

ВОСТОК–ЗАПАД

DOI: 10.31857/S086919080004619-7

МИРНОЕ ПОСЛАНИЕ ИМПЕРАТОРА ЦЯНЬЛУНА (1711–1799)

© 2019

Д. В. ДУБРОВСКАЯ

Институт востоковедения РАН, г. Москва, Россия

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9372-6553>; distan@gmail.com

Резюме: Статья посвящена проблемам атрибуции одного из наиболее загадочных произведений итальянского художника Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766) – «Мирное послание весны», написанного для маньчжурского императора Цяньлуна. Автор рассматривает несколько версий, связанных с опознанием второго портретируемого, и приводит доводы для датировки этого двойного «портрета-прогулки». Рассматриваются изменения в общих принципах императорского портретирования во времена императоров Юнчжэна и Цяньлуна и причины, позволившие венценосным заказчикам художника-иезуита допустить возможность репрезентации императоров династии Цин в образе китайских ученых-шэнши.

Ключевые слова: династия Цин, китайское искусство, Лан Шинин, Джузеппе Кастильоне, атрибуция живописи, сино-европейский стиль, придворный портрет, император Цяньлун, император Юнчжэн, художники-иезуиты.

Для цитирования: Дубровская Д. В. Мирное послание императора Цяньлуна (1711–1799). *Восток (Oriens)*. 2019. № 3. С. 91–103. DOI: 10.31857/S086919080004619-7

PEACEFUL MESSAGE OF EMPEROR QIANLONG (1711–1799)

Dinara V. DUBROVSKAYA

Institute of Oriental Studies, Moscow, Russia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9372-6553>; distan@gmail.com

Abstract: The article covers attribution problems of one of the most mysterious works of Italian artist Giuseppe Castiglione (Lang Shining; 1688–1766) – “Spring’s Peaceful Message”, painted for the Manchu Emperor Qianlong. The author weighs several versions of the identity of the second person portrayed and discusses when this double “portrait-walk” could have been executed. The article also discusses changes, occurring in the general principles of imperial portraiture during the times of Emperors Yongzheng and Qianlong, and looks at factors that allowed to represent the Jesuit painter’s crowned Qing-Dynasty patrons within the imagery of Chinese shenshi – scholars. While confronting previous attributions of the painting, the author proposes the time frame of its execution in the period, when future Qianlong emperor had still been prince Hongli, and argues that the scroll, being the draft for the big wall-panel, hanging in the office of the Emperor in the Forbidden City, features young Hongli himself, and his father – emperor Yongzheng, rather than some obscure elderly court official or even himself, but in his older age. The meaning of the painting is also addressed, being a highly symbolical fusion of important state and dynastic matters: Passing the Mandate of Heaven in the form of a blossoming sprig; special esteem to Confucianism and traditional Chinese scholarship; peculiar combination of subtle “polyconfessionalism”, characteristic for the three main Manchu emperors of the 17th–18th centuries, combining Buddhist, Confucian, and even hidden Christian artistic connotations in the form of using European methods of perspective and tromp-l’œil.

Keywords: Qing China, Chinese art, Lang Shining, Giuseppe Castiglione, painting attribution, Sino-European Style, court portraiture, Emperor Qianlong, Emperor Yongzheng, Jesuit Artists.

For citation: Dubrovskaya D. V. Peaceful Message of Emperor Qianlong (1711–1799). *Vostok (Oriens)*. 2019. No. 3. Pp. 91–103. DOI: 10.31857/S086919080004619-7

В наследии Джузеппе Кастильоне (19.07.1688–17.06.1766) – известного художника-иезуита, работавшего в маньчжурском Китае в XVIII в., живопись, как это и положено в китайской традиции, зачастую соседствует с каллиграфией, что создает особую форму синкретизма. В этом своеобразном симбиозе понять одно без другого практически невозможно, как невозможно понять и финальный гештальт, создаваемый этими двумя равноправными частями произведения. Не секрет, что в Китае с его иероглифическим мышлением каллиграфия – мастерство пользования кистью – считалась более высоким искусством, чем живопись, и китайский художник в большей степени, чем европейский, оценивался по мазку, пусть даже «удар», сделанный кистью, пропитанной тушью, нельзя сравнивать с мазком кистью, сделанным темперой или маслом. Интересно проанализировать каллиграфическую надпись, выполненную собственноручно маньчжурским императором Цяньлуном (личное имя Хунли, 1711–1799; 1736–1796 гг. пр.) на работе Джузеппе Кастильоне «Мирное послание весны»¹ (Пин’ань чуньсин; 平安春信; ок. 1736 г.), с целью атрибуции и анализа семантики и символики этой картины².

ТВОРЧЕСТВО КАСТИЛЬОНЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИСПОСОБИТЕЛЬНОЙ ТЕОЛОГИИ ИЕЗУИТОВ

Прибытие в ноябре 1715 г. ко двору правившей в Китае маньчжурской династии Цин (1644–1911) светского брата ордена иезуитов художника Джузеппе Кастильоне ознаменовало новый этап взаимодействия европейской и китайской живописных традиций при пекинском императорском дворе. Маньчжурские императоры, к концу XVII – началу XVIII в. довольно успешно преодолевшие свой «провинциальный синдром», не остановились на формальном освоении китайской традиции и увлеклись Западом – приблизительно в то же время, когда Европа увлеклась Китаем и, следуя в фарватере культурных первооткрывателей Срединной империи – иезуитов, породила феномен шинуазри. Именно иезуиты, их донесения и письма на Запад, интерпретация их описаний Афанасием Кирхером (его *China Illustrata* вышла в Амстердаме в 1677 г. [Hsia, 2004]) и положили начало культурному феномену увлечения Китаем (пусть маньчжурским) от философии и политики до искусства – как изящного, так и прикладного [Дубровская, 2018(4); Неглинская, 2015]. Но и в самом Китае иезуиты уже давно не были маргинальным явлением: они соединяли векторы Восток–Запад и Запад–Восток при дворе своих работодателей-императоров не всегда успешно и безболезненно, но всегда достаточно последовательно.

Благодаря первооткрывательскому подвигу основателя китайской миссии Маттео Риччи (1552–1610; в Китае с 1582 г.) и его соратников отцы обосновались при дворе еще при династии Мин (1368–1644) [Дубровская, 2001], а пережив смену династий и переход Небесного мандата к завоевателям-маньчжурам, сумели остаться полезными и послед-

¹ Другой перевод – «Послание безмятежной весны». См.: Выставка «Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке» // *Музеи Московского Кремля*. – URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/moscow-kremlin-exhibitions/sokrovishcha-imperatorskogo-dvorts-a-gugun-epokha-protsvetaniya-kitaya-v-xviii-veke/> (Дата обращения – 09.12.2018).

² С середины марта до конца мая 2019 г. рассматриваемая работа Лан Шинина экспонировалась в выставочном зале Патриаршего дворца Музеев Московского Кремля в рамках уникальной выставки «Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке», что делает выводы, предлагаемые в статье, особенно актуальными.

ним. Собственно, приезда нового хорошего художника-перспективиста потребовал от придворных иезуитов сам великий император Канси, а уж те послали за Джузеппе Кастильоне – молодым, но отлично зарекомендовавшим себя барочным мастером [Дубровская, 2018(1)]. С одной стороны, иезуиты, руководствовавшиеся знаменитой приспособительной (аккомодативной) морально-теологической доктриной (*theologia accomodativa*), искали культурных компромиссов в стране пребывания, а с другой – именно они успешно популяризировали китайскую культуру в Европе, пусть опосредованно, но практически нераздельно отвечая за возникновение романтического увлечения Китаем и шинуазри. Выражением этих тенденций в области изобразительных, пластических искусств и стало творчество Джузеппе Кастильоне, которому предстояло остаться в китайской столице более полувека и прослужить трем императорам – Канси (1661–1722 гг. пр.), Юнчжэну (1722–1735 гг. пр.) и Цяньлуну (1736–1795 гг. пр.) – до самой своей смерти в возрасте 78 лет.

В Пекине Кастильоне, как это вошло в обычай у европейцев, обитавших в Среднем государстве, принял китайское имя Лан Шинин (郎世寧). На первой же аудиенции молодой художник выказал недюжинный талант рисовальщика, набросав по велению император Канси с натуры птичку³. Он быстро зарекомендовал себя и как одаренный архитектор, живописец (портретист, анималист и специалист по прямой перспективе и *tromp l'oeil*) и, наконец, труженик. Последнее было не только естественно для классически тренированного европейского мастера, но и неизбежно для придворного: художники-иезуиты и их местные коллеги и помощники работали без выходных, как обычные китайские крестьяне и ремесленники. С самого начала мастерство и умение Лан Шинина оказали значительное влияние на придворную живопись и декоративно-прикладное искусство, поэтому неудивительно, что внук Канси – император Цяньлун доверял ему самые ответственные заказы. И все же именно портретная живопись занимает одно из центральных мест в наследии Кастильоне, включавшем архитектурные проекты, батальные и охотничьи сцены, гравюру [Дубровская, 2016, с. 133–141]. Помимо этого, темами его творчества были сцены ритуалов шелководства, почти жанровые изображения императора в быту, цветочный натюрморт, пейзаж, серийные изображения животных (лошадей, птиц, собак) и цветов (в том числе для росписей вееров и фарфоровых изделий) [Дубровская, 2018(4)]. Много писал Кастильоне жен и наложниц императора⁴.

ПОРТРЕТ МАНЬЧЖУРСКОГО ИМПЕРАТОРА В КИТАЙСКОМ ПЛАТЬЕ

Императорский портрет во времена Канси, Юнчжэна и Цяньлуна претерпел значительные изменения, постепенно выходя из сакральной и закрытой сферы как объект ритуала и поклонения предкам на общественные пространства, делаясь более доступным [Дубровская, 2018(3)]. Саморепрезентация в понимании маньчжурских патронов искусств значительно отличалась от того, какими видели себя прежние императоры. Для лучшего понимания революционности происшедших изменений рассмотрим несколько изображений императоров в китайском костюме (*синлэ-ту*), не всегда принадлежащих кисти Кастильоне.

Картины придворных художников типа *ханьчжуан синлэ-ту* (漢裝行樂圖), изображающие принца Иньчжэня (胤禛; будущего императора Юнчжэна) и принца Хунли (弘曆; будущего императора Цяньлуна), представляют модели одетыми в китайские традиционные костюмы благородного мужа – *цзюньцзы* и занятыми различными видами куль-

³ См., например: [Loehr, 1963].

⁴ См., например: [Сураева, 2013, с. 536–545].

турного досуга. Эти изображения включены в отдельные альбомы и озаглавлены, например: «Иньчжэнь ханьчжуан синлэ-ту» (胤禛漢裝行樂圖; «Принц Иньчжэнь, одетый как китайский ученый, развлекающий себя художественными занятиями»), «Иньчжэнь гэн-чжи-ту» (胤禛耕織圖; «Принц Иньчжэнь, представленный как крестьянин, обрабатывающий рисовый надел»), «Хунли сецзы-ту» (弘曆寫字圖; «Принц Хунли, занимающийся каллиграфией»), «Пин'ань чуньсинь» (平安春信; «Мирное послание весны», «Хунли даочжуан сян» (弘曆道裝像; «Принц Хунли, одетый как даос»), «Цяньлун-ди суйчжао-ту» (乾隆帝歲朝圖; «Император Цяньлун, празднующий Новый год»), «Ши и ши эр ту» (是一是二圖; «Один или два?»), «Линыйцзянь сыши» (林間思詩; («Размышляя о стихотворении в лесу»), «Цяньлун-ди сецзы-ту» (乾隆帝寫字圖; «Император Цяньлун, занимающийся каллиграфией») и некоторые другие.



Рис. 1. Незвестный придворный художник. «Один или два?» (Двойной портрет императора Цяньлуна). 1736–1795 гг. Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, водорастворимые краски. 90.3 × 119.8 см. Национальный музей Гугун, Пекин

Перечисленные произведения объединяет несколько общих черт: они выполнены в китайской технике работы кистью, но в моделировании лиц присутствует западное стремление к трехмерности. Позы, в которых изображены фигуры, и композиционные построения многих работ происходят из более ранних прототипов разных видов искусства, включая театральные представления, гравюру на дереве и работы предшествующих Цин периодов. При этом с точки зрения иконографии композиции и способ изображения моделей для этих работ послужили образцами для более поздних картин (с неизбежными улучшениями, исправлениями и модификациями).

Вопрос о жанровой принадлежности картин *синлэ-ту* остается до поры открытым: отчасти они являют собой портреты моделей, ввиду тщательного натуроподобного исполнения лиц, несущих приметы возраста и настроения, отчасти же могут быть отнесены к жанровым сценам. Китайское облачение моделей – атрибут, вызывающий много

вопросов. Чэнь Цзюаньцзюань полагает, что изображение императора в одежде *шэнь-ши* – фикция и фантастика [Chen, 1994, p. 83], так как маньчжурские императоры не могли нарушать собственные указы. Однако представляется, что ничто не мешало Юнчжэну и Цяньлуну облачаться в удобные китайские одежды для занятий каллиграфией или при рассматривании картин – ни собственные указы о ношении маньчжурской одежды (которые, как будет сказано ниже, были ослаблены вскоре после их издания), ни соображения любого иного свойства. Заказывались подобные изображения, вероятно, с множественными целями: будучи, прежде всего, картинками для рассматривания и наслаждения, они тем не менее несли в себе определенный идеологический заряд и представляли заказчика в том образе, какой был ему желаем и для самоидентификации, и для саморепрезентации в ряду европейских коллег-суверенов.

«МИРНОЕ ПОСЛАНИЕ ВЕСНЫ» – ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ, НО ЧЕЙ?

К работам в жанре *синлэ-ту* примыкает и знаменитая картина Джузеппе Кастильоне «Мирное послание весны» – весьма важное двойное портретное изображение, украшенное стихотворением императора Цяньлуна, выписанным на синем поле справа золотыми чернилами.

Стихотворение гласит:

В жанре портрета [Лан] Шинин искусен,
Он написал меня, когда я был молодым;
Седовласый старец, входящий сегодня в комнату,
Не может узнать изображенного.

(цит. по: [Rogers, Lee, 1988, p. 182]).

Как видим, из стихотворения императора ясно следует лишь одно: он сам присутствует на изображении Лан Шинина в образе молодого человека, о личности же второго изображенного ведутся дискуссии. В монографии 1988 г. Г. Роджерс и С. Ли подчеркивают: надпись подтверждает тот факт, что между императором и художником развились особо доверительные отношения еще до того, как Цяньлун – тогда принц Бао Хунли – в 1736 г. взошел на трон. Они идентифицируют эту работу как «портрет Хунли в его бытность принцем» [Rogers, Lee, 1988, p. 182–183]. Фокусируясь на патроне художника и исходящей из этого датировки картины, исследователи оставляют без ответа вопрос и о подлинном смысле свитка, и о природе художественного жанра, к которому он принадлежит. Можно ли считать работу портретом (принца Хунли), если портретируемый занимает лишь часть большой композиции? И что за сюжет изображен на картине?

Мы видим справа молодого принца Хунли, а слева – более пожилого и явно превосходящего его не только по возрасту, но и по статусу человека с серьезным выражением лица. Пожилой господин предлагает принцу ветку цветущей сливы, а тот почтительно принимает ее, слегка склонившись. Хунли, таким образом, оказывается почти на голову ниже дарителя ветки, на которого смотрит с уважением. Весь арсенал средств, использованных для изображения принца, – его положение в пространстве, рост, поза и выражение лица – подчеркивает подчиненное положение Хунли. Все это опровергает предположение Роджерса и Ли о том, что Хунли изображен на картине в сопровождении некоего придворного: «Молодой принц, выглядящий взволнованным и слегка нерешительным, изображен с более старшим придворным, возможно с наставником, в саду, где цветущая слива провозглашает пришествие весны» [Rogers, Lee, 1988, p. 182–183]. Есть и еще более удивительная и смелая трактовка: например, Гарольд Кан предполагает, что обе фи-

гуры изображают одного и того же Хунли, при этом старший человек – это как бы «проекция Цяньлуна в последующей жизни» [Kahn, 1971, p. 77].

Между тем, установить личность пожилого человека вовсе не трудно: им не мог быть никто, кроме отца Хунли – императора Юнчжэна, и не в последнюю очередь потому, что черты его лица совпадают с другими портретными изображениями Юнчжэна, запечатлевшими человека с тонкими усиками, загибающимися вниз по краям рта. То есть мы располагаем портретами не одного, а целых двух последовательно правивших цинских императоров – Юнчжэна (отца) и Цяньлуна (сына). Отсюда вытекает смена фокуса в трактовке сюжета картины – с портретного изображения действующего императора на сюжетное изображение, описывающее взаимоотношения между двумя наследующими один другому царственными особами.

Художник подчеркивает связи между моделями, используя различные средства: в плане физического сходства – изображая одинаковую одежду и прически, подчеркивая преемственность власти и родственную связь. Два стебля бамбука за спиной моделей служат той же цели, при этом символика бамбука, олицетворявшего достоинство как в эпоху Мин, так и в эпоху Цин, важна не столько сама по себе, сколько тем, как соотносится с обоими изображенными. Заметим, что в лучших конфуцианских традициях схожесть и унификация не мешают художнику подчеркнуть большую важность и превосходство старшего и сыновнее послушание младшего. Эта дистанция подчеркнута и символическим жестом – сын придерживает стебель бамбука, слегка пригибая его, чтобы продемонстрировать уважение к отцу.

Но главная тема работы – передача власти, преемственность, символизированная веткой, передаваемой Юнчжэном сыну. Важность этой детали заявлена в самом названии картины – цветущая слива означает приход весны. Юнчжэн и Цяньлун изобразительно объединены этой веткой; именно это действие в самом буквальном смысле и передает идею преемственности.

Подобно многим другим императорским портретам при дворе Цин, эта кар-



Рис. 2. Дж. Кастильоне. «Мирное послание весны». Ок. 1736 г. Вертикальный свиток. Шелк, тушь, водорастворимые краски. 68.8 x 40.8 см. Музей Гугун, Пекин.

тина также была произведена в нескольких версиях. Самая известная версия с глубоким кобальтовым фоном (см. рис. 2) – возможно, всего лишь этюд: в нижней части обнаруживаются некие формы-дипинти, отмеченные слабой пунктирной линией. Это может оз-

начать, что художник наметил изменения или добавления, которые решил не вносить в окончательный вариант. Однако существует и финальная версия композиции, висевшая в Зале воспитания разума – Янсинь-дянь (养心殿) в одном из императорских дворцов Запретного города.

ПАННО-ОБМАНКА В ЗАЛЕ ВОСПИТАНИЯ РАЗУМА

В литературе существует некоторая путаница, связанная с рассматриваемой работой Кастильоне. Так, иногда полагают, что картина была изначально укреплена на стене кабинета Цяньлуна в Янсинь-дянь в Запретном городе и лишь позже снята и перенесена на свиток, где в 1782 г. император и выполнил каллиграфией упомянутое стихотворение, тогда как рассматриваемый вариант картины с пунктирными линиями не предполагался для крепления на стену, а был скорее именно наброском, подававшимся императору для утверждения, – об этом говорит значительная разница в размерах и форматах вертикального свитка и стены в Янсинь-дянь, несшей изображение, оформленное в круглую форму, имитирующую традиционные лунные врата в садовой стене.

Интенсивно синий, практически кобальтовый, фон, который мы видим на переносном свитке, был беспрецедентен для китайской живописи; он, безусловно, не совпадает с колоритом изображения на стене кабинета. Однако прием, характерный для средневековой европейской культуры иллюминации рукописей (проще всего вспомнить «Часослов герцога Берийского» братьев Лимбургов) и искусства миниатюры, используется в эскизе дерзко и сознательно – для создания большего контраста между лицами моделей и стеблями бамбука на фоне, символизирующем яркое весеннее небо.

Значение Зала воспитания разума выросло как раз в период правления императора Юнчжэна, когда по своей роли он уступал лишь Тронному дворцу⁵. Этот зал (по совпадению прилегавший к императорскому гарему), делился на три части – центральную для аудиенций, восточное крыло со спальней и «гостиной» и кабинет в западном крыле. Цяньлун унаследовал Зал воспитания разума от отца, но разделил западное крыло на несколько комнат по собственному вкусу. Ваньго Вэн и Ян Бода – признанные знатоки Запретного города и сокровищ музея Гугун – живо описали это крыло следующим образом:

«Эта часть, полностью закрытая экраном, была самым защищенным центром всего [Запретного] города. Миниатюрный зал внутри зала – собственный тронный зал – увешан разнообразными императорскими высказываниями. Горизонтальная панель с четырьмя иероглифами наставляет: “Будь усерден в государственных делах и близок достойным”; вертикальная панель с двуступищем напоминает правителю: “Хотя один человек правит миром, в мире живет не только он один”, а центральный прямоугольник отведен под длинное стихотворение, сочиненное и написанное самим плодовитым поэтом, каллиграфом и императором, – он перечисляет десять конфуцианских наставлений правителю...

...Но местом, доставлявшим ему [Цяньлуну. – Д. Д.] настоящее удовольствие, была небольшая комнатка в юго-западном углу этого зала – святилище внутри святилища. Это знаменитая Комната трех редкостей, названная так в честь трех редких образцов старинной каллиграфии, последний из которых был приобретен для его коллекции в 1746 г. Включая “прихожую”, угловая комнатка насчитывает всего лишь около 86 квадратных футов⁶... Картина на правой стене рядом со входом – совместное произведение

⁵ Юнчжэн придавал огромное значение безопасности и превратил укомный зал в самом центре Запретного города в своего рода императорскую приемную. Здесь он проводил аудиенции с вновь назначенными сановниками, принимал министров, консультировался с советниками, читал докладные записки и издавал указы.

⁶ Около 8 кв. м.

итальянского художника-иезуита Кастильоне и его китайского коллеги Цзинь Тинбяо (работал ок. 1757–1767 гг.), выполненное в западном стиле *trompe l'oeil*, создавало иллюзию глубины, продолжая выложенный плитками пол комнаты и деревянный потолок внутри картины» [Weng, Yang, 1982, p. 67].



Рис. 3. Вид Комнаты трех редкостей в Запретном городе (реконструкция) времен императора Цяньлуна (1736–1795). Дж. Кастильоне, Цзинь Тинбяо. Стенное панно «Мирное послание весны». Бумага, тушь, водорастворимые краски

Вот эта-то настенная роспись и представляет собой заключительную версию «Мирного послания весны» (рис. 3). По сравнению с этюдом в росписи более сложный пейзаж, а сама она является картиной внутри картины – сценой, видимой как будто сквозь лунные ворота на задней стене ниши в прямоугольной комнате. Центральные фигуры тем не менее те же самые: Юнчжэн и Цяньлун стоят рядом, отец передает ветку цветущей сливы сыну. Можно даже предположить, что выполненная золотом надпись, сделанная Цяньлуном на переносном варианте картины, отчасти обращена к стенной росписи. Строчки «Седовласый старец, который входит сегодня в комнату, не может узнать изображенного», как будто дословно передают происходящее в Комнате трех редкостей, где располагалась роспись, а незнание можно отнести как на счет восприятия собственного «молодого» образа, так и на счет иллюзионизма изображенной сцены. Возможно, и сама надпись была сделана в этой комнате – ведь именно там Цяньлун занимался поэзией и любовался произведениями искусства (рис. 3).

Таким образом, лишь вписав этот двойной «портрет-прогулку» в несложную архитектуру Комнаты трех редкостей, можно понять замысел Кастильоне, действовавшего в данном случае в полном соответствии с ренессансными традициями – от Леонардовской «Тайной вечери» до виллы Барбаро Паоло Веронезе.

ИМПЕРАТОР ДОЛЖЕН ПЕРЕОДЕВАТЬСЯ

Приблизительно осознав замысел заказчика и художника, обратимся ненадолго к костюмной составляющей картины. И Юнчжэн, и Цяньлун изображены в традиционном костюме китайского шэньши – благородного мужа. Это простые широкие одежды, дополнявшиеся черной тюрбанообразной повязкой на макушке. Понятно, что подобные портреты радикально отличались от цинских парадных портретов типа *шэнжун* (императорский образ). Официальные по статусу и церемониальные по функции, портреты-образы обычно не нуждаются в каких бы то ни было элементах интерьера, избегают изображения подвижности фигуры, жестов и фиксации того или иного выражения лица. Некоторые из подобных портретов более персонализированы, некоторые менее, некоторые демонстрируют сильное влияние европейской техники моделирования фигуры и черепа, но ни один из них не посягает на основные законы жанра – портрет-образ должен представлять императора в идеальной фронтальной позиции, одетым в маньчжурскую шапку и костюм с вышитым изображением дракона – символами его этнической и политической идентичности.

«Мирное послание весны», безусловно, не имеет ничего общего с описанным вариантом парадного портрета; картина была предназначена для боковой комнатки в личном кабинете Цяньлуна, а не для торжественного храма предков императорской семьи. Именно из-за подобного неформального характера этот и подобные ему императорские портреты и относятся к *синлэ-ту* («картинам про развлечения»). Но ни это их определение, ни радикальные отличия от портретов-образов не означают, что подобные работы исполнялись лишь по прихоти заказчика и им не придавалось серьезного значения (портрет императора не мог быть таковым по определению).

Ян Бода наглядно показал, что, когда речь шла о работе над императорскими портретами, Цяньлун был особенно строг с придворными художниками, а его контроль над ними особенно пристален, и что «только после оценки и одобрения предварительной версии художник получал официальное разрешение приступать к полному варианту картины» [Yang, 1991, p. 335].

Вдвойне интересно в этом случае рассмотреть причину подобного «маскарада» двух маньчжурских верховных правителей, ведь с самого начала правления этой пришлой, некитайской династии императоры придавали огромное значение своей национальной одежде, отвергая предложения принять китайскую моду [Chen, 1994, p. 83–84] в целях демонстрации легитимности владения *тяньмин* – мандатом на правление Поднебесной. Широко известно, что политика маньчжуров относительно моды на прически была еще экстремальнее – всем китайцам надлежало причесывать волосы на маньчжурский манер – таким образом покоренный народ обязан был принудительно идентифицировать себя как подданных маньчжуров. Почему же тогда сами маньчжурские правители выступали на портретах в традиционных китайских одеждах и с китайскими прическами?

Однозначного ответа на этот вопрос пока не предложено, если только не предположить, что на изображениях, не предназначенных для чужих глаз, императоры могли позволить себе то, чего не позволяли подвластному населению. Возможно, пожелав быть изображенными в этнически чуждых одеждах и причесанными на китайский манер, они тем самым подчеркивали свое право наследовать не только собственную культуру, но и культуру подчиненного народа. Однако даже само расположение стенного панно может предложить ключи для понимания «игр» маньчжурских императоров: ведь именно в Комнате трех редкостей император наслаждался образцами старинной каллиграфии и живописи. Эта крошечная комнатка, таким образом, воплощала богатое культурное наследие всего Китая – наследие, оторванное от корней и пересаженное во «внутренний дворик» обиталища правителя из династии завоевателей. Эта жестокая реальность тем

не менее некоторым образом уравнивается «китайскими» образами Юнчжэна и Цяньлуна в «Мирном послании весны»: два маньчжурских правителя сами превращаются в представителей китайской культуры, а их добродетели символически передаются через традиционные китайские образы – бамбук и сосны. Можно предположить, что императорское переодевание, таким образом, как будто легитимизирует аннексию китайской культурной традиции через отрицание образа чужаков, заполучивших эту традицию путем «рейдерского захвата».

ИНВЕСТИТУРА ПРИНЦА-КОНФУЦИАНЦА?

Вернемся к теме преемственности от отца к сыну: необходимо понять, как китайское поверье о том, что сливовый цвет знаменует начало весны (в европейской традиции эта функция отведена ласточкам, в русской – грачам), соотносится с передачей ветки цветущей сливы от отца-императора наследнику-сыну. Один из возможных вариантов ответа заключается в метафоре весеннего сливового цвета как символа преданности императору искусству. Известно, что Юнчжэн смолоду обучался китайской литературе и провел немало часов, копируя шедевры древней каллиграфии, Цяньлун же превратил эту традицию в настоящую страсть – он собрал грандиозную коллекцию произведений искусства и повелел составить объемистые каталоги своих сокровищ. Но и этого недостаточно: скорее всего, дело не только в культурных амбициях маньчжурских императоров, но и в своеобразном политическом высказывании. Цяньлун никогда не относился к собственному коллекционированию как к пустому времяпрепровождению, выразив свое понимание знаточества в двустии, начертанном на стене Комнаты трех редкостей: «Охватывая все [сущее] в изучении древнего и современного; полагаясь на кисть и бумагу, чтобы выразить сокровенные мысли» (цит. по: [Wu, 1995, p. 28]). Цяньлун выполнил каллиграфию и для своего главного кабинета, соседствующего с Комнатой Трех редкостей, где, перечисляя десять достоинств правителя, указал: «Два принципа [узнал] из моего семейного наследия – почитать Небо и заботиться о народе» [Wu, 1995, p. 28]. Вполне понятно, что в данном случае имеется в виду не маньчжурское семейное наследие, ибо обозначенные принципы – конфуцианские. Таким образом, Цяньлун представляет и себя, и своих предков конфуцианскими мудрецами.

Итак, сочетание культурного и политического контекста предлагает вывод о том, что в виде веточки цветущей сливы император Юнчжэн передает принцу Хунли не что иное, как право на управление Китаем, тот самый вожденный *тяньмин*⁷. Ну и, наконец, еще одно важное соображение: Юнчжэн дал сыну китайское прозвание Ученый вечной весны (*Чанчунь цзюйши*)⁸. И здесь мы встречаемся с соображением, способным пролить некоторый свет не только на обстоятельства заказа и появления «Послания весны», но и на весь комплекс проблем, связанных с восприятием маньчжурскими правителями Китая культуры подвластной страны.

Юнчжэн и Цяньлун действительно изображены на картине в костюмах конфуцианских *шэньши* в окружении традиционных китайских символов, но, например, У Хун, анализируя «Послание» в духе конфуцианства, совершенно забывает обстоятельства появления прозвища Чанчунь цзюйши, данного будущему Цяньлуну отцом. В одиннадцатый год своего правления Юнчжэн, находившийся под сильным влиянием буддизма, вы-

⁷ Важность этой передачи недвусмысленна: у Юнчжэна было десять сыновей, но лишь Цяньлун изображен в роли его политического наследника.

⁸ 30 ноября 2016 г. бронзовый треножник-курильница времен правления императора Юнчжэна с этими иероглифами был продан на гонконгском аукционе Кристиз. – См.: [A Bronze...]. Цяньлун придавал большое значение понятию *чанчунь* («вечная весна»), и многие библиотеки его времени были названы Чанчунь шу'у (Библиотеки вечной весны).

брал четырнадцать «учеников», в число которых попал и принц Хунли – будущий Цяньлун, и лично занялся обучением их буддийскому канону. Именно тогда Хунли и получил почетное прозвище, по поводу чего для него, как и для всех остальных учеников, были выполнены личные печати с соответствующими гравировками (три из них были проданы на Гонконгском Сотбис 8 окт. 2013 г.) (см.: [An Outstanding Set...]).



Рис. 4. Личные печати принца Хунли (Цяньлуна)

Получается, что император Цяньлун предпочел полностью проигнорировать при заказе картины буддийский контекст, сохранившийся в названии, повелев Кастильоне сфокусироваться на конфуцианской парадигме изображения. Вероятно, для императора, прославившегося экстравагантными художественными заказами, в каждом конкретном случае была важна некая актуальная идея; для украшения Комнаты трех редкостей актуальным было конфуцианство, а буддийские коннотации остались доступными лишь посвященным. Другими словами, Цяньлун не только не боялся смешения образов, понятий и влияний, но и поощрял подобный синкретизм (во вполне китайском синкретическом духе).

Приходится отказаться и от принятой ранее датировки этой картины, исходящей из того, что она была создана в период, когда Цяньлун еще был принцем Хунли. Хотя современникам именно этот принц должен был представляться наиболее вероятным претендентом на престол, нельзя забывать, что при Цинах правило наследования по принципу примогенитур, и без того редко успешно работавшее в Китае, было полностью упразднено (во избежание кровопролитной борьбы за престолонаследие). Имя наследника, определявшегося действующим императором при жизни, оглашалось только после его смерти и не могло стать известным до этого времени. Юнчжэн придумал даже специальный способ сохранить судьбоносное решение в тайне⁹. Соответственно логично предположить, что «Мирное послание весны» никак не могло возникнуть при дворе Юнчжэна, а, напротив, было заказано уже Цяньлуном по воцарении его на трон.

⁹ Император написал имя наследника (Бао Хунли) на листке бумаги, запер в ларце и велел спрятать в стене за большой горизонтальной панелью, располагавшейся на более чем семиметровой высоте над полом тронного зала во Дворце Небесной чистоты. Имя наследника престола было обнародовано лишь после смерти Юнчжэна (см., например: [Kahn, 1971, p. 239–241]).

В заключение, с учетом всего вышесказанного, можно утверждать, что картина, условно, не должна восприниматься как изображение некой реально происшедшей исторической встречи. Это политическое высказывание – весьма символичное, как показано выше, но и, как положено в Китае, нагруженное морально-этическим содержанием: ведь Цяньлун являет собой на изображении наглядное воплощение сыновней почтительности – одной из основных конфуцианских добродетелей. В определенной степени это еще и историческая картина, ведь она обращает взор к прошлому – портрет здесь скорее призван идеализировать и формализовать черты лиц изображаемых, чем передать сходство с реальной личностью¹⁰. Однако Цяньлун был вовсе не первым императором, который додумался заказать подобный «костюмный» портрет, моду на них ввел еще его отец – Юнчжэн. Так что и в этом смысле «Послание весны» символически продолжает жанр, зародившийся при отце действующего правителя.

История создания картины «Мирное послание весны» – значительного династийного изображения, с одной стороны, подтверждающего преемственность императорской власти, а с другой – свидетельствующего о глубоком проникновении маньчжурских владельцев Китая в традицию, демонстрирует также и высокий статус, достигнутый итальянским художником-иезуитом при китайском императорском дворе. Надпись, сделанная рукой императора, поднимает его в ранг собеседника двух правителей, делая свидетелем и «фотографом» события, крайне важного для судеб династии. Пожалуй, не менее важна здесь и лиричная ностальгическая нотка, позволяющая императору – представителю династии завоевателей представить себя в образе китайского благородного мужа не только по костюму, но и по духу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Выставка «Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке». Музеи Московского Кремля. – URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/moscow-kremlin-exhibitions/sokrovishcha-imperatorskogo-dvortsa-gugun-epokha-protsvetaniya-kitaya-v-xviii-veke/> (дата обращения – 10.12.2018).

Дубровская Д. В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766 гг.). *Вестник Института востоковедения РАН*. 2018. № 1. С. 89–101. [Dubrovskaya D. V. Chinese Perception of European Linear Perspective through the Paintings of Giuseppe Castiglione (1688–1766). *Vestnik Instituta vostokovedeniia RAN*. 2018(1). № 1. Pp. 89–101 (in Russian)].

Дубровская Д. В. Иезуиты и эпоха Просвещения в Европе: новое видение Китая от Маттео Риччи до Адама Смита. *Ориенталистика*. 2018(2). № 2. С. 194–209 [Dubrovskaya D. V. Jesuits and the Enlightenment. The New Vision of China from Matteo Ricci to Adam Smith. *Orientalistika*. 2018. Vol. 1. № 2. Pp. 194–209 (in Russian)].

Дубровская Д. В. К вопросу о месте портретной живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) в создании синоевропейского направления в китайском искусстве. *Вестник Института востоковедения РАН*. 2018. № 2. С. 80–90 [Dubrovskaya D. V. On Giuseppe Castiglione's (Lang Shining's) Portraiture as a Contribution to Sino-European Style in Chinese Art. *Vestnik Instituta vostokovedeniia RAN*. 2018(3). № 1. Pp. 80–90 (in Russian)].

Дубровская Д. В. *Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба*. М.: ИВ РАН, 2018 [Dubrovskaya D. V. *Lang Shining, or Giuseppe Castiglione at the Court of the Son of Heaven*. Moscow: Institute of Oriental Studies (RAS), 2018(4) (in Russian)].

¹⁰ В качестве отечественного соответствия такому портрету, вероятно, уместно было бы привести посмертный портрет А. С. Пушкина (1839 г.) работы Карла Петера Мазера, заказанный П. В. Нащокиным, или портрет А. С. Грибоедова, написанный И. Н. Крамским с гравюры по заказу П. М. Третьякова в 1873 г., через почти полвека после гибели писателя в 1829 г.

Дубровская Д. В. *Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.)*. М.: «Крафт+», ИВ РАН, 2001. [Dubrovskaya D. V. *Jesuit Mission in China. Matteo Ricci and Others (1552–1775)*. Moscow: “Kraft+”, Institute of Oriental Studies (RAS), 2001 (in Russian)].

Дубровская Д. В. Художник-иезуит Джузеппе Кастильоне (1688–1766) и Си-Юй. *История. Культура. Общество. (Сборник материалов III Международной Уйгуроведческой конференции)*. Отв. ред. Д. Д. Васильев. М.: ИВ РАН, 2016. С. 133–141 [Dubrovskaya D. V. Jesuit Painter Giuseppe Castiglione (1688–1766) and Xi-Yu. *History. Culture. Society. (Collection of papers of the 3rd International Uyghur Studies Conference)*. Moscow: Institute of Oriental Studies (RAS), 2016. Pp. 133–141 (in Russian)].

Неглинская М. А. *Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795)*. М.: ИВ РАН, 2015 [Neglinskaya M. A. *Chinoiserie in China: Qing Style of the Three Emperors (1662–1795)*. Moscow: Institute of Oriental Studies (RAS), 2015 (in Russian)].

Сураева Н. Г. Образ Сян-фэй в истории и живописи Дж. Кастильоне. *Общество и государство в Китае*. Т. XLIII. Ч. 1. Ред. А. И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2013. С. 536–545 [Suraeva N. G. Xiang-Fei's Image in History and in the Painting of Giuseppe Castiglione. *Society and State in China*: V. XLIII, P. 1. Eds. A. I. Kobzev et al. Moscow: Institute of Oriental Studies, 2013. Pp. 536–545 (in Russian)].

A Bronze Tripod Censer. *Christie's*. – URL: <http://staging.christies.com/lotfinder/Lot/a-bronze-tripod-censer-yongzheng-period-1723-1735-6043284-details.aspx> (дата обращения – 10.12.2018).

An Outstanding Set of Three Qianlong Princely Soapstone Seals with Fitted Zitian Box. *Sotheby's*. – URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/fine-chinese-ceramics-and-works-of-art-hk0477/lot.3070.html> (дата обращения – 10.12.2018).

Chen Juanjuan. Qing dai fushi yishi. 1. (Искусство костюма династии Цин. 1). *Gugong bowuyuan yuankan*. 1994. № 2. Pp. 81–96.

Kahn H. L. *Monarchy in the Emperor's Eyes: Image and Reality in the Ch'ien-lung Reign*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971.

Loehr G. R. The Sincization of Missionary Artists and Their Works at the Manchu Court During the Eighteenth Century. *Cahiers D'histoire mondiale. Journal of World History*. 1963. № 8. Pp. 795–803.

Hsia F. Athanasius Kircher's *China Illustrata* (1667). An Apologia Pro Vita Sua. *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. Ed. P. Findlen. London: Routledge, 2004. Pp. 383–404.

Rogers H., Lee S. *Masterworks of Ming and Qing Paintings from the Forbidden City*. International Arts Council, Landsdale, Pennsylvania, 1988.

Yang Boda. The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. Eds. A. Murck, Wen Fong. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991. Pp. 333–356.

Weng Wan-go, Yang Boda. *The Palace Museum*. Peking, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1982.

Wu Hung. Emperor's Masquerade – ‘Costume Portraits of Yongzheng and Qianlong’. *Orientalism*. Vol. 26, no. 7. (Jul./Aug. 1995). Pp 25–41.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ДУБРОВСКАЯ Динара Викторовна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация.

Dinara V. DUBROVSKAYA – PhD (History), Senior Researcher, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.