(сюиты, концерты сонаты), а также в свободных формах, свойственных романтической музыке («Замки Испании», «Ламанские напевы»).

В «Сонатине» Ля-мажор Ф. Торробы, посвященной А. Сеговии, композитор совмещает принципы народного и профессионального музыкального мышления, насыщая импровизационностью, вариативностью сонатную форму. Основные (главная и побочная темы) партии не являются источником активного драматургического действия, конфликта, напротив, они достаточно органичны в своем контрасте. Разработка Первой части представляет собой раздел, кульминацией которого является медленный, напоминающий романс, раздел, своеобразное лирическое интермеццо. Таким образом, мы видим, что логика становления сонатной формы (при формальном сохранении ее структурных принципов) в данном случае трансформируется. Диалогическая (риторическая) сущность сонатно-симфонической формы (тезис-антитезис-синтез) сменяется лирическим монологическим типом высказывания.

Преломление испанских национальных образов в творчестве Ф. Торробы вскрывает перед исследователем важные вопросы природы музыкального мышления, находящего опору в архаических пластах культуры, в природе, в истории своего народа. Выявленный нами принцип свободного фольклоризма в композиторском творчестве Ф. Торробы позволяет понять характер взаимодействия национальных тем с особенностями индивидуального мировидения, определить, что талант этих выдающихся деятелей испанской культуры позволил поднять национальные темы на уровень мирового искусства, наполнить архаические темы силой и глубиной композиторского и исполнительского дарования.

***

1. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Панчо Владигеров – основоположник болгарской пианистической школы // Музыка и время. – 2018. – № 1. – С. 17-22.
2. Зайцева М.Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мацеевского [Электронный ресурс] : научная статья // Траектория науки. – 2016. – № 5 (10). – Режим доступа: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/172>.
3. Ливанова Т. Л. XVII век. Музыкальный театр в Испании / Т. Л. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х тт. Т. 1. – М.: Музыка, 1983. – С. 449-454.
4. Селютина А.А. Испанские национальные образы в творчестве Франсиско Тарреги // Colloquium-journal. – 2020. – № 9-4 (61). – С. 13-16. – ISSN 2520-6990. – (0,3 п.л.).
5. Торроба Федерико // Универсальная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bsenc.ru/274/1172134-torroba-federiko.html

Соколова В.Ю.

Интерпретация образов Востока в мотивах панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-09

idsp: sciencepublic-26-06-2020-09

Китайский дворец в Ораниенбауме был построен в середине XVIII века. Архитектор А. Ринальди, создаёт своё творение, опираясь на ренессансные традиции, генетически свойственные итальянскому искусству, и новые веяния эпохи Просвещения, связанные, в том числе и с увлечением Китаем. Фантазии художников, вдохновлённые Востоком, полны непринуждённости, ведь царивший стиль рококо был так расположен к лёгкости, игре.

Шинуазри («китайщина»), по мнению Э. фон Эрдельберга, появляется в результате имитации китайского искусства с последующей творческой переработкой (трансформацией) его. Новое произведение искусства, получившееся в результате,

несомненно несёт в себе черты китайского искусства [13]. Эту тему развивает в своей диссертации М.С. Максимова [9]. Рассуждая о тематике росписей, наиболее часто заимствующихся европейцами у китайских художников, автор выделяет те, что показывают «обыкновенных людей за различными делами» и те, которые отображают «природу Поднебесной - озеро с деревом, горы, облака и птицы». Последний тип росписей наиболее интересен в контексте нашей работы. Также Максимова включает в исследование описание стеклярусных панно Китайского дворца, на которых можно увидеть «фантастические пейзажи и птиц» (рис.1).

Рис.1. Юго-западный угол Стеклярусного кабинета.

В основном исследователи приписывают им восточные черты: «...изображены фантастические экзотические растения, птицы, лёгкая причудливая мебель в стиле «китайщины» 18 века» [4]. Коллектив авторов издания о Китайском дворце [12] считает, что «Рисунки их (картонов для стеклярусных панно) приписываются известному орнаменталисту того периода Ж. – Б. Пильману», известному мастеру, работающему в духе шинуазри. Бывший хранитель Китайского дворца В.Г. Клементьев замечает: «Восточные мотивы здесь слегка намеченные, уже предвосхищают фантастическую экзотику Востока, которая чуть позже найдет свое место в убранстве Китайских кабинетов дворца» [7]. Таким образом, мотивы панно в основном исследователями рассматриваются как шинуазри. Иконография шинуазри складывалась постепенно из элементов, которые европейцам были знакомы по предметам восточного искусства. В основном в Европу начала XVIII века попадали предметы декоративно прикладного искусства династии Цин (1644-1911) реже – Мин (1368-1644). Китайские мастера последних династий в формах и декоре фарфоровых изделий повторяли художественные традиции, сложившиеся в Средневековье. Самым большим достижением мастера, главной эстетической ценностью было проникновение в духовный мир средневекового художника.

Таким образом, европейские художники – создатели шинуазри, разглядывая орнаментику шелка или фарфоровых изделий XVII–XVIII веков, не догадывались о том, что имели дело с многовековой традицией китайского искусства. Ведь причудливый фарфоровый декор отражал, пусть и в упрощённой с годами форме, структуру мироздания, представления о которой сложились ещё в Древнем Китае. В эпоху Шан они преломились в геометрических орнаментах, где каждый элемент – квадрат, круг, треугольник нёс определенную символику. Так, треугольник имел

особую коннотацию, отождествляясь с цикадой, бесконечная способность к перерождению которой делает её символом бессмертия [10]. Не случайно существовала связь геометрических символов с представителями флоры и фауны Китая, страны, где культ земледелия наряду с культом бессмертия становится доминирующим. Позже идея бессмертия обретёт своё продолжение в даосизме. Вопросы гармонии мира, взаимодействия всех его частей разрабатывались так или иначе в каждом из китайских учений – конфуцианстве, буддизме, даосизме и нашли отражение в искусстве, образуя причудливое соединение. В даосизме натурфилософия, зародившаяся в древности, приобрела стройную систему и одухотворённость. Объектом внимания становилась природа, рассматриваемая в бесконечной изменчивости. Жанр «цветы и птицы», сложившийся в Средневековье, в последующие эпохи всегда находил своих последователей благодаря пантеистичности китайского искусства, его вниманию к каждой, казалось бы, незначительной подробности в изображении летящей или сидящей на ветке птице, гнущейся от ветра травинке, капельке росы на ней [2]. Эпоха Цин характерна обобщением предыдущего художественного опыта, созданием трудов по искусству живописи, новых жанровых направлений в искусстве (таких, например, как натюрморт). И, конечно, по-прежнему поддерживалась многовековая традиция изображения жанра цветы и птицы. По мере совершенствования технологий изготовления фарфора и, прежде всего, появления новых видов глазурей, жанр цветы и птицы зазвучал, заиграл разнообразием цветов и оказался наиболее предпочтительным для мастеров декоративно-прикладного искусства, т.к. открывал возможности наиболее ярко и выразительно расцветить поверхность фарфора, шелка и т.д. В Европе жанр «цветы и птицы», создавая легкий, едва уловимый восточный аромат, стал одним из ярких, экзотических ликов галантного века. Своеобразная вариация жанра «цветы и птицы» представлена и в иконографии стеклярусных панно.

Цветы, представленные в мотивах панно не относятся к Четырём благородным, и больше напоминают европейскую флору. Изображения птиц, напротив несут восточную коннотацию. При этом образы их не являются точным повторением того или иного вида птиц, существующих в природе, являются свободной вариацией на тему жанра цветы и птицы. Среди птиц, представленных в иконографии панно, большинство стилизованы под фазана. Исключением является птица, которую можно увидеть на первом панно западной стены (рис.2). Она несёт в своем образе и черты цапли, часто изображаемой китайскими художниками и фенхуана, птицы, воплотившей в себе мужское (фен) и женское (хуан) начало.

Рис.2 Западная стена. Панно № 1. Фрагмент.

Некоторые исследователи считают, что хуан – это название гребня, который похож на трезубец и является символом огня [6]. Такой же гребень и у птицы на указанном панно, клюв ее также напоминает клюв фенхуана. С фенхуаном часто отождествляется бабочка, т.к. крупная бабочка, по-китайски – фенцзы [8].

Принцип построения композиции изображений на всех панно заимствован из французской орнаментальной гравюры, творчества Антуана Ватто. Композиция в его арабесках строится на своеобразном островке, повисшем в пространстве (этот же прием используется в иконографии всех панно). Возможно, мотив острова в творчестве Ватто возникает как вариация на тему, пришедшую из восточного искусства (Ватто изучал китайское искусство, впервые соединив его мотивы с рокайльными). Острова даосских бессмертных описаны в сочинении Сыма Цяня «Ши цзи». Восемь даосских бессмертных могли летать, соревнуясь с птицами, вкушали нектар бессмертия, сделанный из плодов, растущих на деревьях. Древо бессмертия становится одним из любимых мотивов в восточном искусстве. В индийских ведических текстах упоминается как дерево с плодами, из которых делался напиток бессмертия. Изображение такого дерева украшало индийские ткани, которые попадая в Европу, становились источником вдохновения для европейских мастеров. Вышивальщицы стюартовской Англии часто использовали мотив стоящего на пригорке индийского древа жизни (рис.3), изображаемого впоследствии мастерами шинуазри .

Рис.3. Вышивка (Англия, 1694 г).

Изображение древа жизни можно увидеть на одном из панно южной стены. Причем если на многих шинуазри иконография древа носит обобщенный характер, то на стеклярусном панно – каноническое изображение с плодами бессмертия (рис.4).

Рис. 4 Южная стена. Панно № 2. Фрагмент.

Древо жизни задаёт диагональную композицию, куда вплетены – птица, рыба, рыболовные снасти - рыбная ловля часто изображалась в произведениях даосских мастеров и считалась процессом, располагающим к созерцанию, постижению дао.

Цели достижения бессмертия служил специальный эликсир, ингредиентами которого были различные минералы. У даосов минерал, с его многовековыми включениями ценился как символ долголетия. Золото, серебро, пять нефритов, мать облаков (слюда), жемчуг, киноварь составляли рецептуру эликсира бессмертия. Ещё одним из компонентов его был коралл, экспорт которого из Китая в конце XVII века наладили иезуиты. Изображение его располагается в нижней части композиции на этом же панно.

Справа от указанного выше ещё одно панно в иконографии которого отразились образы предметного мира даосской мифологии. На третьем панно южной стены (рис.5) - корзина с цветами и атрибутами садоводства, культ которого, объединившись с культом бессмертия, занимает важнейшее место в мифологии даосизма. Занятие садоводством - прерогатива нескольких из ба-сянь (восьми даосских бессмертных) [1].

Рис.5 Южная стена. Панно № 3. Фрагмент.

Сразу трое из ба-сянь связаны с культом садоводства. Это Хань Сян-цзы, который как-то влез на дерево, где росли «персики духов», с которого он упал, разбился и вознёсся на небо — стал бессмертным. Хань Сян-цзы изображается с корзиной цветов и считается покровителем садовников. Еще одной покровительницей садоводства в даосской мифологии является Хэ Сянь Гу. Люй Дун-бинь, угостил ее персиком бессмертия. С тех пор она не ела земную пищу. На рисунках Хэ Сянь Гу изображается девушкой с плетеной корзиной, иногда в ней можно увидеть цветы [1].

Также с корзиной цветов изображают и Лань Цай Хэ в её женском воплощении (до эпохи Мин это был мужской персонаж). Часто это нарядно одетая женщина, иногда в голубом халате с босой ногой. Она тоже покровительствует садовникам. Ещё одной покровительницей садов являлась фея Магу. Ее атрибут – корзинка, полная целебных трав и мотыга для возделывания почвы.

Ещё одним атрибутом бессмертия, почитаемым у даосов был гриб линчжи. Миф о линчжи уходит корнями в эпоху Цинь. Упоминание о нем можно встретить в циньских текстах. Впервые попытку систематизации текстов о линчжи и его изображениях предпринял миколог Р.Г. Уоссон. Ему же принадлежит идея о том, что своему появлению в даосской мифологии линчжи обязан древнеиндийским ведическим представлениям о соме (нектаре, дающем бессмертие, просветление) [5].

В тексте даосского трактата «Ле-цзы» линчжи упоминается как корм для райских птиц, поэтому даосы специально выращивали его. Линчжи ассоциируется с Сиванму – хозяйкой Запада, ее дом - на западе Китая, на горе Куньлунь. Сиванму - хранительница садов, где произрастают деревья, плодоносящие персиками бессмертия, там же в ее садах рос и линчжи. Иконография линчжи начинает складываться в период Юань, в росписях храма Юнлэгун. В изображениях девы из окружения небесного правителя. В руке у нее ветвящийся в виде коралла линчжи, который украшал и головной убор девы. Изображение линчжи присутствует в мотивах панно – оно венчает орнаментальное обрамление (рис.6).

Рис.6 Восточная стена
Панно № 4. Фрагмент.

Рис.7 Восточная стена
Панно № 3. Фрагмент.

Здесь он похож на древесный гриб с несколькими разветвлениями (листьями). Именно так он и выглядел по мнению японских микологов, проводивших исследование ханьских рельефов в 30-е годы XX века [5].

Веер и зонтик, как считают некоторые исследователи, являют собой некую модель гриба линчжи. Навершие орнаментальной части на соседнем панно представлено в виде зонтиков (рис.7). Изображения их можно увидеть на многих европейских шинуазри. Зонтик, украшающий колесницу, был найден при раскопках захоронения Цинь-Шихуанди в окрестностях Сианя, что подтверждает его особое символическое значение в Древнем Китае.

Маньчжурская династия старалась пропагандировать китайскую древность, и в эпоху Цин появился жанр натюрморта, изображающий «сто древностей» - бронзовые ритуальные сосуды, предметы из кабинета учёного, вазы с цветами. Предметы антиквариата дали название этому сюжету – байгу [11].

В Китае необычайно ценилось искусство прошлых веков, запечатлеть его стало в эпоху Цин важнейшей задачей. Каждый из предметов байгу мог существовать на изображении отдельно от других. На третьем панно южной стены (рис.5) представлен один из сюжетов байгу – вазы с цветами. Хуапин (цветочная ваза) со стоящими в ней цветами была олицетворением вечного обновления жизни, идеи бессмертия, связанной с даосизмом. В буддизме парные вазы имели своё смысловое значение и входили в пять священных даров, располагаясь на алтаре рядом с курильницей и двумя подсвечниками. Изображения вазы встречаются в живописных каталогах ханьского и сунского времени. Их же можно увидеть в живописи художника иезуита Дж. Кастильоне, работавшего при цинском дворе [11]. Рассмотренные изображения древа жизни, цветов, птиц, зонтиков, ваз заимствуются из китайского искусства, входят в иконографию шинуазри и получают свое воплощение в мотивах панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме.

***

1. Арапова Т.Б. Символико-благопожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIV – первой трети XVIII в. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 7-19.
2. Виноградова Н.А. Проблема структуры мироздания и зарождение поэтической символики в искусстве Древнего Китая II тыс. до н.э. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 20-28.
3. Виноградова Н.А. «Цветы и птицы» в живописи Китая. М.: Белый город, 2009.- 62 с.
4. Дахнович А.С. Ораниенбаум. М.-Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932 г.
5. Завадская Е.В. Философско-эстетический смысл так называемого «божественного гриба» («линчжи») в искусстве Китая. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977, С. 40-47.
6. Кожух Т.И. Произведения китайского искусства в экспозиции музея «Замковый комплекс «Мир» // Образ поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2015.- С.178-189.
7. Клементьев В.Г. Китайский дворец. - СПб.: Альфа-колор, 2007.- 95 с.
8. Кузьменко Л.И. Жанр «цветы и птицы» («хуаняо») в росписях китайского фарфора XVIII века // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 56-66.
9. Максимова М.С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия. Диссертация канд.иск:17.00.04: - СПб, 2009.- 170 с.
10. Муриан И.Ф. Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 67-74.
11. Неглинская М.А. О некоторых новациях эпохи Цин (1644-1911) и их отражении в искусстве китайской «ойкумены» // Образ поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2015.- С. 290-298.
12. Солосин Г.И., Эльзенр З.Л., Елисеева В.В. «Дворцы-музеи и парки в Ломоносове». Л.,1964.
13. Erdlberg E, von. Chinese influence on European garden structure. - Cambridge, 1936.