
REFERENCES

1. *Bajguzina E. N.* Interpretacija antichnogo nasledija v teatral'no-dekoracionnom tvorchestve. L. S. Bakst: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved., 2008.
2. *Kliks R. R.* Hudozhestvennoe proektirovanie ekspozicij: Monografija. M.: Vysshaja shkola, 1978.
3. Oficial'nyj press-reliz k vystavke «Djagilev. Nachalo», GRM, 2009 g. <http://mkrf.ru/news/regions/northwest/detail.php?id=77950>.
4. Oficial'nyj sajt Gosudarstvennogo Ermitazha: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2009/hm4_1_229.html

H. G. Surajeva

ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ И ЕГО КАРТИНА «СТО ЛОШАДЕЙ»

Джузеппе Кастильоне (1688–1766) является самым известным европейским художником, работавшим при китайском дворе. Он создал около двухсот картин в неповторимом специфическом стиле, совместившем в себе европейскую и китайскую техники живописи. Автор анализирует центральное произведение в его творчестве — свиток «Сто лошадей». В статье описываются история создания, технические приемы и семантика картины.

Ключевые слова: Джузеппе Кастильоне, «Сто лошадей», китайская живопись, синтез.

N. Surajeva

GIUSEPPE CASTIGLIONE AND HIS PAINTING «ONE HUNDRED HORSES»

Giuseppe Castiglione (1688–1766) is the best known European artist who worked at the Chinese Court. He created nearly two hundred paintings in a unique particular style which combines the European and Chinese painting techniques. In this article his central work — the scroll «One Hundred Horses» is examined and the painting's creation background, techniques and semantic patterns are described.

Keywords: Giuseppe Castiglione, «One hundred horses», Chinese painting, synthesis.

В жизни китайского народа на протяжении многих веков большую роль играла лошадь, может быть, поэтому ей отводится особенное место в китайской живописи. Среди известных художников, изображавших лошадей, следует назвать мастеров династии Тан (618–907) Цао Ба и Хань Ганя, немного позднее сунская эпоха (960–1127) подарила Китаю такого художника, как Ли Гунлинь. Во времена династии Юань (1279–1368) трудился Чжао Мэнфу. В цинскую эпоху (1644–

1911) непревзойденным мастером в изображении скакунов стал иезуитский художник итальянец Джузеппе Кастильоне (1688–1766), известный в Китае под именем Лан Шинин. Несмотря на то что Кастильоне был итальянского происхождения, он прочно занял место в истории китайской живописи. Прибыв в Китай в возрасте 27 лет, он прожил здесь 51 год, став придворным художником при правлении трех императоров: Канси, Юнчжэна и Цяньлуна.

Работая при цинском дворе, Кастильоне стал первым посредником, посвятившим себя поиску гармонии между китайской и европейской живописью, пытавшимся создать искусство, вмещающее в себе все самое лучшее от живописных традиций двух сторон света. В своих картинах он соединил перспективу, светотень, яркость красок с традиционным китайским стилем, с китайской темой и художественными материалами. В Китае кроме занятий живописью он также принял участие в дизайне зданий в европейском стиле для императорского сада Юань-мин-юань (圓明園, «Сад совершенной ясности»). Являясь иезуитом, он заручился поддержкой императора Цяньлуна для иезуитской миссии в Китае. Кастильоне оставил после себя много портретов императорской семьи, картин животных и птиц, тематических произведений, но самое большое место в его живописи занимает тема лошадей, где центральным произведением, исходя из масштабов и времени, потраченного на написание этой картины, следует назвать свиток «Сто лошадей». Это одна из ранних работ Кастильоне размером 94,5 × 776,2 см, где изображается выпас лошадей осенью. В настоящее время работа находится в государственном музее Гугун в Тайбэе. Так как китайский свиток мог содержать обширные панорамные перспективы, живопись в этом формате принято считать главной работой в творчестве художника [10, с. 17].

Кастильоне приступил к работе в 1723 г. по поручению императора и трудился над ней 5 лет. Как отмечают французские исследователи китайского искусства Сесиль и Майкл Бердлей, «Кастильоне, будучи хорошо знаком с китайскими вкусами, изобразил лошадей, качающихся на траве, скачущих и резвящихся одна возле другой в свежей, спокойной атмосфере сельской местности, так же, как он видел на картине, предложенной ему как образец» [8, с. 119]. Последнее указание на образец позволяет высказать предположение, что рассматри-

ваемое полотно Кастильоне, возможно, было вдохновлено известной картиной Ли Гунлиня (1049–1106) «Подражание "Выпасу лошадей" Вэй Яня», имевшей 46 см в ширину и 425 см в длину, при этом автор уместил на ней 1200 лошадей и более 140 конюхов и чиновников (хранится в музее Гугун в Пекине).

Сто лошадей показаны в различных состояниях, каждая — за своим занятием. Сцена передана очень натуралистично. Движение происходит справа налево. Картина начинается с того, что три лошади уже завершили переправу через реку, за ними подтягиваются остальные. Какая-то часть задержалась на противоположном берегу, утоляя жажду у реки; часть лошадей спокойно отдыхает в гуще деревьев, почесываясь и резвясь с молодым потомством. Еще правее мы видим сцену любовных игр животных на открытой местности. Сразу на заднем плане за этой сценой разворачивается другая, где загонщик хочет заарканить одну из трех лошадей. Далее на переднем плане снова — сцена, изображающая отдыхающих животных: часть их прилегла на скудной осенней траве, другие — стоят, перенюхиваясь. Сразу за ними вдалеке виден небольшой табун скачущих лошадей, напуганных двумя загонщиками, один из которых уже заарканил белого скакуна. Еще правее на переднем плане — сцена из отдыхающих лошадей, лежащих, сбившись в кучу. В самом правом углу картины размещена древняя сосна с толстым извилистым стволом и ветвями. Вблизи дерева щиплют траву два пятнистых скакуна и, о чем-то задумавшись, стоит третий, белоснежного окраса. За ними на заднем фоне разбита пастушья палатка, у которой о чем-то мирно беседуют два загонщика, а третий, в двух шагах от них, наблюдает за движением всего табуна. Картина написана в желтовато-коричневато-зеленых тонах, наполнена спокойствием и гармонией.

Кастильоне, используя градацию света и тени, придал картине почти реалистиче-

ское ощущение. Деревья, хотя и написаны в традиционном китайском стиле с крючковатыми стволами и ветвями, но с применением тени. Хотя, если сравнивать с европейскими картинами, контраст между светлыми и темными тональностями сведен к минимуму. У картины — один источник света, находящийся справа. Есть перспектива, о чем можно судить по уменьшающимся в пропорции по мере отдаления деревьям, лошадям и людям. На дальнем фоне почти не видно очертаний холмов и гор, а деревья нарисованы бледными, почти прозрачными красками. Горы в левом углу картины написаны в европейской манере. На заднем плане картины можно увидеть полуобнаженную фигуру загонщика — ситуация ранее не приемлемая в китайской живописи. Нужно отметить, что в китайской традиционной живописи не было места обнаженной натуре.

Это, пожалуй, самое яркое отличие китайской живописи от европейской. Как справедливо замечает американский исследователь китайского искусства Джон Кальвин Фергусон (J. C. Ferguson), изображение обнаженного человеческого тела в традиционном китайском искусстве рассматривалось как нечто маргинальное. Соглашаясь с вышесказанным наблюдением, хочется воспроизвести и ход рассуждений этого ученого. «Человеческое тело, — пишет Д. Ж. Фергусон, — было главным объектом внимания для греков как в графическом, так и в пластическом искусстве. Они изучали его "в каждой позиции: отдыхающим и в действии". Эта греческая традиция имела влияние на европейское искусство и сделала человеческое тело, обнаженное или одетое, "высочайшим предметом для проявления высочайшей власти художника"».



Китайские же художники никогда не имели такого идеала. Для них изображение обнаженного тела считалось порнографической картиной, и самым известным примером является свиток, выполненный во время династии Сун, изображающий императрицу Ян Гуйфэй, покидающую свою ванну *in puris naturalibus*. Такой рисунок был назван "индивидуальной забавой" (*mi xi*). Были грубые варианты на эту тему, такие как свиток Чжоу Фана, который просто неприличен, но изображение Ян Гуйфэй, покидающей ванну, которую в западном мире посчитали бы должным изучением красоты человеческого тела, помещен в тот разряд, что и грубые варианты. Другими словами, тело без одежды всегда было табу» [9, с. 59].

Имея в виду отмеченные выше особенности развития китайского изобразительного искусства в рассматриваемый период времени, обратимся к материалам, которые позволяют судить о подготовительной работе Кастильоне над картиной «Сто лошадей». Как видно из чернового варианта этой картины, о чем подробнее речь пойдет ниже, первоначально Кастильоне нарисовал всадника на лошади, переправляющегося через реку, обнаженным до пояса. Но в окончательном варианте этот человек уже полностью одет. Таким образом, Кастильоне оставил только одну из двух полуобнаженных фигур — ту, что на дальнем плане и не так бросается в глаза. Кастильоне также с большой точностью передал промокшие гривы и хвосты переправившихся через реку животных. Сельская местность на картине подана с низким горизонтом, согласно правилам перспективы, действующим на Западе. В подражание китайцам он изобразил лошадей в «летащем галопе», что, по мнению Сесиль Бердлей, никогда не делалось европейцами до этого [8, с. 119]. Другой исследователь, Бернард Шильдс, подсчитал, что это произошло за 66 лет до того, как такая манера изображения лошадей появилась в европейской жи-

вописи [11]. Со слов Патрисии Б. Вельч, в китайском искусстве скачущие лошади приобрели популярность еще во второй половине XV века при правлении императора династии Мин — Чэнхуа (1465–1487) [12, с. 133–134].

Между тем из собственно китайских элементов здесь можно перечислить следующие черты. Во-первых, можно сказать, что работа Кастильоне вполне соответствует эстетическим понятиям китайцев об идеальной картине. «Нарисованные фигуры должны смотреть и беседовать. Цветы и фрукты должны быть направлены по ветру и смочены росой. Птицы должны щебетать, животные бежать. Общее настроение картины должно подняться выше реальных вещей. Горы и воды, леса и родники должны быть чистыми, спокойными, уединенными и широкими, дома и хижинки — иметь глубину и удаленность. Подножие горы должно иметь чистое отражение в воде. Истоки потоков должны быть ясно обозначены. При таких качествах, даже если художник не знаменит, его работу определят как работу большого мастера». Так писал художник и каллиграф Дун Цичан, живший в 1555–1636 гг. минской эпохи [3, с. 108]. Во-вторых, нужно отметить изображение реки, которая на среднем и дальнем плане передается как пустое пространство. Белые пятна, не заполненные рисунком части свитка, являются одной из особенностей китайской живописи. По-китайски они звучат как «тянь-ди» (Небо — Земля) или «кунбай» (пустотно-белое). Эти пятна имеют свое философское значение в традиционном изобразительном искусстве Китая. Пустое пространство «согласно буддийской философии имело такую же сущность, что и «твердые» формы» [10, с. 133]. Как говорит российский китаевед Е. В. Завадская, «между Небом и Землей разыгрывается основное "живописное действие". Но Небо и Земля не пассивны, они вторгаются своей белой пустотой (это то облако, то разлившаяся река) в главное

изображение. Здесь, в идее единства противоположностей, прежде всего сказывается даосский характер теории живописи» [4, с. 163]. Далее, как продолжает автор «в "Дао дэ цзине" (глава XI), раскрыто содержание пустоты. Эта насыщенная смыслом пустота в некотором отношении аналогична известной даосской системе "увэй" — недеяния, то есть кажущегося недеяния, в котором скрыта большая энергия. Лаоцзы считал "сюй" идеалом познания, который достигается максимальной сосредоточенностью духа. В "Чжуан-цзы" среди атрибутов, характеризующих дао, имеется также категория "сюй" — пустота. Пустота, покой, безмолвие бездны, нуль деяния — все это линия Неба и Земли, апогей дао» [4, с. 164]. В левом углу картины также посредством пустотного пространства изображена полоса тумана, отделяющая раскинувшийся внизу пейзаж от могучих гор. Еще классик пейзажной живописи Го Си, живший в начале XI века, утверждал, что «когда гора без дымок и облачков, то она словно весна без цветов и травы» [2, с. 89].

Группа деревьев написана согласно китайским канонам живописи, о чем свидетельствуют обнаженные корни деревьев и витиеватость стволов. Ведь китайская практика учила: «Если рисуешь группу деревьев, — у одного из них или двух выяви корни. Этим разобьешь застылость, одервенелость. Но для этого нужно отбирать деревья — пусть они будут насколько возможно изогнутые и узловатые» [5, с. 59]. Согласно китайским канонам написана кора сосны, которая должна походить на чешую, о чем в своих «Тайнах живописи» писал известный поэт и художник Ван Вэй [1, с. 70]. А художник Цзин Хао считал идеальной сосну, которая «возвышалась в воздухе, как извивающийся дракон, пытаясь достичь облаков» [6, с. 74]. Даже если смотреть на пропорции близко- и дальнерасположенных деревьев, то и здесь соблюдаются законы китайской живописи.

Деревья на ближнем плане не высоки. «Деревья есть на горах, есть и у вод. Те, что на горах, вместе с толстым слоем земли, — это сосны, высотой во много саженей; те, что у вод, где тонкий слой земли, — это малые деревья в несколько саженей», — учил в своих «Тайнах живописи» Го Си [2, с. 90]. «Есть лаковое дерево, дубы, вязы, ивы, тутовые деревья и софора, и каждое дерево имеет разную форму и свои отличительные особенности. Они подобны разошедшимся мыслям, которые нужно привести к единству и каждую понять отдельно», — писал мастер пейзажа «периода пяти династий» Цзин Хао [6, с. 76].

Ну, и самое важное: символическое значение изображаемых на картине предметов. Лошади — это символ скорости, выносливости, быстрой победы. В левой части композиции изображен молодой дуб с голыми ветвями на вершине. В китайской живописи дуб — это символ мужской силы. Далее, ближе к центру, изображены ива, сосна, клен, софора и лаковое дерево. Ива — это буддийский символ смирения. Она считается знаком весны. Кроме того, этому дереву приписывают власть над демонами; оно может изгнать их — стоит только попросить [7, с. 146]. Сосна — это символ долголетия, непоколебимости, стойкости. Для передачи осенней поры на картине практически всегда используются красные листья клена. Они легко притягивают внимание, создавая лирическое настроение. Листья клена в китайской живописи часто выступают в паре с хризантемами, таким образом выражается желание иметь все в изобилии. Слово «хризантема» «цзю» (*ju*) звучит так же, как и слово «все», «полностью», тогда как клен «фэн» (*feng*) звучит почти так же, как «обильный», «богатый». Софору еще называют деревом китайских ученых, это одно из самых распространенных деревьев в Пекине. Со времен династии Сун (420–479) это дерево воплощало три значения: встречу с бессмертными, репродукцию и удачу.



Не посвященный в китайскую живопись человек, возможно, и не обратит внимания на маленькие древесные грибы красного цвета, изображенные на корнях у основания сосны на переднем плане. Между тем нам представляется довольно распространенный предмет в китайской живописи — грибы линчжи (*Glossy ganoderma*), снижавшие популярность как «священные грибы», или «растение бессмертия», также известные как *ruishi* и *lingcao*. Впервые о медицинских свойствах линчжи упоминается в древнем китайском манускрипте о травах, созданном при династиях Цинь и Хань (221 г. до н. э. — 220 г. н. э.), «Shen Nong Ben Cao Jing» («Божественность медицинских агрокультур»), где утверждается, что они не только могут лечить и предупреждать болезни, но также продляют жизнь. Поэтому они ассоциировались с долголетием и бессмертием, и считалось, что они являются главным ингредиентом

эликсира бессмертия. Привлекает внимание тот факт, что верхняя часть китайского скипетра жуи (如意) (который указывает на дворянство и ранг) похожа на грибы линчжи. Грибы, таким образом, символизируют выражение «жуи» (*ruyi*), что означает «по Вашей воле», и часто сочетаются с другими символами. Например, в сочетании с вечнозеленым растением Родеей японской (*Rohdea japonica*) они выражают пожелание «*wanshi guyi*» («Пусть исполнятся все ваши желания») [12, с. 50]. В нашем случае Кастильоне изобразил линчжи в сочетании с сосной, и такой дуэт «*changshou guyi*» можно расшифровать как «Желаю долголетия».

На протяжении веков линчжи интегрировали в китайское искусство и культуру благодаря своему престижному статусу в традиционной китайской медицине. Начиная с первой китайской династии, картины, украшения, здания и скульптуры богов и

бессмертных имели при себе линчжи как символ божественности, долголетия и удачи. Изображение линчжи можно найти как в Запретном городе, так и в Летнем дворце в Пекине в качестве свидетельства их ценности, а отличительная форма грибов была любимым орнаментом дизайна на предметах, используемых членами королевской семьи и знатью.

Кастильоне, работая в императорском дворце, очень серьезно подходил к написанию своих картин. Большинство его работ написаны темперой на шелке. Так как живопись на шелке не допускает исправлений, в отличие, например, от масляной живописи, где художник может неоднократно поправлять написанное, снимать слой краски или создавать новые сюжеты на уже написанных картинах, Кастильоне требовалось прорабатывать каждую деталь на подготовительном рисунке на бумаге, прежде чем перенести замысел на шелк. Как говорит Сесиль Бердлей, живопись темперой «не позволяет художнику рисковать на поверхности рисунком, пока не будет четкого и окончательного образа. Линии кисти на шелке почти невозможно стереть. Более того, поглощающая способность ткани требует света и очень твердой руки, которая, используя фразу Энгра, должна быть подобна "изысканной мухе, кружащейся перед оконным стеклом"» [8, с. 119].

Обязательной процедурой было также получение одобрения императора на создание будущей картины. И только получив согласие, художник приступал к работе над оригиналом, для которого применялась не только более ценная бумага или ткань, но также задействовались дорогие минеральные краски, а сам рисунок был гораздо более детализированным. В настоящее время

известны два черновых варианта картины «Сто лошадей», написанные на бумаге и такого же размера, что и оригинал, и практически с ним схожие. Один находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, другой — в частной коллекции.

Картина «Сто лошадей» не может не восхищать нас той легкостью, с какой Кастильоне использовал темперу на шелке. Как считает искусствовед Сесиль Бердлей, очень вероятно, что он доверил подготовку шелка китайцу, более опытному чем он, в этой процедуре. «Шелк покрывался раствором жидкого клея и квасцов, пока поверхность не становилась полностью гладкой. Она должна была казаться «чистой как снег», и «чистой как вода в реке». Применяемые цвета зависели от доли порошка или окрашивающего материала, растворенного в воде, которые смешивались с клеем для получения хорошего закрепления цвета на ткани [8, с. 119].

По некоторым причинам свиток так и не был увиден Юнчжэном. Когда в конце 1735 г. он был представлен новокоронованному императору Цяньлуну, тот объявил его шедевром и назвал Кастильоне своим главным придворным художником.

Несмотря на то что до приезда Джузеппе Кастильоне в Китай в дворцовом искусстве династии Цин уже были заметны следы европейского влияния, с прибытием Кастильоне использование перспективы и светотени в живописи достигло своего наивысшего подъема, сформировав стиль, удачно сочетавший методы западного реализма с эстетикой восточного мировоззрения. Изысканные работы Кастильоне, и в частности его изображения лошадей, стали одними из самых блестящих и обворожительных предметов искусства Цинской эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ван Вэй. Тайны живописи. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.
2. Го Си. Высокое послание лесов и потоков. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.

3. *Дун Ци-чан*. Око живописи. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.
4. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
5. Слово о живописи из сада с горчицею зерно / Пер. и комментарий Е. В. Завадской. М.: Изд-во В. Шевчук, 2001.
6. *Цзин Хао*. Заметки о правилах работы кистью. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.
7. Энциклопедия восточного символизма. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». М., 1996.
8. *Beurdeley Cecile & Michel*. Giuseppe Castiglione, a Jesuit painter at the court of the Chinese Emperors / Transl. by M. Bullock. Reetland. Tokyo, Tuttle, 1971.
9. *Ferguson J. C.* Survey of Chinese Art by the J. C. Ferguson. Shanghai. China. Commercial press. 1940.
10. *Jung Ying Tsao*. Chinese painting of the middle Qing Dynasty. San Francisco, 1987.
11. *Shields Bernard J.* Giuseppe Castiglione: Jesuit painter at the court of Peking/ theology Annual. Vol. 3. 1979. P. 168–182 / <http://www.shanxiyuan.com/sxnk/annau/A003k.htm>
12. *Welch Patricia Bjaaland*. Chinese art: a guide to motifs and visual imagery. Singapore. Tuttle Publishing, 2008.

REFERENCES

1. *Van Vjej*. Tajny zhivopisi. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
2. *Go Si*. Vysokoe poslanie lesov i potokov. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
3. *Dun Ci-chan*. Oко zhivopisi. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
4. *Zavadskaja E. V.* Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaja. M.: Iskusstvo, 1975.
5. Slovo o zhivopisi iz sada s gorchichnoe zerno / Per. i kommentarij E. V. Zavadskoj. M.: Izd-vo V. Shevchuk, 2001.
6. *Czin Hao*. Zаметки o pravilah raboty kist'ju. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
7. Enciklopedija vostochnogo simbolizma. Associacija duhovnogo edinenija «Zolotoj Vek». M., 1996.
8. *Beurdeley Cecile & Michel*. Giuseppe Castiglione, a Jesuit painter at the court of the Chinese Emperors / Transl. by M. Bullock. Reetland. Tokyo, Tuttle, 1971.
9. *Ferguson J. C.* Survey of Chinese Art by the J. C. Ferguson. Shanghai. China. Commercial press. 1940.
10. *Jung Ying Tsao*. Chinese painting of the middle Qing Dynasty. San Francisco, 1987.
11. *Shields Bernard J.* Giuseppe Castiglione: Jesuit painter at the court of Peking/ theology Annual. Vol. 3. 1979. P. 168–182 / <http://www.shanxiyuan.com/sxnk/annau/A003k.htm>
12. *Welch Patricia Bjaaland*. Chinese art: a guide to motifs and visual imagery. Singapore. Tuttle Publishing, 2008.

О. И. Чердакова

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ «ВЭНЬЖЭНЬХУА» И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ «БУНДЗИНГА» В ЖИВОПИСИ ЯПОНИИ XVIII ВЕКА

Автор исследует крупное художественное направление «Вэньжэньхуа» («живопись образованных людей», или «эрудитов»), его развитие, становление и значение для китайского искусства. Основная задача исследования — проследить художественные и стилисти-