоев, поэтому примыкавший к каждому жилому помещению закрытый дворик превращали в сад для прогулок и отдыха (Ил. 31). Уединенный личный будуар и сад служили местом романтических свиданий. Повседневные занятия также регламентировались: традиционно женскими считались разные виды рукоделия (например, ткачество и вышивка); достойным делом признавался уход за волосами и сооружение прически.

Однако социальная роль обязывала гаремных красавиц к самосовершенствованию, под которым понимали не только заботы о здоровье и внешней привлекательности, но также интеллектуальные и художественные увлечения.



Ил. 32



Ил. 33

Коротая время в своих покоях, императорские наложницы вышивают, разглядывают собственное отражение в зеркале или приготавливают чай; практикуются в искусствах и науках; изучают достоинства *древностей* или созерцают жизнь сада, состояние которого меняется в зависимости от чередования годовых сезонов. Каждый образ живописной серии эмоционально окрашен благодаря «сексуальным инсинуациям», которые, по замечанию Жана Стюарта, «лишь обозначены деликатными намеками и умолчаниями», и вместе с тем индивидуален (что и позволило в прошлом считать изображения

наложниц портретами). Известно, что сам Юнчжэн, отдавая указ о реставрации серии, именовал наложниц *мэйжэнь* 美人 — *красавицы*, по аналогии с названием традиционного жанра китайского искусства (его синонимом был термин *шинюй* 仕女), и поэтому живописные композиции представляются Жану Стюарту не портретами, а аллегориями [219].

Ил. 34



Можно предположить, что наложницы Юнчжэна составляют галерею идеальных возлюбленных августейшей особы, и это допущение укладывается не только в художественную реальность тогдашней Европы

<15>, но и в культурную программу маньчжурской династии. Оно подтверждается, к примеру, наличием сходных композиций в китайском ремесле, применительно к которым сама мысль о портретности женских образов представляется сомнительной. Такие идеализированные изображения существуют в жанровой живописи на фарфоре и эмалях периода Цяньлун [189, с.223, № 212; с.234, № 222] (Ил. 35).³⁷



Ил. 35

И все же отношение Юнчжэна к двенадцати идеализированным или вымышленным женщинам, по-видимому, оставалось глубоко личным, ведь каждой из них он адресовал поэму. Как считает У Хун, сделанное влюбленным императором поэтическое признание было «духовным пожертвованием», преобразившим куртуазное искусство в нечто более ценное, и этим в значительной мере обусловлено интригующее очарование живописной серии [223, с. 201—221].

³⁷ Роспись на одной из эмалевых вещей середины XVIII в., находящейся в собрании Государственного Эрмитажа, представляет юную китаянку с ребенком в саду, возле стены дворцового павильона. В проеме окна виден стол с расставленными на нем «сокровищами» — ритуальным сосудом фандин 方鼎, вазой в форме кубка гу 觚 и вставленной в неё веткой коралла. По мнению Т.Б. Араповой, форма вещи восходит к французским табакеркам первой четверти XVIII века. Заимствованиями из европейского искусства явились также колорит «розового семейства» и сама техника росписи матовыми цветными эмалями, имитирующая европейскую «точечную» манеру [74, с. 70—87, № 88].

Наложницы Юнчжэна в большинстве своём соответствуют китайскому эстетическому идеалу <16>. Они облачены не в маньчжурский, а в китайский (ханьский) костюм, и это обстоятельство, подчеркивающее традиционный характер их занятий, вступает в противоречие с цинскими запретами.³⁸

Решая вопрос о том, что должны символизировать изображения наложниц в китайских одеждах, размещенные в августейших покоях, У Хун и Жан Стюарт видят здесь «дискурс маньчжурско-китайского дуализма» или этико-эстетическое решение проблемы политического доминирования и подчинения. Возможно, «просвещенные» цинские императоры всего лишь предпочитали китайские моды в частной жизни. Ясно, однако, что наложницы Юнчжэна и в практикуемых развлечениях воплощают образованность и владение достижениями китайской цивилизации, то есть в пределе символизируют сам Китай. Именно это «тело знания и обычаев» так страстно любил в каждой из воображаемых женщин и смог ассимилировать император Юнчжэн. Но любая китайская наложница воспринималась им и как предупреждение об опасности увлечения «сверх-утонченностью» этой красоты и чрезмерного «потворства желаниям» [219, с. 432].

Первоначальное расположение *красавиц* на ширме вокруг ложа Юнчжэна намекает на возможность очень интимного, «тайного» общения с этими образами, приглашавшими к любовным размышлениям и переживаниям. Такое расположение само по себе составляет традицию. Известно, что ложе последнего правителя шанской династии Чжоу-синя (XI век до н.э.) окружали ширмы с эротическими изображениями, как и тысячелетием позднее ложа

³⁸ В период Цин регламентированной формой был признан маньчжурский костюм. Маньчжурки, в отличие от китаянок, носили небольшие шапочки из черного атласа или тюля с ювелирными украшениями, живыми или искусственными цветами; китаянок же отличала сложная прическа, унизанная украшениями *шоуши* 首飾. Расхождения существовали и в крое одежды.

некоторых представителей ханьской знати, но эти изображения, по мнению А.И. Кобзева, были значительно ближе к тому, что сейчас принято относить к порнографии. После того, как в IV—II веках в Китае стала складываться эротология, появились иллюстрированные книги соответствующего содержания, что оказало влияние на сюжеты изобразительного искусства. К эпохе Сун (960—1279) относится издание эротических альбомов под названием «Изображения тайных забав весеннего дворца/ Чунь гун би/ми си ту 春宮秘/密戲圖», поскольку подобные темы соотносились прежде всего с жизнью дворцов. Эротическое искусство, обозначаемое в Китае термином «весенняя картина / *чунь хуа*» 春花, особенно интенсивно развивалось в эпоху Мин, но в цинский период оно подверглось цензуре и перешло на полулегальное положение [53, т. 6, с. 846—851].

Запрет на обнаженную натуру в официальном искусстве, возможно, стал следствием влияния миссионеров, которые, создавая эскизы «европейских» интерьеров в Юаньминъюань, по августейшему требованию даже исключили из проекта фигуры обнаженных кариатид; запретительные меры коснулись и христианских образов: например, младенец Христос, которого западные художники привыкли изображать с обнаженными стопами — свидетельством святости — в цинском искусстве зачастую показан обутым [204, с. 88]. Сложившаяся ситуация объясняет очевидную сдержанность рассматриваемой живописной серии, но скрытый эротизм образов все же даёт основания считать, что двенадцать красавиц были задуманы как объекты мужского любования.

Композиции содержат много изобразительных намеков, проникнутых общепонятной и, безусловно, уместной здесь эротической символикой: красная свеча (как и красная ткань, вышиваемая наложницей) выступает символом свадебной церемонии; пара сорок означает долгожданную встречу влюбленных (Ил. 30). Наряду с мифологическими ассоциациями, которые вызывает образ

этих птиц, построивших мост через Млечный путь для свидания небесных возлюбленных — Волопаса и Ткачихи, всякое удвоение символов в произведениях китайского искусства служило пожеланием счастья в брачных отношениях. Порхающие бабочки означали любовные игры; цветы розового пиона и жезл *жуи* 如意 («волшебная палочка» желаний в руке одной из наложниц) в данном контексте представляются визуальными аналогами женского и мужского естества; к подобным символам относят также изображение пальчатого лимона *фо-шоу* 佛手 («рука Будды»).

Скромную лепту в символическую систему цинского искусства внесли и европейские миссионеры. Упоминая наложницу, которая следит за бабочками, кружащими возле дневной лилии (Ил. 39), Жан Стюарт определил этот цветок как символ страстного желания женщины родить сына, но почему-то не соотнёс его с сюжетом «Благовещения», где лилия действительно воплощает переданный Деве Марии сакральный смысл «благой вести» о грядущем рождении Христа. С позиций семантики интересно часто повторяющееся в свитках серии изображение вазы с цветами, которая, вероятно, выступает здесь символом женского лона (о символике вазы говорилось выше).

В.В. Малявин не без оснований определил китаянку как «образ мужской культивированности духа» [3, с. 217]. Психологическое объяснение этого явления предложено одним из современных западных ученых — Антонио Менегетти, получившим католическое образование известным автором онтопсихологии — научного метода устранения тотальной болезни человеческого рода — экзистенциальной шизофрении. Ученый полагает, что мужчина может наслаждаться красотой женщины только при условии совпадения с её идентичностью, и это вынуждает конкретного мужчину (или данное общество в целом) создать подобающую ему женщину. При этом любое историческое общество рассматривает женщину, прежде всего,

как репродуктивную «матрицу», а также «витрину» и «тело» [100, с. 180—183]. (Изображения императорских наложниц в целом подтверждает это.) Как полагает А. Менегетти, «по сравнению с мужчиной женщина кажется более наполненным человеческим существом, как будто жизнь её любит больше, как будто Бог сокрыл в ней то, что хранит исключительно для себя»; и сама *«органическая структура женщины обладает большей, чем у мужчины способностью к приёмопередающему взаимодействию с окружающей средой»*. Вместе с тем одаренность женщины определяет и более сильную её социальную обусловленность, принимающую как позитивные, так и негативные формы [100, с. 166—167].

Фетишизация женской красоты, проявившаяся в изображениях двенадцати наложниц, делает возможным сопоставление этой коллекции «живых сокровищ» дворца с любимым сюжетом эпохи — антикварными редкостями *байгу*. И принципиальная близость оказывается ещё более явной, если учесть, что в цинское время оба сюжета выступают символами самой китайской культуры. Объединение их происходит в изображении наложницы, созерцающей «древности»: женщина отдыхает в интерьере дворцового павильона, возле *добао-гэ* 多寶格 — «стеллажа несметных сокровищ», уставленного редкими произведениями искусства. Среди экспонируемых вещей — образцы резного камня и ритуальные бронзовые предметы: кубок гу 觚 и колокол чжун 鍾, высящиеся на деревянных подставках [59, с. 166—167, № 63] (Ил. 36). Предметное наполнение композиции отсылает зрителя к обширным коллекциям каменных и бронзовых «древностей», которыми владели цинские императоры, прилагавшие усилия для пополнения, изучения и каталогизации своих собраний (см. Главу 7). Общество «древностей» разделяют керамические изделия с бледно-голубой поливой императорских мастерских Жу 汝 и Гуань 官 эпохи Сун и монохромный фарфор XVIII века с красной глазурью печей Лан 郎 <17>.



Ил. 36

Антикварными редкостями считались и образцы мебели: сам стеллаж, выполненный из драгоценной медово-желтой и коричневой древесины дальбергии пахучей, инкрустированный перламутром чернolakовый книжный стол и кресло из пятнистого бамбука.³⁹

³⁹ «Пятнистый бамбук» — *баньчжу* 班竹 (лат. *Phyllostachys boryana*), другое название *сянфэй-чжу* 湘妃竹, «бамбук дев реки Сян»: согласно легенде, крапчатый узор на нём оставили следы слез сестер Сян — вдов Шуня, одного из древних идеальных правителей. Мифологические коннотации, связанные с образом этого экзотического растения южных китайских провинций Хунань и Гуанси, дополнялись символическими ассоциациями, касавшимися бамбука вообще — гибкого и прочного растения, похожего на стойкого человека с несокрушимой волей. *Dalbergia odorifera*, китайское название *хуанхуали* 黄花梨 — «цветущая желтым [цветом] груша», произрастает на острове Хайнань и в странах Индокитая; использовалась китайскими мастерами-мебельщиками эпохи Мин и начала Цин [15, с. 124].

Изображение на некоторых свитках таких объявленных цинской ритуальной утварью предметов, как армиллярный планетарий (хунъяньхэ цичжэньи 渾天合七政儀) [192, с. 11] (Ил. 37, 38) и механические часы в павильонной оправе (чжунбяо 鐘錶) [188, т. 3, с. 68—70] (Ил. 32, 33), по-своему повествуют об идеальных намерениях эпохи и, одновременно, выглядят идеологически рассчитанным жестом.



Ил. 37



Ил. 38

Представленные в одной из композиций часы-павильон (Ил. 32) появились в Европе эпохи Ренессанса; их производство было налажено и в цинском Китае <18> (Ил. 33). Астрономические и геодезические инструменты, служившие дипломатическими и официальными дарами, стали в век Просвещения модными предметами дворцового обихода не только на Западе, но и в империи Цин (Рис.6). Таким образом, неустрашимые свидетельства старения китайской культуры

в маньчжурское время стремились компенсировать деликатно поданными новациями.



Рис. 6. Мария-Антуанетта в коронационном платье; правая рука будущей французской королевы покоится на глобусе (художник Жан-Батист Андре Готье-Даготи, 1775).

В композициях серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту» прочитываются традиционная художественная культура, европейское эстетическое воспитание, привитое пекинской придворной школе иезуитами, и возможно даже неявная установка на выполнение христианской миссии.

Так, общей особенностью свитков является специфический характер трактовки женских фигур: силуэты большинства наложниц напоминают форму латинской буквы «S», что, выражая одухотворённость и сложное психо-эмоциональное состояние модели, более характерно для искусства христианского Запада, чем для классической живописи Китая. Способы изображения китайскими художниками женских фигур были весьма разнообразны, но обычно исключали экзальтацию. Очертания бесплотных красавиц Гу Кайчжи 顧愷之 (около 346—407) напоминают иероглиф 走 «движение с остановками» (например, в композиции «Божество-фея реки Ло/ Ло шэнь ту 洛神圖», сохранившейся в копиях X—XIII веков); фигуры дам на свитках мастеров эпохи Тан (618—907) — Чжан Сюаня 張萱 и Чжоу Фана 周昉 — выразительны, благодаря почти скульптурной пластичности; а в стройных женских силуэтах минских мастеров Тан Иня 唐寅 (1470—1523) и Цю/ Чоу Ина 仇英 (1525—1593) преобладают прямые линии (что особенно заметно в свитке Тан Иня «Танцовщицы [во] дворце правителя [царства] Шу/ Ван Шу гун цзи ту 王蜀宮伎圖», известном также под названием «Четыре красавицы»).

В западноевропейской и византийской живописи, напротив, «S-образный» или «готический» силуэт имеет собственную историю. В этой связи первыми вспоминаются образы Девы Марии из «Благовещений» Симоне Мартини (1284—1344), живописца итальянского треченто, главного представителя сиенской школы (см. Рис. 5). Стиль этого художника отчасти опирался на византийский иконописный канон; его считают мастером «элегантных контуров», которые он позаимствовал у мадонн в композициях одного из своих возможных учителей — Дуччо ди Буонинсеня (1260—1318?), и передал в наследство Фра Анджелико (1387/1400—1455) — знаменитому мастеру раннего Ренессанса. «Готический» силуэт отличает образы Марии у флорентийца Сандро

Боттичелли (1445—1510) и других художников итальянского Возрождения. Поскольку часть творческой биографии Симоне Мартини была связана с Авиньоном, где он после 1339 года состоял на службе при папском дворе и успел расписать нартекс собора Нотр-Дам-де-Дом, стиль сиенского мастера оказал далеко идущее влияние на последующую французскую живопись [169, с. 224—225, 424—425].



Ил. 39



Ил. 40

Отечественный исследователь французского рококо С.М. Даниэль отмечает преобладание и в этом стиле «S-образного» силуэта, а также заданной им «симметрии вращения», которой природа наделила раковину — главный элемент рокайльного декора, определивший само название этого стиля. Даниэль упоминает в данной связи и трактат «О природе» Ж.Б.Р. Робине (Robinet, 1735—1820), увидевшего в «раковине Венеры» образец вульвы, и резонно полагает, что

«в атмосфере культуры, поклоняющейся женщине и пропитанной духом эротизма, подобные ассоциации нельзя считать случайными» [45, с. 149—150]. Многочисленные приведённые этим исследователем живописные примеры показывают, что «S-образный» силуэт явно доминирует в женских образах Жана Антуана Ватто (Watteau, 1684—1721), Франсуа Буше (Boucher, 1703—1770) и других мастеров рококо.

«Готический» силуэт и набор атрибутов, среди которых выделяется изображение армиллярной сферы, позволяют соотнести изображение одной из наложниц Юнчжэна (Ил. 37) с образом святой Екатерины — «невесты Христа», александрийской великомученицы III—IV веков, присутствующей на греческих иконах византийского и более позднего времени (Ил. 40). Аналогичная икона украшает алтарную часть Храма Преображения в синайском монастыре. В данном иконографическом варианте святая показана восседающей на троне в окружении книг и астрономических инструментов (небесного глобуса, армиллы либо угломера) — предметов, свидетельствующих о её выдающейся учености [103, с. 52 —53].

На основании изложенного можно полагать, что под влиянием католических миссионеров образы Богоматери и святой Екатерины (также как раньше — образ буддийского божества милосердия Гуаньинь) оставили след в идеале женской красоты, воплощённом пекинскими придворными живописцами XVIII века.⁴⁰ «Готический» силуэт усиливает впечатление гибкости и несколько экзальтированной

⁴⁰ На известной гравюре, изображающей миссионера Адама Шалля фон Белл (см.: <30>), работавшего в Пекине при Канси, среди атрибутов этого ученого также фигурирует армилла (см. ил.: [109, Ч.1, Глава 3]). Армиллярная сфера из золоченого металла, установленная на низком деревянном столике-подставке (сходная с армиллой, изображенной придворным живописцем в «портрете» наложницы) была создана для пекинского двора в восьмом году эры Канси (1669) миссионером-астрономом Фердинандом Вербистом (Verbist, 1623—1688, китайское имя Нань Хуайжэнь 南懷仁) [192, с. 8—9, ил. 4].

красоты наложниц Юнчжэна. Благодаря этому свитки хранят след иной реальности, скорее всего, не фиксируемой сознанием китайских придворных художников, но определившей сам способ данного живописного отображения. В фигурах «двенадцати наложниц» есть то, что имманентно присуще европейскому искусству от начала его служения христианству — отвлеченность от чувственно воспринимаемых форм, интерес к видимости объектов, продиктованный желанием обнаружить их идеальный внутренний свет, что превращает изображение в живописную метафору, фигуру образной речи.

Представляется вероятным, что иконография Богоматери или святой Екатерины выступает в изображениях некой умозрительной формой, которая в цинской придворной живописи трансформировалась в почти не различимую в инородном культурном контексте, но исторически и логически обоснованную реальность.

Начиная с Канси, маньчжурские императоры упорно добивались эффекта насыщения произведений, созданных в цинском стиле, новациями, почерпнутыми в практике западного искусства. Католические миссионеры, выступавшие экспертами и создателями пекинского придворного стиля, учитывая значение контролирующей воли монарха и стремясь реализовать имперскую программу, параллельно преследовали и собственные цели. Поэтому цинская придворная живопись XVIII века нередко объединяет два весьма разных видения реальности: идеализированную китайскую «древность» и европейско-средиземноморскую традицию, восходящую к античности, переосмысленной в русле западной религиозной и философской рефлексии. Скрытность этой второй «реальности» обусловлена задачами христианских миссионеров, выступивших её проводниками в Китае.

Как никто другой, миссионеры должны были отчетливо осознавать (или без тени сомнения верить), что икона, представляя собой предельно разработанную (каноническую) форму бытия художественного символа, обладает субстанциональной (энергетической) общностью с тем, что она символизирует. Эта уверенность, по-видимому, и побудила их уложить энергию архетипа в эстетическую, чувственно воспринимаемую форму китайских женских образов и доверить проблему прочтения данного «энергетического» послания воле Провидения и духу августейшего заказчика.

Сказанным объясняется очевидная для исследователей сложность интерпретации живописной серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту», которая совмещает несколько семантических слоев — художественных и внеэстетических, явных и скрытых аспектов, обусловленных политикой, идеологией, этикой и даже игрой.

Образно-выразительное решение серии свидетельствует о попытке выведения реципиента — Юнчжэна, которому эта живопись была персонально адресована — на уровень эстетического контакта с Абсолютом ради достижения духовной гармонии, понимаемой в основном в двух контекстах — конфуцианства («религии китайских ученых») и христианской католической доктрины.

ГЛАВА 5. Политические аспекты «игровых» портретов
Юнчжэна и Цяньлуна

Хранящаяся в собрании пекинского музея Гугун серия альбомных листов «Игровые портреты [императора] Юнчжэна/ Юнчжэн синлэ-ту» 雍正行樂圖 по-своему характеризует стиль дворцовой живописи XVIII столетия [203, с. 248—249]. Объединяя произведения малого формата, выполненные неизвестными придворными художниками, серия, по-видимому, предназначалась для августейшего созерцания в приватной обстановке.



Рис. 7. Портрет цинского императора Юнчжэна в монгольском костюме.
Фрагмент серии «Юнчжэн синлэ-ту».

И всё же эта серия играла важную роль в искусстве маньчжурской эпохи, поскольку, как показал У Хун, обозначила формирование нового жанрового направления — «игровых картин /живописных забав» *синлэ-ту* 行樂圖, отразивших влияние европейского костюмированного портрета XVII—XVIII веков.⁴¹ В художественном отношении «Юнчжэн синлэ-ту», подобно другим произведениям периода трёх правлений, представляет цинский стиль, воплотивший синтез китайской манеры тщательного письма тушью и водяными красками (гунби 工筆) со светотеневой моделировкой и линейной перспективой — приёмами европейской постренессансной техники троплей (фр. *trompe-l'oeil* — «обман зрения/ обманка»).

Составляя контраст официальным портретам — *чаофу-сян* 朝服像, требующим соблюдения канона (представления модели анфас и в парадно-ритуальном облачении *чаофу* 朝服, см.: [194, с. 55, 58, 129, 230]), цинское «игровые портреты» допускали изображение государя и его приближенных в обществе слуг и любимых вещей, в повседневном или дорожном платье, архаичных китайских и других реальных или стилизованных одеждах.⁴² Серия включает четырнадцать листов, изображающих императора в образах разных этнических персонажей — европейца, тибетского монаха, кочевника-джунгара (Ил. 41),

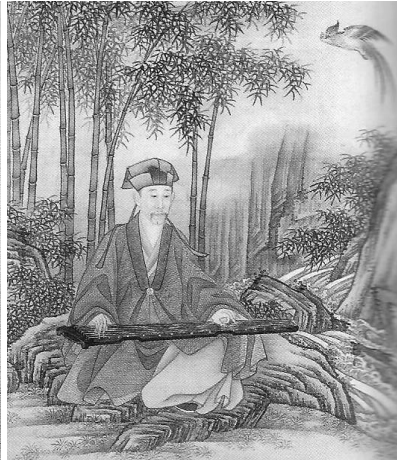
⁴¹ Первая публикация «Юнчжэн синлэ-ту» принадлежит У Хуну [222, с. 25—41]; последующие публикации: [179, с. 118—123, ил. 18; 215, с. 53—55; 199, с. 59—60; 218].

⁴² В империи Цин бытовали пять основных форм одежды: парадно-ритуальная — *чаофу* 朝服, полуофициальная или праздничная — *цзифу* 吉服, повседневная — *чанфу* 常服, дорожная — *синфу* 行服 и дождевая одежда — *юйи* 雨衣 [138, с. 62; табл. 11, рис. 1—9]. Иероглиф 行 «син», использованный для обозначения костюмированных портретов, фигурирует также в названии одной из утвержденных форм цинского костюма *синфу* 行服. «Син» имеет в китайском языке много значений, среди которых: быть пригодным, осуществлять, совершать; путешествовать. Синонимом слова «синфу (дорожное платье)» служит термин «синчжуан» 行裝 (военная одежда-экипировка) [16, т. 2, с. 1049—1052, № 5007]. Аналогичный смысл знака «син», вероятно, заложен в название летней резиденции Канси и Цяньлуна — Жэхэсингун 熱河行宮 (см. Главу 8).

знатного монгола (Рис. 7).⁴³ Однако преобладают изображения в китайских одеждах предшествующих эпох.⁴⁴



Ил. 41



Ил. 42

Юнчжэн показан исполнителями серии в роли каллиграфа, наносящего надпись на скалу (Ил. 43); музыканта, играющего на цине (Ил. 42), и ученого-вэньжэнь 文人, гуляющего в осеннем саду или медитирующего у водопада; путешественника с четками и посохом; мастера, практикующего боевые искусства и рыбака на берегу водоема. На некоторых листах император, возможно, выступает в виде определенных исторических и легендарных личностей, например,

⁴³ Размеры каждого листа 34,9 × 31 см; портрет Юнчжэна в монгольском костюме имеет две версии, различающиеся в деталях предметного окружения (см.: [203, с. 248—249; 222, с. 31]).

⁴⁴ В этом плане жанровой аналогией серии «Юнчжэн синлэ-ту» представляется композиция «Пинань чунь синь ту 平安春信圖 / Мирное послание весны», приписываемая Кастильоне и представляющая собой парный портрет Юнчжэна и принца Хун-ли 弘曆 (будущего императора Цяньлуна) в архаичных (ханьских) одеждах и с цветущей сливой в руках (Ил. 51). По справедливому мнению У Хуна, подобно другим портретам цинских государей в ханьских одеждах, этот костюмированный портрет воплотил идею наследования маньчжурами автохтонной китайской традиции [222, с. 27—30].

древнего мудреца Дунфан Шо 東方朔 (Ил. 44) <19> и знаменитого сунского каллиграфа и живописца Ми Фу 米黻 (Ил. 43) <20>.



Ил. 43



Ил. 44

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 Юнчжэн, заказывая альбом придворным художникам. Возможно, мотивировкой послужила уверенность заказчика в том, что образ правителя Поднебесной включает в себя «весь спектр человечности» и существует одновременно в разных информационных слоях: историческом, культурном и геополитическом [218].

Если это верно, то лист с портретом Юнчжэна, который в европейском костюме и парике атакует тигра (Ил. 45), является в равной мере апелляцией к китайской традиции и маркером цинской эпохи.⁴⁵ Упомянутая сцена, написанная без тени иронии, имела, по-

⁴⁵ Примечательно, что изображение европейского костюма рубежа XVII—XVIII вв. оказалось проблемой для пекинских придворных художников. Искажения деталей показывают, что образцами послужили не реальные предметы одежды (которых, вероятно, не было в пекинском дворце), а соответствующие изображения, почерпнутые из западных

видимому, прецедент в весьма ранней китайской живописи — утраченной ныне композиции «Бянь Чжуан убивает двух тигров/ Бянь Чжуан цы эр ху ту 卞庄刺二虎圖» знаменитого в эпоху Западная Цзинь 西晉 (265—316) художника Вэй Се 衛協 [119, с.125—128].



Ил. 45

Как следует из названия, основой утраченной композиции Вэй Се стал один из сюжетов древнего трактата «Тридцать шесть стратагем /Сань ши лю цзи 三十六計», а именно сюжет девятой стратагемы под названием «Наблюдать за огнем с противоположного берега», поведенный правителю царства Цинь Хуйвэнь-вану 惠文王 (337—311 до н.э.) его министром при обсуждении вопроса о времени вступления в войну между уже воюющими царствами Хань и Вэй. Министр рекомендовал циньскому правителю пример Бянь Чжуана, который,

картин или гравюр, что практиковалось при создании композиций с участием «западных варваров» в цинском расписном фарфоре и эмалях (см.: [107, №№ 8—10, 15, 16]).

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.⁴⁶

Поскольку тигр в китайской мифологии символизирует Запад (в узком смысле — «Дальний Запад», Европу), портрет Юнчжэна может быть истолкован, как живописная рекомендация победить «варваров», приобщившись к их культуре или облекшись в западную одежду («шкуру»). Сокращение числа персонажей (по сравнению с цзиньским прототипом) и введение в композицию европейских аксессуаров свидетельствует о стремлении к актуализации смысла традиционной стратагемы, используемой в современном (цинском) политическом контексте.⁴⁷

Не менее интересна тема другого альбомного листа, который изображает Юнчжэна как тибетского монаха, медитирующего в пещере и будто бы не замечающего присутствия змеи. Подобно предыдущей эта композиция может быть понята благодаря (скрытому) диалогу персонажей. Учитывая, что змея веками оставалась наиболее «понятным всем в едином информационном пространстве Евразии» символом Великой Степи и населявших её народов, и что при контактах со степняками маньчжуры использовали в качестве политического рычага авторитет тибетских лам, можно прочесть геополитический смысл также в этом сложном по значению портрете (Ил. 46).

⁴⁶ Русская версия перевода «Сань ши лю цзи» выполнена В.В. Малявиным [143]. Стратагема (цзи 計/ цз 策) — укоренившееся в китайском историческом опыте понятие, означающее военный план, дипломатическую хитрость; стратагемное мышление практикуется во всех сферах социальной и политической жизни Китая поныне [106, т. 1, с. 13—29].

⁴⁷ Справедлива в этой связи мысль академика В.С. Мясникова о возможности обновления классических стратагем за счет создания новых, в том числе — на основе комбинирования уже известных. Количество таких стратагем второго порядка может быть очень велико (около 68 млрд.) [106, т. 1, с. 24].

Подсказку дает, казалось бы, противоположный описанной композиции сюжет «Святой Георгий поражает змея», который, по мнению Э. Саламзаде, отразил в геральдике политические события российской истории [126, с. 622—623].



Ил. 46

Упомянутый вариант иконографии «Святого Георгия», по замечанию этого исследователя, сделался эмблемой Великого княжества Московского, а затем и частью герба России (где Георгий-змееборец помещается в картуше на груди двуглавого орла) именно в период правления Ивана Васильевича IV Грозного (1530—1584) —

Великого князя «всея Руси» (с 1533), первого русского царя (с 1547), покорителя Казанского и Астраханского ханств (1552, 1556), начавшего процесс присоединения Сибири.

Прямое указание в рассматриваемом портрете Юнчжэна на тибетско-буддийскую культуру (адаптированную в Китае поэтапно: в танское время и, позднее, при монголах) обозначило важную для маньчжуров линию наследования — одновременно альтернативную китайской традиции и составляющую противовес европейскому влиянию в империи Цин <21>.

Идея маньчжурского доминирования действительно могла стать основанием для создания альбома «Юнчжэн синлэ-ту»: образующие его портретные листы, по-видимому, должны были облегчить правящему императору задачу «вжиться в образ» ханьцев, других народов империи Цин, а также и в образ «западных варваров» — европейцев. Иными словами, альбом был средством медитации Юнчжэна, инструментом маскировки и формализации его стратегических планов.

При Цяньлуне полезная жанровая новация в придворном портрете получила развитие, позволив отразить амбиции императора в серии игровых портретов с интригующим названием «Один или двое/ Ши и ши эр 是一是二». Эта серия замечательна по нескольким причинам. Представляя собой некое множество почти одинаковых композиций, создававшихся в течение сорока лет для одного венценосного заказчика, она не имеет прямых аналогий в китайском искусстве. Живопись и каллиграфия серии визуализируют традиционное для Китая понимание категории классического, в котором угадывается, с одной стороны, проекция принятых за эталон «древних» принципов, с другой стороны — стиль правящей династии.

Каждый портрет серии «Один или двое» изображает Цяньлуна в интерьере антикварного кабинета. С 1740-х по 1781 год пекинские

художники выполнили три версии, построенные по единому принципу портрета в портрете и почти идентичные друг другу (Ил. 1, 47).⁴⁸



Ил. 47

Базовая композиция показывает маньчжурского правителя в свободном одеянии китайского ученого на фоне ширмы с пейзажем, написанным его рукой, и «висящего» на ширме свитка, представляющего то же лицо в зеркальном отражении. Уединение модели нарушает не только её живописное «отражение» (погрудный портрет Цяньлуна на изображенном свитке), но и фигура мальчика-слуги, занятого приготовлением чая. Император явно актерствует, выступая в роли адепта традиционной культуры — китайского интеллектуала-*вэньжэнь* 文人: он увлечен созерцанием *древностей* и сочинением поэмы, которая приведена здесь же в каллиграфии.

⁴⁸ Три композиции серии «Один или двое» оформлены как ширмы, с самой ранней была сделана копия, окантованная в виде свитка; все четыре версии находятся ныне в собрании пекинского музея Гугун [203, с. 439—440].

Во всех портретах серии «Ши и ши эр» настойчиво повторяется исходная композиция, хотя её варианты всё же различаются едва заметными деталями: изменяются пейзажи на ширме, расположение надписей и печатей, указания на то или иное место создания вещи. Каждая следующая по времени версия выступает неточным повторением предыдущей, будто предлагая зрителю принять участие в игре — найти несколько неявных отличий. При этом принадлежность серии классической национальной традиции не вызывает сомнений: китайская портретная живопись, существовавшая, как принято считать, с эпохи древности, развивалась в русле жанра *жэнь-хуа* 人物 畫 («фигур и предметов /изображения фигур с предметами») <22>.

Определенную общность с этим жанром сохраняет и портрет «Один или двое», если видеть в нём изображение людей в пространстве их обитания, заполненном мебелью и бытовыми вещами.⁴⁹ Как установил У Хун, основу серии составила композиция полихромного свитка XIV—XV веков «Китайский ученый и его портрет», выполненного безымянным художником эпохи Мин, но в годы Цяньлуна считавшегося произведением более ранней эпохи — Сун (теперь свиток находится в тайваньском Национальном музее Императорского дворца [222, с. 40, ил. 14]). Композиция «Один или двое», по сути, развивает живописную манеру прославленного

⁴⁹ Базовая композиция «Один или двое» близка к итальянскому «предметному» портрету XVI в., например, упомянутому Б.Р. Виппером полотну «Антиквар Страда» (Тициан, 1567—1568, Художественно-исторический музей, Вена), интересному тем, что само изображение антиквара дополнено «натюрмортом из обихода» модели; успех картины Тициана, по тонкому наблюдению исследователя, обусловлен «быстрым взаимным диалогом» портретируемого и близких ему вещей [27, с. 278—283, ил. 184]. Как отмечал этот же автор, антикварный натюрморт служил вставным сюжетом не только в портрете, но и в современной ему живописи на религиозные темы. Примеры введения в композицию личных вещей портретируемого встречаются и в западной миниатюре позднего средневековья (например, в «Часослове Марии Бургундской», см. <10>). Возможно, нечто подобное характеризует в китайском искусстве уже композицию ханьской завесы из Мавандуй, на которой владелица погребения показана среди ритуальных вещей, сходных с теми, что были представлены в её заупокойной утвари [53, т. 6, с. 653—655].

сунского мастера фигур Ли Гунлиня 李公麟 <23>. Придворные художники XVIII века усовершенствовали характерный для его работ синтез миниатюрного письма (техники *гунби* 工筆, практиковавшейся в китайской академической живописи всех времен) и сероватого, почти монохромного, колорита, добавив к этому синтезу светотеневую анатомическую моделировку форм, которая вместе с необычной индивидуализацией модели и приемами линейной перспективы относится к цинским новациям западного происхождения.⁵⁰

При детальном рассмотрении видно, что в композиции «Один или двое» комбинируется прямое и боковое освещение (во втором случае источник света находится справа от модели). Произведение отличается свойственной живописи эры Цяньлун особая деликатность проработки объемов: тени едва угадываются, и вся сцена кажется погруженной в мягкую равномерно освещенную атмосферу. В трактовке кабинетного интерьера используются приемы европейской перспективы, но предметы мебели не имеют зримой опоры и как бы висят в воздухе (напоминая аналогичные изображения в полихромной композиции художника X века Гу Хунчжуна 顧闳中 «Ночная пирушка в доме Хань Сицая»). Видимо, желая несколько сгладить это впечатление, цинские мастера отказались от полихромии минского оригинала в пользу одноцветной живописи, в которой размыты туши создают ощущение воздушной среды, окружающей предметы.

Монохромная палитра (местами с легкой подцветкой) позволила наилучшим образом применить светотеневую моделировку,

⁵⁰ Принадлежащий более ранней эволюционной стадии китайский посмертный портрет, по справедливому замечанию Е.В. Завадской, воплощал идею человечности как таковой, и поэтому передача внешнего сходства не могла в нём быть главной целью художника. Эстетический феномен такого портрета определялся набором традиционных для культуры Китая принципов: физиогномики, космогонической и социальной символики, связи изобразительной формы с иероглификой [56, с. 242—243].

деликатность которой близка леонардовскому sfumato. Однако, в отличие от метода Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci, 1452—1519), пришедшего в живописи к уничтожению контура, пекинские придворные художники сохранили верность традициям китайской живописи и чётко очерчивали границы изображений.⁵¹

Сохраняя основу композиции минского свитка-прототипа, цинские придворные живописцы наделили «китайского ученого» обликом Цяньлуна и добавили в интерьер традиционного кабинета несколько «портретных» деталей — массивный круглый стол в стиле европейского барокко и знаменитые антикварные шедевры из дворцовой коллекции, расставленные по сторонам от императора на высоких парных столиках-подставках: известную бронзовую меру, принадлежавшую древнему правителю Ван Ману 王莽 (правил 9—23), и выполненный в годы Сюань-дэ 宣德 (1426—1435) фарфоровый сосуд с эпиграфическим орнаментом в технике подглазурной росписи кобальтом.⁵² Эти небольшие изменения, внесенные в минский прототип, сделали личность ученого и интерьер кабинета узнаваемыми и тем самым завершили преобразование традиционной китайской жанровой сцены жэнь-хуа 人物 畫 в род портрета, получивший в империи Цин название синлэ-ту 行 樂圖 («живописные забавы») <24>.

Очевидно, что все детали сцены вдумчиво отобраны, поэтому есть основания полагать, что прямое указание на один из «больших стилей» западного искусства XVIII столетия (барокко) тоже было намеренным — оно может, например, свидетельствовать об особой роли придворного художника-миссионера Джузеппе Кастильоне в выборе

⁵¹ Аналогию методу Леонардо составили в китайской живописи изображения в так называемой «бескостной» манере мо/мэй-гу 沒骨, предложенные впервые знаменитым сунским художником XI в. Сюй Чунсы 徐崇嗣.

⁵² Бронзовая мера находится теперь в Национальном музее Императорского дворца (Тайвань), фарфоровый сосуд — в музее Гугун (Пекин) [203, с. 439 — 440].

живописного прототипа. Об этом же говорит принципиальное сходство композиции «Один или двое» с классической схемой парных барочных портретов, построенных на контрасте противоположностей, например, великого и малого, массивного и легкого, статичного и подвижного (Ил. 48). И требовалось лишь увидеть этот потенциал заложенным в минском свитке из дворцовой коллекции.



Ил. 48

Упомянутые частности важны потому, что авторская принадлежность портретов «Один или двое» все ещё остается предметом дискуссии, хотя большинство исследователей полагает, что самая ранняя версия выполнена Джузеппе Кастильоне. (В качестве

аргумента упоминается сходное по стилю изображение Цяньлуна в сцене поднесения дани джунгарами, созданное Кастильоне в 1748 году [203, с. 439—440]; воспроизведение свитка см.: [206, с.150—151].)

У Хун, сличив ранние портреты Цяньлуна из пекинской и тайваньской частей дворцовой коллекции, пришел к выводу, что Кастильоне написал лицо императора в большинстве композиций с августейшим участием, и, по-видимому, он был официально утвержден при дворе именно в таком качестве [222, с. 40]. Однако Чжао Бинвэнь в аннотации к свитку «Один или двое» каталога выставки пекинского музея Гугун в Московском Кремле называет автором живописи придворного художника Яо Вэньхана 姚文瀚.⁵³ Даже если эта атрибуция верна, в живописи китайца отчетливо различим стиль обучавшего его Кастильоне [159, с. 101] (см. Приложение 2).

В композиционной схеме «Один или двое» угадывается сразу несколько существующих в европейском искусстве уже с XVI века типов парного портрета, основанного на контрасте фигур — модели и её живописного отражения, хозяина и слуги, зрелого мужчины и юноши. Аналогией выступает скульптура, изображающая императрицу Анну Иоанновну с арапчонком (1741, ГРМ, Петербург) — произведение современника и соотечественника Кастильоне итальянского мастера Бартоломео Карло Растрелли (Rastrelli, 1675? — 1744), служившего в Петербурге с 1716 года [2, с. 193—196]. В работах для русского двора Растрелли избирательно использовал художественные достижения современного ему европейского искусства. Сходную роль сыграло в Китае творчество Кастильоне, находившегося в качестве художника при пекинском дворе в те же годы <25>.

⁵³ Свиток опубликован под названием «Портрет Цяньлуна, любящегося древностями» [59, с. 90, № 24]. Возможно, Яо Вэньхань всего лишь скопировал в этом свитке самый ранний портрет работы Кастильоне, окантованный в виде ширмы.

Распространение в пекинской дворцовой живописи новой жанровой структуры — «живописных забав» — свидетельствовало о прозападных интересах маньчжурского двора, проявивших себя во внимании к сравнительно молодому направлению европейского костюмированного портрета (Ил. 49, 50). Установлена связь этого явления со светской культурой карнавального праздника и маскарада, вызвавшей «расцвет модных фантазий в одеждах портретируемых». Как показала Айлин Рибейро, представленные на любом западном маскараде XVIII века мужские и женские костюмы копировали старую живопись, изображая, например, модели с портретов А. ван Дэйка (1599—1641) и П. – П. Рубенса (1577—1640) [216, с. 136].



Ил. 49



Ил. 50

Фантазией на тему классической китайской живописи была и портретная серия Цяньлуна. У Хун, заметив, что маскарады в европейском духе, вероятно, никогда не устраивались в столице империи Цин, считал *синлэ-ту* результатом знакомства цинского двора с репродукциями западных карнавальных портретов или

сведениями о них [222, с. 31—34]. Но, подобно другим портретам маньчжурских императоров в китайских (ханьских) одеждах (Ил. 51), композиция «Один или двое» апеллирует также к идее наследования китайской традиции.



Ил. 51

Мысль о культурной трансмиссии обыграна исполнителями серии «Ши и ши эр», во-первых, в буквальном воспроизведении композиции минского прототипа; во-вторых, в архаичном для цинского времени костюме модели, взятом с образца предшествующей эпохи; и, наконец, в обращении к антикварной теме и сюжету «ста древних / *байгу*». Название произведений определила короткая поэма Цяньлуна, приведенная здесь же в каллиграфии: «Ши и ши эр // бу цзи бу ли // жу кэ мо кэ // хэ люй хэ сы» 是一是二 // 不即不離 // 儒可墨可 // 何慮(慮)何

思. Исследователи предложили две основных версии её перевода и трактовки. Первый вариант принадлежит У Хуну: «Один или двое? Ни один не связан с другим и не отделён. Возможно — конфуцианец, возможно — моист. Зачем думать-гадать об этом?» [222, с. 35; 203, с. 439]. Автор второго варианта — Чжао Бинвэнь из пекинского Гугуна: «Один или двое? Не приближается и не отдаляется. Ученый это или рисунок тушью? Зачем гадать? Зачем размышлять?» [59, с. 90—91]. Принципиальные расхождения переводчиков касаются смысла предпоследней строки, поскольку использованное в поэме Цяньлуна выражение «жу кэ мо кэ» 儒可墨可 допускает обе предложенные трактовки: иероглиф «жу» 儒 обозначает ученого-конфуцианца, а «мо» — тушь 墨, но также фамильный знак Мо-цзы 墨子 (490/ 468 — 403/ 376, основателя моизма/ мо-цзя 墨家) <26>.

Каллиграфия выявляет и комментирует живописные «личины», которые в композиции «Один или двое» совпадают с разными политическими ролями, в сумме составляющими императорскую стратегию. По мнению У Хуна, эта стратегия отвечает рекомендации представителя легизма/ фа-цзя 法家 — древнего политического философа Хань Фэйцзы 韓非子 (около 280 — 233), призывавшего правителей к скрытному поведению, чтобы подданные не могли проследить побудительные причины принимаемых решений. Исследователь видит проявление «скрытности» не только в портрете «Один или двое», но и в других «игровых» композициях с императорским участием. Каллиграфические надписи, оставленные рукой Цяньлуна, преследуют ту же двойную цель: утвердить его императорский статус и предельно усложнить понимание образа — множеством смысловых проекций замаскировать, скрыть от зрителя реальную личность [222, с. 34—35].

Самая ранняя версия портрета, согласно подписи и печати, была выполнена в Кабинете вечной весны (Чанчунь шу-у 長春書屋), который фигурировал в надписях на свитках придворных мастеров до 1746 года.⁵⁴ В другой композиции (около 1750) упоминается Павильон вскармливания духа / Янсиндянь 養心殿 <27>.⁵⁵ И, наконец, в последней (1781) названа Пещера Нараяны/ Налоянь-ку 那羅延窟, ставшая псевдонимом императора в старости <28>.

Ил. 52



Буддийский контекст подписей, соотносящийся с давней традицией изображения государей в образе Будд и святых,

⁵⁴ «Чанчунь шу-у Фо би 長春書屋佛筆/ [В] Кабинете Вечной Весны Будда [написал] кистью».

⁵⁵ «Янсиндянь Фо ти бин шу 養心殿佛題并書/ [В] Павильоне пестования духа Будда надписал, смешивая-сопоставляя почерки» (в каллиграфии сочетаются уставной почерк и курсив).

воспринятой и цинскими правителями (Ил. 46, 52), заслуживает внимания. Китай, в отличие от Запада Нового и новейшего времени не прельстившийся образом дискретной вселенной, сохранял разные направления буддизма, тяготеющие к медитативному переживанию единой непрерывной реальности. Интересно, что современная наука парадоксальным образом обосновала достигнутое в буддизме понимание того, что мир состоит не (только) из вещей, но (также) из процессов, отчего поиск в нём гармонии сопряжен с состояниями «бесформенности» и «безличности».

Серия «Ши и ши эр» выступает во многих отношениях классическим образцом цинского придворного искусства и, в частности, примером костюмированного портрета *синлэ-ту* XVIII века — жанровой новацией европейского происхождения.

История создания композиции позволяет думать, что она была в период Цяньлун эталоном придворного стиля и, вероятно, поэтому сделалась по воле императора тестом на профессионализм его мастеров-китайцев, что может объяснить преобразование единичного творения Кастильоне в существующую ныне живописно-каллиграфическую серию.

Сам Цяньлун, очевидно, принимал в расчет весь спектр интерпретаций живописи, подсказанных сочинённой им поэмой «Один или двое». Первая версия перевода подчёркивает, что он, маньчжурский император и наследник культурных и политических традиций Китая, ощущает себя в равной мере ученым-конфуцианцем и законником-моистом на троне Поднебесной. Второй трактовкой, инспирированной тибетским буддизмом, император мог дорожить потому, что она позволяла обозначить иллюзорность и мистический план жизни и искусства. Присутствие разнородных ментальных слоев определило внутреннюю напряженность портретов Цяньлуна, искупающуюся совершенством живописного воплощения.

При сравнении серии «Один или двое» с более ранними примерами *синлэ-ту* заметно, что цинская новация в области портретного жанра за короткое время претерпела определенную эволюцию. Если «игровые» портреты Юнчжэна обращены к опыту китайской традиции в целом, то «постмодернист» XVIII столетия — Цяньлун предложил придворным художникам выполнить копии хранящихся во дворце работ старых мастеров, наделяя главных персонажей обликом заказчика. Учитывая, что в европейских костюмированных портретах (и стимулировавших само это явление западных карнавалах) фигурировали персонажи с полотен известных живописцев (например, Рубенса и ван Дейка), можно опознать в игровых портретах Цяньлуна реализацию именно этого, не задействованного в изображениях Юнчжэна, творческого потенциала.

Живопись «Один или двое» показывает интерес Цяньлуна к культурным достижениям «Дальнего Запада» (Европы), но всё же из политических соображений заказчик постарался скрыть свою заинтересованность. Западные новации стали при Цяньлуне всё больше растворяться в китайской культуре, преобразовывать её. Так имевшая европейское происхождение рецепция в жанре портрета оказалась намеренно скрыта под личиной китайской «древности».

Композиция «Один или двое» представляется «портретом в портрете» не только в иконографическом, но и в более широком культурологическом смысле. Перелом, произошедший в маньчжурском Китае и сопровождавшийся усвоением европейского опыта в разных областях традиционной культуры, науки, искусства, явился интернациональным по своей сути. Он совпал с переходом мирового сообщества от Средневековья к Новому времени.

Цинский Китай в XVII—XVIII веках претерпевал приблизительно ту же трансформацию, что и Россия времен Петра Великого и его

преемников.⁵⁶ Однако обращение к европейскому опыту в обоих случаях не было механическим заимствованием: оно вылилось в формирование художественных методов, альтернативных западным, и определялось уровнем национальной культуры, то есть успехами, которые были достигнуты в прошлом.

Древняя и по-своему совершенная автохтонная китайская традиция выступила своеобразным фильтром, определившим предельно высокий уровень избирательности цинской культуры и искусства. Вместе с тем новации в цинском придворном портрете XVIII века представляются закономерными, если учесть ведущую роль жанра в синхронно развивавшемся европейском искусстве. Даже восприятие натуры художником стало тогда на Западе в некотором роде «портретным». Б.Р. Виппер справедливо заметил, что европейские живописцы XVII—XVIII веков портретировали не только людей и животных, но даже природу в пейзажах и вещи в натюрмортах [27, с. 39]. И служивший при цинском дворе художник-иезуит Джузеппе Кастильоне не был исключением. Участие этого и других западных миссионеров в процессе адаптации на китайской почве новых жанровых направлений представляется явлением прогрессивным, по-своему воплотившим духовные искания времени.

⁵⁶ Об аналогичных изменениях в русском искусстве см.: [2, с. 162—163; 175—187].

ГЛАВА 6. *Исторические темы в цинской придворной живописи*

Благодаря массивному потенциалу традиционной культуры и её готовности к многоплановому восприятию западного опыта, Китай уже в XVIII веке демонстрирует осмысленное и глубокое усвоение европейских новаций. Этим он отличается от стран Ближнего Востока, где «становление <...> культур в их нынешнем виде происходило под формообразующим взглядом модерна» [34, с. 10]. По крайней мере, веком позже, чем это было в цинской живописи, дворцовая живопись Ирана оказалась отмечена аналогичными попытками обновления портрета [125, с. 9—35] и рецепции нового — предметного жанра (см.: [9, с. 140—141]). Появление светских форм императорского портрета и кристаллизация натюрморта отразили общую тенденцию в придворном искусстве стран, попавших в Новое время в орбиту европейских интересов на Востоке.⁵⁷ Параллельное развитие упомянутых жанров на Западе и Востоке говорит о внутренней поляризации, проявившейся на уровне возрастания субъективного и личностного начала в искусстве XVIII—XIX столетий.

Своеобразное продолжение цинского портретного жанра предложила придворная «документальная» живопись, первые образцы которой возникли в годы Канси (Ил. 53 а, б). По августейшему указу императорские художники запечатлели важнейшие, прославляющие династию, исторические события дворцовой жизни: путешествия правителей по южным провинциям, ритуальные и праздничные церемонии, битвы, охоты и войсковые построения. Вкрапленные в эти пространственные сцены фигуры монархов и некоторых других современников событий характеризуются портретным сходством.

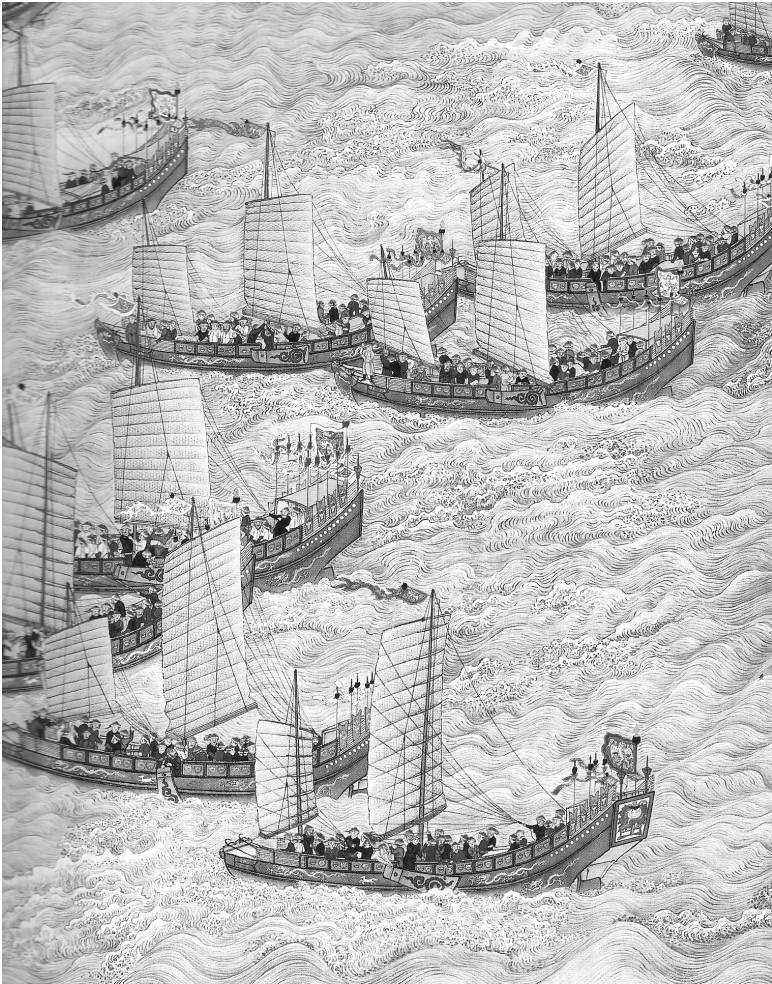
⁵⁷ Последнее примечательно, поскольку основу живописного портрета и натюрморта составляют в целом полярные друг другу ощущения реальности (см.: [27, с. 59—60, 75—77]).



Ил. 53 (а)

Многофигурные композиции в пейзажном и архитектурном окружении, создаваемые, как правило, всем сообществом придворных мастеров, нередко оформлялись в виде серий длинных горизонтальных свитков. Коллективный труд требовал не только специализации, но и согласованности действий, в противном случае сцены получались чрезмерно сложными и запутанными. В целом они обычно менее привлекательны эстетически, чем цинские портреты эпохи расцвета. (К дефектам документальной живописи относились отсутствие четкости в изображении деталей — или, напротив, чрезмерная дробность — и пестрота красок, не допускавшая возможности сохранить единство колорита; противоположная крайность — колористическая монотонность многих сцен, связана с преобладанием обусловленного ритуалом цвета официальных одежд и зданий дворца.) И всё же появление синхронной эпохе исторической тематики, как и явленное цинской живописью

«осовременивание» портрета (ставшего прижизненным и достоверным) были знаками искусства Нового времени.



Ил. 53 (б)

К основоположникам исторического жанра в Китае относится один из ведущих мастеров Академии живописи (Хуа-юань 畫院) начала правления маньчжурской династии — знаменитый пейзажист Ван Хуй 王翬 (Ван Ши-гу 王石谷, 1632—1717), принявший участие

в создании панорамной композиции «Канси нань сюнь ту 康熙南巡圖» — серии из двенадцати свитков, изображающих инспекционную поездку Канси на Юг (Ил. 53 а, б).⁵⁸ Композиция произведения циклична: сюжет открывается и заканчивается панорамой Пекина, из которого император отправляется с большой свитой в путь, и куда он возвращается после посещения знаменитых гор и лежащих вдали от столицы городов (в том числе Уси, Сучжоу, Шаосина, Нанкина). Южный вояж был государственной инспекцией отдалённых провинций (см.: [109, комментарий 12]), но вместе с тем путешествием правителя вглубь китайской истории и достойным основанием для создания серии его портретов на фоне памятников древней культуры. В этой связи закономерно стремление власти превратить изображение таких путешествий в традицию, о чём говорит появление серии свитков «Инспекционная поездка [на] Юг Цяньлуна/ Цяньлун нань сюнь ту 乾隆南巡圖» (около 1750—1776, Гугун, Пекин), в создании которой участвовали Сюй Ян 徐揚 (см. Приложение 2) и другие придворные мастера [203, с. 90—91, № 14].

Среди лучших возникших тогда же «документальных» полотен следует назвать и два свитка, посвящённые победам Цяньлуна в Туркестане: «Конные представления / Машу ту 馬術圖» (Ил. 54) и «Жалованное угощение в Ваньшюане / Ваньшюань цзянь ту 萬樹園賜宴圖» (Ил. 55 а, б).⁵⁹ На первом из них показан император, который в окружении чиновников и новых подданных оценивает искусные

⁵⁸ Высота каждого свитка «Канси нань сюнь ту» — 67,8 см (шёлк, тушь, краски, 1691—1698) [203, с. 86—89, № 13]. Серия сохранилась фрагментарно: часть свитков находится ныне в собрании музея Гугун (Пекин), другие были вывезены в конце цинской эпохи на Запад, и ныне местонахождение некоторых фрагментов серии неизвестно.

⁵⁹ Размеры свитков соответственно — 221,2 × 419,6 см (1755, шёлк, тушь, краски. Гугун, Пекин); 225 × 425,5 см (1755, шёлк, тушь, краски. Гугун, Пекин) [194, с. 288—289, ил. 455, 456; 203, с. 82].

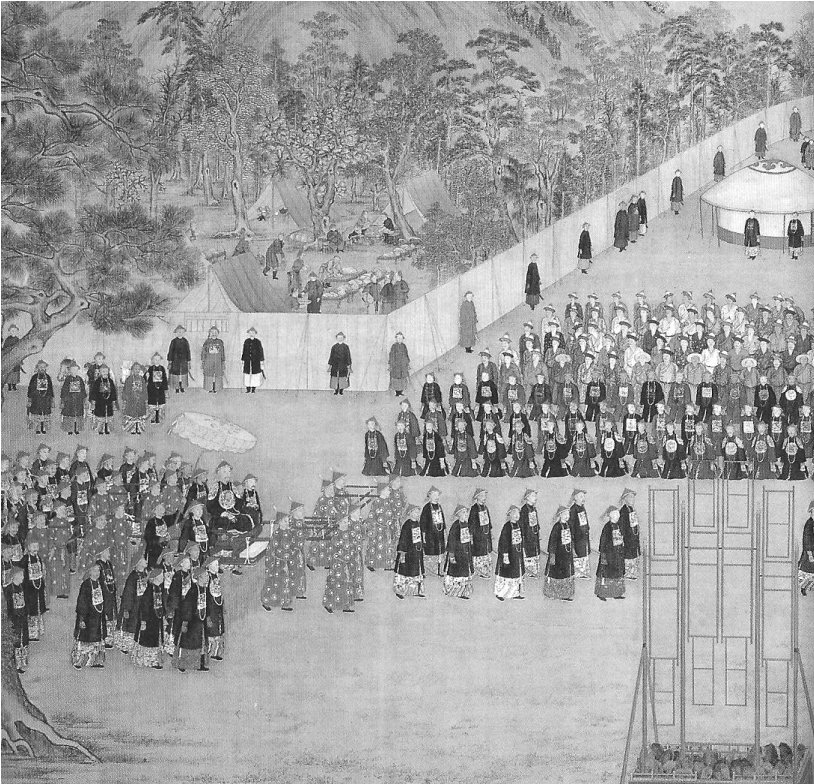
маневры всадников, стреляющих из лука или балансирующих в стойке на руках на спине мчащейся лошади.



Ил. 54

Некоторые новые союзники цинской империи, стоящие рядами перед Цяньлуном, облачены в придворный маньчжурский костюм, другие показаны в национальных одеждах.

На втором свитке император восседает в паланкине (Ил. 55 а), который несут к месту пира (Ил. 55 б) придворные евнухи. Свиту составляют военные и гражданские чиновники; монголы приветствуют императора, стоя на коленях.

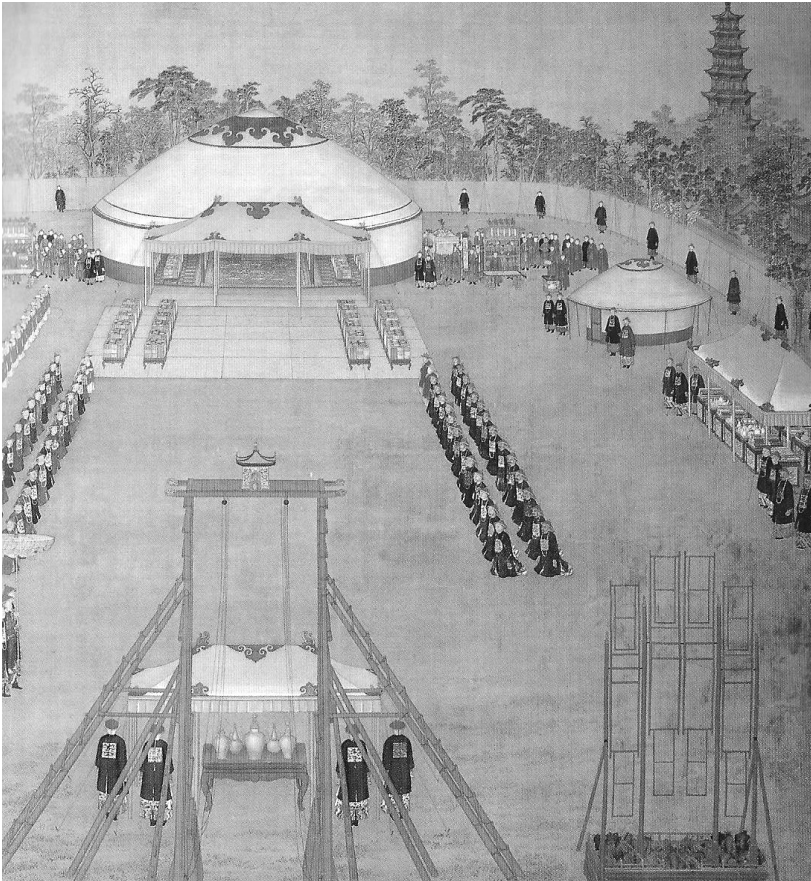


Ил. 55 (а)

Лица присутствующих тщательно прописаны и обладают индивидуальностью, что подтверждает участие Кастильоне (или, по другому мнению, Аттире). Второстепенные детали и ландшафтный фон выполнены в традициях классического «сине-зеленого пейзажа» китайскими и европейскими придворными живописцами.

Исторические композиции эпохи Цин вызывают интерес хотя бы по двум причинам. Прежде всего, совершенно очевидна прямая связь их с текущей политикой. Если же говорить о художественном своеобразии произведений, важно, что живопись на многометровых горизонтальных свитках образует непрерывный поток эпизодов,

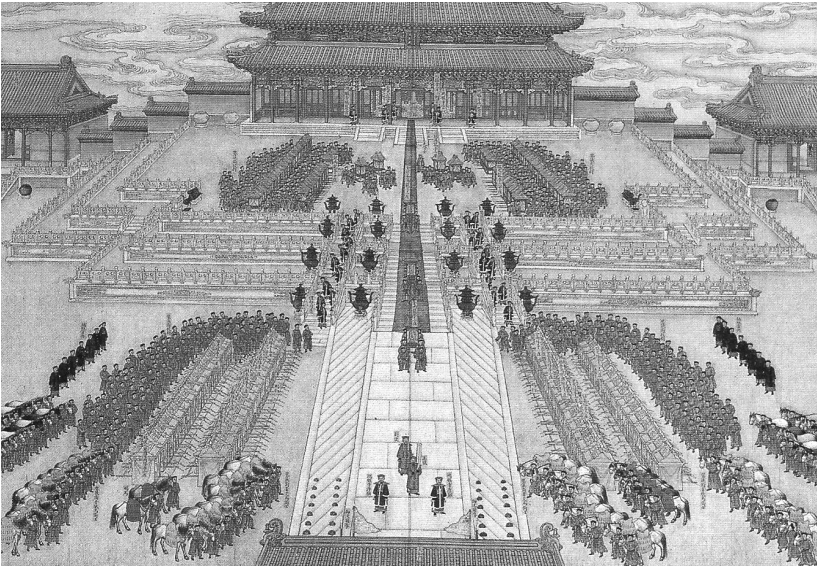
передающий традиционное для Китая ощущение пространственно-временного единства (см. Главу 12).



Ил. 55 (б)

Широта изображенного пространства, согласно аналогии, предложенной в работе Чжана Цзунгуана, напоминает «180-градусное панорамное фотографирование в современной технике фотосъемки» — она значительно превосходит «угловой охват поля зрения людей и возможности линейной перспективы» [159, с. 140—142]. Как справедливо констатировал цитируемый автор, существует прямая зависимость между

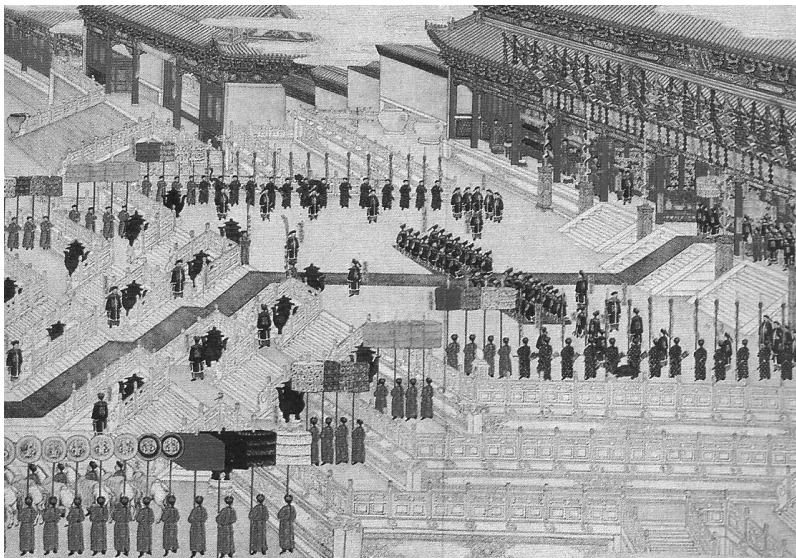
построениями перспективы в цинских документальных свитках и значением при дворе астрономической науки.



Ил. 56 (а)

Некоторые императорские живописцы китайского происхождения (например, Цзяо Бинчжэнь, см. Приложение 2) совмещали художественные занятия со службой в столичной обсерватории, что влияло на их стиль [159, с. 53—54]. Поддерживая соображение В.Г. Белозёровой о том, что китайская перспектива исходит не из законов оптики, а из принципов моделирования пространства в национальной культуре, Чжан Цзунгуан утверждает, что в автохтонной живописи были и до эпохи Цин известны параллельная, обратная и сходная с прямой линейной виды перспективы, благодаря чему при рецепции европейского опыта ренессансная перспектива оказалась адаптирована пекинской дворцовой живописью «с некоторыми существенными поправками “на китайский лад”» [159, с. 156—158].

Эксперименты XVIII века с изображением пространства по-своему отразили также востребованность в империи Цин европейского научного опыта эпохи Просвещения: период величия династии ознаменовался активным привлечением западных миссионеров к придворной службе в качестве астрономов и специалистов по производству астрономических и геодезических приборов (см.: [109, Ч. I, Гл. 3]), и одновременно — императорских художников, учителей живописи для китайцев.



Ил. 56 (б)

Придворная Студия потворства желаниям/ Жуигуань номинально существовала в Пурпурном городе даже после Опиумных войн (1840—1860) — особой известностью тогда пользовалась художница Мяо Цзяхуй 繆嘉惠, писавшая «цветы и травы» для Вдовствующей императрицы Цыси 慈禧太后 (1835—1908) [53, т. 6, с. 679].⁶⁰

⁶⁰ Цыси-хуантайхоу 慈禧皇太后 (1835 — 1908, манж. Ехэнара, Ниласы, китайское имя Лань-эр 蘭兒/ Орхидея) — жена императора Сяньфэна (1851—1861) фактически правившая империей Цин в качестве регентши при двух императорах — Тунчжи и Гуансюй [53, т. 4, с. 730—733].

Время работы этой первой в Жуигуань особы женского пола совпало с закатом школы дворцовой живописи. Принятые при дворе на рубеже XIX—XX веков, но, в отличие от миссионеров XVIII столетия, не состоявшие на императорской службе иностранные живописцы, например, американка Кэтрин Карл (凯瑟琳, 1865 — 1938), создавали портреты Цыси в русле западных традиций [69] (Ил. 57). Подобные эпизоды лишь обнаруживали ностальгию цинских правителей по былому величию.



Ил. 57



Ил. 58

Дворцовые художники XIX века продолжали писать большие композиции в историческом жанре на тему военно-политических событий и официальной жизни маньчжурских правителей: пример тому — сцена «Бракосочетание императора Гуансюй» (Ил. 56 а, б).⁶¹ Однако отсутствие в Пекине профессиональных европейских мастеров

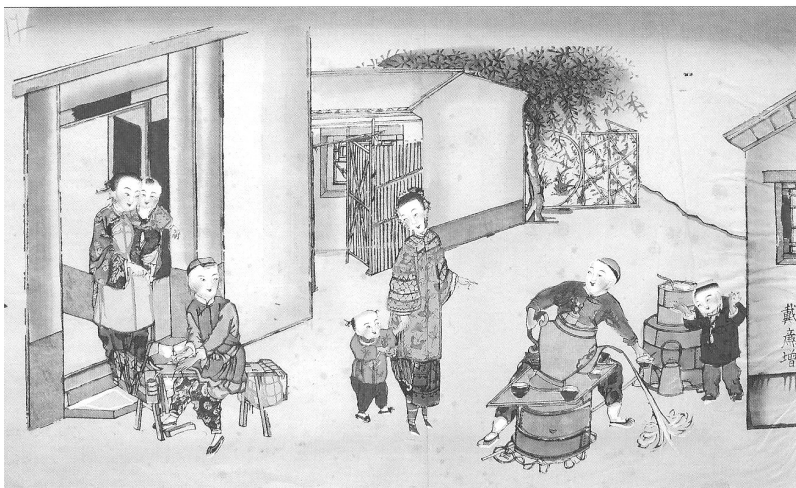
⁶¹ «Гуансюй-ди да хунь ту» 光绪帝大婚图 [194, с. 46 — 47, № 61].

негативно сказалось на качестве дворцового стиля живописи уже в начале XIX столетия.



Ил. 59

Цинский портрет постепенно утратил изящный иллюзионизм — достигнутый ранее синтез китайской и европейской техник письма. Об этом говорят диспропорциональные, плоско трактованные, похожие на аппликацию или лубок (Ил. 60, 61) портретные изображения императрицы Сяочжэньсянь (Ил. 58), императора Даогуана (1820/21—1850/51) и его семьи (Ил. 59) [194, с. 231, № 357; с. 279, № 434].



Ил. 60

И всё же, как это ни покажется странным, аналогичные процессы затронули тогда и западную живопись, которая обнаружила около середины XIX века стремление преодолеть границы классического искусства.



Ил. 61

Например, один из ведущих французских академистов периода Второй империи — Жан Огюст Доменик Энгр (Ingres, 1780—1867, о нём см.: <48>) проявил живой интерес к технике «примитивов» — европейских художников Средневековья и раннего Возрождения, что сблизило его с назарейцами в Германии и более поздними прерафаэлитами в Англии. Чтобы согласовать чёткую линию контура и объёмную форму, Энгру пришлось использовать фронтальные композиции (в целом преобладающие у него, как и в цинской живописи), а также чередовать «прямые плоскости с округлостями», то есть частично отказаться от светотеневой моделировки и перспективных построений, трактовать цвет как окраску или аппликацию, сводя к минимуму количество полутонов и тем самым подчёркивая материальность изображённой поверхности [23, с. 135, 147—149].

Если неизвестные придворные живописцы на излёте эпохи Цин вернулись к «архаичному» стилю как естественной для них альтернативе «классицизму» эры Цяньлун, содержавшего европейские примеси, то Энгр и его преемники обратились к технике «примитивов» более осознанно — видя в этом путь развития западного искусства.

Отмеченное сходство произведений китайской и европейской живописи XIX века отразило важную тенденцию, имеющую межкультурное значение.

ГЛАВА 7. Цяньлун — правление, стиль, эпоха

Правление императора под девизом Цяньлун (1736—1795) рассматривается в этой главе как важнейший из факторов, обусловивших стиль искусства поздней династии Цин. «Стиль Цяньлун» сохраняет для Китая значение не только в XIX веке, когда династия утратила и пыталась вернуть инициативу, но и после падения империи в XX столетии. Косвенное влияние четвёртого цинского государя проецируется также на западную эпоху эклектики, параметры которой определяли его предшественники и современники — правители Франции и Англии — двух держав, вовлеченных в Новое время в культурный, торговый и политический диалог с Поднебесной империей.

Согласно убеждению автора, обоснованному ниже, при Цяньлуне в Китае произошло «запечатление» образа (импринтинг) национальной традиции — аналогичные процессы протекали и в европейских странах-участницах китайского рынка. Общность ситуации в искусстве каждой из трёх стран привела к распространению в них локальных версий национальных и исторических стилей.⁶²

⁶² Эпоху исторических стилей (историзм) обычно связывают в искусстве с явлением эклектики — этот термин, возникший в 1830-х, подразумевал вольное сочетание художественных форм и стилистических приемов, заимствованных из памятников классических эпох и национальных культур (см. Главу 12). Примечательно, что в искусстве Франции и Англии, современном китайскому искусству эпохи Цин, художественные стили тоже принято было обозначать именами правителей или названиями эпох. Во французском искусстве различают, например, стили «Людовика XIV» (1643—1715); «Людовика XV» (1715—1774, включая период «Регентства»), «Людовика XVI» (1774—1792), «Первой республики» (1792—1793), «Первой империи» (1804—1814); «Реставрации Бурбонов» (1814—1824); «Июльской монархии» (1830—1848); «Второй республики» (1848—1852); «Второй империи» (1852—1870); «Третьей республики» (1870—1890). В английском искусстве — стили «Георга III» (с 1760-х), «Регентства» и «Георга IV» (первая треть XIX в.), «Викторианский» (1830-х—1890-х годов) [63, с. 9—12].

Личность Цяньлуна (Ил. 62—64), безусловно, господствует над китайским восемнадцатым веком. Хранитель и преобразователь древних традиций, конфуцианский монарх, в любых начинаниях подражавший царственному деду — Канси, коллекционер и меценат, художник и литератор на троне, Цяньлун был единственным из сыновей Юнчжэна маньчжуром по матери. Начав править Поднебесной, он раздвинул северо-западные границы за счет присоединения новых земель в Восточном Туркестане.



Ил. 62

Численность населения империи в его время удвоилась,⁶³ интенсивно развивались китайские ремесла и земледелие; произошла индустриализация текстильной и керамической отраслей; совершенствовались воспринятые из европейского искусства художественные технологии; процветал китайский торг фарфором, изделиями из лака, тканями, способствовавший обогащению государства Цин и усилению китайского купечества.



Ил. 63

Правление Цяньлуна обычно называют периодом «всеобщего процветания» (цюань шэн 全盛), начавшегося при Канси, а к середине

⁶³ В новых границах Китай занимал к 1760 г. площадь около 11,5 млн. квадратных километров, т.е. почти на треть больше нынешней; население в 1740 г. составлявшее 143 млн. человек выросло к 1790 до 312 млн. жителей [12, с. 56—63].

XVIII века достигшего апогея во всех сферах жизни — политической, экономической, культурной. По справедливому замечанию Б.Г. Доронина, одной из причин процветания империи явились «десять свершений» на военном поприще (ши цюань 十全, 1747—1792), в подготовке и проведении которых Цяньлун проявил себя как талантливый организатор и полководец: два похода в Джунгарию; поход в Туркестан; два подавления восстаний в Цзиньчуани, одно — на острове Тайвань; походы в Бирму и Аннам; а также две кампании против гуркхов в Тибете и Непале, определившие окончательные условия жизни Тибета в составе империи Цин. Желая оптимизировать внутривластную ситуацию, император инициировал создание новой, дополненной и отредактированной версии появившегося при Канси «Свода узаконений Великой (династии) Цин/ Дай Цин хуй дянъ 大清會典» (около 1500 томов/ цюань 卷). По воцарении Цяньлуна была, наконец, завершена «Мин ши 明史» (1739) — история предыдущей китайской династии Мин [53, т. 4, с. 736—741].

Считая историю основой политического опыта, Цяньлун позаботился об изучении классических трудов, к которым зачастую сам писал комментарии. Августейшего внимания удостоился, например, труд «Основы управления (периода) Чжэнь-гуань/ Чжэнь-гуань чжэн яо» 真觀政要, созданный в царствование знаменитого танского государя Тай-цзуна (627—749) [53, т. 4, с. 792—794].

Оставаясь приверженцем официального конфуцианства, четвертый цинский правитель проецировал моральные нормы этого учения в область политики. Он предпринял подготовку нового эталонного издания канонического «Триадцатикнижия/ Ши сань цзин 十三經», которое подарил начальным школам государства. Под императорским контролем находилась экзаменационная система — традиционный инструмент формирования бюрократической структуры

Поднебесной. Высочайший контроль обеспечивал исправную работу аппарата чиновников до последнего десятилетия XVIII века, совпавшего с ростом коррупции и другими кризисными явлениями. (Характерно, что уже при Цяньлуне была узаконена продажа некоторых категорий гражданских и военных чинов.) По примеру Канси и «совершенномудрых» правителей древности Цяньлун совершил шесть инспекционных путешествий по стране, целью которых было посещение южных провинций Китая. Попутно император навещал могилы предков в Маньчжурии, родину Конфуция в провинции Шаньдун, поднимался на гору Утайшань (одну из пяти вершин у-юэ 五嶽 Поднебесной, почитаемых в китайском даосизме), посвящая памятным местам стихи, которые впоследствии гравировались на каменных стелах.



Ил. 64

(Поэтическое наследие этого государя приближается к сорока двум тысячам стихотворений.) Цяньлун владел языками народов цинской империи (в том числе, маньчжурским, китайским, тибетским и монгольским), разбирался в буддизме и уделил особое внимание распространению ламаизма [53, т. 4, с.738—739]. В 1744 году он распорядился о передаче дворца Юнхэгун ламаистской церкви (Ил. 65), и Пекин превратился во второй (альтернативный тибетской столице Лхасе, см.: <37>) центр северного буддизма в империи Цин [197, с. 6 — 7].



Ил. 65

Цяньлун следовал традиционному китайскому принципу «управлять, опираясь на культуру» (вэнь чжи 文治). По высочайшему указу цинская интеллектуальная элита произвела тотальную ревизию всего сохранившегося китайского письменного наследия, собрав

наиболее достойные произведения в «Коллекции книг по четырем разделам/ Сы ку цюань шу 四庫全書». Этот свод, включающий около трёх с половиной тысяч сочинений от эпохи Хань до середины XVIII века, и теперь считается золотым фондом национальной культуры [53, т. 4, с. 616—617] <29>.



Рис. 8. Библиотека в городе Ханчжоу — одна из «Трёх южных палат/ Сань нань гэ», служивших хранилищами цинской энциклопедии «Сы ку цюань шу».

Поскольку инвентаризация китайской традиции была частью политической программы Цяньлуна, её не без оснований именуют иногда «литературной инквизицией» (вэньцзы юй 文字獄): создание библиотечного свода фактически исключило из интеллектуального обращения все издания, противоречащие официальной версии традиционной культуры. Осуществленный при Цяньлуне грандиозный

литературный проект побуждал китайских ученых заниматься проблемами прошлого, а не настоящего [53, т. 4, с. 740]. Это должно было способствовать стабильности государства Цин. Таким образом, Цяньлун выступил в роли преемника и интерпретатора китайской традиции, которая, по понятным причинам, всё же не могла стать для него родной.

Значительные интеллектуальные и материальные вложения были сделаны под присмотром императора в развитие архитектуры цинской столицы — пекинского дворца Цыцзиньчэн (Пурпурного запретного города), ансамблей Храма (алтаря) Неба/ Тяньтань 天壇, центральных парков «трёх морей», а также в планировку и строительство загородных резиденций к северо-западу от Пекина (см. Главы 8—10). В ансамбле главного храма империи — Тяньтань был обновлён расположенный у западных ворот Дворец воздержания/ Чжайгун 齋宮, в котором китайские правители постились перед совершением ритуалов. Здесь Цяньлун провёл даже больше времени, чем Канси.⁶⁴ Интерьеры Дворца воздержания при Цяньлуэ заново расписали, во дворе установили ритуальный бронзовый колокол чжун 鐘 [187, с. 30—33]. Произошедшие изменения в целом способствовали усилению эстетической цельности и конкретизации сакрального смысла архитектуры Храма Неба (см.: <41>).

Увлекаясь строительными проектами, император не оставил без внимания музыкальное и театральное искусство; он занимался каллиграфией и живописью, проявляя интерес к традиционным китайским школам и европейской манере письма, с которой его знакомили придворные художники-миссионеры (главным образом, Кастильоне). При Цяньлуэ была произведена каталогизация важнейших дворцовых коллекций китайского искусства. По образцу

⁶⁴ На период правления Цяньлуэ пришелся пик ритуальной активности династии: так, количество молений об урожае в Храме Неба при Канси — 38, в годы Цяньлун — 58, при Тунчжи — 2, в годы Гуансюй — 19; соответственно и церемоний почитания Неба — 43, 60, 2, 18; молений о дожде — 4, 40, 3, 17 [187, с. 116].

обширного «Каталога каллиграфии и живописи студии Пэйвэнь/ Пэйвэнь-чжай шухуа пу» 佩文齋書畫譜, созданного для Канси,⁶⁵ в 1744—1745 годах появились две части каталога дворцовой живописи и каллиграфии, получившие название «Жемчужный лес Потайного зала/ Би (Ми) дянь чжулинь» 祕殿珠林 и «Драгоценное собрание [павильона] Каменного рва/ Шицью баоцзи» 石渠寶笈; они объединили соответственно произведения сакрального (даосского и буддийского) и светского содержания — всего около двух тысяч живописных и столько же каллиграфических работ. Каталог сакральных произведений предназначался для личного пользования императора. В 1793 году были составлены дополнения (сюйбянь) к обеим частям компендиума — «Би (Ми) дянь чжулинь сюйбянь 祕殿珠林續編» и «Шицью баоцзи сюйбянь» 石渠寶笈續編, включающие по 1800 живописных и каллиграфических работ. Новые дополнения к каталогам Цяньлуна, вобравшие более пяти с половиной тысяч живописных и несколько тысяч каллиграфических свитков, появились при его сыне и преемнике Цзяцине [208].

Живописно-каллиграфическую серию продолжили каталоги дворцовой коллекции древней бронзы — первым из них стал законченный в 1755 году самый представительный по составу «Каталог древностей [кабинета] Сицин / Циньдин Сицин гуцзянь» 欽定西清古鑒; затем между 1776 и 1793 годами появились «Каталог древностей [дворца] Спокойного долголетия/ Ниншоу цзяньгу» 寧壽鑒古 (включавший 600 бронзовых сосудов и 101 зеркало) и два дополнения к каталогу собрания кабинета Сицин — «Сицин сюцзянь цзябянь» 西

⁶⁵ Объем «Каталога студии Пэйвэнь» (1708 г.) равен ста томам (цзюань 卷). В его подготовке приняли участие придворные художники (в т.ч. Ван Юаньци 王原祁) см.: <http://baike.baidu.com/item/%E4%BD%A9%E6%96%87%E6%96%8B%E4%B9%A6%E7%94%BB%E8%B0%B1/1410573?fr=aladdin>.

清續鑒甲編 (844 вещи) и «Сидин сюцзянь ибянь» 西清續鑒乙編 (800 вещей).⁶⁶ Все каталоги придворных коллекций существовали в пяти экземплярах, два из которых хранились в пекинском дворце Цзыцзиньчэн (ныне дворцовый музей Гугун) и по одному экземпляру — во дворце Шэньяна и каждой из летних резиденций — Юаньминъюань под Пекином и Бишу шаньчжуан в Жэхэ/ Чэндэ (см. Главы 8—10).

Появление многотомных придворных каталогов и библиотечного свода, практика переиздания канонических сочинений и окончательное оформление цинского законодательства — свидетельства тому, что при четвертом императоре маньчжурской династии произошла кодификация опыта национальной (китайской) культуры. Придворное искусство этого периода по-своему запечатлело образ китайской традиции — не только отредактированной, но и обновленной посредством европейских рецептов, как было показано в Главах 1—5.



Ил. 66

⁶⁶ См.: [109, комментарий 18].

Примечательно, что тот же Цяньлун положил начало коллекционированию в Китае и на всем Дальнем Востоке произведений западного искусства, сформировав обширное дворцовое собрание механических часов (Ил. 66) и других измерительных приборов европейского образца, возникшее вследствие расцвета международного рынка искусств. Декоративные оправы хранящихся в пекинском дворце западных (и созданных по их подобию китайских) инструментов отвечают разным стилевым направлениям — от Ренессанса до эклектики (историзма) — и обозначают один из очевидных путей утверждения в империи Цин европейской стилевой системы.⁶⁷ При Цяньлуна пекинский дворцовый музей — хранилище древней ритуальной утвари, предметов национального художественного ремесла, классической китайской живописи и каллиграфии — стал также музеем западных измерительных инструментов Нового времени и тем самым приобрел структурное сходство с кунсткамерами — ранними придворными собраниями Европы.

Кунсткамеры Ренессанса и барокко отличались от современных художественных музеев тем, что хранили как произведения искусства, так и другие экспонаты, распределявшиеся по разделам — природные материалы (*naturalia*), экзотические предметы (*exotica*), феномены (*mirabilia*), продукты человеческой деятельности (*artificialia*), приборы

⁶⁷ Европейско-китайский часовой рынок переживал расцвет с периода Цяньлун до середины XIX в., когда были созданы лучшие западные часы для Китая. Произведения, поступившие в пекинскую придворную коллекцию между 1715 и 1774 гг. и ставшие объектами для подражания, происходили в основном из Англии. Во второй половине XVIII в. важную роль на рынке часов играли также Франция и Швейцария (Женева) [213]. Китайский торг был важен и для Европы: он позволял сохранять высокий уровень производства даже в годы Наполеоновских войн и восстановительный период первой четверти XIX в. [173, с. 13]. В условиях активного часового экспорта при пекинском дворце сложилась едва ли не лучшая в мире (насчитывающая более 2000 вещей) коллекция механических часов и других астрономических и геодезических инструментов — привозных произведений и подражаний им, созданных под руководством христианских миссионеров в китайских мастерских [192, с. 16].

(scientifica). Последний раздел составляли механические устройства и музыкальные часы-автоматы, синхронизация движения и звука в которых имитировала реальную жизнь [84, с. 13—15]. Проявляемый неизменно на протяжении XVI — XVIII веков интерес западных правителей к искусству механики и страстное коллекционирование часов имеют в каждое столетие свои основания. Так, в культуре Ренессанса, уподоблявшей весь подлунный мир часовому механизму, подведомственному самому Творцу, собирательство хронометров свидетельствовало о приверженности венценосных коллекционеров идее тоталитарного порядка — монарх регулировал государственный механизм, чтобы и он работал без сбоев, «как часы». В Европе эпохи Просвещения часовое дело, символизирующее союз искусства и науки, отражало иную, более творческую концепцию, и собирательство механизмов косвенно подтверждало чуткость правителя к веяниям времени. Механические часы неизменно играли в условиях абсолютизма и вполне материальную роль, сделавшись украшениями дворцовых покоев. Поскольку часовые оправы обычно выполнялись из драгоценных материалов лучшими современными ювелирами, коллекционирование механических часов быстро превратилось в утонченный способ экономической и политической конкуренции.⁶⁸

Часовое собрание пекинского двора невольно соединило в себе черты ренессансных кунсткамер и музеев эпохи Просвещения, хотя отношение к механическим часам имело в Китае и свою специфику. При Цяньлуне они были введены в состав ритуальной утвари цинской династии наряду с другими астрономическими инструментами Нового

⁶⁸ Авторитет на европейской сцене любого западного правителя XVII—XVIII вв. определялся количеством и качеством принадлежащих ему драгоценностей, поэтому изделия ювелиров сделались резервом государственной казны. Так, в 1706—1714 гг., в условиях грозящей Саксонии военной опасности, часть коллекций Августа Сильного («Зелёных сводов») находилась в качестве залога в Гамбурге. Август выкупил это собрание, и оно впоследствии неоднократно использовалось им самим и его преемниками в качестве «финансово-политического рычага» [65, с. 20—21, 30—31].

времени [188, т. 3, с. 68 — 69; 109, Ч.1, Гл. 3] <30>. С момента появления европейских часов в конце периода Мин, когда первый механический хронометр доставил к пекинскому двору итальянский миссионер-иезуит Маттео Риччи (1552—1610), ремонт, а затем и производство часов, налаженное при маньчжурах, контролировали миссионеры, сумевшие использовать выгоды своего служебного положения для христианской пропаганды.

Просветительная деятельность иезуитов при пекинском дворе рассматривалась ими как часть миссионерской программы Ватикана, призванной наглядно обосновать для неофитов Поднебесной потребность приобщения к католицизму. По мнению А.В. Ломанова, «проповедовавшееся иезуитами “учение о Небесах”, или “учение от Небес”, несло в себе два измерения, ибо включало как астрономическое знание о движении небесных тел, так и религиозное учение о божественных Небесах». Желая доказать существование христианского Бога, миссионеры интерпретировали китайскую идею «одухотворенности Неба» как функцию божьего промысла, реализующего себя в организованном движении небесных сфер. Тем самым они логически увязали процесс умозрительного поиска «неизменного физического закона вселенной» с необходимостью обращения к «неизменному моральному закону, восходящему к Творцу вселенной» [53, т. 2, с. 308—309].

При Цяньлуне цинский двор был, как и двор Канси, местом работы католических миссионеров, однако положение их существенно изменилось. Цяньлун использовал европейцев в качестве экспертов, сведущих в западных научно-технических и художественных достижениях, но проповедническую деятельность ограничил, а участие миссионеров в политических делах осталось в прошлом [53, т. 4, с. 738—739]. Пример пекинской часовой коллекции Цяньлуна показывает, что в XVIII веке культура и искусство империи Цин были

способны воспринять европейские новации, однако происходило это освоение не только весьма избирательно, но и в неравномерном темпе, допускавшем «сращивание» и «напластование» хронологически разных этапов и стилей. Нечто подобное отмечалось исследователями искусства других периферийных стран и России, испытывавшей тогда же мощное культурное воздействие Запада (см.: [26, с. 13—17; 67, с. 270 — 271]) <31>. Сочетание разнотильных элементов в произведениях XVIII века говорило о приближающемся господстве эклектики. Однако в условиях дихотомии «своего» и «чужого» основой неизменно становилась национальная (в империи Цин — китайская) традиция.

Выступая полноправным хозяином многих тысяч произведений классического китайского искусства, хранящихся в Пурпурном городе, Цяньлун, по справедливой оценке У Хуна, «физически владел китайской традицией»: императорскими подписями и печатями оказалось помечено большинство шедевров придворных коллекций, причем не только свитков (что ещё можно было бы ожидать), но и древних нефритов, на которых Цяньлун приказал выгравировать собственные поэмы и печати. Явно желая большего, венценосный коллекционер «заново создал или образно трансформировал произведения классической живописи, населив их своими костюмированными портретами» [222, с. 41] (см. Главу 5). Играя роль знатока и собирателя китайской живописи, император в реальности «коллекционировал самого себя» [209, с. 296].

Располагавший поистине неограниченной властью четвертый цинский государь, по-видимому, отличался нарциссизмом особого рода, пограничным между нормой и душевной болезнью. На экзистенциальное измерение этого психологического феномена, характеризующего тиранов высшего уровня, одним из первых обратил внимание Эрих Фромм, полагавший, что они «спят с бесчисленными женщинами, убивают несметное количество людей, везде строят свои

дворцы и “хватают звёзды”, “хотят невозможного”», потому, что руководствуются стремлением решить проблему человеческого существования в «отчаянной попытке перешагнуть границы этого существования» [154, с. 96—97]. Однако, оставаясь на троне художником и меценатом, Цяньлун имел много возможностей направить нарциссизм в творческое русло <32>.

Всякая власть, так или иначе, проявляет себя в меценатстве, массовом накоплении сокровищ и заботах о внешней торговле, объектами которой зачастую являются художественные произведения. Уже при династии Мин первостепенное значение в международном торге приобрел цзиндэжэньский фарфор, расписанный синим кобальтом по белому фону. В обмен на фарфоровые изделия Поднебесная империя получала специи и предметы роскоши из других стран. Минский фарфор поступал при посредничестве португальских и испанских купцов, а затем и голландцев, не только на Дальний Запад, но и в Японию, где постепенно зародились аналогичные производства. Лучшие экспортные изделия из фарфора относятся к первой половине XVII века, когда династия Мин ослабела, и временно прекратились поставки из Цзиндэжэня к пекинскому двору. Около 1700 года внешний торг был вновь взят под императорский контроль, но увлечение «сине-белым» фарфором в Европе сменилось модой на изделия, украшенные полихромной росписью, которые и стали производить одновременно на экспорт и для пекинского двора. Большие партии экспортного фарфора (исчислявшиеся тысячами изделий) скупали для отправки на Запад европейские торговые представительства, располагавшиеся в основном в южном портовом городе Гуанчжоу/ Кантоне [207, с. 92—95].

Известный отечественный специалист по китайскому ремеслу Эмилия Павловна Стужина (1931—1974) справедливо отмечает наличие в фарфоре XVIII века двух полихромных техник —

традиционной китайской *у-цай* 五彩 («пятицветной», иначе именуемой «зеленое семейство») и росписи *фэнь-цай* 粉彩 («нежные краски/ розовое семейство»), создававшейся с использованием богатых оттенками непрозрачных эмалевых красок западного производства. Исследовательница констатирует сложение «экспортного стиля» *гуан-цай* 廣彩 (буквально: «кантонские краски/ многоцветье»), который, по её мнению, представлял собой «уступку дурному вкусу, смешение разных стилей в одном». Стужина утверждала, что свойственная цинским изделиям «ложная пышность за счет утраты былой изысканности <...> свидетельствовала о распаде (традиционного/ классического китайского — М.Н.) стиля» [137, с. 70—72]. Похожей точки зрения придерживалась и сотрудница Государственного Эрмитажа Марианна Николаевна Кречетова (1903—1965), полагавшая, что «постепенное проникновение в китайское искусство почти насильственно внедренных в него европейских элементов», а также «механическая пересадка на китайскую почву европейских приемов, несмотря на многие художественно выполненные вещи, явилась в дальнейшем одной из причин упадка росписи на китайском фарфоре» [80, с. 97].

Эти не лишённые резонов высказывания отражают характерную для отечественной науки XX века концепцию общего регресса китайского искусства в маньчжурское время и нуждаются в дифференциации. Как показано в предыдущих главах, «пересадка» западного опыта «на китайскую почву» далеко не всегда была «механической». Совмещая интересы международного рынка, цинских императоров и католических миссионеров, она потребовала материальных, интеллектуальных и духовных вложений, что в равной мере справедливо в отношении придворной живописи и художественного ремесла, рекламирующего династийный стиль за пределами империи Цин.

Отмеченные Э.П. Стужиной относительно вольные условия производства экспортного фарфора, преобладание в его декоре сочных красок в сочетании с обильным золочением, способным при необходимости скрыть дефекты фарфорового черепка, действительно позволяли порой пренебречь качеством изделий. Но все же фарфор с росписью *гуан-цай* обладал очевидной технологической и художественной новизной, характеризующей цинскую эпоху. Не удивительно поэтому, что он производился как на экспорт, так и для внутреннего рынка и даже пекинского двора. Явным снижением качества цинский расписной фарфор характеризуется лишь около середины XIX века, то есть после эпохи Цяньлун, причем попытка возрождения её высоких стандартов предпринималась уже на границе XX столетия. Временный регресс был одной из косвенных примет системного кризиса, обострившегося в условиях Опиумных войн (1840—1860) и Тайпинского восстания (1850—1864) с их разрушительными последствиями (сокращением и даже прекращением ремесленного производства), что констатируют и западные, и отечественные исследователи (см., например: [198, с. 12—14; 172, с. 72]).

Стиль правления Цяньлун (Рис. 9) оставался художественным эталоном периода поздней империи, и, как видно на примере фарфора, отвечал эстетическим нормам эклектики. Особенностью этого стиля явилась практика компиляций в одном изделии разновременных (появившихся в локальные исторические периоды) и, по сути, разнородных художественных приемов, изобразительных мотивов и декоративных техник, сочетающихся по принципу дополнительности. В их числе — скульптурные детали, подглазурная гравировка и монохромная заливка фона, применяемые одновременно с полихромной росписью в гамме «розового семейства», «зеленого семейства» и *доу-цай* 斗彩 (вариант «пятицветной» росписи с обводкой изображений по контуру), а также с монохромной живописью синим

кобальтом по белому фону. Элементы декора цинских вещей зачастую восходили к ранним, классическим для фарфора, живописным схемам. Например, второе рождение пережил лotosовый узор периода Мин, процветавший одновременно с подглазурной техникой кобальтовой росписи. Каждый (отличающийся по колориту и сюжету) элемент живописи на цинском фарфоре выделялся фигурной «рамой», образуя ансамбль с другими подобными элементами, собранными в сложную по композиции декорацию предмета.



Рис. 9. Фарфоровая ваза с полихромной росписью эмалевыми красками. Мастерские Цзиндэчжэня, период Цяньлун [203, с. 297].

Цинский фарфор XIX века, в ряде случаев явившийся логическим продолжением «стиля Цяньлун», характеризуется теми же вычурными формами, обилием накладных скульптурных деталей, пестротой и дробностью живописных композиций. Примечательной тенденцией конца XIX века становится взаимодействие элитарного и низового искусства. Создававшиеся для двора в Цзиндэчжэне «казенные» изделия, ранее строго каноничные, испытывали эстетическое и техническое влияние фарфора частных печей, свободных от официальных норм. По верному замечанию И.Г. Яковлевой, китайские керамисты «обращались к эклектике как творческому методу», допускавшему возможность «новаторских решений в рамках ретроспекции» — это служило показателем жизнеспособности китайской традиции и поддерживающей её государственной системы [172, с. 72—80, ил. 12—15].

Производство цинского фарфора объективно отразило современную экономическую ситуацию: внедряя европейские новации, правители маньчжурской династии решали проблемы конкурентоспособности китайских товаров одновременно на внешнем и внутреннем рынках. Существовала и обратная связь: Европа, с восхищением использующая в быту цинский фарфор, рукотворную лаковую мебель, веера, перегородчатые эмали, и подражающая им в версиях шинуазри, вступила на рубеже XVIII — XIX веков в период господства «исторических» и «национальных» стилей. Сохранявшееся в это время внимание Запада к китайскому и дальневосточному искусству стало, по оценке Т.Б. Араповой, «более аналитическим» [5, с. 12].

Определив направление эволюции фарфора XVIII — XIX веков, китайский рынок способствовал усилению эклектических тенденций в искусстве всех вовлеченных в торговлю стран. Однако в конце цинской эпохи условия функционирования этого рынка изменились.

Еще в середине XVIII столетия «предприниматель на троне» — Цяньлун, желая ограничить деятельность западных торговцев портом Гуанчжоу/ Кантона (1755) и сохранить контроль династии над экспортом товаров, возродил купеческую корпорацию Гунхан 公行 (1760 — 1842) и предоставил ей монопольное право на торговлю с иностранцами [53, т. 4, с. 741]. Распространявшиеся на иностранцев официальные ограничения, позволившие китайскому купечеству упрочить свои экономические позиции, противоречили интересам английской Ост-Индской компании (в китайской транскрипции *Гунбанья* 公班衙), которая в этот период фактически монополизировала европейскую торговлю с империей Цин и несмотря на недовольство установленным порядком процветала до 1834 года.⁶⁹ Когда же эта монополия закончилась, Кантон стал местом весьма прибыльной британской торговли опиумом — главным «виновником» последующих Опиумных войн (1840—1860).⁷⁰

Проводимый параллельно караванный торг с Россией по условиям Кяхтинского соглашения (один русский казенный караван с пушниной,

⁶⁹ Иностранные купцы, получавшие разрешение временно обосноваться в Кантоне, находились под надзором местных властей (иностранцам, в частности, запрещалось изучать китайский язык для предотвращения контактов с населением). Англия упорно отправляла в Пекин посольства, чтобы договориться об улучшении условий торга. О.Л. Фишман упоминает дипломатические миссии Чарльза Кэтхорта (1787), лорда Маккартни (1792—1794) и лорда Амхерста (1816), уточняя, что посольству Маккартни было поручено, в частности, добиться согласия Цяньлуна на торговлю англичан в Нинбо, Тяньцзине, на острове Чжоушань и на содержании складов в Кантоне и двух островах к югу от Макао. Ни одно из посольств, однако, не достигло успеха путем переговоров [151, с. 94—95].

⁷⁰ Интересно, что ввозившийся Ост-Индской компанией сорт опиума, как считалось, лучший, имел то же название — «*гунбанья*» [16, т. 4, с. 956]. Конфискация и уничтожение наркотика по распоряжению императора Даогуана вызвали блокаду порта английскими кораблями. В 1840 г. англичане захватили Кантон, а в 1842 г. — Нанкин. По Нанкинскому мирному договору цинские власти уступили Англии Гонконг; четыре порта континентального Китая (включая Шанхай) были открыты для иностранцев. После нарушения достигнутого договора китайцами британские и союзные войска в 1860 г. вновь высадились в Поднебесной, захватили и разграбили Пекин, а также разорили и сожгли расположенные вблизи китайской столицы загородные императорские резиденции (о них см. Главу 10).

направлявшийся в Пекин раз в три года) не имел до конца XVIII века весомого значения для империи Цин. Вероятно, поэтому в 1744—1792 годах, в период расцвета торговли между Китаем и Европой, цинское правительство десять раз приостанавливало русский торг, нарушая не только достигнутый при Юнчжэне Кяхтинский договор (1727), но и дополнение к нему, сделанное уже в правление Цяньлуна (1768). Конец произволу был положен с подписанием «Акта о порядке торговли через Кяхту» (1792). Дипломатическая переписка, сопровождавшая подготовку этого документа, содержит полный набор речевых оборотов, подчеркивающих абсолютное превосходство четвертого цинского императора — «великого святейшего государя», который «низпослал милостивый указ» «в разсуждении благосклонного прошения от российского Сената» (цит. по: [128, с. 246—253]).

И хотя этот традиционный для Поднебесной империи дипломатический лексикон, призванный подчеркнуть «вассальную зависимость от Китая всех остальных государств», был далек от реальности международных отношений рубежа XVIII — XIX веков [105, с. 236], Цяньлун продолжал использовать его в диалоге с посольством лорда Маккартни (1792 — 1794), направленным в Пекин Георгом III (1738—1820, на троне с 1760). Ставший явным в ходе переговоров кризис англо-китайских отношений, по-видимому, помог стабилизации русской торговли с государством Цин, осуществлявшейся с 1792 года (как отмечала Г.И. Саркисова) непрерывно в течение последующих шестидесяти лет [128, с. 248, 254].

Спорными остаются два связанных с английской миссией момента, на которые обратил внимание Б.Г. Доронин [53, т. 4, с. 741]. Во-первых, было ли поведение Цяньлуна обусловлено его верой в незыблемость Китая? И, во-вторых, имело ли цинское правительство возможность путем переговоров наладить тогда торговлю с Западом на началах равноправия? Или, иными словами, желал ли четвертый

цинский император отказаться от демонстрации собственной божественной власти и ритуализации любых (даже повседневных) своих действий, чтобы предотвратить ситуацию «закрытия» империи для «заморских варваров» и дальнейший кризис, вызвавший на рубеже XIX—XX веков падение династии Цин?

Достоверный ответ неожиданно предложил Стивен Гандл, рассуждая о другом прославленном монархе — «короле-солнце» Людовике XIV (1638—1715). «Великолепие и элегантность были нужны ему, чтобы подчеркивать пропасть между королевской семьей и двором, с одной стороны, и остальными подданными, с другой <...>. Роскошь также помогла утвердить превосходство французского двора в Европе и распространять за рубежом французские товары высокого качества <...>. Дворы стали центрами богатства, изысканности и хвастовства для того, чтобы причащать к великолепию и утверждать свою законность» [33, с. 24].

Интересно, что воображение католических миссионеров побуждало их иногда уравнивать Цяньлуна с Людовиком XIV [12, с. 57]. Однако это сопоставление справедливо лишь отчасти: оба монарха обладали талантами полководцев и предпринимателей, были наделены артистическими способностями, прославились как меценаты, коллекционеры и покровители искусств. Цинский Китай при Цяньлуне и Франция при Людовике XIV переживали время культурного и политического подъема. Каждый из двух правителей оставался преемником власти внутри своей династии, и поэтому «всё при дворе <...> было выполнено в традиционном стиле и регулировалось протоколом <...>, но у системы существовали и серьезные изъяны. К концу правления “короля-солнца” экономика была подорвана огромным национальным долгом, недовольство

пышным двором росло» [33, с. 24—25].⁷¹ Сказанное верно, с поправкой на китайскую реальность, также в отношении четвертого цинского правителя. Конец эры Цяньлун был отмечен истощением казны и коррупцией, которые стали прологом затяжного системного кризиса.⁷²

И всё же два упомянутых государя, вопреки всем совпадениям, принадлежали к разным эпохам. Царствование Людовика XIV (подобно правлению второго маньчжурского императора Канси) распространялось на начало XVIII века, что сделало французского короля вдохновителем ранней европейской «китайщины». Старания Людовика XIV и его преемников наладить торг с Китаем не увенчались успехом (подробнее см.: [109, комментарий 7]), и ограниченные

⁷¹ Дени Дидро дал в главе пятидесятой своего знаменитого романа «Нескромные сокровища» обобщенную характеристику «золотому веку» Людовика XIV, именуя из соображений цензуры короля «султаном». С иронией Дидро отмечает, что название «золотой век» «ознаменовано различными успехами и победами, однако <...> это золото было иной раз низкой пробы»; «двор, который задает тон всему государству, был весьма галантен. У султана были возлюбленные, вельможи спешили ему подражать, и народ незаметно перенял их замашки. Роскошь костюмов, мебели и экипажей была чрезвычайной. В кулинарии достигли высокого искусства. Вели крупную игру, делали долги и не платили их, растрачивали все свои деньги и использовали весь свой кредит. Против роскоши были изданы прекрасные постановления, которых никто не выполнял. Захватывали города, завоевывали провинции, начинали строить дворцы; страна обезлюдела и обнищала. Народ воспевал победы и умирал с голоду. У вельмож были роскошные дворцы и чудесные сады, а земли их оставались необработанными. Флотилия из сотни линейных кораблей царил на море, наводя ужас на соседей, но одна умная голова вычислила, сколько стоило государству содержание этого флота, и, несмотря на протесты остальных министров, был отдан приказ устроить из него потешные огни. Королевская казна представляла собой огромный пустой ящик, который отнюдь не наполнялся благодаря такому жадному хозяйничанию. Золото и серебро стали таким редким металлом, что в один прекрасный день монетный двор был превращен в бумажную фабрику» [50, с. 253].

⁷² Коррупция затронула элиту цинского общества — сам Цяньлун после 1775 г. попал в зависимость от фаворита по имени Хэ Шэнь (1750—1799), раздававшего ключевые должности собственным приверженцам. Некоторые авторы намекают на возможность близкой связи между императором и «юным маньчжурским военачальником необычайной красоты» [12, с. 65]. Так или иначе, между ними существовали родственные отношения — Цяньлун был женат на дочери Хэ Шэня. После кончины августейшего покровителя фаворит умертвил себя по приказу нового императора — Цзяцина [53, т. 4, с. 486—487]. Этому своему сыну и преемнику Цяньлун в 1796 (по истечении 60 лет на троне) добровольно уступил власть. Цяньлун умер 7 февраля 1799 в возрасте 88 лет во дворце Цяньцингун (см. Главу 8) и был погребен в роскошной усыпальнице Юйлин на Восточном династийном кладбище/ Циндунлин <33> [53, т. 4, с. 738, 741].

возможности прямого экспорта произведений китайского искусства побудили Францию первой на Западе предпринять попытку моделирования в художественном ремесле собственной версии «китайского» стиля. Цяньлун, родившийся позже и проживший дольше Людовика XIV, успел застать начало следующей эпохи: кончина цинского императора в 1799 году совпала с завершением аристократического века в Европе. Произошедший тогда же во Франции государственный переворот привел к вершинам власти первого консула (Ил. 67), а затем и основателя новой (императорской) династии Наполеона Бонапарта (1769—1821), представлявшего интересы крупной французской буржуазии.



Ил. 67

Как верно заметил Стивен Гандл, «возвышение этого человека нового типа, этого порождения своего времени, означало, что произошла смена эпох» [33, с. 30]. Наполеон был личностью, доказавшей всему западному миру, что величие, слава и даже императорское достоинство могут быть свойствами не наследуемыми, а приобретенными. Однако, несмотря на весь свой нарциссизм, Наполеон, и сам осознавал, что он «выскачка». Именно это знание и побудило его вскоре стать «монархом божьей милостью» (Ил. 68). При дворе Наполеона, «произошел кажущийся возврат к церемониальным схемам прошлого», пережившим расцвет при Людовике XIV. Тем не менее, двор из Версаля перебрался в парижский дворец Тюильри, и вместо отдельной структуры (которой он был по желанию «короля-солнце») сделался опять неотъемлемой частью французской столицы с её салонами, празднествами и знаменитостями. По мнению того же исследователя, новая экстравагантность и блеск, напоминавшие культивацию роскоши в Версале, явились лишь внешним заимствованием: боевые генералы, крупные чиновники и банкиры награждались титулами и становились представителями новой аристократии, потеснившей дореволюционную. Парижский двор стал при Наполеоне скорее публичной, чем домашней структурой; правила этикета записали, и новоприбывшие получили возможность их изучать. Великолепие нового — императорского — двора «возмещало недостаток наследственных качеств, становилось средством, с помощью которого Наполеон собирался завладеть воображением Франции и всего мира» [33, с. 31—32]. Цель предпринятых усилий понятна: в результате буржуазной Французской революции (1789—1794) была разрушена тщательно разработанная система иллюзий, окружавшая суверена. Бонапарта уже не могли воспринимать ни наместником бога, ни отцом нации, поскольку почтение к власти, которая не была наследственной, «перестало служить основой

политического послушания» [33, с. 29]. Новые властные символы и формы репрезентации, избирательно воспринятые из прошлого, требовали от правителя нового типа как незаурядного актерского мастерства, так и способности учитывать эмоциональные, психологические и политические привязанности публики, что и доказала проходившая в Париже в 1804 году претенциозная церемония коронования Наполеона папой Пием VII, блестяще охарактеризованная академиком Е.В. Тарле (1874—1955) [140, с. 152—154].



Ил. 68

Артистический талант Наполеона проявлялся и менее публично, например, в едва распознаваемых даже самым близким окружением искусственных сценах ярости, которые разыгрывались перед иностранными дипломатами и имитировали подлинный взрывной темперамент, присущий натуре «императора французов». Артистизм позволял Наполеону указывать с глубоким знанием дела на недостатки классического театра своему современнику — знаменитому актеру Франсуа-Жозефу Тальма (Talma, 1763—1826), говоря: «Тальма, вы приходите иногда во дворец ко мне утром. Вы тут увидите принцесс, потерявших возлюбленного, государей, которые потеряли свои государства, бывших королей, у которых война отняла их высокий сан <...> Мой дворец полон трагедий, и я сам, конечно, наиболее трагическое лицо нашего времени. Что же, разве мы поднимаем руки кверху? Изучаем наши жесты? Принимаем позы? Нет, не правда ли? Мы говорим естественно, как говорит каждый, когда он одушевлен интересом или страстью. Так делали и те лица, которые до меня занимали мировую сцену и тоже играли трагедию на троне. Вот примеры, над которыми стоит подумать» (цит. по: [140, с. 140]).

Войны, сопровождавшие всю стремительную карьеру Наполеона, затрудняли для него любое творчество вне политики и дипломатии. Даже в области международной торговли он действовал, как генерал. Главной его целью неизменно оставалась Англия, по словам Е.В. Тарле, «экономически далеко опередившая наполеоновскую Францию, и вместе с тем стратегически недоступная для прямых ударов Наполеона вследствие владычества английского флота на морях. Наполеон <...> хотел изгнать английские товары не обилием, качеством и дешевизной французских товаров, что было невозможно, а штыками и ружьями, солдатами и таможнями, и изгнать со всего континента Европы. Чтобы разорить Англию, было мало, однако, уничтожить только её промышленность, нужно было подорвать и торговлю и торговое

мореплавание и свести к нулю значение британских колоний. Наполеон и на это пошел, воспретив ввоз сахара, хлопка, индиго, индонезийского чая, кофе, пряностей. Континентальная блокада для своего завершения логически требовала беспрекословного подчинения всей Европы и России воле Наполеона, т.е. всемирной монархии, к которой он явно шел <...>, прикрывая (довольно прозрачно) свои стремления термином «император Запада»» [140, с. 453].⁷³

Исход наполеоновских войн сделал очевидным преобладание в буржуазном обществе экономики над политикой и доказал непродуктивность попыток решения экономических проблем военными средствами. Но значение «императора французов» в мировой культуре столетия трудно переоценить. Наполеон выступил вдохновителем «имперского» стиля — ампира (франц. empire), завершившего развитие западного классицизма и обозначившего верхнюю границу эклектики. При Наполеоне в живописи расцвел жанр портрета, прежде всего, парадного <34>. Ампир в архитектуре и ремесле характеризуют подчеркнутая монументальность форм и помпезный декор, включающий атрибуты войны, стилизованные в духе искусства императорского Рима, а также (сделавшиеся популярными после африканских походов Бонапарта) декоративные элементы, скопированные с памятников Древнего Египта. «Имперский» стиль получил международное признание, распространившись в первой трети XIX века в искусстве стран-участниц Наполеоновских войн.

⁷³ Е.В. Тарле поясняет свою мысль следующими положениями: приняв императорский титул, Наполеон Бонапарт желал показать, что он выступает преемником не прежних французских королей, а Карла Великого, тысячелетием раньше (в 800 г.) ставшего императором и продолжателем традиций другой, значительно более древней империи — Римской. Наследуя правителям обеих империй, Наполеон хотел считать себя «объединителем стран Западной цивилизации». «Перед походом в Россию в 1812 г. колоссальная держава Наполеона, если <...> говорить лишь о Европе, была размерами больше Римской империи и несравненно богаче и населеннее её. Но в первый момент, когда Европа узнала о плане Наполеона воскресить империю Карла Великого, это было многими сочтено за безумную гордыню и за дерзкий вызов зарвавшегося завоевателя всему цивилизованному миру» [140, с. 150—151].

Примечательно, что в произведениях французского ампира заметна та же предельная внятность и ориентированная на древний прототип археологическая холодность черт, что и в образцах «стиля Цяньлун», созданных в конце этого правления.

Наполеона вполне обоснованно причисляют также к прародителям «высокого» стиля современности — гламура, допускающего повторение любого эксклюзивного образца в дешёвых материалах и технологиях массового производства, и наоборот (см. Главу 12).⁷⁴ Автором термина «гламур» явился английский писатель-романтик Вальтер Скотт (Scott, 1771—1832), предложивший этот неологизм, чтобы обозначить в поэме «Песнь последнего менестреля» (1805) чудесную силу иллюзий, благодаря которой обыденность кажется великолепием. Упоминание о гламуре («It had much of glamour might / В нём было многое от силы гламура»), как считает Стивен Гандл, косвенно отсылало читателя к образу и «фантастическому, почти беллетристическому характеру поступков» Наполеона Бонапарта, коронованного за год до выхода поэмы.⁷⁵

Возможно, даже не желая того, «император французов» сумел по-новому ориентировать европейское сознание: «он сам сделал себя, из

⁷⁴ О начавшемся при Наполеоне преобладании массового (рыночного) вкуса, характеризующего современный гламур, свидетельствуют, например, трансформации эффектного конного портрета «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (1800, художник Ж.-Л. Давид, Ил. 67). В этом (по выражению Л. Вентури) живописном «образе народной риторики» несущий императора «пегий конь, поднявшийся на дыбы, взлетает над Альпами, как Пегас войны». Ставшая сразу знаменитой, «фигура на коне тысячи раз воспроизводилась в бронзе и гипсе, на каминных часах и на деревенских сундуках, резцом гравера и карандашом, на обоях и тканях — словом повсюду» [23, с. 130—131].

⁷⁵ Слово «гламур/ glamour» имеет шотландские корни, выступая производным от двух созвучных ему — «glimbr/ великолепный» и «glam-skygn/ смотрящий с завистью». Стивен Гандл верно заметил глубинное сходство между двумя современниками — изобретателем термина-неологизма Вальтером Скоттом и вдохновившим его Наполеоном — полагая, что, хотя активность Бонапарта и английского писателя-романтика реализовывалась в разных направлениях, чертами, сближающими их, оказались эклектичность и присущая творчеству обоих фантастическая смесь старины и новизны [33, с. 37—38].

никого превратившись в могущественного императора, он изменил свою страну и свой собственный образ» [33, с. 35]. Его невероятные достижения поразили воображение Запада и стимулировали перемены эпохи романтизма. Наполеоновские войны и буржуазные революции, разрушая архаичные политические и социальные структуры, обусловили кардинальное обновление западного мира — как в материальном, так и в духовном отношении. Отмеченная обострённым чувством времени и личной к нему причастности эстетика романтизма пришла в западной культуре на смену рациональной, иерархичной по своей сути, эстетике Просвещения [63, с. 12]. Столетием позже, в начале XX века, когда и народы Азии были, наконец, охвачены подобными «глубокими брожениями», именно «Наполеон, а не Конфуций» становится также героем молодого поколения китайцев [168, с. 266—267].

В Великобритании, где индустриализация завершилась значительно раньше, чем во Франции, а война с Наполеоном стимулировала консолидацию общества, условия политической стабильности благоприятствовали обновлению культуры. Уже при Георге III в британской архитектуре «зазвучали романтические ноты», и господство классицизма было потеснено «подражаниями средневековью и Востоку», в русле которых происходило формирование «китайского» и неоготического стилей [22, с. 298]. Георг IV (1762—1830, на троне с 1820), начавший править в 1811—1820 годах как принц-регент при больном отце Георге III, в отличие от своего предшественника, любил роскошь и до конца дней оставался почитателем культуры Поднебесной империи и личности Наполеона Бонапарта. Во время собственной коронации (1820) Георг, имитируя коронационный спектакль Наполеона, по словам очевидца, выглядел на церемонии в Вестминстерском аббатстве как «ослепительная птица Востока» [33, с. 46] (Ил. 69).

Стиль Регентства — романтическая версия английской эклектики, наиболее отчетливо прослеживается в архитектуре, где подвизались многие взаимно несхожие мастера, в том числе целиком принадлежащие XVIII веку Уильям Чемберс, Роберт Адам и Генри Холланд <35>, а также давшие начало зодчеству XIX столетия сэр Джон Соун (1753—1837) и Джон Нэш (1752—1835). Выполненные по августейшему заказу проекты резиденции Карлтон-Хаус и Брайтонского павильона позволяют осознать свершившийся в архитектуре периода Регентства качественный переход.



Ил. 69

Резиденция Карлтон-хаус, удовлетворяя страсть принца к восточной экзотике, думается, была, вопреки оценке некоторых современников, весьма элегантною постройкой. Она создавалась в 1780-х и вскоре, в 1826 году, подверглась разрушению, как и другие затратные проекты в «китайском» стиле, возмущавшие английскую общественность. Согласно сжатой формуле Доон Джекобсон, Генри Холланд сумел воссоздать в этой резиденции «реимпортированный» им из Франции «ориентализм Чемберса, облагороженный на галльский манер» (обстановкой интерьеров занимался француз Луи Дагер). Завершенная в 1790-м и разрушенная уже в 1808 году Китайская гостиная была образцом «георгианского стиля в манере шинуазри», сочетающим изящную фантазию со строгостью неоклассических форм. Гравюры с изображением интерьеров Карлтон-хауса сохранились в «Книге рисунков для краснодеревщиков и обойщиков» (1793) Томаса Шератона, писавшего: «Хотя непросвещенному взору комната может показаться слишком экстравагантной, общее впечатление таково, что декор полностью соответствует достоинству владельца» (цит. по: [47, с. 187—188]).⁷⁶

Разительный контраст резиденции Карлтон-хаус составляет существующий поныне Брайтонский павильон, в ходе строительства превратившийся из скромного особняка в помпезное дворцовое здание, полностью изменившее вид набережной в Брайтоне. Более четверти века Павильон оставался любимым детищем принца-регента, поскольку служил подмостками его страстного романа с Марией Фицгерберт, завершившегося тайной женитьбой в 1785 году. За год до

⁷⁶ В мемуарах капитана Гроноу эта резиденция характеризуется как «одно из самых безобразных и посредственных сооружений, уродующих Лондон» (цит. по: [33, с. 45]), но сама страстность оценки вызывает сомнения в её объективности. Известно, что перед разрушением Карлтон-хауса венценосный владелец открыл на три дня доступ в него публике, и только за последний день здесь побывало 30 тысяч посетителей. Думается, негативную реакцию современников вызывала не сама по себе эстетика архитектурной китайщины, но сквозящие в ней имперские претензии заказчика, неприемлемые для Англии первой трети XIX в., однако нашедшие понимание позднее — в Викторианскую эпоху.

этого события дом арендовал Луи Велтаджи — поверенный в личных делах принца. Проект Генри Холланда, сближавшийся с понятием о стиле шинуазри Чемберса и в целом отвечавший эстетике конца XVIII века, преобразовал сделанное принцем приобретение в стилистически близкую Карлтон-хаусу дорогую постройку для отдыха в часы досуга. В начале XIX века возникла серия проектов, так и оставшихся эскизами. В основе одного из предложений (Уильяма Пордерна) лежали известные английской публике зарисовки «европейского» дворца Цяньлуна в парке Юаньминъюань (см. Главы 9, 10) выполненные художником при посольстве лорда Маккартни Уильямом Александером <36>. В 1806 году Хэмфри Рэптон в серии из двенадцати акварелей пытался стилизовать Павильон как дворец Великих Моголов, а в 1813 — Джеймс Уайат разработал свой план дорогостоящих улучшений проекта, но не успел его осуществить. И лишь в 1815—1822 годах был, наконец, реализован план Джона Нэша, созданный в то время, когда финансовая ситуация принца стабилизировалась, и он еще сохранял интерес к проекту, постепенно утраченный после коронации [47, с. 190—192].

Приступив к превращению Павильона в экзотический, увенчанный куполом дворец «в духе Кублай-хана», Нэш решил сочетать здесь «индийский» фасад с интерьерами в «китайском» стиле (Рис. 10). В период строительства заказчик постоянно вносил в проект всё новые изменения (так, южная гостиная на протяжении 1815 года четырежды сменила облик). В отделке интерьеров использовались подлинные китайские обои, хотя общее впечатление больше зависело от деталей убранства, выполненных фирмой Фредерика Крейса по эскизам Роберта Джоунза. Союз дорогого современного комфорта и почти варварского великолепия, по мнению Доон Джекобсон, превратил Брайтонский павильон в некое подобие «живописного бреда голливудского кинорежиссера» [47, с. 188, 193]. Архитектурным

шедевром признан украшенный росписями интерьер Музыкальной комнаты, сочетавший красный цвет в разных оттенках с позолотой, чем определялось сходство этого интерьера с китайской лаковой шкатулкой.⁷⁷ Известно, что в Музыкальном салоне, озаряемом лампами из розового хрусталя, вырезанного в форме драконов и водяных лилий, королевский оркестр аккомпанировал Георгу IV, развлекавшему гостей исполнением популярных песен.

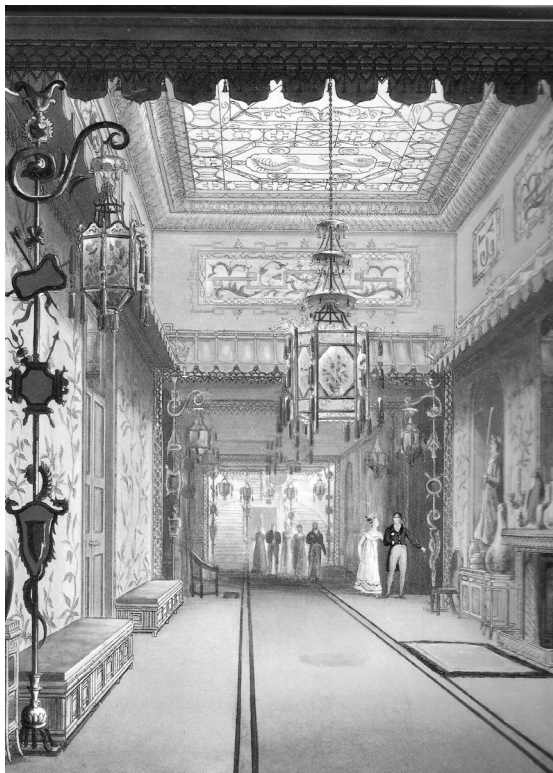


Рис. 10. Китайская галерея Брайтонского павильона (1838).

⁷⁷ В основу интерьера Музыкальной комнаты, по-видимому, был намеренно положен декоративный эффект цинских экспортных лаков, составлявших предметное наполнение европейских дворцов и богатых особняков. В собрании Государственного Эрмитажа хранится, к примеру, китайская шахматная доска из красного с золотой росписью лака, датирующаяся 1820-ми гг. На её тыльной стороне сохранилась бумажная наклейка «Из коллекции Его Высочества Михаила Георгиевича герцога Мекленбург–Стрелицкого. Дворец в Ораниенбауме» [74, с. 159, № 174].

Как полагает Стивен Гандл, в эклектичном «восточном» проекте Павильона, созданном «под влиянием <...> байроновских сочинений, <...> грёз и маскарада», и выстроенном в духе фантазий Вальтера Скотта неоготическом Виндзорском дворце принц-регент «не только стремился использовать самые популярные воображаемые миры, но также хотел перещеголять Наполеона в великолепии» [33, с. 45—46].

Поздний поклонник шинуазри и поверхностный подражатель Бонапарту Георг IV был человеком двух эпох и сопутствующих им культур. Происхождение и политические пристрастия прочно связывали его со старой аристократией, а любовь к удовольствиям, артистические наклонности и интерес к искусству (возможно, несколько театральный) сближали главного адепта шинуазри в Англии с персонажами эпохи гламура. Благодаря королевскому меценатству дух аристократической китайщины восемнадцатого века оказался отчасти перенесенным в буржуазное девятнадцатое столетие.

Заказчиками художественной реальности рубежа XVIII — XIX веков выступали состязавшиеся в роскоши государи Англии, Франции и цинского Китая. И это понятно: Поднебесная империя до начала Опиумных войн сохраняла величие, достигнутое при Цяньлуне; имперский дух Соединенного королевства питали быстрое развитие экономики и власть над обширными колониями, значительная часть которых располагалась в Азии; Франция же в правление Наполеона впервые стала империей, по своей мощи и протяженности сопоставимой с прошлыми мировыми державами Запада.

Отчетливо различимое стремление венценосных меценатов к зрелищности и великолепию придворного искусства, с одной стороны, и явная дихотомия традиционного начала и внешних заимствований («своего» и «чужого»), с другой стороны, обусловили эклектику как общий для всех сторон художественный метод. В силу политических и экономических обстоятельств эстетические предпочтения Цяньлуна

были близки одновременно вкусу короля Георга IV и культурной концепции правителя нового типа — Бонапарта.

«Имидж» Цяньлуна, заботливо созданный им самим, сосуществовал с реальной личностью и, в большей мере, чем у любого из его предков, обладал качествами художественного произведения. Отчасти поэтому значение четвертого маньчжурского государя в культуре и искусстве цинского Китая трудно переоценить. Цяньлун поддерживал все существующие традиции (конфуцианства, буддизма, даосизма), стремясь к личной образованности в китайском духе и продолжая неявно развивать адаптированные западные новации. Однако положение императора оставалось двойственным. Легитимность Цяньлуна основывалась на принадлежности к династии, утвердившейся в Китае за столетие до его собственного правления. Но при этом сама династия была «варварской» — маньчжурской, и её «хозяйское» обращение с китайской традицией (как и унаследованное буржуазией на Западе «владение» ушедшей в прошлое старой аристократической культурой) строилось на системе имитаций, принявших форму эклектики.

ЧАСТЬ II

АРХИТЕКТУРА

ГЛАВА 8. *Образ китайской традиции
в столичных дворцово-парковых ансамблях*

Цинская столичная архитектура решала проблему синтеза традиций северной и южной китайских школ, поляризовавшихся в южносунскую эпоху.¹ Наиболее полно этот синтез воплотили дворцово-парковые ансамбли главных городов империи Цин — Пекина, сохранившего после падения династии Мин свой столичный статус, и Шэньяня — столицы государства маньчжуров до завоевания ими Китая.²

Ил. 70



¹ Разделение при династии Южная Сун 南宋 (1127—1279) архитектуры Поднебесной на южное и северное направления (первое из которых китайские исследователи считают более близким исконной традиции, см.: [162, с. 261—262]), связано с захватом северных районов империи кочевниками — киданями и чжурчжэнями, образовавшими на завоеванной китайской территории собственные государства Ляо 遼 (907—1125) и Цзинь 金 (1115—1234).

² Шэньян 沈陽 (или Шэнцзин 盛景, маньчж. Мукден) расположен в пров. Ляонин; Пекин/ Бэйцзин 北京 («Северная столица» в пров. Хэбэй; см. также Главу 11) — одна из «шести великих древних столиц/ лю да гу ду» 六大古都 вместе с городами Чанъань 長安, Лоян 雒陽, Нанкин (Наньцзин) 南京, Кайфын 開封 и Ханчжоу 杭州 — столицами государства в годы правления нескольких династий. Нанкин, «Южная столица» империи Мин 明 — утратил при маньчжурах былое значение.

Вблизи Шэньяна при Канси и Цяньлуне возникли грандиозные дворцовые комплексы. Первый из них — заложенный Канси в китайских традициях летний Дворец (среди) горячих вод / Жэхэсингун 熱河行宮, иначе называемый Бишу шаньчжуан 避暑山莊 / Горная усадьба, убежище [от] летнего зноя — расположен среди природных гор и рукотворного озерно-островного парка, навеянного цинской архитектуре садами южного Китая [196, т.1, с. 183—185] (Ил. 70, Рис. 11).³



Рис. 11. Жэхэсингун (Бишу шаньчжуан) — летний дворец в южном китайском стиле вблизи Чэндэ. Фрагмент свитка (1704) придворных художников Канси.

³ Жэхэсингун расположен на территории Южной Маньчжурии, в районе современного города Чэндэ, в 250 км к северу от Пекина. Основные дворцовые здания созданы при Канси (Сюанье), когда эта местность была выбрана для летнего отдыха, охоты и развлечений императорской семьи. Резиденцию в Жэхэ почти ежегодно посещал геген-хутухта Занабазар, помогавший Канси налаживать отношения с монгольскими княжествами (прежде всего, с Джунгарией). Как полагали некоторые отечественные исследователи, после смерти Канси эта резиденция «не имела большого значения» (см.: [118, с. 203], цит. по: [124, с. 613, прим. 2 к док. № 181]). В реальности Жэхэсингун продолжали использовать по назначению Цяньлун и цинские правители XIX в., например, Цзяцин и Сяньфэн [95, с. 230].

Второй — дворцово-монастырский ансамбль Путоцуншэн 普陀宗乘 был создан по указу Цяньлуна в тибетском стиле [196, т.2, с. 220—221] (Рис. 12). Эта «малая Потала» в Жэхэ использовалась для дипломатических встреч цинских правителей с иностранными гостями (в основном монгольскими князьями и духовными лидерами Тибета). Она вторила облику резиденции далай-лам в Лхасе <37>.



Рис.12. Дворцово-монастырский ансамбль в «тибетском» стиле XVIII в. (Чэндэ).

Однако большинство масштабных проектов периода Цин связано с Пекином. Стремясь следовать канонам прошлых эпох, императоры маньчжурской династии сохранили традиционный набор китайских типовых зданий и ансамблей <38>. Архитектурные правила были в конце правления Юнчжэн (1723—1735) закреплены «Инженерным трактатом для управления работ/ Гунчэн цзофа цзэли» 工程做法則例, регламентирующим размеры и варианты декора построек [53, т. 6, с. 57]. Этот трактат имел ту же цель, что и его сунский предшественник — «Инцзао фаши» 營造法式 («Строительные стандарты/ Методы архитектуры», 1103) [53, т. 6, с. 589]. Оба канона унифицировали формы зданий, позволяли рассчитывать стоимость конструкций и сдерживать строительные расходы.

Китайская архитектура периода поздней империи по традиции основывалась на модульном принципе, однако числовые значения модулей изменились <39>. Трансформировались также строительные методы и эстетика зданий. Если в сунских ансамблях уклон крыш главных построек, относящихся к высшим рангам, был более крутым, что зрительно выделяло основные элементы ансамбля, то соответствующий угол в цинских строениях всегда одинаков. Как показала М.Ю. Шевченко, в архитектуре эпохи Сун угол наклона скатов крыши определялся из глубины здания. Для этого на требуемую высоту поднимали коньковый прогон, а затем от его верха отсчитывали величину излома в точках каркаса, получая высоту крепления прогонов крыши. Цинские строители, напротив, начинали с самой низкой точки каркаса (с пологого ската), и в этом случае величина излома кровли кверху резко возрастала. Если скаты крыш и конек в сунской архитектуре имели небольшой продольный изгиб, то в цинской — все продольные балки были строго горизонтальными, коньки крыш прямыми [162, с. 272—273, ил.10—12]. Традиционные китайские консоли *доугун* 斗 拱 <40>, пластическая выразительность которых определялась декоративными завершениями, в маньчжурское время уменьшились в размерах, но располагались чаще, чем в более ранних постройках; в отличие от сунской архитектуры, в цинской почти не было построек «с отсутствующими надпролётными консолями» [162, с. 268].

Приверженность идее культурной трансмиссии позволяла, насколько возможно, сберечь в изменившихся условиях пропорциональное и конструктивное соответствие официальных зданий архитектурному канону сунского классицизма. Вместе с тем маньчжурские правители Поднебесной выступили заказчиками нового художественного стиля, характеризующего и поныне исторический ансамбль Северной столицы. Официальной императорской резиденцией династии Цин в Пекине остался Пурпурный запретный

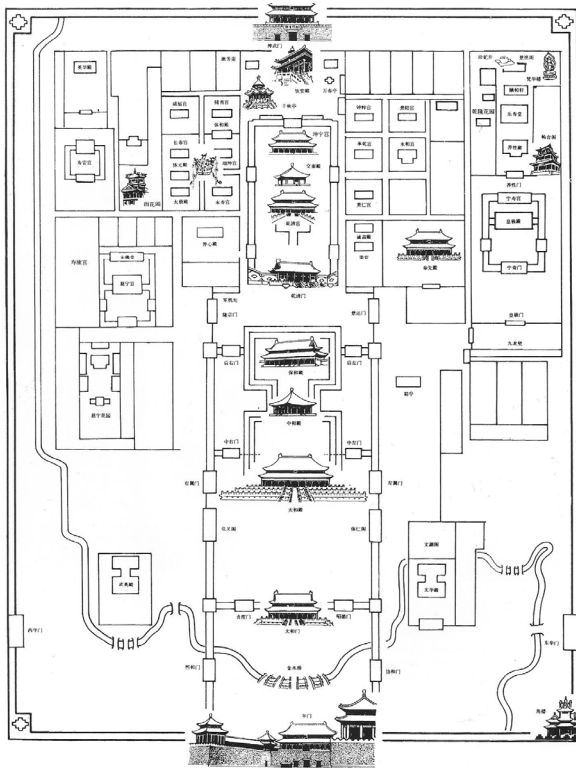
город/ Цзыцзиньчэн 紫 禁 城 , заложенный в период Мин.⁴
 Трансформации этого ансамбля при маньчжурах отразили развитие минского имперского стиля.



Ил. 71

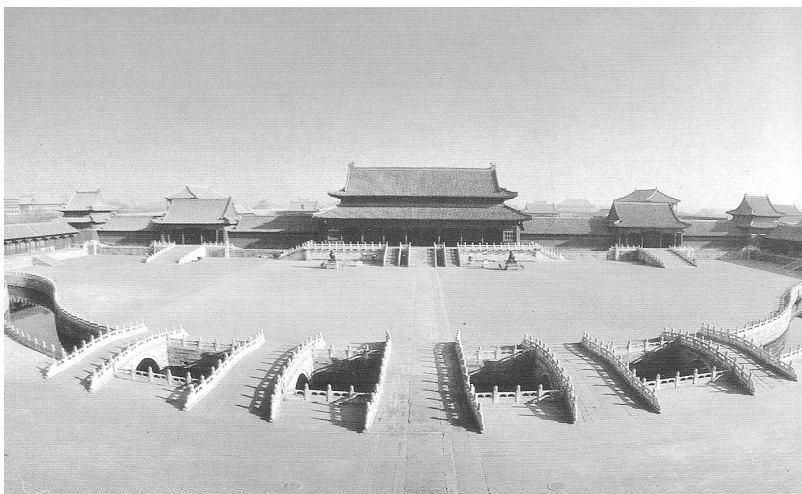
⁴ Общая площадь пекинского дворца Цзыцзиньчэн (ныне дворцовый музей Гугун 故 宮) около 72 га. Как отмечает Лоу Цинси, традиционная технология строительства, позволявшая рассчитать любую конструкцию по эталонным размерам, организовать отдельное производство и доставку деталей на место сборки зданий, уже в эпоху Мин обеспечила быстрое (примерно за 15 лет) завершение огромного ансамбля, включающего многие десятки павильонов и внутренних дворов. В опорных столбах и балках дворцовых зданий использована древесина, поступавшая из провинций Чжэцзян, Цзянси, Хунань и Хубэй; кирпичи изготовлены в г. Сучжоу; глазурованная черепица — в Пекине, где с этой целью создали специальные мастерские (на улице Люличан); белый камень для фундаментов, балюстрад и мощения дворов везли в Цзыцзиньчэн из окрестностей Северной столицы [94, с. 21—25].

Запретный город сформирован как сумма отдельных сооружений и пространств, определивших преобладание горизонтальной динамики (двумерной планировочной сети над высотными доминантами), а также эффект дистанции — признак официального, парадного искусства. Сложившийся уже в XV веке дворцовый план имеет форму прямоугольника (961×753 м), вытянутого по оси юг–север (Ил. 70, 71). В основу композиции Запретного города положен принцип симметрии основных зданий относительно центральной оси (Ил. 72), что особенно заметно в расположении официальных тронных залов Внешнего двора (Вайчао 外朝); планировка Внутреннего двора (Нэйтин 内廷), включающая расположенный на севере Сад Императорских цветов (Юйхуаюань 禦花園) отличается несколько большей свободой.



Ил. 72

Снаружи Пурпурный город окружен рвом и десятиметровыми крепостными стенами с угловыми башнями и воротами на каждой из четырех сторон. Главными по традиции считаются Полуденные (южные) ворота/ Умэнь 午門 — самое высокое (около 38 м), обозначавшее ранг императора сооружение дворца в виде центрального терема и боковых флигелей с башнями. Находящийся позади ворот широкий двор, вымощенный белым камнем, пересечен полукружьем Золотого канала (Цзиньшуй 金水) с перекинутыми через него пятью дугообразными мостами (Ил. 73).



Ил. 73

На севере двора расположены следующие ворота Тайхэмэнь 太和門 (Врата высшей гармонии), открывающие доступ к трём главным зданиям Вайчао/ Внешней (южной) части дворца — павильонам Высшей гармонии/ Тайхэдянь 太和殿, Справедливости и гармонии/ Чжунхэдянь 中和殿 и Сохранения гармонии/ Баохэдянь 保和殿, которые использовались для проведения государственных приемов и официальных церемоний (Ил. 74). Меридианная ось Нэйтин/

Внутренней (северной) «половины» Запретного города в свою очередь отмечена расположением трёх центральных павильонов — Дворца небесной чистоты/ Цяньцингун 乾清宮, Павильона соединения Неба и Земли/ Цзяотайдянь 交泰殿 и Дворца земного спокойствия/ Куньнингун 坤寧宮.



Ил. 74

Цяньцингун 乾清宮 служил жилыми покоями императорской четы с периода Мин до правления Канси. В годы Юнчжэн он превратился в рабочий кабинет государя, а роль жилого помещения приобрёл Павильон пестования духа/ Янсиньдянь 養心殿, расположенный на границе с гаремом — комплексом шести Западных дворцов/ Силюгун 西六宮 [221, с. 66—67]. С периода Цяньлун Янсиньдянь стал кабинетом правящего императора; тогда же находящийся в этом здании небольшой Зал трёх раритетов/ Саньситан 三希堂 сделался художественной студией государя и хранилищем придворной коллекции шедевров живописи и каллиграфии [190, ил. 108] (Ил. 75).

Цзяотайдянь 交泰殿 использовали поначалу в качестве приемной цинских императриц, но в 1746 году этот небольшой квадратный в плане павильон стал местом хранения двадцати пяти государственных печатей [190, ил. 55, комментарии]. Интерьер Куньнингун 坤寧宮 (бывшей опочивальни минских императриц) перестроили уже при первом цинском правителе Шуньчжи: в восточной половине здания разместили императорские брачные покои, в западной — кумирню с отопляемой лежанкой (каном) и утварью для приготовления жертвенной пищи маньчжурским богам [94, с. 39— 40].



Ил. 75

Каждое дворцовое строение представляет собой установленную на высоком фундаменте легкую каркасную конструкцию из деревянных столбов-опор и балок перекрытия; вынос крыш поддерживается рядом сборных деревянных консолей *доугун* 斗拱, о модульном значении которых сказано выше. Доугуны дворцовых павильонов по традиции отделаны резьбой и росписью; их основные элементы окрашены, а края

форм обведены по контуру более темной краской или золотом. Вместо росписи на деревянную конструкцию зачастую наклеен профилированный картон с раскрашенным типовым рисунком, создающий впечатление низкого резного рельефа: удешевляя отделку, картон защищал деревянные детали от негативных атмосферных влияний.⁵



Ил. 76

Отличительной чертой главных дворцовых павильонов сделались в цинское время массивные двойные кровли, облицованные желтой глазурованной черепицей (желтый — символический цвет китайского императора); стены зданий окрашены в пурпурно-красный цвет (знак светлого, мужского начала ян 陽). Имея символический план, цветовое решение Пурпурного города способствует также эстетической

⁵ Подобный прием встречается не только в зданиях Запретного города, но также в пекинском Храме Неба/ Тяньтань 天壇 [76, с. 66—67]<41>.

выразительности архитектуры. Охристая желтизна черепичных крыш и пурпур в окраске стен дворца сочетаются с белизной каменных фундаментов и пепельно-серым цветом напольных плит в павильонах. В декоративной отделке Внешних палат, и самой грандиозной из них — Тайхэдянь 太和殿 (размеры: 63×37 м; высота 35,05 м),⁶ напоминая о роли здания, доминируют изображения дракона — символа мужского начала и императорской власти (Ил. 76, 77). В зданиях Внутреннего двора — Цзяотайдянь 交泰殿 и Куньнингун 坤寧宮 с драконами соседствуют обозначающие функцию зданий изображения фениксов — символов императрицы и женского начала инь 陰.



Ил. 77

⁶ Авторы статей о пекинском дворце указывают несколько разные размеры Тайхэдянь. Приведенные выше размеры соответствуют изданию: [196, т. I, с. 60—63].

Шесть Западных/ Силюгун 西 六 宮 и столько же симметричных им Восточных дворцов/ Дунлюгун 東 六 宮, обрамляющих группу главных павильонов Запретного города, использовались при маньчжурах как покои императриц и наложниц государя. В устройстве всех дворцовых палат с отдельным двором и собственным входом угадывается принцип, характерный для жилой усадьбы *сыхэюань* 四合院 Северного Китая, в которой здания распределялись по периметру прямоугольного двора, причем главная постройка была обращена входом к югу, остальные — внутрь двора. Обстроенный павильонами прямоугольный двор, исторически сложившийся в северной архитектуре, служит композиционным модулем в структуре Пурпурного города.



Ил. 78

Контраст регулярной планировке официальных и жилых покоев дворца составляли более свободные композиции внутренних садов, среди которых особую роль играл находящийся у северных дворцовых

Ворот упорядоченной добродетели/ Шуньчжэньмэнь 順貞門
 миниатюрный Сад Императорских цветов/ Юйхуаюань 禦花園
 (80×140 м) — место отдыха императриц и придворных наложниц [194,
 с. 268—269] (Ил. 78, 79).⁷



Ил. 79

⁷ Имя северных ворот напоминает о символической роли китайского императора, носителя культуры и цивилизации: поступающая с юга, через главные дворцовые Полуденные врата/ Умэнь 午門 космическая энергия *ци* 氣, пронизывая резиденцию правителя, выходит через северные врата, распространяя «упорядоченную добродетель» на всю Поднебесную. Характерно, однако, что за вратами Шуньчжэньмэнь в окружной дворцовой стене находились ещё более северные ворота Божественного воинства/ Шэньумэнь 神武門, чьё название отвечает воинственному духу маньчжурской династии.

Как и другие камерные сады Запретного города, Юйхуаюань соединял в себе принципы северной (дворцовой) и южной (усадебной) школ традиционного паркового искусства. Общая планировка сада и размещение обнесённых каменными бордюрами деревьев, горок, архитектуры подчинялись законам симметрии, лежащим в основе ансамбля Цзыцзиньчэн. Сходство с южными парками обусловлено нарочитой декоративностью Юйхуаюань, которая задана небольшими водоемами и каменной горкой, увенчанной павильоном — четким силуэтом среди крон старых сосен и кипарисов (Ил. 78).

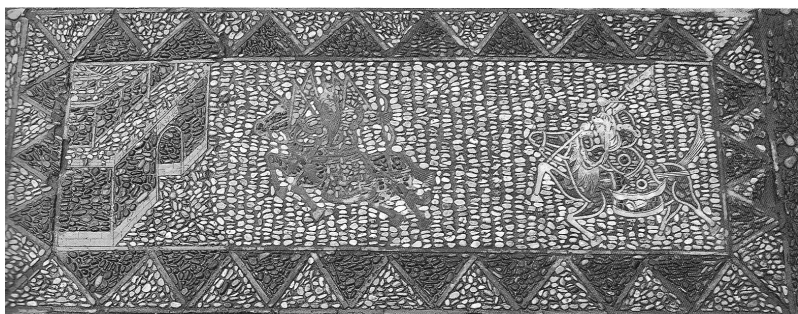
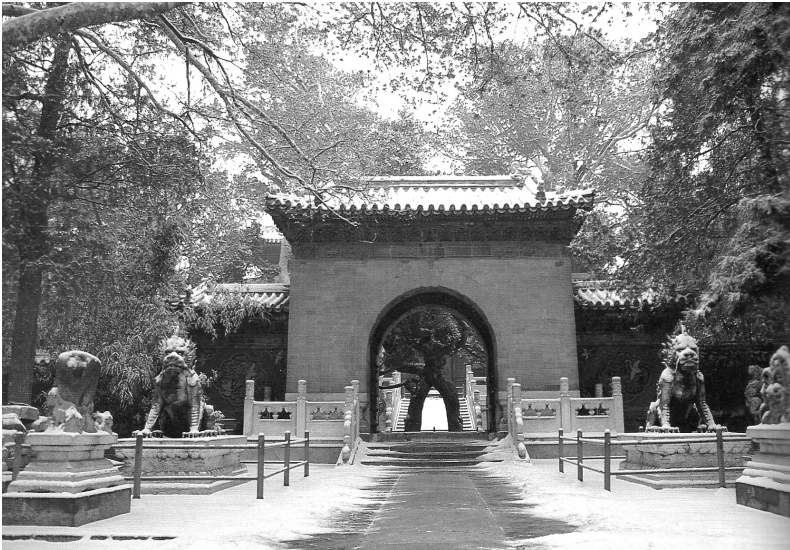


Рис. 13. Выложенные галькой фигуры всадников на дорожке сада Юйхуаюань.

Широтная ось сада отмечена симметричным расположением трёх зданий: прямоугольного в плане Циньаньдянь 欽安殿 (Павильона Высочайшего спокойствия), лежащего на пересечении с главным меридианом дворцового ансамбля, и двух фланкирующих павильон ротонд — Ваньчуньтин 万春亭 (Беседки десяти тысяч весен) на востоке (Ил. 79) и Цяньцютин 千秋亭 (Беседки тысячи осеней) на западе. Границы Юйхуаюань зрительно увеличиваются за счет интенсивной смены впечатлений, изощренности декора, сочетающего причудливые камни и цветники, дорожки с узорами, выложенными галькой (Рис. 13). Старые деревья, придавая ощущение времени, играли

в Саду Императорских цветов ту же роль, что и «руины» в современных ему европейских парках.⁸

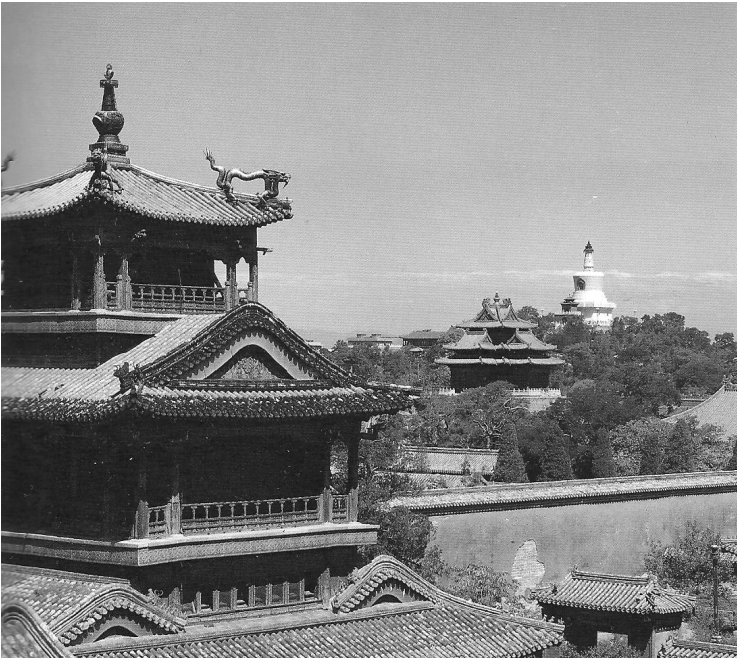


Ил. 80

Павильон Высочайшего спокойствия (Циньняндянь) в Саду Императорских цветов — это самый ранний даосский храм дворца

⁸ Эффект разнообразия, достигнутый в Юйхуаюань сочетанием на небольшом пространстве различных ландшафтных выдумок, отличает и европейские сады стиля рококо, к которым, по мнению Д.С. Лихачева, принадлежал ныне утраченный сад в Твикенхеме на Темзе, известный благодаря сохранившимся изображениям. Создатель и владелец этого сада английский поэт и философ Александр Поп (Pope, 1688—1744) сделал семантическим центром композиции знаменитый «грот» (от итал. grotta — античные руины [170, с. 68—69]), именовавшийся «Раковинным храмом» из-за размещенной в нём коллекции памятных даров: раковин, минералов и других диких, присланных друзьями поэта. Отвечая выраженному в европейской культуре того времени стремлению «возродить» античность, «храм» в Твикенхеме вторил форме классической ротонды и стал образцом для архитектуры малых форм в западных пейзажных парках конца XVIII—XIX вв. [87, с. 177—180]. Визуально он, по-видимому, сближался с ротондами сада Юйхуаюань. В западной архитектуре эпохи Ренессанса встречаются гроты двух типов: помещения с рустованными элементами и нарочито огрубленными пропорциями, расположенные в цокольной части главного здания ансамбля, либо отдельные постройки павильонного типа. Декорацию «гrotтов» нередко составляют выложенные галькой сюжетные изображения (см., например: [70, с. 205]), имеющие принципиальное сходство с галечными картинами на дорожках сада Юйхуаюань.

Цзыцзиньчэн, сохранившийся с эпохи Мин на севере, у внутренних ворот Тяньимэнь 天一門 (Первые Небесные врата) [190, ил. 76].



Ил. 81

Пурпурный город вбирает в себя также буддийские святилища, расположенные в северо-западных внутренних дворцах Долголетия и здоровья/ Шоукангун 壽康宮 и Долголетия и мира/ Шоуаньгун 壽安宮 квартала вдовствующих императриц и наложниц; в лежащем южнее комплекса Цынингун 慈寧宮 Саду цветов благотворного мира/ Цынинхуаюань 慈寧花園 и многоэтажном Павильоне цветов под дождем/ Юйхуагэ 雨花閣 — тантрическом храме, который, по желанию Цяньлуна, был выстроен в 1750 году вблизи шести Западных дворцов (Сиюгун) [190, ил. 99, комментарии] (Ил. 81, 82).

Китайское название храма Юйхуагэ имеет очевидный эротический смысл. Как полагают некоторые французские исследователи, его

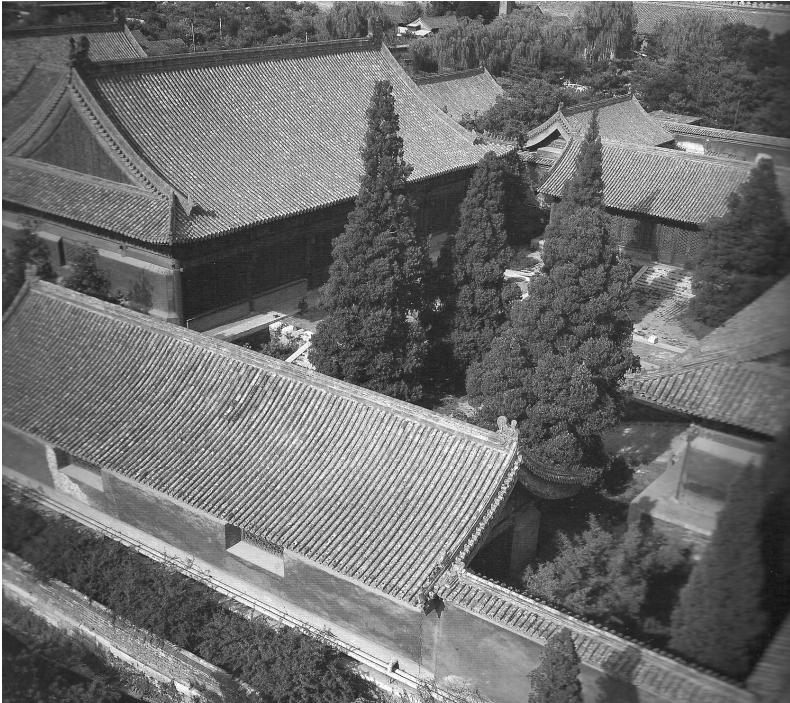
архитектура воспроизводила форму Башни посвящения/ м'Тхо-лин в Западном Тибете [12, с. 55]. В реальности верхняя часть Павильона цветов решена как традиционный многоярусный терем лоу 樓, однако, в отличие от жилых зданий, его венчает миниатюрная модель тибетской ступы (Ил. 81).



Ил. 82

В маньчжурское время лишь некоторые дворцовые помещения, отстроенные в период Мин, сохранили свой первоначальный вид. К ним относится Зал воинской доблести/ Уиндянь 武英殿, служивший при Цяньлуне дворцовой печатней. Расположенный симметрично этому залу к востоку от центральной оси дворца библиотечный комплекс Палат глубокой учености/ Вэньюаньгэ 文淵閣 сильно пострадал от пожара в конце правления минской династии и был восстановлен при Канси. Тогда же в библиотечном комплексе реставрировали Павильон литературной славы/ Вэньхуадянь 文華殿 и

построили Павильон провозглашенного интеллекта/ Чуаньсиньдянь 傳心殿. В период Цяньлун к зданию Вэньхуадянь пристроили специальный зал для хранения дворцового экземпляра «Коллекции книг по четырем разделам/ Сы ку цюань шу 四庫全書» [190, ил. 39, 42] (Ил. 83).



Ил. 83

Обновленная библиотека не только подчеркнула ранговую принадлежность главного столичного дворца, но также обозначила культурную программу маньчжурской династии: создание грандиозного свода «Сы ку цюань шу» считается важнейшим гуманитарным достижением цинской эпохи (см. Главу 7).

До периода Цяньлун крупное строительство жилых помещений в Запретном городе было редкостью ввиду политических и

общественных колебаний, сопровождавших воцарение маньчжурской династии. Первые серьезные преобразования коснулись северо-западного Дворца благотворного мира/ Цынингун 慈寧宮, обозначенного уже на столичном плане периода Канси. В начальный год эры Цяньлун этот ансамбль отремонтировали и в его просторном западном дворе выстроили новый внутренний Дворец долголетия и здоровья/ Шоукангун 壽康宮, предназначенный для проживания матери правящего императора (Вдовствующей императрицы Чунцин 崇慶皇太后). В процессе дальнейших ремонтов и реконструкций, результатом которых стало появление нескольких новых галерей, строители большей частью придерживались планировки, сложившейся в 1736 году.⁹

Существующую поныне композицию квартала вдовствующих императриц и наложниц образуют: центральный дворец Цынингун, расположенный южнее него Сад цветов благотворного мира/ Цынинхуаюань 慈寧花園; дворец Шоукангун на западе; три малых дворца на севере и три резиденции на востоке. Малые внутренние дворцы (Шоучжунгун, Шоудунгун, Шоусигун) и резиденции (Шоутуосо, Шоуэрсо, Шоусаньсо) выстроили при императоре Гуансюй в 1891 году [95, с. 218]. Убранство интерьеров в главных павильонах включало декорированный кессонами потолок с изображениями драконов; отделанные сквозной резьбой перегородки, ширмы, дверные и оконные проемы; дополненные иногда балдахинами отапливаемые лежанки-каны и тканевые (шелковые) обои стен и потолков. В дворцовых пристройках для наложниц среднего и нижних рангов стены

⁹Современные обмеры показали, что мерой длины во всех основных постройках дворца Шоукангун был цинский цунь (3,24 см). Поскольку модульные отношения этого малого ансамбля в Запретном городе отвечают нормам «Инженерного трактата/ Гунчэн цзофа цзэли», они подтверждают датировку китайских исследователей, полагающих, что в первый или второй год после его обнаружения Шоукангун был уже полностью отстроен [95, с. 223].

были оклеены бумагой. При эксплуатации дворца Шоукангун внутреннее убранство помещений зачастую менялось: многие зафиксированные в фискальном отчете о строительных работах элементы интерьера были, отвечая новым требованиям, перенесены в соседние помещения или демонтированы.¹⁰

По действующим правилам реконструкция ансамбля Шоукангун проводилась перед сменой владелицы: в 1820 году ради переселения в него императрицы Сяохэжуй — супруги только что почившего императора Цзяцина, и в 1861 году, после смерти Сяньфэна,¹¹ когда планировался так и не состоявшейся переезд в этот дворец его жен — императриц Цыань и Цыси. Согласно намерению Цяньлуна, выстроенный для его матери дворец Шоукангун следовало и в будущем использовать в подобном качестве: «Здесь должно быть дворцу на десять тысяч лет, не должно тут хранить портретов матери государя и дощечек с посмертными именами» (цит. по: [95, с. 217]). Иными словами, этот внутренний дворец Запретного города не мог повторить судьбу бывшего дворца Юнчжэна, превращенного при Цяньлуне в ламаистский храм Юнхэгун 雍和宮 (Ил. 65).¹²

¹⁰ Из того же отчета известно о вторичном использовании материалов при ремонте или реконструкции дворцовых строений, например, об утилизации «старого кирпича» [95, с. 218—223].

¹¹ Император Сяньфэн (1851—1861), желая ограничить притязания на трон императрицы Цыси и своего брата Великого князя Гун, назначил перед собственной кончиной в летней резиденции Жэхэсингун нескольких высших сановников членами Регентского совета, чтобы передать им управление государством. Цыси нарушила эти планы и, действуя совместно с князем, добилась издания указа об официальном вступлении на престол малолетнего императора Тунчжи, которое состоялось в павильоне Тайхэдянь Запретного города девятого числа десятого месяца 1861. Когда в конце девятого месяца процессия с телом Сяньфэна вступила в Пекин, князь Гун обнародовал заверенный императорской печатью указ о смещении и взятии под стражу членов Регентского совета [53, т. 4, с. 730—733]. Регентшами при Тунчжи стали две Вдовствующие императрицы Цыань и Цыси, поселившиеся во Дворце долгой весны/ Чанчуньгун вблизи Пекина (см. Главу 10).

¹² Дворец Юнхэгун, расположенный во Внутреннем городе Пекина, принадлежал императору Юнчжэну в бытность наследным принцем Иньчжэнь, а после смерти владельца там было выставлено для прощания его тело. По распоряжению

Создавая Дворец долголетия и здоровья (Шоукангун), Цяньлун соблюдал конфуцианский принцип сыновней почтительности (сяо 孝), основополагающий для китайской культуры. Вместе с тем император формировал традицию строительства подобных дворцов, не только завещанную преемникам, но и продолженную им самим во дворце Спокойного долголетия/ Ниншоугун 寧壽宮, лежащем на северо-востоке Запретного города (Ил. 84).



Ил. 84

В период Мин на этом месте находился дворец Щедрого долголетия/ Жэньшоугун 仁壽宮 — обитель старейших императорских наложниц, ставшая при Канси покоями Вдовствующей императрицы. При Цяньлуне (в 1771—1776 годах) дворцовый комплекс перестроили, чтобы он мог стать личной резиденцией императора после его добровольной отставки на шестидесятом году

Цяньлуна этот дворец вскоре преобразовали в главный ламаистский храм Северной столицы, каковым он остаётся и теперь [197, с. 18].

правления.¹³ На событие прижизненной передачи власти намекает название Студии отшельника / Цзюаньцинъючай 倦勤齋, одного из зданий дворца Ниншоугун (Ил. 86—88). Однако из придворных архивов следует, что даже после формального отречения императора жилые покои дворца Спокойного долголетия так и не были обустроены [38, с. 189].



Ил. 85

Новый ансамбль, созданный Цяньлуном для личного пользования, представляется миниатюрной моделью Запретного города и по традиции состоит из двух частей: внешней, официальной, и внутренней, жилой. Официальную часть образуют главное здание, собственно Ниншоугун 寧壽宮, а также Павильон предельного величия/ Хуанцзидянь 皇極殿 и обсаженное рядами сосен

¹³Стоимость работ в Ниншоугун превысила 1,43 млн. лан серебром, см. [190, ил. 117—119, комментарии].

пространство между двумя внутренними воротами Ниншоумэнь 寧壽門 и Хуанцзимэнь 皇極門. В жилую часть входят: Зал вскармливания характера/ Янсиндянь 養性殿, Зал наслаждения долголетием/ Лэшоутан 樂壽堂 (служивший Цяньлуну помещением для чтения), а также Зал наслаждения миром и покоем/ Ихэсюань 頤和軒 [190, ил. 115—119, комментарии]. В композиционном и символическом смысле элементы дворца Ниншоугун были двойниками построек в личных покоях правящего императора на северо-западе Цзыцзиньчэн. Например, Зал вскармливания характера/ Янсиндянь 養性殿 ансамбля Ниншоугун по значению и названию соответствовал личному кабинету правящего императора Залу вскармливания духа/ Янсиндянь 養心殿.



Ил. 86

К жилым покоям комплекса Ниншоугун примыкает с западной стороны Сад цветов дворца Спокойного долголетия/ Ниншоугун

хуаюань 寧壽宮花園, отчасти решенный в регулярном (северном) стиле, отчасти тяготеющий к вольной планировке парков Юга (Ил. 85). Заимствованные из южных ансамблей живописность, многообразие пейзажных и архитектурных форм зрительно гармонизируют эту композицию, сильно вытянутую по меридианной оси (размеры сада: 160 × 37 м) [190, ил. 124—132]. Произшедшие при маньчжурах трансформации комплекса Ниншоугун и Пурпурного города в целом отражают специфику цинского придворного стиля, пережившего расцвет в период Цяньлун.

Характер архитектуры маньчжурской династии определяют те же, что и в других видах искусства, три основных направления: традиционное китайское, бывшее инерцией минского зодчества (к нему принадлежит большинство зданий пекинского дворца); сино-тибетское (которое в Пурпурном городе представляет Павильон цветов под дождем/ Юйхуагэ 雨花閣, Ил. 81, 82) и европейское. Реализация последнего направления в главном дворцовом комплексе империи Цин, по понятным причинам, не могла быть столь же явной, как в загородной императорской резиденции Юаньминъюань, где по указу Цяньлуна выстроили дворец в стиле западного барокко (см. Главы 9, 10).

В ансамбле Запретного города к европейскому направлению тяготеет (кроме упомянутых выше элементов Сада императорских цветов/ Юйхуаюань) также малая театральная сцена Студии отшельника/ Цзюаньцинъчжай 倦勤齋 (Ил. 86). Её пространство решено как трёхмерная инсталляция — в виде собранной из бамбука и дерева садовой беседки, размещённой на фоне тщательно прописанного полихромного пейзажа со старыми соснами и журавлями — символами долголетия, и воплощением женственности — глициниями в цвету [190, ил. 128] (Ил. 87, 88).

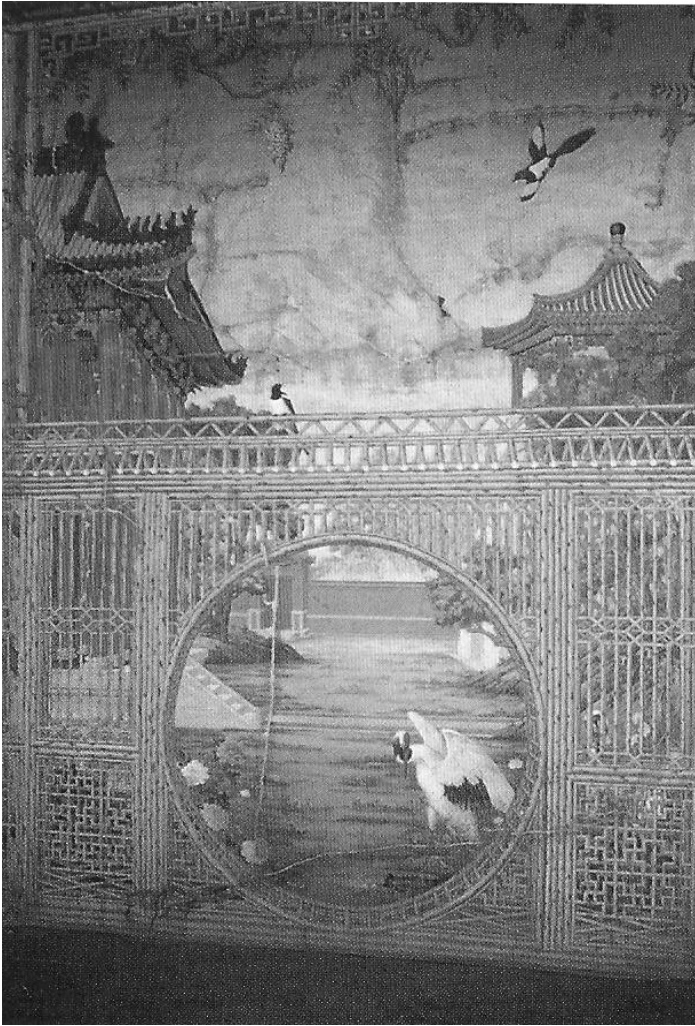
Назначение постройки и её декор ненавязчиво намекают на культурные и человеческие пристрастия Цяньлуна, почтенный возраст которого до конца дней был обласкан цветущей юностью приближенных. Вместе с тем изящная архитектурно-живописная обманка Студии отшельника, как видно, была вдохновлена современным ей европейским искусством.



Ил. 87

Подобные «перспективные обманки» использовались в западных архитектурно-парковых ансамблях, начиная с эпохи Возрождения. Написанные на стенах построек «обманные» картины Ренессанса и барокко обычно играли двоякую роль: забавляли посетителей и зрительно раздвигали границы художественно оформленного пространства [87, с. 181—182].

Обманка в Студии отшельника ближе всего к западным прототипам стиля рококо, которые служили ещё и целям театрализации (природной, реже архитектурной) среды.



Ил. 88

Традиционный полюс цинского стиля обозначен в комплексе Дворца долголетия Беседкой [жалования] наград [по случаю весеннего] очищения/ Сишантин 褉賞亭 — каноничным сооружением над рукотворным Каналом плавающих чаш/ Любэйцой 流盃渠 [190, ил. 124] (Ил. 89). Форма открытого строения с извилистым водным

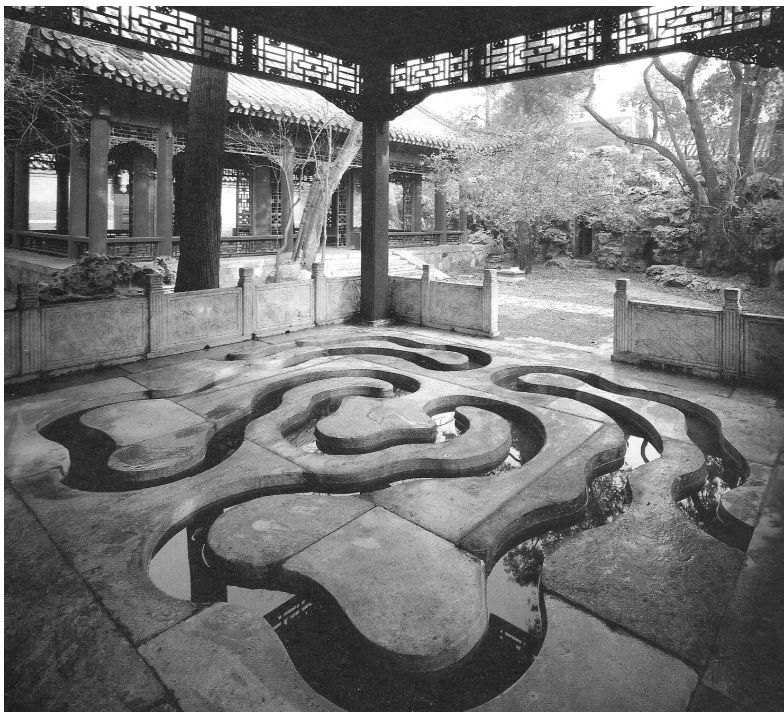
руслom, проложенным в каменном полу, описана в специальном разделе сунского архитектурного трактата «Инцзао фаши»; она имеет опубликованные аналогии эпох Сун и Мин среди памятников провинций Хэнань и Сычуань. Сама же идея строительства беседки над каналом соотносится с традиционной игрой китайских интеллектуалов «Кубок вина плывёт по излучине вод/ Цюй шуй лю шан» 曲水流觴,¹⁴ которая упоминается прославленным китайским каллиграфом Ван Сичжи 王羲之 (307? — 365?) в предисловии к не менее знаменитой поэтической антологии «Ланьтин-ши» 蘭亭詩.¹⁵

Беседка Сишантин во дворце Спокойного долголетия выдает интерес Цяньлуна к традиционному архитектурному сооружению, которое возникло благодаря забаве интеллектуалов, связавшей воедино средневековый культ образованности, поэзию и каллиграфическое искусство. Выступая в определенном смысле моделью самой китайской культуры, игра «Цюй шуй лю шан» явилась отдельной темой изобразительного и прикладного искусства. Пример тому — эмалевые

¹⁴ Суть игры «Цюй шуй лю шан» состояла в том, что её участники, располагаясь по берегам потока, пускали по течению винные чаши; каждый, перед кем чаша останавливалась, должен был выпить вино и прочесть стихи. В период Троецарствия и в начале династии Северная Вэй (386—534) винную чашу пускали по течению природных ручьев, но уже в годы правления вэйского императора Мин-ди 明帝 (420—423) от дворцового пруда проложили специальную канавку. Игра приобрела популярность при династии Восточная Цзинь (317—420), а при Южных и Северных династиях (420—581) и в период Суй (581—618) подобные рукотворные канавки существовали в парках столичного Лояна 雒陽. Беседка Сишантин в ансамбле Ниншоугун представляет собой одно из сооружений подобного рода в цинском Пекине и его окрестностях — две аналогичные беседки находились в летней резиденции Юаньминъюань [163, с. 145—147].

¹⁵ Введение к этой антологии называется «Ланьтин-суй 蘭亭序/ Предисловие [к стихам, сочиненным в] Беседке Орхидей». (Полное название сочинения — «Предисловие к стихам [написанным в] Павильоне орхидей [во время весеннего праздника] 3-го дня 3-го месяца/ Сань юэ сань жи Лань-тин ши суй» 三月三日 蘭亭詩序.) Его автор Ван Сичжи считается центральной фигурой в истории китайской каллиграфии. Творческое наследие мастера образовало основу ортодоксальной традиции, и до сих пор обучение каллиграфии в Китае начинается с копирования шедевров Ван Сичжи (хотя подлинники его работ не сохранились, в эпоху Сун они были предусмотрительно переведены в гравюры на камне и дереве) [53, т. 6, с. 877].

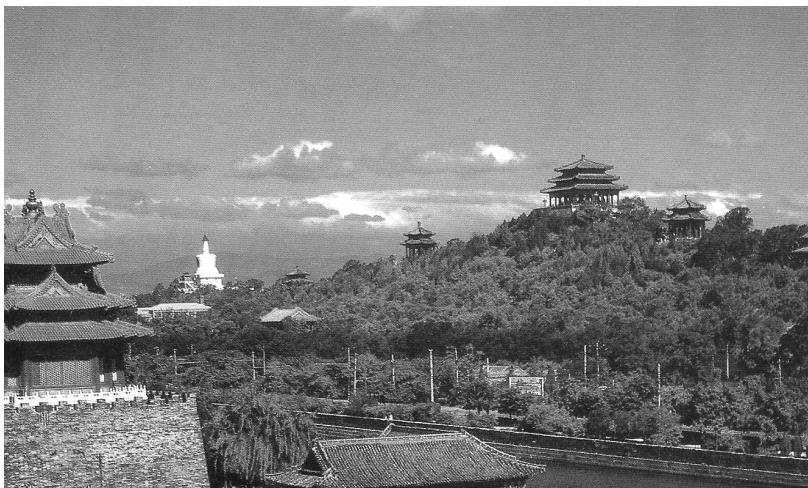
панно XVII века, композиции которых, изображающие игроков у ручья с плывущими по нему винными чашами, подражают живописи на свитке [200, с. 121, № 133, 134].



Ил. 89

Преобладанием цинского архитектурного стиля в целом отмечен сохранившийся поныне исторический центр Пекина. Сочетание симметрии традиционных жилых кварталов с асимметрией и живописностью садов, отстроенных в период Цяньлун, сделало облик столицы не только отчетливым и обозримым, но также легким и эстетически привлекательным. При маньчжурах были реконструированы парковые ансамбли, находящиеся вблизи дворца Цзыцзиньчэн, на территории Внутреннего города (Нэйчэн 内城) — в

их числе ансамбль Горы прекрасного вида/ Цзиншань 京山 — одной из двух высотных доминант центра столицы (Ил. 90; см. Главу 11).



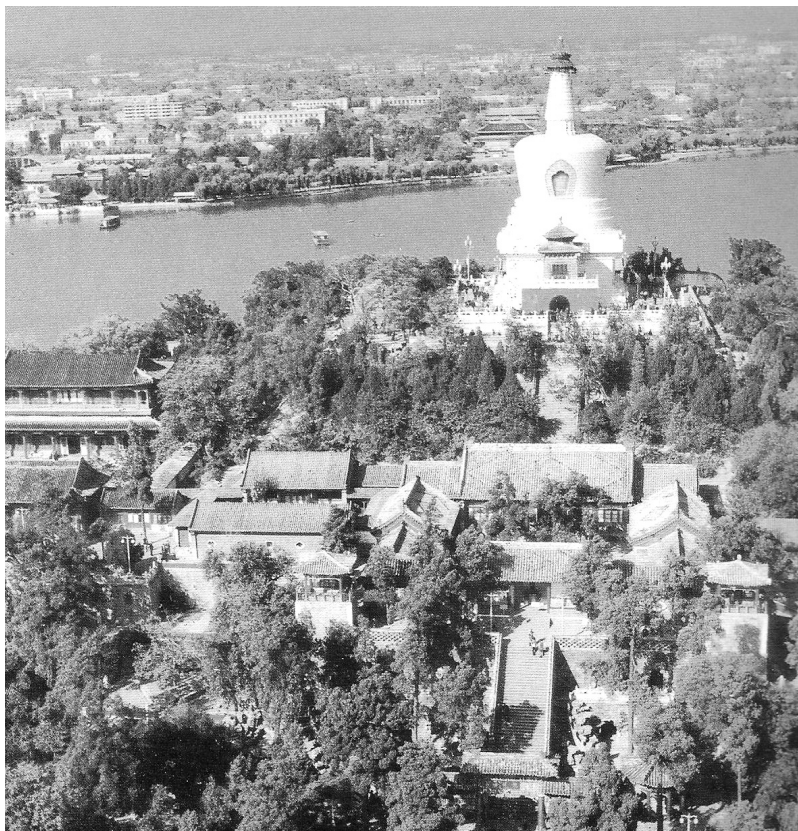
Ил. 90

Тогда же нынешний вид приобрели озёрно-островные парки «трёх морей» — Бэйхай 北海, Чжунхай 中海 и Наньхай 南海 (Северное, Срединное и Южное моря соответственно).¹⁶ Уже в годы Шуньчжи лежащий среди озера Бэйхай насыпной Остров яшмового цветения/ Цюньхуадао 瓊華島 (Ил. 91) дополнила вертикаль четырнадцатиметровой Белой пагоды/ Байта 白塔 (1651) — знак приверженности маньчжурских правителей ламаизму и наследования традиций монгольской династии Юань (1271—1368).¹⁷

¹⁶ Общая площадь открытого для посещения парка Бэйхай — 104 га, площадь озера 54 га [116, с. 445]. Прилегающие к Бэйхай императорские парки Чжунхай и Наньхай (сопоставимые с ним по размеру) ныне являются закрытыми правительственными резиденциями.

¹⁷ Её прототип — ламаистскую пагоду-субурган Байта 白塔 (в. 50,9 м, дм 30 м), существующую поныне в ансамбле пекинского храма Мяоинсы 妙應寺 (на территории Внутреннего города) — создал в 1271 г. по заказу первого монгольского правителя Поднебесной Шицзу 世祖 (Хубилай-хана, 1215—1294) придворный архитектор-непалец Анико (кит. 阿尼哥格/ Аниге, 1244/45—1306) [176, с. 76, ил. 2].

Создатели столичных садов эпохи Цин по-своему использовали традицию озерно-островного ландшафта, который сложился в XIV—XVI веках в усадебной архитектуре Ханчжоу и Сучжоу, к югу от реки Янцзы.



Ил. 91

В южных садах, обычно небольших по размеру, преобладало медитативное настроение спокойного уединения. Общими же приметами парковых ансамблей в центре Пекина стали грандиозные размеры и подчеркнутое величие. Уединение в них достигалось

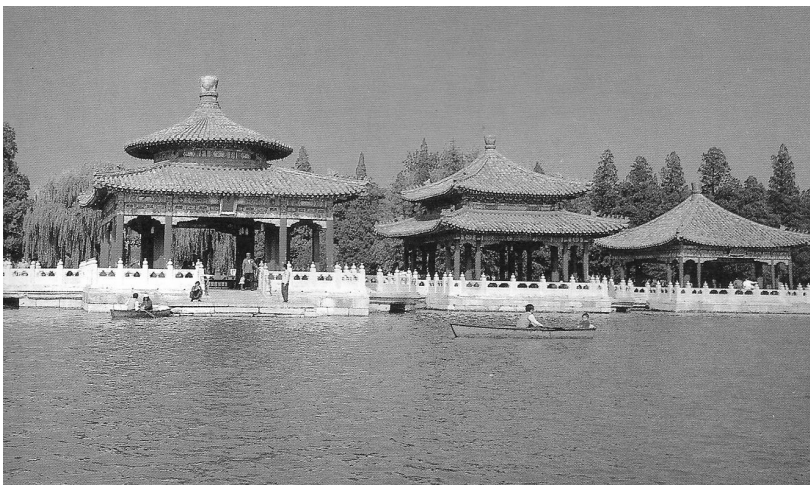
благодаря созданию системы небольших «внутренних» садов, которые имели значение композиционного модуля и вместе с тем позволяли структурировать парковый комплекс, сделать более содержательным диалог его появившихся в разные века архитектурных и пейзажных элементов.



Ил. 92

При Цяньлуне северный берег озера Бэйхай украсила группа малых павильонов, мостов и засаженных соснами каменных горок, которые образовали камерный ансамбль Студии успокоения сердца/ Цзинсиньчжай 靜心齋 (1757), ставший местом обучения и медитации наследных принцев [176, с. 45] (Ил. 92). У северо-западного берега до сих пор существуют возникшие в конце минской эпохи Беседки пяти драконов/ Улунтин 烏龍亭 (1522—1566), связанные в единую композицию мраморными мостками [116, с. 446] (Ил. 93). Здесь цинские императоры и императрицы любовались луной и праздничными фейерверками, видами озерных берегов и их зыбких

отражений. Вереница беседок, пересекающих водную гладь, и обходящая остров Цюньхуадао крытая галерея образовали архитектурную оправу берега Северного моря.



Ил. 93

На юге парка Бэйхай (Ил. 94), вблизи Круглого городка/ Туаньчэн 團城, при Цяньлуне возвели Павильон приобщения к свету/ Чэнгуандянь 承光殿 (1746), хранящий одну из поздних реликвий парка — выполненную бирманскими скульпторами и установленную в 24-м году эры Гуансюй (1898) полутораметровую статую Будды из драгоценного белого жадеита [176, с. 44].

Ил. 94



Сравнительно с южными садами, более важную композиционную роль в цинских столичных парках играла архитектура. Для отделки садовых построек обычно применяли покрытые глазурью яркие керамические плиты, полихромия которых помогала расставлять цветовые акценты на фоне зелени декоративных растений [57, с. 241]. Сама же градостроительная композиция Пекина воплотила, по образной характеристике Е.В. Завадской, «интеллектуальную строгость математического расчета и мистическую предопределенность плана геомантической системой фэн-шуй» [56, с. 139].

Гармония оформившегося при маньчжурах исторического ансамбля столицы говорит об осознанном стремлении к синтезу регулярной и свободной планировки, а также о повышении роли архитектурного контекста, обеспечивающего информационный и энергетический обмен между зданиями разных эпох — как между антикварными вещами в композиции этажерки «множества сокровищ» *добаогэ*.

Архитектура центральных ансамблей Пекина, пострадавшая от войн и пожаров, сопровождавших воцарение маньчжурской династии, была ею восстановлена. Реставрация зданий сопровождалась их обновлением и строительством новых ансамблей в цинском стиле, репрезентирующих культурную концепцию власти. В силу сложившихся обстоятельств, пекинские дворцы и парки воплотили версию цинского стиля эры Цяньлун, пережившего второе рождение в период Гуансюй. Этот архитектурный стиль представляется своеобразным вариантом эклектики на основе доминирующей китайской традиции, которая, наследуя минскому зодчеству, продолжала эволюционировать в структуре придворного искусства до конца маньчжурской эпохи.

ГЛАВА 9. Парки XVIII века в контексте ишинуазри

История развития локальных школ садового искусства на Западе и Востоке изначально определялась оппозицией «природного» (естественного) и «культурного» (искусственного) начал. Как будет показано в этой главе, особое значение в дворцово-парковых ансамблях восемнадцатого столетия приобрела оппозиция «своего» и «чужого». Присутствие в европейских и китайских садах элемента «чужой» культуры имело, наряду с эстетическим, также конструктивное значение. «Экзотика» создала новый структурный полюс, необходимый для последующих трансформаций искусства садов.

Масштабное дворцово-парковое строительство, инициированное Цяньлуном, затронуло не только центр Пекина, но и его северо-западные предместья, где возник грандиозный район летних резиденций (Ил. 95), ставших знаками архитектурно-планировочной активности маньчжурской династии.

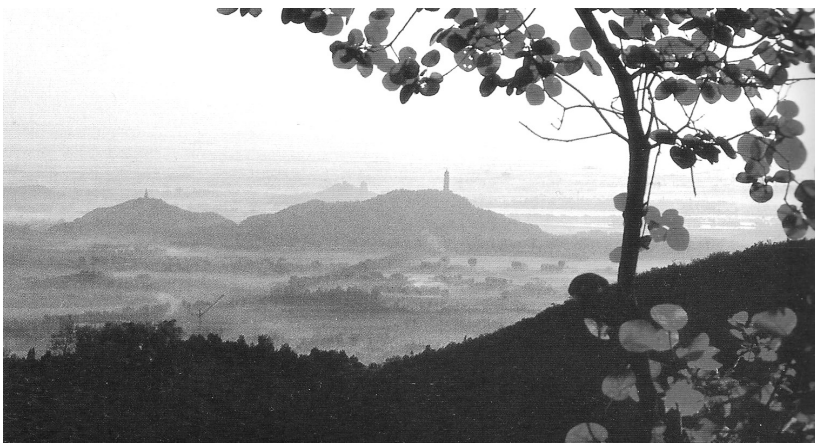


Ил. 95

В XVIII веке вблизи Северной столицы сложились дворцово-парковые ансамбли Сада совершенной ясности/ Юаньминъюань 圓明園, Сада долгой весны/ Чанчунъюань 長春園 и Сада прозрачной

ряби/ Цинъюань 清漪園, ныне именуемого Садам мира и гармонии/ Ихъюань 頤和園 (см. Главу 10). Подобно пекинскому дворцу Цыцзиньчэн, образованному группой внутренних дворцов, каждая загородная резиденция состояла из малых архитектурных комплексов и садов. Размещенные на огромной территории (около 340 гектаров) в окрестностях насыпной Горы долголетия/ Ваньшоушань 萬壽山 и искусственного озера Куньминху 昆明湖 они образовали единство с двумя другими, более отдаленными парками — Садам покоя и света/ Цзинминъюань 靜明園 на Горе нефритового источника/ Юйцюаньшань 玉泉山 и Садам, дарующим безмятежность/ Цзинъюань 靜宜園 на Благоуханной горе/ Сяншань 香山 (Ил. 97). Вся группа загородных ансамблей именовалась Три горы, пять парков/ Сань шань у юань 三山五園 [176, с. 46—61] (Ил. 96).¹⁸

Ил. 96



¹⁸ Создание цинских загородных резиденций имело исторические прецеденты: подобные ансамбли существовали в прошлом за чертой Лояна 雒陽 — главного города империи Суй (581—618); другая аналогия — дворцово-парковый комплекс Дамингун 大明宮, примыкавший с севера к стенам танской Чанъани 長安 (она же Западная столица / Сиду 西都, современный город Сиань 西安 в провинции Шэньси) [51, с. 47, 50; 55; рис. на с. 91—92].

На протяжении многих десятилетий XVIII—XIX веков район загородных резиденций, выросший вблизи Пекина, фактически дублировал функции центрального императорского дворца Цзыцзиньчэн. Вероятно, поэтому современные китайские исследователи зачастую рассматривают конгломерат летних дворцов как один, наиболее значительный из трёх — дворцовый ансамбль Сада совершенной ясности/ Юаньминъюань, считавшийся «важнейшим загородным дворцом времен династии Цин», «вторым после Запретного города центром управления государством и местом жительства императоров и императриц» [38, с. 166]. Продолжительное пребывание цинских государей на лоне природы, вне городской резиденции, способствовало, согласно традиционным китайским понятиям, их энергетическому восполнению.



Ил. 97

Ландшафтное искусство имеет совершенно особое значение для культуры Китая, поскольку последовательно отражает традиционную программу, зародившуюся на весьма архаичных стадиях в результате становления этой культуры при взаимодействии и поляризации с естественной природной средой. Национальные философские и

онтологические принципы сказались в эстетике, символике и прагматике садов.¹⁹

Отличительной чертой традиционного китайского сада стала продуцируемая им ситуация повседневного энергетического контакта с человеком ради укрепления и восполнения его сил, отвечающая идее «пестования/ вскармливания жизни» (*ян шэн* 養生). Этой цели служили методы традиционной геомантии *фэн-шуй* 風水, превращавшие искусственный ландшафт в резервуар для сбора природной энергии *ци* 氣, благотворной для обитателей сада и всего окружающего пространства. Эстетика китайских садов была, таким образом, заведомо производной от способности культивируемых природных элементов наделять человека жизненной энергией. Поскольку сады создавались с целью направленного положительного воздействия на психосоматический комплекс человека, для традиционной культуры в принципе немислимы ландшафты с деструктивными свойствами. Приверженность нормативам *фэн-шуй* объясняет использование садов как места даосских и буддийских медитаций. Вместе с тем создатель сада, реализуя свою творческую функцию, должен был «достроить», качественно улучшить природный материал, превращая естественные элементы в объекты культуры.

Абсолютное преобладание культурного начала сада над природным, а также хорошо известная носителям традиции символика садовых элементов и провоцируемые ею литературно-художественные аллюзии согласуются с программой конфуцианства. Так возникла парадоксальная ситуация «естественного» ландшафта, созданного (подобно пейзажу на свитке) художником, творившим, однако, из

¹⁹ В китайской садово-парковой архитектуре выделяют существовавшие с конца эпохи древности императорские парки (зачастую бывшие местами охот); сформировавшиеся в период раннего средневековья частные усадебные сады; а также монастырские парки при даосских и других (в основном буддийских) храмах и монастырях. Уцелевшие до наших дней искусственные ландшафты созданы при династиях Мин и Цин [113, с. 16—17].

материалов самой природы и по её спонтанному принципу. По справедливому замечанию В.В. Малявина, «каждый садовый пейзаж должен был включать в себя все основные элементы мироздания — растительность, землю, воду и камни — и притом являть собой живое, подлинное согласие природы и человеческой деятельности. Главное же достоинство садового ландшафта — полная естественность, направляющая дух к постижению девственной чистоты бытия. Если китайский сад что-нибудь символизирует, то лишь творческую свободу духа, в том числе свободу ничего не выражать и ни в чем не выражаться, свободу быть безмятежным. В нём нет имитаций, в нём — поиск самого истока вещей» [97, с. 455].

Для ландшафтных композиций Китая, рассчитанных одновременно на две разных формы восприятия (статическую и динамическую), в целом характерны: преобладание горизонтальной динамики; диалогический принцип отношений между элементами внутренней структуры (камнями, водоёмами, архитектурой, флорой и фауной, а также малыми садами целостного ансамбля); господство центростремительных композиций и тенденция к изоляции оградами садового пространства от внешнего мира, с которым сад — комплексная модель этого мира — сосуществует по принципу дополнения (Ил. 98).²⁰ Однако вместе с тем значение имел и традиционный приём «заимствования вида» (*цзе цзин* 借景), а также решались задачи эстетического восприятия сада извне, из-за ограды [97, с. 458].

Любой китайский сад вне зависимости от размера реализует идею путешествия внутри художественно созданной «вселенной», как в естественном земном пространстве. Постоянство культурной

²⁰ Жак Деррида определил «принцип дополнения» (он же принцип «дополнительности» у отечественных философов-структуралистов) как «то, что, очевидно, дополняет одно целое другим целым» [46, с. 353].

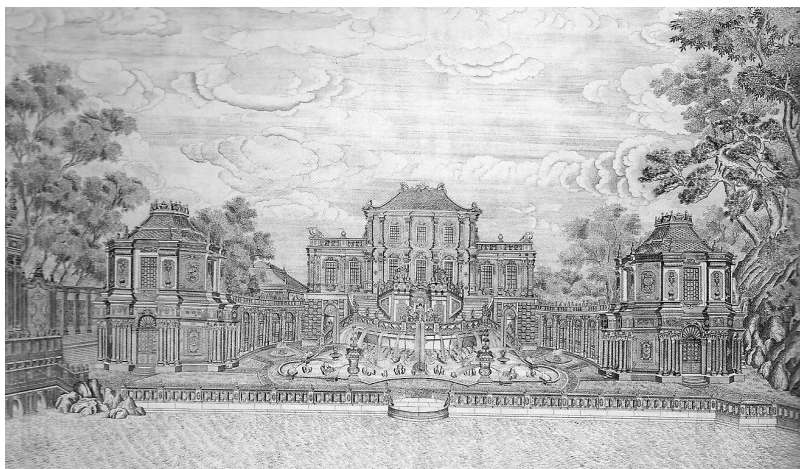
парадигмы, сохранявшейся в ландшафтах Китая вплоть до эры Цяньлун, обусловило непрерывность развития этого искусства.



Ил. 98

Трансформация традиции на протяжении XVIII столетия связана с превращениями комплекса Юаньминъюань, запечатлевшими эволюцию династийного стиля в цинской архитектуре. Заложенный Канси в традиционных канонах Сад совершенной ясности стал в 1709 году императорским подарком четвертому сыну и наследнику, будущему правителю Юнчжэну (1723—1735), который, придя к власти, перенес сюда из Пекина императорскую резиденцию. При Юнчжэне

планировка и архитектура Юаньминъюань сохранили свой китайский облик. Цяньлун, напротив, инициировал создание новой планировки и возведение рядом с существующим китайским ансамблем комплекса дворцов и садов в стиле западного барокко. Небольшой по площади (около 4 гектаров) «европейский» дворец протянулся узкой полосой с востока на запад, прилегая к северной границе Юаньминъюань и внешнему северо-западному углу Чанчунъюань (см. карту: [206, с.127]). Образованный зданиями Сецицой 諧奇趣 (Очарование необычайной гармонии) и Хайяньтан 海晏堂 (Зал тихих морей), а также лабиринтом Ваньхуачжэнь 萬花陣 (Вереница десяти тысяч цветов, он же — Сад цветов / Хуаюань 花園) и знаменитым фонтаном-клепсидрой с фигурами зодиакальных животных этот ансамбль не имел аналогий в современной ему китайской архитектуре [206, с. 122—136].

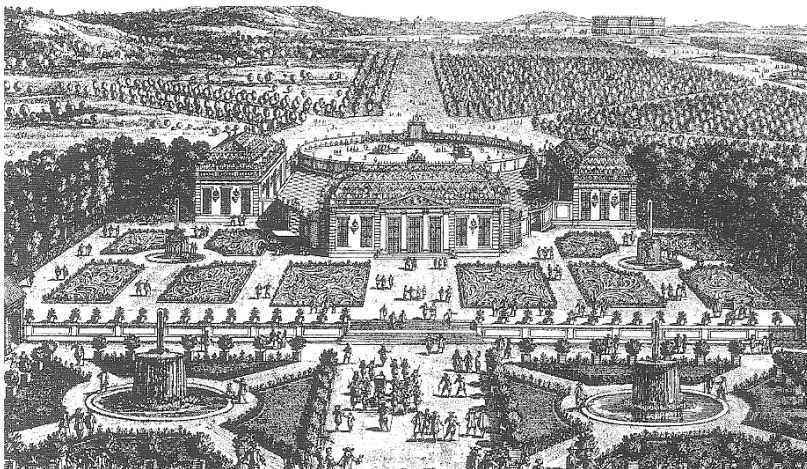


Ил. 99

Проектирование барочных зданий император возложил на художников-миссионеров студии Жуигуань.²¹ Сразу по окончании строительства первый «европейский» дворец Китая был запечатлен в

²¹ Планировку дворца Сецицой выполнил Лан Шинин/ Джузеппе Кастильоне; проект фонтана — Цзян Южэнь 將友仁 (миссионер-иезуит Мишель Бенуа/ Benoist, 1715—1774), см.: [109, Ч. II, Глава 2].

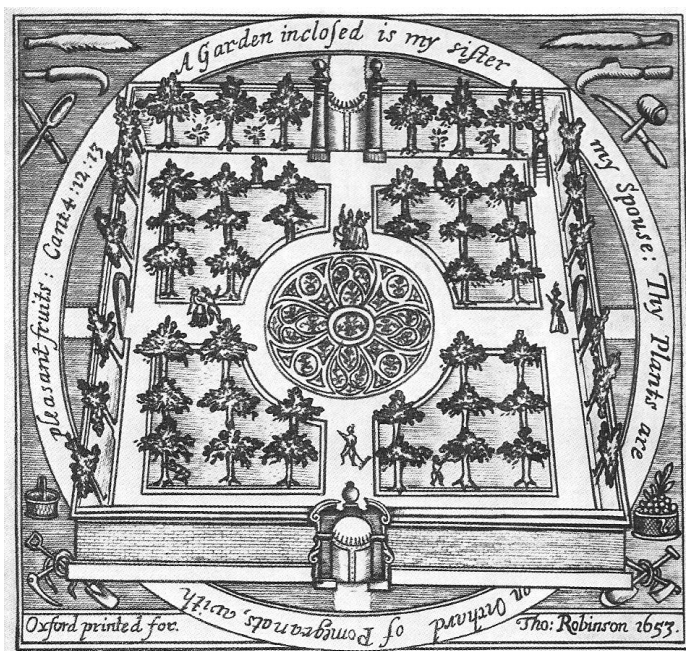
серии из двадцати офортов тунбань-хуа 銅版畫, созданных Кастильоне и его китайскими учениками (Ил. 99). На гравюрах изображены архитектурные и скульптурные детали ордерного декора зданий, парковые обелиски, фонтан и подстриженные в форме пирамид деревья регулярного «европейского» сада. Эти листы и дают теперь представление о памятнике, утраченном в период войн XIX века [194, с. 277].



Ил. 100

Формальным дворцово-парковым ансамблем, вызвавшим подражания в западном мире и вдохновившим придворных архитекторов Цяньлуна, был, конечно, Версаль (Ил. 100), созданный для Людовика XIV (1638—1715, правил с 1643) художником-классицистом Андре Ленотром (Lenotre/ Le Notre, 1613—1700) [87, с. 83—95]. Однако камерный «европейский» дворец под Пекином многократно уступал в размерах расположенному на обширном равнинном участке земли комплексу Версаля с его бесчисленными ордерными зданиями, обширными партерами, широкими аллеями,

далекими перспективами и чётко очерченными водными поверхностями, похожими на огромные зеркала.²²



Ил. 101

Французский «большой стиль / *la grand maniere*», распространившийся в западных садах, не признавал видимых внутренних границ между отдельными участками архитектурного

²² Развиваемое с эпохи Ренессанса европейское «регулярное садоводство» явилось «престижной необходимостью для всех представителей имущих классов, включая и королевские семейства» [87, с. 27]. Ему предшествовала долгая эволюция западного сада, ведущего происхождение одновременно от древних священных рощ и от античного атриума — «бескрышной комнаты» или «двора для жизни в нём». Подобный атриуму внутренний дворик средневекового монастыря (квадратный или прямоугольный в плане, крестообразно пересеченный узкими дорожками, с колодцем, фонтаном или небольшим водоёмом на перекрестье) служил местом молитвы и медитации; небольшие внутренние сады имелись и в средневековых замках. Примыкавшие к замкам «луга цветов» (места проведения турниров и светских забав), а также помещавшиеся снаружи монастырских стен утилитарные по значению фруктовые сады и аптекарские огороды, как полагает Д.С. Лихачёв, дали на Западе начало декоративным паркам [87, с. 41— 43]. Значение регулярных садов Ренессанса видится и в том, что они позволили осознать европейско-средиземноморскую традицию как общее лоно западной культуры.

целого.²³ Слияние регулярной парковой зоны и организованных по тем же принципам дворцовых интерьеров отвечало условиям грандиозных придворных праздников и приемов, собиравших сотни гостей.

К формальному принципу тяготели, наряду с парками французского классицизма, и небольшие по размерам голландские сады в стиле барокко (Ил. 101) [87, с. 96—103].

Ил. 102



²³ Архитектурно-парковый комплекс Версаля, подобно китайским садам, был обнесен внешней стеной. Однако дополняющие эту регулярную композицию внутренние (малые) ансамбли, по замыслу их создателей, не могли иметь ограждений. Проблему решила изобретённая уже в XVII в. незаметная изгородь (франц. *fosse*, англ. «ha-ha», русск. «ах-ах») [86, с. 709], которая использовалась, например, в комплексе Большого Трианона. Известно, что А. Ленотр, трансформируя по заказу английского короля композицию лондонского парка Сент-Джеймс, создал и там заглубленные изгороди «ha-ha», устроенные по дну рвов. Ещё более важная роль отводилась новому виду оград в парках английского романтизма. Закономерна поэтому уверенность литератора и политика Горацио/Хораса Уолпола (Walpole, 1717—1797) в том, что изобретателем оград «ha-ha» был его соотечественник Томас Бриджмен (умер в 1738), который перестраивал королевские сады в Ричмонде и Кенсингтоне. Согласно другой версии, первым в Англии их мог применить знаменитый мастер садово-паркового искусства Уильям Кент (Kent, 1684—1748), большинство произведений которого утрачено. Сторонником использования ограждений, не заслоняющих вида, был в Англии также королевский садовод XVIII века Стефан Свитцер (Switzer) — автор трехтомного труда “Iconographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener’s Recreation” (1718). В предпочтении садов без видимых оград воплотился, по мнению Д.С. Лихачёва, культивируемый англичанами «философский принцип свободы» [87, с. 148; 244—248].

Дифференцируя, как это предложил Д.С. Лихачёв, принцип регулярности и стилевую принадлежность ансамбля, следует признать, что «западный» дворец в Юаньминъюань приближается по масштабу и композиции скорее к голландским садам.²⁴

Адаптация при Цяньлуне европейских принципов, обозначившая начало соответствующих изменений в традиционном архитектурном каноне, была, однако, с лихвой уравновешена созданием в цинских загородных резиденциях многих локальных ансамблей, интерпретирующих китайскую традицию.



Ил. 103

К ним принадлежит выстроенная по императорскому указу в Чанчуньюань, на границе с «европейским» дворцом, реплика Сада

²⁴ С голландскими садами соотносится и основанная при Петре I в Санкт-Петербурге дворцово-парковая резиденция Летний сад [87, с. 69] (Ил. 102), чётко распланированная и украшенная скульптурой, заказанной в Италии. У одного из углов сада, примыкающего к Неве, находится решённый в ранней версии шинуазри миниатюрный «дворец» царя, обликом и пропорциями напоминающий прямоугольные в плане, крытые высокими кровлями китайские павильоны; на углах карниза крыши сохранились миниатюрные фигуры драконов.

львов/ Шицзылинь 獅子林 — наиболее известной до сих пор достопримечательности южного города Сучжоу, посещаемого императорами во время ритуальных путешествий на Юг. Сучжоуский Сад львов получил свое имя благодаря собранию причудливых камней, напоминающих львиные фигуры (Ил. 103). Он возник при буддийском монастыре в начале правления монголов и пользовался особой популярностью у китайских интеллектуалов периодов Юань и Мин, о чём говорит множество посвященных этому саду живописных и стихотворных произведений. Император Цяньлун, посетив южный Шицзылинь в четвертый раз, решил создать версии Сада львов внутри Парка долгой весны/ Чанчуньюань под Пекином и отдаленной летней резиденции Бишу шаньчжуан 避暑山莊 в Жэхэ. При строительстве в 36-м году эры Цяньлун (1771) сада Шицзылинь вблизи Пекина использовалась трёхмерная модель сучжоуского оригинала в масштабе один к двадцати. В ходе трудоёмких и дорогостоящих работ император отверг идею воссоздания буддийского монастыря и ограничился строительством сада, но даже в этом случае общие затраты составили около 134 тысяч лан серебром.²⁵

²⁵ Прообраз обеих цинских версий — ансамбль Сада львов/ Шицзылинь 獅子林 в Сучжоу отреставрировали при Цяньлуне, а примыкающий к нему буддийский монастырь — уже в начале эпохи Цин (в 1709 г. сучжоуский сад посетил император Канси, оставивший в нём каллиграфическую надпись с названием монастыря). Цяньлун узнал о существовании Сада львов благодаря одноименному свитку прославленного художника монгольской эпохи Ни Цзяня 倪瓚 (1301 — 1374), хранившемуся среди шедевров дворцовой коллекции в Зале трех раритетов/ Саньситан 三希堂 (см. Главу 8). По высочайшему указу сделали несколько копий свитка Ни Цзяня, одну из которых Цяньлун оставил в Сучжоу, чтобы сверяться с ней, гуляя по Саду львов. При цинской реставрации ансамбля Шицзылинь в Сучжоу и создании реплик этого сада в Пекине и Жэхэ, вероятно, не обошлось без культурных потерь. По свидетельству очевидцев, стиль памятника отдалился от «изысканной лаконичности» в сторону «зловещей таинственности» (что, однако, невозможно проверить, поскольку нам знакома только поздняя версия реставрации ансамбля, осуществлённая в 1918—1926 гг.). Известно, что при строительстве Сада львов в Чанчуньюань применяли как традиционные пористые, причудливых форм «камни озера Тайху» (*тайхуши*), так и более дешевый материал, поступающий из окрестностей Пекина, и цинские знатоки отмечали, что отстроенный при Цяньлуне Шицзылинь «сложен из камней низкого качества» (цит. по: [158, с. 201]).

Цяньлун, ошибочно полагая что каменные горки сада в Сучжоу были сделаны специально для Ни Цзяня, называл их стиль «кладкой Ни Цзяня» и пожелал воспроизвести всё это в своих северных садах. (Каллиграфические надписи ансамбля Шицзылинь в Чанчуньюань под Пекином действительно копировались со свитка Ни Цзяня; формы искусственных гор, сделанных по указу императора южными мастерами, были отчасти восстановлены по композиции упомянутого свитка.) Соответствие Сада львов под Пекином средневековому «южному» стилю, возможно, сказалось в камерных размерах и высокой плотности расположения построек. Но, в отличие от сучжоуского оригинала, пекинский Сад львов располагал прудами, мостами и шлюзом (водными воротами); его преимущество состояло в связи с внешними водоёмами, что предусматривало возможность лодочных путешествий.

Здесь, как и в южном саду Шицзылинь, выращивали декоративных рыб. Растительность пекинского сада — сосны, бамбук и сливы, высаженные в кашпо, — по мере возможности перекликалась с парковыми ансамблями, находившимися к югу от Янцзы. Апрельем 1772 года датируются первые из стихов венценосного заказчика, посвященные новой версии Шицзылинь в окрестностях Пекина (позднее этот сад воспевали императоры Цзяцин, Сяньфэн и Даогуан).²⁶

Несколько демонстративная любовь Цяньлуна к Саду львов, воспринятому сквозь призму живописи Ни Цзяня, очевидно, явилась тем художественным увлечением, которое, по мнению императора, отвечало традиционному китайскому идеалу поведения «людей культуры» (*вэньжэнь* 文人). И всё же примечателен отказ от попыток

²⁶ Но, высоко оценивая свое архитектурное детище, Цяньлун предпочитал ему всё же Сад каменных львов, созданный годом позже (1772—1773) в Жэхэ, где существовала природная скала, обликом напоминающая льва, поскольку полагал, что «искусственные горы уступают естественным» [158, с. 210].

прямого повторения южно-сунского оригинала в северных дворцово-парковых ансамблях. Принимая в расчет различия географических и климатических условий, император ясно сознавал, что строгое следование традиционному стереотипу сделает «все сады одинаковыми» [158, с. 213].

Сказанным объясняется стремление создать на основе прославленного «древнего» шедевра новые художественные произведения, обращенные к духу и образу китайской традиции, но удовлетворяющие также насущным требованиям. Выстроенный по «древним» китайским канонам Сад львов одновременно составлял в комплексе летних резиденций под Пекином оппозицию «современным» цинским дворцовым садам и единственному в своём роде «европейскому» дворцово-парковому ансамблю Цяньлуна.

«Европейский» дворец в Юаньминьюань не всегда упоминается современными китайскими исследователями (о нём умалчивает и статья Го Дайхэн [38]). Но всё же этот «экзотический» архитектурный каприз четвертого маньчжурского императора существенно дополняет наше представление о цинском стиле, обозначая его «прозападную» линию, получившую развитие в современную эпоху <42>.

Подобную роль на Западе играли «китайские» вкрапления во французских и английских садовых ансамблях, стимулирующие поляризацию внутри локальных версий европейского ландшафтного искусства. Первым примером «ландшафтного шинуазри» обычно называют Фарфоровый Трианон Людовика XIV (см.: [109, Ч. II, Глава 1]) — воплощение образа «галантной Азии» (Ил. 100). Этот созданный в 1670 и разобранный в 1687 году ансамбль состоял из дворца и примыкающего к нему регулярного французского парка — «рекреационного ландшафта» с цветниками и посадками экзотических растений. Ещё одним французским садом с элементами шинуазри был лежащий к северу от Елисейских полей, вблизи центра современного Парижа, ансамбль Монсо. Теперь это самый

малый по площади исторический парк французской столицы, который в конце XVIII века, будучи герцогским владением, обзавёлся рядом «фантазийных» построек — беломраморным «античным» храмом, «египетской» пирамидой, «турецкой палаткой», руинами «готического» замка и «китайской каруселью» [220, с. 198—199, ил. 22]. После разрушений периода Французской революции (1789—1794) ансамбль Монсо сохранил лишь отдельные фрагменты своего архитектурного убранства [86, с. 441—442] (Рис. 14).

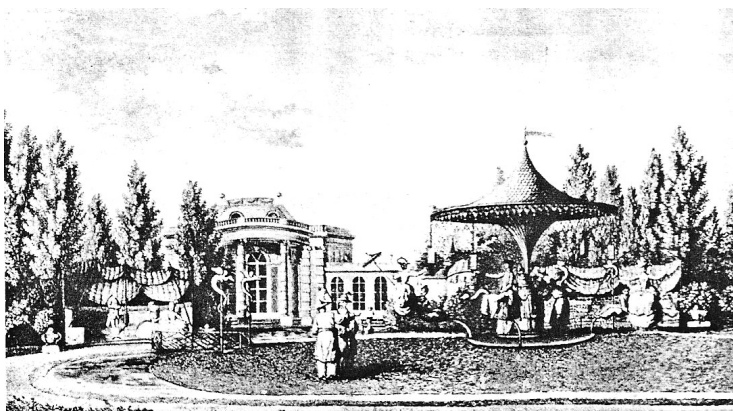


Рис. 14. Китайская карусель в парке Монсо (Париж). Гравюра XVIII в.

Выступавшая стимулом развития стиля рококо китайская тема, как полагает Б.М. Соколов, уже «в начале XVIII века стала средством пропаганды “естественного” садоводства, а в 1750-е годы породила концепцию “англо-китайского” сада» [132, с. 389—390]. Термин «*jardin anglo-chinois*» (англо-китайский сад) обычно означает стилевое направление, объединяющее ландшафт романтического парка с элементами архитектурной китайщины. Однако в процессе развития английский сад освободился от китайских архитектурных атрибутов и, по мнению цитируемого автора, выступил отражением характерных особенностей английской культуры и признаком национальной самоидентификации в искусстве.

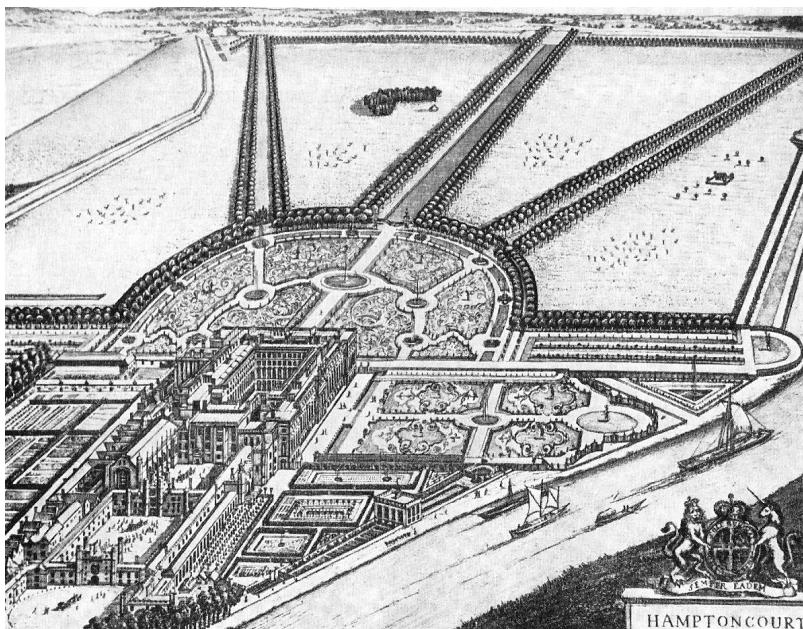


Рис. 15. Дворцовый ансамбль Хэмптонкорт. Английская гравюра XVIII в.

Как ещё раньше заметил академик Д.С. Лихачёв, открытые пространства лужаек, озёра, леса и ручьи, характеризующие английский парк, явились, по существу, «тщательно ухоженными элементами» природного ландшафта этой страны. Такие естественные пейзажные сады существовали на Западе задолго до эпохи романтизма, с которой их обычно связывают, и даже «регулярные сады Ренессанса очень часто бывали окружены более или менее упорядоченной природой». В процессе развития отдельных (итальянских, а затем и французских регулярных) парков природное окружение «постепенно наступало» на формальную часть имения, но обычно не вытесняло её полностью [87, с. 143—144]. Сложение пейзажного парка как направления в английском садовом искусстве и вправду совпало с зарождением в конце XVIII века новой (романтической) эпохи, однако художественный образ «первозданного» сада ещё раньше появился в английской литературе: четвёртая книга «Потерянного рая» Джона

Мильтона (1608—1674) красочно описала «естественный садовый пейзаж прообраза всех садов — рая». ²⁷

Исследователи пейзажных парков справедливо указывают на социально-политические аспекты этой новации, предлагая считать её продуктом философского либерализма, в частности, идей Джона Локка (1632—1704), для которого «свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума» [214, с. 100].²⁸ Философия Локка, изложенная в его трактате «Опыт о человеческом понимании» (1690), утверждала роль чувства в познании мира, что и стало мотивировкой к развитию нового стиля в садоводстве. Другими основаниями были идеи рационализма, принявшие в английской архитектуре форму палладианства;²⁹ и, наконец, знакомство с китайскими садами, послужившее одновременно причиной рождения китайщины (*chinoiserie*) и преодоления диктата формального стиля в садоводстве.³⁰

Пример парковой композиции, сочетающей «регулярность» и понятую в духе шинуазри «пейзажность», приведён в цитируемой Д.С. Лихачёвым книге Бэтти Лингли (Ил. 104).³¹ «Змеевидные» изгибы дорожек и ручьев в некоторых опубликованных здесь планах

²⁷ Рождение в Англии XVIII в. пейзажного парка как нового эстетического явления подтверждается возникновением соответствующего термина: в 1727 г. слово «picturesque» (пейзажный/ живописный) использовал К. Хасси/ Hussey в трактате «О живописных элементах в ландшафте / On the picturesque Elements of Landscape»; окончательно новый термин утвердился в конце XVIII в., как полагают, благодаря садоводу и художнику Уильяму Гилпину (Gilpin, 1724—1804) [87, с. 147—148].

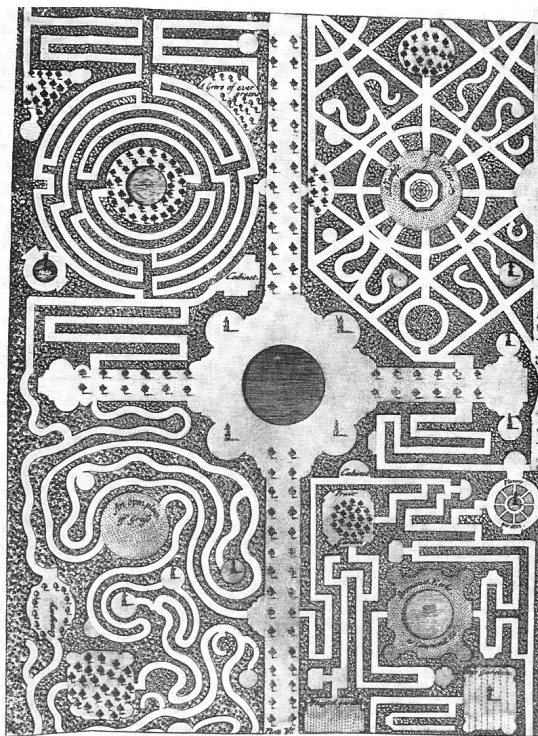
²⁸ См. также [87, с. 143—152].

²⁹ Подобно мастеру позднего итальянского Возрождения А. Палладио (1508—1580) английские архитекторы XVII—XVIII вв. полагали, что следовать стилю древних значит следовать природе [71, с. 248]. Таким образом, сад классицизма вовсе не был противопоставлен природе (о чём нередко пишут) — «регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, её подчинения законам ньютоновой механики и принципам декартовой разумности» [87, с. 86].

³⁰ Уже в 1685 г. сэр Уильям Темпл (Temple) в своем произведении «О садах Эпикура» дал, по выражению Д.С. Лихачёва, «сочувственное описание китайского сада» [87, с. 147].

³¹ Batty Langley “New Principles of Gardening, or the laying out and planting of parterres”. London, 1728 [87, с. 163].

«естественных» английских садов, созданных во время расцвета шинуазри первой четверти XVIII столетия, почти буквально следуют формам китайских иероглифов, свастики и триграмм.



Ил. 104

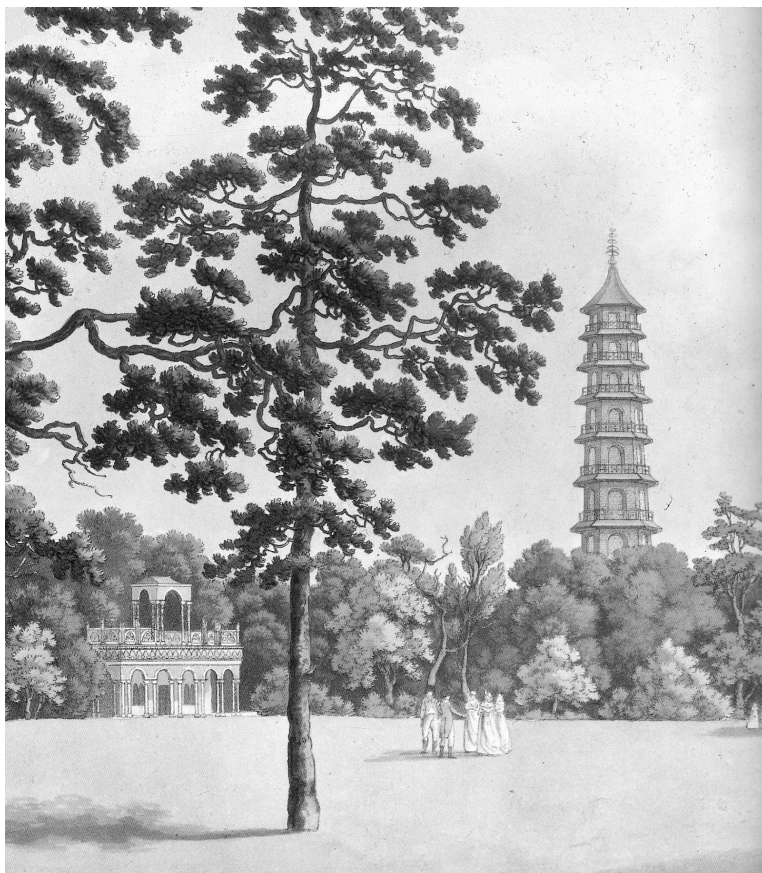
Представляется, однако, очевидным, что английский сад периода зрелого романтизма несравненно больше, чем сад «англо-китайский», приблизился к той трактовке «национальной» природы, которую в самом Китае предложило усадебное садоводство эпох Сун и Мин. Феномен английского сада стал свидетельством рождения в Соединенном королевстве пейзажного мышления, которое в значительной мере определило для Европы линию дальнейшего развития садоводства и градостроительства (см. Главу 11).

Увлечение садоводством, приведшее в XVIII столетии к сложению английского «живописного» сада как знака национальной самоидентификации, может дать объяснение расцвету реалистической живописи британского историзма именно в жанре пейзажа, а не бытовой или исторической картины, как было в других западных странах XIX столетия. Так, прославленный пейзажист Джон Констебл (Constable, 1776—1837) создал серию «портретов» конкретной местности, интерпретируя в «национальном духе» ландшафтный образ «доброй старой Англии». Другими причинами доминирования английского пейзажного реализма могли быть начало в Англии XIX века «эры машин» (индустриальной революции) и первые признаки урбанизации, побудившие задуматься «о союзе человека и природы, о ценностях гармонической связи между ними» [129, с. 28].

Интерес к китайским садам стимулировали на Западе XVIII столетия описания резиденций Цяньлуна в письмах художника-миссионера Ж.-Д. Аттире [109, Часть II, Глава 2], гравюры на тему китайской архитектуры и садов из альбомов Уильяма Чемберса (1723—1796, см.: <35>),³² а также трактат этого архитектора о восточном садоводстве, критически воспринятый некоторыми современниками.³³

³² *Chambers W.* Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils: to which is annexed a description of their temples, houses, gardens, &c. London, 1757. В том же году в Лондоне альбом вышел на французском языке. Позднее появилась русская версия данного издания («О китайских садах. Перевод из книги, сочиненной г. Чамберсом содержащей в себе описание китайских строений, домашних их уборов, махин и инструментов». СПб., 1771). Как полагают, эта версия книги оказалась полезной для проектирования Китайской деревни в Царском селе (см.: *Ландер И.Г.* Китайские сады в английских гравированных изданиях XVII—XVIII вв.// Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. СПб., 2015, т.1, с. 248, прим. 15—18).

³³ *Chambers W.* A Dissertation on Oriental Gardening, London, 1772 [132, с. 398—399].



Ил. 105

И всё же одним из первых в Англии Чемберс заметил внутреннее родство китайского сада с традиционным пейзажем, что, казалось, дало ему основания пойти путем аналогий. Публикации об архитектуре Поднебесной обеспечили их автору известность и заказ на планировку ботанических садов Кью (Суррей, ныне в черте Большого Лондона). В Кью-гарденс Чемберс выстроил несколько окруженных открытыми лужайками и свободно растущими деревьями «экзотических» зданий, в том числе пагоду, уцелевшую до наших дней [112, с. 107, ил. 53] (Ил. 105). Но, даже оставаясь апологетом китайщины в садоводстве, он отводил последней роль художественного каприза, уместного только в

пространстве «архитектурных игрушек» — парковых беседок, пагод или «китайских» горбатых мостиков (Ил. 106). Главный же шедевр этого мастера — Сомерсет-хаус в Лондоне — представляет собой граничащий с эклектикой высоко интеллектуальный образец позднего классицизма [71, с. 262—266].



Ил. 106

Опыт китайских садов осваивался европейцами в благоприятном культурном контексте. Западные садоводы XVIII века, увлекаясь идеей «живописности», присматривались к произведениям известных пейзажистов XVII столетия Сальватора Розы (Rosa, 1615—1673), Никола Пуссена (Poussin, 1594—1665) и Клода Лоррена (Lorrain, Клод Желле, 1600—1682), увековечивших в живописи «виды Римской Кампании». Как считает Д.С. Лихачёв эти пейзажи (возможно, при посредничестве гравюр

Джона Вуттона/ Wootton) в целом помогли обновить репертуар европейского садово-паркового искусства [87, с. 153].

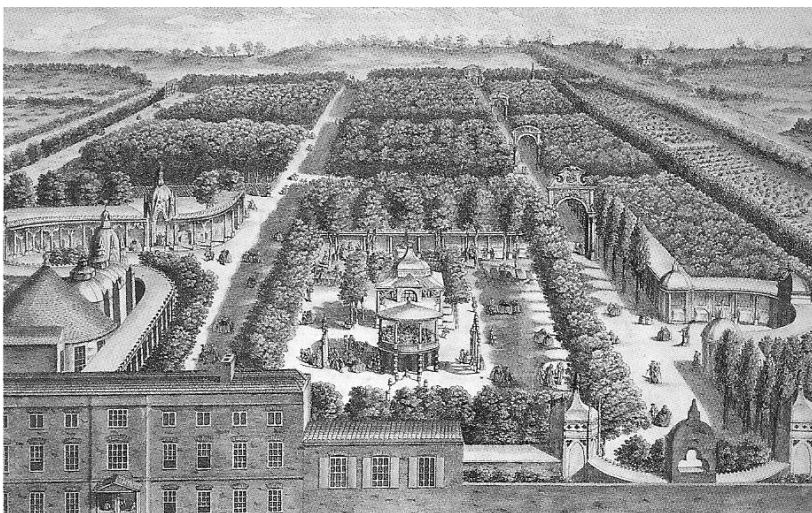
Пытаясь реализовать новую идею ландшафтных садов, к их созданию стали привлекать профессиональных живописцев. Так, планировку первого «английского» сада в Версале осуществил знаменитый французский пейзажист Юбер Робер (Robert, 1733—1808), сотворивший возле Малого Трианона живую картину из реальных деревьев, скал и водоёмов [112, с. 123—124]. Ансамбль «Собственной дачи» Екатерины II в Ораниенбауме (1662—1774) также эволюционировал от регулярного дворцово-паркового комплекса, подобного Версалью, к романтическому англо-китайскому саду [13, с. 271].

В отличие от геометрически чёткого регулярного парка, отвечавшего специфике «la grand manier» Людовика XIV (1638—1715), романтический английский ландшафт был, по наблюдениям Н.С. Николаевой, эмоционально приближен к китайским садам: их роднили признаки живописности — асимметрия и «неправильные» очертания водоёмов, понятые как проявления «естественности». Но ещё важнее оказалось структурное сходство. Подобно «дикой» природе или традиционному китайскому саду, пейзажный парк эпохи романтизма был открыт для слияния с окрестностями — в нём имелись возможности роста и развития, выхода за собственные границы.³⁴

Примерно с середины XVIII века английское правительство стало использовать шинуазри в городской системе развлечений:

³⁴ Парки по мотивам существующих картин известных мастеров или проектам, вдохновленным садами Китая, были построены во второй половине XVIII в. и немецкими садоводами. Особое место среди них занимал знаменитый парк в Веймаре, спроектированный И.-В. Гёте (1749—1842) по принципу дальневосточного «сада четырёх сезонов». Подбор местных деревьев и растений обеспечил обновление красок и форм искусственного ландшафта в течение годового цикла. Так, вместе с расцветом шинуазри, в Европу проникли «элементы пейзажного мышления», по утверждению Н.С. Николаевой, «определяющего для культуры Дальнего Востока» [112, с. 124].

увеселительным целям отвечали утраченные ныне рокайльные сады Рейнлаг и Воксхол (Ил. 107) [47, с. 183—184].



Ил. 107

«Англо-китайские» парковые ансамбли, популярные на протяжении XVIII и даже первой трети XIX веков благодаря меценатству Принца-регента (а затем и короля Георга IV, см. Главу 7), строили даже при Виктории (1819—1901, на троне с 1837). Так, к середине XIX столетия относится появление в частном поместье Биддалф-Грейндж под Чеширом парка, обнесенного «Великой китайской стеной» — последнее отличало его от английских пейзажных садов, создатели которых, как известно, избегали применения видимых оград.³⁵

В процессе творения национального садового стиля англичане уже в последней четверти XVIII века подвергли суровой критике «единообразие и неизменность» французских регулярных парков, с

³⁵ Вариант названия в отечественных изданиях — Биддульф-Грейндж [47, с. 187]. Б.М. Соколов сообщает имя владельца этого поместья — Д. Бэтмен [132, с. 404].

одной стороны, и «китайскую вычурность планов и павильонов», с другой стороны [133]).³⁶ Автор «Истории современного вкуса в садоводстве» (1770) Горацио/ Хорас Уолпол (1717—1797), характеризуя революционные преобразования «первого национального “садового художника” Уильяма Кента» (1684—1748), остроумно заметил что Кент «перепрыгнул через изгородь и увидел, что вся природа есть сад» [87, с. 149].

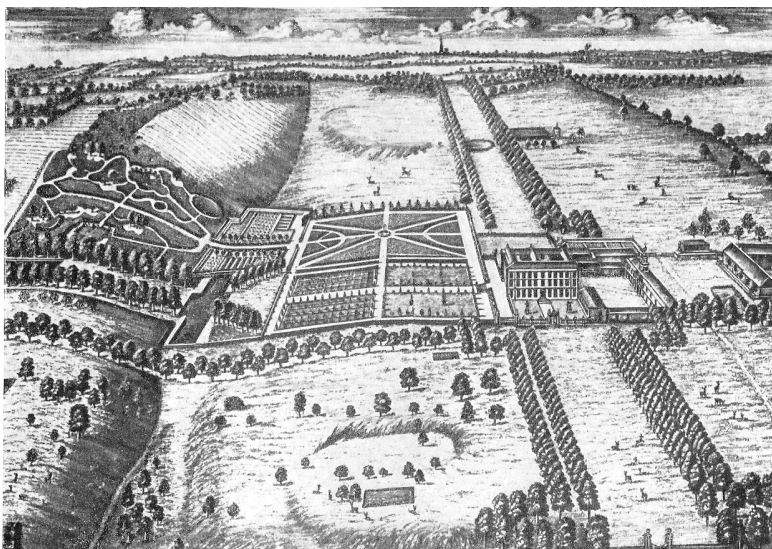


Рис. 16. Поместье в Хертфордшире (гравюра Яна Кина, около 1720).

Согласно ироничной оценке Уолпола, «французы в последние годы усвоили наш стиль в садоводстве, но, решив быть больше всего обязанными наиболее отдаленным соперникам, они отказали нам в половине наших заслуг, или, вернее, оригинальности нашего открытия, приписав его китайцам и назвав наш вкус в садоводстве *le gout Anglo-Chinois*» (цит. по: [133]).

³⁶ Справедливости ради стоит заметить, что эта «вычурность», являясь западной интерпретацией, имела к Китаю лишь опосредованное отношение.

Одним из последователей Уильяма Кента по праву считается Ланселот Браун (Brown, 1715—1783; с 1764 королевский садовод в Хэмптонкорте, Рис. 15), прозванный «Сapability», благодаря выдвигаемому им тезису о том, что место «обладает возможностями».

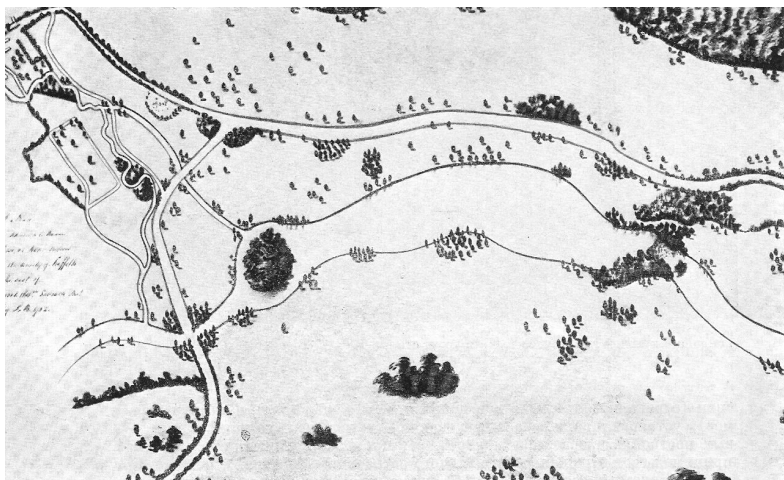


Рис. 17. Змеевидная дорожка вдоль реки (в левом верхнем углу).
План Ланселота Брауна для Хевенингам Холла (1782).

Этот мастер комбинировал пространства озёр и лугов, расставляя деревья в тех местах, где были необходимы светотеневые эффекты или требовалось создать живую ограду пейзажа. Согласно наблюдению Уолпола, Браун рассаживал деревья «по образцу карточной десятки пик» (хотя, возможно, заимствовал этот прием у Кента). Он исключил в своих садах все архитектурные строения, кроме главного здания, и не использовал цветов, которые всё равно не могли быть видны, учитывая огромные масштабы его парковых ансамблей (Рис. 17). Ланселот Браун перестроил большинство садов по всей Англии, возведенных ранее в «большой французской манере» или в духе голландского барокко [87, с. 154—155].

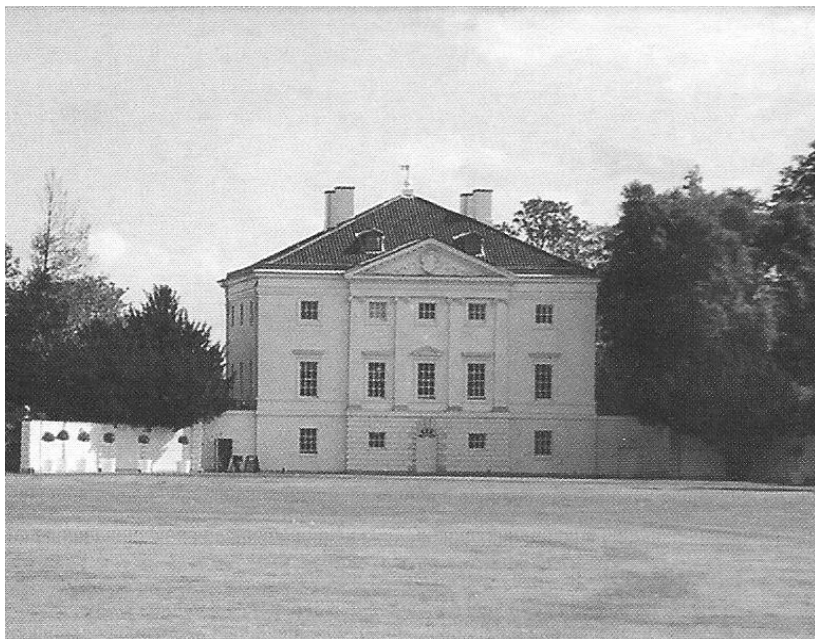
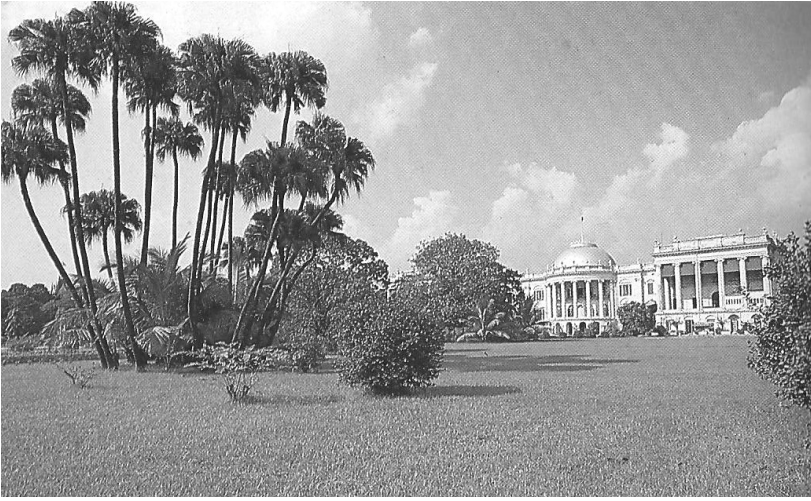


Рис. 18. Английский особняк XVIII в. Мабл-Хилл-хаус (современный вид).

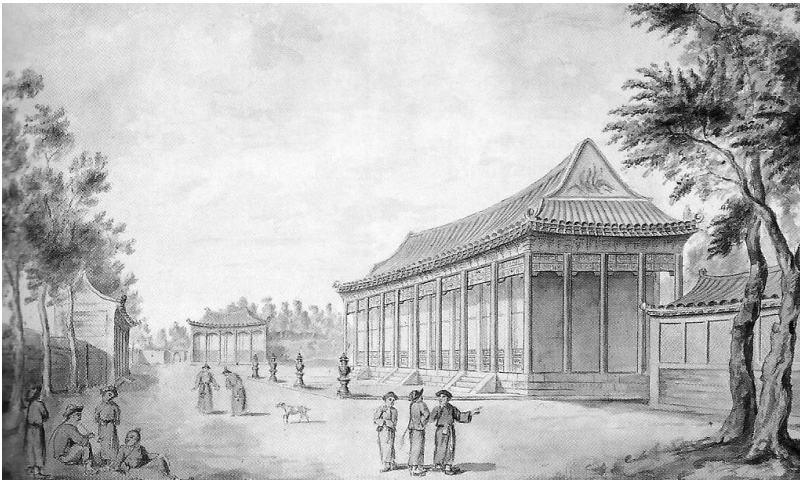
В начале XIX века, когда Запад по-прежнему сохранял интерес к китайским садам, который стимулировали зарисовки художника Уильяма Александера (Ил. 109), сопровождавшего в Пекин посольство лорда Маккартни (см.: <36>), стиль английского пейзажного сада был в свою очередь перенесён на Восток. Так, резиденция генерал-губернатора Индии в Калькутте явилась прямым повторением усадьбы Кедлстон Холл в Дербишире, хотя вместо традиционных для Англии деревьев здание окружали высаженные на зеленых лужайках финиковые пальмы и другая южная растительность (Ил. 108).³⁷

³⁷ Радж Бхаван, 1803; архитектор Уайатт/ Вайятт (1746—1813) [29, с. 102].



Ил. 108

Подводя итоги, отметим, что дискурс «своего» и «чужого», сопровождаая на протяжении XVIII века очередной этап импринтинга культурных традиций, помог утверждению локальных образов национальной природы в садово-парковом искусстве Европы и Китая.



Ил. 109

Западные дворцовые ансамбли, созданные по образу Версаля, были задуманы, прежде всего, парадными резиденциями, поражающими воображение гостей. По контрасту с ними даже пекинский дворец Цзыцзиньчэн, не говоря уже о загородных летних дворцах Юаньминъюань при Цяньлуне или Ихэюань в годы Гуансюй, отличаясь великолепием, насколько того требовала традиционная культура, всё же оставались жилыми, домашними структурами, служившими целям энергетического восполнения владельцев.³⁸

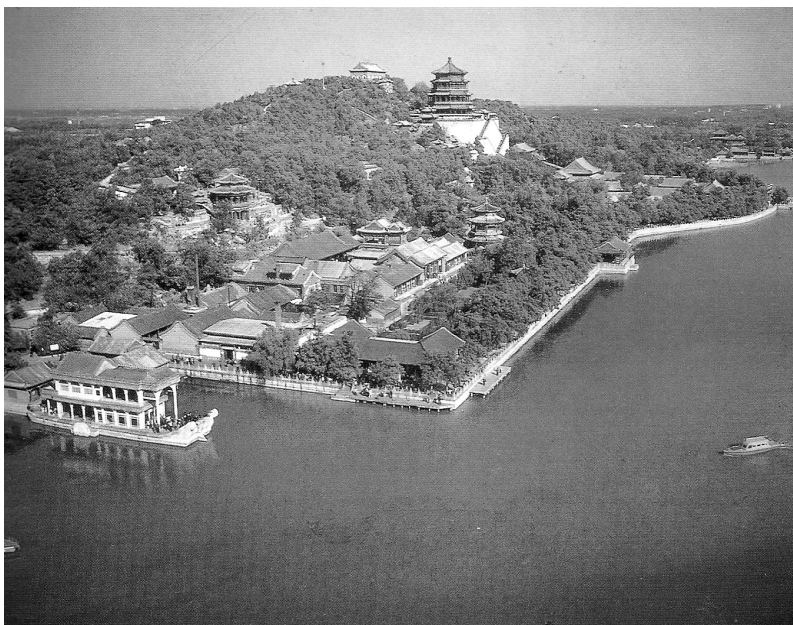
Однако, заметны и черты сходства: линия дворцово-паркового искусства Франции, выражающая идеологию просвещенного абсолютизма, была в принципе близка цинской дворцовой школе. Тогда как складывающийся с конца XVIII века в садоводстве Англии образ «природного» пейзажа, составляя этико-эстетический контраст регулярным садам, во многом сопоставим с пониманием ландшафта в китайской усадебной архитектуре, расцветшей при династиях Южная Сун и Мин.

Думается, каждая из двух упомянутых европейских стран смогла на определенном этапе увидеть в садово-парковом искусстве Поднебесной империи возможности, наиболее интересные для себя, и в обоих случаях эти наблюдения легли на хорошо подготовленную почву.

³⁸ Помещения для официальных приёмов и придворных увеселений были в них выделены в особые зоны. Так, в южной части Юаньминъюань, у ворот Дагунмэнь располагался аудиенц-зал, дублировавший функции приёмных покоев пекинского дворца Цзыцзиньчэн (Ил. 109); для запуска фейерверков, упражнений в стрельбе из лука и прочих придворных забав (гостями которых были «вассалы» империи и послы других государств) использовался в XVIII в. свободный от жилых строений участок на юго-западе «Сада совершенной ясности» [38, с. 170—172, 180—182].

ГЛАВА 10. Летние дворцы под Пекином: диалог Цяньлуна и Цыси

После тотального разрушения во время Опиумных войн (1840—1860) загородного дворцового района в окрестностях Пекина полностью восстановили и даже дополнили новыми постройками лишь Сад прозрачной ряби/ Цинъюань 清漪園, переименованный в Сад мира и гармонии/ Ихэюань 頤和園.³⁹



Ил. 110

³⁹ Общая площадь летнего дворца Ихэюань определяется по-разному: от 270 до 300 га; известно также несколько вариантов перевода его названия: «Сад мира и гармонии», «Парк безмятежного отдыха» [116, с. 446], «Сад глубокой гармонии» или «Сад, творящий гармонию» [57, с. 235—244]. Последняя масштабная реставрация Ихэюань произведена во второй половине XX в.; с 1998 «Сад мира и гармонии» числится в Реестре мирового культурного наследия ЮНЕСКО [53, т. 6, с. 592—593].

Эта единственная уцелевшая до наших дней вблизи Пекина летняя резиденция династии Цин считается теперь классическим образцом китайского дворцово-паркового искусства [196, т. I, с. 180—182]. Обновление памятника, осуществленное в 1886—1888 годах по воле Вдовствующей императрицы Цыси, явилось попыткой возрождения придворной культуры в условиях системного кризиса маньчжурской династии. Именно этим устремлением объясняются огромные материальные вложения в Ихэюань, сделанные цинским правительством в столь неблагоприятный момент.

Цыси возродила наиболее старую, историческую часть района загородных резиденций, существующую в этом качестве с XII века. Прототип цинского летнего дворца в районе нынешней горы Ваньшоушань 萬壽山 возник уже при правителе династии чжурчжэней Цзинь — императоре Ваньянь Лян 完顏亮 (правил 1149—1161, посмертное имя Хай-лин-ван 海陵王 [53, т. 4, с. 873]), о чем упоминал Р.В. Вяткин [32, с. 136]. При монголах искусственное озеро, ныне именуемое Куньминху 昆明湖, было расширено.⁴⁰ В эпоху Мин (1368—1644) вблизи него строились дворцы и храмы, в том числе Святилище царя драконов/ Лунванмяо 龍王廟, расположенное теперь на одном из островов, образовавшихся в результате затопления местности водами Куньминху в период Цин (Ил. 110).

Возрождая комплекс летнего дворца, Цыси, как известно, потратила на строительные работы средства, собранные для модернизации китайского военного флота.⁴¹ В 1900 году, в период восстания ихэтуаней и интервенции армии восьми держав, летний

⁴⁰ В ансамбле Ихэюань искусственное озеро заняло значительную часть парка [76, с. 16], а именно около 4/5 его площади. Примечательно, что название «Куньмин» прежде имел пруд в окрестностях танской столицы Чаньань; так же именуется город в южной провинции Юньнань [БКРС, т. 4, с. 288, № 11918 «кунь»].

⁴¹ Примерно 30 млн. лан серебром [32, с. 137].

Регулярностью характеризуется композиция находящихся за воротами Дунгунмэнь 東宮門 официальных и жилых построек. Роль приемной играл павильон Человеколюбия и долголетия/ Жэньшоудянь 任壽殿, из которого в период Гуансюй Цыси управляла Китаем, проживая в загородном дворце с весны до поздней осени. Здания зала Драгоценной орхидеи/ Юйланьтан 玉蘭堂 и зала Радости и долголетия/ Лэшоутан 樂壽堂 служили соответственно обителью императора Гуансюй и опочивальней Цыси [53, т. 6, с. 592].

Представляется очевидным, что название покоев Вдовствующей императрицы заимствовано у Зала наслаждения долголетием/ Лэшоутан 樂壽堂 — одного из жилых помещений Цяньлуна во дворце Спокойного долголетия/ Ниншоугун 寧壽宮, существующего поныне в Запретном городе Пекина (см. Главу 8). К тому же источнику восходит новое имя Летней резиденции — Ихэюань: среди павильонов Ниншоугун есть зал Наслаждения миром и покоем/ Ихэсюань 頤和軒. В заимствовании имён выражено стремление Цыси наследовать и переосмыслить традиции эры Цяньлун — времени культурного и политического величия маньчжурской династии.

Ихэюань был для Вдовствующей императрицы тем же, чем Ниншоугун для Цяньлуна — местом наслаждения долголетием. Однако Сад мира и гармонии Цыси, приближающийся по площади к загородному ансамблю Юаньминъюань и аналогичный ему по значению, многократно превосходил в размерах и внутренний пекинский дворец Спокойного долголетия (Ниншоугун) Цяньлуна, и его камерный Сад цветов (Ниншоугун хуаюань 寧壽宮花園). Также как существующий в летней резиденции Цыси трехъярусный Большой театр/ Дасилоу 大戲樓 (имевший метафорическое название — Студия

радости и согласия/ Дэхэюань 德和院, Ил. 111)⁴² превосходил малую театральную сцену Цяньлуна в Студии отшельника/ Цзюаньцинъчжай 倦勤齋 и другие помещения для творческих занятий, например, Студию Благоуханного очищения/ Шуфанчжай 漱芳齋 в Ниншоугуне или сцену Бытие изящных нравов/ Фэньяцунь 風雅存 в ансамбле сада Юйхуаюань [191, с.102—103; 190, ил. 124—128].



Ил. 111

Подобно четвертому цинскому государю, Вдовствующая императрица любила театр и, выполняя регентские функции, ощущала себя полноправной правительницей Китая. Большой театральный павильон её летнего дворца явился аналогией трехъярусного театрального здания Палаты чарующих звуков/ Чанъиньгэ 暢音閣 в

⁴² Размеры театра Дасилоу 大戲樓: высота 21 м; ширина сцены 17 м.

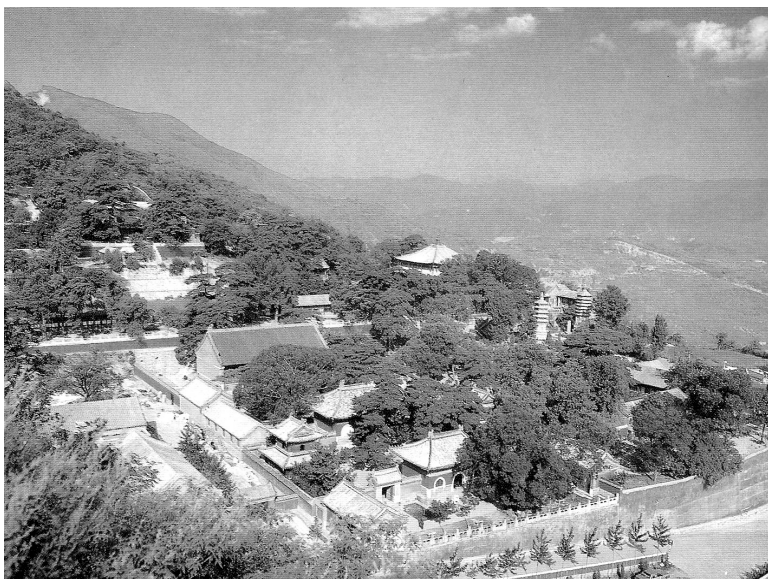
Запретном городе Пекина (см.: [190, ил. 120—121]). Рангу зданий столичной резиденции соответствовали и другие архитектурные сооружения Ихэюань, например, расположенные на южном склоне Горы долголетия павильоны Заоблачных высей/ Пайюньдянь 伴云殿 (место празднования юбилеев Цыси) и Блеска добродетели/ Дэхуйдянь 德輝殿 – прямоугольные в плане строения с колоннадами по фасадам и массивными крышами, облицованными желтой глазурованной черепицей.



Ил. 112

Высящийся над ними, на середине склона Горы долголетия четырехъярусный башенный храм–пагода Фосянгэ 佛香閣 (Зал ароматов Будды, высота 40 м) имеет в плане восьмигранную форму буддийского «колеса Закона» (Ил. 112). Посвященный основателю Учения Будде Шакьямуни, этот храм задуман как высотная доминанта комплекса Ихэюань, делающая узнаваемым издали силуэт летнего дворца. Фосянгэ лежит в точке пересечения двух главных осей

ансамбля, вертикальной (юг — север) и продольной (восток — запад), указывая на смещение центра композиции к северу. Юг меридиана отмечают острова на озере Куньмин (остров с минским Святилищем царя драконов/ Лунванмяо 龍王廟 и отдаленный остров Фениксовой пещеры/ Фэнхуандунь 鳳凰敦). Из башни Фосянгэ открывается вид на панораму дальних Западных гор/ Сишань 西山 с их старыми буддийскими храмами, основанными около VI—VII веков и процветавшими при иноземных династиях Цзинь и Юань: Террасным храмом посвящения/ Цзетайсы 戒臺寺 и Храмом шелковичного пруда/ Таньчжэсы 潭柘寺 [176, с. 70—73] (Ил. 113). По замыслу строителей Ихэюань эти храмы, знаменующие этапы эволюции китайского буддизма, оказались символически включены в ансамбль летнего дворца, благодаря чему произошло расширение не только его географического, но и временного пространства.



Ил. 113

Хотя с периода адаптации буддизма в Поднебесной сохранялось двойственное отношение к нему государственной власти, проявлявшееся, по замечанию С.А. Горбуновой, в «противоречивом стремлении подавлять и поддерживать» Учение, маньчжурскую династию вдохновляла буддийская концепция правителя как «царя-чакравартина», своей властью, подобно Будде, вращающего «колесо Закона». Оказавшись гибкой, эта концепция сосуществовала с традиционным для Китая императорским культом [40, с. 41].

Об августейшем благоволении тибетскому буддизму говорят другие постройки ансамбля Ихэюань — в их числе расположенный около Фосянгэ, ближе к вершине горы, храм Прозрения безграничной мудрости/ Чжихуйхай 智慧海, посвященный бодхисаттве Гуаньинь 觀音 (переосмысленному образу Авалокитешвары, воплотившему в позднем китайском буддизме энергию женского начала *инь* 陰). Название храма непосредственно указывает на внимание Цыси к тантризму. Термин чжихуй 智慧 («прозрение мудрости») соответствует в индийском буддизме понятию «премудрость» (санскр. праджня) и соотносится с женской энергией, для реализации которой требуется, согласно тантризму, её совмещение с мужской энергией (санскр. упайя/ метод) [53, т. 6, с. 848]. Скульптурные и живописные бурханы, изображавшие будд в соитии с шакти — воплощением женской энергии, впервые появившиеся в Китае около VIII века вместе с индийским, а затем и тибетским тантризмом, присутствуют в ламаистских храмах эпохи Цин. Эти изображения использовались в практике медитативного воссоздания искомых состояний при помощи визуализации и «самоотождествления» адепта с визуализируемым персонажем (санскр. джняна-мудра) [142, с. 132]. Интерес к тантризму ранее проявлял Цяньлун — инициатор строительства храма Юйхуагэ 雨花閣 на женской половине Запретного города Цыцзиньчэн [12, с.

54, 55] (см. Главу 8) и заказчик каталога дворцовой коллекции сакральной живописи «Би (Ми) дянъ чжулинь 祕殿珠林» [208, с. 48—49] (см. Главу 7). Храмы летнего дворца Цыси подтверждают преемство этих традиций.

По контрасту с выполненными в китайском стиле зданиями Фосянгэ и Чжихуйхай на северном склоне Горы долголетия был выстроен в подражание храмам центрального Тибета (см.: <37>) буддийский архитектурный комплекс в виде блока многоэтажных каменных или глинобитных строений, вплотную примыкающих друг к другу, наподобие крепостных сооружений (Ил. 114).⁴³



Ил. 114

Вместе с тем, очевидно, что в Саду мира и гармонии получил художественную завершенность предельно роскошный цинский стиль китайской дворцово-парковой архитектуры, подводящий итог её долгой эволюции. Традиционными признаками этого стиля явились: соединение естественных и искусственных природных объектов для гармонизации архитектурно-пейзажной среды на основе геомантии

⁴³ Этот ансамбль был разрушен в 1860 г. и существует теперь в реставрационной версии 1980-х [176, с. 52—53].

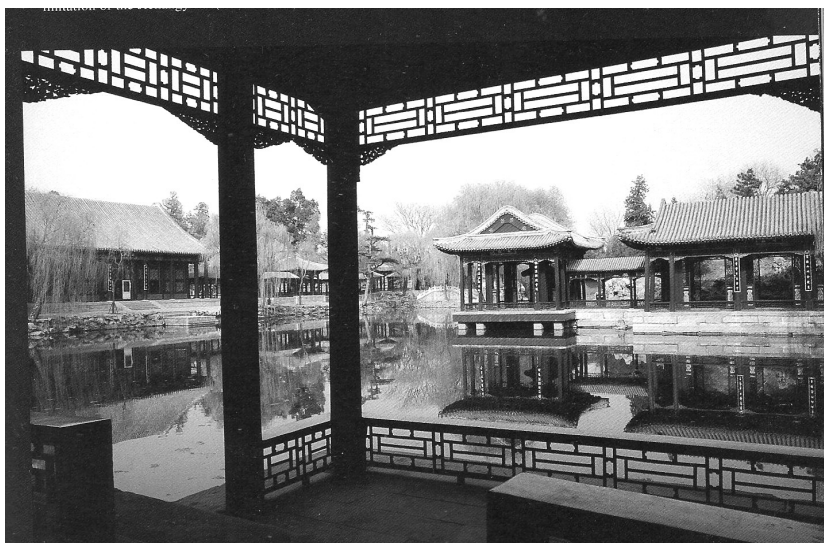
фэн-шуй; стремление к визуальным эффектам и поистине космические масштабы, свойственные в целом цинским столичным ансамблям; цитирование классических для китайского зодчества, в основном южных, памятников.

К южной традиции обращена одна из главных построек комплекса Ихэюань — Длинная галерея/ Чанлан 長廊 (728 м, 273 секции), растянувшаяся у подножия Горы долголетия/ Ваньшоушань 萬壽山 и северного берега озера Куньмин 昆明湖 [196, т. I, с. 181] (Ил. 115).



Ил. 115

Деревянные резные детали галереи покрыты красным лаком; в области перекрытий Чанлан венчают панели, расписанные пейзажами, сценами из классических романов и изображениями в жанре цветы [и] птицы/ *хуаняо* 花鳥. По замечанию Н.А. Виноградовой, «такой вид росписи, дополняющей и акцентирующей красоту окружающего пейзажа, назывался сучжоуским и применялся на протяжении цинского периода для украшения загородных поместий и садовых павильонов» [25, с. 168].



Ил. 116

Выстроенный для развлечений правящей семьи у главного входа в Ихэюань — Восточных ворот/ Дунгунмэн 東宮門 миниатюрный внутренний сад Сецзюйюань 諧趣園 / Гармонизирующий желания явился репликой Парка пребывания в довольстве/ Цзичаньюань 寄暢園, существующего в южном городе Уси 無錫 (провинция Цзянсу). В саду Сецзюйюань (Ил. 116), среди беседок и павильонов, огибающих небольшой искусственный водоём, правящая семья наслаждалась

ловлей рыбы и лотосовыми цветами. Увеселительное назначение имел также рукотворный канал, впадающий в Куньминху на северо–западе дворцового ансамбля: в конце маньчжурской эпохи он был превращен в «торговую улицу Сучжоу», подражающую рынкам южного Китая [196, т. I, с. 182]. Евнухи развлекали приходивших сюда императоров и императриц, изображая сучжоуских торговцев, разносчиков товара и покупателей [176, с. 52] (Ил. 117).⁴⁴

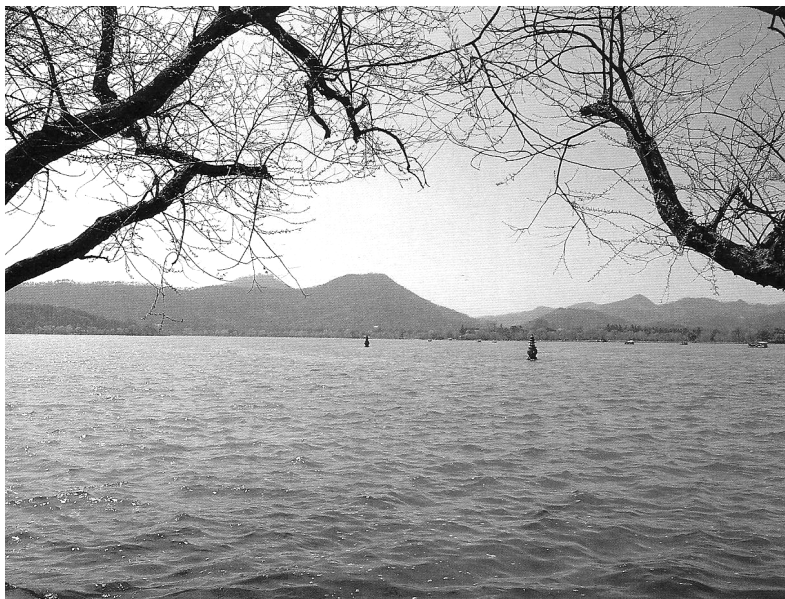


Ил. 117

Само озеро Куньмин 昆明湖 — доминирующий водный простор и манифестация женского начала *инь* 陰, выступает в ансамбле Ихэюань аналогией более раннего рукотворного озера — Сиху 西湖 (Ил. 118), созданного в южносунской столице Линьянь (современный

⁴⁴ Европейской аналогией «торговой улицы» летнего дворца Цыси может служить реализованная ранее в Версале архитектурная затея Марии Антуанетты (1755—1793, французская королева с 1770). В королевской резиденции по соседству с личными покоями и «античным» храмом Амура были созданы в 1780-х «швейцарские хижинки», озеро, речка, мельница и ферма, на которой трудились переодетые в костюмы «молочниц» королева и придворные дамы. Ферма, обходившаяся в 36 тыс. ливров, приносила и годовой доход — около 30 тыс. ливров [86, с. 451—452].

город Ханчжоу 杭州 в провинции Чжэцзян). Шесть изогнутых однопролетных мостов Куньминху, образующих композицию Западной дамбы/ Сити 西堤, по замыслу Цяньлуна, вторили шести мостам легендарного Сиху. Мосты озера Куньмин по-своему иллюстрировали соединение в Ихэюань принципов северной и южной школ китайской архитектуры.



Ил. 118

Изящные постройки в один пролет, подражавшие (наряду с беломраморным Мостом нефритового пояса/ Юйдацяо 玉帶橋, Рис. 20) «горбатым» мостам Юга, составили в озерно-островном ансамбле эстетический контраст длинному и пологому Семнадцатипролётному мосту/ Шицикунцяо 十七孔橋 (Ил. 119), связавшему берег Куньминху с островом, на котором расположено Святилище царя драконов Лунванмяо 龍王廟. Шикунцяо имеет в архитектуре Пекина знаменитого предшественника, но в целом

соответствует канону цинских мостов рубежа XVIII—XIX веков.⁴⁵ Его центральный пролет выше остальных пролетов, равномерно и симметрично уменьшающихся к краям, а угол наклона боковых частей моста относительно центра не превышает положенной нормы — 6,5—12 градусов [76, с. 17].



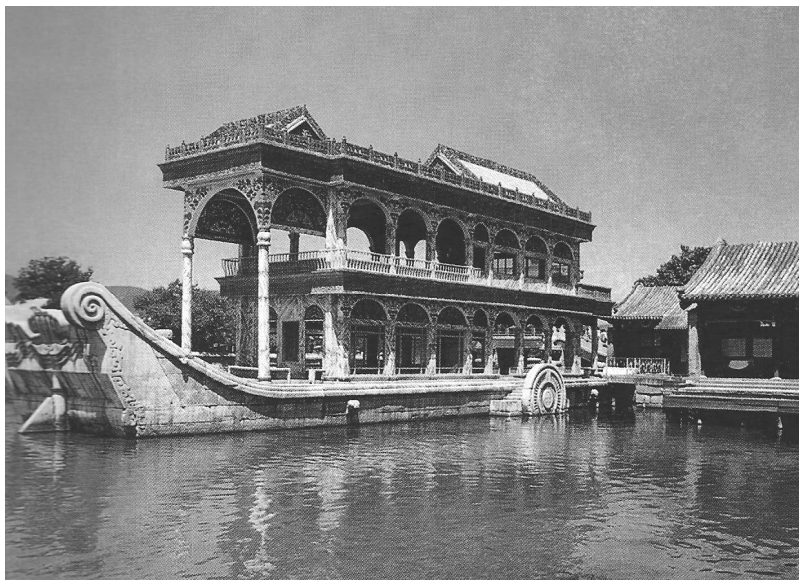
Ил. 119

В структуре Ихэюань представлено и третье, «европейское», направление, существовавшее в Юаньминъюань при Цяньлуне, что превращает воссозданный Вдовствующей императрицей летний дворец в классический пример династийного стиля. Речь идет о вырезанном из светлого мрамора Цинском пиршественном корабле/ Цинъяньфан 清宴舫 — чайном павильоне Цыси, напоминающем одновременно западные колесные пароходы XIX столетия и китайские настольные украшения — модели лодок из бисквита или резной слоновой кости [195, ил. 213] (Ил.120—122). Как образец поздней «европейщины» Цинский пиршественный корабль составляет аналогию западной архитектуре

⁴⁵ Пробразом Шицикунцяо явился знаменитый каменный, в одиннадцать пролетов, Камышовый мост/ Лугоуцяо 蘆溝橋 через реку Лугоу, он же «Мост Марко Поло» (1189—1192) [116, с. 447], возведенный к юго-западу от центра Пекина, на главной торговой дороге, соединявшей Северную столицу с центральными и южными областями Китая. (Лугоуцяо находится ныне в столичном районе Фэнтай.) У восточного въезда на «Мост Марко Поло» при Цяньлуне была установлена стела (выс. 4,5 м), на которой императорской рукой начертано название Лугоуцяо [53, т. 6, с. 625].

шинуазри малых форм: европейским «пагодам» и садовым беседкам, вызывающим сравнение с фарфоровыми безделушками, выросшими в размерах и переместившимися из дворцового интерьера в «англо-китайский сад» [13, с. 271].

Так же точно приметамы шинуазри в частном парке середины XIX столетия Биддалф-Грейндж под Чеширом были: «Великая китайская стена», служившая ограждением ансамбля; «китайский идол» в виде быка, занимающий одну из беседок; и целое собрание приобретенных в период Опиумных войн ботаником Робертом Форчуном и адаптированных в Англии китайских деревьев и кустарников [47, с. 187].



Ил. 120

Доон Джекобсон справедливо отметила, что зрителей Викторианской эпохи пленяло в основном сходство чеширского сада с рисунком на китайской вазе, позволявшее расценивать этот ансамбль как образец природы, имитирующей искусство.⁴⁶

⁴⁶ Здесь подразумевается не столько китайский пейзаж как таковой, представленный, например, в росписи цинского фарфора, сколько некие

Заведомая вторичность эклектики и доля иронии, заложенной в «китайских» постройках парка под Чеширом, находят отклик в архитектуре Цинъяньфан — чайного павильона Цыси.



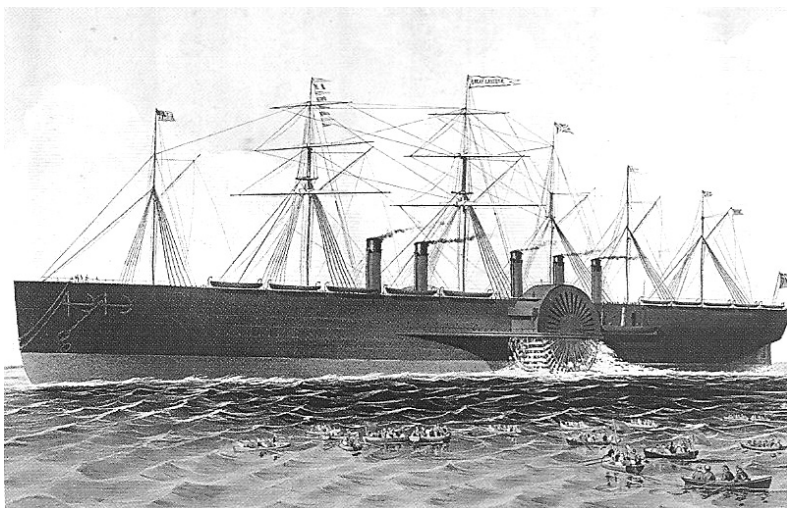
Ил. 121

Элементы шинуазри делают явным принципиальное сходство двух главных дворцово-парковых ансамблей династии Цин — Сада мира и гармонии (Ихэюань) и предшествующего ему по времени Сада совершенной ясности (Юаньминъюань).

Однако очевидны и различия между ними: если «европейский» дворец в Юаньминъюань потакал вполне серьезному желанию Цяньлуна соперничать с западными монархами XVIII столетия, то

ландшафты шинуазри, существующие в европейской керамической продукции XIX в. Исследовательница упоминает популярный мотив «мандарин», созданный О. Споудом в конце XVIII в. и известный в вариациях — как правило, композицию составляют стилизованные изображения мостика с путниками, «чайного домика», деревьев и пары птиц [47, с. 198]. В дешевых керамических изделиях того же столетия стали применять вместо росписи напоминающую детскую переводную картинку технику деколи, широко распространенную сегодня в массовом керамическом производстве разных стран, включая Китай. Явная условность мотива «мандарин» сближает его с эстетикой садов шинуазри.

существующий в Ихэюань эклектичный чайный павильон (Цинская пиршественная ладья) выразил затаенную иронию Цыси — свидетельницы Опиумных войн и последующих событий XIX века. Политическая апатия, побудившая Вдовствующую императрицу истратить «военные» деньги на восстановление летнего дворца и основанная на безусловной вере её в превосходство китайской культуры, невольно обнаружила глубинное намерение этой культуры, веками распространявшейся на соседние страны не столько военными средствами (используемыми эпизодически), сколько путем долгой, зачастую навязанной ассимиляции.



Ил. 122

Оставаясь своеобразным архитектурно-планировочным «портретом» Цыси, Сад мира и гармонии характеризует поздний цинский дворцово-парковый стиль.

Подобно китайскому пейзажному свитку, любой из императорских садов воплощал собственную «картину мира» или версию мироздания [57, с. 240]. Как и другие утраченные теперь грандиозные ансамбли загородных резиденций под Пекином, Ихэюань полон неподдельного

величия — организация в нём пространства производит впечатление «вселенской необъятности» [25, с. 170]. Однако создатели ансамбля не только обобщают, но и конкретизируют: композиция Сада мира и гармонии Цыси обладает достоверностью географической карты, что особенно заметно в расположении элементов по оси восток—запад. Так, в крайней восточной его части помещается традиционный китайский дворец. На западе, куда выходит канал «торговая улица Сучжоу», выстроен «европейский» павильон в форме корабля. Между ними, на пересечении с центральной осью юг—север, раскинулись на склонах горы Ваньшоушань буддийские храмы, допускающие ассоциацию с ландшафтами Тибета. Но всё же символическая «география» Ихэюань представляется более сложной.

Как известно, стороны света, образующие широтную ось восток—запад, расположены одинаково на китайских и европейских картах, а полюса меридианной оси — в зеркальном порядке, то есть юг, согласно китайской картографии, помещается сверху — там, где на европейских картах находится север, и наоборот. Данная особенность, по мнению Е.В. Завадской, и была отражена в композиции Летнего дворца.⁴⁷

В реальности план Ихэюань соединяет две картографические традиции — китайскую и адаптированную при Канси европейскую,⁴⁸ благодаря чему власть Юга стала в резиденции Цыси явлением тотальным. Юг символизируют одновременно остров Фениксовой пещеры/ Фэнхуандунь, расположенный на географическом юге Летнего дворца, в нижней части его плана (феникс символически соотносится с «красной птицей» — древним, восходящим к китайской мифологии знаком Юга [53, т. 2, с. 651—652]), и лежащий сверху

⁴⁷ «В Ихэюань, словно на старинной китайской карте, на реальной северной стороне находится идеальный образ юга — гора, символизирующая мужское начало *ян*, а на юге — абсолютное начало *инь*, воплощённое стихией воды — озером» [57, с. 237].

⁴⁸ Об адаптации опыта европейской картографии в Китае см.: [109, Часть 1, Главу 3].

меридианной оси «канал Сучжоу» (город Сучжоу с его улицами-набережными находится на юге Китая). При этом место впадения канала в озеро Куньмин отмечено положением мраморного «европейского» корабля. Причина последнего совмещения понятна: влияние западной культуры проникало в Китай и распространялось с юга на север, через портовые города южной провинции Гуандун — Макао и Гуанчжоу/ Кантон (а в XIX столетии также через лежащий в устье Янцзы порт Шанхай).

Вместе с тем ансамбль Ихэюань как будто сделал зримым диалог между Цыси и Цяньлуном, царствование которого совпало с расцветом династийного стиля. Созная свою роль наследницы, Цыси произвела определенную селекцию цинской традиции, благодаря чему её летний дворец воплотил идею торжества женского начала *инь* 陰, символом которого, как известно, является вода.

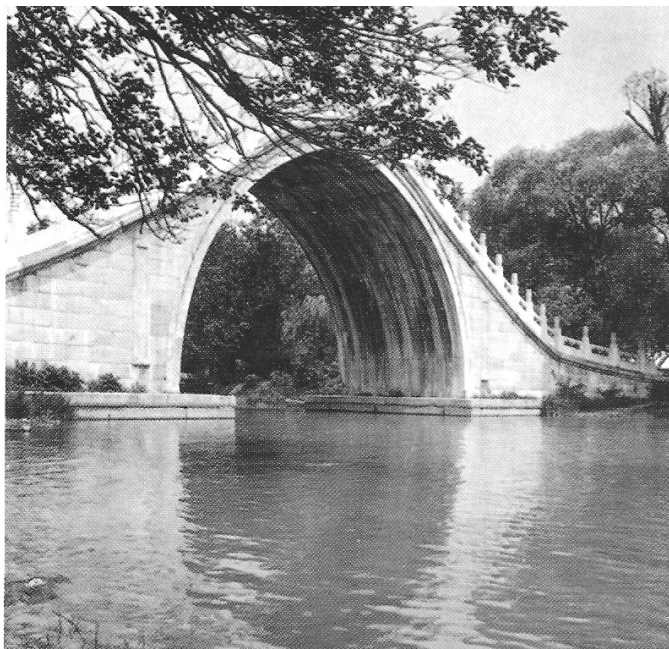


Рис. 20. Беломраморный мост Юйдайдяо в ансамбле Ихэюань.

Но всё же следует учесть, что полученный эффект был ещё и прямым продолжением экономической ситуации. В условиях кризиса династия смогла восстановить лишь одну из загородных резиденций, что изменило пропорциональное соотношение частей дворцового ансамбля, и водный простор озера Куньмин, составивший четыре пятых общей площади Ихэюань, стал довлеть над наземной частью парка и его постройками.

Ансамбль Ихэюань отразил стремление верховной власти соблюдать соответствие архитектуры и планировки дворца сложившемуся канону, апеллировать к произведениям имперского стиля XVIII века и эпохи Мин, а через них — к авторитету сунского классицизма.

Однако на рубеже XIX — XX столетий династия по-прежнему опиралась на энергетический потенциал тибетского буддизма, выступавшего в цинском искусстве противовесом европейскому влиянию. (Не случайно сино-тибетские храмы летнего дворца расположены на главной меридианной оси, у вершины Горы долголетия.) Просматривается и обратная связь: в маньчжурский период, когда веками лидировавшая в художественной культуре Китая академическая пейзажная живопись стала утрачивать силу, её энергетический потенциал восприняло традиционное парковое искусство, ставшее в свою очередь стимулом развития западного искусства «англо-китайских» садов.

ГЛАВА 11. Пекин, Париж, Лондон: сложение планов трёх столиц

Сравнивая в этой главе три столичных ансамбля, автор руководствуется следующими соображениями: столица имеет ключевое значение в жизни любого государства; выступая обычно в роли правительственной резиденции, политического и религиозного центра, столичный город воплощает историю страны и формообразующие начала национальной культуры. Поэтому сопоставление архитектурно-планировочных ансамблей с историческим ядром — китайского Пекина, с одной стороны, и «эталонных» для эпохи европейских столиц — Парижа и Лондона, с другой стороны — позволяет самым прямым путём обозначить имеющиеся культурные сходства и различия.

Столицы Англии и Франции — двух стран, наиболее вовлеченных в интеллектуальный, художественный и торговый обмен с империей Цин, не случайно образуют в этой главе оппозицию Пекину: именно в этих странах возникли собственные версии шинуазри, развивавшиеся как в классических стилях искусства и архитектуры XVIII века, так и в эклектике XIX столетия. Автору представляется вероятным, что происходившие синхронно перемены в планировке Лондона и Парижа, отвечая логике собственного развития двух городов, были, хотя бы отчасти, результатом контактов с Поднебесной империей и вдохновлялись примером цинского Пекина. Обратная связь отчетливо видна в модернизации, затронувшей китайскую столицу около середины XX века.

Взаимные соответствия в композициях столиц определяются общей в наши дни потребностью обновления и сохранения исторического центра; необходимостью включения в городскую черту пригородов; улучшения экологии, благоустройства и озеленения; совершенствования транспортных сетей и коммуникаций; а также

объединяющим их теперь сочетанием принципов регулярной и свободной планировки.

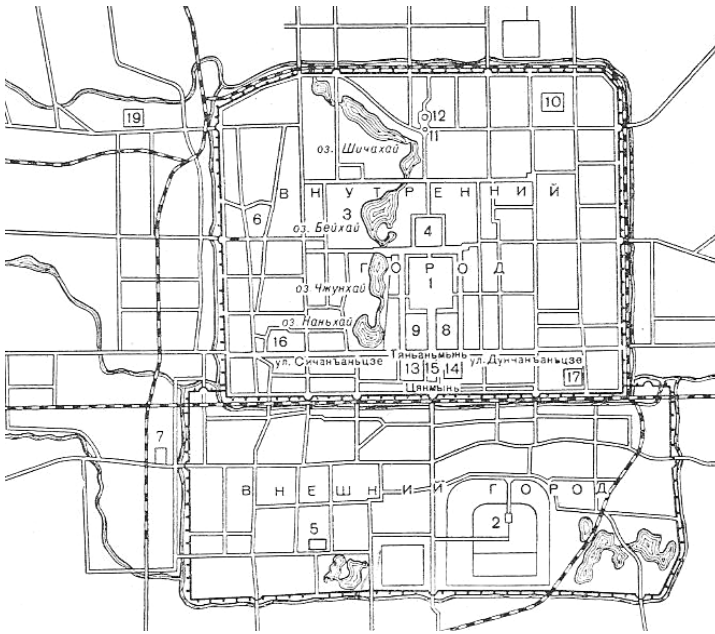
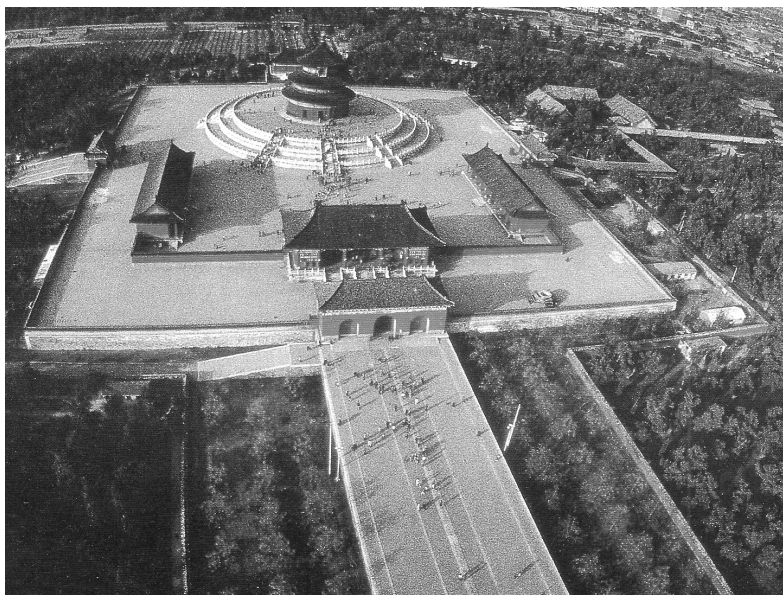


Рис. 21. План исторического центра Пекина: 1. Запретный город (музей Гугун); 2. Храм Неба; 3. Парк Бэйхай; 4. Парк Цзиншань; 8. Храм предков Таймiao (Дворец культуры трудящихся); 9. Храм Шэцитай (Парк им. Сунь Ят-сена); 10. Храм Юнхэгу; 13. Всекитайское собрание представителей; 14. Музей революции и истории; 16. Дворец культуры национальностей; 17. Центральный вокзал.

Оставаясь одним из древнейших городов мира и одной из «шести великих древних» китайских столиц (*лю да гу ду*), Пекин донес до XX столетия дух и образ китайской традиции (см. Главу 8). Книжное название этого города — Яньцзин 燕京, напоминает о том, что он был столицей удельного княжества Янь 燕 в эпоху Борющихся царств (Чжаньго 戰國, 475—221) [176, с. 8—12]. Статус столицы государства Пекин приобрел впервые в период правления династии чжурчженей Цзинь 金 (1115—1234), когда он назывался

Средняя столица/ Чжунду 中都. При монгольской династии Юань 元 (1271—1368) он остался главной столицей под именем Даду 大都 (Великая столица, монгольское название Ханбалык/ Город хана). При династии Мин 明 (1368—1644) город Даду был переименован в Северную столицу/ Бэйцзин 北京 и вновь выбран главной столицей в 1421 году. Этот статус и название Пекин сохранил до падения маньчжурской династии; позднее, в 1949 году, он стал государственной столицей Китайской народной республики (КНР) и является ею поныне [51, с. 27—30, 68—73].



Ил. 123

Необходимость соответствия канону не позволяла в прошлом ни одной из китайских столиц «развиваться как естественному и самостоятельному организму» [81, с. 91]. Пребывая на протяжении веков императорской резиденцией, Пекин вплоть до начала XX столетия отождествлялся для китайцев с метафизическим центром Поднебесной империи.

Исторический ансамбль Северной столицы традиционно объединяет несколько «городов», а именно Внутренний город/ Нэйчэн 内城 (размеры: $6,3 \times 5,1$ км) с входящими в него памятниками Императорского города/ Хуанчэн 皇城 и дворцовым ансамблем Пурпурного запретного города/ Цзыцзиньчэн 紫禁城. К комплексу Нэйчэн на севере, востоке и западе примыкают храмы алтарного типа Дитань 地壇 (Алтарь Земли), Житань 日壇 (Алтарь Солнца) и Юэтань 月壇 (Алтарь Луны). С эпохи Мин в столичную черту оказались включены также кварталы Внешнего города/ Вайчэн 外城 (размеры: $7,9 \times 3,1$ км), в южной части которого помещаются два храма государственного значения: Алтарь божества земледелия (Шэньнунтань 神農壇) и Алтарь Неба (Тяньтань 天壇, см: <41>, Ил. 123). Прецедентом планировки Пекина, собравшего несколько «городов» в одном, явилась (как показали ранее М.В. Крюков, В.В. Малявин и М.В. Софронов) композиция Чанъани 長安 — столицы империи Тан (618—907) [81, с. 89].⁴⁹

В историческом ансамбле Пекина сохраняются приоритет южного направления и принцип центральной симметрии; используется традиционная модульная система. Лежащая в основе планов отдельных построек, дворов, архитектурных комплексов и столицы в целом форма прямоугольника (или квадрата) символически связана с образом Земли. Роль модуля в пространственных композициях города играет прямоугольный двор *сыхэюань* 四合院. Таким образом, в общих чертах Пекин соответствует канону идеальной столицы, описанному в

⁴⁹ Примечательно, что планировку Чанъани повторили и структуры средневековых японских столиц — Нара (710—784, теперь административный центр префектуры Нара, на юге о-ва Хонсю) и Хэйан (794—1192, современный город Киото в центре о-ва Хонсю). Исторические районы городов Нара и Киото образованы поныне прямоугольной сетью широтных и меридианных улиц [175, с. 688—693]. Влияние Китая оставалось существенным фактором в развитии японской культуры вплоть до XVII века.

древнекитайском своде правил по строительству «Као гун цзи 考工記 / Записки о ремеслах»: формальная основа его центра отвечает особой и весьма архаичной культурной мотивации. Близкий квадрату план Пекина построен по традиционному сетевому принципу *цзин—вэй* 經緯, «основа [и] уток». Он состоит из пересекающихся под прямым углом, как в отрезе ткани, «продольно—вертикальных» *цзин* 經 и «поперечно—горизонтальных» *вэй* 緯 линий-улиц (или меридианных/ юг—север и широтных/ восток—запад осей).⁵⁰ В городской структуре улицы играли роль энергетических каналов (воздух, согласно системе *фэн-шуй* 風水, служит переносчиком космической энергии *ци* 氣). Регулярность китайской планировки позволяла, таким образом, решать задачу сбора космической энергии и перераспределения её на столицу и всю Поднебесную.

На плане Пекина видно, что центр (понимаемый как канал «стяжения» Неба и Земли) отмечен расположением дворца Цзыцзиньчэн 紫禁城 — резиденции правителя—медиатора, соединяющего Небо и Землю. Слева и справа от дворца находятся

⁵⁰ В своде «Као гун цзи» 考工記 (созданном, как полагают, не ранее VIII и не позднее III вв. до н.э.) сказано, что «каждая сторона [столицы] по 9 *ли* (т.е. около 5,4 км: 1 *ли* = 516 м — *М.Н.*); с каждой стороны по трое ворот; 9 дорог *цзин* 經 и 9 дорог *вэй* 緯; ширина дорог *цзин* — 9 *цуй* (около 24 м: 1 *цуй*=8 *чи*=8×0,32 м= 24,16 м — *М.Н.*). В центре — дворец, слева — *цзу* 祖 (храм императорских предков), справа — *шэ* 社 (храм божеств земли и злаков)» (цит. по: [53, т. 6, с. 56]). Система меридианных (*цзин*) и широтных (*вэй*) улиц делит план идеальной столицы на 9 квадратов меньшего размера. Форма «девятеричного квадрата» отражает представление о квадратной девятиклеточной структуре пространства. Девятка (самое большое из простых нечётных чисел) ассоциируется также с небесным и мужским началом мироздания *ян* 陽, а значит и с образом императора. Продольно-вертикальные улицы (*цзин* 經) соотносились в традиционной символике с образом Неба, а поперечно-горизонтальные (*вэй* 緯) — с образом Земли. Посредством порядка, заложенного в этой сетевой структуре, на человеческое общество переносилась гармонизирующая упорядоченность самого космоса, реализуемая в китайской письменной культуре *вэнь* 文. Согласно тексту Цзо-чжуань 左傳 (полное название «Чунь цю Цзо-ши чжуань/ Комментарий г-на Цзо на “Вёсны и осени”», V—II вв.), «представление Поднебесной в линиях основы и утка называется *вэнь* 文/культура» (цит. по: [157]).

соответственно храм императорских предков Таймяо 太廟 (в середине XX века ставший Дворцом культуры трудящихся) и Храм божеств земли и злаков Шэцзитань 社稷壇 (ныне ансамбль Центрального парка/ Чжуншань или Парка имени Сунь Ят-сена). В современном Пекине архитектурные комплексы императорской поры сохранились как публичные парки, музеи и правительственные здания (Ил. 124).



Ил. 124

При маньчжурах план Северной столицы, оставаясь преимущественно двумерным, приобрел всё же архитектурное третье измерение. Вблизи главной пекинской оси юг—север появились новые высотные доминанты: Белая пагода/ Байта 白塔 (Ил. 125), выстроенная 1651 году, при Шуньчжи, на возвышенности острова Цюньхуадао в парке Бэйхай, и пять беседок на хребте рукотворной Горы прекрасного вида/ Цзиншань 京山: средняя из них — Беседка десяти тысяч весен/

Ваньчуньтин 萬春亭, была самой высокой точкой цинской столицы [176, с. 36]. Южнее на главной меридианной оси Пекина расположен ансамбль дворца Цзыцзиньчэн 紫禁城; ещё дальше на юг, у внешней границы города, ось проходит между двумя храмами императорского значения — Шэньнунтань 神農壇 и Тяньтань 天壇.



Ил. 125

Геометрическую чётность планировки пекинского Внутреннего города компенсирует асимметрия озёр (вернее, прудов), пересекающих его по диагонали с юга на северо-запад. Упомянувшиеся уже искусственные водоёмы императорских парков «трёх морей»

(см. Главу 8, Ил. 126) соединяются подземными трубами с тремя «дальними» озёрами — маленькими округлыми Цяньхай и Сихай и длинным узким Хоухай.⁵¹

Благодаря парковым зонам, вкрапленным в районы регулярной застройки, хорошо сохранившийся исторический центр Пекина с его (постоянно подновляющимися) дворцами и храмами выглядит удивительно современным. Однако, заложенная в каноничной структуре Северной столицы энергетическая рациональность, обусловленная традицией, должна сегодня казаться метафизикой не только западным туристам.

Ил. 126



⁵¹ В Пекине горы и озера вблизи дворца Цыцзиньчэн 紫禁城 были намеренно выстроены по правилам *фэн-шуй*. Композиционным ориентиром послужила свободная планировка городов китайского Юга с характерным для неё стремлением сохранить или имитировать естественный рельеф и особенности местности, включающей как природные, так и искусственные холмы и водоёмы. Интересно, что императорские парки цинской столицы находились в центре, примыкая к резиденции Цыцзиньчэн, тогда как в танской Чанъани парки помещались к северу и востоку от Императорского города. Вместе с тем уже в столице империи Тан «усилиями некоторых высокопоставленных энтузиастов искусство разбивки парков в “стиле дикой природы” достигло подлинного совершенства» [81, с. 91].

Начавшаяся в середине XX века модернизация Пекина в силу обстоятельств осуществлялась при участии советских специалистов, поэтому исторический центр китайской столицы приобрёл черты сходства со сталинской Москвой. Согласно генеральному плану 1954—1958 годов был создан административно–политический комплекс на площади Тяньаньмэнь, которую окружили здания Всекитайского собрания представителей, Музея революции и истории Китая (оба выстроены в 1959 году), а также расположенный напротив дворцовых ворот, на главной пекинской оси юг—север, мемориал Мао Цзэ-дуна. В направлении восток—запад площадь Тяньаньмэнь пересекла у мемориала Мао новая широкая (до ста метров) магистраль, образованная Восточной (Дунчанъаньцзе) и Западной (Сичанъаньцзе) улицами, образовавшими единую магистраль Чанъаньцзе, которая связала исторический центр с молодыми районами на окраинах города. При строительстве магистрали были частично снесены кварталы старой застройки с характерными для Пекина прямоугольными дворами *сыхэюань*. Вдоль новой широтной (горизонтальной на карте) оси, превосходящей размерами меридианную, прежде главную (вертикальную) ось императорского Пекина, поднялись: Дворец культуры национальностей (тринадцатизэтажное здание в «национальном» стиле 1950-х, высота 67 м), Центральный телеграф (1958), Выставочный павильон (создан в 1954 году при участии архитектора В.С. Андреева), Управление радиовещания (1954—1957, архитектор Д.Н. Чечулин) и Центральный вокзал.⁵² Тогда же в исторических районах, расположенных к северу от магистрали Чанъаньцзе, были созданы новые здания музеев, гостиницы и стадиона [116].

⁵² Первый железнодорожный вокзал, здание которого сохранилось поныне, был построен в начале XX в. европейцами вблизи площади Тяньаньмэнь, у главной пекинской оси юг—север.

Появление одной из основных примет столицы КНР — «демократической» горизонтали, пересекающей Пекин с востока на запад, трансформировало общую градостроительную картину. Новацией 1950-х было также строительство многоэтажных домов. Поскольку до конца эпохи Цин пекинские здания (за исключением пагод) не могли превышать высоту императорского дворца Цзыцзиньчэн, примыкавшие к нему городские кварталы состояли из домов в один–два этажа, и эта ситуация по инерции сохранялась до середины XX века. Утверждение западного постмодернизма ознаменовалось в 1990-х произвольной застройкой столичного центра современными небоскребами — в большинстве однообразными по формам офисными, гостиничными и жилыми зданиями, резко изменившими традиционный городской силуэт.⁵³ Трансформировалась и структура Пекина, в черту которого теперь входят восемь районов — четыре центральных (поделивших между собой главные исторические памятники) и столько же периферийных.

Северо-восточный центральный район Дунчэн вобрал Императорской город (Хуанчэн) с площадью Тяньаньмэнь, парк Алтаря Земли (Дитань), ламаистский храм Юнхэгун и конфуцианский Храм культуры — Вэньмяо 文廟 (или Кунмяо 孔廟) вместе с примыкающей к нему Государственной академией Гоцзыцзянь 國子監, где когда-то получали классическое образование будущие имперские чиновники и

⁵³ Несколько ранее, в 1960-х — 1970-х, когда в Китае продолжалась культурная революция, многие европейские города, в подражание нью-йоркскому Манхэттену, застраивались небоскрёбами. Созданный тогда в Париже, на главной столичной оси запад—восток, новый деловой центр у пл. Дефанс (Управление многонациональных фирм, входящих в европейский рынок) вобрал в себя около трёх десятков 30 и 45-этажных офисных зданий, малоэтажные дома и подземный транспортный узел. Другой высотный деловой центр — Мен-Монпарнас (58-этажная конторская башня, 17-этажные дома, железнодорожный вокзал) появился тогда же на юге Парижа [153, с. 131]. Парижские небоскрёбы, в отличие от пекинских, создавались на периферии либо за пределами исторического ядра; генеральная схема планировки и застройки Парижа уже в 1965 г. основывалась на полицентрической концепции, предусматривая строительство новых городов-спутников в 25—50 км от столичного центра.

студенты из стран китайской «ойкумены». В северо-западном центральном районе Сичэн находятся парк Алтаря Луны (Юэтань) и ансамбль буддийского храма Мяоинсы с выстроенной при монголах первой Белой пагодой/ Байта (см. Главу 8). Территорию бывшего Внешнего города/ Вайчэн, расположенную ниже широтной магистрали Чанъаньцзе, занимают два современных района — Сюаньу и Чунвэнь, в которых (как и вблизи искусственных озёр на северо-западе Пекина) пока существуют старые переулки–хутуны с жилыми блоками *сыхэюань*. В юго-западном центральном районе Сюаньу среди старых и новых парков сохранился Алтарь божества земледелия/ Шэньнунтань; здесь же находится снесённая в годы культурной революции, а затем вновь отстроенная для западных туристов «традиционная» торговая улица Люличан с её художественными и антикварными лавками. Достоянием района Чунвэнь на юго-востоке исторического Пекина остается ансамбль Алтаря Неба/ Тяньтань — самого большого публичного парка китайской столицы.

Более отдаленные районы — это северо-восточный Чаоян с парком Алтаря Солнца/ Житань и новостройками, приуроченными к Олимпиаде 2008 года; и северо-западный Хайдянь с вошедшими в городскую черту цинскими загородными дворцами (см. Главы 9, 10) и университетским комплексом.⁵⁴ Находящийся на западе «Большого Пекина» район Шицзиншань (где недавно открылся развлекательный парк — китайская версия Диснейлэнда) и юго-западный район Фэнтай (в котором расположен знаменитый средневековый мост Лугоуцяо) — промышленные окраины столицы КНР.

Сообщение Пекина с городами Китая и других стран обеспечивают теперь пять столичных вокзалов и аэропорт. Главными считаются появившийся в 1950-х Центральный вокзал в районе

⁵⁴ Здесь на рубеже XIX—XX вв. возникли первые в Пекине высшие учебные заведения западного типа — университеты Бэйда и Цинхуа.

Чунвэнь, соединивший Пекин с Шанхаем, Харбином и Москвой, а также выстроенный в «национальном» стиле 1990-х Западный вокзал/Сичжань в районе Сюаньу, ориентированный на провинцию Сычуань, Центральную Азию и Казахстан.

Нынешний Пекин сохранил квадратные очертания исторического города: с 1950-х годов, когда в его центре появились первые окружные улицы на месте снесённых городских стен (нетронутыми остались лишь стены дворца Цзыцзиньчэн), складывается система окружных дорог, получившая форму концентрических квадратов. Традиционный квадратный контур отличает и окружную линию пекинского метро, которое начали строить в 1960-х — на шестьдесят лет позже по сравнению с Парижем и на столетие позднее, чем в Лондоне. Радиальные ветки пекинской «подземки» ориентированы по меридианной и широтной осям. Удерживая, таким образом, связь с традиционным каноном, современный Пекин по-своему приблизился к стандартам современных мировых столиц, как правило, характеризующихся радиально-кольцевой структурой.

Сопоставление Пекина с Лондоном и Парижем представляется корректным не только в связи с высоким статусом этих городов, но также по причине их возраста и особого значения для истории и культуры своих стран. Лондон — древнее поселение кельтов на реке Темза, после захвата римлянами в I веке превратившийся вплоть до V века в центр римской провинции Британия — стал столицей Англии после Норманнского завоевания 1066 года.⁵⁵ Париж, основанный на

⁵⁵ Ныне Большой Лондон (площадь его превышает 1800 кв. км) вбирает в себя 29 округов Лондонского графства и внешние предместья (в т.ч. графства Мидлсекс, частично Хардфордшир, Эссекс, Кент, Суррей) [89, с. 339]. В Лондоне память о римском времени хранят бани-термы (расположены восточнее моста Ватерлоо). Аналогичные постройки имеются в Бате (Bath), курортном городе в Сомерсетшире, который был заложен в I в. римлянами как стратегический и лечебный пункт на водах. Бат интересен и тем, что именно он (а вовсе не Лондон) остаётся самым регулярным английским городом после перепланировки XVIII в., сделанной Джоном Вудом (1704—1754) и Джоном Вудом-младшим (1728—1781) [22, с. 334].

реке Сена (в районе острова Сите) кельтским племенем паризиев и, подобно Лондону, завоёванный Римом, был после 497 года резиденцией Хлодвига, а в конце X века стал столицей Французского королевства.⁵⁶

Городские ансамбли Лондона и Парижа хранят генетическую память о регулярной планировке римских военных лагерей.⁵⁷ Однако значительно лучше в обеих столицах угадывается радиально-кольцевая структура старой застройки, формировавшаяся веками вокруг древнего ядра. Планировочные особенности двух столиц продиктованы, прежде всего, расположением их на берегах рек (Темзы и Сены соответственно), которые текут как бы навстречу друг другу вдоль широтной оси запад—восток и впадают в Атлантику возле проливов Ламанш и Па-де-Кале. Последним обстоятельством обусловлено композиционное сходство исторических центров Лондона и Парижа, развитие которых определялось естественной доминантой широтной оси. Новое время привнесло в композицию обоих городов элементы регулярного (формального) планирования.

Здесь уместно вспомнить, что термин «регулярная планировка» подразумевает не только упорядоченную сеть улиц, но и набор необходимых данному обществу построек и коммуникаций. Это в

⁵⁶ В Париже (древняя Лютетия) от римского времени уцелели руины амфитеатра (I в.) и терм (II—III вв., находятся в саду отеля Клюни) [115, с. 180]. Современный Париж — столица Франции и административный центр области Иль-де-Франс, вместе с пригородами (Версаль, Сен-Дени, Иври и др.) образует Большой Париж (пл. более 1450 кв. км); исторический город занимает значительно меньшую территорию (105 кв. км) [130, с. 979—980].

⁵⁷ Планировка римских военных лагерей в виде прямоугольной сети с центром на пересечении двух главных осей решала задачи управления гарнизоном и слаженности действий в критических ситуациях. На месте римских лагерей в колониях империи зачастую возникали города, при стихийном развитии которых в средневековую эпоху первоначальная регулярность в основном утрачивалась. Представление о ней даёт хорошо сохранившийся на севере Африки древний ансамбль города Тимгада (Тимугади в Алжире), основанного императором Траяном в 100 г. до н.э. Почти квадратный в плане (360 м × 330 м) город образован одинаковыми кварталами (20 м × 20 м). Наряду с жилыми домами в Тимгаде существуют элементы римского города: форум (сохранился в руинах), капитолий, триумфальная арка, театр (вмещавший до 4 тыс. зрителей), термы и рынок [141].

равной мере справедливо по отношению к плану созданного на основе «гипподамовой системы» греческого полиса,⁵⁸ и современных европейских городов, которые, подобно Лондону и Парижу, выросли на месте римских гарнизонов.

Начавшаяся в Новое время перепланировка Парижа (Рис. 22) вылилась в создание на правом (северном) берегу Сены ансамблей ренессансных и классицистических площадей: Вогезов (1606—1612, архитектор К. Шатийон), Пале-Руаяль (после 1615), Вандомской (1685—1701; знаменитая колонна установлена здесь в 1806—1810 годах по проекту Ж. Гондуэна и Ж.Б. Лепера) и площади Побед (1685—1686; статуя Людовика XIV, сменившая прежнюю, разрушенную в период Французской революции, выполнена в 1822 году Ф.Ж. Бозио). Проекты круглой в плане площади Побед и восьмигранной Вандомской (обстроенных типовыми зданиями под мансардными крышами, с арками цокольного этажа и пилястрами

⁵⁸ Гипподамова система (V в. до н.э.), отвечавшая принципам греческого (гражданского) права и демократической структуре полиса, представляла собой градостроительную композицию, которая, с одной стороны, основывалась на прямоугольной сети улиц, с другой — предполагала размещение «общественных зданий, святилищ и агоры на участках, равных или кратных стандартному кварталу»; она же предусматривала комплексную застройку жилых кварталов равновеликими домами [42, с. 560]. Примерами такой планировки выступают ансамбли древнегреческих городов Милет (на территории Турции) и Пирей (лежал на берегу Саронического залива, в 8 км от Афин). От античного города Пирей, разрушенного римлянами в I в., уцелели остатки городских стен, портовых, складских и жилых построек классической и эллинистической эпох, а также театр середины II в. до н.э. [42, с. 593]. Культура Греции эпохи эллинизма распространилась в результате походов Александра Македонского (334—324 гг. до н.э.) в Северной Африке, на Ближнем и Среднем Востоке, где были основаны новые города (Александрия в Египте, Антиохия на Оронте, Приена в Турции, Селевкия на Тигре в Ираке), что создало условия для взаимодействия с местными культурами. В прямоугольной уличной сети греческих полисов обычно выделялись две главные, взаимно перпендикулярные улицы, проведенные от городских ворот к торгово-общественному центру. Имущественное расслоение среди горожан привело в период эллинизма к отказу от демократической «гипподамовой системы» в пользу разнообразия видов и размеров жилищ (появились, например, дома, занимающие целый квартал). В центре богатых жилищ обычно помещался сад [42, с. 569—570]. Структура подобных эллинистических домов напоминает композицию пекинских *сыхэюань* 四合院 (буквально: «двор/сад, огражденный с четырех [сторон]»).

большого ордера, объединяющего второй и третий этажи) реализованы архитектором Ж. Ардуэн-Мансаром (Hardouin-Mansart, 1646—1708).

Новый центр Парижа при Людовике XIV образовали расположенные на правом берегу Сены дворцовые комплексы Тюильри (сгорел в 1871 году [148, с. 322, прим.10]) и Лувра (восточный фасад дворца был в 1667—1674 годах оформлен колоннадой по проекту архитектора К. Перро).

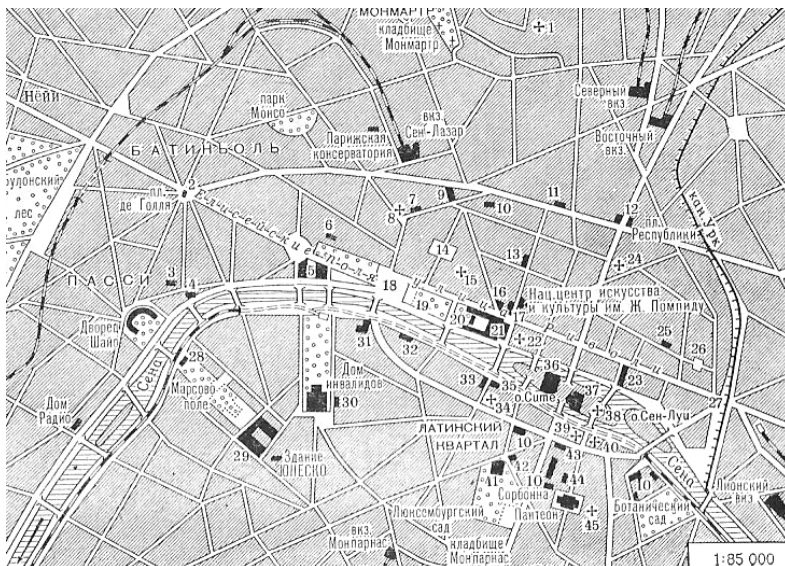


Рис. 22. План исторического центра Парижа: 2. Триумфальная арка; 6. Елисейский дворец; 9. Театр «Гранд-Опера»; 10. Парижский университет; 12. Ворота Сен-Дени и Сен-Мартен; 14. Вандомская площадь; 17. Пале-Руаяль; 18. Площадь Согласия; 19. Сад Тюильри; 20. Площадь Каррузель с триумфальной аркой; 21. Лувр; 26. Площадь Вогезов; 27. Площадь Бастилии; 28. Эйфелева башня; 29. Военная школа; 36. Дворец правосудия и Сент-Шапель; 37. Префектура; 38. Собор Парижской Богоматери/ Нотр-Дам; 41. Люксембургский дворец; 43. Музей Клуни; 44. Коллеж де Франс.

Хотя в первой половине XVIII века регламентация художественной жизни государства ослабела, в больших градостроительных проектах эпохи сказалась инерция блистательного правления: в 1755—1763 годах у ворот сада Тюильри появилась новая, открытая с трех сторон площадь Людовика XV (ныне площадь Согласия, архитектор Ж.А. Габриэль/ Gabriel, 1698—1782), композиционно объединившая центр Парижа. В

1783 году были законодательно определены соотношения между высотой зданий и шириной парижских улиц, принимались меры по благоустройству (появились деревянные тротуары, освещение улиц и линии водопровода) [153, с. 93—94]. Таким образом, с периода правления «короля-солнце» не прекращались попытки реконструкции Парижа на основе регулярной планировки, отвечавшей эстетике классицизма. Они проводились по единому государственному плану, что было возможно в условиях абсолютной власти.⁵⁹

После Французской революции возник новый проект преобразований столицы (1794—1797), обобщивший градостроительные идеи уходящего века. Планировались прокладка улиц по существующей застройке, расчистка исторического центра (острова Сите), меры по оздоровлению и озеленению Парижа. В то же время была осознана необходимость создания больших магистралей в направлении запад—восток, от площади Согласия до площади Бастилии. План удалось частично реализовать, хотя, как принято считать, Наполеоновские войны в целом не благоприятствовали проведению значительного строительства <43>. В годы Первой империи между парижскими площадями Согласия и Бастилии была проложена широкая, застроенная домами с типовыми

⁵⁹ Сразу же после основания Королевской академии архитектуры (1671) появился составленный П. Бюлле (Bullet, 1639—1716) и Ф. Блонделем (Blondel, 1617/18—1686) план расширения и реконструкции французской столицы (1676). На месте древних укреплений проектировались озеленение и ««променады»», давшие начало Большим бульварам»; на востоке города в конце XVII в. возникли Большие аллеи, включенные в сеть улиц (Венсенские бульвары); въезды в столицу стали оформлять воротами (сохранились ворота Сен-Дени, 1671—1672, арх. Ф. Блондель). Трудности, связанные с масштабным строительством внутри сложившейся застройки, по-видимому, мотивировали венценосного заказчика создать «идеальную» резиденцию за пределами Парижа. Выросший к юго-западу от столицы дворцово-парковый ансамбль Версаля (теперь в черте Большого Парижа) расположен в месте схождения трёх созданных тогда же лучей—магистралей; в Версале применялась и регулярная планировка в виде прямоугольной сети (см. Главу 9). Дворцовый парк, спроектированный А. Ленотром (1613—1700), воплотил принципы классицизма (зеркальную симметрию планов и строгую соподчиненность элементов ансамбля). Ленотр применил систему «трёхлучевых» аллей также в Париже (1666), у входа в парк Тюильри [153, с. 89—92].

фасадами, улица Риволи (1801, архитекторы Ш. Персье, 1761—1831, и П.Ф.Л. Фонтен, 1762—1853), которая продолжила на правом (северном) берегу Сены ансамбль Елисейских полей, заложенный А. Ленотром в XVII веке, но заверченный лишь в середине XIX столетия. Между Лувром и Тюильри в 1806 году выстроили (по проекту тех же Персье и Фонтена) площадь Каррузель с триумфальной аркой. Аналогичная арка была возведена на (только начавшей формироваться западнее Елисейских полей) площади Звезды (она же площадь де Голля, 1806—1837, архитектор Ж.Ф. Шальгрэн).



Рис. 23. Вид от острова Сите на южную набережную Сены и Эйфелеву башню.

Таким образом, отдельные строения и площади стали центрами крупных городских ансамблей, из которых складывалась большая парижская ось запад—восток [153, с. 119—121].⁶⁰



Рис. 24. Вид от острова Сите на Латинский квартал.

⁶⁰ В это же время на левом (южном) берегу Сены были завершены площади перед Медицинской школой и церковью Сен-Сюльпис; по широтной оси Пантеона (1755—1789, арх. Ж. Суфло; бывшая церковь Св. Женеьевы) проложили новую улицу Суфло (1807). На том же левом берегу обновили ансамбль Люксембургского дворца (Сенат; 1615—1620, арх. С. де Брес, Л. Метезо; реконструкция интерьера XIX в., арх. Ж.Ф. Шальгрэн, 1739—1811; план большого парка — Н. Декан, Г. Бутон, Ж.Ф. Шальгрэн) [115, с. 181]. В 1805 г. в Париже закончилось строительство канала Урк, соединившего Сену с притоком Марны — рекой Урк, благодаря чему улучшилось водоснабжение, была расширена сеть канализации, появились работавшие круглосуточно фонтаны. При Наполеоне I в столице Франции созданы новые мосты: Искусств (Пон дез Ар, 1802—1804, возле Лувра), мост Остерлиц (1804—1806) и Йенский (1809—1813); на старых мостах к 1809 г. снесли дома [153, с. 120].

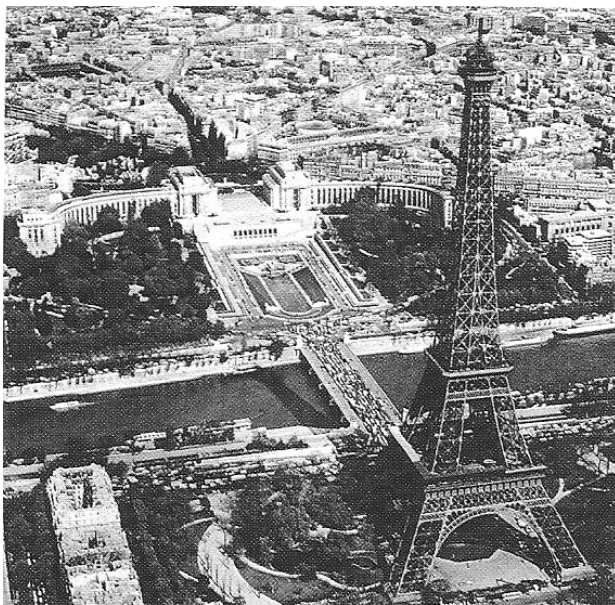
Архитектурным стилем Первой империи (1804—1814) стал ампир — поздняя версия классицизма, допускавшая множественность художественных ориентиров (древнегреческих, древнеримских, египетских) и подготовившая почву для формирования эклектики (см. Главу 12).



Рис. 25. Памятник Ж.Э. Осману (1809—1891) в Париже.

Следующий этап реконструкции Парижа совпал с возвышением Наполеона III (Шарль Луи Наполеон Бонапарт, 1808—1873), в имени которого соединились имена трёх его знаменитых предшественников на троне Франции — Карла Великого, Людовика XIV и Наполеона I. По рождению и культуре Луи-Наполеон целиком принадлежал буржуазному девятнадцатому веку, что отличало его от старшего современника — английского короля Георга IV, положившего начало

модернизации Лондона (см. ниже). Строительными работами в Париже периода Второй империи (1852—1870) руководил барон Ж.Э. Осман (1809—1891), назначенный в 1853 году префектом департамента Сены (Рис. 25). При Османе завершилось строительство кольца внешних бульваров (в их числе бульвары Мажента, Вольтер, Сен-Жермен, Осман, Мальзерб, Севастополь и Сен-Мишель); были созданы Авеню Оперы (1852—1879), а позднее — Авеню Лувра (1888). Эпоху «второго ампира» в архитектуре представляют эклектичные здания Нового Лувра (1854—1868, архитекторы Л. Висконти и Ф. Лефюэль) и Гранд-Опера (1861—1875, архитектор Ш. Гранье) [115, с. 180—182].⁶¹



Ил. 127

⁶¹ При Османе были также восстановлены старые парижские мосты XII — XVIII вв. (Пон-Неф, Нотр-Дам, Пон-Рояль, Сен-Мишель, Пон-о-Шанже и др.) и возведены новые [148, с. 320]. Обновление исторических ансамблей продолжалось и позднее: так, расположенный на левом берегу Сены комплекс университета Сорбонна (основан в 1629 на месте коллежа XIII в.) был расширен в 1885—1900 (архитектор А.П. Нено) [115, с. 181].

Большая широтная ось связала находившийся на западе аристократический квартал Булонь с восточными предместьями. Бывшие деревни (Бальвиль, Отей, Пасси, Батиньоль) вошли в городскую черту. В процессе модернизации столичные улицы асфальтировались и освещались газовыми фонарями [148, с. 318—319].

Прямые магистрали, проложенные через старые районы и обстроенные стилистически близкими позднему классицизму типовыми зданиями в пять-семь этажей с «французскими» балконами и мансардными крышами, создали романтический образ Парижа. Тогда же в строительстве нашли применение новые материалы — железо, бетон, чугун, стекло, востребованные в зданиях индустриальной эпохи, таких, как железнодорожные вокзалы, пассажи и крытые рынки. Два проекта этих лет — Вокзал Сен-Лазар (1851—1852) и знаменитый Центральный рынок (Лез Алль Сентраль, 1851—1866), реализовал инженер В. Бальтар.⁶²

⁶² Хотя первая металлическая конструкция — мост Искусств (Пон дез Ар возле Лувра, 1804) появилась в Париже при Наполеоне I, подобная система для поддержания кровель была детально разработана лишь в 1837 г. инженером Б.К. Полонсо и усовершенствована инженером Э. Флаша [148, с. 317]. Техника железобетона, изобретенная в 1849—1850 для строительства оранжерей садовником Ж. Монье (1823—1906), дорабатывалась французскими инженерами Ф. Куанье (1814—1888) и Э. Фрейсине (1879—1962). С середины XIX в. развитие архитектурной инженерии стимулировали Всемирные художественно-промышленные выставки, проводившиеся в Лондоне (1851), Париже (1855, 1889), Чикаго (1893) и других западных городах. Выставочным сооружением задумана установленная впоследствии на парижском Марсовом поле знаменитая 300-метровая металлическая башня (1887—1889) инженера А.Г. Эйфеля (Ил. 127). Сочетая изящество силуэта и четкость конструкций, она играет теперь роль доминирующей вертикали в историческом центре города, на левом берегу Сены. Метод индустриального производства и монтажа строительных конструкций использовался, начиная с рубежа XIX—XX вв., при создании парижского метро [153, с. 123—124] (Ил. 128). Поскольку инженер А.Г. Эйфель спроектировал также стальной каркас Статуи Свободы в Нью-Йорке (в. 46 м, 1886), принципы каркасного строительства вскоре нашли применение в сооружении американских небоскрёбов (в 1902 появился Флэтайрон-билдинг / «дом-утюг», Д.Х. Бёрнем). Американские архитекторы Д.Х. Бёрнем (1846—1912), К. Гилберт (1859—1934), Ф.Л. Олмстед (1822—1903), выступая «за красоту городов», занялись на рубеже веков проектированием городских «парадных» центров с осевыми магистралями (например, в Сан-Франциско и Нью-Хейвене) [131, с. 228].

Индустриальный прогресс, достигнутый при Второй империи, явился стимулом в поиске синтеза архитектуры и инженерии, протекавшем в условиях расцвета эклектики, которая, составляя контраст новациям, призвана была сохранить в столичном ансамбле обаяние исторических эпох.



Ил. 128

Созданные в этот период церковные здания иногда стилистически подражали французской готике, пример тому — храм Сен-Дени-дел'Эстре (1864—1867). Его автор известный архитектор, теоретик, историк архитектуры и реставратор Э.Э. Виоле-ле-Дюк (1814—1879) был назначен в 1853 году Генеральным инспектором епархиальных монументов и возглавил в Париже реставрационные работы. Он составил перечень памятников (включив сюда соборы Нотр-Дам и Сен-Дени, капеллу Сент-Шапель, церкви Сент-Огюстен, Сент-Трините

и другие архитектурные шедевры) и позаботился о привлечении инженеров, использовавших железо и чугун для реставрации средневековых построек. Практическая деятельность Виоле-ле-Дюка, обернувшаяся «обновлённым пониманием тектонической сущности готической архитектуры» и рекламой новых материалов и технологий, «предвосхитила функционализм и конструктивизм» в зодчестве XX века [153, с. 122—123]. В те же годы многие районы Парижа, включая ансамбль острова Сите, лишились части старых зданий. Находившиеся рядом с собором Нотр-Дам дворец правосудия и префектура полиции были снесены и созданы вновь; между ними проложили прямые улицы, соединенные мостами. Снос при Османе ветхих строений, расчистка старых площадей и строительство широких магистралей в районах исторической застройки, несмотря на сетования современников, нередко оборачивались возможностями выгодной архитектурной «подачи» основных парижских ансамблей [148, с. 318—320].⁶³

Принципиальное значение имеет и тот факт, что Париж в процессе «османовской» модернизации приобрёл меридианную ось север—юг, которую образовали продленные до Сены бульвары Сен-Мишель (на юге) Севастополь и Страсбур (на севере). Новая ось соединила правый и левый берега реки в районе острова Сите — исторического центра Парижа. Создание большой меридианной оси и системы

⁶³ Реконструкция Парижа 1850-х, по-видимому, решала целый комплекс задач. Проведенные в период величия Второй империи крупномасштабные строительные работы призваны были, как полагает профессор У.С. Дэвис из Университета Миннесоты, кроме прочего, «завоевать расположение промышленных рабочих». В это время начали строить железные дороги, создавать акционерные компании, «которые в большей или меньшей степени находились под покровительством правительства». Планомерная перестройка Парижа под руководством барона Ж.Э. Османа была дорогостоящим проектом, но результат оправдал затраты: «Париж стал немного менее живописным, но теперь больше, чем когда-либо, был богатой, чистой, современной столицей. Попутно была решена ещё одна задача: широкие прямые проспекты легко простреливались артиллерией, а исчезновение кривых улочек, похожих на средневековые, <...> усложнило бои для защитников баррикад» [54, с. 538—539].

крупных улиц-магистралей превратило Париж в одну из «эталонных» столиц современной Европы <44>. Согласно определению Виктора Гюго, город был «англизирован». Как считали другие современники событий — братья де Гонкур, в столице Франции воцарился «здоровый смысл буржуа» (цит. по: [148, с. 316]).



Рис. 26. Парижский пейзажный парк Монсури (современный вид).

Стихийно возникшие в разных районах Парижа зеленые зоны приобрели при Османе вид английских садов, составляющих и теперь контраст расположенным вблизи Сены регулярным садам Тюильри. По резонному замечанию Е.Д. Федотовой, «лужайки Гайд-парка и тенистые скверы Лондона», вероятно, навели императора, проведенного юные годы в изгнании, «на мысль, что Парижу нужны зелень и свежий воздух», и побудили превратить столицу «в публичный парк» [148, с. 320]. Огромные средства были затрачены правительством Второй империи на формирование пяти главных парков Парижа — имевших собственную биографию Булонского и Венсенского лесов и парка

Монсо, а также новых ансамблей — Бьют-Шомон и Монсури <45>, которые заключили главный город Франции в кольцо пейзажных «английских» садов (Рис. 26, 27).



Рис. 27. Водопад в Булонском лесу Парижа (современный вид).

Архитектурная ситуация в британской столице складывалась иначе, чем в Париже, по причине отсутствия единого плана реконструкции Лондона, хотя подобные предложения делали уже архитекторы XVII века — Дж. Эвелин и К. Рен [89, с. 339]. После Великого лондонского пожара 1666 года, при котором почти полностью выгорел старейший столичный район Сити, знаменитый архитектор Кристофер Рен (Wren, 1632—1723) разработал новую его

планировку на основе сетки пересекающихся под прямым углом длинных улиц, направленных с севера на юг и с запада на восток, а также нескольких главных проспектов и площадей, выделявших основные здания Сити — собор Святого Павла и Биржу (Рис. 28). Дополнительно предлагалось связать оба здания диагональной магистралью; рекомендуемая ширина лондонских улиц приближалась к 90 футам (составляла чуть более 30 метров) [71, с. 213—214].⁶⁴

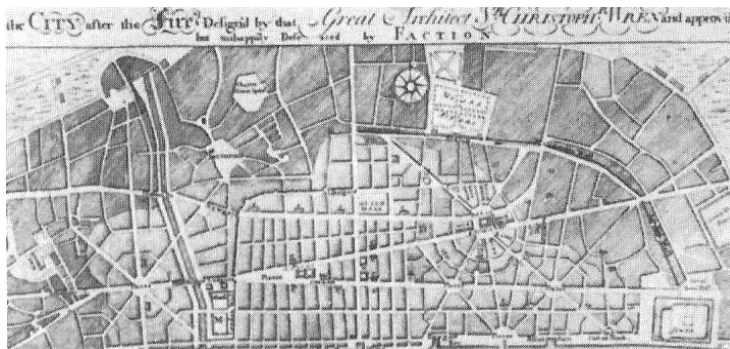


Рис. 28. К. Рен. План реконструкции лондонского Сити после пожара 1666 г.

⁶⁴ Великий лондонский пожар (1666) уничтожил в Сити около 13 тыс. домов. Но, поскольку речь идет о событиях после буржуазной революции 1640—1660 гг., единый план реконструкции лондонского центра был в принципе невыполним, т.к. он затрагивал имущественные интересы владельцев сгоревших участков. Интересно, что созданный значительно позже район Манхэттена в Нью-Йорке спроектирован близко к плану, предложенному Реном — прямоугольную сеть улиц Манхэттена пересекает широкая диагональ Бродвея [131, с. 267—268]. Реализация «идеальных» планов эпохи классицизма по созданию городов регулярной планировки имела в Америке больше шансов на осуществление, поскольку, начиная с XVII в., Нью-Йорк (в 1614 голландский торговый форпост; в 1626 выкуплен у индейцев и назван «Новый Амстердам»; в 1664 захвачен англичанами и переименован), как и другие американские города, создавался на территориях, лишенных исторической застройки. Особое значение в развитии американской архитектуры имело «творчество переселенцев из Англии, обосновавшихся на востоке и юго-востоке страны на Атлантическом побережье» [131, с. 219—220]. В отличие от двумерных городов эпохи классицизма, Нью-Йорк с его знаменитыми небоскрёбами уже на границе XIX—XX вв. стал самым «высотным» городом мира. Примечательно, что продольные и поперечные улицы Нью-Йорка именуются поразному (как это было и в китайском каноне, по которому строился Пекин): меридианные улицы — авеню, широтные — стрит.

Хотя замысел Рена в Лондоне реализован не был, архитектор всё же сумел преобразить город, придав ему третье измерение за счёт строительства в центре группы приходских англиканских храмов и предпринятой им же полной реконструкции собора Святого Павла (1675—1710, высота около 110 м). Этот собор считается первым купольным зданием Лондона и высотным ориентиром левого (северного) берега Темзы. Как отмечают исследователи, К. Рен развил в его куполе двойную каркасную систему, предложенную в XVI веке Микеланджело при строительстве собора Св. Петра в Риме [71, с. 230].

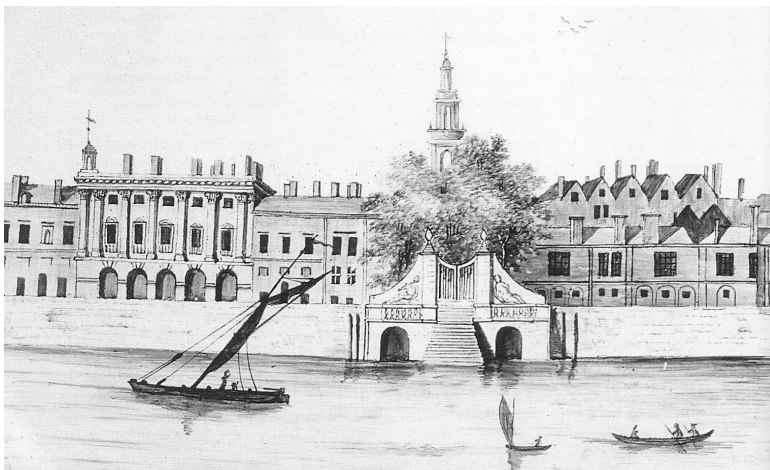


Рис. 29. Сомерсет-хаус и храм Св. Марии Ле Стрэнд (архитектор К. Рен). Живопись на английском фарфоре XVIII в.

Выстроенные Реном в Сити англиканские приходские церкви (по плану их должно было стать 52, создано около десятка) различались в деталях, но по организации внутреннего пространства представляли среднее между иезуитскими и протестантскими храмами [71, с. 216—217]. Прототипами колоколен на западных фасадах церквей послужили башни английских готических соборов [22, с. 296]. Стиль всех церковных построек Рена в общих чертах соответствует английской версии барокко с характерной примесью классицизма (Рис. 29), то есть

по своей сути близок «большому стилю» Людовика XIV. Новые архитектурные вертикали составили альтернативу старым высотным доминантам Тауэра и Вестминстера.⁶⁵ В целом же, застройка Лондона (Рис. 30) и других английских городов (за исключением упоминавшегося уже города Бат) была, как правило, хаотичной.

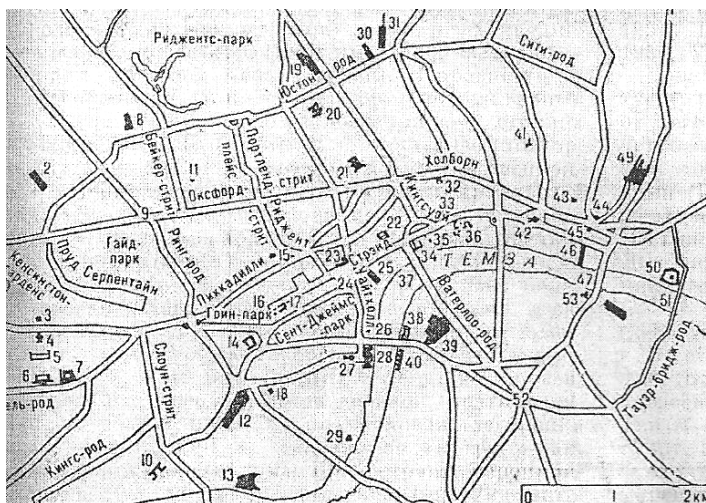
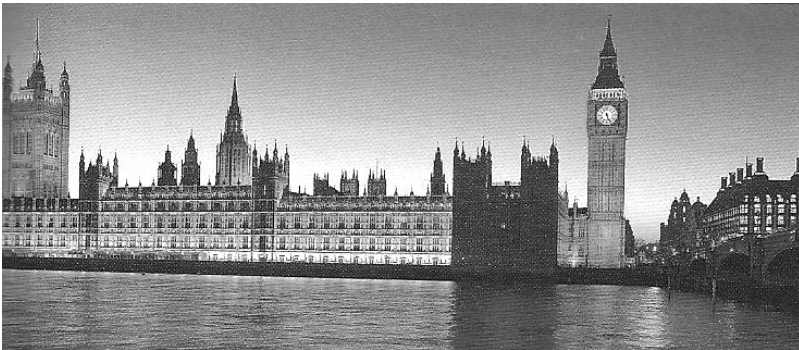


Рис. 30. План исторического центра Лондона: 2. Вокзал Паддингтон; 3. Памятник принцу Альберту; 4. Альберт-холл; 7. Музей Виктории и Альберта; 12. Вокзал Виктория; 14. Букингемский дворец; 15. Королевская академия; 17. Сент-Джеймский дворец; 18. Вестминстерский собор; 21. Британский музей; 22. Ковент-гарден; 24. Площадь Трафальгар-сквер; 25. Вокзал Чарринг-Кросс; 26. Новый Скотленд-ярд; 27. Вестминстерское аббатство; 28. Парламент; 30. Вокзал Сент-Панкрас; 31. Вокзал Кинг-кросс; 34. Сомерсет-хаус; 35. Римские термы; 36. Темпл; 37. Мост Ватерлоо; 42. Собор Св. Павла; 44. Английский банк; 50. Тауэр; 51. Тауэрский мост.

⁶⁵ Древнейшей частью Тауэра считается прямоугольная Белая башня (арх. Гундольф из Бека, около 1078—1085), её высота составляет 28 м. Оформленный парой башен Тауэрский мост, образующий ансамбль с замком Вильгельма Завоевателя, выполнен в неоготическом стиле (арх. Дж. Бэрри и Х. Джонс; 1886—1894). До начала XVIII в. наибольшую высоту в Англии — 31 м — имел неф (1375—1506) готической церкви Вестминстерского аббатства, построенной на месте романской церкви XI в. (строители Джон из Глостера, Генри из Эссекса, Роберт из Беверли, Генри Йевел; 1245—1249). Сохранившийся поныне её западный фасад с высотными башнями создан Н. Хоксмором в 1734—1745. После лондонского пожара 1838 г. неф церкви обрушился и был заново возведен по проекту арх. А. Бломфилда (1890—1897). В неоготическом стиле XIX в. оформлен ансамбль Парламента с залами палат лордов и общин в Вестминстере (арх. Ч. Бэрри, О. Пьюджин, 1842—1850; Э. Бэрри, 1862—1868), включая две башни — Виктории и Часовую (в. 100 м) [89, 340—341].

Преобразования английской столицы в начале XIX века, осуществлявшиеся по распоряжению Принца-регента (будущего короля Георга IV), связаны с личностью его любимого архитектора Джона Нэша (Nash, 1752—1835). В гении Нэша исследователи усматривают черты «архитектурного импрессарио». Не имея специального образования, он занялся строительством в возрасте пятидесяти пяти лет и успешно перенял манеру своего компаньона — известного ландшафтного дизайнера Хэмфри Рептона (Repton, 1752—1818) <46>. Вскоре после женитьбы (1798) на отставной фаворитке принца Нэш был привлечен к программе усовершенствования английской столицы и, как полагают, явился основоположником современного лондонского ландшафта. Важнейшим достижением Нэша признана планировка ансамбля Риджентс-парк и новой улицы Риджент-стрит (застроены в 1812—1830 [22, с. 299]). Успев принять участие также в строительстве Букингемского дворца, Джон Нэш оказался замешан в грандиозный скандал по поводу «издержек», исчез из столицы и вскоре после кончины августейшего покровителя умер в собственном поместье Ист-Каус-Касл [71, с. 292—297].



Ил. 129

Основные районы Лондона — Сити, Вестминстер (Ил. 129), аристократический Уэст-энд и промышленный Ист-энд располагаются вдоль Темзы и обозначают преобладание в столичном плане широтной оси запад—восток. В результате деятельности Нэша направление север—юг подчеркнула появившаяся в 1811 году первая меридианная магистраль Риджент-стрит, позволившая Лондону значительно опередить в этом отношении столицу Франции — Париж. Застроенная импозантными зданиями в стиле неоклассицизма и эклектики XIX века, Риджент-стрит стала также первой современной лондонской улицей и в некотором роде исключением из правил.

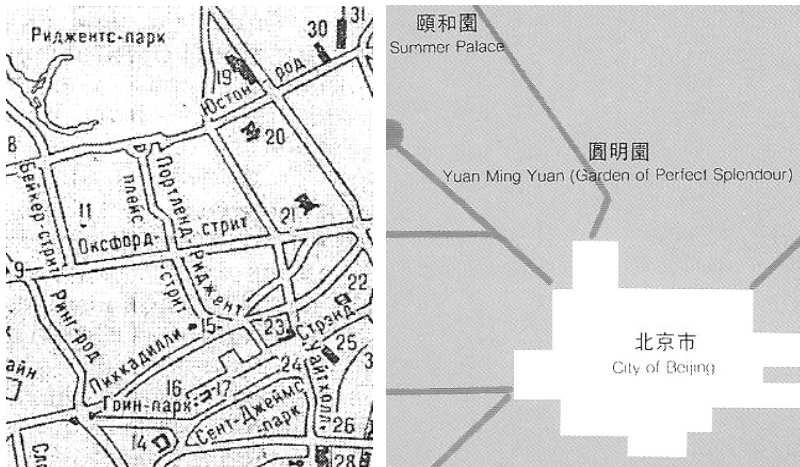


Рис. 31. Сравнительное расположение дворцовых ансамблей «зимних» и «летних» резиденций: справа — Пекин, слева — Лондон (проект «летнего» дворца принца-регента на территории Риджентс-парка не был реализован).

Столь крупный градостроительный проект по созданию новой магистрали и паркового ансамбля на границе исторического Лондона удалось осуществить только потому, что район Мэрилебоун, в котором они располагались, находился под контролем правящей семьи (в 1811 году как раз истекло время аренды этой земли и её использования в аграрных целях) [22,

с. 301]. Магистраль Риджент-стрит соединила выстроенный одновременно ансамбль Риджентс-парка (ранее парк Мэрилебоун) с зоной Парламента (Вестминстером) и «зимней» резиденцией Принца-регента Карлтон-Хаус,⁶⁶ находившейся вблизи дворца Сент-Джеймс (Рис. 31 слева). Одновременно с проектированием Риджентс-парка Нэш работал над планом искусственной деревни Блэйз-Хамлет под Бристолем (1810—1811), где смог впервые применить полученные от Хэмфри Рэптона представления о живописной организации пейзажно-архитектурного ансамбля, использованные им затем и в лондонском районе Мэрилебоун [71, с. 292—295].

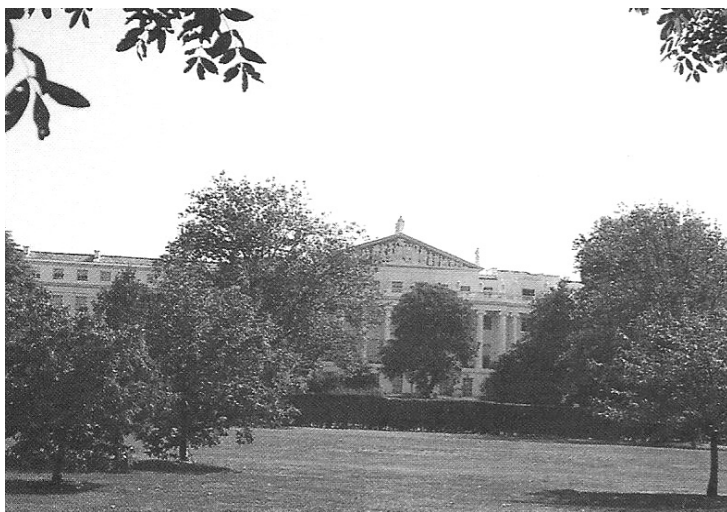


Ил. 130

Нэш планировал строительство в Риджентс-парке летней королевской резиденции и около сорока вилл и коттеджей для сдачи внаём членам Парламента. В реальности было создано около десяти

⁶⁶ Созданная в стиле рококо-шинуазри второй половины XVIII в. резиденция Карлтон-Хаус была разобрана в XIX в., ещё при жизни заказчика (см. Главу 7).

построек, расположение которых порождало иллюзию, что каждая является единственным сооружением в парковом ансамбле (Ил. 130). Реализованные проекты развивали национальный опыт строительства пейзажных садов и принципы ансамблевой планировки, позволившие сохранить ощущение свободного пространства в заполненном архитектурой ландшафте. Эффективность планировочной схемы Нэша заключалась также в использовании террас (Ил. 131). Новый пейзажно-архитектурный комплекс позволил органично связать северо-западную окраину Лондона эпохи Георга IV с находящимся вблизи Темзы историческим центром, старейшими королевскими парками и резиденциями.



Ил. 131

Учитывая увлечение Принца-регента архитектурной китайщиной,⁶⁷ логично предположить, что ансамбль Риджент-стрит

⁶⁷ В стиле шинуазри был создан по проекту Дж. Нэша (1814) комплекс «китайских» строений («пагоды», горбатого мостика, беседок) на территории лондонского парка Св. Якова, служивший декорацией праздника, посвященного столетию Ганноверской династии (1714—1901). Хотя юбилейный фейерверк вызвал пожар и гибель нескольких посетителей, даже трагическая случайность не разрушила

и одноименного парка, спроектированный в год получения регентства, стал образцом шинуазри в градостроительстве. Создатель проекта явно цитирует здесь взаимное расположение китайских резиденций — пекинского дворца Цзыцзиньчэн (которому соответствовал по положению лондонский Карлтон-Хаус) и находящегося к северо-западу от центра Пекина летнего дворца Цяньлуна в Юаньминъюань (похожая роль отводилась задуманной, но так и не выстроенной летней резиденции принца-регента в Риджентс-парке, Рис. 31).

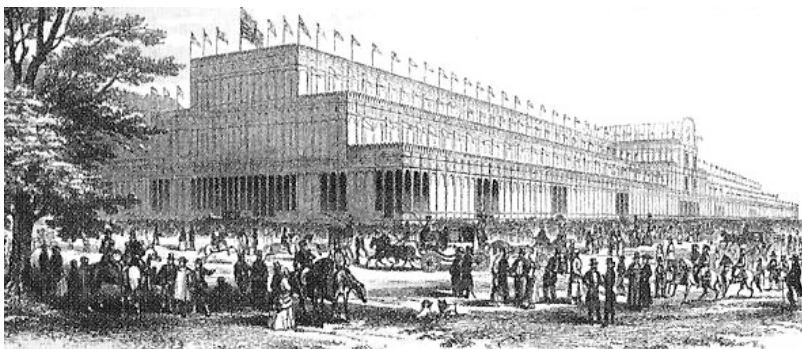
Подобно своему венценосному заказчику, архитектор Джон Нэш был представителем нарождавшейся эпохи гламура: человек XIX века, он смог увидеть в наследстве шинуазри новые (теперь уже планировочные) возможности, и, фантазируя на цинскую тему, объединить опыт англо-китайских садов и доступные (в мемуарах участников посольства Маккартни) сведения о расположении пекинских резиденций. Комплекс нового лондонского парка и улицы Риджент-стрит обозначил начало строительства меридианных осей в ансамблях европейских столиц.

В XIX веке реконструировались некоторые расположенные западнее Сити центральные улицы респектабельного района Уэст-энд (Стрэнд, Пиккадилли, Оксфорд-стрит) и улицы буржуазных районов Хэмпсэд и Паддингтон. К реализованным в центре Лондона проектам столетия относятся формирование района Оксфорд-Сёркус (создан тем же Нэшем в 1812—1830 годах) и прокладка улицы Кингсуэй (1889—1906), идущей с

популярности шинуазри. К 1825 г. относится строительство для Георга IV ансамбля «Рыбачьего храма» в Вирджиния-Уотер (арх. сэр Джэффри Уайатвилл/Вайатвилл, интерьеры Фредерика Крейса). Отвечая рекомендациям Чемберса, «Храм» имел вид восьмигранника, окруженного боковыми пристройками шестигранной формы и длинным крытым балконом по фасаду; здание располагалось среди плакучих ив, вольеры с птицами, фонтана с плавающими в нём золотыми и серебряными карпами, а также «турецких» шатров, разбитых в тени деревьев, и «китайской» лодочной станции [47, 183, 187]. Этот дорогой и изящный каприз короля, раздражавший современников, снесли в конце XIX века.

юга на север, параллельно Риджент-стрит к востоку от неё [89, с. 339]. Обновление расположенных в районе Уэст-энд, вблизи Букингемского дворца, старейших лондонских парков — Гайд, Грин, Сент-Джеймского и Кенсингтонских садов <47> происходило уже при королеве Виктории.

Лондонская архитектура Викторианской эпохи содержит, подобно современной ей парижской архитектуре, образцы сложных инженерных конструкций, одним из примеров чему служит знаменитый Хрустальный дворец — павильон Всемирной выставки 1851 года (подрядчики Фокс и Хендерсон, автор проекта Дж.Пакстон, 1801—1865, Ил. 132) [22, с. 301].



Ил. 132

Это (вскоре утраченное) трёхнефное здание с двумя трансептами поддерживалось ажурным металлическим каркасом с заполнением из стекла (копия выставочного павильона находится сейчас в Парке Хрустального дворца на юге Большого Лондона). При возведении здания были использованы готовые детали, что позволило закончить сборку в течение девяти месяцев [71, с. 301].⁶⁸ Те же подрядчики Фокс и Хендерсон осуществили в течение года проект Паддингтонского вокзала (1852, инженеры М. Брюнель, Д. Уайат/ Вайат, Ил. 133). Крыши из

⁶⁸ Примечательно, что подобная методика сборки зданий из готовых (деревянных) деталей по традиции применялась в Китае при строительстве пекинского дворца Цыцзиньчэн (см. Главу 8).

железа и стекла, использованные в обеих постройках, по мнению английских исследователей, происходят от конструкции оранжерей, одна из которых — Палм-Хаус в садах Кью (1844—1848, инженер Р.Тернер, архитектор Д. Бертон) — сохранилась поныне [71, с. 312—314].



Ил. 133

Методика быстрой сборки конструкций изменила строительную практику западных стран, способствуя созданию принципиально новых городских построек, востребованных условиями промышленной революции. В 1867—1871 годах инженеры Ф. Фаук и Х. Скотт предложили новаторское решение купольного потолка в крытом амфитеатре Альберт-Холл — крупнейшем концертном зале современного Лондона, рассчитанном на восемь тысяч зрителей [89, с. 341]. Этот проект, как и многие другие, королева Виктория

посвятила памяти мужа — принца Альберта. Наиболее значительным инженерным достижением эпохи стало строительство столичного метро.⁶⁹ Вместе с тем при Виктории полностью определился эстетический облик «старого» Лондона [71, с. 298].⁷⁰

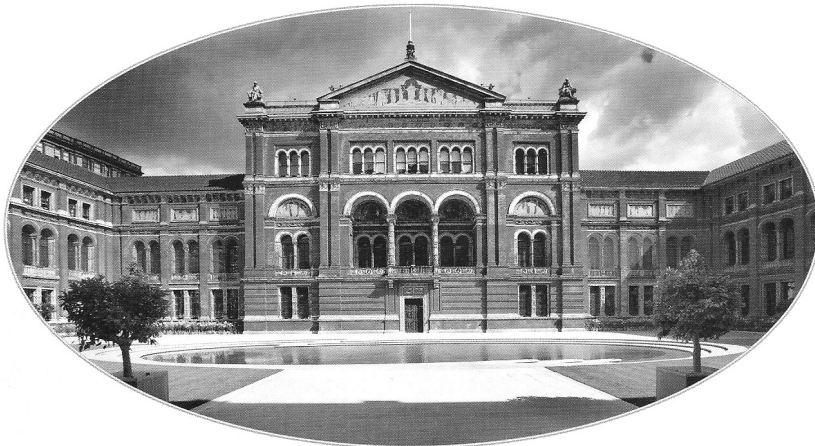


Рис. 32. Лондонский музей Виктории и Альберта (внутренний двор).

⁶⁹ Первая линия метро (дл. 6 км), соединившая вокзал Паддингтон с Банком Великобритании, была открыта в январе 1863; в 1884 закончилось создание кольцевой линии, в 1911 появились первые эскалаторы [78, с. 88—89].

⁷⁰ Как отмечал сэр Саймон Дженкинс, к концу правления Виктории «Англия преобразилась, и, что самое удивительное, такой её можно увидеть и сегодня. Дома, кроме самых бедных, были построены из кирпича и камня. Инфраструктура городов включала мощёные улицы, водопровод и канализацию. В домах, которые занимали представители зажиточного слоя рабочего и среднего классов, был газ, а в некоторых и электричество. На столах можно было увидеть ежедневные газеты и продукты из разных стран. На покрытых щебнем дорогах стали появляться автомобили, правда их скорость ограничивалась 20 км в час <...>. По всей стране курсировали поезда, включая лондонскую подземку на электрифицированных рельсах, скорость которой была вполне сопоставима со скоростью современных поездов метро. Большинству населённых пунктов стали доступны бесплатные или дешёвые школы и больницы. Чистые заводы и фабрики вытеснили тёмные фабрики ранней Викторианской эпохи с их бесчеловечными условиями труда. Эта Англия стала воплощением оптимизма, новизны и, несомненно, прогресса» [48, С. 287]. Правление Виктории (1837—1901) для большинства британцев ассоциировалось, по мнению С. Дженкинса, с тем, чего они ожидали от монархии, «а именно стабильности и постоянства». Упомянутые знаки обретения социального равновесия были, однако, явлением сугубо национальным: они поддерживались благодаря перераспределению богатств, поступавших в империю из многочисленных колоний, рассеянных по всему миру. При Виктории британские колонии существовали в Северной и Южной Америках, Африке, Индии, Индокитае, Австралии, на островах Индийского и Тихого океанов.

Столичная архитектура периода историзма представляет возрожденные эклектикой стили, например, классический «греческий» (в котором решён южный фасад Британского музея, 1842—1847, архитектор Роберт Смерк); «тюдоровский», «елизаветинский» и подражательный «итальянский» (образец «итальянского ренессанса» — здание Реформ-клуб на Пэлл-Мэлл; 1837, архитектор Чарльз Бэрри); а также национальные версии обновлённого барокко и готического стиля. Возрожденную готику, «подправленную» классицистической симметрией, представляют выходящий к реке фасад лондонский Парламента (1835—1860, произведение того же Ч. Бэрри) и мемориал принца Альберта в Кенсингтонском парке (архитектор Джордж Скотт; Рис. 33) [71, с. 323—326]. Согласно верному замечанию Пола Томпсона, знание стилей и их последовательности, ставшее к середине XIX века скрупулезно точным, позволило мастерам и заказчикам лучше ориентироваться в истории архитектуры. Однако, если до воцарения эклектики архитектор должен был всего лишь определиться с собственной манерой по отношению к более или менее чётко очерченному общему стилю, теперь перед ним открывались ошеломляющие перспективы выбора любого стиля, эпохи и даже национального прецедента, что осложнялось ещё и пониманием необходимости привнесения авторской трактовки в их интерпретацию [71, с. 303—306].

Суммируя изложенное, отметим, что преобразователи Лондона и Парижа, композиция которых веками складывалась на собственной культурной основе, едва ли старались в XIX веке придать европейским городам планировочную четкость Пекина или следовать принципам китайской системы *фэн-шуй*. Эпизод с Риджент-стрит и парком был, скорее всего, исключением, хотя он и обозначил тенденции времени: Риджент-стрит стала первой меридианной магистралью Лондона — образцом градостроительного решения, определившего последующие

трансформации Парижа и других западных, в том числе американских, городов.⁷¹

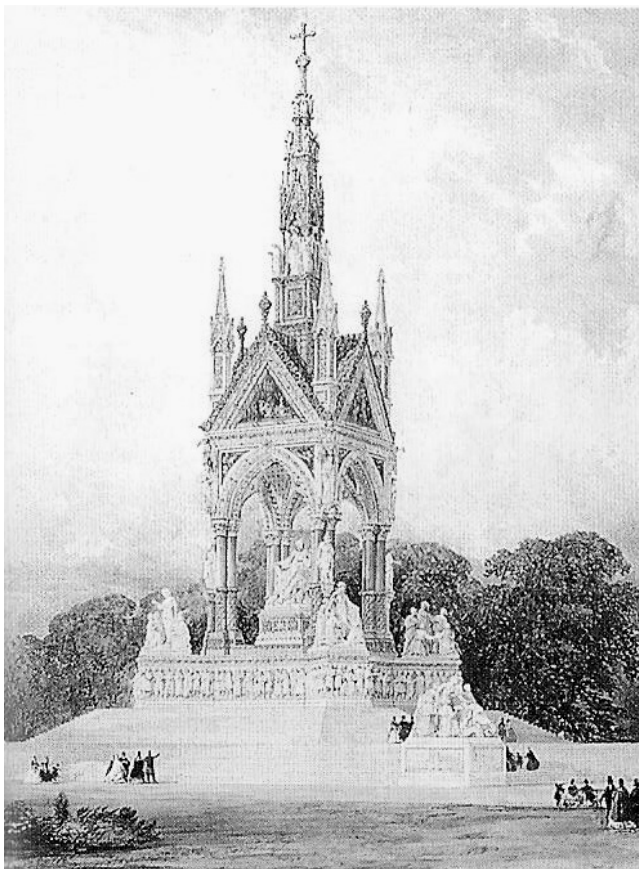


Рис. 33. Мемориал принца Альберта. Фрагмент акварели Дж. Скотта, XIX в.

⁷¹ Уже в конце 1990-х обитатель Нью-Йорка и автор сборника эссе о современном искусстве Александр Генис констатировал: «Ориентальная ментальность так глубоко проникает в тело города, что меняется даже его “градостроительный метаболизм”. Сегодня, когда на рынке американской недвижимости чуть ли не каждый третий клиент — с Дальнего Востока, все американские архитекторы вынуждены знакомиться с древним китайским искусством “ветра и воды — фэн-шуй” <...> Как бы странно это ни звучало, но сегодня без консультации даосов не обходится почти ни одно крупное строительство в США. Дональд Трамп, например, начиная реконструкцию своего знаменитого небоскрёба Трамп-тауэр, обратился за помощью к самому известному в нью-йоркском Чайнатауне геоманту Тин Суну» [35, с. 242].

Новые планировочные принципы, позволившие связать удалённые друг от друга районы, помогли строителям европейских столиц решить проблему коммуникаций. Однако в результате прокладки осей север—юг и создания крупных улиц—артерий для перетекания городского пространства ансамбли Лондона и Парижа сделались одновременно и более гармоничными. В трансформациях XIX столетия был заложен потенциал для современного роста европейских столиц и предложены способы улучшения экологической среды, в том числе за счёт создания системы озелененных пространств.

Даже в XX веке старые столицы Европы сохранили сложившуюся исторически кольцевую структуру, которой не существовало в средневековом Пекине. Подражая западным городам, Пекин, вслед за Лондоном и Парижем, располагает сегодня окружными дорогами, имеющими, однако, традиционные для Китая квадратные очертания. Но если европейские столицы должны были обзавестись недостающими меридианными магистралями, то Пекин, напротив, достраивал отсутствующую широтную.

Модернизация китайской столицы в XX столетии приняла форму технической вестернизации, что вытекает из появления новых транспортных средств (железных дорог, аэропортов, метрополитена), новых видов связи (радиовещания, телевидения, электронных сетей) и новых инженерных возможностей, например, возможности возводить высотные дома. И всё же, если говорить о тенденциях, развитие ансамбля Северной столицы уже в цинское время привело к собственному архитектурному решению проблемы «третьего измерения». Вместе с тем традиционная мотивация позволила Китаю удержать культурную непрерывность, благодаря чему сочетание в Пекине регулярной планировки архитектурных (жилых и дворцовых) комплексов с более свободной планировкой садов представляется не современным нововведением, а наследием прошлого.

Современный облик исторических центров Пекина, Парижа и Лондона, при явных онтологических расхождениях европейской и китайской традиций, складывался в период доминирования эклектичного цинского стиля в Китае, позднего классицизма и эклектики — на Западе. Поэтому строительство новых архитектурных ансамблей повсеместно сопровождалось реставрацией и обновлением главных столичных памятников, ассоциирующихся с национальной традицией в архитектуре.

Так, почти одновременно, во второй половине XVIII — XIX веках, в период расцвета международного рынка искусств и связанного с ним повсеместного господства национальных и исторических стилей, Лондон, Париж и Пекин начали формироваться как явление, которое сегодня именуют «world-cities/ города мира».

ГЛАВА 12. Эkleктика в шинуазри, историзме и гламуре

Термин «эkleктика» используется в искусствоведении по-разному. Он существует изначально для характеристики историзма — европейского стиля XIX века, допускавшего сочетание в одном, как правило, архитектурном или декоративно-прикладном произведении некоего более или менее представительного комплекта элементов, произвольно выбранных из художественного арсенала разных эпох и народов.⁷²

В XIX — XX веках словом эkleктика обозначалась ещё и стадия стагнации художественного вкуса, знаменующая распад единого стиля. Такое употребление не без оснований сохраняется поныне. В самом деле, причинами эkleктики способны явиться старение художественной традиции либо конец определенного культурного цикла.

Лишь в последней четверти прошлого века исследователи в основном отказались от негативной оценки историзма и сопутствующей ему эkleктики, обратившись к их изучению. Историзм признали наравне с другими стилями прошедших эпох адекватной формой выражения социально-экономических основ и мировоззрения данного общества. Принципы историзма и эkleктики XIX столетия унаследовали современная архитектура и ремесло [161, с. 35].

⁷² Слово «эkleктика» (от греч. *eklektikos* — выбирающий), использованное в 1837 на страницах «Литературной газеты» в статье русского писателя Н.В. Кукольника (1809—1868), не имело возникших позднее негативных коннотаций. Предтечами эkleктики считаются, с одной стороны, теоретические исследования немецкого историка античности, приверженца классицизма И.-И. Винкельмана (1717—1768), с другой стороны, западные издания второй половины XVIII в., посвященные архитектуре и ремеслу разных эпох и народов. Эти труды, снабженные гравюрами (изображениями архитектурных форм, интерьеров, мебели и бытовой утвари), стали практическими руководствами для художников эпохи историзма. В периодизации эkleктики (историзма) существует ряд этапов: ранний или «романтический» (конец XVIII в. — 1840-е); экспериментальный, преобразовавший поздний классицизм в формы «второго» рококо, барокко, неоготики и собственно эkleктики (середина XIX в.); и догматический период (с 1850-х), когда стили-прототипы воспроизводились с предельной («археологической») точностью [63, с. 9—12].

Некоторые западные авторы ещё в прошедшем веке предложили дифференцировать историзм как образ мыслей, и эклектику как художественный метод — средство выражения мастеров эпохи историзма [63, с. 11]. В работах последнего десятилетия различают мозаичный по природе эклектизм и «возобновление (возрождение)/ revival» какого-либо одного стиля, обычно имевшего ключевое значение для формирования той или иной национальной традиции [129, с.10]. Пример тому — возрождённая «готика», процветавшая в архитектуре Англии и Франции эпохи историзма. Относительно искусства рубежа XVIII — XIX столетий по-прежнему актуальным остается термин «романтизм», связанный с художественной литературой, где именно тогда родился жанр исторического романа, в котором эпоха историзма проявила себя наиболее ярко [129, с.11].

До сих пор не изжитая многозначность терминологии говорит о сохраняющейся дискуссионности — как явлений историзма и эклектики, так и способов их оценки. И если архитектура или художественное ремесло, варьирующие версии «неостилей» и собственно эклектизма, дают основания для формальной оценки искусства XIX века, то «реалистическая» по форме выражения живопись (в которой безраздельно господствовало сюжетное начало, обусловившее родство её с синхронно развивавшейся литературой и театром) подобной возможности, казалось бы, не допускает. Но всё же возникший в лоне исторического романа Вальтера Скотта «Песнь последнего менестреля» (1804) термин-неологизм *гламур* (см. Главу 7), думается, может быть использован для адекватного обозначения стиля эпохи историзма в изобразительном искусстве.

Словом «гламур» Вальтер Скотт определяет иллюзорное (ложное, показное) великолепие, причём сама этимология содержит характеристику означаемого. Новый термин в целом укладывается в художественную

реальность XIX века, поскольку отражает, наряду с тенденциями английской и французской литературы, также специфические качества салонной живописи <48> — одной из версий рыночной эклектики, виртуозно имитирующей прежние стили и знаменитые шедевры.

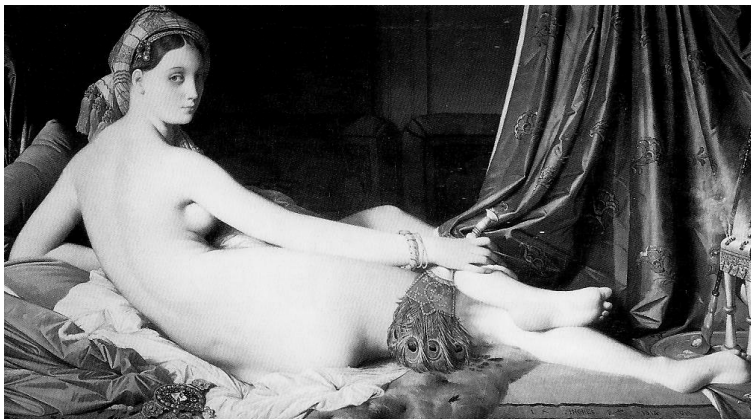


Рис. 34. Жан Огюст Доменик Энгр. Большая одалиска. 1814 (Лувр, Париж).

Материал предыдущих глав позволяет рассматривать эклектику как стадию ретроспективной инвентаризации, общую для художественной культуры Европы и Китая. Вместе с тем эклектика отразила в искусстве ситуацию интернационального обмена, в который оказались вовлеченными страны Востока и Запада, включая торговлю, миссионерство и другие формы культурной экспансии, обусловившие процесс глобализации.

Эклектика фигурирует в этой главе и как набор стилеобразующих принципов, сближающих хронологически разные, наследующие друг другу явления — шинуазри XVII — XVIII веков, историзм XIX столетия и ассоциирующийся с современным искусством, но рождённый в лоне историзма гламур — все они отразили на художественном уровне постепенность утверждения и трансформаций мировой системы буржуазных отношений.

Сказанное не противоречит тому, что термин «эkleктика» родился позже, чем означаемые им явления шинуазри и гламура. По резонному убеждению Ю.М. Лотмана, культура, претворяя в своих проявлениях жизненный опыт человечества, выступает отражением исторического прошлого — именно по указанной причине она «осознается лишь *post factum*», и даже «в момент зарождения не может быть констатирована как таковая» [91, с. 488]. Предложенная выше справедливая оценка культуры и образующих её компонентов-функций (среди которых одним из главных является искусство) дает основания согласиться с мнением Д. Швидковского, заметившего, что европейский историзм восходит в реальности к возродившим греко-римскую классику временам Ренессанса и барокко; и что свойственный барокко «синтетический характер» позволил этому (предвосхитившему эkleктизм XIX века) стилю «подчинить и готику, и мотивы, пришедшие с Востока» [161, с. 35—36].

Ранней версией эkleктики явилась придворная китайщина XVII—XVIII веков, формирование которой на Западе и Востоке напрямую связано с предпринимательством монархов. Производными от шинуазри сделались новые, адаптированные в Европе, виды китайского прикладного искусства — фарфор и лаковое ремесло. В свою очередь Китай приобрёл такие западные технологии, используемые в пекинских придворных мастерских (и получившие развитие в XX веке), как живопись масляными красками, офорт и производство механических часов (см.: [109, Часть II, Главы 1,2]). Однако уже в XIX столетии цинский двор перестал быть главным заказчиком художественных произведений: даже в Пекине частные мастерские стали тогда активно конкурировать с императорскими (см., например: [108]).

Середина XIX века, совпавшая в жизни Китая с концом правления Даогуан и правлением Сяньфэн и отмеченная крупными

социальными потрясениями, войнами с технически более совершенными западными державами и мощным Тайпинским восстанием (1850—1865), характеризуется временным сокращением художественной активности. Выход из кризиса, проявившийся в возрождении ремесла и внешней торговли, произошел лишь во второй половине столетия, в годы Тунчжи и Гуансюй. Появление широкого круга частных заказчиков, в том числе обосновавшихся в Китае европейцев, выражавших вкусы эпохи историзма, стимулировало развитие в китайской живописи и ремесле национального стиля. Предпринимавшиеся правительством Китая при императоре Гуансюй попытки возрождения придворной школы оказались успешными в прикладном искусстве, но дворцовая живопись этого времени заметно уступала своей предшественнице XVIII века, в течение которого цинский стиль (охвативший новые для Китая направления костюмированного портрета, исторической живописи и натюрморта) совершенствовался при участии западных художников-миссионеров. Фиксирующая события придворной жизни историческая тематика осталась востребованной до последних дней государства Цин (см. Главу 6). Само её существование свидетельствует о том, что «современность» была осознана в китайском искусстве как объект художественной рефлексии (черта, характерная и для западного историзма).

Практиковавшееся при цинском дворе копирование произведений художественного ремесла былых эпох, в том числе хранящихся в дворцовом собрании Гугуна шедевров традиционной мебели из драгоценной древесины цзытань 紫檀 (пурпурного сантала/ палисандра, *Pterocarpus santalinus* L., см.: [16, т. 4, с. 824]), продолжается в сегодняшнем Китае (Рис. 35). Работы копиистов, экспонируемые в специально созданном музее мебели, служат рекламой для потенциальных заказчиков (не в последнюю очередь —

состоятельных западных туристов), меценатство которых способно в ситуации художественного рынка XXI века стимулировать возрождение традиционного стиля династий Мин и Цин [182].⁷³



Рис. 35. Дворцовый шкаф XVIII в. из палисандра *цзытань*, декорированный изображениями цинских «древностей» (слева), и его современная коммерческая версия (справа).

Коммерциализация объектов придворного быта прошлых эпох согласуется с принципом «демократической элитарности», который отличает современную массовую культуру, использующую шинуазри наряду с другими направлениями рыночного искусства.

⁷³ Твердая древесина палисандра *цзытань*, имеющая темно-пурпурный цвет коричневатого оттенка, добывается в Индокитае и на о-ве Хайнань. Как показала В.Г. Белозёрова, этот материал использовался для изготовления мебели в периоды правления двух последних императорских династий Мин и Цин [15, с. 124].

Основу «китайского стиля» в Европе, начиная с XVIII века, составлял сложный сплав черт, отразивший увлечение Западом не только искусством Поднебесной империи, но также «экзотическими» культурами Японии, Индии, стран Ближнего Востока. Однако само название *шинуазри* говорит о преобладании китайского начала и о том, что кристаллизация стиля была осуществлена в искусстве Франции, откуда «китайское поветрие» перенеслось в другие западные страны. В течение XVII — XVIII веков китайская тема звучала на Западе по-разному, эволюционируя от собирательства привозных произведений и их копирования до создания стилизаций в русле господствующих европейских стилей. Явление *шинуазри*, образовавшее тонкий сплав с барокко, рококо, классицизмом и романтизмом, в реальности обозначило первую последовательную попытку Запада и Востока найти общий художественный язык.

Ил. 134



И хотя адекватное изображение китайских мотивов у европейских художников (и западных тем — у китайских мастеров) обычно подменялось эффектными стилизациями, сочетавшими экзотичность и театральную условность, «китайское повітріє» помогло введению подлинных произведений, а также технологий восточного искусства, в художественную систему Запада, и наоборот. Постепенному распространению «китайского стиля» за пределами дворцовой и аристократической среды способствовал международный рынок. Он же обусловил дальнейшее развитие китайщины и в западном, и в цинском искусстве (Ил. 134).

В последнем из них значительную роль играла идентичная экспортной, но созданная для внутреннего рынка ремесленная продукция, обновлённая за счет адаптации заимствованных европейских технологий (см.: [109, Часть 2, Главы 1—5]) или сюжетов, порой общих для живописи и ремесла (см. выше Главы 2, 3). Так сама ситуация маньчжурского правления обеспечила выравнивание стилистических различий между изделиями придворных (пекинских) и южных (кантонских) мастерских: если продукция Кантона/ Гуанчжоу удовлетворяла запросам западного и внутреннего китайского рынка, то художественные изделия для пекинского двора отвечали требованиям «госзаказа», ориентированного на эстетические и технические стандарты того же европейского рынка.

Стилевая концепция маньчжурской династии Цин строилась на фундаменте китайской традиции, во многом утратившей монопольное значение. Культурный инвариант, восходящий к чжоуской древности, отвечал в структуре цинского стиля за сохранение образа автохтонной традиции; тибетско-буддийский пласт был энергетическим стержнем структуры; а европейская составляющая превращала цинский стиль в открытую систему и обеспечивала его новизну. Таким образом, подобно западной китайщине и историзму, цинский стиль представлял

собой более или менее четко структурированную эклектику. И если в конце XVII — XVIII веке он был полюсом западных версий шинуазри, то в XIX — начале XX столетия коррелировал уже с европейской исторической эклектикой и модерном (Рис. 36).

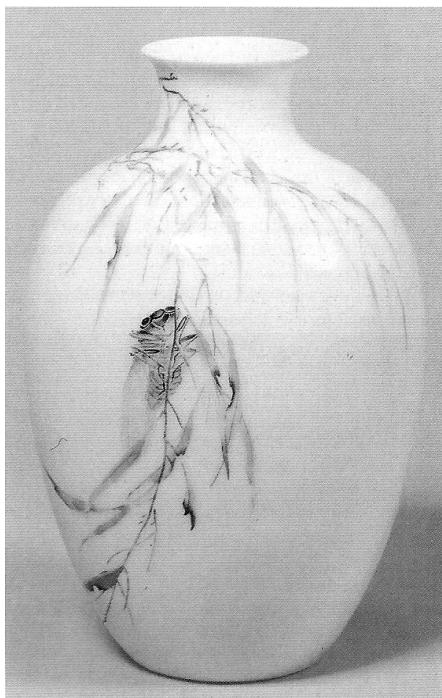


Рис. 36. Ваза фарфоровая с надглазурной полихромной росписью. Китай, период Гуансюй (частная коллекция).

Основные направления, образовавшие структуру эклектики эпохи историзма, определились в западном искусстве по завершении Наполеоновских войн — это нормативная ордерная классика и национальные версии исторических стилей, по мнению Д. Швидковского, наиболее адекватно воплотившие художественную реальность XIX века. (Преобладание в отечественном историзме вариантов «византийского» и «псевдорусского» стилей в этом отношении сопоставимо с расцветом французской и английской версий

«готики» и «барокко» на Западе.) Как резонно отметил тот же исследователь, историзм может рассматриваться в ряду классических (эпохальных) западных стилей благодаря отчетливо различимому своеобразием свойственных веку художественных трактовок времени и пространства [161, с. 38]. Время обозначалось исторически точными «нео-стилями», воссозданными на основе научных изысканий; пространство же представлялось резервуаром истории разных народов, включая историю их искусства, которая определила художественный стиль XIX столетия.

Закономерно поэтому, что сложившаяся в науке эпохи историзма новая модель вселенной вобрала в себя время как четвёртое измерение пространства. Одним из её создателей по праву считается отечественный мыслитель, математик и писатель Пётр Демьянович Успенский (1879—1947), увидевший в пространстве и времени категории рассудка, то есть «свойства, приписываемые нами внешнему миру» или «графики, в которых мы рисуем мир».⁷⁴

В поисках более тонких методов восприятия действительности, адекватных эпохе, Успенский развил идею четвёртого измерения, для чего привлёк опыт философии, математики, физики и новой науки — психологии. Одной из главных отправных точек в его работе стала теория основателя немецкой классической философии Иммануила Канта (Kant, 1724—1804), предположившего, что окружающий феноменальный мир не «умопостигаем», а «умополагаем»; и что за всеми его феноменами лежит недоступная изучению (современной) науки область «вещей-в-себе» [164, с.38—43]. Успенский отчётливо сознавал, что его современники, ощущая себя в трёхмерном пространстве, в реальности живут в четырёх измерениях. Проблема

⁷⁴ Подобно большинству интеллектуалов рубежа XIX—XX вв., Успенский отдал дань уважения эзотерике Г. Гурджиева и философии Фридриха Ницше (Nietzsche, 1844—1900), в частности, развитой последним из них концепции «сверхчеловека» (см.: [144, с. 412]).

изображения четырёхмерного пространства была им решена математически (вернее, геометрически) — нахождением четвёртого перпендикуляра к устоявшейся системе координат (шкалам высоты, ширины и глубины трёхмерного пространства). По сути, Успенский предложил свою модель пространственно-временного континуума, актуальную поныне <49>.⁷⁵

Выступая умозрительными понятиями, используемыми для описания мира, категории «пространство» и «время» качественно отличаются в разных культурах и эпохах, как свидетельствуют сами формы их отображения. Создание моделей времени и пространства было в прошлом делом духовной культуры, однако (по резонному замечанию А. Гениса), «сегодня эту привилегию практически узурпирует искусство» [35, с. 123].

Аналогия современной западной модели пространственно-временного континуума сложилась в культуре древнего Китая и бытовала до периода поздней империи. Её выражает философская категория *юй-чжоу* 宇宙 («пространства-времени», современное значение термина — «космос»), воплотившая понятие о единстве пространства — *юй* 宇 («четырёх сторон света, верха и низа») и времени — *чжоу* 宙 («минувшей древности и приходящего сегодня»), которые служат «атрибутами Вселенной» — структурированного и обладающего материальностью Мироздания, противоположного «хаосу» — Хунь дунь 混沌. Как считает А.Г. Юркевич,

⁷⁵ Четвёртое измерение (время или мир идей, параллельный физическому) Успенский поместил в область человеческой психики, отметив, что эту составляющую Вселенной мы воспринимаем не как пространство, а как движение. Примером существования в четырёхмерном пространстве является различимый глазом рост всего живого — это не только изменение в размере, но и движение во времени. Принципиальное значение имеет сохраняющаяся в процессе описанного пространственно-временного расширения связь между собой всех точек объекта наблюдения, которая показывает, что в многомерной Вселенной «нет ничего совершенно отдельного» [164, с. 42—43].

этимологически категория *юй-чжоу* восходит «к обозначению двух перпендикулярных балок в основании кровли»; вместе с тем, по замечанию упомянутого автора, единство «пространства-времени» согласуется в «Хуайнань-цзы (сочинении Лю Аня 劉安, философа II века до нашей эры) с мыслью о «единотелесности Вселенной», причем Небо и Земля, а также *юй-чжоу* соотнесены с «телом одного человека»; «выраженная в этом сравнении идея гомоморфизма макро- и микрокосма стала определяющей в традиционной китайской философии и науке» [171]. И даже в Новое время Китай, в отличие от Европы, не соблазнился образом дискретной вселенной: адепты традиционных учений концентрировали усилия на медитации, ведущей к переживанию единой непрерывной реальности, которое позволяет умозрительно преодолеть свойственную любой человеческой культуре фрагментарность <50>.

Таким образом, европейский историзм концептуально приблизился к традиционному для Китая представлению о неразрывном единстве пространства и времени. Вместе с тем предложенная эклектикой каталогизация художественного наследия в целом была необходимым условием для определения параметров самой западной культуры.

Совмещая различные стили и их фрагменты, историческая эклектика засвидетельствовала возможность не только научного, но и художественного принципа отбора, провоцирующего рождение в структуре произведения совершенно нового, чисто артистического «сюжета». Закономерно, что знаменитые авторы исторических романов порой занимались также «сочинением» архитектурных проектов. Например, Вальтер Скотт создал в своей усадьбе Абботсфорд около Эдинбурга образ средневекового шотландского замка, а Александр Дюма, «довольно сумбурным образом» перемешал «все возможные стили» в собственной резиденции вблизи Парижа [161, с. 36—37].

Архитектурные фантазии романистов, таким образом, предвосхитили современное фантастическое искусство <51>.

Продуцируемый эклектикой творческий процесс, по сути, сближался с техникой сновидения, привлёкшего особое внимание Зигмунда Фрейда (1856—1939). Перефразируя высказывание Жака Деррида, заметим, что каждый элемент, взятый эклектикой из той или иной художественной системы, подобно «знаку в сновидении» «может быть использован на таких уровнях, в такой роли и в таких конфигурациях, которые отнюдь не предписываются его “сущностью”, но рождаются из игры различий» [46, с. 363]. Структуралист Вадим Руднев резонно полагает, что «сюжетность» в целом повышает шансы произведения на коммерческий успех — наличие фабулы (не только сюжетной, но и стилевой) делает вещь привлекательной для потребителя, обеспечивая ту самую «занимательность», которая и является необходимым свойством современной массовой культуры, согласующимся с всеобщей демократизацией вкусов [123, с. 229].

Предложенные фантазией романистов эклектичные архитектурные композиции эпохи историзма зачастую выглядели абсурдно в одном здании, однако сам ход творческой мысли был успешно применён в градостроительстве XIX века, задачей которого именно тогда сделалось сохранение стилистической индивидуальности городского ансамбля, формировавшегося на протяжении веков. Благодаря подобным трансформациям возникли яркие образы («имиджи») современных мировых столиц, осознанных как художественный конгломерат разновременных памятников, представляющих идентичность данной национальной традиции; параллельно тому были заложены возможности восприятия столичной архитектуры с определённых ракурсов, в заданной градостроительными методами пространственной и временной последовательности (см. Главу 11). Сближение в эпоху историзма планировочных решений «эталонных» западных столиц и

Пекина позволило европейцам вернуться к архаической концепции пространства, помогающей структурировать город, выделить в нём особо важные («сакральные») зоны.

Обращение к опыту Поднебесной империи, «законсервировавшей» архаику, утраченную европейским миром, было для Запада в значительной мере равносильно путешествию к собственным культурным истокам. Возрождая прошлое, историзм осознал дискретность и обратимость художественного процесса, ощутил потребность постоянно сверять видимую реальность с её культурными репрезентациями, образовавшими в течение веков особую, почти абстрагированную от физической картины мира художественно-символическую вселенную.

Одной из производных исторической эклектики можно считать современный туризм — популярную форму культурного паломничества, альтернативную эксклюзивному аристократическому «туризму» прошлых веков — «южным путешествиям» китайских императоров или «большому путешествию» в Италию и Францию молодых англичан из знатных семейств (о значении последнего для британской культуры см.: [71, с. 248—251]). Современный туризм обладает многими признаками массового искусства — синкретического, невербального, рассчитанного на миллионы участников, анонимного, хотя и задуманного художниками и архитекторами, выступающими в роли «устроителей шествия» и режиссёров, манипулирующих зрительскими эмоциями. «В создании такого тотального произведения участвуют как культура, так и природа, как прошлое, так и настоящее, как чужой умысел, так и собственный душевный настрой <...>. Такое искусство пишет не красками, а нашими эмоциями, не на холсте, а на нашем восприятии» [35, с. 225].

Хотя историзм вполне обоснованно считается предтечей современного искусства, качественный (стилеобразующий) скачок совершила в XIX веке вовсе не историческая эклектика, а

развивавшийся параллельно с ней в 1880-х — 1910-х годах «современный» стиль модерн (он же — Ар Нуво, «новый»), который возник вне европейской ордерной системы на основе синтеза традиций мировых (в том числе дальневосточных) культур [72].

Подобно эклектике, модерн до недавнего времени считался проявлением «упадка» искусства, не достойным статуса стиля, поскольку был рыночным продуктом и в целом стимулировал развитие художественной промышленности. Наряду с эклектикой он распространился главным образом в архитектуре и ремёслах, то есть искусствах, формирующих среду обитания людей. Обладающий принципиальной новизной «современный стиль» составил оппозицию и эклектике эпохи историзма, и формировавшимся в живописи и скульптуре начала XX века направлениям авангардного искусства, в частности — абстракционизму. Как писал в своей монографии Д.В. Сарабьянов, «сами художники выступали против стиля модерн не только потому, что он не соответствовал новым принципам и приемам образного обобщения, а также новому характеру художественного мышления, но и потому, что их тяготил стиль вообще; они стремились отбросить правила и законы, которые он диктовал, искали возможность выразить свое индивидуальное и видели в наличии стиля препятствие на пути к самовыражению» [127, с. 11].

Этот индивидуализм был порождён художественной революцией эпохи историзма, захватившей (по формулировке М. Свидерской) весь культурный ареал европейского типа в широком смысле, включая страны Нового Света и Россию. Суть её сводилась к разрушению традиционных культур, все ещё существовавших до Наполеоновских войн, и последующим попыткам художников эпохи историзма «адекватно воспроизвести в искусстве наступившую творческую и духовную анархию» [129, с. 15—17]. Крушением канонов (то есть старых стилевых и образных «клише») лишь предварялось разрушение

художественной формы как таковой. Сопутствующими явлениями культуры историзма были осознание ценности (творческой) личности и романтический культ гения, способного задействовать в творческом акте не только разум, но также интуицию. Процесс разрушения «эпохального» стиля сопровождался сложением в изобразительном искусстве множества индивидуальных стилевых манер. Итогами стали, с одной стороны, появление абстрактного (беспредметного) искусства, с другой — каталогизация опыта культуры в целом.

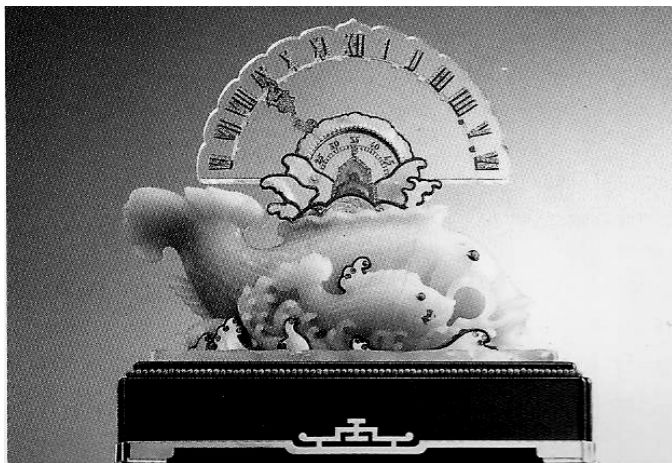
Пристальное внимание исторической эклектики к прошлым эпохам и формам их художественного воплощения (стилям) говорило об окончании долгого, растянувшегося на века периода в развитии европейской традиции. Вобрав в себя весь опыт прошлого, историзм XIX века завершил, благодаря модерну, череду так называемых классических стилей. Реабилитированный современной наукой модерн трактуется теперь как поздняя стадия историзма и последний эпохальный стиль в истории западного искусства [129, с. 21]. Вместе с тем, ясно, что и модерн, и эклектика предложили (каждый — свои) методы, направленные на сдерживание хаоса и сохранение художественной формы, хотя бы как оболочки, составляющей полюс абстрактному искусству XX века.

Порубежное положение модерна позволяет видеть в нём не только финал историзма, но и начало модернизма — стиля индустриальной эпохи, характеризующего мировое искусство, науку, философию и всю вообще культуру первой половины XX столетия [123, с. 255—257]. Условность и этимологическая вторичность понятия «модернизм» очевидны для многих исследователей. В одной из искусствоведческих статей модернизм описывается как «подвижная, но морфологически устойчивая структура», где «свободно взаимодействуют различные тенденции, направления и течения», образующие в локальных художественных школах свои особые синтетические формы [96, с. 429].

Подобные описания, выражающие авторское стремление к обобщению эмпирического материала и справедливо констатирующие эклектичную природу современного искусства (его «полистилизм» или «стилевой плюрализм»), не предлагают, однако, подходящего искусствоведческого термина, который, в отличие от устоявшегося культурологического понятия модернизма, адресуется формальной стороне художественного феномена. Представляется очевидным, что изучение современного искусства (модернизма и наследующего ему постмодернизма) методически осложнено отсутствием искусствоведческого определения стиля и соглашений относительно терминологии и критериев его оценки (чтобы знать, как изучать, мы должны понимать, что изучаем).

Требуется выбор именования стиля, с одной стороны, учитывающего комплекс причин и механизмов современной межкультурной интеграции; с другой — позволяющего «запеленговать» некую подвижную модель, играющую роль инварианта или же стилевой надстройки (гиперстиля); и способного объединить под своим крылом не только устоявшиеся, хотя и быстротечные стили (например, Ар Деко и поп-арт), но также разные уровни искусства — от элитарного до массового.

Ил. 135



По единодушному в целом мнению исследователей, основная интрига искусства XX века состоит в диалоге «прошлого» с «современностью» — одним из его участников выступает классика в форме «нео-стилей», другим авангард — генератор новых идей, зачастую преодолевающий границы художественности, но по своей сути остающийся резервным фондом всей современной культуры западного типа. Среди устойчивых интернациональных стилей XX века, переплавивших эклектику и использующих находки авангарда, называют не только модерн, но и Ар Деко (Ил. 135), который, подобно своему предшественнику, «оккупировал» в 1920 — 1950-е годы сферу ремесла, став лидером на современном ему художественном рынке [10]. С наступлением эпохи постмодернизма аналогичную роль играет поп-арт (и его советский аналог соц-арт) — массовый стиль искусства второй половины XX века.

Вместе с тем ни модерн, ни авангард не смогли полностью вытеснить эклектику: универсальность её принципов осталась незаменимой в наши дни, в условиях современного градостроительства и расцвета мирового рынка искусств.

Ил. 136



Упомянув художественный рынок, мы затронули главный для буржуазной эпохи механизм межкультурной интеграции, основной стимул протекания не только культурных и экономических, но также политических процессов. Именно коммерческий фактор позволяет западным исследователям современного искусства использовать в качестве имени отвечающего ему стиливого инварианта неологизм *гламур*, рожденный буржуазной эпохой и объединяющий элитарное и рыночное искусство новейшего времени. Тот же коммерческий фактор допускает приобщение к стилям-эпифеноменам мирового рынка явлений шинуазри XVIII века и, с не меньшим правом — эклектики XIX столетия.

Феномен гламура был детально охарактеризован в монографии Стивена Гандла, связавшего с ним ряд закономерностей. Во-первых, гламур имеет историческую и социальную обусловленность. Его эпоха началась на Западе между 1770-ми и 1830-ми годами, в период французской и американской революций, в то время, когда «имущества, наследства, прерогативы, стили и практики аристократии появились на рынке, были присвоены коммерцией и другими влиятельными силами городского пространства и стали средством манипуляции» [33, с.12, 22].⁷⁶

Во-вторых, рождение гламура сделалось признаком глобальных экономических и политических трансформаций, среди которых — конец западного абсолютизма, индустриальные революции, сложение

⁷⁶ Данное замечание важно, поскольку некоторые западные авторы соотносят явление гламура с двором Людовика XIV или считают порождением дворов и аристократии в целом, например, итальянских князей эпохи Возрождения или даже фараонов Древнего Египта. Тем самым от внимания исследователей, по мнению Стивена Гандла, неизбежно ускользает вторичность гламура, объективно отражающая коммерческую эпоху [33, с. 11, 22]. И всё же в отдельных сопоставлениях, думается, есть доля истины — например, когда речь идет о дворах Людовика XIV в Версале или Медичи во Флоренции, ставших свидетелями утверждения в данных обществах буржуазных отношений.

современного общества потребления, и, кроме того, — изменение главенствующей системы ценностей и сексуальных нравов.⁷⁷

В-третьих, гламур зачастую создается художником, но, выражаясь соответственно пониманию каждого, он уравнивает людей: в отличие от «естественной» красоты, гламур — идеал, который могут разделить все. При показной несерьезности он представляет собой главный механизм действия современной «фабрики иллюзий» (мировой моды, кинематографа, рекламы), выражающей интересы художественного рынка и политики. Такие внутренне противоречивые определения, как «демократическая элитарность» или «достижимая исключительность», обнаруживают оксюморонную сущность гламура [33, с. 16—17].

И, наконец, в четвёртых, «высокий стиль» современности был создан не аристократией, а нуворишами, театром и художественным рынком; этот стиль отвечал устремлениям новой буржуазной элиты, которая лишь подражала подлинному великолепию аристократии [33, с. 13].⁷⁸

⁷⁷ Например, тот факт, что нормой буржуазной системы ценностей явилось «отложенное удовольствие», принципиально значим, поскольку люди индустриального общества, озабоченные проблемой накопления капитала, постоянно имели сильные неудовлетворенные желания, которые, по мнению некоторых западных ученых, и определили природу романтизма и всей европейской культуры иллюзий (см.: [201]). Субlimация желаний в развлечениях и потреблении объясняет «эротизацию» не только искусства, но и рекламы: красота в последнем случае использовалась как сила, способная «привлекать и убеждать»; в коммерческом обществе красота превратилась в общепринятое средство достижения социального успеха [33, с. 12—16]. Отнесение сексуальности к разряду самых влиятельных факторов современной культуры согласуется и с той (как показал Жак Деррида) преувеличенно важной ролью, которая отведена ей в психоанализе Зигмунда Фрейда [46] <52>.

⁷⁸ По верному замечанию Доон Джекобсон, художественный язык эклектики на Западе XIX в. формировался при участии широких слоев городского населения и лидерстве среднего класса. Свойственная последнему «робость и неопределенность вкуса» совместились с желанием подражать в искусстве преуспевающим сословиям — крупной буржуазии и потомственной аристократии [47, С. 196—198]. Таким образом, эклектика — вторична по определению. Она ориентируется на визуальные эффекты, что обусловлено честолюбием среднего класса, его тяготением к демонстрации внешних достоинств, престижа, высокого качества материальной жизни. Заведомую вторичность и концептуальную зрелищность исторической эклектики (качества рыночного искусства) унаследовал и современный гламур.

Рождение гламура во Франции стало одним из следствий буржуазной революции и утверждения в ходе Наполеоновских войн французской монархии нового типа (см. Главу 7). Великобритания пережила подобную революцию значительно раньше Франции, сохранив аристократию в качестве правящего класса, наряду с буржуазией. Возникновение английского гламура — искусства, призванного моделировать вымышленные реальности, отчетливо прослеживается в творчестве наиболее читаемых писателей исторической эпохи — Вальтера Скотта (1771—1832) и лорда Байрона (1788—1824).

Оба автора предлагали своим читателям версии «романтического» гламура, в равной мере увлекательные и красочные, но отличавшиеся тем, что одна из них обращалась к картинам прошлого (рыцарских времен), а другая — к образам «экзотических» (в основном ближневосточных) стран.⁷⁹ Привкус восточной экзотики явился, по определению Стивена Гандла, важной приметой западного гламура [33, с. 44—45].

Несколько иначе выглядела романтическая эклектика в архитектуре Великобритании, где китайщина удержала свои позиции, благодаря чему английская версия шинуазри просуществовала

⁷⁹ Лорд Джордж Нозл Гордон Байрон (Вугон, 1788—1824) сформировал своё «восточное Альтер эго» в путешествиях по Албании, Греции и Турции, понимая, что создание яркого образа («имиджа») является залогом успеха в коммерческом обществе. Несходство между двумя писателями-современниками обусловлено их тяготением к разным полюсам. Лорд Байрон был аристократом, но бунтарем и скитальцем, вынужденным покинуть Англию в 1816 после сексуального скандала, развода и ложных обвинений в гомосексуализме. Он воевал в Греции на стороне повстанцев и умер там от лихорадки. Вальтер Скотт, напротив, не имея аристократического прошлого, возвысился в английском обществе, получив титул баронета; он приветствовал технический прогресс, но в политике остался консерватором, выступая за восхождение на престол короля Георга IV (1762—1830). Примечательно, что лорд Байрон, подобно Вальтеру Скотту, откликнулся на «образ и символизм Наполеона», посвятив кумиру эпохи серию стихотворных произведений разных лет — «Ода Наполеону Бонапарту» (1814), «Прощание Наполеона» (1815), «Звезда Почетного легиона», «Ода с французского» (обе — 1816), «На бегство Наполеона с острова Эльбы» (1830), известных отечественному читателю в переводах авторов Серебряного века — В. Брюсова, В. Луговского и А. Арго (*Байрон Дж.Г. Собрание сочинений в четырех томах*. М.: Правда, 1981. Т. 2, с. 56—70; 80; 83—84).

значительно дольше французской, сохраняя непрерывность на протяжении всего XVIII и первой половины XIX веков и постепенно преобразуясь в одно из направлений современного гламура.

Ил. 137



Наследующая стилизациям шинуазри историческая эклектика имеет на Западе и в Китае несколько общих с ними структурных особенностей, основанных на принципе диалога (он же принцип альтернативы), который, приводя в движение механизм внутренней поляризации, ведёт к обновлению локальных культур. Этот принцип, по убеждению отечественных философов Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, выступающий одним из рабочих инструментов культуры, определяет её способность к развитию, связанную не только с динамизмом социальной жизни и самой истории человеческого общества, но и с «немотивированной» изменчивостью — присущей культуре «потребностью новизны системной перемены» [91] <53>.

Подобная потребность, характеризующая культуру в целом, едва ли не больше свойственна некоторым входящим в неё

«подсистемам».⁸⁰ Поясняя свою мысль, Лотман и Успенский отмечают, что процесс умножения исторической памяти побудил культуру к формированию инструмента самообновления, повышающего её возможность впитывать информацию, чтобы «оставаясь собой», постоянно становиться чем-то «другим». Вместе с тем культура нуждается в чётких границах, поэтому на разных этапах развития для неё периодически наступает «момент самосознания», когда культура создаёт или обновляет свою модель — «унифицированный, искусственно схематизированный облик, возведенный до уровня структурного единства» [91, с. 497 — 501].

Цели внутренней поляризации культуры служит ряд оппозиций (в их числе авторы статьи называют противопоставления единства и множественности, старого и нового, изменчивого и постоянного). Мысль о фундаментальном значении диалогического принципа (который уничтожает и одновременно создаёт) для культуры как «надындивидуального интеллекта», восполняющего дискретность индивидуального разума, развивается во многих работах Ю.М. Лотмана. Учитывая, что «никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным», этот автор отмечает, что неперенным «условием любой интеллектуальной структуры» является наличие в ней хотя бы двух внутренних «структур» или «языков», обеспечивающих «семиотическую неоднородность» целого. Неизбежно возникающая «система внутренних переводов и перемещения текстов в структурном поле напряжения между этими (“языковыми”, но возможно также художественными — *М.Н.*) полюсами» представляется Лотману одной из моделей творческого процесса, постоянно протекающего в культуре. Среди основных её свойств он называет стремление к миссионерству (проникновению в

⁸⁰ Как полагают авторы статьи — моде, хотя, думается, есть веские основания причислить к подобным явлениям также искусство.

область «чужой» культуры или «не-культуры»), а также превращение «хаоса» в «космос» — «структуру», пригодную для рационального использования [93, с. 569—571].

Иными словами, будучи связана с интеллектуальным развитием социума, культура отражает способность мысли и артистического воображения создавать новые формы (в терминологии Лотмана — «новые тексты»), преодолевая интеллектуальные и художественные клише («автоматизм традиционного кода») и пробуждая творческое сознание. Платой за интеллектуальное развитие становится расщепление (шизофрения) культуры, следствиями — образование принципиально новых гибридных форм, готовых к дальнейшему скрещиванию.

Преодоление шизофрении (или решение задач интеграции), по резонному убеждению Лотмана, возлагается культурой на творческую личность [93, с. 576—580]. Очевидно, однако, что проблема интеграции при её сложности решается как художником, так и искусством в целом.

В нашем случае искусство рубежа XVII—XVIII веков, являясь частью культуры, оказалось способным актуализировать механизм внутренней поляризации, используя при этом избирательность эклектики. Одной из оппозиций, актуальных уже для ранней (аристократической) версии шинуазри, стало противопоставление «своего» и «чужого», отразившее свойственную эпохе Просвещения любовь к «экзотике». Приняв тогда же форму китайщины в Европе и европейщины в Китае, эта оппозиция по сей день остается смысловым стержнем локальных культур, стимулируя в них художественный диалог, помогающий обозреть, структурировать и обновить национальную традицию.⁸¹

⁸¹ Рассматривая культуру и образующие её «языки» в качестве «генераторов структурности», Лотман и Успенский полагали несущественным, являются ли последние структурами как таковыми: достаточно, чтобы «участники коммуникации» «считали их структурами» и пользовались ими соответственно — в этом случае «языки» обнаруживают «структуроподобные свойства» [91, с. 487].

Частным случаем противопоставления «своего и чужого» (культурного соответствия или отсутствия такового) является оппозиция искусственного и естественного (или дискурс культуры и природы как «не-культуры»). Детальный анализ этой оппозиции позволил Лотману заключить, что оба полюса выступают соответствующими данной культуре искусственными конструкциями, локальными типами «порядка» и «хаоса», причём каждый из двух — это «активное создание человека» [92, с. 504—505]. Оставаясь условностью, данная оппозиция, подобно всем прочим, в принципе необходима культуре, чтобы осознать себя.

Варианты противопоставлений на основе культурного соответствия отчетливо прослеживаются в садово-парковом искусстве XVIII века, особенно в садах шинуазри. Здесь, наряду с поляризацией своей и чужой культуры («экзотики»), присутствует дискурс искусственного (художественного) и естественного (природного) начал. Дискурс «художественного и природного» послужил в Китае основой поляризации «северной» и «южной» школ, то есть формального/ дворцового и свободного/ усадебного стилей (задача их синтеза на новом уровне решалась в дворцово-парковых ансамблях эпохи Цин, см. Главы 8, 10). Подобное противопоставление «регулярного» и «пейзажного» садов возникло в Новое время и на Западе, сделавшись, однако, результатом параллельного развития двух национальных школ — французской и английской (см. Главу 9).

Тот же принцип диалога лежит в основе исторического дискурса — оппозиции прошлого и настоящего, представленной как в цинском, так и в современном ему европейском искусстве. Традиционная для Поднебесной империи сосредоточенность на себе, обусловившая сохранение автохтонной традиции, отвечала за стабильность культуры в целом. Даже в конце периода Цин Китаю был чужд характерный для Запада Нового времени «запрет на

плагиат»: сама конфуцианская система образования, способствующая развитию памяти, а не личного творческого начала, вела в пределе к «коллекционированию» знаний [168, с. 262—264].⁸² Аналогичные установки, отработанные традиционным искусством Китая на образно-стилевом уровне, имеют историческую непрерывность и в наши дни, тогда как на Западе они были отменены после периода Реформации, и их восстановление в правах стало делом историзма. Стремление получить поддержку собственной традиции или даже вернуться к её «истокам», присущее искусству XX века, выразилось в появлении «нео-архаики» — художественного феномена, апеллирующего уже не к стилям прошлого, а к принципиально иному типу культуры.

Позволяя группировать в произведении искусства элементы, восходящие к разным по происхождению временным и стилистическим источникам, эклектика требует образования весьма жёсткой структуры, которую зритель (вслед за создателем произведения) способен охватить взглядом и, возможно, даже опознать, как нечто знакомое. Свойство структурности, присущее уже произведениям шинуазри и историзма, унаследовала массовая культура XX века.⁸³

Четкость структуры художественных произведений качественно сближает шинуазри XVII — XVIII веков, историзм XIX столетия и современный гламур. Формообразующими началами выступают в

⁸² Европейская схоластическая система, которую вплоть до «картезианской революции» эпохи Просвещения отличали каталогизация научных сведений и отсутствие критического подхода, во многом напоминала конфуцианскую образовательную систему. Согласно Декарту, «многознайки не мыслители, а собиратели; мыслитель ищет уразумения, и самое ясное из них наиболее дорого <...> собиратель ищет сведений всякого рода, и самые редкие из них — для него самые желанные; первый ценит выше всего ясность, второй — редкость» [150, с. 304—305] (цит. по: [168, с. 264]).

⁸³ По замечанию В. Руднева, в структурном плане массовая культура подобна фольклору, который построен весьма жёстко, что ранее показал В.Я. Пропп в книге «Морфология сказки» (1965) [123, с. 230].

каждом случае упомянутые выше оппозиции «своего и чужого», «искусственного и природного», «прошлого и настоящего» — то есть культурный и исторический дискурсы. Граница, разделившая раннюю придворную китайщину и «демократичный» по духу историзм была проведена в искусстве лишь оппозицией «элитарного» и «массового» («высокого» и «низкого»). Именно эта оппозиция, развиваемая эклектикой XIX века, обусловила рождение гламура и такого сопутствующего ему явления, как массовое искусство.



Ил. 138

Дискурс «элитарного» и «массового», ставший в XIX столетии художественным принципом, общим для Запада и Китая, отразил в искусстве ситуацию международного рынка. Вместе с тем он обнаружил имманентно присущую коммерческому автору чуткость к «здоровому смыслу толпы». Здравый смысл (или, может быть, творческое начало) позволяет аудитории интуитивно ожидать от художника способности выстроить, «уложить в структуру», пусть даже

выдуманную им самим, и «сырую материю», и разросшиеся до вселенских размеров «вымышленные реальности», помогая справиться с очередным вызовом «бессмысленного хаоса» и превратить его в «теплый космос искусства» [35, с. 84—92]. Метафизический взрыв, помогающий искусству вырваться из хаоса в космос, призван, по сути, решить проблему существования. Как писал Ю.М. Лотман в одной из последних статей, «всё, что не имеет конца, не имеет и смысла» [90, с. 417, 419]. Подобно дзэнским парадоксам (коанам), искусство даёт человеку шанс выйти за пределы логики, «к непрерывному уровню свёрнутой реальности» — то есть устранить противоречие между конечностью личного сознания и бесконечностью бытия, преодолевая тем самым экзистенциальную дилемму [35, с 159—160].

Парадокс современной ситуации заключается в том, что решать проблему существования должны в наши дни и «высокая» художественная культура, ориентированная на «классические» образцы, и современное массовое искусство.

Подводя итоги, отметим, что участие Китая и стилизаций шинуазри в генеалогии модернизма и постмодернизма определяется историей сино-европейского рынка — первого в своем роде масштабного явления, предвосхитившего мировой художественный рынок современности. Закономерно поэтому, что рождение западного гламура происходило параллельно в двух европейских странах — Франции и Великобритании, причастных к судьбе шинуазри, поддерживавших связи с империей Цин и богатевших благодаря торговле произведениями китайского ремесла и их стилизациями — китайщиной.

Существующая в русле городской системы развлечений с рубежа XVIII—XIX веков английская архитектурная китайщина (Ил. 138) и современное ей цинское ремесло уже обладали многими приметами массовой культуры XX столетия. Так, они выступают

противоположностью элитарной культуры в одном и её копией — в другом. С одной стороны, оба явления рассчитаны на среднюю семиотическую норму и обладают простой прагматикой, доступной большой зрительской аудитории. Осваивая «экзотические» типы «реальности», они составляют противоположность собственной фундаментальной культуре, с которой сосуществуют по принципу дополнения. Именно эту «дополнительность», стереоскопичность художественных языков некоторые современные отечественные исследователи рассматривают в ряду главных эстетических признаков постмодернизма [123, с. 322].

Представляется очевидным, что, будучи средством создания и поддержания образа власти, явление шинуазри играло в обществе аристократическом примерно ту же роль, что и гламур — в обществе постиндустриальном. Однако им присущи и важные различия: гламур овладел воображением людей на рубеже XVIII—XIX веков, когда почтение к власти уступало демократии. Желая привлечь всеобщее внимание, буржуазия была вынуждена использовать отработанные в аристократическом обществе средства репрезентации, поскольку не смогла или не захотела искать им альтернатив. Здесь и проявилась гибкость гламура, его способность предложить «достижимую» — относительную, а не абсолютную «исключительность» [33, с. 16].

Первой китайской версией гламура был, по-видимому, «стиль Цяньлун» (см. Главу 7). Основываясь на сопоставлении стилевых тенденций в китайском, французском и английском искусстве рубежа XVIII—XIX веков, можно заметить, что, подобно своим младшим современникам, Наполеону Бонапарту и Георгу IV — первым «гламурным» личностям Европы, Цяньлун способствовал созданию модели китайской культуры и выступил главным заказчиком искусства эпохи Цин.

Формируя современную им внутреннюю и международную политику и экономику, оставаясь заказчиками искусства, правители трёх стран обладали способностью и правом устанавливать свои художественные правила, разрушая границы общепринятого и предлагая эклектичные решения, чтобы совместить классику и современность, традиционное и заимствованное. Стиль созданного при Цяньлуне художественного ремесла, балансирующий на грани высокого вкуса и вульгарной безвкусицы, выступал структурным подобием западной эклектики; многократное возрождение «стиля Цяньлун» в XIX—XX столетиях, в условиях современной коммерческой культуры, дает основания утверждать, что его внешнее великолепие изоморфно природе формировавшегося параллельно западного гламура.

В отличие от автора европейской «китайщины» — Людовика XIV, император Цяньлун представлял одновременно две эпохи — отцветающего шинуазри и зарождающегося гламура. Обе они основывались на материальном начале и, имитируя стили прошлого, в определенной мере фальшивили. Однако, и шинуазри, и гламур репрезентировали культуру, науку, экономику и политику текущего времени, а также его художественные притязания, и поэтому они были правдивы — каждый по отношению к собственной среде и эпохе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предметом исследования в монографии явился стиль придворного китайского искусства периода правления маньчжурской династии Цин (1644—1911), позволяющий в особом ракурсе увидеть процесс адаптации Китая к системе общемирового искусства и культуры. Показано, что этот процесс был основательно подготовлен в конце XVII—XVIII веков императорским меценатством и сделанными тогда же интеллектуальными и технологическими вложениями западных католических миссионеров в искусство цинского двора.

Утверждение европейских технологий и художественных приёмов в пекинской дворцовой живописи дополнялось духовными аспектами межкультурного взаимодействия: ряд появившихся тогда живописных произведений демонстрирует совмещение традиционных китайских и христианских идей и сюжетов. Так, цинский антикварный натюрморт (*байгу*/ «сто древних») выступает одновременно локальной версией западных «тщеславий» (*Vanitas*), что согласуется с программой христианизации Китая (Главы 1—3). Через миссионеров Ватикан предлагал собственный, сохраняющий актуальность и теперь, способ коллективного снятия экзистенциальных противоречий, альтернативный известным в Китае путям буддизма.

Служение миссионеров в Пекине, сблизившее традиционную китайскую живопись с западным искусством эпохи Просвещения, привело к обновлению китайской жанровой системы за счет рецепции натюрморта (*цзинь-хуа*), новых направлений в жанре портрета (театрализованных игровых изображений/ *синлэту*) и утверждения исторических тем, посвященных событиям придворной жизни, военным победам, ритуальным путешествиям императоров по южным провинциям (Главы 4—6). Стиль пекинской придворной живописи конца XVII—XVIII веков представляется китайской версией шинуазри.

Вместе с тем осознание современности как актуальной темы изобразительного искусства роднит цинский Китай с Европой эпохи историзма.

Синтез автохтонного опыта и синхронных западных новаций позволил обновить искусство Поднебесной империи и при этом удержать его в русле китайской традиции. Происходившие с одобрения правящей маньчжурской династии, при участии католических миссионеров художественные процессы отразили тенденцию, общую для придворного искусства стран, попавших в Новое время в орбиту европейских интересов на Востоке.

Архитектура маньчжурского двора с периода Цяньлун (1736—1795) характеризуется тремя (общими также для живописи и ремесла) стилевыми направлениями — традиционным китайским (развивающим стиль предыдущей династии Мин, 1368—1644), «тибетским» и «европейским», что в структурном плане сближает её с западной эклектикой (Главы 8, 10). Дворцово-парковая цинская архитектура XVIII—XIX столетий и принятые тогда в Пекине архаичные по своей сути принципы столичной планировки подтверждают значение династийной версии «китайского» стиля для сохранения опыта автохтонной традиции. Не менее значительна роль ландшафтной архитектуры и градостроительства Поднебесной империи в системе западной эклектики эпохи историзма.

Опыт цинского Китая был востребован культурами западных стран — Англии и Франции, пытавшихся в периоды классицизма и эклектики вернуться к общим для них античным (греко-римским) истокам. Сопровождавшая этот процесс внутренняя поляризация европейской культуры привела к формированию в ней двух моделей садово-паркового искусства — французской регулярной и английской пейзажной, составляющих аналогию садовому искусству северной и южной китайских школ (Глава 9). Отличавшие уже цинский Пекин и вслед за

ним «эталонные» европейские столицы XIX века — Лондон и Париж градостроительные особенности близки современным требованиям, которые подразумевают среди прочего синтез в городском ансамбле свободной и регулярной планировки; присутствие в нём парковых зон; наличие сетевой структуры в виде меридианных и широтных магистралей, согласующейся с традиционным китайским принципом *цзин-вэй* (Глава 11).

История взаимовлияний в культуре и искусстве показывает, что для восприятия чужого опыта необходимы собственные достижения в данной сфере; что без развития своей (национальной) традиции предельно сужаются возможности обмена на основе внешних заимствований. Разрешение этого противоречия состоит в попеременном стимулировании процессов центробежных и центростремительных (культурной глобализации и локализации), о чём давно известно в Китае.

Преобразования китайского искусства и ремесла эпохи Цин во многом зависели от развития международного рынка, пережившего расцвет в XVII — начале XIX веков, когда ведение торговли находилось под контролем правящих в Китае императоров, с одной стороны, и английской Ост-Индской компании, с другой. Культурная стратегия маньчжуров, предвосхищая нынешнюю ситуацию в мировом искусстве, основывалась (как это показано в Главе 2) на популяризации официального (династийного) стиля посредством ремесленной рыночной продукции. Художественный рынок, стимулируя многоплановый обмен между Европой и империей Цин, обусловил повсеместное господство эклектики в форме *шинуазри*.

Хотя долгое время с западным рынком связывали в основном производившуюся мастерскими Кантона/ Гуанчжоу экспортную европейщину («шинуазри наоборот»), следует признать, что произведения этих южных и пекинских придворных мастерских в

принципе сходны. Если кантонский вариант стиля был задан рынком и императорским заказом (культурной концепцией власти), то придворный стиль определяли императорский заказ, исполнявшийся в Пекине совместно китайскими и европейскими художниками, и тот же западный торг. Таким образом, цинское придворное и экспортное искусство выступают одновременно противоположностью и слепком друг друга, предвосхищая сходство между элитарной и массовой культурами постиндустриальной эпохи.

Влиянием китайско-европейского рынка объясняется структурное сходство не только придворной и экспортной версий шинуазри, но также всего цинского стиля и изоморфной ему по художественной природе европейской китайщины — стиливой надстройки XVII — XIX столетий, развивавшейся в русле барокко, классицизма, рококо и эклектики периода историзма.

Тотальное распространение эклектики как художественного метода, актуального поныне, коррелирует с очередной стадией кодификации опыта локальных культур, пройденной цинским Китаем, Англией и Францией за несколько этапов. (В Китае — при Цяньлуне и в годы Гуансуй; во Франции — при Людовике XIV и в периоды двух империй; в Англии при Георге IV и правлении королевы Виктории, см. Главы 7, 11, 12.) Связавший эти страны торговый и культурный обмен, с одной стороны, способствовал решению проблем внутреннего обновления, с другой — сложению национальных (художественных) моделей параллельно в пекинском придворном искусстве, французской и английской ландшафтной архитектуре. Культурная кодификация сопровождалась инвентаризацией национальных достижений (художественных, технологических), появлением придворных коллекций, а затем и публичных музеев (хранящих образцы национального и «чужого» искусства) и началом проведения Всемирных художественно-промышленных выставок (на Западе столетием раньше, чем в Китае).

Импринтинг традиций позволил использовать модели локальных культур как основу национальных версий эклектики.

Формирование многопланового диалога между Китаем и Европой объясняет повсеместное господство эклектики как универсального творческого метода, характеризующего стили ранней (аристократической) китайщины, собственно эклектики эпохи историзма и современного гламура. Наиболее интенсивно в Европе эклектические тенденции проявились в искусстве Англии и Франции — странах, непосредственно вовлечённых в торговый и культурный обмен с Китаем, предлагающих наряду с оригинальными версиями шинуазри также национальные варианты стиля готического (развитие которого происходило вне общей для европейских народов греко-римской ордерной системы) и полярные друг другу модели садово-паркового искусства, бытующие внутри европейской художественной системы по принципу дополнения.

В мире формирующегося романтизма шинуазри, имея уже более чем двухвековую традицию, составляет альтернативу другим «экзотическим» и национальным стилям; как формообразующий полюс «китайский стиль» уцелел и в модернизме. Кажущееся парадоксальным сохранение национальных стилей в «глобализованном» мире, очевидно, объясняется тем, что они до сих пор обеспечивают неоднородность мировой культуры, то есть составляют её внутреннее содержание.

Если до эпохи Реформации европейская культура, оставаясь сущностной частью западной цивилизации, развивалась в диалоге с высшей духовной реальностью (Богом, Абсолютом, «Великим другим»), то кризис христианской религии вынудил западную культуру Нового времени к поиску других полюсов, способствующих её обновлению. Эту роль уже в эпоху барокко приняла на себя оппозиция «своего» и «чужого». Версии цинского стиля и ранней европейской китайщины, содержащие элемент «чужой» культуры

(«экзотики»), в структурном плане предвосхитили эклектику периода историзма и западный модернизм XX века.

Внутренняя поляризация в классических версиях европейского стиля шинуазри определялась дискурсом «своего» и «чужого», не исключавшим, однако, и других оппозиций. Историзм XIX столетия, наряду с известными и раньше противопоставлениями (дискурсом «старого» и «современного» и прочими), характеризуется ещё и принципиально новой в системе эклектики оппозицией «высокого» и «низкого» (или «элитарного» и «профанного»), воспринятой массовым искусством и «высоким» стилем современности гламуром.

Обладая эстетической природой и способностью универсального выражения невербализуемого духовного опыта, искусство всегда использовалось социумом в различных внеэстетических целях: этико-религиозных или ставших теперь преобладающими экономических и политических. «Заказ» на искусство со стороны государства, общественных и религиозных институтов создает условия для реализации искусства преимущественно как «подсистемы» или функции культуры. К эпохе модернизма изменилось качественное значение искусства, подобно самой культуре, образовавшего постоянно усложняющийся функционал, отдельные переменные которого коррелируют между собой.

Используя для самообновления принцип диалога (один из рабочих механизмов самой культуры) искусство остается её частью, и при этом активно посягает на роль целого — присваивает функции культуры и претендует на равенство с ней. Существовая в условиях духовного кризиса, искусство в частности обнаружило тенденцию к самостоятельному решению экзистенциальной проблемы художественными средствами. И это понятно: от религии и науки оно отличается тем, что позволяет человеку идти одновременно разными путями, в пределе — путями и любви, и веры, и интеллекта, что показал уже опыт дальневосточного

буддизма школы Чань (дзэн). Однако именно игровое начало, имманентно присущее искусству, укореняет его в мире эстетических образов.⁸⁴ Искусство остаётся древнейшей из форм человеческой деятельности, способной предложить несерьёзные, игровые решения глубинных гуманитарных проблем. Бесконфликтно уживающиеся в искусстве противоположные стремления — тяга к сохранению культурного опыта, его преодолению и обновлению — выступают коренными свойствами человека как вида [104, с. 138—139; 140—151].

Из сказанного ясно, что предложенный китайским искусством и архитектурой цинской эпохи способ обновляться, избегая деструкции, имеет универсальное значение, поскольку реализация этой нелегкой задачи признана одной из неизменно актуальных проблем человечества.

Сходство художественного результата, достигнутого культурами Китая и стран Европы на протяжении рассматриваемого периода, определяется не только прямым обменом, но и стадийными совпадениями в ходе параллельного развития локальных традиций — то есть спонтанными тенденциями культуры и искусства. Сравнение придворной версии шинуазри с историзмом и гламуром показало, что все три феномена объединяет свойственная эклектике опосредованность, продиктованная, с одной стороны, стадией ретроспективной инвентаризации (к которой европейские национальные культуры пришли почти одновременно с китайской культурой маньчжурского времени); с другой стороны — реальностью международного рынка. Оба фактора задали направление стилевых трансформаций в искусстве империи Цин и современной ей Европы.

⁸⁴ От Иммануила Канта (1724—1804) и до нидерландского историка и философа Йохана Хейзинга (Huizinga, 1872—1945, автора концепции «Человека играющего/ Homo ludens», 1938) в эстетике утвердилось рассмотрение феноменов культуры и искусства под знаком игры [66, т. 5, с. 320; 155, с. 7].

Роль Китая эпохи Цин в формировании искусства и культуры модернизма в принципе сопоставима с ролью Франции и Англии — двух лидирующих европейских стран. И это закономерно: китайско-европейский рынок XVII — XIX веков представляется прототипом мирового рынка современности. Он по-своему предсказал рождение интернационального массового искусства — эклектичного явления, дополняющего любую традиционную (фундаментальную) культуру. Прямо или косвенно шинуазри и наследующие ему варианты китайского стиля периода историзма и гламура взаимодействуют с синхронно существующими формами западной религии, науки, философии, экономики и политики, то есть культурой данного периода в целом.

С развитием эклектики придворная китайщина, послужившая на Западе и в империи Цин прообразом гламура, преобразовалась в его составную часть.

В сложившейся ситуации художественная ценность шинуазри обусловлена «экзотической» природой стиля и артистическим потенциалом, восходящим к этапу его формирования в лоне культуры светских праздников и карнавалов, расцвета на Западе и в Китае театрального искусства. Рассматриваемый в монографии китайский стиль всё ещё остается областью эксперимента и важным фактором художественных трансформаций, отражающим ситуацию диалога культур и задающим направление их развития поныне.

КОММЕНТАРИИ

1. Династия Цин (1644—1911) управляла собственно Китаем, в который входило 16 провинций, а также Маньчжурией, Монголией, Восточным Туркестаном (Синьцзяном) и Тибетом, образующими единое политическое целое — империю, подчинявшуюся цинским законам. Кроме того, к империи имели отношение исторически зависимые от Китая и считавшиеся вассалами дома Цин, но регулируемые собственными законами страны Юго-Восточной Азии и Корея.

2. С эпохи монгольских завоеваний интересы Европы на Востоке проявлялись в сферах миссионерства и торговли (подробно см.: [151, с. 9—68]). Наибольшую активность в XIII—XIV вв. развили миссионеры-францисканцы. Одним из первых папских легатов, отправленных к монголам в 1245—1247 гг., стал Платин Карпини (Джованни дель Пьяно-Карпини, около 1180-х — начало 1250-х), итальянец из города Перуджи, принадлежавший кругу Франциска Ассизского (1181/82—1226), основателя францисканского ордена. Платин Карпини возглавлял одно из его направлений — нищенствующих монахов-миноритов. Во время монгольской миссии этот церковный сановник с опытом дипломатических поручений в Испании и Португалии записал свое знаменитое сочинение «История монгалов». Другой францисканец-минорит Вильгельм/Гийом де Рубрук (около 1215/1220 — 1270, фламандец «Виллем из Рёбрёка»), посетивший монгольский мир в 1253—1255 гг., известен как автор «Путешествия в восточные страны». Широкая образованность позволила ему поддерживать отношения с оксфордским ученым и философом Роджером Бэконом (около 1214—1292), также францисканцем. Рубрука отправил к

монголам (1253—1255) инициатор двух крестовых походов французский король Людовик IX Святой (1214—1270, на троне с 1226). Наряду с миссионерством Плато Карпини и Рубрук, очевидно, выполняли дипломатические и разведывательные поручения, актуальные в условиях сохранявшейся военной угрозы со стороны монголов, державшей в напряжении Европу. В 1281 г. с очередной миссией отправился посланник папы Николая IV — Джованни да Монтекорвино (кит. Мэн Гаовэйно 孟高維諾), который пытался проповедовать католицизм в Китае; его дело продолжили викарные епископы Андре Перузский, прибывший в Пекин в 1311 г., и Джованни Мариньоли — архиепископ Ханбалыка/ Пекина в 1342—1346 гг. (См.: [122, С. 92—95]). Миссия да Монтекорвино, увенчалась в конце XIII в. основанием христианского храма в Пекине (Ханбалыке) и крещением населения в столице и окрестностях. Следы начального этапа миссионерской деятельности римско-католической церкви сохранились в Поднебесной до появления там иезуитов. Так, О.Л. Фишман вслед за А. Моулом причисляет к таким свидетельствам «латинскую библию XIII в., реликвию францисканской миссии, найденную в конце XVII столетия в г. Чанчжоу пров. Цзянсу французским иезуитом Купле» (кит. Бай Инли 柏應理 — *М.Н.*) [212, с. 81—87; 151, с. 58]. Этот пример был одним из доказательств того, что францисканцы и доминиканцы в целях религиозной пропаганды доставляли в монгольскую империю изображения христианских святых. Рубрук (в главе 17 своего отчета «Путешествие в восточные страны», 1253) также упоминает имевшиеся у него книги, в частности Псалтырь с изображениями Христа. Первые католические миссионеры способствовали установлению культурного диалога между Западом и Востоком, однако и они имели предшественников в Китае — составивших им мощную конкуренцию несториан, о

которых многократно упоминает Марко Поло. Начавшееся в 1275 г. путешествие к монголам венецианца Марко Поло-младшего (около 1254—1324) отличалось от упомянутых религиозных миссий тем, что оно преследовало коммерческие цели. Ведение торговых операций на Востоке начали представители предыдущего поколения этой семьи — отец знаменитого венецианца — Никколо и дядя — Марко и Маффео Поло. Марко-младший более 20 лет служил при дворе Хубилай-хана (1215—1294; в 1271—1294 китайский император Ши-цзу 世祖), что нашло отражение в нескольких версиях «Книги Марко Поло» (вариант названия «Книга о разнообразии мира») — источнике сведений о Китае, Монголии, странах Индийского океана и Японии конца XIII в. В настоящее время существует ряд изданий текстов Плано Карпини, Рубрука и Марко Поло с комментариями отечественных переводчиков и исследователей XIX—XX вв. — А.И. Малеина, И.П. Минаева, И.П. Магидовича, Н.П. Шастиной, К.И. Кунина, В.В. Бартольда [49]. Данный первыми западными миссионерами этнический и социальный анализ «Монгольского мира» (Рах Mongolica), вобравшего в себя и Китай, подготовил почву для последующего материального и духовного освоения Европой стран Востока. Преемниками в Китае миссионеров-францисканцев стали иезуиты. Иезуитский орден «Общество Иисуса», основанный в 1534 г. Игнатием Лойолой и утвержденный в 1540 г. папой Павлом III, существовал вне государственных границ, имея своей основной целью защиту католической церкви от разрушительного воздействия Реформации. Первоначально влияние ордена простиралось в основном на Пиринейский полуостров и испано-португальские колонии, но скоро охватило также Италию, Германию и Францию. Во Франции особенную роль иезуиты играли при дворе Людовика XIV (1638—1715), что отмечал даже Вольтер,

относившийся с иронией к представителям «этого странного сообщества», однако признавший, что в нём «были и есть люди выдающихся качеств» [30, с. 516, 519]. Период наивысшего могущества иезуитов приходится на XVII и первую половину XVIII вв., то есть совпадает со временем их успехов в христианизации Китая. Позднее наступает пора гонений и потерь, продолжавшаяся в течение первой половины XIX в. Постепенное возрождение ордена наблюдается в 1860-е гг., когда Ватикан, наконец, открыто заявил, что интересы католической церкви нераздельны с интересами иезуитов. Это положение остается актуальным и сегодня, как показало состоявшееся 13.03.2013 избрание главой католической церкви иезуита Франциска. Новый (266-й) Папа римский и первый в истории Ватикана представитель ордена иезуитов (в котором состоит с 1958) родился 17.12.1936 в Буэнос-Айресе и до избрания именовался Хорхе Марио Бергольо; он имеет диплом химика-технолога и степень лицензиата по философии (1969); став главой римской католической церкви, принял новое имя в честь Франциска Ассизского.

3. Широко используемый сегодня в произвольном контексте термин «традиция» (от лат. *traditio* — «передача») в своем нормативном значении подразумевает идею передачи между поколениями конкретного общества некоего фундаментального (культурного, социального) наследия, имеющего сакральный характер. В более узком и, по мнению французского философа-традиционалиста Рене Генона (*Guenon*, 1886—1951), искаженном смысле традиция рассматривается как синоним понятий «обычай» или «привычки», апеллирующих к низшему (бытовому, профанному) уровню человеческого существования. В настоящее время считается, однако, доказанным, что на ранних стадиях существования человечества не возникало принятых ныне различий между

сакральной и бытовой областями. Поскольку в традиционном обществе отсутствовали какие-либо чисто профанные области, в нём не могло быть не только того, что сегодня называется «обыденной жизнью», но и самих экзистенциальных (от лат. *existentia* — «существование») условий для протекания повседневности. В связи с темой публикуемой монографии наиболее примечательны два общих положения теории Генона. Первое состоит в том, что любая традиция включает в себя лишь то, что *может* быть передано, из того, что желательно было бы передать. Второе — это отмеченное философом стремление традиционного общества противостоять процессу распада путем «переориентации на какую-либо из предшествующих и потому не столь далеко зашедших» его стадий, «когда хаос ещё не столь заметен». Генон справедливо констатировал существование двух типов культурной трансмиссии: «вертикальной передачи» традиции, имеющей вневременной характер и связывающей между собой области «сверхчеловеческого» и «человеческого»; и «горизонтальной передачи», соединяющей различные состояния социума в хронологической последовательности [36, с. 53 — 56]. Оба типа трансмиссии актуальны для цинского Китая, сохранившего государственный ритуал (центральной фигурой которого оставался правитель-медиатор) и не утратившую связей с древностью культуру.

4. Название направления восходит к одному из имен его основателя — Цзэн Цина 曾鯨 (1567/68—1649/50, Футянь, пров. Фуцзянь), больше известного под псевдонимом Бочэнь 波臣. Этот выдающийся мастер портрета, работавший преимущественно в южной минской столице Нанкине (кит. Наньцзин 南京), прославился своеобразным синтезом традиционной китайской техники письма и приемов европейской свето-теневой живописи,

с которыми китайцев познакомили западные миссионеры, в 1579 году устроившие в Кантоне/ Гуанчжоу выставку репродукций картин итальянских художников. Пользовавшиеся успехом у китайцев «реалистичные» работы Цзэн Цина вызывали сравнение с отражением в зеркале; современники отмечали способность мастера «искусно-тонко» передавать одухотворенность модели. Направление *Бочэнь пай* отвечало веянию времени, которое уловили разные художники, в том числе служившие при дворе в начале цинской эпохи Цзяо Бинчжэнь 焦秉貞 (около 1689—1726) и Лэн Мэй 冷枚 (около 1677—1742), избирательно применявшие западные методы живописи для передачи пространства и объема (см.: Приложение 2). Цзяо Бинчжэнь считается пионером использования европейских методов письма в жанре цветов и птиц (*хуаняо* 花鳥) [53, т. 6, с. 525—526]. Представляется закономерным, что первый знак псевдонима Бочэнь теперь используется для обозначения в китайском языке современного поп-арта (*бопу* 波普) — одного из главных направлений в западном постмодернизме и мировом искусстве второй половины XX века.

5. Масштаб творческих задач, решаемых пекинскими придворными мастерскими Цзаобаньчу 造辦處, позволяет считать их местом создания нового стиля в искусстве маньчжурского двора. Возрожденные и реорганизованные в 1690-х по указу Канси они подчинялись Дворцовому управлению Нэйуфу 內務府. Отчасти пекинские мастерские напоминали Королевскую мануфактуру Гобеленов Людовика XIV (1638—1715, на троне с 1643) [202, с. 3]. Работники дворцовых мастерских набирались по всей стране, служили под присмотром управляющего из числа знатных маньчжуров и оплачивались двором. Многие китайские мастера были уроженцами южных провинций и отбирались для двора при

участии управляющего императорскими шелковыми мастерскими в г. Сучжоу и таможенного администратора пров. Гуандун; ремесленников по производству стекла «поставляла» северо-восточная пров. Шаньдун. В XVIII в. важнейшими считались при дворе четырнадцать мастерских: по изготовлению эмалей, стекла, изделий из золота, нефрита, дерева, лака; вышивок, шитья, головных уборов; ателье по производству и ремонту часов; упряжи для лошадей; мастерские по литью металла, пушек, созданию географических карт, а также Студия потворства желаниям/ Жуигуань 如意館, фактически утвержденная указом Цяньлуна в 1736 г. [53, т. 6, с. 584—586]. Включавшая художников разных специальностей придворная студия находилась в одном из павильонов пекинского дворца Цыцзиньчэн; она также располагала собственным помещением в загородном дворце Юаньминъюань (см. ниже) — цинские императоры, подолгу жившие в этой летней резиденции, обычно забирали с собой из столицы и придворных мастеров. Студия Жуигуань была местом производства придворной живописи, гравюр, архитектурных проектов и художественных эскизов для декоративно-прикладных вещей на протяжении всего XVIII в., когда в ней работали западные миссионеры, но уже в следующем столетии пришла в упадок. Наибольшей известностью среди художников-миссионеров (см.: Приложение 2) пользовались Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин 郎世寧, см. ниже), Жан-Дени Аттире (Ван Чжичэн 王致誠), Игнатиус Зихельбарт (Ай/ И Цимэн 艾啓蒙), Жан-Дамаскен Салюсти (Ань Дэи 安德義), Джузеппе Панци (Пань Тинчжан 潘廷璋) и Луи де Пуаро/Хэ Цинтай 賀清泰.

6. Дун Цичан 董其昌(1555—1636) происходил из незнатной, но богатой семьи; в начале 1570-х блестяще сдал столичные экзамены и получил высшую ученую степень доктора/ цзинь-ши 進

士 ; долгое время занимал руководящие должности в провинциальной администрации, в 1621 был назначен на пост заместителя начальника столичного Департамента ритуалов Цзиньли-бу 進禮部. Разделял конфуцианские понятия о морально-этических ценностях: делая карьеру, избегал политических интриг и был склонен к занятиям китайских интеллектуалов — поэзии, каллиграфии, живописи, коллекционированию древностей, путешествиям. Увлекался даосизмом (дао-цзяо 道教) и учением буддийской школы Чань (Чань-цзун 禪宗, яп. дзэн), современники считали его просветленным человеком. Дун Цичану принадлежит самая популярная до сих пор теория развития национальной живописи, понятой как процесс исторического сосуществования и взаимодействия двух основных школ Китая — «северной» (Бэй-цзун 北宗) и «южной» (Нань-цзун 南宗), и двух во многом противоположных традиций: официального академического искусства и живописи образованных людей (вэньжэнь-хуа 文人畫). Именно этот теоретик обосновал базовое значение традиционного художественного опыта, требуя от мастеров не столько буквального копирования, сколько способности откликаться на заложенный в шедеврах «древний смысл» (гу и 故意). Эстетические взгляды Дун Цичана изложены в трактатах и эссе «Хуа чжи 畫旨 / Смысл живописи», «Хуа янь 畫眼 / Обозревая живопись», «Лунь шу хуа фа 論書畫法 / Рассуждения (о) законах каллиграфии и живописи», «Хуа чань ши суйби 畫禪室隨筆 / Заметки (из) кабинета живописи и медитации» [53, т. 6, с. 572—574]. Авторитет Дун Цичана в начале и середине правления династии Цин был необычайно высок. Его принципы оценки произведений сыграли решающую роль в формировании пекинской дворцовой коллекции [135, с. 106]; предложенный им стиль каллиграфии стал образцом для императора

Канси и придворных художников этого периода [14]. «Разговор об антикварных вещах» близок по духу кисти Дун Цичана и вдохновляемой им академической (главным образом — пейзажной) живописи, которая представляет собой «сборную похлебку» на основе искусства многих известных мастеров прошлого: Дун Юаня 董源 (900—962?), Ли Чэна 李成 (919? — 967?), создателей стиля «Ма-Ся» — Ма Юаня 馬遠 (около 1170 — 1240) и Ся Гуя 夏珪 (около 1070 — 1230), и их наследников — ведущих живописцев монгольской эпохи — Ван Мэна 王蒙 (1308—1385) и Ни Цзяня 倪瓚 (1301—1374). Этот приписываемый Дун Цичану трактат обращается к гуманитарным основам китайской цивилизации, к идее культурной трансмиссии и национальному способу решения экзистенциальной проблемы.

7. Трепетное отношение к ритуальным предметам сквозит и в речи Канси, произнесенной им в храме Конфуция/ Кун-цзы 孔子 (552/551—479 до н.э.), на родине философа в г. Цюйфу (пров. Шаньдун, древн. Цзоу в царстве Лу), во время первого (1684) императорского путешествия на Юг: «Нынче, предприняв инспекционную поездку по краям и уделам, я, император <...> прибыл в Цюйфу. Здесь я бродил по пустынным залам и внезапно услышал звуки струн и бамбуковых трубок. Я бесцельно блуждал по старым покоям, наслаждаясь видом дворцовой стены. Экипажи, одежда, ритуальная утварь — все [здесь] копирует стиль трех династий. Подставки и посохи, письма на дощечках — след культуры, удаленной на тысячу лет. Со скорбью взираю на величие просветленного духа: просвещенность и совершенное правление процветали в столь отдаленное время! Торжественно строго приношу [я Конфуцию] жертвы, являя почтение. Моя чистейшая искренность, надеюсь, достигнет его духа» (цит. по: [98, т.1, с. 87—88]).

8. Кайнерастия (от др. греч. kainos/ новый и erastes/ любящий) — сравнительно молодой концепт современного отечественного психолога А. Сосланда [136] (цит. по: [123, с. 164—169]). Его прототипом представляется термин «неофилия», предложенный в конце 1960-х известным американским ученым-зоологом Десмондом Моррисом. По мнению этого ученого неофилия («любовь к новшествам») в противовес неophobia («боязни новизны») выступает коренным качеством человека как вида, являясь «для нас самым надежным способом выжить». Благодаря любви к новшествам человечество не устает исследовать мир и никогда не удовлетворяется полученными знаниями: «страсть к неизведанному должна подталкивать нас вперед и подогревать в нас интерес к нему до тех пор, пока неизведанное не станет известным и не надоест» [104, с. 141—142]. По мнению этого автора, результатами экспериментов и игр человека сделались такие занятия, как рисование (живопись) и скульптура, спорт и танец, музыка, речь и письмо. С биологической точки зрения подобные творческие занятия видятся сегодня продолжением детских игр и осуществляются за счет применения тех или иных «правил игры», необходимых в условиях существования любой информационно-коммуникативной системы. Как полагает Д. Моррис, наличие генетической памяти позволяет людям, обитающим в современном мире, даже став взрослыми, «оттачивать восприимчивость к гигантскому исследовательскому потенциалу, который заключен в упомянутых занятиях», особенно занятиях искусством, отдача от которых превосходит всякие ожидания [104, с. 150—151].

9. Джузеппе Кастильоне/ Castiglione (Лан Шинин 郎世寧, 1688—1766) прибыл в Китай в конце правления Канси и стал одним из первых западных миссионеров, освоивших основы традиционной китайской живописи [53, т. 6, с. 596—598]. Наиболее

продуктивный период его творчества связан с придворной студией Жуигуань (см. выше). Исполняя императорские заказы, Кастильоне адаптировал приемы европейского искусства для придворных художников-китайцев — его учениками были в частности Чжан Вэйбан 张为邦 и Дин Гуаньпэн 丁关鹏 (см. Приложение 2). Первые эксперименты по скрещиванию традиционной техники письма с западными принципами светотени и линейной перспективы проводились в цинской живописи при Канси. Иллюзионизм европейского искусства отражал достижения современной ему науки, проводниками которой в Китае выступали те же иезуиты. Следуя просветительской стратегии этого международного ордена, итальянский миссионер Маттео Риччи (Ricci M., 1552—1610, китайское имя Ли Ма-доу 利瑪竇) и обращенные им в христианство китайцы Павел (Сюй Гуанци 徐光啓, 1562—1633) и Лев (Ли Чжицзао 李之藻, 1565—1630) начали переводить на китайский язык важнейшие научные труды западных ученых [53, т. 5, с.792—794]. Возможно, и Кастильоне принял участие в переводе трактата своего учителя живописи иезуита Андреа Поццо (Pozzo A., 1642—1709) «*Perspectiva Pictorum et Architectorum*», вышедшего в 1729 и 1735 в Китае под названием «Учение [о] визуальном/ Ши сюэ» 視學 [53, т. 6, с. 597]. Согласно другому мнению, автором трактата «Ши сюэ» (полное название «Ши сюэ цзин юнь 視學精蘊 / Экстракт учения [о] визуальном», 1729) был Нянь Сяо 年希尧 — китайский математик и гражданский чиновник периода Юнчжэн, использовавший сочинение Андреа Поццо в качестве источника. Суть западного метода линейной перспективы понимается автором китайской версии текста как «нанизывание формы из одной фиксированной точки» [159, с. 144]. В любом случае появление в Китае «науки о

перспективе» обусловлено освоением европейского опыта эпохи Просвещения, которую отличало внимание к точным, естественным и прикладным наукам (математике, астрономии, оптике). Новые технические возможности цинской живописи вслед за Кастильоне и другими художниками придворной студии Жуигуань оценили мастера расписного фарфора: уже в начале периода Цяньлун они стали применять для изображения фигур тончайшую светотеневую моделировку форм [217, с. 132—133, ил. 18].

10. Натюрморт представляет собой жанр искусства, посвященный изображению предметов (в их числе: утварь, плоды, битая дичь, цветочные букеты, *атрибуты* какой-либо деятельности или так называемые *трофеи* и т.д.) [169, с. 502—503]. Мотивы этого жанра в европейской традиции долго существовали как фрагменты сюжетных композиций с изображением людей и пейзажей, но не были идентифицированы как жанровый феномен. Известны древнеримские мозаики с антропоморфными фигурами месяцев, несущих дары — корзины с плодами, продукты охоты и рыбной ловли [145, с. 15, кат. № 10]. Отдельные композиции в виде корзин с фруктами, винных бутылей, ваз, плодов, рыбы и дичи сохранились в мозаиках Карфагена, после II в. до н.э. ставшего римской колонией Африка [85, с. 47—49, 96]. Аналогичные мотивы существуют и в помпеянских настенных росписях, изображающих подносимые гостям покровительственные дары - ксении (греч. *xenia*). Обманки в виде остатков пищи, которыми, по поверью, питаются души усопших, сохранились в напольных мозаиках некоторых древнеримских вилл. Античную традицию продолжили изображения вещей в христианских сценах и так называемые «вставные» натюрморты. К последним относятся выполненные в той же технике живописной обманки (*trompe l'oeil* / троплей) предметы из сюжетных миниатюр «Часослова Марии Бургундской»

(около 1470—1480). Все они показаны здесь с «обманчивой достоверностью», позволяющей насладиться видом каждой вещи; вместе с тем, как справедливо отметил Жан Каспер Ботт, эти вещи способны передать истины более общего порядка: отразить понятия людей герцогского круга о гармонии и целесообразности или рассказать об индивидуальных вкусах и привычках владелицы [17, с. 6, 26—27]. Европейские натюрморты XVII—XVIII вв. (среди которых видное положение занимали голландские «Завтраки» и фламандские «Лавки») предназначались обычно для частных апартаментов людей с достатком; их созерцали на досуге, чему способствовала техника троплей. Очевидный декоративный характер жанра натюрморт, дефицит в нём повествовательности и действия — качеств исторической и религиозной живописи — объясняют его низкое положение в академической иерархии жанров. (В последней за религиозной (исторической), бытовой и батальной живописью следовали портрет, пейзаж, натюрморт и анималистический жанр.) Отсутствие действия в изображениях вещей компенсировалось сгущением символических ассоциаций. Так, мотивы, представляющиеся взятыми непосредственно из жизни, нередко уходили корнями в античное и христианское искусство (хлеб и вино в композиции голландского или немецкого художника могли выступать и символами евхаристии — изображать «плоть и кровь Христа» [17, с. 12—13]).

11. Череп как символ смертной природы человека представляется наиболее значимым элементом христианской иконографии, поскольку связывается с ситуацией распятия Христа на горе Голгофа (название которой означает «место черепа»); последняя рассматривалась и в качестве могилы библейского «первочеловека» Адама (его череп нередко изображается в сценах «Распятия» у подножия креста). Согласно библейской традиции, все

люди восходят к Адаму, и этим объясняются как их «рукотворность - праховость», так и их «божественность»: ведь первочеловек был не рожден, а сотворен Богом по Его образу и подобию. Христос в Евангелиях называет себя «Сын человеческий» (что соответствует арамейскому «сын Адама»). На типологическом совмещении образов Адама и Христа основано представление в христианстве о начале нового, более духовного цикла эволюции человечества. «Если Адам впал в первородный грех и обрек, таким образом, все человечество на смерть, то “Новый Адам” (Христос — *М.Н.*) очистит людей от греха и даст человечеству “жизнь вечную”» [101, с. 17—19].

12. Основоположник отечественного искусствоведения Б.Р. Виппер справедливо усмотрел «проект» темы *тщеславий* уже в античном искусстве, содержащем истоки самых разных сюжетно-тематических направлений западного натюрморта. Античный прообраз «*vanitas*» представлен, к примеру, в декорации серебряной чаши из Боскореале (I в.н.э., Лувр, Париж). На лицевой её стороне, под цветочными гирляндами, изображены рельефные скелеты с детскими игрушками. В декоре этого и других произведений древнегреческого ремесла (например, расписных керамических ваз), по мнению Виппера, прослеживается универсальная логика развития искусства: «на вазах строгого стиля орнаментом служат глаза — талисман вечной жизни, потом с V века их сменяет маска — игра в человека, и в заключение появляется череп или скелет — смерть или натюрморт. Зная эту эволюцию, мы можем теперь с уверенностью сказать, что термин “*nature morte*” должен был возникнуть в эпоху ложноклассицизма, увлечения поздними антиками, потому что именно античное искусство пришло к пониманию натюрморта как изображения мертвых вещей» [27, с. 162—164, ил. 77]. Волна интереса к теме «тщеславий»,

поднявшаяся в венецианской живописи XVI в., предвещала рождение «чистого» натюрморта. Объясняя факт его появления в нидерландском, а не в итальянском искусстве, Б.Р. Виппер полагал, что прямые наследники римской культуры не смогли «преодолеть преклонение перед человеком и отдаться любованию предметом до конца». Им недоставало двух качеств: чувства юмора, позволяющего осознать тонкую причинную связь между предметами и явлениями, ощутить равенство человека и вещей; и благоговения перед вещами — чувства «умиротворяющей безмолвности вещей» — качеств, необходимых для того, чтобы «предмет стал натюрмортом» [27, с .287— 290]. Последним, вероятно, и объясняется рождение натюрморта в цинском Китае.

13. Полемика иезуитов, известная как «аргумент от камня», заслуживает нашего внимания по нескольким причинам. Во-первых, её участники — представители ордена иезуитов — стали первыми христианскими миссионерами при цинском дворе. Во-вторых, иезуиты оперировали в этой полемике понятием личности, отличным от картезианского понятия субъекта. И, в-третьих, они стремились, по резонному определению Г.В. Вдовиной, «поставить в центр антропологических и психологических концепций многоликое понятие жизни», отвергнутое картезианством. Проводимый иезуитами мысленный эксперимент был призван решить вопрос о том, что такое сознание и что значит им обладать: «Может ли Бог своей абсолютной властью произвести некоторое умопостижение или чувствование и вложить их в субъект, их не произведший <...> И если да, что будет означать такое вложение для вложенного свойства и для субъекта, его принявшего?». Рассуждая об «умопостижении/ *intellectio (cognitio)*», иезуит Хосе де Агилар (к. XVII в.) сформулировал тезис о «слове ума/ *verbum mentis*». В отличие от умопостижения, понимаемого в качестве

образной репрезентации объекта (Агилар проводит здесь сравнение с живописным изображением римского императора Нерона), «слово ума» есть не просто понятие, а *живая* мысль индивида, «его внутренний, обусловленный всей глубиной его физической и интенциональной жизни ответ на то объектное содержание, которое предъявлено интеллекту в умопостижении». Такая мысль не может быть перенесена в чужой интеллект, потому что «вложить можно умопостижение, но чтобы оно стало мыслью, принявший его индивид должен заново родить собственное “слово ума”». *В этом смысле* мысль с необходимостью так же витальна, как и рождающий её субъект» [21, с.196—221].

14. Буддизм был первой адаптированной в Китае иноземной религией, направленной на решение экзистенциальной проблемы, и главным в этом вопросе конкурентом христианству. По мнению миссионера-иезуита Маттео Риччи (1552—1610), с которым связано в Поднебесной империи начало проповеди Римско-католической церкви, буддизм питался заимствованиями из христианства. Однако в реальности ситуация складывалась совершенно иначе. Буддизм был на пять веков старше христианства, и его адаптация в китайской культуре началась на рубеже н.э. Распространение же христианства (первоначально в форме «сияющей религии», несторианства/ цзин цзяо 景教) относится к 635 г., когда «небольшая группа несторианских миссионеров во главе со священником, имя которого в китайской транскрипции звучит как Алобань, прибыла из Персии в Чанъань (танскую столицу, современный город Сиань в провинции Шэньси — *М.Н.*)» [53, т.2, с. 306—307]. При переводе христианских текстов на китайский язык эти первые миссионеры использовали буддийскую терминологию, и, как считает А.В. Ломанов, могли привлекать в качестве переводчиков образованных китайских буддистов. В любом случае

для обозначения христианского Бога помимо сочетания Тянь-цзунь 天尊 («Небесный достопочтенный») употреблялся иероглиф Фо 佛 («Будда», в широком смысле — божество), ангелы обозначались как чжу фо 諸佛 («все будды»), святые — алохань 阿羅漢 (как и буддийские архаты); для объяснения христианских богословских идей несториане использовали уже вошедшие в китайский религиозный лексикон буддийские категории (так, рай и ад в китайском христианстве и буддизме обозначаются одинаково — тянь тан 天堂 и ди-юй 地獄 соответственно). Такой метод размывал границы между христианством и буддизмом. (Но и не только: на раннем этапе имело место подобное же сближение христианства с традиционными китайскими учениями — даосизмом и конфуцианством, и позднее западные конфессиональные историки осуждали несториан за этот компромисс.) Следующие этапы рецепции христианства (уже в форме католицизма) совпали с периодом правления монгольской династии Юань (см. <2>) и концом эпохи Мин — временем появления в Китае первых иезуитов. Примечательно, что поначалу иезуитские проповедники облачились в одежды буддийских монахов, но вскоре (уже после 1594) стали подражать в костюме конфуцианским ученым. Тогда же Маттео Риччи попытался найти союзника в китайской духовной традиции, которым посчитал конфуцианство, противопоставив его буддизму и даосизму [53, т. 2, с. 308—309].

15. Театрализованные и аллегорические изображения реальных моделей в облике мифологических и литературных персонажей создавались западными живописцами XVIII в. и по заказам русского двора. Так, работавший в 1750-х — 1760-х в Петербурге, при дворе императрицы Елизаветы Петровны французский миниатюрист и пастелист Жан-Франсуа Сампсуа (Sompsois J.-F., ? — 1797/98)

написал по желанию российского наследника (великого князя Петра Федоровича, будущего Петра III) серию аллегорических портретов дам Малого двора для галереи Большого Ораниенбаумского дворца. Четыре портрета этой серии, находящиеся теперь в ГМЗ «Петергоф» (Санкт-Петербург), представляют в виде стихий воды, земли, огня и воздуха придворных дам П.А. Брюс (1729—1786, урожденную графиню Румянцеву), О.М. Закревскую (1741—1800, по матери происходившую из рода Разумовских), М.Р. Воронцову (1738—1765, крестницу Елизаветы Петровны) и А.Н. Нарышкину (1730—1820, дочь генерал-майора Н.И. Румянцева и жену сенатора А.А. Нарышкина) [99, с. 95—97, № 35—38]. Подобные миловидные женские образы в маскарадных «восточных» или «национальных» костюмах, обычно лишенные психологической глубины, были распространены уже в галантной литературе Франции 1730-х—1740-х. Так, Шарль Пино Дюкло (1704—1772) в «Исповеди графа де...», издававшейся и под названием «Признания повесы эпохи Регентства», увлекательно повествует об эротических приключениях героя в обществе легкомысленной итальянки, страстной испанки и фригидной англичанки. Эта игривая, чувственная литература, предлагающая как бы материалистический (или упрощенно-физиологический) взгляд на вещи, стилизуется в сатирическом по форме и философском по существу романе Дени Дидро (Denis Diderot, 1713—1784) «Нескромные сокровища» (1748). Фабула произведения заимствована из вышедшей годом раньше и приписываемой разным авторам книжки «Нокрион, аллоброгская сказка», в которой рассказывается история женских «сокровищ», по волшебству научившихся говорить и поведавших все тайны своих владелиц. Роман «Нескромные сокровища» отразил увлечение европейцев Востоком, который воспринимался тогда в Европе как прибежище утонченной неги и изысканных наслаждений. Этот

«экзотический» восточный колорит запросто смешивал краски и образы Китая с образами арабского мира и Африки, но среди «восточных масок» в романе Дидро читатели легко узнавали своих именитых современников [102, с. 7—24].

16. Традиционный образ китайской женщины восходит к средневековому эталону и раскрывается в литературных метафорах [79, с. 160]. Красавица — это цветок, её ножки — лотосы, талия — ива, а пальцы — нежные побеги молодого бамбука; её спальня — орхидейные покои [39, с. 10; 121, с. 261—264]. Этот ассоциативный ряд отразился в эстетике женского костюма и украшений. Одежды знатных китаянок, как показывают изображения «двенадцати наложниц», были окрашены в нежные и светлые тона, подобно крыльям бабочек и птиц или лепесткам цветов. Традиционное в ансамбле костюма преобладание головных украшений в сравнении с другими их видами также уподобляло женщину цветку, вся прелесть которого заключена в изяществе яркого нарядного венчика, покоящегося на стройном стебле. Подобной стилизации подверглись даже литературные и театральные образы легендарных красавиц древности, так называемых «сокрушительниц крепостных стен», очарование которых заставляло государей забывать о делах правления и приводило к гибели династий [110, с. 235]. Желание уподобиться им могло стать искушением для любой представительницы традиционной культуры. Вместе с тем существование традиционного общества было, с точки зрения современного человека, организовано очень жестко: в нём фактически не оставалось места для заполняющих современную жизнь «экзистенциалов» (модусов) человеческого существования — таких, как страх или ревность — проявляющихся в пограничных ситуациях борьбы или страдания и позволяющих осознать себя как

ограниченное в возможностях смертное существо. Даже отсутствие «индивидуальной любви» в традиционном обществе, по мнению некоторых исследователей, «следует объяснять именно этими причинами, а не недоразвитостью человеческой чувственности» [36, с. 304, прим. 24].

17. Лучшие произведения красного ланъяоского фарфора датируются периодом Канси; их яркая и густая глазурь напоминает цвет бычьей крови, поэтому изделия известны западным коллекционерам под соответствующим французским названием (*sang-de-boeuf*). Особенность этого фарфора состояла в том, что его внутренняя часть и дно покрывались белой глазурью (иногда имевшей зеленоватый оттенок), благодаря чему возникал характерный контраст белых краев с интенсивной красной поливой, занимавшей всю остальную поверхность формы. Технология изготовления ланъяоских изделий требовала обжига при очень высокой температуре (не менее 1300 градусов по Цельсию), что служит одним из объяснений малочисленности среди произведений китайской керамики красных монокромов и их ценности для коллекционеров [59, с.108—109].

18. Коллекция маньчжурского двора содержит несколько аналогичных по форме английских павильонных часов XVIII в. и китайских подражаний им периода Цяньлун. Явным сходством с павильонными часами, изображенными в покоях наложницы, обладают дворцовые часы в деревянном корпусе работы английского мастера XVIII в. Джеймса Ньютона (Newton) — с круглым циферблатом на золоченом чеканном фасаде, декоративными филенками по углам и расположенной на крышке изящной дугообразной ручкой из золоченого металла [193, с. 118]. Интерес к европейскому инструментарию Нового времени отчасти объясняется тем, что измерительные приспособления (в том числе

астрономические) с древности считались в Китае атрибутами власти. Введенные в состав ритуальной утвари при Цяньлуне западные приборы позволяли с максимальной точностью рассчитать время появления «небесных знамений» и, казалось, действительно помогали маньчжурам сохранять трон.

19. Здесь имеется в виду изображение Юнчжэна в экзотическом «восточном» костюме и с персиком в руках. В китайской традиции Дунфан Шо 東方朔 (161—78 гг. до н.э.) фигурирует как персонаж народной мифологии и реальная личность — сановник ханьского императора Уди 漢武帝 (правил 140 — 86 гг. до н.э), автор «Записок о десяти сушах среди морей/ Хай нэй ши чжоу цзи» 海內十洲記 и одного из текстов, вошедших в свод древнекитайской поэзии «Чуские строфы/ Чу цы 楚辭». «Записки» представляли собой разновидность повествовательной прозы, унаследовавшей от астрологических календарных книг образы мифологической географии и истории: горы Куньлунь 崑崙山 — обители богини Сиванму 西王母 («Владычицы Запада»), и плавающих в Восточном море островов даосских бессмертных - сянь 仙. В народной мифологии Дунфан Шо почитается как маг: согласно одной из легенд, он похитил дарующий бессмертие волшебный персик из сада Сиванму [53, т. 2, с.451—452; т. 3, с. 80, 573], чем и объясняется предложенная выше расшифровка живописного сюжета.

20. Ми Фу/ Фэй 米黻 (1051/52—1107/09) вошел в историю китайской культуры как яркая личность, ставшая при жизни легендой — героем рассказов и анекдотов, собранных и изложенных автором XVI—начала XVII вв. Фань Минтаем 范明泰 в сочинении «Лес записей о Ми [из] Сяньяна /Ми Сяньян чжи линь» 米襄陽志林 [53, т. 6, с. 663—664]. Оригинальность Ми Фу

сказалась в любви к «маскараду» — ношению одежд, стилизующих моды прошедших эпох — Цзинь (265—420) и Тан (618—906). Последнее служит косвенным аргументом в пользу предположения, что прообразом Юнчжэна–каллиграфа на одном из костюмированных портретов явился именно Ми Фу.

21. Цинские императоры осознавали себя преемниками правителей монгольской династии Юань, основатель которой Хубилай-хан (китайский император Ши-цзу 世祖, 1271—1294) благоволил тибетскому буддизму и был провозглашен воплощением бодхисаттвы мудрости Манджушри (кит. Вэньшушили 文殊師利). Известно несколько созданных в Тибете живописных икон с портретами преемника Юнчжэна — императора Цяньлуна, хранящихся в пекинском музее Гугун [203, с. 142, № 47] и дворце Потала в Лхасе [177, с. 48, № 10]. Помощь лам была необходима цинским правителям для контакта с монгольским миром. Например, Канси использовал авторитет геген-хутухты Занабазара при сношениях с монгольскими княжествами, особенно с Джунгарией; Занабазару было передано на хранение и завещание Канси о престолонаследии [124, с. 646, прим. 51].

22. Проблема зарождение портрета в китайском изобразительном искусстве остается темой научной дискуссии. Время формирования жанра обычно относят к концу эпохи древности. В период Хань сложился литературный портрет-биография; была заложена традиция исторического портрета, изображавшего легендарных персонажей прошлого в соответствии с программой утверждения конфуцианских моральных ценностей. Самые ранние сохранившиеся изображения, которые можно соотнести с портретным жанром, встречаются на стенах ханьских гробниц II в., однако они лишены индивидуализации и могут быть опознаны лишь благодаря сопутствующим надписям [41].

По резонному в целом замечанию Е.В. Завадской (1930—2002), искусство китайского живописного портрета исторически определяют два основных направления, различающихся по этико-философским установкам, техническим приемам и художественным эффектам. В портрете «психологического знака» средствами монохромной или слегка тонированной живописи и эскизной манеры письма *сеи*/ писание идеи 寫意 создавались образы поэтов, отшельников, архатов и святых. В портрете «социального знака», предполагающем многоцветную живопись в манере *гунби*/ тщательной кисти 工筆, были запечатлены мемориальные фигуры исторических и государственных деятелей, чиновников, известных придворных красавиц. «Психологическая» линия (по мнению Е.В. Завадской) берет начало в искусстве Гу Кайчжи 顾恺之 (346? — 407?), основателем «социальной» линии выступает Янь Либэнь 閻立本 (600? — 673). (Первый из них — автор сюжетного свитка Нюй ши чжэнь ту /Изображения к [трактату] «Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории» 女史箴圖 (Британский музей, Лондон). Второй — создатель горизонтального свитка «Ли дай ди ван ту/ Императоры и государи исторических эпох» 歷代帝王圖 (Музей изящных искусств, Бостон) [178, с. 68—71, 114—117].) «Социальное» направление, опиравшееся на конфуцианскую традицию, процветало в условиях стабильности государства при династиях Тан (618—907) и Мин (1368—1644). Обусловленное даосско-буддийским представлением о ценности человеческой личности «психологическое» направление актуализировалось во времена социальных потрясений, особенно в переходные периоды правления династий Сун (960—1279) и Цин (1644—1911). Важно, однако, отметить, что в живописной практике позднего средневековья оба направления не только сосуществовали

как разные полюса традиции, но и сближались, заимствуя и развивая достижения друг друга. Наиболее интересные цинские портреты были, по мнению Е.В. Завадской, созданы в рамках «психологического» направления, и они датируются XVII в., а также рубежом XIX — XX вв. [56, с. 239—240]. Аутсайдером изложенной версии оказался придворный портрет XVIII в., представленный композицией «Один или двое».

23. Ли Гунлинь 李公麟 (1049—1106) оказал значительное влияние на китайский «графический» портрет: он часто работал на стыке двух направлений — «писал монохромно, но в детально-скрупулезной технике, давая одновременно и обобщенный и весьма конкретный образ», что позволило Е.В. Завадской сравнивать эстетический эффект его живописи с техникой традиционной гравюры [56, с. 241]. Ли Гунлинь был не только известным художником, но также знатоком живописи и каллиграфии. Он особенно интересовался творчеством Гу Кайчжи и других предшественников, работавших в жанре люди (и) предметы/ *жэньу* 人物, и, как известно, создал более ста живописных произведений, включая изображения на буддийские темы, портреты прославленных даосских и конфуцианских личностей, исторических деятелей, композиции бытового характера, изображения лошадей. По традиции, занимаясь копированием шедевров прошлого, этот художник мог в собственных работах имитировать любой стиль и обращаться ко всем известным техникам, что вызывало неоднозначные оценки у современников и последующих критиков: Ли Гунлиня то причисляли к выдающимся сунским художникам и сравнивали по мастерству с корифеями предшествующих исторических династий (например, с тем же Гу Кайчжи), то упрекали в эклектизме, что делал даже его ученик, знаменитый сунский мастер Ми Фу (см. выше) [53, т. 6, с.603—605].

24. Во многих «игровых» портретах Цяньлуна за образец приняты хранящиеся в Гугуне свитки эпохи Мин, созданные в жанре *жэнь-хуа* 人物畫. Так, минский свиток «Мытье слона/ Си сянь ту» 洗象圖, изображающий бодхисаттву Самантабхадру/ Пусянь 普賢, который наблюдает омовение слона, доставившего его в Китай, по указу Цяньлуна был преобразован в «игровой» императорский портрет. Придворный художник Дин Гуаньпэн 丁觀鵬 (см. Приложение 2) повторил в композиции «Хунли [созерцает] мытье слона/ Хунли си сянь ту» 弘曆洗象圖 основную часть свитка-прототипа, причем бодхисаттва приобрел явное сходство с Цяньлуном. По августейшему заказу Дин Гуаньпэн создал также свиток «Хунли рассматривает живопись/ Хунли гуань хуа ту» 弘曆觀畫圖, представляющий аллюзию исходной композиции: в этом случае Цяньлун исполняет роль знатока традиционной живописи, разглядывающего минский свиток «Мытье слона» [203, с. 282, № 194, 195]. Сцена, организованная по принципу анфилады зеркальных отражений, близка знакомому и европейским художникам приёму «картины в картине» или «портрета в портрете» (как, например, в «Менинах» Веласкеса. 1656. Прадо, Мадрид). Несколько нарочитое сопоставление в свитке «Хунли гуань хуа ту» изображенной «иллюзии» и «реальности» (уже сама живопись есть отражение видимой реальности мира) в целом отвечает императорскому увлечению идеями буддийской школы мадхьямиков (см. ниже).

25. Придворный портрет периода Цяньлун включает большинство принятых на Западе разновидностей, в том числе — двойной, групповой, камерный и конный парадный портрет. Двойной портрет представлен упоминавшейся уже композицией Кастильоне «Мирное послание весны/ Пинань чуньсинь ту» 平安春

信圖, существующей в двух версиях — как живописный свиток и монументальная сцена, расположенная на стене императорского кабинета в павильоне Янсиндянь (см. ниже). Примером группового портрета может служить написанный в начале правления Цяньлун тушью и красками на шёлке горизонтальный свиток работы Кастильоне «Сердце выражает [волю] править мирно/ Синь се чжи пин ту» 心寫治平圖, представляющий юного государя в обществе императрицы и наложниц (находится в Кливлендском музее, США). Образцом камерного/ погрудного парадного портрета в костюме чаофу 朝服 является созданная маслом на бумаге (возможно, неизвестными придворными художниками при участии Кастильоне) композиция, изображающая императорскую драгоценную наложницу Хуйсянь — «Хуйсянь хуангуйфэй баньшэнь чаофу сянь» 慧賢皇貴妃半身朝服像 (вещь окантована как картина в прямоугольной раме) [203, с. 200—201]. Тот же Кастильоне изобразил императора Цяньлуна в доспехах, верхом на коне, передавая на свитке «Даюэ кайцзя цима сянь» 大閱鎧甲騎馬像 (бумага, шелк, тушь, краски, музей Гугун, Пекин) классический тип западного конного парадного в полный рост [194, с. 82—83].

26. В китайской культуре конфуцианство и моизм часто противопоставлялись. Мо-цзы, будучи, по одной из версий, подобно Конфуцию/ Кун-цзы 孔子 (около 551 — 479 до н.э.), уроженцем древнекитайского княжества Лу, разработал оригинальное философское учение, принципиально отличавшееся от раннего конфуцианства. Основу моизма составлял принцип «всеобщей любви и взаимной выгоды». Моисты полагали, что кроме образованности правителю необходимым практический опыт в сельском хозяйстве и ремесле; и что для блага Поднебесной император должен опираться на

логику и законы, а не на интуицию и «благодать», присущие ему как Сыну Неба [53, т. 1, с. 352—355].

27. Уже в период Юнчжэн павильон Вскармливания духа/ Янсиндянь 養心殿, расположенный в Запретном городе вблизи императорского гарема, стал вторым по значению после тронного зала Высшей гармонии/ Тайхэдянь 太和殿 императорским кабинетом (см. ниже). Из Янсиндянь осуществлялось правление империей, здесь вершились повседневные дела — устраивались аудиенции чиновникам, издавались эдикты. Юнчжэн перенес сюда из павильона Цяньцингун 乾清宮 (Дворец небесной чистоты) и свою личную жизнь. Позднее в павильоне Янсиндянь постоянно обитал Цяньлун, использовавший для отдыха и медитаций находившийся в западном крыле небольшой Зал трех сокровищ-раритетов/ Саньситан 三希堂. В этом кабинете-хранилище редких образцов китайской каллиграфии Цяньлун занимался изящными искусствами, изучал и подписывал раритеты своей коллекции [221, с. 67].

28. Нараяна — буддийское божество, имеющее три лица; псевдоним Налоянь-ку (изначально принадлежавший известному монаху позднеминского времени) указывает на одно из философских увлечений Цяньлуна — буддизм школы мадхьямиков («[Учение о] срединности», другое название — шуньявада, «учение [о] пустоте»). Основоположником школы считается индийский ученый Нагарджуна (II в.). Школа сыграла важную роль в формировании буддизма махаяны/ великой колесницы (кит. дашэн 大乘), направления, предполагавшего возможность спасения в миру при божественной помощи будд и бодхисаттв. Мадхьямики рассматривали вселенную как целостность, в которой наличествует только пустота (шунья), и все формы материального мира полагали

пустыми и внутренне связанными с недвойственным божественным началом. Китайским аналогом этой индийской школы явилась «Школа трех шастр/ Саньлунь-цзун» 三論宗 (две шастры были полностью или частично написаны Нагарджуной, третья — его преемником, индийским ученым Арьядевой). Школа сформировалась в V в. при переводческой работе Кумарадживы (кит. Цзюмолоши, 344/350—409/413), который познакомил китайцев с основными текстами мадхьямиков [53, т. 1, с. 376—377]. Прекратив существование в Китае VIII в., школа Нагарджуны сохранила значение в Тибете благодаря деятельности индийского миссионера Атиши (XI в.), полагавшего, что изучение мадхьямиков (особенно их теории познания и логики) должно предварять теоретическое освоение тантр [114, с. 201—202]. Государственная протекция тибетскому буддизму в империи Цин актуализировала учение этой школы. Известно, что в 1742 г. Цяньлун отдал распоряжение о новых переводах сочинений мадхьямиков на китайский язык и впоследствии часто их цитировал: «Форма Будды и формы всех живых существ — единичны или двойственны? — Не единичны и не двойственны». Некоторые западные ученые полагают, что упомянутая дилемма определила философский ребус императорской поэмы и портрета «Один или двое» [199, с. 51—54; 203, с. 439].

29. Около 400 утраченных к тому времени книг скопировали из «Юн-лэ да дянъ 永樂大典 / Энциклопедии [годов] Юн-лэ» (1403—1424), объединившей сочинения канонические, исторические, философские, художественные; труды по астрономии, географии, медицине, архитектуре, ремеслам и искусству [53, т. 4, с. 831—832]. Однако, издавать «Сы ку цюань шу» полностью цинские власти не решились, поскольку это требовало огромных затрат. Дворцовой печатней издавались лишь отдельные книги, попавшие в свод.

По указу Цяньлуна к 1785 были подготовлены четыре рукописных экземпляра свода для хранения в библиотеках пекинского императорского дворца Цзыцзиньчэн, старого дворца в Мукдэне (Шэньяне), а также в библиотеках летних резиденций Юаньминъюань близ Пекина и Бишу шаньчжуан в Жэхэ (Чэндэ), именуемых «Четыре северных хранилища/ Сы бэй гэ» 四北閣 [53, т. 4, с. 616—617]. Цяньлун распорядился о выполнении к 1787 г. еще трёх копий книжного свода для ученого сословия, размещенных в специально построенных Трёх палатах южных городов/ Сань нань гэ 三南閣 Ханчжоу, Янчжоу, Чжэньцзяна (воспроизведение одной из южных палат см.: [194, с. 221, ил. 335]).

30. В коллекции механических часов пекинского дворца, насчитывающей 312 вещей, преобладают западные интерьерные и карманные часы (241); большинство их определяется как продукция мастерских Англии (171), меньшинство выполнено во Франции (32), Швейцарии (25) и прочих европейских государствах (13) [193, с. 5]. Механические часы XVII—XVIII вв. относятся к важнейшим нововведениям западного происхождения в составе цинской ритуальной утвари. И всё же сопоставимые с ними по сложности многофункциональные приборы для астрономических вычислений создавал в Китае уже ханьский ученый Чжан Хэн 張衡 (78—139). Около 125 г. он построил инструмент, соединявший армиллярную сферу, небесный глобус, планетарий и бронзовую механическую игрушку в виде «календарного дерева» (на котором в первой половине месяца ежедневно «отрастало», а во второй — «опадало» по одному бронзовому листу) [53, т. 5, с. 930—932]. В 1950-х в Китае был реконструирован утраченный уже в сунскую эпоху комбинированный прибор (1088) астронома Су Суна 蘇頌 (1020—1101), состоявший из армиллы, небесного глобуса и клепсидры

(водяных часов) и украшенный движущимися куклами. Это устройство, определяемое иногда как первые механические часы с водяным приводом, рассматривают в качестве «предка» механических часов средневековой Европы [53, т. 5, с. 125—126]. Наряду с механическими часами в Китае были адаптированы и такие западные измерительные приборы, как земной глобус и телескоп — последний привез в 1626 г. миссионер-иезуит Иоганн Адам Шалль фон Белл (Johann Adam Schall von Bell, 1592—1666, Тан Жован 湯若望). Находясь на придворной службе в Пекине с конца правления династии Мин до периода Шуньчжи (1644—1662), Шалль сам сконструировал несколько телескопов, таким образом, интервал между временем появления телескопа на Западе и в Китае составил не более полувека [192, с. 17]. В набор цинской ритуальной утвари входили также некоторые инструменты, известные китайцам с древности: солнечные часы/ гномон *жигуйи* 日晷儀 (судя по китайским письменным источникам, он применялся не позднее VII в. до н.э.); небесный глобус (первое упоминание о нём относится к периоду правления ханьского императора Уди, 140—87 до н.э.); армиллярная сфера, которая в Китае и на Западе также появилась в эпоху древности (есть сведения о её использовании во II в. до н. э.) [53, т. 5, с. 121—124].

31. Регулярные поступления из Европы механических часов ко двору начались в России несколько раньше, чем в Китае. При этом среди европейских даров русским царям были не только часы, но и другие западные инструменты (в т.ч. музыкальные), а также гравюры, карты и глобусы; мебель и предметы обихода (например, зеркала); экзотические товары из заморских стран (животные и птицы) — то есть полный набор раритетов, характеризующий технические, научные и географические успехи Европы эпохи барокко (подробно см.: [55, с. 294—330, 353—363]). Как

справедливо отмечал известный отечественный историк И.Е. Забелин (1820—1908), «в Москве в XVI веке уже завязались частые посольские сношения с западными государствами <...> в числе даров, подносимых государю, не последнее место занимали и часы». Так, по данным Архива Оружейной палаты, в 1557 шведские послы подарили царю Ивану Васильевичу Грозному (1530—1584, на троне с 1547) «кубок золочен с покрывкою, поставной, а наверху, в покрывке, часы»; в 1597 послы Рудольфа II, австрийского эрцгерцога и императора (1576—1612) Священной Римской империи, поднесли ко двору музыкальные кукольные часы – «с людьми и с трубы <...>, а как перекаше и часы забьют и в те поры те часы заноют разными голосами»; тогда же императорский посол от себя вручил астрономические «часы с семью планитами серебряны, а под часами ящики деревянные, розными цветы, серебром окованы, с чернильницею». Кроме интерьерных часов («столовых и стенных») в царском дворце и среди знати бытовали карманные часы — «воротные и зепные» (их носили на цепочках «на вороту» или в кармане, «в зепи»). Хранившиеся в казне и стоявшие в царских комнатах XVII в. «затейливые часы» радовали глаз разнообразием оправ: «часы флягою на высоком стоянце с планидами»; «часы зеркалом боевые»; «часы, на них собака»; «часы башнею»; «часы, на них на коне турченин»; «часы медные, под указом орел двоеглавый». Дворцовые часы были отделаны золотом и серебром (серебряной сканью — филигранью), перлами, янтарем, самоцветами и «смазнями» (т.е. стразами, ограненным стеклом — *М.Н.*). Уже в начале XVI в. механические часы встречались и в боярском быту. Известно, что государевы часы «починивали» иностранные мастера, в том числе — «немчин Христофор Галовей, часовщик Фроловской башни» (1629), и «иноземец Иван Яковлев» (1674). Согласно архивным данным, «в 1630 г. в Москву приехали

служить ремеслом своим два часовых мастера — Анс Лун и Мелхарт Лун и привезли с собой из Голландской земли *стремент* (вероятно, инструмент-заготовку — *М.Н.*) на органное дело», который они в Москве оправили как музыкальные часы-автомат с поющими птицами. Оба мастера получили от государя «щедрое вознаграждение», поскольку такие «органы и цимбалы» сделались в XVII в. обычными участниками «дворцовых потех». По верной оценке И.Е. Забелина, «дар тем и славен был, что был дорог материально или же чуден хитростию искусства и работы»; механические часы из дворцового собрания «выставляли напоказ обыкновенно во время посольских и других приемов» [55, с. 300—306].

32. Феномен нарциссизма, имеющий общечеловеческое значение, рассматривался Зигмундом Фрейдом (Freud, 1856—1939) в отношении отдельной личности. В работах Эриха Фромма (Fromm, 1900—1980) это явление также исследовано применительно к социуму и интерпретировано как основа национализма. Фромм отметил факт удивительной прочности «нарциссического ядра», сопротивляющегося всем попыткам его уничтожения, что, по мнению этого философа, указывает на охранительные функции нарциссизма (биологическую — для индивида и социологическую — для общественной группы). Двойственность отношения к нарциссизму определяется у Фромма тем, что само существование любой социальной группы («нации, государства, религиозной общины») зависит от притока «нарциссической энергии» со стороны входящих в неё индивидов. Если оптимальная мера нарциссизма выступает условием выживания, то её превышение ведёт к краху системы. Амбивалентность нарциссизма обусловлена также качественными параметрами: в своём «доброкачественном» виде нарциссизм

преобразуется в творческие усилия, благодаря чему его уровень не имеет роста или сокращается (по резонному утверждению Э. Фромма, сама энергия, побуждающая личность к работе — «нарциссична по сути»); при «злокачественной» форме объектом нарциссизма выступает не творческая цель, а некая материальная собственность индивида или социума (например, «тело» или «богатство»), что ограничивает саму возможность корректного использования нарциссической энергии. Механизмы коррекции группового и индивидуального нарциссизма, по мнению Фромма, идентичны: если в том или ином случае сделана ставка на чувство собственного достоинства и старание «произвести нечто ценное» не только в материальной, но также в интеллектуальной, художественной и духовной сферах, то нарциссический заряд находится под контролем, не играя деструктивной роли [154, с. 90—148]. Экономический и культурный расцвет империи Цин периода трёх правлений (1662—1795) свидетельствует в целом о продуктивности («доброкачественности») существовавшей в то время формы социального нарциссизма, однако ситуация в обществе изменилась к худшему в условиях системного кризиса XIX века.

33. В оформлении погребения Юйлин 裕陵, выстроенного (1743—1773) в ансамбле Восточного династийного кладбища/Циндунлин 清東陵 у Яньшаньских гор, сказалась приверженность Цяньлуна многим традициям. В целом планировка и архитектура цинских императорских погребений следуют образцу минского могильника Шисаньлин 十三陵 в окрестностях Пекина [196, т. 2, с. 353—357]. Место будущей Восточной усыпальницы выбрал родоначальник маньчжурской династии Шуньчжи (1644—1662), а после погребения здесь и второго императора — Канси (1662—1722) кладбище стало династийным. Юнчжэн (1723—1735)

приказал похоронить себя в другом месте — там, где вскоре образовалось Западное династийное кладбище/ Цинсилин 清西陵 (уезд Исянь, пров. Хэбэй), однако Цяньлун вернулся к прерванной было традиции. Отдавая дань уважения отцу, он решил сберечь оба комплекса и хоронить на Западном кладбище императорских внуков (потомков «второго колена»), а на Восточном — императорских сыновей, что не всегда соблюдалось его преемниками. Погребение Юйлин, воплотившее в архитектурных формах последний расцвет императорского Китая, представляет собой подземный склеп из трёх помещений, разгороженных массивными двустворчатыми каменными дверями, каждая створка которых украшена изображением Будды, стоящего на лotosовом пьедестале. Потолок в главном подземном зале орнаментирован цветами лотоса, включающими изображения будд и надписи на санскрите; на стенах изображены буддийские святые, восемь драгоценностей/ *бацзисян* 八吉祥 и эпиграфический орнамент на санскрите и тибетском языке. Как резонно отметил Лоу Цинси, подземный склеп Цяньлуна, похожий на буддийский храм, отвечал духу императора, который, по собственному признанию, успел «испытать на своем веку все удовольствия» [94, с. 92—95]. Тем самым Цяньлун, казалось, получил возможность исчерпать любые желания и привязанности — то есть стать Буддой.

34. В жанре портрета созданы наиболее известные шедевры французской живописи XIX в., принадлежавшие в период Первой империи (1804—1814) кисти Жака Луи Давида (David, 1748—1825), а в годы Второй империи (1852—1870) кисти его ученика — Жана Огюста Доменика Энгра (Ingres, 1780—1867) (см.: <48>). Творчество обоих мастеров воплотило две противоположные по смыслу главные концепции времени — идею обусловленности искусства государственными интересами, с одной стороны, и

концепцию «чистой и равнодушной классической красоты», с другой стороны. Последняя из них стимулировала в искусстве «возвращение к античности», которое претендовало на «исправление» классических традиций Греции и Рима, но в итоге, по определению Лионелло Вентури, почти лишило их всякой человечности. «Возврат к древним», будучи явлением археологическим, отчасти также философским и научным, означал, что уже при Наполеоне I «вера в современное искусство была утрачена; создалось убеждение, что несколько римских копий с греческих статуй и заключают в себе всё совершенное искусство», и эта иллюзия побудила художников создавать свои произведения из «скопированных фрагментов» [23, с. 112—113]. Давид оставил в наследство французской живописи извлечённую им из античных образцов «чистоту линии» и виртуозность, однако, он не был апологетом «чистого искусства». Подобно всем художникам, которых ценил Бонапарт, Давид «принёс жертву богу практицизма» (он был депутатом Национального конвента). По объективной в целом оценке Вентури, этот художник неизменно оставался «фанатиком в политике и приверженцем системы в искусстве», и его романтизм «взывает не к душевным силам человека, а к остроте ума и воле к власти» — то есть релевантен эпохе Первой империи. Как автор портретов Давид выступает «несравненным ремесленником» (виртуозно владеет навыками академического искусства), но всё же он признаёт за своими моделями (и сохраняет в изображениях) право на индивидуальную жизнь, что показывает, например, его знаменитое полотно «Портрет мадам Рекамье» (1800) [23, с. 117—122, 130].

35. В преддверии эклектики направление развития английской архитектуры второй половины и конца XVIII в. определялось творчеством Уильяма Чемберса (Chambers, 1723—1796), Роберта

Адама (Adam, 1728—1792) и Генри Холланда (Holland, 1745—1806). Чемберс (сын шотландского торговца, проживавшего в шведском городе Гетенберге) учился в Англии, юные годы посвятил службе в шведской Ост-Индской компании, плывал в Китай; начав занятия архитектурой в 1754 г., в течение года обучался в Париже, позднее — в Италии. Приглашенный преподавать архитектуру принцу Уэльскому (будущему Георгу III), Чемберс стал в 1761 одним из придворных архитекторов, а в 1768 способствовал основанию Королевской академии, в которой получил должность казначея. Главным архитектурным шедевром Чемберса признается Сомерсет-Хаус в лондонском Стрэнде. Это грандиозное здание для находящихся под патронажем короля государственных служб, научных и художественных учреждений (включая Академию) изящно цитирует архитектуру античного Рима, ренессансной Италии, Франции XVII—XVIII вв. Другой королевский архитектор Роберт Адам — сторонник неоклассицизма на основе «неримских» («этрусских» или греческих) образцов — использовал цветовые схемы древнегреческих ваз, которые тогда считались произведениями этрусков, предшественников римской цивилизации. Третий признанный мастер эпохи — Генри Холланд не имел специальной подготовки и, занимаясь строительством, ориентировался на образцы современной ему французской архитектуры. Он выполнял заказы олигархии вигов, окружавших принца-регента, и был зятем известного ландшафтного дизайнера конца XVIII в. Ланселота Брауна (см. Главу 9). Спроектировав в 1766 сохранившийся до сих пор на Сент-Джеймс-стрит Клуб Брукса (где располагался штаб вигов), Холланд заручился поддержкой английской аристократии. В 1780-х он выполнял заказы принца-регента — реконструкцию резиденции Карлтон-хаус и Брайтонского павильона [71, с. 262—276, 283—284].

36. Уильям Александер (Alexander W., 1767—1816) — график и живописец, выпускник лондонской Королевской Академии, автор многочисленных (хранящихся в Британском музее и Британской библиотеке в Лондоне [203, с. 61]) графических изображений видов и персонажей цинского Китая, созданных им в период работы художником при посольстве (1792—1794) в Китай лорда Маккартни. Это посольство, отправленное правительством Георга III (1738—1820, на троне с 1760), везло императору Цяньлуну дары (стоимостью около 14 тыс. фунтов) и имело целью дипломатическим путем решить вопрос о рентабельности для Англии китайской торговли. По возвращении посольство должно было представить правительству разносторонний отчет о положении дел в Поднебесной, поэтому к дипломатам были приписаны также художники и специалисты в области технических и естественных наук (отчет миссии Маккартни опубликован в 1962). Поскольку в XVIII в. торговлю с Китаем полностью контролировала британская Ост-Индская компания, посольство путешествовало на её судах: 26 сентября 1792 послы отбыли из Портсмута и более 10 месяцев добирались до цели через Мадейру, Рио-де-Жанейро, Яву и Туран/ Данин во Вьетнаме, далее вдоль берегов Китая, у которых их 6 августа 1793 встретили 40 речных джонок. Последний отрезок пути до дворца Юаньминъюань послы преодолели посуху на лошадях и в паланкинах, однако, вскоре вслед за Цяньлуном перебрались в императорскую резиденцию близ Жэхэ. В целом эту английскую миссию трудно назвать успешной: дары Георга III были приняты, но поведение Маккартни, ловко уклонившегося от исполнения ритуала коленопреклонения и челобития (коуту), вызвало недовольство Цяньлуна и последующее охлаждение в отношениях с Англией, ставшее прологом к Опиумным войнам. Посол намеревался покинуть китайскую столицу весной 1794, но вынужден был уже 7 октября 1793 (через неделю после

возвращения вместе с императором и свитой из Жэхэ в Пекин) отбыть сначала в Тяньцзин, затем по Великому каналу в Ханчжоу, Кантон/ Гуанчжоу и Макао, где послы ожидали английского конвоя и лишь 17 марта 1794 отплыли, наконец, в Англию. За время путешествия по Великому каналу, посещения городов южного Китая Александер создал основную часть своих пейзажей и жанровых сцен; ему же принадлежит (написанное, вероятно, на основе работ Кастильоне) изображение Цяньлуна на троне. Известно, что сам художник не присутствовал на церемонии вручения королевских даров, но всё же он мог мельком видеть цинского императора. Графические композиции Александра, не раз выставлявшиеся в Королевской Академии, использовались для иллюстраций английских и французских книг о Китае; ими не пренебрегли и декораторы европейского фарфора начала XIX века [211].

37. Лхаса (кит. Ласа 拉薩) — высокогорная столица современного Тибета (Тибетского автономного района/ ТАР в составе КНР), главный мировой центр северного буддизма (ламаизма). Основание Лхасы связывается с личностью Сронцзангампо (VII в.) — объявленного воплощением бодхисаттвы Авалокитешвара (кит. Гуаньинь) покровителя буддизма и объединителя тибетских племен, происходившего из рода правителей древней Ярлунгской династии (около II в. до н.э. — IX в.). В середине VII в. Сронцзангампо, желая обозначить свой императорский статус, перенес столицу объединенного государства из долины реки Ярлунг в долину Кыичу. Он возвел на горе Марпори белый дворец-крепость Раса (тиб. «огороженное место»), окруженный тремя стенами и состоявший из нескольких сотен зданий; позже это место стали называть Лхаса (тиб. «место богов») [156, с. 66]. После распада державы Сронцзангампо его дворец был разрушен, но существовавший поблизости пещерный храм

сохранился до XV в. [76, с. 97]. Отстроенный здесь в середине XVII в. (при «Великом пятом» далай-ламе Агван Лобсан Чжамцо, 1617—1682) новый дворец получил имя Потала (тиб. «Обитель Бодхисаттвы», кит. Будалагун 布達拉宮). С 1645, когда пятый далай-лама по соглашению с цинским императором Шуньчжи был объявлен духовным и светским правителем Тибета, Потала сделалась его резиденцией. В 1690-х, в память о почившем «Великом пятом», к существующей резиденции — Белому дворцу, пристроили Красный дворец с погребальной ступой далай-ламы, и дворцовый комплекс получил свой современный облик. Для возведения Поталы использовались в основном камень, глина и дерево; часть дворцовой кровли позолочена. По мнению ряда исследователей, «архитектура дворца в целом отвечает стилю древних тибетских крепостей, но как часть сложной буддийской культуры она вобрала в себя характерные черты китайской и непальской архитектуры» [76, с. 99]. Тибетское зодчество, представленное пещерными и наземными сооружениями, характеризуется в частности каменными и глинобитными многоэтажными строениями прямоугольных очертаний с плоскими крышами, внутренним двором и четкими рядами окон вдоль фасадов. Дерево как строительный материал исторически использовалось лишь на востоке Тибета, где росли леса. Стены многоэтажных строений, как правило, слегка наклонены внутрь, таким образом, здания по периметру плавно сужаются кверху, а их главные фасады приобретают форму трапеций. Таков и Джокханг — самый знаменитый буддийский храм Лхасы, основанный при Сронцзангампо (VII в.) [185, с. 44—45, ил. 51]. Ровная окраска выявляет энергию несущих стен, подчеркивает границы объемов и красоту лаконичных конструкций. Стены тибетских зданий обычно выбелены, у дворцов и храмов они могут быть также окрашены в

«благие» цвета — красный и желтый, символически связанные с буддизмом. (Желтый — цвет Будды; красный — цвет дхармы, буддийского Закона, см.: [11, с. 70].) Характерный принцип композиции поселений и отдельных дворцовых и храмовых комплексов в центральном Тибете — блок строений, вплотную примыкающих друг к другу. Примеры тому: Юмбулаг — существующий поныне дворцовый замок первых тибетских царей Ярлунгской династии (основан около II в., см.: [186, с. 18—19, ил. 15—16]), и Сера — монастырский ансамбль секты гелугпа, заложенный в 1419 вблизи Лхасы [185, с. 52—53, ил. 63, 64]. Архитектурно-строительное искусство Тибета в период его второго подъема при «Великом пятом» всецело реализовалось в многоярусном комплексе дворца Потала, растущем в тело горы на склоне высотой более 110 м (этим дворец далай-лам напоминает древний Юмбулаг). В результате работ, продолжавшихся три века, дворец превратился в лабиринт, состоящий из жилых и ритуальных помещений (залов, украшенных стенописью, и молелен — мест размещения ступ непальского типа (тиб. чортен, монг. субурган) с останками почивших далай-лам), каменных лестниц и стилистически близких цинской китайской архитектуре деревянных раскрашенных галерей. Наружные стены зданий Поталы слегка наклонены внутрь, окна обведены по контуру черным лаком, что зрительно увеличивает высоту комплекса [76, с. 99—100]. Однако целью строителей был не столько визуальный эффект увеличения высоты стен, сколько создание конструкций, устойчивых к сейсмическим перепадам. Крыши Белого дворца в основном плоские, в Красном дворце используются «летающие» кровли китайского типа. Образовавшиеся позади Поталы вследствие добычи строительного камня полости были (по правилам китайской геомантии *фэн-шуй* 風水, см. <38>) наполнены водой — так вблизи

дворца возникло искусственное озеро Лунвантань 龍王潭 (кит. Пучина царя-дракона). В 1959, после эмиграции четырнадцатого далай-ламы в Индию, дворец Лхасы утратил политическое, но сохранил религиозное и культурное значение; на рубеже XX — XXI вв. памятник был открыт для посещения паломников и туристов.

38. Особенностью традиционных построек в Китае является стоечно-балочная конструкция, в которой функцию опор имеют не стены, а четыре деревянных столба, перекрытых балками. Остатки каркасных домов были обнаружены археологами в поселениях Баньпо 半坡 и Мяодигоу 廟底溝 неолитической культуры Яншао (仰韶文化, около III тыс. до н.э.). Простейшая конструкция в виде «ячейки» *цзянь* 間 вплоть до XX в. служила модулем любого китайского здания (длина и ширина измерялись числом каркасных ячеек, поставленных в ряд). Планировка общественных зданий по принципу «впереди зал, позади покои» прослеживается на материалах раскопок «раннечжоуского оракула» в Фэнчуцунь (около середины XII в. до н.э.). Упомянутый памятник примечателен и тем, что в нём «функция управления людьми и отправления религиозных обрядов реализовывалась в рамках единого комплекса», что определило дальнейшее сходство в композициях китайских дворцовых и храмовых сооружений. Чжоуские здания, подобно иньским дворцам, возвышались на платформе-стилобате. Найденные археологами в Фэнчуцунь образцы полуцилиндрической черепицы с веревочным оттиском, вероятно, применялись для покрытия коньков крыш [76, с. 7, 9 прим. 3]. Дерево, камень, кирпич и керамическая черепица с древности до начала XX в. оставались в Китае основными строительными материалами. Размеры и декор зданий зависели от общественного положения владельца. Начиная с периода Мин, в отделке архитектуры всё чаще используются скульптурные детали

из глазурованной керамики. Среди построек, бытовавших до конца империи, принципиально различаются прямоугольные в плане однозальные павильоны — *дянь* 殿; многоэтажные «терема» — *лоу* 樓; круглые, квадратные или многоугольные беседки — *тин* 亭 и крытые галереи — *лан* 廊. Выразительность этих простых построек и составленных ими ансамблей обусловлена индивидуальностью пространственных и ритмических решений, допускающих разные варианты совмещения архитектуры с природной средой [53, т. 6, с. 60—62]. В основу градостроительства положены ансамблево-дворовый принцип и ориентация зданий по сторонам света, при доминировании юга и меридианной оси юг—север. Для отдельного дома, дворца, города и страны в целом выдерживалось единство планировочных принципов: все архитектурные ансамбли ограждались стеной, проход в которой оформляли ворота. В строительстве соблюдались нормативы связанной с даосизмом китайской геомантии *фэн-шуй* 風水 («ветер-вода»), требующей в частности разного подхода к созданию архитектуры для живых или мертвых (преобладания в первом случае принципа *ян* 陽, во втором — *инь* 陰). Архитектура в том и другом случае призвана была использовать благоприятные и компенсировать негативные условия среды. В системе *фэн-шуй* признавалось, что космическая энергия *ци* 氣 распыляется ветром и собирается водой; нежелательным считалось всё, что препятствует накоплению или прерывает циркуляцию этой энергии [53, т. 5, с. 266—275].

39. В эпохи Сун и Цин главной модульной величиной было сечение прямоугольного бруса, применявшегося для изготовления элементов *гун* 栱 и *фан* 枋 консоли *доугун* 斗栱 (она же — *пуцзо* 鋪作 в сунской архитектуре). Но, если в период Сун основным модулем была высота данного сечения (*цай* 材), то в цинской

архитектуре — ширина сечения, равная ширине паза (*доукоу* 斗 口), в который вставлялся модульный брус. Параллельно изменились и значения основной размерной единицы: 1 сунский цунь 寸 равнялся 3,05 см; цинский — 3,24 см. В оформлении консолей *доугун*, запрещенных в народной архитектуре, но традиционно применявшихся в зданиях дворцов и храмов, отразилась ранговая система китайского общества. Определенные пропорциональные соотношения между элементами консолей и остальными деталями конструкций сложились не позднее эпохи Вэй (IV—VI вв.), а уже с периода Тан (VII — начало X вв.) в архитектуре существовала хорошо проработанная система модульных отношений. В эпоху Цин ширина модульного сечения каждого последующего ранга увеличивалась на 0,5 цуня. Величина модульной консоли *пуцзо* эпохи Сун определялась числом горизонтальных ярусов (максимум — 8), а цинской консоли *доугун* — числом вертикальных строк (максимум — 11). И, хотя в обоих случаях речь идет об одном и том же количестве ярусов, официально в сунской архитектуре существовало 8 рангов, в цинской — 11, причём не все они применялись на практике. Так, модульный размер *доукоу* тронного зала Тайхэдянь в пекинском дворце Цзыцзиньчэн (см. далее в тексте главы) равнялся 2,7 цуней, т.е. был чуть меньше седьмого ранга, а размер *доукоу* главной башни ламаистского комплекса в Чэндэ соответствовал девятому рангу (около 4 цуней) [162, с. 262—265]. Причину, по которой в маньжурском Китае почти не возводили деревянных сооружений выше седьмого ранга, исследователи видят в отсутствии крупного строевого леса (иногда дефицит покрывали за счёт доставки его из Индии).

40. Форма изогнутой кровли, поддерживаемой консолями *доугун* 斗 拱, сделалась «визитной карточкой» китайской архитектуры: сложившаяся в деревянном зодчестве она сохранилась

также в постройках из камня и кирпича. Крыша на консолях появилась, по данным археологии, в конце эпохи Чжоу (в V—III вв.), «зародившись на закате чжоуского культурного многообразия на Юге Китая, возможно, вне ханьского этноса» [76, с. 59—67]. Функциональный смысл большого выноса (на 400 см и более) и изогнутых краев кровель в зданиях Южного Китая был, по мнению цитируемых исследователей, обусловлен стремлением обеспечить водоотвод в сезоны тропических дождей, а также открыть доступ воздуха внутрь помещений. В условиях господствующих ветров Северного Китая особое значение возымела прочность изогнутой крыши — своеобразного «аэродинамического крыла». Как ясно из сказанного выше, *доугуны* оформляли в китайской архитектуре переход от кровли к объему здания и его внутреннему пространству. В конструктивном плане эти консоли могут быть одноуровневыми, многоуровневыми; размещаться внутри и снаружи; на опоре; между опорами; на углах. В эпоху Сун конструктивное значение имел «нижний ан» (*ся ан* 下昂 — заостренный элемент консоли, выравнивающий вес крыши относительно веса балок и прогонов), что позволяло уменьшить количество внутренних консольных ярусов. В цинской архитектуре *ся ан* сделался чисто декоративным элементом, и поэтому выступы консоли снаружи и внутри зданий стали почти одинаковыми [162, с. 269 — 270, ил. 7 а].

41. Алтарь Неба/ Тяньтань 天壇 (общая площадь 279 га, см.: [187, с. 23]) был заложен южнее дворца Цзыцзиньчэн в 1420; он считается главным храмом Китая при династиях Мин и Цин. Тяньтань демонстрирует характерный для традиционного градостроительства принцип анфиладного размещения зданий и прилегающих пространств. Основные элементы ансамбля — это храмы XVI в., расположенные вдоль мощёной белым мрамором 360-метровой императорской дороги, были перестроены при

маньчжурах. В их числе круглый в плане, увенчанный трёхъярусной крышей Храм Моления об урожае/ Циняньдянь 祈年殿 (заложен в 1520), а также созданные одновременно в 1530 г. Хуанцюньюй 皇穹宇 (Здание Небесного свода) и собственно Алтарь Неба (Хуаньцютань 圜丘壇). Служивший хранилищем поминальных табличек духов Неба и августейших предков храм Хуанцюньюй был поначалу четырехугольным, но уже в 1538 его превратили в одноярусную ротонду (таким он сохранился и поныне) [196, т. 2, с. 335—336]. Конические крыши Циняньдянь и Хуанцюньюй с наверхами в виде золоченой «жемчужины» напоминают формой официальные головные уборы маньчжурских императоров. В 1751 три яруса кровли главного в Тяньтань Храма Моления об урожае, ранее различавшихся по цвету (синий сверху, желтый в середине и зелёный внизу), облицевали однотонной глазурованной черепицей, синева которой символизировала Небо. После реконструкции здание стало более монументальным: его размеры увеличились почти вдвое (в. 38 м, дм 32 м). Трёхъярусную кровлю Циняньдянь несет сложная конструкция из прямоугольных в сечении перекладин и круглых деревянных столбов. Четыре столба в центре храма символизируют времена года; 12 — во втором ряду соответствуют годовым месяцам и ещё 12 столбов, примыкающих изнутри к стенам ротонды, означают число страж — двухчасовых отрезков времени китайских суток [183 (без пагинации); 176, с. 64—67]. Храм Циняньдянь сохранился в реставрационной версии периода Гуансюй (уничтоженный пожаром 1889 он был полностью восстановлен в 1896) [187, с. 89]. Ансамбль Тяньтань воплотил свойственную традиционной китайской архитектуре в целом магию геометрических форм, цветовых и числовых соотношений, восходящую к эпохе древности. Так, округлый в плане

трехъярусный алтарь Хуаньцютань 圓丘壇, не имеющий крыши, огражден двумя рядами стен: круглой внутренней и квадратной наружной (эти фигуры символизировали для китайцев Небо и Землю соответственно). В основе числовой символики сооружения лежит знак Неба — девятка [196, т. 2, с. 338—339]. Сужающиеся кверху ярусы и лестницы Хуаньцютань обнесены балюстрадами из белого мрамора. Форма круглого алтаря с «делениями» (столбиками балюстрад) напоминает астрономический угломерный инструмент — транспортир. Произошедшие при Цяньлуне архитектурные трансформации главного храма империи подчеркнули сакральное и государственное значение памятника. Использование Алтаря Неба по прямому назначению прервалось в августе 1900, после захвата Пекина армией восьми держав, и уже не возобновлялось в полном объеме до 1911 — времени отречения последнего цинского императора Пуи. После падения монархии Тяньтань, подобно ансамблю Бэйхай, существует как крупнейший публичный парк Пекина [187, с. 19—21].

42. Истоки «западного стиля» в китайской архитектуре восходят к деятельности иезуитов, обосновавшихся в Поднебесной империи уже при династии Мин. Появившиеся в Макао/ Аомыне 澳門 португальцы оформили в 1557 г. аренду у Китая этой южной территории, а позднее (1849) они превратили её в свою колонию. В конце XVI в. заложены первые католические храмы Макао — ц. Св. Доменика и ц. Св. Августина, выделявшиеся масштабами на фоне рядовой застройки и, по европейскому примеру, ставшие (вместе с прилегающими площадями) доминантами городской планировки. Итальянский архитектор-иезуит Дж. К. Спинола принимал участие в проектировании самого значительного христианского памятника Макао и всей Азии XVII в. — собора Богородицы (1582—1640, с 2005 г. под охраной ЮНЕСКО); в этот

ансамбль входил и колледж Св. Павла (1572—1575) — первое учебное заведение европейского типа на Дальнем Востоке. Хотя общее впечатление собора Богоматери определял вид гранитных фасадов, декорированных коринфскими пилястрами и скульптурой, а также композиция гранитной лестницы (66 ступеней), ведущей к главному portalу, крышу собора покрывала китайская черепица, а в центральном нефе в соответствии с местной традицией использовались деревянные колонны. (После пожара 1835 г. сохранился лишь каменный фасад и фрагменты стен собора [196, т. 2, с. 332—333].) Участием дальневосточных мастеров-христиан объясняется наличие в оформлении собора китайских иероглифов и мотивов японских хризантем, стилизованных в форме розеток. Рельефные композиции с христианскими сценами (сюжеты «Успения» и «Вознесения» Богоматери) снабжены иероглифическими текстами-пояснениями; в иконографии Девы Марии прослеживается явное буддийское влияние [76, с. 105—109]. Использование наряду с христианским каноном изобразительного опыта локальных религий (прежде всего, буддизма) характеризует методику, принятую в начале пребывания миссионеров-иезуитов в Китае (см. Главу 3). Важнейшие общественные здания и католические храмы Макао преломили версию стиля «мануэлино» — колониального барокко, апробированного ранее в Гоа (португальской колонии в Индии) и имевшего характерные местные особенности (об этом стиле см.: [68]). Расцвет барокко в самой западной архитектуре XVII в. тоже связан с деятельностью итальянских иезуитов. Известно, например, что Лоренцо Бернини (Bernini, 1598—1680), создавший главные барочные ансамбли Рима (в т.ч. колоннаду площади собора Св. Петра, 1657—1663), работал «в тесном контакте с генералом ордена иезуитов Олива» [87, с. 72]. В Китае здания «европейского стиля» XVIII в. единичны, но всё же

они положили начало сближению цинской архитектуры с формировавшейся синхронно западной эклектикой. Оба явления отличались повышенной декоративностью и сложностью структуры, допускавшей комбинацию весьма разных по происхождению элементов. Вторая половина XIX и начало XX вв. стали, по верному замечанию Н.Ю. Демидо, временем прямого знакомства китайцев с «заморским поветрием (стилем)»/ *ян фэн* 洋風 (европейской эклектикой). Это и понятно — часть китайских территорий оказалась тогда под контролем западных держав, по генеральным планам иностранцев осуществлялась застройка ряда крупных городов (Шанхая, Гуанчжоу/Кантона, Нанкина) и административных центров приграничных провинций (Харбина и Куньмина). В Шанхае была построена в европейском стиле улица Нанкинлу; в Гуанчжоу создан в «колониальном стиле» торгово-административный центр; в Харбине появились Свято-Покровский, Кафедральный Никольский и Свято-Софийский православные храмы; по проекту русского архитектора (Денисова) там же было выстроено главное здание управления КВЖД. В создававшейся после 1840-х садово-парковой архитектуре китайские эстетические нормы потеснил западный опыт организации общественных садов, существующих как часть городской системы развлечений: примеры тому ныне утраченные парки — Английский/ Инго гунъюань 英國公園, созданный в «викторианском» стиле (1887, Тяньцзин) и Французский парк/ Фаго гунъюань 法國公園 — в стиле возрожденного «ампира» (1908, Шанхай) [53, т. 6, с. 73].

43. Прямо или косвенно Наполеоновские войны изменили облик многих старых европейских городов, в том числе Рима и Москвы. Первая значительная попытка модернизации Рима была предпринята французским префектом Департамента Тибра Камилем

де Турноном (1809). Проект предусматривал новое оформление площади Дель Пополо, находящейся восточнее Ватикана, на противоположном от него берегу реки Тибр. Основу ансамбля Дель Пополо составляет трёхлучевая система магистралей (средняя — Виа дель Корсо, восходит к античной эпохе); точка схода лучей отмечена расположением египетского обелиска. В начале XIX в. были отчасти расчищены античные руины и оформлен в виде террасы подъем на холм Пинчио. Проект 1809 года имел в виду также утилитарное направление (благоустройство Рима), реализация которого осталась в основном делом будущего (осушение находящихся в городской черте болот — источников малярии, оздоровление кварталов старой застройки и создание порайонной инфраструктуры) [31, с. 13—15]. Градостроительное своеобразие Вечного города обусловлено соединением в нём двух исторических городов — античного (древние памятники сосредоточены на восточном берегу Тибра) и католического. Духовный центр западного христианства — Ватикан, лежит на западном берегу реки; при меценатстве папства здесь возникли в XVI—XVII вв. знаменитые ансамбли эпохи Возрождения и барокко. Заложенный на холме Палатин в середине VIII в. до н.э. город Рим четырьмя веками позднее распространился и на низину — Марсово поле [120]. Площади с аналогичным названием, появившиеся в Париже и Санкт-Петербурге, указывают на Рим как архитектурный прообраз европейских столиц в эпоху классицизма. Примечательно, однако, что Древний Рим не имел композиционной четкости, свойственной военным гарнизонам в колониях. После Наполеоновского нашествия и пожара 1812 года в историческом центре Москвы сложилась система трёх площадей — Красной, Театральной и Манежной. Реконструированные архитектором О.И. Бове (1784—1834) и оформленные зданиями в стиле ампир эти

архитектурно-пространственные комплексы трансформировали облик города. На Красной площади были заново выстроены фасады старых торговых рядов (1814); главную ось ансамбля подчеркнул памятник К. Минину и Д. Пожарскому работы И.П. Мартоса. В 1816 в центре Москве сложился классический ансамбль Театральной площади; параллельно осуществлялась разбивка Александровского сада на Манежной площади. О.И. Бове известен и как автор утраченных ныне Триумфальных ворот, отстроенных в 1834 возле Тверской заставы, при въезде в Москву из Петербурга, откуда начиналась главная магистраль старой русской столицы [2, с. 260, 284—286].

44. По методике Османа, опробованной в Париже, проводилась во второй половине XIX в. реконструкция Рима. Генеральный план 1873, предложенный А. Вивиани, предусматривал развитие регулярной планировки, т.е. создание сети новых улиц в исторической застройке. Разрушение обветшавших зданий сопровождало прокладку центральной магистрали, состоявшей из ряда широких улиц и площадей и соединившей выстроенный восточнее Тибра вокзал Термини, улицу Национале, площадь Венеции, Корсо Витторио Эммануэле II и западный берег реки, где лежит Ватикан [120, с. 303, 305]. Магистральная улица стала первым в Италии «музеем под открытым небом», поскольку позволила увидеть архитектуру ренессансных палаццо; к расположенным вдоль магистрали старым домам пристроили репрезентативные фасады в эклектичном «ренессансном» стиле. Модернизация города, начатая уже в 1856 папой Пием IX, подразумевала строительство мостов, транспортной и железнодорожной сетей, телеграфа, городской системы освещения и первых промышленных предприятий. Этот процесс ускорился после объединения Италии (Рисорджименто, 1870) в конституционную

монархию и сложения концепции «третьего Рима» как центра новой итальянской цивилизации. К новациям, наряду с появлением центральной магистрали, относятся римские бульвары и кольцевые дороги. От регулярного планирования по принципу «механического соединения достопримечательностей и центров политической активности» Рима отказались уже в начале 1900-х. И, хотя при расширении города по радиально-кольцевой схеме в целом сохранялся исторический комплекс, строительство магистралей в первой половине XX в. приводило иногда к «зачистке» старых районов (так был полностью снесён р-н Борго). Современные архитекторы по-прежнему используют античные руины и исторические памятники итальянской столицы для создания новой «сценографии городского пространства» [31, с. 26]. С этой целью теперь применяют (не только в Риме, но и во всех мировых столицах, включая Пекин) эффектное ночное освещение отдельных зданий и ансамблей.

45. Булонский и Венсенский леса находятся соответственно на западе и востоке Парижа. Булонский лес представляет собой часть старого лесного массива, изначально покрывавшего полуостров, образованный извилистым руслом Сены; в Булонском лесу было в разное время выстроено несколько архитектурных ансамблей, в т.ч. принадлежавший Франциску I (1494 — 1547, правил с 1515) замок «Мадрид», аббатство и небольшие поместья. В XVIII в. вблизи Сены появился камерный дворцово-парковый ансамбль Багатель (арх. Беланже, Ф. Блаки, художник Ю. Робер). После «османовской» реставрации Булонского леса в 1853 (проведенной при участии ландшафтного архитектора П. Барилле-Дешана) здесь возникли рукотворные озера, холм и каскады, а также 25 пешех и 12 верховых, изгибающихся «естественным» образом дорог. При этом удалось сберечь фрагменты старых ансамблей и две прямые аллеи

эпохи Людовика XIV. Композиция Венсенского леса претерпела подобные изменения в 1860, сохранив фрагменты старого замка (XI в. — 1370-х, перестроен в XIX в.; капелла 1397, витражи XVI в.; павильоны Короля и Королевы, 1654 — 1661, арх. Л. Лево [115, с. 180]). Ландшафтные дизайнеры периода Второй империи П. Барилле-Дешан и А. Альфан, объединив несколько ручьёв, устроили в Венсенском лесу каскады и миниатюрное озеро с островами и «античным» храмом-ротондой [86, с. 466— 467]. Парк Бьют-Шомон возник в середине XIX столетия на месте старых каменоломен, изобилующем высокими «холмами» и обрывистыми «скалами» [86, с. 467]. Последнее позволило создать искусственную пещеру, два озера, перебросить между скалой и холмом висячий мост и украсить вершину холма бельведером — «Храмом Сивиллы», по мнению некоторых исследователей, похожим одновременно «на святилище в Тиволи и на китайскую беседку» [132, с. 404]. Все упомянутые парижские парки после их строительства или полной реконструкции конца 1850-х — 1860-х стали государственной собственностью и открылись для публики.

46. Хэмфри Рептон (Repton, 1752—1818), по его собственному определению, был «профессиональным пейзажистом», т.е. практикующим автором садово-парковых пейзажей, который рассматривал сад в качестве произведения искусства (а не образца «естественной» природы, как это делал его оппонент Ланселот Браун, см. Главу 9). Подобный подход позволял использовать природные формы как художественный материал. Рептон вернул в английский сад изысканную Л. Брауном декоративную скульптуру и цветочные клумбы. Считая, что сад показывает качество вкуса владельца, Рептон приветствовал идею создания ансамблей разного типа, в зависимости от требований места. В числе рассматриваемых им вариантов упоминаются: классический сад с террасой и

партером, приближенный к дому; частный сад для пользования семьи; американский — с растениями только американскими; китайский — у пруда и большого китайского же павильона, декорированный китайскими растениями; ботанический сад для учёных занятий; парк с животными (зверинец); английский парк с обсаженными кустарником аллеями, способный объединить все типы садов в целостный ансамбль [87, с. 155—156]. Хэмфри Рептон занимался также перепланировкой садов, существующих вокруг старых построек, разработав для этого собственную методику. Планируемые варианты ландшафтов он рисовал на клапанах (которые называл «слайдами/ slides»), накладывая их затем на изображение имеющихся зданий с окрестностями, что позволяло рассмотреть возможности перепланировки и при этом сохранить большую часть растений (в особенности старые деревья) [87, с. 194]. Предложенная Рептоном идея «букета садов» на композиционном уровне отразила принципы эклектики. Примечательно, что именно так выглядят теперь крупнейшие исторические ансамбли в центре Лондона — парки Гайд, Грин, Сент-Джеймский и Кенсингтонские сады (см. ниже).

47. Четыре старейших лондонских парка, раскинувшиеся западнее вокзала Чарринг-Кросс — это части обширного земельного владения, в средние века принадлежавшего Вестминстерскому аббатству и присвоенного в 1536 Генрихом VIII Тюдором (1491—1547, правил с 1509) — король использовал их для придворных увеселений и охоты. Сравнительно небольшой парк Сент-Джеймс (пл. около 10 га) лежит вблизи мест расположения старых лондонских дворцов — частично уцелевшего Сент-Джеймского, Уайтхолла (сгорел в конце XVII в.), Вестминстера (находился в районе современного Парламента). После реставрации Стюартов Карл II (1630—1685, правил с 1660) превратил парк Сент-Джеймс в

формальный ансамбль по образцу Версаля, пригласив для этого А. Ленотра (1613—1700), который спроектировал прямые аллеи и рукотворный канал шириной 30 м. (Тот же Ленотр считается создателем регулярной планировки в королевском саду Гринвича, входящего теперь в черту Большого Лондона.) Эпоха реставрации породила в Англии моду на регулярные сады — не только французские, но и голландские (Карл II жил в Голландии как эмигрант), и эта мода продержалась до начала XVIII в. [87, с. 88, 103]. В 1660-х приобрел черты регулярности расположенный на зеленом лугу у реки Тайберн Грин-парк (пл. 16 га), который тогда называли Верхним Сент-Джеймским. При Вильгельме III Оранском (1650—1702, английский король с 1689) двор переместился в Кенсингтон, где создали окруженный голландскими садами загородный дворец (к этому проекту причастен К. Рен). В Кенсингтон-гарденс (пл. около 80 га) была построена для королевы Анны (1665—1714, на троне с 1692) оранжерея из кирпича. После воцарения Ганноверской династии (1714—1901) здесь возникли длинные аллеи и круглый пруд (по плану королевского садовника Ч. Бриджмена). Хотя в XVIII в. эта резиденция утратила былое значение, в Кенсингтонских садах продолжали жить представители правящей семьи. Самый большой по площади из королевских «оленьих» парков — Гайд-парк (пл. 142 га) был уже при Якове I Стюарте (1566—1625, правил с 1603) доступен для придворных, которым разрешалось совершать прогулки по кольцевой дороге; Карл II открыл парк для широкой публики. При Георге II (1683—1760), правителе Ганноверской династии, была благоустроена южная часть Гайд-парка и создано озеро Серпентайн [174, с. 61—80, 137—151]. Королевские сады позволяли монархам проявлять личный вкус и волю к выбору стиля. Преобладавший с конца XVII в. регулярный или формальный стиль

(который культивировали в английском садоводстве беглецы-протестанты из Франции и Голландии [87, с. 103]) постепенно уступал в XVIII в. позиции «естественному» стилю английского пейзажного парка, доминирующему в романтизме XIX в. Именно тогда упомянутые старейшие садовые ансамбли Лондона стали приобретать современный вид. Парк Сент-Джеймс утратил регулярность после реконструкции, выполненной Джоном Нэшем в 1820-х, одновременно с перестройкой расположенного поблизости Букингемского дворца — главной лондонской резиденции королевы Виктории (1819—1901, правила с 1837). Нэш спроектировал в парке Сент-Джеймс извилистые дорожки и газоны с большими деревьями, а также «полу-формальные» клумбы с карликовыми деревцами и непритязательными цветами (львиным зевом, мышиным горошком, маргаритками, которые обычно высаживали у английских коттеджей). Тогда же «формальный» канал XVII в. превратился в миниатюрное озеро [174, 146—150]. В XIX в. королевские парки использовали для проведения общественных торжеств и культурных акций с большим числом участников. Так, Гайд-парк стал территорией Всемирной промышленно-художественной выставки 1851 г. — в нём разместился главный выставочный павильон Хрустальный дворец (см. ниже), реконструкция которого находится ныне в Парке Хрустального дворца на юге Большого Лондона. Одним из знаменитых памятников Викторианской эпохи в Кенсингтоне явился сочетающий неоклассический и неоготический стили архитектурный мемориал принца Альберта (1863—1872, арх. Дж. Г. Скотт) [89, с. 342]; другим — первый в Лондоне публичный Кенсингтонский музей (ныне — Музей Виктории и Алберта), куда поступили художественные экспонаты лондонской Всемирной выставки 1851 года [63, с. 10]. Являясь теперь общественным

достоянием, парковые ансамбли Гайд, Грин, Сент-Джеймс и Кенсингтон-гарденс управляются специальным Агентством королевских парков.

48. Под салонной живописью понимается эклектичное по природе художественное явление, характеризующее Францию периода Второй империи (1852—1870), когда власть, ставшая предельно авторитарной, задействовала все (в том числе коммерческие) возможности для управления общественной жизнью и искусством. В последнем случае использовались жюри салонов, состоявшие из приближенных к правящей семье художников, которые влияли на распределение наград, государственных заказов и на частные закупки. Предпочтение в салонах 1850-х—1860-х отдавалось живописи на тему жизни «великих людей»; сюжетам из литературных и музыкальных произведений; из истории Средневековья и культуры Востока, а также темам и образам национальной истории, например, сценам из жизни Людовика XVI и Марии-Антуанетты (культ королевы - мученицы поддерживала императрица Евгения, супруга Луи-Наполеона). Буржуазная публика хотела видеть в произведениях «школы салона» аллюзии на современность — и в самом деле сюжет приобрёл у живописцев самодовлеющее значение, что Шарль Бодлер (Baudelaire, 1821—1867) критически оценил как «литературщину». Важной чертой «школы салона», наряду с занимательностью изображений, была их натуралистичность (художники середины XIX в. уже активно практиковали работу по фотографиям). Особую роль в живописи Второй империи играл стиль «нео-грек» [149, с. 348—350]. Подражание античности позволяло не только поставить искусство на службу политическому честолюбию и превратить его в средство для достижения социальных и политических идеалов (как это было при Наполеоне I), но всё более отвечало требованиям

художественного рынка. Превалируя в росписи императорских резиденций, стиль «нео-грек» имел прямое отношение к расцвету ставшего коммерческим жанра ню. (Стилизованные «под античность» изображения обнаженной натуры — «нимф», «купальщиц», «Венер» и аллегорических фигур, порой напоминавших актрис и танцовщиц кордебалета — создавали такие живописцы, как А. Кабанель, Ж.Л. Жером, А.В. Бугро, Л.Ж.-Б. Перо, Ш. Ленуар.) Одной из знаменитых картин в модном жанре была вызвавшая подражания у салонных мастеров «Турецкая баня» (1859—1863, музей Орсе, Париж) кисти главного академика эпохи Жана Огюста Доменика Энгра (Ingres, 1780—1867), который играл при дворе Наполеона III ту же роль, что его учитель Ж. Л. Давид (David, 1748—1825) — при дворе Наполеона I (см: <34>). Энгр полагал (выступая в этом предсказателем постмодернизма), что «в копировании древних нет ничего зазорного»; что «их творчество — это общая сокровищница, из которой каждый может черпать всё, что ему нравится» [23, с. 138]; он (по словам Бодлера) был убеждён, «что удачный, приятный обман, радующий глаз, — не только право, но и обязанность художника» (цит. по: [23, с.145]). Сказанным отчасти объясняется приписываемое Энгру значительное влияние на «школу салона» и всё последующее рыночное искусство. По мнению Вентури, этот мастер в творчестве был столь же консервативен, как в политике, и многочисленные полученные им знаки высочайшего одобрения относились одновременно к живописцу и приверженцу порядка [23, с. 140—142]. Оставаясь академиком, Энгр (лучшими работами которого признаны портреты) был также живописцем коммерческим, творившим в мире политики и художественного рынка. В его стиле Вентури, вслед за Ф.В.Э. Делакруа (Delacroix, 1798—1863), именитым современником Энгра, видит иногда «зрелое выражение незрелого ума» [23, с. 146],

но в еще большей мере — «путь эроса», «чувственное обладание действительностью». Однако, по мнению Вентури, едва ли не выше чувственности этот художник ставит «догму, которая притязает на классику». Возможно по указанной причине «в передаче женской красоты Энгр сумел преодолеть своё чувственное влечение, придав ей прелесть легенды» [23, с. 137, 155]. Последнее достижение говорит о качестве таланта, отличающем Энгра от художников «школы салона» и большинства наследников в живописи.

49. П.Д. Успенский (1879—1947) описал четыре отражающих эволюцию сознания стадии ощущения пространства, полагая, что чувство «одномерного» и «двумерного» пространства доступно и животным, а ощущение «трёхмерного» и «четырёхмерного» мира является активным завоеванием человечества — следствием развития логического мышления и понятий о мировой гармонии. Он утверждал, что любое тело, принадлежащее к пространству более высокого измерения, является по отношению к телу предыдущего измерения «бесконечностью», а все точки низшего измерения — «отрицательной величиной»; при этом тела различных измерений — несоизмеримыми. Успенский пишет: «В ощущении пространства и времени, в образовании психических единиц мышления, в формах деятельности, в логике и математике, в формах сознания и познания мы постоянно наталкиваемся на известные ступени, которые, очевидно, не могут быть обойдены и должны быть пройдены. Сопоставляя все вместе, мы видим, что этапы, или стадии, или ступени разных областей эволюции — одни и те же. Они все соответствуют друг другу, все лежат параллельно. Переходя на новую ступень ощущения пространства, данное существо тем самым приобретает новое мышление, новую логику, новую математику, новую форму действий, новую форму познания и даже новую мораль. И наоборот, приобретение новой логики и новой морали неизбежно поведет за собой появление нового

чувства пространства. Нельзя подняться на новую ступень в одной области без того, чтобы не подняться на соответствующие ступени во всех остальных» [144, с. 410—412]. Согласно версии П.Д.Успенского, в пространстве четырёх измерений всё существует всегда, то есть не рождается и не умирает, будучи частью высших измерений динамической Вселенной. Проблема четвёртого измерения была для него напрямую связана с проблемой невидимого мира и проблемой смерти, поскольку, не получив удовлетворительного ответа на вопрос об их сущности, человечество не может непротиворечиво рассуждать на жизненно важные для него темы. Так, идея параллельных миров побуждала сформировать новое отношение к этике и морали. В упрощённом виде четвёртое измерение (представляющееся движением во времени) само содержит в себе три измерения (длительность, скорость и направление), то есть может выходить за пределы евклидова пространства, проецируясь в прошлое и будущее. Таким образом, возникает модель шестимерной Вселенной (три измерения пространства и три — времени), геометрической формой которых служит шестиконечная «звезда Давида» (фигура, получившаяся в результате наложения двух равносторонних треугольников). Схематизированная модель объёмной Вселенной — тело, похожее на полый цилиндр с двумя «потокami» взаимосвязанных спиралей, одна из которых соответствует в динамике трёхмерной модели пространства, вторая — времени [164, с. 44—52].

50. Согласно главным текстам даосизма — канону «Дао дэ цзин 道德經» (который приписывают полулегендарному мыслителю Лао-цзы, но датируют IV—III вв. до н.э., то есть более поздним периодом), а также близкому по времени создания канону «Чжуан-цзы 莊子» (назван именем автора — одного из основателей даосизма), «пространство-время» (*юй-чжюу*) образуется благодаря действию *дао* 道 — универсального принципа, современного хаосу и

предшествующего Вселенной. Известный отечественный ученый Е.А. Торчинов связывал с философской категорией *дао* концепцию, рассматривающую «мир как единое нечленимое целое, каждая часть которого не имеет самостоятельного бытия и существует только относительно других элементов универсума» [160]. Средневековый китайский ученый-конфуцианец У Чэн 吳澄 (1243—1313) полагал главной задачей человека вывести собственное сознание «за границы логико-дискурсивного мышления в сферу тончайшей духовной субстанции» ради обнаружения внутри себя «единого с мирозданием принципа» [146]. Закономерно поэтому, что предложенное впоследствии миссионерами-иезуитами использование знака *Тянь* 天 (небеса-небо-природа) в качестве синонима христианского Бога породило ряд проблем, разрешить которые был призван знаменитый в истории католицизма «Спор об именах и ритуалах». Как писал А.В. Ломанов, «китайские книжники XVII века» обвиняли основателя иезуитской миссии Маттео Риччи «в искажении китайской традиции, особенно конфуцианской»: «Поскольку все знают, что *Шанди* 上帝 (“Всевышний Владыка” — М.Н.) и *Тянь* 天 (“Небо” — М.Н.) есть одно и то же», запрет католических миссионеров на поклонение Небу «непоследователен». По резонному замечанию Ломанова, китайцам даже в раннее Новое время «трудно было примириться с разрывом единства и признать миссионерский тезис, что Небо и земля, человек и Небесный Господь есть три разные реальности» [88, с. 176—177].

51. «Предсказанное» эклектикой историзма современное фантастическое искусство, проявило себя в архитектуре, музыке, кино, живописи и графике XX в. Фантастический компонент содержат живописные произведения, созданные художниками разных направлений — магического реализма, абсурда и особенно сюрреализма, представленного некоторое время работавшими в

Париже испанскими мастерами Хоаном Миро (Miro, 1893—1983) и Сальвадором Дали (Dali, 1904—1989). Фантастическое искусство апеллирует к магии, мифологии, субъективному толкованию сновидений, пример чему — полотна Анри Руссо (Rousseau, 1844—1910), в которых создан экзотический, невероятный, но эстетически привлекательный мир. Уже девятнадцатый век породил художественные группировки, посвятившие себя эксцентричной живописи с элементами фантастики (назарейцев, прерафаэлитов, символистов); ранее к живописным фантазиям тяготели и художники эпохи барокко. Закономерно, однако, что расцвет фантастического искусства совпал с формированием новой науки — психологии, позволяющей изучать человеческую личность в её полноте, используя сны, желания и эмоции для интерпретаций подсознания, как это сделал автор методики психоанализа Зигмунд Фрейд (Freud, 1856—1939), изучавший также психологию культуры и искусства. По мнению Вальтера Шуриана, автора книг о современном искусстве, всё, что мы не понимаем, способно вызвать не один лишь страх, но и любопытство, благодаря чему фантастика умножает возможности восприятия. Фантастическое искусство представляется этому исследователю дополнением к рациональной стороне человеческой природы, находящей выражение в методах реализма. Художественные фантазии (создающие определенный риск увлечься крайностями) далеки не только от реализма, но и от абстракционизма, хотя, наряду с последним они нередко служат выражением смятения человечества перед хаосом (подробно см.: [167]).

52. Подобно многим философам, обращавшимся со времен Платона и Аристотеля к метафорам языка, текста и письма для объяснения феномена ненаследственной памяти (или, по Лотману, культуры), Зигмунд Фрейд представил в виде графического текста содержание человеческой психики, раскрывающееся в сновидении.

Согласно обоснованной оценке Жака Деррида, Фрейд при этом разрушил сложившуюся «платоническую» традицию. И дело вовсе не в том, что он отступает от привычного значения слова «язык», говоря: «В данном случае под словом *язык* следует понимать не одно только выражение мыслей с помощью слов, но также и язык жестов, равно как и любые другие способы выражения психической деятельности, каковым, например, является письмо» (Frued. Das Interesse an der Psychoanalyse. 1913. Gesamtwerk, Bd. VIII. S. 390. Цит по: [46, с. 363—364]). Фрейд полагал, что психическое письмо (письмо сновидения), следуя уже проложенными в психике путями, «работает с массой элементов, кодифицированных на протяжении той или иной, индивидуальной или коллективной истории», благодаря чему возможность каждого перевода сильно ограничена [46, с. 349]. Предложенную Фрейдом «сцену письма» нужно (считает Деррида) «помыслить в горизонте мировой сцены — как историю этой сцены». Позволяя «сцене письма» раздваиваться, повторяться и саморазоблачаться на самой сцене, Фрейд видит в ней отношение между жизнью и смертью, между настоящим и его репрезентацией, однако в итоге сводит её к «символическому значению коитуса» [46, с. 374—375], то есть к инстинкту.

53. «Потребность новизны системной перемены» обусловлена, как полагают Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, тем, что человечество стало на раннем этапе своего развития получателем «ненаследственной информации» или «ненаследственной памяти». Если в доисторический период человек, подобно другим живым существам, был носителем только постоянной (генетически данной) информации, то получение «ненаследственной памяти» фактически обернулось для человечества обретением собственной истории и культуры [91, с. 487—500]. Альтернативное (и внутренне противоречивое) понимание феномена культуры отражено в работах

А.Я. Флиера, видящего основными её функциями «социальное поведение и коммуникацию» [152, с. 34]. По мнению этого автора, «культура является продуктом эволюционного развития инстинктов социального поведения стадных животных», причём «число характеристик, принципиально отличающих человеческую культуру от социального поведения животных сравнительно невелико и обусловлено большими возможностями человеческой психики, сознанием, речью и пр.». Согласно Флиеру, «“рождения культуры” как такового не было, ни как одномоментного события, ни как растянутого во времени процесса, имеющего точку начала и конца», однако «в качестве поведенческой программы, функционирующей в особом режиме самосовершенствования, культура прошла определенный путь развития» [152, с. 36—38]. Иными словами, «происхождение культуры это совершенно условное понятие», и «условным маркером завершения этого происхождения» является факт становления «первых городских цивилизаций, в частности переход социальных общностей от этноплеменной к политической форме организации (образование государств) и появление письменности» [152, с. 59—60].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алленов М.М.* Портрет художника в речи А. Блока «Памяти Врубеля»// *Он же.* Тексты о текстах. М., 2003. С. 174— 209;
2. *Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И.* Русское искусство X— начала XX века. М.: Искусство, 1989;
3. Антология даосской философии. Составители В.В. Малявин и Б.В. Виноградский. М., 1994;
4. *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали XVIII века с европейскими сюжетами.// Научные сообщения ГМИНВ, вып. 13, М. 1980, с. 91—111;
5. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России. XVIII — начало XX века. Каталог выставки ГЭ. СПб.: «АО Славия-Интербук». 1994;
6. *Арапова Т., Маслов А.* Блюдо расписной эмали с «галантной сценой».// Сообщения Государственного Эрмитажа, XLVI. Ленинград, 1981, с. 53—55;
7. *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988;
8. *Арапова Т.Б.* Предметы китайского прикладного искусства с изображением русского герба в собрании ГЭ// Городская культура. Сборник ГМВ, М., 1990, с. 17—27;
9. Архитектура в исламском искусстве. Сокровища коллекции Ага-хана. Каталог выставки. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011;
10. *Астраханцева Т.Л.* Стилъ и «стильность» скульптуры малых форм Ар Деко// Эпохи, стили, направления. Сборник статей НИИТИИИ РАХ (отв. ред. Е.Д. Федотова). М.: Памятники исторической мысли. 2007. С.450—458;
11. *Батырева С.Г.* Старо-калмыцкое искусство XVII — начала XX века. М.: Наука, 2005;
12. *Бегин Ж., Морель Д.* За стенами Запретного города. Перевод с франц. А. Кавтаскин. М.: «Аст/Астрель», 2003;
13. *Бедретдинова Л.М.* «Использовать природу для своего собственного счастья»: ансамбль «Собственной дачи» Екатерины II в Ораниенбауме// Сад: символы, метафоры, аллегории (ответственный

редактор Е.Д. Федотова). М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 255—276;

14. *Белозерова В.Г.* Творчество Дэн Ши-жу: противостояние ортодоксов и реформаторов в китайской каллиграфии периода династии Цин// XXXIII Научная конференция «Общество и государство в Китае» (НКОГК). М., 2003. С. 237—250;

15. *Белозерова В.Г.* Мебель и интерьеры Китая. М.: МГО СП России, Московский музей мебели. 2009;

16. Большой китайско-русский словарь. Т.1—4. М.: «Наука», 1983—1984;

17. *Ботт Ж.К.* Натюрморт. М.:TASCHEN/АРТ-РОДНИК. 2010;

18. *Бродский И.* Об Одене. СПб., 2007;

19. *Булавина Л., Рапопорт В., Унанянц Н.* Архангельское. М.: Московский рабочий, 1981;

20. *Валишевский К.* Царство женщин. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. М.: СП «ИКПА», 1989;

21. *Вдовина Г.В.* «Аргумент от камня»: схоласты XVII в. о вложении интенциональных качеств // Сб. Полемическая культура и структура научного текста в средние века и раннее Новое время. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С.196—221;

22. Великобритания // Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Главный редактор Б.В. Иогансон. Т.1—5. М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1962—1981. Т.1, 1962. С. 285—360;

23. *Вентури Л.* Художники нового времени. СПб.: «Азбука-классика», 2007;

24. Ветер в соснах. 5000 лет корейского искусства. Из Национального музея Кореи. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 2010;

25. *Виноградова Н.А.* Китайские сады. — М: Издательство «АРТ—РОДНИК», 2004;

26. *Виннер Б.Р.* Архитектура русского барокко. — М.: Издательство «Наука», 1978;

27. *Виннер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005;

28. *Виннер Б.Р.* Проблема сходства в портрете // *Он же.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2008. С. 265—275;

29. Вистара. Архитектура Индии. Каталог выставки. Ред. Кармен Кагал. Бомбей: Издательство «Тата Пресс Лимитед». 1986;

30. *Вольтер.* Философские повести: Новеллы. Из «Философского словаря»: Статьи, памфлеты (перевод и вступительная статья С. Аргамонова). М.: Изд-во Эксмо, 2002;

31. *Вяземцева А.Г.* Реконструкция исторического центра Рима в 1920—1930-е годы и архитектура рационализма. Автореферат кандидатской диссертации. М., 2011;

32. *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. — М.: Издательство восточной литературы, 1962;

33. *Гандл С.* Гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011;

34. *Гафаров Х.С., Гафарова Ю.Ю.* Проблема необходимости эпистемо-герменевтических изменений актуального анализа культур Востока// Седьмая международная востоковедная конференция (Торчиновские чтения): Метаморфозы. СПб., 22—25 июня 2011 г. Часть I. Составитель и отв. редактор С.В. Пахомов. СПб., 2013. С. 8—13;

35. *Генис А.* Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М.: «Независимая газета», 1997;

36. *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. Перевод и комментарии В.Ю. Быстрова. СПб., 2010;

37. *Гирченко Е.А.* Неолит и бронзовый век сычуанской котловины. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Новосибирск, 2014;

38. *Го Дайхэн.* Императорские дворцы парка Юаньминъюань в Пекине// Архитектура Китая: два взгляда. М.—СПб.: Нестор-история, 2013. С. 166—190;

39. *Голыгина К.И.* Предисловие к роману Би Сяошэн «Цвет абрикоса»// *Би Сяошэн.* Цвет абрикоса. М. 1992;

40. *Горбунова С.А.* Китай. Религия и власть — М.: ИД «ФОРУМ», 2008;

41. *Городецкая О.М.* Об истоках формирования портрета в Китае // XXIV Научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1993. Ч.1. С. 75—82;

42. Греция (древняя) // Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Главный редактор Б.В. Иогансон. Т.1–5. М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1962—1981. Т.1, 1962. С. 549—598;

43. *Данилова И.Е.* Натюрморт — жанр среди других жанров// Тексты «на случай». М.: Группа ЭПОС, 2007. С. 64—67;

44. *Даниэль С.М.* Натюрморт: к предыстории жанра// *Vinner Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. СПб.: «Азбука-классика», 2005. С 8—22;

45. *Даниэль С.М.* Рококо: от Ватто до Фрагонара. — СПб.: «Азбука-классика», 2010;

46. *Деррида Ж.* Фрейд и сцена письма// Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ПРОГРЕСС, 2000. С.336—378;

47. *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М.: Искусство— XXI век. 2004;

48. *Дженкинс С.* Краткая история Англии. М.: «Издательская Группа Азбука-Аттикус/ КоЛибри», 2016;

49. *Джованни дель Плано Карпини.* История монгалов. *Гильом Рубрук.* Путешествие в восточные страны. Книга Марко Поло. М., 1997;

50. *Дидро Д.* Нескромные сокровища. СПб.: «Продолжение жизни». 2004;

51. *Доронин Б.Г.* Столичные города Китая. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2001;

52. *Дун Цичан*. Разговор об антикварных вещах//Антология даосской философии. Составители В.В. Малявин и Б.В. Виноградский. М., 1994. С. 398—402;

53. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5-ти томах и т. 6 дополнительный. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2006—2010;

54. *Дэвис У.С.* История Франции. С древнейших времён до Версальского договора. М.: «Центрополиграф», 2016;

55. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Эксмо. 2008;

56. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: «Искусство». 1975;

57. *Завадская Е.В.* Ихэюань — Сад, творящий гармонию // Сад одного цветка. М.: Наука. Главная редакция Восточной литературы. 1991. С. 235—244;

58. *Завадская Е.В.* «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» и его время// «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», М.: Издательство В.Шевчук, 2001;

59. Запретный город. Сокровища китайских императоров. Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М. , 2007;

60. *Злыднева Н.В.* Визуальный нарратив: между литературой и живописью.// Магия литературного сюжета (ответственный редактор Е.Д. Федотова). Проблемы интерпретации в изобразительном искусстве. М.:Памятники исторической мысли, 2012 С.513—523;

61. Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан. Составление и комментарии Р.Х. Блайса. СПб., 1998;

62. Изобразительные ковры и каламкары мусульманского Востока. Каталог выставки ГМВ. М., 2006;

63. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820-е—1890-е годы. Каталог выставки ГЭ. СПб.: АО «Славия», 1996;

64. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.1—5, М., 1962—1968;

65. Кабинет драгоценностей Августа Сильного. Из собрания Зеленых сводов. Дрезден (каталог временной выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль»). М., 2006;

66. Кант И. Сочинения. Т.1—6, М., 1966;

67. Каптерева Т.П. О магистральных и маргинальных путях развития мирового искусства// Грани творчества. Сборник научных статей. Вып. II. М.: Прогресс-Традиция. 2006. С.268—276;

68. Каптерева Т.П. Стиль «мануэлино» в искусстве Португалии // Эпохи. Стили. Направления (отв. ред. Е.Д. Федотова). М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 215—234;

69. Карл К. В гостях у вдовствующей китайской императрицы // Новый журнал литературы, искусства и науки, 1906, № 3;

70. Карпенко Е.К. Семантика грота во французских садах XVI века// Сад: символы, метафоры, аллегории (отв. ред. Е.Д. Федотова). М.: Памятники исторической мысли, 2010, с. 202—217;

71. Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. М.: Центрполиграф, 2003;

72. Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии// Советское искусствознание'78. М.: «Советский художник». 1979, № 1, с. 249—283;

73. Китай// Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Главный редактор Б.В. Иогансон. Т.1—5. М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1962—1981;

74. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI—XIX век. Каталог выставки Государственного Эрмитажа. СПб., 2003;

75. Кобзев А.И. Философия китайского неоконфуцианства. М., 2002;

76. Комиссаров С.А., Кулагин А.А., Кривошеина Н.А. Очерки истории китайской архитектуры. Труды гуманитарного факультета НГУ. Новосибирск: НГУ, 2007;

77. *Кондратьев Е.А.* Скрытый артистизм метафизической живописи// Феномен артистизма в современном искусстве. М.: «Индрик». 2008. С.232—245;

78. Королева Виктория и золотой век Британии. М.: АСТ-ПРЕСС. 2012;

79. *Кравцова М.Е.* «Красавица» — женский образ в китайской лирике (поэзия древности и раннего средневековья)// Проблема человека в традиционных китайских учениях. М. 1983;

80. *Кречетова М.Н.* Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII—XVIII вв.// Культура Индии и стран Дальнего Востока Л., 1975. С. 86—97;

81. *Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В.* Китайский этнос в средние века (VII—XIII вв.). М.: Наука/ Главная редакция восточной литературы. 1984;

82. *Крюков В.М.* Дары земные и небесные (к символике архаического ритуала в раннежоуском Китае)// Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988;

83. *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII—XVIII веков. Государственный музей Востока. М., 2009;

84. Кунсткамеры Габсбургов. Магия природы и механизм вселенной. Из собрания Музея истории искусств. Вена. Каталог временной выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2005;

85. *Купчина Н.* Музей Бардо. От мифа к мифу. Тунис: Carthage, 2006;

86. *Курбатов В.Я.* Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М.: ЭКСМО, 2007;

87. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л.: ЛО издательства «Наука». 1982;

88. *Ломанов А.В.* Христианство и китайская культура. — М.: «Восточная литература» РАН. 2002;

89. Лондон // Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая

художественная энциклопедия. Т.1. М.: «Советская энциклопедия», 1962. С. 339—342;

90. *Лотман Ю.М.* Смерть как проблема сюжета// Ю.М. Лотман и тартуско—московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994;

91. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры// *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. СПб. «Искусство:СПБ», 2010. С. 485—503;

92. *Лотман Ю.М.* Тезисы к семиотическому изучению культуры// *Он же.* Семиосфера. СПб.: «Искусство: СПБ», 2010. С. 504—525;

93. *Лотман Ю.М.* Феномен культуры// *Он же.* Семиосфера. СПб.: «Искусство: СПБ», 2010. С. 568—580;

94. *Лоу Цинси.* Традиционная архитектура Китая. Пекин: Межконтинентальное издательство. 2001/ 2002;

95. *Лю Чан.* Дворец Шоукангун в Запретном городе Пекина//Архитектура Китая: два взгляда. М. — СПб.: «Нестор—история», 2013. С. 214—231;

96. *Малинина Т.Г.* Стилиевое измерение искусства эпохи модернизма// Эпохи. Стили. Направления (отв. ред. Е.Д. Федотова). М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 428—449;

97. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М.: АСТ «Астрель», 2003;

98. *Мартынов А.С.* Конфуцианство. «Лунь юй». Т. 1, 2. СПб.: «Петербургское востоковедение», 2001;

99. М.В. Ломоносов и елизаветинское время. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011;

100. *Менегетти А.* Женщина третьего тысячелетия. М: БФ «Онтопсихология». 2010;

101. Мифологический словарь (ред. Е.М. Мелетинский). М.: Советская энциклопедия, 1991;

102. *Михайлов А.Д.* Первый роман Дидро// Дидро Д. Нескромные сокровища. СПб.: «Продолжение жизни», 2004. С. 7—24;

103. Монастырь Святой Екатерины Синайской, Египет. Фотографический путеводитель (тексты Хелен Эванс). Афины: Издательство Аммос, 2004;

104. *Моррис Д.* Голая обезьяна. Человек с точки зрения зоолога. СПб.: Амфора / Эврика, 2001;

105. *Мясников В.С.* Договорными статьями утвердили. Дипломатическая история русско-китайской границы XVII—XX вв. М., 1996;

106. *Мясников В.С.* Квадратура китайского круга. Т.1,2. М., 2006;

107. *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Научный каталог. М., 1995;

108. *Неглинская М.А.* Китайские перегородчатые эмали XV—XX века. Собрание Государственного музея Востока. М.: ИД «Любимая книга», 2006;

109. *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662—1795). М. 2012/ 2015;

110. Нефритовая Гуаньинь. Новеллы и повести эпохи Сун. М. 1972;

111. *Нидэм Дж.* Общество и наука на Востоке и Западе // Наука о науке. М., 1966;

112. *Николаева Н.С.* Япония-Европа: диалог в искусстве. Середина XVI— начало XX века. М.: «Изобразительное искусство», 1996;

113. *Новикова Е.В.* Традиции садово-паркового искусства в контексте истории китайской культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологи. М., 2006;

114. *Островская Е.Н.* Тибетский буддизм. СПб.: «Петербургское востоковедение», 2002;

115. Париж// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т. 5. М.: «Советская энциклопедия». 1981. С. 177—183;

116. Пекин// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т.2. М.: «Советская энциклопедия». 1965, с.444—447;

117. Пикассо. Москва. Из собрания национального музея Пикассо, Париж. Каталог выставки ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2010;

118. *Позднеев А.М.* Монголия и монголы. Т.II. СПб., 1898;

119. *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;

120. Рим// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т.2. М.: «Советская энциклопедия». 1965, с. 303—309;

121. *Рифтин Б.Л.* От мифа к роману. М.: Издательство «Наука», 1979;

122. *Ру Ж.-П.* Чингисхан и империя монголов. М.: «Аст/Астрель», 2005;

123. *Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. (Изд. 3-е испр. и доп.). М.: «АГРАФ», 2009;

124. Русско-китайские отношения в XVIII веке. Т.1 (1700—1725). М., 1978;

125. *Сазонова Н.* Маджлисы и пиры: живопись династии Каджаров (1795—1925)// World Art музей (WAM). 2003, № 5. С. 9—35;

126. *Саламзадэ Э.* Визуальный язык в глобальном мире// Культура на рубеже XX—XXI веков: глобализационные процессы. СПб., 2009. С. 616—629;

127. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001;

128. *Саркисова Г.И.* Из истории подготовки и заключения международного Акта о порядке русско-китайской торговли через Кяхту и пограничном режиме (8 февраля 1792 г.) // Материалы Всероссийской научной конференции «Исторические события в жизни Китая и современность». М.: ИДВ РАН, 2013. С.246—256;

129. *Свидерская М.* История, историческое, «историзм» в культуре XIX столетия// Лики истории в европейском искусстве XIX века. Каталог выставки ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: Издательство «Три квадрата», 2009. С. 10—34;

130. Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1980;

131. Соединенные штаты Америки// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т. 4. М.: «Советская энциклопедия». 1978. С. 209—288;

132. *Соколов Б.М.* «Англо–китайские» сады европейского Просвещения: от политического мифа к поэтическому пейзажу// Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. — СПб.: Издательство «Серебряный век». 2015.Т.1. С. 388—405;

133. *Соколов Б.М.* Трактат Горацио Уолпола “История современного вкуса в садоводстве” (1770) и рождение концепции национального садового стиля// Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2016: Тезисы докладов VII Международной конференции. СПб.: Издательство Петербургского университета, 2016. С. 163—165;

134. *Соколов П.В.* Полемика о норме толкования и картезианском методе в библейской герменевтике XVII в.: Лодевейк Мейер и его критики// Полемическая культура и структура научного текста в средние века и раннее Новое время. — М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 222—242;

135. Сокровища музея императорского дворца Гугун. М.: Наталис/ РИПОЛ Классик, 2007;

136. *Сосланд А.И.* Фундаментальная структура психотерапевтического метода. М., 1999;
137. *Стужина Э.П.* Китайское ремесло в XVI—XVIII веках. М., 1970;
138. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975;
139. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. М., 2014;
140. *Тарле Е.В.* Наполеон. М.: Издательство АН СССР, 1957;
141. Тимгад// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т.1. М.: «Советская энциклопедия». 1962, с. 84—85;
142. *Торчинов Е.А.* Введение в буддологию (курс лекций). — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000;
143. Тридцать шесть стратагем: китайские секреты успеха. Пер. В.В. Малявина. М., 1998;
144. *Успенский П.Д.* Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. М. 2000;
145. *Уткина Л., Трофимова А.* Античный календарь// Календарь — хранитель времени. Каталог выставки Государственного Эрмитажа. СПб., 2000;
146. У Чэн // Китайская философия. Энциклопедический словарь. М.: «Мысль», 1994. С. 340;
147. *Федотова Е.Д.* Шарден. — М.: «Белый город», 2008;
148. *Федотова Е.Д.* Наполеон III — преобразователь или разрушитель Парижа: взгляд российского созерцателя XXI века// Художественный мир глазами иностранцев: Впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. М.: Памятники исторической мысли. 2013. С. 313—323;

149. *Федотова Е.Д.* Стиль «нео-грек» и «школа салона» эпохи Наполеона III// О классике и классическом. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 348—359;
150. *Фишер К.* История новой философии. Декарт: его жизнь, сочинения и учение. СПб. 1994;
151. *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII—XVIII вв.). СПб.: Петербургское востоковедение, 2003;
152. *Флиер А.Я.* Избранные работы по теории культуры. М.: Издательство «Согласие»; Издательство «Артём», 2014;
153. Франция// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т. 5. М.: «Советская энциклопедия». 1981. С. 52—219;
154. *Фромм Э.* Душа человека. М.: «Аст/Астрель». 2011;
155. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992;
156. *Цендина А.Д.* И страна зовется Тибетом. М.: «Восточная литература». 2002;
157. Цзин-вэй // Китайский философский энциклопедический словарь. М.: «Мысль». 1994, с. 409;
158. *Цзя Цзюнь.* Сады каменных львов в императорском парке Чанчуньюань и в городе Сучжоу// Архитектура Китая: два взгляда. М.,СПб.: «Нестор-История». 2013. С.191—213;
159. *Чжан Цзунгуан.* Сино-европейский стиль в придворной живописи Цин эпохи расцвета: статус мастера, художественное своеобразие. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (на правах рукописи). М.: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2016;
160. Чжуан-цзы// Китайская философия. Энциклопедический словарь. М.: «Мысль», 1994, с. 461—463;
161. *Швидковский Д.* Историзм в архитектуре XIX столетия// Лики истории в европейском искусстве XIX века. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: Издательство «Три квадрата», 2009. С. 35—39;

162. *Шевченко М.Ю.* Структура традиционного деревянного каркаса времен династий Сун и Цин// *Архитектура Китая: два взгляда.* М., СПб.: «Нестор-история», 2013. С.261—274;

163. *Шевченко М., Ли Дэхуа, Ао Шихэн.* Реконструкция беседки Фаншаньтин монастыря Чунфугун в провинции Хэнань (династия Сун)// *Архитектура Китая: два взгляда.* М. — СПб.: «Нестор–история». 2013. С. 144—165;

164. *Шичанина Ю.В.* П.Д. Успенский. Серия «Философы XX века». М. — Ростов-на-Дону. Издательский центр «МарТ», 2006;

165. *Шмотикова Л.А.* Атрибуция китайских резных лаков из коллекции Государственного музея Востока // *Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования. Сборник статей ВХНРЦ.* Составитель В.Г. Симонов. М., 2000. С. 85—89;

166. *Шмотикова Л.* «Сто драгоценностей». Энциклопедия периода Цин // *World Art Музей/ WAM*, 2003, № 5. С. 37—55;

167. *Шуриан В.* Фантастическое искусство. М.: АРТ-Родник, 2006;

168. *Элоян М.Р.* Китайско-японская война 1894—1895 гг. и ее влияние на современную историю// *Материалы Всероссийской научной конференции «Исторические события в жизни Китая и современность».* М.: ИДВ РАН, 2013. С. 262—272;

169. *Энциклопедия живописи (пер. с нем.).* — 2-е изд., М.: АСТ, 2007;

170. *Эстетика. Словарь (под общей редакцией А.А. Беляева, Л.И.Новиковой, В.И. Толстых).* М.: Политиздат, 1898;

171. *Юй чжоу*// *Китайская философия. Энциклопедический словарь (гл. ред. М.Л. Титаренко).* — М.: «Мысль», 1994. С. 514—515;

172. *Яковлева И.Г.* Китайский фарфор эпохи поздней Цин (1796—1911) в системе национальной культуры // *Горный журнал. Специальный выпуск.* 2008. С. 72—80;

173. *Яковлева Л.А.* Швейцарские часы и табакерки XVII—XX веков. Художественная эмаль в собрании ГЭ. СПб., 1997;

174. *Янг Дж.* Прогулки по садам и паркам Лондона: Путеводитель. Перевод с англ. Т. Новиковой. М.: Издательство ФАИР, 2009;

175. Япония// Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Т. 5. М.: «Советская энциклопедия». 1981. С. 591—717;

176. Бэйцзин ланьшэн/ Beijing: Glimpses of History. Editor Liao Pin. — Пекин: Вайвэнь чубаньшэ/ Foreign Languages Press, 1989/ 2001;

177. Будалагун / The Potala. Пекин: Чжунго дабай кэ цюань шу чубаньшэ, 1994;

178. *Ван Боминь.* Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи тушью). Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2009;

179. Гугун боюань цан вэньу чжэньпинь цянъци (Объединенная коллекция сокровищ дворцового музея Гугун), т.14. Сянган, 1996;

180. Лан Шинин лунь пинь фу цзи (Collected Works of Giuseppe Castiglione). — Тайбэй: Голи Гугун боюань, 1982;

181. *Ли Чао.* Чжунго цзиньдай вайцзи иминь мэйшу ши (История иностранных художников-иммигрантов в Китае Нового времени). Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2012;

182. Личжи хуатан. Чжунго цзытань боугуань (Красота традиционного дома. Музей китайского пурпурного сантала. Составитель Чэнь Лихуа). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2007;

183. *Му Цин, Ши Шаохуа, Ян Мучжи.* Тяньтань. Пекин: Синьхуа чубаньшэ. 1994 (без пагинации);

184. Нань Сун ишу юй вэньхуа. Шу хуа цзюань (Dynastic Renaissance Art and Culture of the Southern Song. Painting and Calligraphy. National Palace museum). Тайбэй: Голи Гугун боюань, 2010;

185. Сицзан Ласа (Тибет, Лхаса). Пекин: Чжунго люйю чубаньшэ, 2001;

186. Сидзан шань нань/ Lhoka in Tibet. Пекин: Чжунго люю чубаньшэ, 2000;

187. Тяньтань/ The Temple of Heaven. Пекин: Люю цзяюй чубаньшэ, 2003;

188. Хуанчао лица туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Т. 1—7, Б.м., 1766;

189. Цзиншутай фаланци/ Metal-bodied Enamel ware. The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum. Hong Kong: The Commercial Press. 2002;

190. Цзыцзиньчэн/ The Forbidden City. Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ /The Forbidden City Press. 1987;

191. Цзыцзиньчэн дихоу шэнхо/ Life of the Emperors and Empresses in the Forbidden city (1644—1911). Бэйцзин: Чжунго люю чубаньшэ/China Travel and Tourism Press. 1992/1993;

192. Цингун сиян ици (Измерительные приборы западного образца [в собрании] цинского двора). Шанхай, 1999;

193. Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания интерьерных и карманных часов цинского двора). Сянган, 1995;

194. Циндайгун тиншэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган. 1985;

195. Чжуму яцзяо дяокэ. Гугун боюань цзанвэнь учжэньпинь даи (Художественная резьба по бамбуку, дереву, кости и рогу носорога. Раздел тибетских шедевров музея Гугун). Шанхай: Кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2001;

196. Чжунго гудай цзяньчжу ишу (Искусство китайской архитектуры древних династий). Т.1,2. — Пекин: Синьхуа шудянь, 2009;

197. Юнхэгун. Пекин: Чжунго миныйцу шэин ишу чубаньшэ, 2001;

198. *Avitabile G. Vom Schatz der Drachen. From the Dragon's Treasure. Chinesisches Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt. London, 1987;*

199. *Berger P.* Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China. Honolulu, 2003;

200. *Brinker H., Lutz A.* Chinese Cloisonne. The Pierre Uldry Collection. London: Bamboo Publishing Ltd. , 1989;

201. *Campbell C.* The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell, 1987;

202. *Chang Lin-sheng.* Introduction to the historical Development of Ch'ing dynasty painted enamelware// National palace museum bulletin, 1990, vol. XXV, № 4 —5;

203. China: the Three Emperors (1662—1795). Edited by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. — London: Royal Academy Publications, 2005;

204. *Curtis E.B.* Cristian motifs in chinese snuffbottles// Arts of Asia. Jan.–Feb. 1982. P. 83—89;

205. *Curtis J.B.* Glorious Dynasty Transmitting Antiquity. Chinese Porcelain Decoration and Politics, 1670–1700// Oriental Art. Vol. XLIV № 2, 1998. P. 11—15;

206. Europa und die Keiser von China. – Frankfurt am Main/Berlin: H.Heenemann GmbH & Co, 1985;

207. *Harrisson B.* Porzellan: Die Kaiser als Unternehmer// Europa und die Keiser von China. Frankfurt am Main, 1985. S. 92—95;

208. *Holzwarz G.* The Qianlong Emperor as Art Patron and the Formation of the Collections of the Palace Museum, Beijing // China: The Tree Emperors (1662—1795). Edited by E.S. Rawsky and J. Rawson. — L.: Royal Academy of Arts, 2005. P. 41—53;

209. *Khan Harold L.* 'A Manner of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong Reigin'// The Elegant Brush – Chinese Painting Under the Qianlong Emperor 1735—1795. Phoenix Art Museum. Phoenix. Arizona. 1985. P. 288—302;

210. La Cite interdite. Vie publique et privee des empereurs de Chine (1644—1911). Catalogue de l'exposition de musee du Petit Palais. 9 novembre 1996 — 23 fevrier 1997, Paris–Musees. Paris: Editions Findakly, 1996;

211. *Legoux-Sloman S.* William Alexander // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985. S. 173—186;

212. *Moul A.* Christians in China before the year 1550. L./N.Y., 1930;

213. *Patrizzi O.* The watch market in China// Arts of Asia, May–June 1980. P. 100—111;

214. *Pevsner N.* Studies in Art, Architecture and Design. Vol. 1. New York. 1968;

215. *Rawsky E.S.* The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions. Berkeley, 1998;

216. *Ribeiro A.* Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and its Relation to Fancy Dress in Portraiture. Garland Publishing, Inc. N.Y./L., 1984;

217. *Scott R.E.* Fine Porcelain and Delicate Brushwork: A Group of Qing Dynasty Wares with Overglaze Enamel Decoration from the Percival David Foundation// Orientations. Chinese Ceramics 1982—1998. — Hong Kong: Orientations Magazin Ltd, 1999. P. 120—133;

218. *Stuart J.* Anonymous court artists Album of the Yongzheng Emperor in costumes// China: The Three Emperors. 1662—1795. L., 2005. P. 429—430;

219. *Stuart J.* Anonymous court artists “Twelve Beauties at Leisure Painted for Prince Yinzen, the Future Yongzheng Emperor”//China: the Three Emperors (1662—1795). Edited by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. L., 2005. P. 431—432;

220. *Vogel G.-H.* Konfuzianismus und chinoise Architekturen im Zeitalter der Aufklärung // Die Garten Kunst. 1996, № 8, Heft 2. S. 188—212;

221. *Wan-go Weng, Yang Boda.* The Palace Museum: Peking. Harry N. Abrams, Inc., N.Y., 1982;

222. *Wu Hung.* Emperor’s Masquerade — “Costume Portraits” of Yongzheng and Qianlong// Orientations. Vol. 26, № 7, 1995. P. 25—41;

223. *Wu Hung.* The Double Screen: Medium and Representations in Chinese Painting. Chicago. 1996.

Приложение 1

Хронология истории Китая

Шан - Инь	商-殷	XVI – XI вв. до н.э.
Западное Чжоу	西周	XI в. до н.э. – 771 до н.э.
Восточное Чжоу	東周	770 – 256 до н.э.
период Весен и Осеней	春秋	770 – 476 до н.э.
период Борющихся царств	戰國	475 – 221 до н.э.
Цинь	秦	221 – 206 до н.э.
Западная Хань	西漢	206 до н.э. – 8 н.э.
Синь	新	8 – 25
Восточная Хань	東漢	25 – 220
Троецарствие	三國	220 – 265
Западная Цзинь	西晉	265 – 316
Восточная Цзинь	東晉	317 – 420
Южные и Северные царства	南北朝	420 – 581
Суй	隋	581 – 618
Тан	唐	618 – 907
Пять династий и десять государств	五代十國	907 – 960
Северная Сун	北宋	960 – 1127
Южная Сун	南宋	1127 – 1279
Ляо	遼	907 – 1125
Цзинь	金	1115 – 1234
Юань	元	1279 – 1368
Мин	明	1368 – 1644
Цин	清	1644 – 1911

Согласно китайской традиции, усвоенной маньчжурами, при воцарении новой династии основатель принимал девиз, под которым династия входила в историю. После восшествия на престол каждый император также вводил свой девиз правления, соответствующий избранной политической стратегии. По девизу велось летосчисление, именовался сам император. Эпохи правлений китайских императоров, называвшиеся по соответствующим девизам, воспринимались как календарные периоды, а потому почти всегда начинались с нового года по лунному календарю, то есть в январе или феврале. После смерти императора ему присваивалось посмертное имя, которое заносилось на поминальную табличку в храме предков. Не имели посмертного имени только императоры, ставшие жертвами переворотов, и последние в династии (в их числе – цинский Пуи, правивший под девизом Сюаньтун). Цинские императоры носили маньчжурскую фамилию Айсинь Гиоро 爱新觉罗. Родоначальник маньчжурской династии Нурхаци, создавая государство Поздняя Цзинь, ориентировался на китайскую политическую модель. В 1626 Сын Нурхаци – Хуантайцзи принял девиз Тяньцун («Чуткость [к воле] Неба»). К 1636 маньчжурское государство сумело превратить в своих вассалов Корею и Южную Монголию, что позволило Хуантайцзи объявить его империей под названием Цин («Чистое»), и принять новый девиз Чундэ («Почитание Добродетели»).

Императоры династии Цин (1644—1911) 清朝皇帝

Основатели маньчжурской династии Цин:					
Личное имя	Посмертное имя	Годы жизни	Девиз правления	Годы правления	
Нурхаци 努爾哈赤	Тайцзу 太祖	1558 – 1626	Тяньмин 天命	Правитель государства Поздняя Цзинь 後金 1616 – 1626	
Хуантайцзи 皇太極	Тайцзун 太宗	1592 – 1643	Тяньцун 天聰 (1627–1636) Чундэ 崇德 (1636–1643)	Правитель государства Поздняя Цзинь 後金 1626 – 1636 Император государства Цин 1636 – 1643	
Императоры династии Цин в Китае (1644-1911):					
Личное имя	Посмертное имя	Годы жизни	Годы правления	Девиз правления	Эпоха правления
Фулинь 福臨	Шицзу 世祖	март 1638 – февр. 1661	окт. 1644 – февр. 1661	Шуньчжи 順治	февр. 1644 – февр. 1662
Сюанье 玄燁	Шэнцзу 聖祖	май 1654 – дек. 1722	февр. 1661 – дек. 1722	Канси 康熙	февр. 1662 – февр. 1723
Иньчжэнь 胤禔	Шицзун 世宗	дек. 1678 – окт. 1735	дек. 1722 – окт. 1735	Юнчжэн 雍正	февр. 1723 – февр. 1736
Хунли 弘曆	Гаоцзун 高宗	сент. 1711 – февр. 1799	окт. 1735 – февр. 1796	Цяньлун 乾隆	февр. 1736 – февр. 1796
Юньянь 永琰	Жэньцзун 仁宗	нояб. 1760 – сент. 1820	февр. 1796 – сент. 1820	Цзяцин 嘉慶	февр. 1796 – февр. 1821
Мяньнин 綿寧	Сюаньцзун 宣宗	сент. 1782 – февр. 1850	окт. 1820 – февр. 1850	Даогуан 道光	февр. 1821 – янв. 1851
Ичжу 奕訖	Вэньцзун 文宗	июль 1831 – авг. 1861	март 1850 – авг. 1861	Сяньфэн 咸豐	февр. 1851 – янв. 1862
Цзайчунь 載淳	Муцзун 穆宗	апр. 1856 – янв. 1875	нояб. 1861 – янв. 1875	Тунчжи 同治	янв. 1862 – февр. 1875
Цзайтянь 載湉	Дэцзун 德宗	авг. 1871 – нояб. 1908	февр. 1875 – нояб. 1908	Гуансюй 光緒	февр. 1875 – янв. 1909
Пуи 溥儀	не было присвоено	февр. 1906 – окт. 1967	дек. 1908 – февр. 1912	Сюаньтун 宣統	янв. 1909 – февр. 1912

Приложение 2

Придворные художники, работавшие в Пекине (1644—1911)*

Ай/И Цимэн 艾啓蒙 (1708—1780), Игнатиус Зихельбарт/ Sichelbarth/ Sickelbart I. , упоминается в литературе и как Сикельпарт, Сишельбарт, Штикельпарт – миссионер-иезуит, придворный художник периода Цяньлун

Ань Дэи 安德義 (?—1781), Жан-Дамаскен Салюсти, Sallusti/Salusti J.-D.; упоминается в литературе и как Домаскен – придворный художник-миссионер периода Цяньлун

Бань Далиша 班/斑 达里沙 – придворный художник периода Юнчжэн

Ван Жусюэ 王儒学 – сын Ван Цзе (см. ниже) придворный художник периода Юнчжэн

Ван Хуй 王翬 (Ван Ши-гу 王石谷, 1632—1717) – придворный художник – пейзажист периода Канси; входил в сообщества *Цин сы Ван* 清四王 (Четырёх великих художников по фамилии Ван эпохи Цин) и *Цин чу лю да цзя* 清初六大家 (Шести великих мастеров начала династии Цин) вместе с Ван Юаньци (см. ниже)

Ван Цзе 王价 – придворный художник периода Юнчжэн

Ван Цзюнь 王均 – придворный художник периода Юнчжэн (работал до 1728)

Ван Чжичэн 王致诚 (1702—1768), Жан-Дени Аттире/ Attiret J.-D. – миссионер-иезуит, придворный художник периода Цяньлун

Ван Юаньци 王原祁 (1642—1715) – внук знаменитого художника Ван Шиминя 王时敏, придворный художник – пейзажист периода Канси

Ван Юнь 王云 – придворный художник периода Канси

Ван Юсюэ 王幼学 – ученик Лан Шинина/ Кастильоне (см. ниже), придворный художник периодов Юнчжэн и Цяньлун

Дай Чжэн 戴正 – ученик Лан Шинина/Кастильоне (см. ниже), придворный художник периодов Юнчжэн и Цяньлун

Дин Гуаньпэн 丁觀鵬 (?—1770) – ученик живописца эпохи Мин Дин Юньпэна 丁云鹏 и Лан Шинина/Кастильоне (см. ниже), придворный художник – мастер фигур периода Цяньлун

Дин Гуаньхэ 丁觀鶴 – младший брат Дин Гуаньпэна (см. выше), придворный художник периода Цяньлун

Дун Банда 董邦达 (1696 — 1769) – придворный художник–пейзажист периода Цяньлун

Дун Гао 董浩 – сын художника Дун Банда (см. выше), придворный художник периода Цяньлун

Лан Шинин 郎世宁 (1688—1766) Джузеппе Кастильоне/Castiglione G.– миссионер-иезуит, придворный художник периодов Канси, Юнчжэн, Цяньлун (подробнее о нем см.<9>)

Ли Хуйлинь 李慧林 – придворный художник, XVIII в.

Ли Цзунвань 励宗万 (1705—1759) – придворный художник–мастер фигур, цветов и птиц, пейзажа

Лу Чжань 盧/卢湛 – придворный художник периода Цяньлун

Лэн Мэй/ Му 冷枚 – придворный художник в начале XVIII в.

Ма Госянь 马国贤 (1682—1746) Маттео Рипа/ Ripa M. – придворный художник-миссионер, мастер живописи маслом и гравер в период Канси

Мяо Цзяхуй 缪嘉惠 – придворная художница – мастер цветов и трав периода Гуансюй

Пань Тинчжан 潘廷璋 (1771?—1811), Панци Джузеппе/ Panzi G. – миссионер-иезуит, придворный художник периода Цяньлун

Сунь Вэйфэн 孙威风 – сын художника Сунь Фу (см. ниже), придворный художник периода Юнчжэн

Сунь Гу 孙古 – придворный художник–мастер контуров периода Цяньлун

Сунь Фу 孙阜 – придворный художник в начале XVIII в.

Сюй Ян 徐揚/扬 – придворный художник – мастер живописи по линейке, цветов и птиц, период Цяньлун

Тан Дай 唐岱 (1673—?) – придворный художник в начале XVIII в.

У Гуй 吳桂 – придворный художник (после 1726)

Фан Цзун 方綜 – придворный художник–пейзажист в период Цяньлун

Фу Лунъань 福隆安 – придворный художник, XVIII в.

Хун У 弘晔 (1743 — 1811) – представитель императорской семьи Айсинь Гиоро/ Цзюэло 爱新觉罗, придворный художник периода Цяньлун

Хэ Цинтай 賀 清 泰 (1735—1814), Луи де Пуаро/ de Poirot L. – миссионер-иезуит, придворный художник периода Цяньлун

Хэ Юнцин 賀 永 清 – придворный художник периода Юнчжэн

Цзинь Кунь 金 昆 (? — 1763) – придворный художник периода Цяньлун

Цзинь Тинбяо 金 廷 标 (? — 1767) – сын художника Цзинь Куна (см. выше) придворный художник–мастер фигур и цветов периода Цяньлун

Цзяо Бинчжэнь 焦 秉 貞 – придворный художник, мастер фигур в начале XVIII в.

Цзян Тинси 蒋 廷 锡 (1669 — 1732) – придворный художник периодов Канси, Юнчжэн

Цзян Южэнь 將 友 仁 (1715—1774) Мишель Бенуа/ Benoist M. – придворный художник-миссионер периода Цяньлун

Чжан Вэйбан 张 为 邦 (около 1726—1761) – сын художника Чжан Чжэня (см. ниже), ученик Лан Шинина/Кастильоне (см. выше), придворный художник периода Цяньлун

Чжан Жоай 张 若 霏 (1713—1746) – придворный художник, мастер пейзажа, цветов и птиц в периоды Юнжэн и Цяньлун

Чжан Жочэн 张 若 澄 – брат художника Чжан Жоая (см. выше), придворный художник–пейзажист периода Цяньлун

Чжан Тинъянь 张 廷 彦/彦 – сын художника Чжан Вэйбана (см. выше), ученик Лан Шинина/ Кастильоне (см. выше), придворный художник периода Цяньлун

Чжан Цзунцан 张 宗 苍 (1686—1756) – придворный художник–пейзажист, период Цяньлун

Чжан Чжэнь 张 震 – отец Чжан Вэйбана (см. выше), придворный художник в периоды Канси и Юнчжэн

Чжоу Кунь 周 鯤 – придворный художник-мастер композиций с фигурами, период Цяньлун

Чэн Лян 程 梁 – придворный художник, XVIII в.

Чэн Чжидао 程 志 道 – придворный художник, XVIII в.

Чэнь Мэй 陳 枚 (1694? — 1745) – придворный художник периодов Юнчжэн и Цяньлун

Чэнь Юнцзя 陳 永 价 – придворный художник, XVIII в.

Шэнь Юань 沈 源 – придворный художник периода Цяньлун

Юань Цзян 袁 江 (1662—1735) – придворный художник, мастер пейзажа и живописи по линейке, период Юнчжэн

Юань Яо 袁 耀 – сын Юань Цзяна (см. выше), придворный художник – мастер пейзажа и живописи по линейке, период Цяньлун

Юань Ин 袁 瑛 – придворный художник -пейзажист периода Цяньлун

Юй Си 余 穉/稀 – придворный художник–мастер цветов и трав, период Цяньлун

Юй Сичжан 餘 熙 璋 – придворный художник, XVIII в.

Юй Шэн/Син 餘/余 省 (1692 — после 1767) – придворный художник – мастер цветов и трав, период Цяньлун

Юнь Си 允 禧 (1711—1758) – представитель императорской семьи Айсинь Гиоро (爱新觉罗), 21-й сын Цяньлуна, придворный художник периода Цяньлун

Ян Дачжан 杨 大 章 – придворный художник периода Цяньлун

Ян Цзинь 杨 晋 – ученик Ван Хуя (см. выше), придворный художник–пейзажист периода Канси

Яо Вэньхань 姚 文 瀚 (работал после 1743) – ученик Лэн Мэя и Лан Шинина/ Кастильоне (см. выше), придворный художник–мастер фигур периода Цяньлун

* Приложение составлено по данным следующих публикаций: [159]; [181, с. 168—171]; [203]; Циндай гунтин хуаця хуйхуа ишу (Живописное искусство придворных художников династии Цин). Юаньфан чубаньшэ, 2006.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТЕКСТУ МОНОГРАФИИ:

Ил. 1. Портрет императора Цяньлуна из серии «Один или двое». Пекинская придворная школа. Правление Цяньлун. Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски (91 × 120 см). Музей Гугун (Пекин) [59, с. 90—91].

Ил. 2, 3. Горизонтальный свиток из серии «Гувань ту / Древности» (фрагмент). Пекинская придворная школа. Бумага, тушь, полихромная живопись (64 × 2648 см). 1729. Музей Виктории и Альберта (Лондон) [203, с. 254 — 255].

Ил. 4. Ширма с изображением книг и письменных принадлежностей (фрагмент). Неизвестные художники. Бумага, тушь, полихромная живопись (185 × 442 см). Корея. XIX в. Национальный музей Кореи (Сеул) [24, с. 228—229].

Ил. 5. Ковер с изображением цветочных ваз и предметов из «кабинета ученого». Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество (148 × 238 см). Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина XX в. Государственный музей Востока (Москва) [62, с. 122—123].

Ил. 6. Ваза типа «краак». Фарфор, подглазурная роспись кобальтом (в. 26, дм 15 см). Китай. Период Ваньли (1573—1620). Государственный музей Востока (Москва) [83, с. 54, № 29].

Ил. 7. Фрагмент полихромной росписи фарфорового таза (в. 10, дм 42 см). Китай. XVIII в. Государственный музей Востока (Москва) [83, с. 99, № 61].

Ил. 8. Набор тарелочек для закусок. Медный сплав, монохромная и полихромная роспись эмалевыми красками (в. 2,3, дм. 41 см). Китай. Мастерские Гуанчжоу/ Кантона. Период Юнчжэн. Государственный музей Востока (Москва) [107, кат. № 17—25].

Ил. 9. Конская упряжь с изображением «древностей». Кожа, ткань, сплав на основе меди, перегородчатая эмаль, золочение (ширина пластин 2 см). Китай. Конец XIX в. Государственный музей Востока (Москва) [108, с. 164—165, № 141].

Ил. 10. Кольцо для салфетки. Медь, перегородчатая эмаль, золочение (4,8 × 3 см). Китай. Период Гуансюй. Государственный музей Востока (Москва) [108, с. 158, № 128].

Ил. 11. Дворцовая ширма семистворчатая (фрагмент). Дерево, лак, поделочный камень, слоновая кость, фарфор, металл, перегородчатая

эмаль, резьба, роспись (в. 235, ш. створки 47 см). Китай. Период Гуансюй. Государственный музей Востока (Москва) [166, с. 37—55].

Ил. 12. Горизонтальный свиток из серии «Гувань ту» (фрагмент). Пекинская придворная школа. Бумага, тушь, полихромная живопись (62,5 × 1502 см). 1728, Фонд Персиваля Дэвида (Лондон) [203, с. 252 — 253].

Ил. 13. Горизонтальный свиток из серии «Гувань ту / Древности» (фрагмент). Пекинская придворная школа. Бумага, тушь, полихромная живопись (64 × 2648 см). 1729. Музей Виктории и Альберта (Лондон) [203, с. 254 — 255].

Ил. 14. Этажерка множества сокровищ (*добао-гэ*) в дворцовой студии Фэньяцунь. Цзыцзиньчэн. Музей Гугун (Пекин) [194, с. 164, ил. 224].

Ил. 15. Пабло Пикассо. Скрипка. Резаное листовое железо, проволока, раскраска (100×63,7×18 см). 1915. Национальный музей Пикассо (Париж) [117, с. 127].

Ил. 16. Фрагмент декора дворцовой ширмы (см. Ил. 11). Китай. Период Гуансюй. Государственный музей Востока (Москва) [166, с. 37—55].

Ил. 17. Жан Батист Симон Шарден (1699—1779). Атрибуты искусств. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва) [147, с. 43].

Ил. 18. Ж.Б.С. Шарден. Атрибуты музыки. 1765. Лувр (Париж) [147, с. 41].

Ил. 19. Алтарный набор у гун («пять даров»). Серебро, перегородчатая эмаль, поделочные камни, дерево, лак (высота ваз 58 см; подсвечников 43 см; курильницы 22,7 см). Китай. Период Цяньлун. Музей Гугун (Пекин) [203, с. 138—139, № 44].

Ил. 20. Чжан Вэйбан. Вертикальный свиток «Суйчжао ту / Праздник весны». Шелк, полихромная живопись (137,3 × 62,1 см). Период Юнчжэн или Цяньлун. Музей Гугун (Пекин) [203, с. 186, № 82].

Ил. 21. Джузеппе Кастильоне/ Лан Шинин (1688—1766). Вертикальный свиток «Пинхуа ту/ Изображение вазы с цветами». Живопись тушью и красками (113,4 × 59,5). Дворцовый музей (Тайбэй, Тайвань) [Лан Шинин. Пекин: Хэбэй цзяоюй чубаньше. 2006. С. 79].

Ил. 22. Императрица У-хоу. «Дань пин хуа хуй /Ваза, вмещающая цветы [и] травы». XII в. Музей Гугун (Пекин) [184, с. 48, ил.13].

Ил. 23. Ян Брейгель Старший. «Ваза с цветами, ювелирные украшения, монеты и раковины». Медь, масло (65 × 45 см). 1606. Пинакотека Амброзиана (Милан) [17, с. 36—37].

Ил. 24. Ян Давидс де Хем (1606—1683/84). «Memento mori». Холст, масло (87,5 × 65 см) Галерея старых мастеров (Дрезден).

Ил. 25. Поднос с изображением «древностей». Металл, перегородчатая эмаль (37,3 × 23,5 см). Китай, вторая половина — конец XIX в. Государственный музей Востока (Москва) [108, с. 147, № 106].

Ил. 26. Фрагменты серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту/ Изображение наложниц (наследного принца) Иньчжэня». Пекинская придворная школа. Период Канси или Юнчжэн. Шелк, водяные краски, живопись в манере «тщательной кисти/ *гунби*» (размер каждой композиции: 184 × 98 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 258—259].

Ил. 27. «Салон Ротари» в подмосковной дворцовой усадьбе «Архангельское» (имении князя Н.Б. Юсупова, 1751—1831) [19, с. 64—66].

Ил. 28. Пьетро Антонио Ротари (1707—1762). Девушка с черной маской на голове. Холст, масло (45,2 × 35,5 см). Петербург, середина XVIII в. (Использовалась А. Ринальди при оформлении Портретной Китайского дворца в Ораниенбауме). Государственный музей-заповедник «Петергоф» (Санкт-Петербург) [99, с. 396, № 472].

Ил. 29. Жан Батист Грёз (1725—1805). Разбитый кувшин. Около 1772. Лувр (Париж) [45, с. 188].

Ил. 30—32. Фрагменты серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту». Пекинская придворная школа (см. Ил. 26). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 258—259].

Ил. 33. Часы настольные в виде павильона с фигурами «восьми бессмертных». Пекин. Цинские придворные мастерские. Период Цяньлун. Дерево, металл, расписная эмаль (88 × 51 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 200, № 95].

Ил. 34. Фрагмент серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту». Пекинская придворная школа (см. Ил. 26). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 258—259].

Ил. 35. Изображение наложницы и «древностей» (см. фрагмент справа). Живописная эмаль на металле. Китай, XVIII в. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) [74, с. 76, кат. № 88].

Ил. 36, 37, 39. Фрагменты живописной серии «Иньчжэнь фэй синлэ ту». Пекинская придворная школа (см. Ил. 26). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 258—259].

Ил. 38. Армиллярный планетарий. Англия, XVIII в. Медный сплав, золочение (дм. 36,8 см). Музей Гугун (Пекин) [192, с. 11, № 6].

Ил. 40. Святая Екатерина. Иконописец Виктор. XVII в. Византийский музей (Афины) [Монастырь святой Екатерины. Автор текста Джованна Маджи. Фиренца, Италия, 2007. С. 17].

Ил. 41—46. Альбомные листы из серии «Юнчжэн синлэ-ту /Игровые портреты (императора) Юнчжэна». Шелк, полихромная живопись (размеры каждого листа 34,9 × 31 см). Пекинская придворная школа. Период Юнчжэн. Музей Гугун (Пекин) [203, с. 248—251].

Ил. 47. Портрет императора Цяньлуна из серии «Один или двое». Пекинская придворная школа. Правление Цяньлун. Бумага, тушь, краски (77 × 147,2 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 283, № 196].

Ил. 48. Неизвестный художник с оригинала Г.К. Грота (1716—1749). Конный портрет Елизаветы Петровны с арапчонком. Петербург, середина XVIII в. Холст, масло (330 × 290 см). Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) [99, с. 18, 94, № 31].

Ил. 49. Неизвестный художник с оригинала С. Торелли (1760). Портрет Екатерины II с маской. Конец XVIII в. Холст, масло (68 × 51 см). Государственный Исторический музей (Москва) [Четыре чувства. Праздник в Петербурге XVIII века. Каталог выставки Государственного Исторического музея 6 июня —10 сентября 2003 года. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2003. С. 124 — 125, № 117].

Ил. 50. Д.Г. Левицкий. Портрет в карнавальном костюме Ф.П. Маковского в детстве. 1789. Холст, масло (116,7 × 89 см). Государственная Третьяковская галерея (Москва) [Четыре чувства. Праздник в Петербурге XVIII века. Каталог выставки. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2003. С. 118—119, № 111].

Ил. 51. Джузеппе Кастильоне/ Лан Шинин (1688—1766). «Мирное послание весны/ Пинань чунь синь ту» (фрагмент парного портрета императора Юнчжэна и принца Хунли — будущего Цяньлуна). Около 1736. Вертикальный свиток. Шёлк, тушь, краски (68,8 × 40,6 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 267, № 186].

Ил. 52. Неизвестный тибетский художник. Танка с портретом Цяньлуна в образе буддийского святого. Около 1758. Ткань, краски (108 × 63 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 142—143, № 47].

Ил. 53а, 53б. Фрагменты свитка из серии «Инспекционное путешествие императора Канси на Юг/ Канси нань сюнь ту». Пекинская придворная школа, 1691—1698. Шёлк, тушь, краски (высота каждого свитка 67,8 см). Музей Гугун (Пекин) [203, с. 86—89, № 13].

Ил. 54. Фрагмент полихромного свитка «Конные представления / Машу ту». 1755. Пекинская придворная школа, период Цяньлун. Шёлк, тушь, краски (размеры свитка: 221,2 × 419,6 см). Музей Гугун (Пекин) [194, с. 289, ил. 456].

Ил. 55а, 55б. Фрагменты полихромного свитка «Жалованное угощение в Ваньшюуане/ Ваньшюуань цыянь ту». 1755. Жан-Дени Аттире/ Ван Чжичэн или Джузеппе Кастильоне/ Лан Шинин и пекинские придворные художники периода Цяньлун. Шёлк, тушь, краски (размеры свитка: 225 × 425,5 см). Музей Гугун (Пекин) [194, с. 288, ил. 455].

Ил. 56а, 56б. Фрагменты полихромного свитка «Бракосочетание императора Гуансюй /Гуансюй-ди да хунь ту». 1889. Пекинская придворная школа, период Гуансюй. Музей Гугун (Пекин) [191, с. 24—27; 194, с. 46 — 47, № 61].

Ил. 57. Кэтрин Карл (1865—1938). «Портрет вдовствующей императрицы Цыси/ Да Цинго Циси-хуантайхоу» (1903) [12, с. 84].

Ил. 58. Пекинская придворная школа. «Портрет императрицы Сяочжэньсянь в повседневном костюме /Сяочжэньсянь хуанхоу чанфу сян». 1881. Полихромная живопись. Музей Гугун (Пекин) [194, с. 231, № 357].

Ил. 59. Пекинская придворная школа. «Си и цю тин ту» (портрет императора Даогуана и его семьи в осеннем саду). Период Даогуан. Полихромная живопись (181× 205,5 см). Музей Гугун (Пекин) [194, с. 279, № 434].

Ил. 60. Лубок «Торговля кипятком» из серии «Уличные торговцы». Конец XIX— начало XX вв. Бумага, ксилография, раскраска от руки анилиновыми красками и гуашью [Китайская народная картина няньхуа из коллекции В.М. Алексеева в собрании Государственного музея - заповедника «Ораниенбаум». СПб.: «Историческая иллюстрация», 2007. С. 15, № 16].

Ил. 61. Лубок «При блеске снега разносим людям сладости» из серии «Уличные торговцы». Конец XIX — начало XX вв. Бумага, ксилография, раскраска от руки анилиновыми красками и гуашью [Китайская народная картина няньхуа из коллекции В.М. Алексеева

в собрании Государственного музея - заповедника «Ораниенбаум». СПб.: «Историческая иллюстрация», 2007. С. 14, № 15].

Ил. 62. Джузеппе Кастильоне/ Лан Шинин и пекинские придворные художники. Свиток «Конный портрет императора Цяньлуна/ Даюэ кайцзя цима сян». 1739 или 1758. Шёлк, тушь, краски (322,5 × 232 см). Музей Гугун (Пекин) [194, с. 82—83; 203, с. 166—167, № 65].

Ил. 63. Пекинская придворная школа. «Портрет императора Цяньлуна в парадном одеянии/ Цяньлун хуанди чаофу сян». Вертикальный свиток, шелк, тушь, краски (242,2 × 179 см). Музей Гугун (Пекин) [59, с. 40—41, № 1].

Ил. 64. «Портрет императора Цяньлуна в образе (китайского) поэта/ Цяньлун хуанди сецзы сян». Полихромная живопись. Период Цяньлун [191, с. 94].

Ил. 65. Юнхэгун (фрагмент архитектурного комплекса). XVIII в. Пекин [194, с. 298, № 466].

Ил. 66. Часы-павильон из собрания пекинского дворца. Англия, XVIII век [193, с. 118].

Ил. 67. Жак Луи Давид. Переход Наполеона Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1800. Национальный музей (Мальмезон) [23, с. 129, № 47].

Ил. 68. Жан Огюст Доменик Энгр. Император Наполеон I. 1806. Музей армии (Париж) [33, цветная иллюстрация между стр. 192—193].

Ил. 69. Томас Лоуренс (Lawrence, 1769—1830). Принц-регент, будущий король Георг IV. 1816 [33, цветная иллюстрация между стр. 192—193].

Ил. 70. Парк летнего дворца Жэхэсингун (Бишу шаньчжуан) вблизи Чэндэ [Ancient Chinese Architecture. Beijing: Foreign languages press. 2002, p. 72].

Ил. 71. Императорский дворец Цзыцзиньчэн /Пурпурный запретный город в Пекине (вид сверху) [194, с. 139].

Ил. 72. План императорского дворца Цзыцзиньчэн эпохи Цин [191, с. 120].

Ил. 73. Главный внутренний двор пекинского дворца, пересеченный полукружьем Золотого канала (расположен у ворот Высшей гармонии/ Тайхэмэнь) [176, с. 20].

Ил. 74. Три важнейших дворцовых здания Тайхэдянь, Чжунхэдянь и Баохэдянь, окруженные просторными дворами, служили для проведения государственных приёмов [176, с. 21].

Ил. 75. Саньситан/ Зал трёх раритетов — художественная студия императора Цяньлуна в павильоне Янсиндянь [203, с. 44].

Ил. 76. Тайхэдянь (павильон Высшей гамонии) — главный приемный зал пекинского дворца Цзыцзиньчэн [176, с. 22].

Ил. 77. Интерьер павильона Высшей гармонии/ Тайхэдянь с императорским тронем в центре на возвышении [191, с. 18].

Ил. 78, 79. Виды Сада Императорских цветов (Юйхуаюань), размещенного вблизи гарема в северной части дворца Цзыцзиньчэн [190, ил. 65].

Ил. 80. Внутренние дворцовые ворота Тяньимэнь на севере ансамбля Пурпурного запретного города [190, ил. 76].

Ил. 81, 82. Юйхуагэ (Павильон цветов под дождём): внешний вид и интерьер тантрического храма в ансамбле пекинского дворца Цзыцзиньчэн [12, с. 54, 55].

Ил. 83. Комплекс зданий дворцовой библиотеки: слева видна крыша Вэньхуадянь (Павильона литературной славы) [194, с. 216, № 321].

Ил. 84. Ниншоугун (Дворец Спокойного долголетия): личные покои Цяньлуна на северо-востоке Пурпурного города [Ancient Chinese Architecture. Beijing: Foreign languages press. 2002, p. 20].

Ил. 85. Беседка в Ниншоугун хуаюань/ Саду цветов дворца Спокойного долголетия [190, ил. 125].

Ил. 86—88. Студия отшельника/ Цзюаньцинъюжэй во Дворце Спокойного долголетия Цяньлуна: общий вид Студии и фрагменты её живописного декора в западной технике «обманки» (трюмплей) [190, ил. 128; Лан Шинин. Пекин: Хэбэй цзяюй чубаньше. 2006. С. 137—139].

Ил. 89. Беседка [жалования] наград [по случаю весеннего] очищения/ Сишантин, выстроенная над рукотворным Каналом плавающих чаш/ Любэйцуй — одна из традиционных китайских построек Дворца Спокойного долголетия [190, ил. 124].

Ил. 90. Вид от ансамбля Цзыцзиньчэн на парковые постройки Горы прекрасного вида Цзиншань — высотные доминанты в центре цинского Пекина [176, с. 36].

Ил. 91. Вид на ламаистскую Белую пагоду/ Байта и другие постройки Острова яшмового цветения/ Цюньхуадао в пекинском парке Бэйхай [176, с. 39].

Ил. 92. Студия успокоения сердца/ Цзинсиньчжай — один из малых садовых ансамблей парка Бэйхай, выстроена в середине XVIII в. [176, с. 45].

Ил. 93. Беседки пяти драконов/ Улунтин появились в пекинском парке Бэйхай при династии Мин (видны три из пяти беседок) [176, с. 42].

Ил. 94. Зимний вид Круглого городка/ Туаньчэн в пекинском парке Бэйхай [176, с. 44].

Ил. 95. План трёх летних резиденций XVIII века в северо-западном предместье Пекина — садов Совершенной ясности (Юаньминъюань), Долгой весны (Чанчунъюань) и Прозрачной ряби (Цинъюань), разрушенных европейцами в период войн XIX в. [176, с. 56].

Ил. 96. Общий вид цинских летних резиденций под Пекином, называвшихся Три горы, пять парков/ Сань шань у юань [176, с. 58].

Ил. 97. Вид сада на Благоуханной горе/ Сяншань в северо-западном предместье Пекина [176, с. 61].

Ил. 98. Фрагмент камерного ансамбля Цзинсиньчжай, служившего местом медитации для наследных принцев (парк Бэйхай, Пекин) [25, с. 159].

Ил. 99. Гравюра Дж. Кастильоне/ Лан Шинина с видом утраченного ныне «европейского» дворца Цяньлуна в летней резиденции Юаньминъюань [206, с. 125, 128].

Ил. 100. Фарфоровый Трианон в Версале. Гравюра на меди. Франция, около 1680 [47, с. 35].

Ил. 101. Титульный лист книги Ralph Austen “A Treatise of Fruit Trees” (1653), изображающей фруктовый сад в голландской манере [87, с. 102].

Ил. 102. Дворцово-парковая резиденция в Санкт-Петербурге Летний сад Петра I (1672—1725, правил с 1689, император с 1721). Фото автора.

Ил. 103. Вид Сада львов/ Шицзылинь в городе Сучжоу на юге Китая [194, с. 105, № 141].

Ил. 104. План сада, соединяющего «пейзажность» с регулярностью, из книги Batty Langley “New Principles of Gardening, or the laying out and planting of parterres” (London, 1728) [87, с. 163].

Ил. 105. Вид на «Альгамбру» и «китайскую» пагоду Уильяма Чемберса в парке Кью вблизи Лондона (фрагмент английской гравюры, 1789) [47, с. 150].

Ил. 106. «Китайский» мостик на территории дворца в Вёрлитце, Германия [47, с. 2, фронтиспис].

Ил. 107. Постройки шинуазри в ныне утраченном садовом ансамбле Воксхолл (1744, Лондон) [47, с. 182].

Ил. 108. Резиденция генерал-губернатора Индии в Калькутте (1803), копирующая английскую усадьбу Кедлстон Холл в Дербишире (архитектор Уайатт/ Вайятт, 1746—1813) [29, с. 102].

Ил. 109. Уильям Александер (1767—1816). Изображение приёмных покоев летнего дворца Цяньлуна Юаньминъюань (34,5 × 48 см). Британская библиотека, Лондон [203, с. 61].

Ил. 110. Ихэюань — цинский летний дворец XIX в. (выстроен на месте ансамбля Цинъюань). Вид на постройки горы Ваньшоушань и озеро Куньминху [176, с. 47].

Ил. 111. Трехъярусный Большой театр/ Дасилоу (он же Студия радости и согласия/ Дэхэюань императрицы Цыси) в летней резиденции Ихэюань (Пекин) [194, с. 280, № 439].

Ил. 112. Постройки горы Ваньдоушань на севере дворцово-паркового ансамбля Ихэюань (вид сверху) [176, с. 48].

Ил. 113. Буддийский Террасный храм посвящения/ Цзетайсы в Западных горах/ Сишань (основан около VI—VII вв.) [176, с. 70].

Ил. 114. Храм в «тибетском стиле» на склоне горы Ваньшоушань в ансамбле Ихэюань (Пекин) [176, с. 52—53].

Ил. 115. Длинная галерея/ Чанлан на северном берегу озера Куньминху в ансамбле летнего дворца Ихэюань (XVIII—XIX вв.) [25, с. 165].

Ил. 116. Гармонизирующий желания сад/ Сецзюйюань — один из внутренних садов летнего дворца Ихэюань (Пекин) [Ancient Chinese Architecture. Beijing: Foreign languages press. 2002, p. 71].

Ил. 117. Торговая улица Сучжоу в ансамбле Ихэюань (Пекин) [176, с. 52].

Ил. 118. Вид озера Сиху в Ханчжоу, которое послужило прообразом рукотворного озера Куньминху в ансамбле Ихэюань (Пекин) [194, с. 107, № 148].

Ил. 119. Шицикунцяо/ Семнадцатипролётный мост на озере Куньминху в ансамбле Ихэюань (Пекин) [176, с. 50].

Ил. 120. Мраморный чайный павильон Цинъяньфан/ Цинский пиршественный корабль императрицы Цыси на озере Куньминху (Ихэюань, Пекин) [25, с. 169].

Ил. 121. Драконовая лодка. Слоновая кость, резьба, раскраска (дл. 91, 5, в. 58, ш. 23,5 см). Китай, период Цин [194, с. 158—159, № 217].

Ил. 122. Английский пароход «Грейт истерн» (1859), опередивший на полвека техническую революцию в судостроении (акварель Ч. Парсона) [78, с. 94].

Ил. 123. Фрагмент ансамбля Тяньтань/ Храма Неба в Пекине [176, с. 64].

Ил. 124. Павильон пурпурного света/ Цзыгуангэ (на западном берегу столичного озерно-островного парка Чжунхай/ Срединное море) — банкетный зал Цяньлуна, где отмечались военные победы императора; теперь — часть закрытой правительственной резиденции Пекина [194, с. 76, № 102].

Ил. 125. Ламаистская Белая пагода/ Байта (1651) на острове Цюньхуадао в парке Бэйхай [Ancient Chinese Architecture. Beijing: Foreign languages press. 2002, p. 59].

Ил. 126. Пекинские центральные парки Чжунхай/ Срединное море и Наньхай/ Южное море отделяет от парка Бэйхай/ Северное море мраморный мост [176, с. 46].

Ил. 127. Париж. Вид на Марсово поле и Эйфелеву башню [127, с. 107, № 93].

Ил. 128. Эктор Гимар. Вход в метрополитен. Париж. 1898—1904 [127, с. 134, № 126].

Ил. 129. Ансамбль английского Парламента. Вестминстер, Лондон [78, с. 45].

Ил. 130. Внутренний сад Сент-Джонс-Лодж в Риджентс-парке — один из общественных садов современного Лондона [174, цветная вклейка к с. 86].

Ил. 131. Фасад Камберлендской террасы в Риджентс-парке, Лондон [174, цветная вклейка к с. 86].

Ил. 132. Хрустальный дворец — павильон первой Всемирной промышленно-художественной выставки в Лондоне (гравюра XIX в.) [78, с. 82].

Ил. 133. Изображение вокзала в Паддингтоне (инженер И.К. Брюнель, 1806 — 1859) в жанровой живописи Уильяма Фритта (1861), использовавшего архитектурные эскизы вокзала [78, с. 92—93].

Ил. 134. Лаковое блюдо с росписью золотом (дм. 29,5). Китай (для экспорта в Европу), первая половина XIX в. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) [74, с. 158, № 173].

Ил. 135. Часы «Фантазия» (1925) Луи Картье — версия «китайского стиля» в русле Ар Деко, использующая подлинную китайскую скульптуру XVIII в. (размеры с постаментом: 22,7 × 22 × 10,6 см) [Искусство Картье. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже с 14 мая по 20 июня 1992. Париж: «Эдисион ду Месэн», 1992, с. 84, ил. 41].

Ил. 136. Мюзик-холл в Лондоне — «китайский стиль» рубежа XIX—XX вв. [47, с. 225].

Ил. 137. Полотно «Лето» Джона Аткинсона Гримсо (1836—1893) показывает господство китайских предметов (лаковой мебели, фарфора с росписью синим кобальтом) в интерьерах среднего класса Викторианской эпохи [47, с. 203].

Ил. 138. Фибус Левин изобразил танцевальную площадку в Креморнском парке Лондона (1864), оформленную в «китайском стиле» [47, с. 185].

РЕЗЮМЕ

Предметом исследования в публикуемой монографии явился стиль придворного китайского искусства периода правления маньчжурской династии Цин (1644—1911), позволяющий в особом ракурсе увидеть процесс адаптации Китая к системе общемирового искусства и культуры. Показано, что этот процесс был основательно подготовлен в конце XVII—XVIII вв. императорским меценатством и сделанными тогда же интеллектуальными и технологическими вложениями западных католических миссионеров в искусство цинского двора.

Утверждение европейских технологий и художественных приёмов в пекинской дворцовой живописи дополнялось духовными аспектами межкультурного взаимодействия: ряд появившихся тогда живописных произведений демонстрирует совмещение традиционных китайских и христианских идей и сюжетов. Так, цинский антикварный натюрморт (*байгу*/ «сто древних») выступает одновременно локальной версией западных «тщеславий» (*Vanitas*), что согласуется с программой христианизации Китая. Через миссионеров Ватикан предлагал собственный, сохраняющий актуальность и теперь, способ коллективного снятия экзистенциальных противоречий, альтернативный известным в Китае путям буддизма.

Служение миссионеров в Пекине, сблизившее традиционную китайскую живопись с западным искусством эпохи Просвещения, привело к обновлению китайской жанровой системы за счет рецепции натюрморта (*цзинь-хуа*), новых направлений в жанре портрета (театрализованных игровых изображений/ *синлэту*) и утверждения исторических тем, посвященных событиям придворной жизни, военным победам, ритуальным путешествиям императоров по южным провинциям. Стиль пекинской придворной живописи конца XVII—XVIII вв. представляется китайской версией шинуазри. Вместе с тем

осознание современности как актуальной темы изобразительного искусства роднит цинский Китай с Европой эпохи историзма.

Архитектура маньчжурского двора с периода Цяньлун (1736—1795) характеризуется тремя (общими также для живописи и ремесла) стилевыми направлениями — традиционным китайским (развивающим стиль предыдущей династии Мин, 1368—1644), «тибетским» и «европейским», что в структурном плане сближает её с западной эклектикой. Дворцово-парковая цинская архитектура XVIII—XIX вв. и принятые тогда в Пекине архаичные по своей сути принципы столичной планировки подтверждают значение династийной версии «китайского» стиля для сохранения опыта автохтонной традиции. Не менее значительна роль китайской ландшафтной архитектуры и градостроительства в системе западной эклектики эпохи историзма. Отличавшие уже цинский Пекин и (вслед за ним) «эталонные» европейские столицы XIX века Лондон и Париж градостроительные особенности близки современным требованиям, которые подразумевают среди прочего синтез в городском ансамбле свободной и регулярной планировки; присутствие в нём парковых зон; наличие сетевой структуры (в виде меридианных и широтных магистралей), согласующейся с традиционным китайским принципом *цзин-вэй*.

Трансформации китайского искусства и ремесла эпохи Цин во многом зависели от развития международного рынка, пережившего расцвет в XVII — начале XIX вв., когда ведение торговли находилось под контролем правящих в Китае императоров, с одной стороны, и английской Ост-Индской компании, с другой. Культурная стратегия маньчжуров, предвосхищая нынешнюю ситуацию в мировом искусстве, основывалась на популяризации официального (династийного) стиля посредством ремесленной рыночной продукции. Художественный рынок, стимулируя многоплановый обмен между Европой и империей Цин, обусловил повсеместное господство эклектики в форме шинуазри.

Влиянием китайско-европейского рынка объясняется структурное сходство не только придворной (пекинской) и экспортной (кантонской) версий шинуазри, но также всего цинского стиля и изоморфной ему по художественной природе европейской китайщины — стилевой надстройки XVII — XIX вв., развивавшейся в русле барокко, классицизма, рококо и эклектики эпохи историзма. Тотальное распространение эклектики как художественного метода, актуального поныне, коррелирует с очередным этапом кодификации опыта локальных культур. Потребность кодификации была в XVIII—XIX вв. осознана одновременно цинским Китаем, Англией и Францией. Связавший их торговый и культурный обмен, с одной стороны, способствовал решению проблем внутреннего обновления, с другой — формированию национальных (художественных) моделей параллельно в пекинском придворном искусстве, французской и английской ландшафтной архитектуре. Импринтинг традиций позволил всем трём странам использовать модели локальных культур как основу национальных версий эклектики XIX — XX столетий.

Если до эпохи Реформации европейская культура, оставаясь сущностной частью западной цивилизации, развивалась в диалоге с высшей духовной реальностью (Богом, Абсолютом, «Великим другим»), то кризис христианской религии вынудил западную культуру Нового времени к поиску других полюсов, способствующих её обновлению. Эту роль (уже в эпоху барокко) приняла на себя оппозиция «своего» и «чужого». Версии цинского стиля и ранней европейской китайщины, содержащие элемент «чужой» культуры («экзотики»), в структурном плане предвосхитили эклектику периода историзма и западный модернизм XX в. Внутренняя поляризация в «классических» версиях европейской китайщины определялась дискурсом «своего» и «чужого», не исключавшим, однако, и других оппозиций. Историзм XIX века, наряду с уже известными

противопоставлениями, характеризуется ещё и принципиально новой в системе эклектики оппозицией «высокого» и «низкого» (или «элитарного» и «профанного»), воспринятой массовым искусством XX в. и «высоким» стилем современности — гламуром.

Обладая эстетической природой и способностью универсального выражения невербализуемого духовного опыта, искусство всегда использовалось социумом в различных внеэстетических целях: этико-религиозных или (ставших теперь преобладающими) экономических и политических. «Заказ» на искусство со стороны государства, общественных и религиозных институтов создает условия для реализации искусства преимущественно как «подсистемы» или «функции» культуры. К эпохе модернизма изменилось качественное значение искусства, подобно самой культуре, образовавшего постоянно усложняющийся функционал, отдельные переменные которого коррелируют между собой.

Роль Китая эпохи Цин в формировании искусства и культуры модернизма в принципе сопоставима с ролью Франции и Англии — двух лидирующих тогда европейских стран. И это закономерно: китайско-европейский рынок XVII — XIX вв. представляется прототипом мирового рынка современности. Он по-своему предсказал рождение интернационального массового искусства — эклектичного явления, дополняющего любую традиционную (фундаментальную) культуру. Прямо или косвенно шинуазри и наследующие ему варианты китайского стиля периода историзма и гламура взаимодействуют с синхронно существующими формами западной религии, науки, философии, экономики и политики, то есть культурой данного периода в целом.

Рассматриваемый в монографии китайский стиль всё ещё остаётся областью эксперимента и важным фактором трансформаций мирового искусства, отражающим ситуацию диалога культур и задающим направление их развития поныне.

M. Neglinskaya
Chinoiserie of Qing Court (1644—1911)
and European Art Pre Modernism

SUMMARY

Main subject covered in the book is the style of Qing court art's (1644—1911), which allows one to see China's adaptation to the system of world art and culture in the special foreshortening. It is shown that this process was thoroughly prepared at the end of the XVII—XVIII centuries by imperial patronage and the intellectual and technological contributions made by Western Catholic missionaries into the Qing court art.

The adoption of European technologies and artistic techniques in the paintings of Beijing palace was supplemented by spiritual aspects of intercultural interaction. A number of paintings which appeared at that time demonstrate the combination of traditional Chinese and Christian ideas and plots. The still-life *baigu* 百古 ("antiques") is for example simultaneously a local version of the western vanities ("Vanitas"), which is consistent with the program of Christianization of China.

Through missionaries the Vatican offered its own, relevant and now, a way of collective removal of existential contradictions, as alternative to the well-known in China ways of Buddhism.

The work of missionaries in Beijing, which made connect traditional Chinese painting with Western Enlightenment art, led to renewal of Chinese genre system through adapt of the still-life (*jingwu-hua* 靜物畫), new directions of portrait genre (images in theatrical fancy-dresses / *xingle-tu* 行樂圖) and representations of historical themes on events court life, military victories, ritual travels of Qing dynasty emperors in the southern provinces.

The style of Beijing court painting in late XVII—XVIII centuries was the Chinese version of Chinoiserie. At same time the awareness of modernity as an

actual theme of fine art made China at the time of Qing dynasty rapprochement with the Europe of the historicism era.

The architecture of the Manchu courtyard, like as painting and craft the Qianlong period (1736—1795), is characterized by three style directions — traditional Chinese (developing style of the previous Ming dynasty, 1368—1644), "Tibetan" and "European", what in the structural plan brings her closer to the western eclecticism.

Palace and park architecture of the XVIII—XIX centuries and the archaic principles of the city planning, adopted in Beijing at the time, confirm the importance of the dynastic version of the "Chinese" style (*Chinoiserie*) for preserving the experience of the autochthonous tradition. Equally significant is the role of Chinese landscape architecture and town planning in the system of the western eclecticism into the historicism era. The urban development which adopted in Beijing at Qing time and after it in the European capitals — London and Paris at the XIX century — are close to modern requirements, implying among other things the synthesis in the city ensemble of free and regular planning; presence in it of park areas and network structure (in the form of meridian and latitudinal avenues), what consistent with the traditional Chinese principle of *jing-wei* 經緯.

Transformations of Chinese art and crafts of the Qing era largely depended on the development of the international market, which flourished in the 17th and early 19th centuries, when trade was controlled by the ruling emperors in China, on the one hand, by East India Company on the other. The cultural strategy of the Manchus, anticipating the current situation in the world art, was based on the popularization of the official (dynastic) style through China art and craft market products.

The art market, stimulating a multifaceted exchange between Europe and the Qing Empire, caused the universal dominance of eclecticism in the form of a "Chinese" style (*Chinoiserie*). The influence of the Sino-European market can explain the structural similarity not only *Chinoiserie* versions

of Beijing court art and Cantonese export, but also of the whole Qing style and isomorphic to it Chinoiserie versions as superstructures of the European art styles into the 17th — 19th centuries that developed in the baroque, rococo and eclecticism of the historicism era.

The dominance of eclecticism as an art method, which is relevant today, correlates with the current codification phase of the local cultures experience. The need for codification of their own cultural experience in the XVIII — XIX centuries is perceived simultaneously by China, England and France. The trade and cultural exchange that linked them on the one hand helped to solve the problems of internal renewal, on the other - helped the formation of national artistic models in court art of Beijing and also in French and English landscape architecture. Culture codification allowed all of the three countries to use there local models as the basis for national versions of the eclectic XIX — XX centuries.

If before the Reformation the European culture, remaining an essential part of Western civilization, developed in a dialogue with the highest spiritual reality (God, Absolute, "Great Other"), the crisis of the Christian religion forced the Western culture of New times to start search for other poles that contributed to her renewal. The opposition of the "own" and "other" culture plays this role already in the art of Baroque era. Versions of the Qing style and the early European Chinoiserie were containing an element of "alien" culture ("exotic"). They anticipated the eclecticism of historicism period and Western modernism of the twentieth century in structural terms.

The internal polarization in the classical versions of the European Chinoiserie was determined by the discourse of "own" and "other", not excluding, however, other oppositions. The historicism of the nineteenth century, along with the already known oppositions, is also characterized by the (new in the eclectic system) "high" and "low" or "elite" and "populare" opposition, inherent to the works of mass art and to "high" style of modernity — glamor.

Possessing an aesthetic nature and the ability of expression of non-verbalized spiritual experience, art has always been used by the society in various no-aesthetic ethical-religious or economic and political (now predominant) purposes. The need on art the state, public and religious institutions creates conditions for the realization of art primarily as the "subsystems" or "functions" of culture. The qualitative significance of art has changed in the modernism era. Like the culture itself, the art has become an ever-increasing functional, the individual variables of which correlate with each others.

The role of Qing Empire Chinas in shaping the art and culture of modernism is comparable to the role of France and England — the two leading European countries. And this is clear: the Sino-European market of the XVII — XIX centuries was a prototype of the world market of modernity. In his own way he predicted the birth of international mass art — an eclectic form that complements any traditional (fundamental) culture. The Chinoiserie and all variants of the "Chinese" style of the historicism and period of glamor are interacting with synchronously existing forms of Western religion, science, philosophy, economics and politics, that is, the culture of this period as a whole.

Considered in the monograph the Chinoiserie phenomenon is still an area of experiment and an important factor in world art transformations, reflecting the situation in the dialogue of cultures in to this day.

О монографии М.А.Неглинской
*«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ ЦИНСКОГО ДВОРА (1644–1911)
И ЕВРОПЕЙСКИЙ ПРЕДМОДЕРНИЗМ»*

Публикуемая монография доктора искусствоведения Марины Александровны Неглинской дает сравнительный анализ явления «шинуазри» в пекинской придворной живописи, ремесле и архитектуре эпохи Цин (1644—1911), с одной стороны, и соответствующих видах европейского искусства XVII — XIX веков, с другой стороны. Это позволяет автору впервые среди отечественных специалистов рассмотреть «китайский стиль» как эклектичный по своей сути феномен мировой художественной культуры, восходящий к эпохе Просвещения и предвещающий подобные явления искусства эпохи историзма. Для обозначения предшествующей модернизму западной культуры Нового времени, хронологически совпадающей с правлением в Китае маньчжурской династии Цин, М.А. Неглинская использует термин «предмодернизм».

В монографии показано, что процесс адаптации цинского Китая к современной ему европейской культуре был основательно «подготовлен в конце XVII—XVIII вв. императорским меценатством, а также интеллектуальными и технологическими вложениями западных католических миссионеров в искусство цинского двора». Детальная *реконструкция процесса этнокультурного взаимодействия дала автору основания утверждать*, что «стиль пекинской придворной живописи конца XVII—XVIII вв. представляется китайской версией шинуазри», и что осознание в ней «современности как актуальной темы изобразительного искусства» роднит эту живопись с искусством Европы эпохи историзма (см. Резюме).

Раскрывая проблему участия Поднебесной империи в формировании западного модернизма, Неглинская привлекла

обширный материал декоративно-прикладного искусства, позволивший увидеть в китайско-европейском художественном рынке XVII — начала XX веков прототип современного мирового рынка искусств, а в шинуазри — прообраз гламура. Профессиональный интерес к рассматриваемому феномену обусловлен хорошим знанием специфики цинского искусства, полученным за многие годы работы в московском Государственном музее Востока: Неглинская является также автором монографий «Китайские ювелирные украшения периода Цин: история, семантика, эстетика» (М., 1999) и каталога-монографии «Китайские перегородчатые эмали XV — первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока» (М., 2006).

Методика данной монографии, охватывающей, наряду с XVIII столетием также период эклектики XIX — начала XX вв., качественно развивает системный подход к проблеме «китайского стиля» в империи Цин и Европе, впервые предложенный автором в книге «Шинуазри в Китае (1662—1795)», М., 2012/2015.

Параллельно с искусствоведческим в монографии применяется культурологический анализ, поскольку, по замечанию автора, «искусство как “подсистема” или “функция” культуры всегда использовалось социумом в различных внеэстетических целях: этико-религиозных или (ставших теперь преобладающими) экономических и политических». Справедливо отмечая, что понятие «шинуазри» согласуется обычно с пристрастием Запада к «экзотическим культурам Востока», проявившим себя в живописи и прикладных произведениях классических европейских стилей XVII — XIX вв., автор видит их отражение в цинском искусстве на уровне технологического, жанрового и формально-стилевого подобию вещей.

Вместе с тем проявившееся на Западе влияние традиционного Китая XVIII—XIX вв. Неглинская связывает не только с ремеслом, но и с ландшафтной архитектурой, *рассматривая в контексте шинуазри*

эволюцию французского регулярного и английского пейзажного садов, а также градостроительные преобразования западных столиц Парижа и Лондона периода историзма. Как убедительно показано в книге, сходство французской и английской столиц XIX века с цинским Пекином обусловлено синтезом в городском ансамбле свободной и регулярной планировки; присутствием в нём парковых зон; наличием сетевой структуры в виде меридианных и широтных магистралей, согласующейся с традиционным китайским принципом цзин-вэй.

Принципиальной новизной характеризуется отношение автора к феномену эклектики, в которой прослеживается *методика, объединяющая* в мировой культуре «предмодернизма» явления *шинуазри, историзма и гламура*. По существу М.А. Неглинская предлагает здесь особый методологический подход к эклектике, учитывающий присутствие в её структуре одновременно локальных традиций и историко-культурных примет текущего времени, совокупность которых обусловила формообразование в искусстве XIX века и современности. В монографии детально рассматривается структурное родство цинского стиля и изоморфной ему по художественной природе европейской китайщины — стилевой надстройки XVII — XIX вв., развивавшейся в русле барокко, классицизма, рококо и эклектики эпохи историзма. Убедительно показано, что эклектика как художественный метод равно свойственна пекинскому придворному искусству, французской и английской ландшафтной архитектуре.

Постановка проблемы стиля в связи со «стилевой надстройкой» шинуазри и эклектикой XIX — начала XX веков побудила Неглинскую рассмотреть изменение соотношений культуры и искусства как одной из её «функций», произошедшее в ходе адаптации Китая к общемировой (западной) культурной и художественной системе. Как резонно полагает автор книги, падение авторитета христианской

религии и связанный с ним кризис оппозиции «божественного» и «человеческого» в искусстве вынудил западную культуру Нового времени к поиску других полюсов, стимулирующих процесс обновления в эклектике периода историзма и западном модернизме. Отмечено, что историзм XIX века, наряду с уже известными оппозициями, характеризуется ещё и принципиально новым в системе эклектики противопоставлением «высокого» и «низкого» (или «элитарного» и «профанного»), воспринятым массовой культурой XX века и «высоким» стилем современности — гламуром.

Глубоко обоснованная авторская концепция подкрепляется историко-культурной реконструкцией процесса взаимодействия двух цивилизаций и представляет собой значимый вклад в изучение изобразительного и ландшафтного искусства в системе культуры. В многоаспектном анализе стилевых течений, характеризующих искусство Запада и Востока, автору удалось убедительно раскрыть глобальную проблему слияния традиции и новаций, весьма значимую для развития современных художественных школ.

Вызывает принципиальное согласие основополагающий вывод исследования о том, что роль Китая эпохи Цин в формировании искусства и культуры модернизма в принципе сопоставима с ролью Франции и Англии — двух лидирующих тогда европейских стран. И это закономерно: «китайско-европейский рынок XVII — XIX вв. представляется прототипом мирового рынка современности. Он по-своему предсказал рождение интернационального массового искусства — эклектичного явления, дополняющего любую традиционную (фундаментальную) культуру» (см. Резюме).

Исследование М.А. Неглинской обладает бесспорной научной новизной. Тема его обстоятельно разработана и сохраняет актуальность в условиях глобализации современного мира. Автором проделана объемная работа, выводы которой являются основательно

аргументированными, взвешенными и потому убедительными. Выявленные взаимосвязи в трансформациях мировой культуры (свойственные ей и теперь) во многом зависели от развития международного рынка, пережившего расцвет в XVII— начале XIX вв., когда «ведение торговли находилось под контролем правящих в Китае императоров, с одной стороны, и английской Ост-Индской компании, с другой. Художественный рынок, стимулируя многоплановый обмен между Европой и империей Цин, обусловил повсеместное господство эклектики в форме шинуазри».

Рассмотрев исчерпывающе глубоко генезис «китайского стиля» и эволюцию эклектики, автор видит процесс взаимовлияния художественных традиций в его перспективе, утверждая, что «китайский стиль всё ещё остаётся областью эксперимента и важным фактором трансформаций мирового искусства, отражающим ситуацию диалога культур и задающим направление их развития поныне».

Монография М.А. Неглинской *«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ ЦИНСКОГО ДВОРА (1644–1911) и ЕВРОПЕЙСКИЙ ПРЕДМОДЕРНИЗМ»* открывает новые ракурсы в осмыслении истории мировой художественной культуры. Адресованное, прежде всего, искусствоведам и специалистам по культуре Дальнего Востока, это исследование, думается, будет востребовано широким кругом читателей, интересующихся историей мирового искусства Нового времени.

Батырева С. Г.
эксперт РАН, ведущий научный сотрудник
Калмыцкого научного центра РАН,
доктор искусствоведения



Уважаемые читатели!

**Издательство «Спутник+»
предлагает:**

-  **ИЗДАНИЕ И ПЕЧАТЬ МОНОГРАФИЙ, КНИГ** любыми тиражами (от 50 экз.).
 - ✓ Срок - от 3-х дней в полноцветной и простой обложке или твердом переплете.
 - ✓ Присвоение ISBN, рассылка по библиотекам и регистрация в Книжной палате.
 - ✓ Оказываем помощь в реализации книжной продукции.
-  **ПУБЛИКАЦИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ** для защиты диссертаций в журналах по гуманитарным, естественным и техническим наукам.
 - ✓ Журнал «Естественные и технические науки» входит в перечень ВАК.
-  **ПРОВЕДЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАОЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ** по всем научным направлениям для аспирантов, соискателей, докторантов и научных работников.
-  **ПУБЛИКАЦИЯ СТИХОВ И ПРОЗЫ** в журналах «Российская литература», «Литературный альманах «Спутник» и «Литературная столица».
- + **Набор, верстка, корректура и редакция текстов.**
- + **Печать авторефератов, переплет диссертаций (от 1 часа).**
- **Переплетные работы, тиснение, полноцветная цифровая печать.**

*Наш адрес: Москва, 109428, Рязанский проспект, д. 8А
тел. (495) 730-47-74, 778-45-60, 730-48-71 с 9 до 18 (обед с 14 до 15)
<http://www.sputnikplus.ru> e-mail: print@sputnikplus.ru*

Неглинская Марина Александровна

КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ ЦИНСКОГО ДВОРА (1644–1911) И ЕВРОПЕЙСКИЙ ПРЕДМОДЕРНИЗМ

Издательство «Спутник +»
109428, Москва, Рязанский проспект, д. 8А.
Тел.: (495) 730-47-74, 778-45-60 (с 9.00 до 18.00)
Подписано в печать 20.07.2018. Формат 60×90/16.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 27. Тираж 500 экз. Заказ 1889.
Отпечатано в ООО «Издательство «Спутник +»