

К ВОПРОСУ ОБ ОКСИДЕНТАЛИЗМЕ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ: ФАРФОРОВЫЕ РЕПЛИКИ ЛИМОЖСКИХ ЭМАЛЕЙ

Все, кто в силу своих научных интересов или по велению души изучает китайское искусство, знают, насколько оно самобытно и самодостаточно. В глубокой древности возникли в Китае уникальные формы живописи и художественных ремёсел, не имеющие аналогов в других цивилизациях. Вплоть до XIX века эти художественные технологии развивались по своим особым законам, сохраняя свои традиции как в жанровом и сюжетно-тематическом аспекте, так и в отношении формально-пластическом, то есть в сфере применения необычных материалов (шёлк, лак и др.) и приемов работы мастеров (здесь самый яркий пример – фарфор, не зря называемый образно «китайским секретом»).

В этом отношении китайская цивилизация диаметрально противоположна европейской. Западные художники всегда с увлечением перенимали творческий опыт других – близких и далеких – стран, обратившись лицом к Востоку. Это явление принято называть **ориентализмом** (от латинского слова *orientalis* — восточный). Мы обнаруживаем проявления азиатских и древнеегипетских влияний в скульптуре и керамике архаической Греции (7–6 века до нашей эры), то есть на самом раннем этапе формирования европейской культуры. В художественную традицию Западной Европы вошли также идеи и формы искусства Ближнего и Среднего Востока, Индии и Турции, и, несколько позже, далёких восточноазиатских культур – Японии и Китая. Художественные традиции каждой из этих стран оставили в западном искусстве особенное наследие, но искусствоведческая наука продолжает активно использовать термин «ориентализм» в качестве обобщающего понятия.

Изучение ориентализма отнюдь не сводится к выявлению и описанию восточных приемов и образов в западном искусстве. Это направление искусствоведения развивает методологию науки, определяя принципиальные подходы к пониманию механизмов, лежащих в основе взаимодействия культур и цивилизаций. Как ни удивительно, но одним из продуктивных результатов развития ориенталистских исследований стало появление в науке понятия **оксидентализм** (от латинского слова *occidentalis* — западный). Это слово было изобретено учёными совсем недавно. Изучив историю появления термина «оксидентализм» и непростую проблему его многозначности, Динара Дубровская пришла к выводу, что этому термину следует дать следующее определение: «направление исследований, связанное с усвоением восточными культурами и обществами достижений (и недостатков) западного мира» [1, с. 111].

Сходные по своей внутренней логике и даже по звучанию, термины «ориентализм» и «оксидентализм» не являются «зеркальными». Как говорилось выше, в культуре стран Запада восточные идеи встречаются широко и систематически, а вот в странах Востока восприятие западной культуры шло различными путями. Китайская цивилизация поздно начала развивать

культурные контакты с далёкой Западной Европой. Историк Алексей Бокщанин, отмечая разобщенность этих великих культур и их неосведомленность даже о существовании друг друга, писал: «Неудивительно, что Колумб и его спутники отправились искать за Атлантическим океаном прежде всего Индию, а не расположенный восточнее Китай» [2, с. 215]. Бокщанин подчеркивает, что представления европейцев о Китае, так же, как и китайцев о европейской культуре, оставались крайне неясными вплоть до времён династии Мин с ее активной дипломатической и торговой деятельностью.

Первые спорадические проявления оксидентализма возникают в китайской культуре в результате налаживания дипломатических и экономических контактов Минского Китая с западноевропейскими государствами, римско-католической церковью и частными торговыми компаниями. Следует отметить, что в сфере пластических искусств огромную роль в развитии процессов взаимовлияния играют перемещаемые произведения, причем экспорт – торговля художественными изделиями разного рода – менее важен, чем дипломатические подарки.

Благодаря работе международного исследовательского проекта [3], посвященного изучению китайско-французского взаимовлияния в эмалирном искусстве, были опубликованы интересные факты. Они свидетельствуют о том, что «соблазнять и впечатлять китайцев предметами роскоши, эксклюзивными яствами или удивительными изобретениями науки было стратегией получения благосклонности, практиковавшейся на разных социальных уровнях с момента прибытия первых миссионеров в Китай. В 1601 году Маттео Риччи (1552–1610), высадившийся на берег девятнадцатью годами ранее, был первым принят во дворце императором Ваньли (р. 1574–1620), которому он преподнес большое количество подарков ... Как и другие группы посредников, такие как частные купцы из различных Ост-Индских компаний, европейские миссионеры всегда стремились преподнести подарки императору на различные праздники и дни рождения» [4, с. 8].

Издавна практиковавшийся в дипломатии обмен дорогими и необычными вещами, чаще всего предметами роскоши, изделиями искусных мастеров, служил, прежде всего, политическим целям. Однако важным был также эффект, который оказывало появление диковинных чужеземных даров на местное искусство. Поистине, оно расширяло границы художественных представлений, позволяло художникам заглянуть за горизонт своей традиции и вело к новаторским поискам. Говоря более конкретно, привезенные из далеких стран произведения были наглядными примерами художественного разнообразия и нередко становились образцами для более или менее точной репликации. В Китае династий Мин и Цин это явление приобрело особый размах на самом высшем уровне: в придворном обиходе практиковались заказы на изготовление реплик с наиболее интересных или самых любимых императору вещей, о чем сохранилось немало документальных свидетельств [3].

Замечательным примером вышеописанного явления служат фарфоровые реплики лиможских эмалей. Эти вещицы немногочисленны, но удивительно интересны. Несколько экземпляров принадлежит частным коллекциям, а наиболее известные – две одинаковые маленькие чаши с акантовой и цветочной росписью – хранятся в парижском Национальном музее восточных искусств – Музее Гиме (Musée national des Arts asiatiques – Guimet, G 4551). В 2022 году эти экспонаты были представлены на виртуальной выставке «Фарфор Китая с 9-го по 18-й век» [5]. Эта пара изящных вещиц легко уместится не то что в мужских – даже в женских ладонях, ведь диаметр каждой из чаш чуть более 13 сантиметров, а высота – менее пяти сантиметров. Однако чаши совсем не похожи на привычную азиатскую форму пиалы, профиль стенок у них более округлый, «пузатый», основание подчеркнуто профилированное, у каждой имеется пара тонких вертикальных ручек с двойным изгибом. Такая необычная для китайского фарфора форма объясняется очень просто: перед нами – точная копия европейских диковин, расписной посуды, привезенной в Китай из далёкого Лиможа, прославленной столицы европейского эмалирного искусства.

Перед нами, фактически, один из самых ранних примеров оксидентализма в китайском искусстве. Время создания чаш из Музея Гиме, рубеж 17–18 веков, был эпохой интенсивных европейско-китайских контактов, временем развития связей и распространения взаимовлияний. Открыв для себя далёкие страны с их необычной культурой и странными традициями, люди той эпохи столкнулись с новыми вызовами: им было необходимо осмыслить чужой, необычный образ мира. Большое значение в этой ситуации имело художественное творчество: произведения искусства, прежде всего, декоративно-прикладного, в предметной форме отражали самобытность культуры. Европейские чаши с эмалевой росписью были совсем непохожи на произведения искусных китайских эмальеров, мастеров фарфора и лака, камнерезов и ювелиров. Создание реплик, то есть копирование незнакомой, непривычной формы, непонятного декора, странных мотивов, поиск технического решения, которое позволит повторить оксидентальный образ, открывало китайским мастерам и их заказчику путь к пониманию западного художественного вкуса и менталитета.

Прежде, чем перейти к подробному описанию фарфоровых реплик, уместно будет вкратце представить оригинал. Старинный французский город Лимож еще в Средние Века прославился на всю Европу искусными изделиями местных ювелиров. Они умели украшать цветными эмалями поверхность металлических предметов (главным образом, медных или латунных). Основную продукцию эмальеров составляли вещи культового предназначения: кресты, ларцы для хранения христианских реликвий, украшения для окладов рукописных экземпляров Евангелия. Средневековые лиможские эмали были выполнены одним из двух способов: в выемчатой либо в перегородчатой технике. Новый расцвет пришел к этому искусству в 17–18 веках с изобретением третьей, еще более интересной в визуальном отношении, техники – живописной, или расписной, эмали. При создании изделий в этой технике мастер наносил на поверхность металла живописное изображение цветными пастами. Закрепляя краски обжигом, он получал удивительный эффект: красочный слой становился невероятно прочным, ярким и при этом полупрозрачным, как цветное стекло.

Эпохой расцвета лиможских живописных эмалей историки искусства считают 17–18 века. От этого времени сохранилось множество замечательных эмальерных шедевров: ларцы, блюда, чаши, кувшины, но чаще всего – плакетки (пластинки с живописным изображением, чаще всего религиозным сюжетом или портретом). Приблизительно в 1700 году прославленный ювелир Жак Ладен (около 1663–1729) по заказу французского короля Людовика XIV изготовил подарки для дипломатической миссии ко двору китайского императора Канси.

К сожалению, сейчас невозможно определить, какие именно из шедевров Ладена отправились тогда в Китай и сохранились ли они до нашего времени. Как именно выглядел подарок от Короля-Солнца его не менее великому собрату, императору Канси – Процветающему и Лучезарному? Можно предположить, что наиболее близкие аналоги – это чаша с изображением Антиопы, проданная в 2017 году на Auction.fr [6], а также чаша с цветочным декором и изображением святого Лаврентия, которую на момент проведения нашей конференции предлагает на продажу парижская галерея *Saint Martin* [7]. Эти и другие многочисленные сохранившиеся произведения Жака Ладена продолжают восхищать искусной работой наших современников так же, как когда-то они восхитили китайского императора.

Известно, что император Канси, знаток и ценитель красоты, зачастую заказывал придворным художникам реплики ценных вещей из своих коллекций, среди которых были не только старинные шедевры китайских мастеров, но также и произведения, привезенные из далёких стран [8]. По воле императора мастера фарфора изготовили и чаши, хранящиеся теперь в Музее Гиме. По принятой сейчас на Западе научной классификации, их следует отнести к так называемому «зелёному семейству», хотя, помимо красивой зеленой эмали, в росписи использовано около полудюжины других цветов, а также золото.

Копируя оригинал, китайские керамисты украсили чаши снаружи условно-стилизованным акантовым орнаментом в коричневом, белом и золотом цветах. Перевернув чашу вверх дном, мы видим яркую красочную цветочную композицию. В этом же стиле

расписана и внутренняя поверхность чаш. Это композиция из центрального круглого медальона с изображением корзины фруктов и овощей, обрамленного «корзинкой лучей», между зубцами которой располагаются шесть почти одинаковых по своей структуре букетных мотивов (тюльпаны и гвоздики, в двух мотивах есть также фигурки птиц).

Стиль росписи – широкий, свободный, цветовая гамма яркая. Листья, фрукты, цветы радуют глаз зелёным, синим, красным, пурпурным оттенками. Детали росписи должны удивить внимательного зрителя: над композицией из винограда, груш и персиков возвышается диковинный для Китая артишок, а справа от корзины художники-керамисты изобразили монограмму JL (*Jacques Laudin*). Впрочем, не стоит утверждать, что фарфоровые реплики в действительности копировали эмалевый оригинал во всех подробностях. Перед нами – мастерская художественная стилизация, результат эксперимента китайских виртуозов фарфора, которые видели свою задачу не только в том, чтобы удовлетворить прихоть своего могущественного заказчика, но и в поиске новых художественных идей, приемов, выразительных средств.

Несмотря на свою уникальность и особенный, оксидентальный характер, рассмотренные нами шедевры являются яркими примерами китайского фарфорового искусства. Эпоху Канси иногда называют «золотым веком» китайского декоративно-прикладного искусства, хотя на фоне великих свершений императора Канси не так уж заметно то, какую роль сыграл он в истории фарфора. Однако влияние его личности и культурной политики на развитие декоративного искусства Китая действительно имеет исключительную важность. Изготовление реплик лиможских эмалей с использованием технико-технологических средств традиционного фарфорового искусства – частный, но очень яркий факт, проливающий свет на особенности китайского оксидентализма. Это свидетельство свойственного Китаю особого творческого подхода в восприятии и освоении ценностей западной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Дубровская, Д.В. Ориентализм и оксидентализм: место и время встречи / Д.В. Дубровская // Вестник Московской международной академии. – 2019. – № 2. – С. 106–111.
2. Бокщанин, А.А. Лики Срединного царства. Занимательные и познавательные сюжеты средневековой истории Китая / А.А. Бокщанин, О.Е. Непомнин / Ин-т востоковедения РАН. М.: Вост. лит., 2002. – 430 с.
3. Colloque “La circulation des objets emailles entre la France et la Chine [Electronic resource]: Hypotheses. – Mode of access: <https://trenomelfc.hypotheses.org/572>. – Date of access: 16.01.2022.
4. Bing Zhao. Les cadeaux diplomatiques entre la Chine et l’Europe aux xviiie-xviii siècles. Pratiques et enjeux / Bing Zhao, F. Simon // Extrême-Orient Extrême-Occident. – № 43. – 2019. Pp. 5–24.
5. Exposition virtuelle: «La Chine des porcelaines du 9^e au 18^e siècle» [Electronic resource]: Musée national des Arts asiatiques – Guimet. – Mode of access: <https://www.guimet.fr/event/la-chine-des-porcelaines-du-9e-au-18e-siecle/>. – Date of access: 16.01.2022.
6. LIMOGES. Jacques LAUDIN. Coupe en émail peint. Au centre, représentation d’Antiope [Electronic resource]: Auction.fr. – Mode of access: <https://www.auction.fr/en/lot/limoges-jacques-laudin-coupe-en-email-peint-au-centre-representation-d-antiope-12488777>. – Date of access: 16.01.2022.
7. Dish, Saint Laurent, attributed to Jacques de LAUDIN II, late 17th century [Electronic resource]: AnticStore. – Mode of access: <https://www.anticstore.art/91039P>. – Date of access: 16.01.2022.

8. Арапова Т.Б. Основные тенденции развития фарфорового производства в Китае периода Канси / Т.Б. Арапова // IV научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. – Вып. I. – М., АН СССР, Ин-т востоковедения, 1973. – С. 224–230.