

51)
25

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Э. К. КВЕРФЕЛЬДТ

ПРЕДМЕТ В КИТАЙСКОМ
ИСКУССТВЕ



ЛЕНИНГРАД. 1937

7(51)
К-326

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Э. К. КВЕРФЕЛЬДТ

ПРЕДМЕТ
В
КИТАЙСКОМ
ИСКУССТВЕ

66099

АБ

АБОНЕМЕНТ

ГОСУДАР. ЦЕНТРАЛЬНАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ЛЕНИНГРАД. 1937



1. Китайская картина. XIX век.

Напечатано по распоряжению Государственного Эрмитажа
Директор академик *Иосиф Орбели*

Место и значение предмета в китайском искусстве диаметрально противоположны его значимости в европейском искусстве.

Предмет в искусстве Запада всегда является составной частью композиционного сооружения и вполне подчиняется общему замыслу художника. Он всегда является деталью ансамбля и только в связи с ним может быть правильно оценен. Изъятый же из своего окружения предмет европейского искусства теряет свою убедительность, сохраняя за собой лишь значение фрагмента, неясного в своей оторванности и обезличенности вследствие отчуждения его от общего целого. В европейском искусстве различные эпохи в зависимости от материальных и социальных причин создавали известный облик комплекса, характерные черты которого, объединенные общей идеей, мы называем стилем. В таком историческом комплексе предмет как таковой занимает свое определенное место и, будучи изъят из него и перенесен в другую, чуждую ему по стилю обстановку, теряет смысл своего существования.

В стилях различных эпох, начиная с так называемой «готики» и кончая классическим стилем Франции конца XVIII века, различные виды мебели, например, в качестве предмета обихода имеют свое определенное место и по своей конструкции и декорровке строго согласуются с формами архитектуры и правильно сочетаются только с ней. Например, готический шкаф с своей необработанной задней стенкой предназначается для помещения в стенной нише и, будучи украшен сплошным орнаментом, становится как бы составной частью архитектурной отделки (резной панели) стен помещения. Подобным же образом обитое богатою шелковой материей резное и золоченое кресло так называемого стиля «Людовика XVI», отодвинутое от стены, с доколом которой оно согласовано по пропорциям и по деталям рисунка, неприятно поражает нас убогим видом своей задней стороны, не предназначенной для глаз публики и обтянутой часто только грубым полотном. Или каминная ваза из северского фарфора, имеющая лишь один пышный фасад, рассчитана только на определенное место у стены и теряет свой нарядный вид, если ее поставить посреди комнаты.

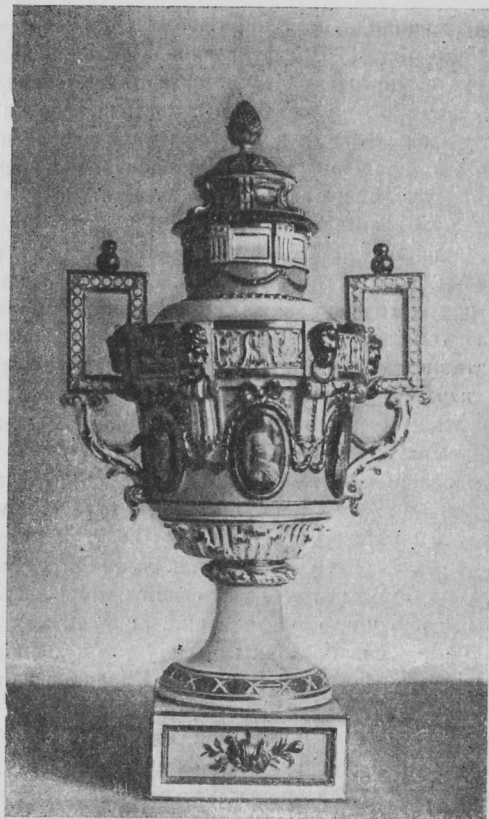
Итак, предмет в европейском искусстве является неотъемлемой частью одного целого комплекса и индивидуальной жизнью не живет. Совершенно обратное мы замечаем в китайском искусстве. В нем эпохи стилей для нашего глаза уже гораздо менее заметны, благодаря именно тому, что предмет в китайском ансамбле живет своей самостоятельной и весьма ярко выраженной индивидуальной жизнью и не нуждается в поддержке со стороны своего окружения.



2. Фарфоровая курильница с архитектурными элементами в стиле Делатосса. Севр, XVIII век.

С целью ярче осветить эту коренную разницу между значимостью предмета в китайском и западном искусствах мы попытаемся привести несколько сравнительных примеров, характерных для обоих воззрений на предмет.

Рассматривая европейскую картину, мы замечаем, что она, родившаяся на стенной плоскости, во всех своих эволюционных преобразованиях не теряет тесной связи с этой же стеной. В южном климате картина в виде фрески, плотно прикрывая плоскость, украшала ее. На севере, преображаясь в стенной ковер, богато затканную фигурами шпалеру, она, освобождаясь от стены, однако плотно прикрывает ее, соединя в себе два начала—утилитарный и декоративный элемент. На деревянных створках раздвижных соборных алтарей средневековая картина, обрамленная монументальной фигурной резьбой или архитектурной орнаментикой, тесно сливается со структурой архитектурного расчленения храмовых стен; впоследствии, после выделения фигур донаторов из религиозного сюжета алтарной картины и превращения их в буржуазные портреты, картина все же не теряет своей связи со стеной. Она помещается в ряду других над панелью кабинета негодянта или на стенах галереи фамильных портретов феодала. Но пожалуй ярче всего выявляется связь картины с архитектурой с XVI по XVIII вв., когда пышные натюрморты или аллегорические и мифологические сюжеты находят себе место над каминами, в «супрапортах» и на многоузорных плафонах. Окаймленная богатой золоченой резьбой картина в эту эпоху плотно сливается с декоративным оформлением архитектурного



3. Ваза фарфоровая. Подражание формам металла. Людвигсбург, XVIII век.

замысла, приняв на себя лишь второстепенное значение красочного пятна. Представление о европейской картине настолько органически связано со стеной, что затея снять картину со стены и поставить ее на золоченом мольберте (как это практиковалось в 70—80-х годах прошлого столетия) невольно вызывает у нас недоумение и представление о мастерской художника, запахе масла и лаков.

Совершенно другую роль играет картина в китайском искусстве (рис. 1). Это своеобразное соединение каллиграфии, графики, живописи и поэзии не имеет определенного места бытования и не подчиняется никакому декоративному замыслу, за исключением тех случаев, когда картина является росписью темперой по лёсу, а это уже встречается в провинциальных дворцах и монастырях, часто на территории не чисто китайского населения. Китайская картина, в противоположность европейской, не имеет целью дать сцену, выхваченную из жизни природы. Она не трактует сюжет в различных планах удаления, как то, не старается с помощью перспективы углубить картинную плоскость. Подход в ней чисто графический, рисунок дается или одной линией или красочными силуэтами, расположенными на фоне нейтрального тона. Характер живописи скорее повествование о красоте природы, нежели воплощение ее. Обычная китайская картина представляет собою длинную полосу тончайшей бумаги с художественным рисунком тушью, скупо оттененным красками, мастерски смонтированную легкой шелковой камкой или парчевой тканью. Рисунок картины занимает лишь среднюю часть бумажной полосы, оставляя

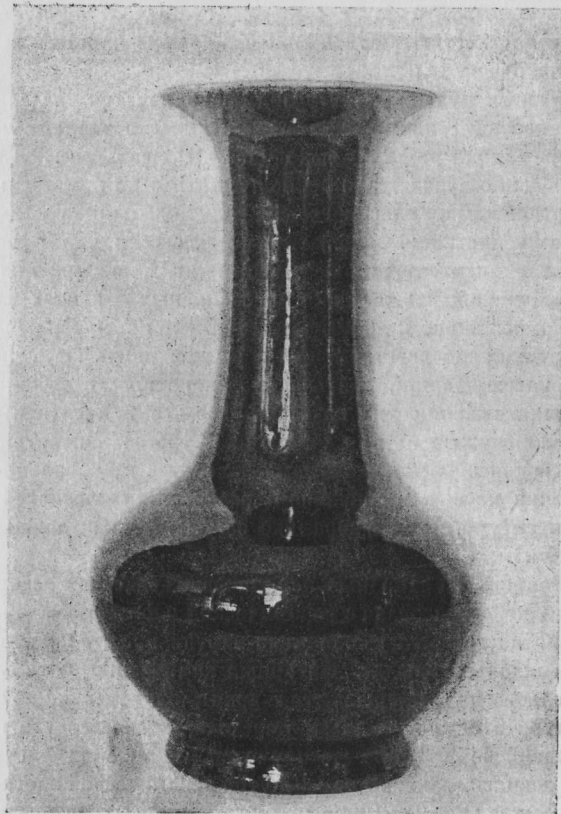


4. Фарфоровая ваза с росписью: картина в рамке (Сафо). Париж, XIX век.

сверху и снизу большие запасы плоскости с наклейкой тончайшего шелка. Картина прикреплена к лакированной палочке с концами из резной кости или чеканного серебра и, посредством шелковых шнуров, прикрепленных к этой палочке, может быть повешена на стену. Обыкновенно она хранится в виде свитка блестящего шелка, закрученная вокруг палки и завязанная шелковыми шнурками, в богатой резной шкатулке, из которой она вынимается владельцем лишь с целью любовного восхищения ее красотой или показа близким друзьям, ценителям искусства.

Китайская картина всегда остается верна первоначальному своему материалу изготовления, извлекая из него все возможности. Благодаря этому она сохранила свой индивидуальный и интимный характер, в противоположность обычаям Европы, где картины выставляются напоказ.

Другим примером различного значения предмета в китайском и европейском искусстве является керамика. В европейской керамике весьма часто отсутствует здравый керамический смысл и проявляется полное непонимание преимуществ материала и логики декорровки, коренящейся в качестве самого материала. Очень часто в изделиях европейских керамистов мы наблюдаем перенос формы чуждого материала и технической и декоративной обработки, свойственных ему, на керамику. Вспомним хотя бы о ручках итальянских майоликовых сосудов, производящих впечатление случайно приклеенных и органически с ними не связанных. Эти развязавшиеся дельфины или переплетенные узлами



5. Ваза фарфоровая с глазурью «бычья кровь». Китай, XVII век.

змеи конструктивно не связуемы с гладкой керамической плоскостью, получаемой вращением простых геометрических тел.

Также нелепа перегрузка керамических изделий европейского искусства архитектурными элементами, столь характерными для конца XVIII века. (рис. 2 и 3). Профили сосудов, украшенные лепными или расписными иониками, классическим акантом или строгими рядами листиков, медальоны с пейзажами или головками в архитектурных, часто лепных, обрамлениях, симметрично повешенные на расписных бантиках или прикрепленные к фестонам скучнейших правильных очертаний посредством низок из бус; ножки и ручки угловатой формы, взятые из декоративных приемов литых металлических изделий;— все эти декоративные детали чужды духу керамики. Строгая симметрия, являющаяся непогрешимым законом при распределении масс и правильном размещении тяжестей в архитектуре, нами в керамике ощущается как ложный элемент.

Роспись на западных керамических изделиях весьма часто не согласована с керамической плоскостью. Керамично не грамотны сплошные картины на итальянских майоликовых блюдах, фигурные композиции которых насильственно прерываются ярким бликом свинцовой глазури и острой гранью перехода зеркала сосуда на широкий борт. Такое же неумелое размещение фигурной росписи, дающей наизогнутой керамической плоскости самые невыносимые ракурсы, присуще даже греческой керамике, мастера которой создали столь исключительные по плавности и красоте очертаний формы

сосудов и наблюдается также в изобилии на стройных богато золоченых вазах стиля «ампир».

Совершенно другими и вполне логичными законами устанавливается облик китайской керамики, и в особенности вазы, играющей такую яркую роль в китайском быту. (рис. 4, 5 и 6). Форма китайской вазы получалась вращением геометрических тел; она достигает полнейшей логичности в простоте контура и неуловимых для глаза и характерных для керамического материала переходов одной плавной плоскости в другую. Линии силуэта вазы не припаяны случайно друг к другу, а легко вырастают одна из другой. Применение ручек избегается по возможности, чтобы не прерывать цельности линии. Если таковые встречаются, то они являются наследием бронзовых форм известного ритуального значения, но и в таком случае эти традиционные формы (тигровые маски с кольцами) подчиняются керамическому материалу и трактуются без всяких претензий на полный рельеф. Свободные кольца, хвастливо обнаруживающие триумф техники, встречаются на предметах позднейшего времени; обыкновенно же в них избегают детальной обработки, присущей бронзе, и дают их плоским рельефом.

Гравированная лепная или расписная декорировка китайской вазы никогда не подчеркивает фасад предмета; она легко и свободно расположена по всей поверхности сосуда, то следуя концентрическому движению его составных форм, то располагаясь в облачном порядке на керамической плоскости, обнаруживая удивительное, свойственное одним только

китайцам, чутье в соблюдении равновесия декоративных пятен.

Нигде, кроме китайского керамического искусства, мы не имеем возможности проследить столь самостоятельный, логичный и закономерный путь развития, безупречный не только в отношении качества и формы, но и в отношении научного исследования материала. Все достижения — как по улучшению массы, так и по усовершенствованию декорировки предмета — всегда получаются чисто керамическими средствами.

Уже в весьма раннюю эпоху пористый черепок терракотовой керамики, вследствие основательного изучения материала, заменяется новым, более устойчивым черепком, требующим и нового способа декорировки. Терракотовый черепок украшался гравировкой или легкой лепной декорировкой и расцвечивался простыми земляными красками (обмазкой) или покрывался прозрачными, легко плавкими, иногда окрашенными глазурями. Новый черепок, так называемый «гр», требовал более сильного обжига массы. В связи с усилением обжига естественно исчезают легкоплавкие свинцовые и щелочные глазури и заменяются стойкими глазурями, прозрачными или кроющими, то окрашенными, то бесцветными. Они применяются совместно с старыми приемами гравировки и лепки, дающими новые эффекты; но они создают и новые приемы декорировки, когда после глазурировки, до обжига, рисунок оставляется под глазурью, а фон очищается от нее до грунта черепка. Монохромная керамика достигает неожиданного расцвета, и благодаря этому китайские керамисты избегли необходимости применения столь ненадежного и деше-

66099

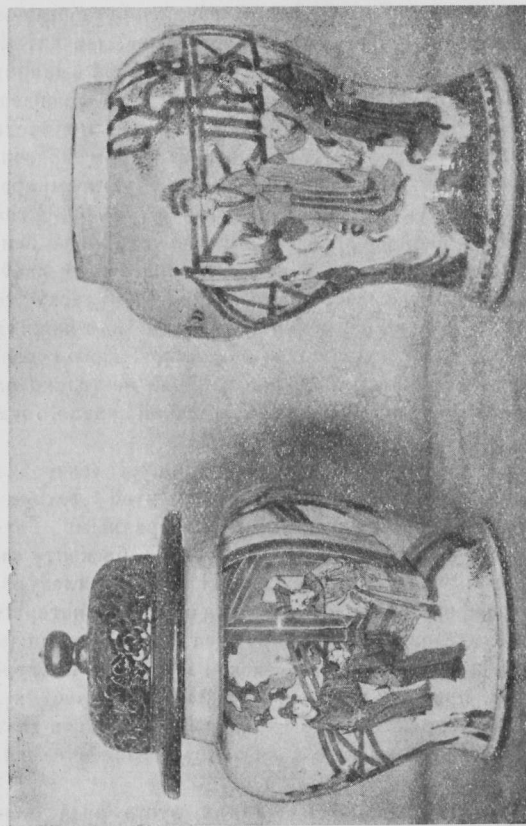


6. Бассейн для рыбок, покрытый пестрыми свинцовыми глазурями. Китай, XV век.

вого посредника между глазурью и черепком каким является — ангоб (обмазка).

Но они не ограничивались этими достижениями: стремясь к получению чистой белой массы, они изобретают настоящий фарфор. Это изобретение в Китае конечно не является случайностью. Однако, так называемые «случайности», то есть неожиданности в керамическом производстве, которые у европейцев считаются «браком», сохраняют у китайцев свое право на существование. Так, например, сеть трещинок, появляющаяся на глазури вследствие несоответствия коэффициента расширения черепка и глазури, так называемое «кракля», китайский художник использует уже сознательно, как фактор художественного оформления, так как он изучил причины этой «случайности». Прибавляя различные вещества в состав глазури, он добивается самых разнообразных форм рисунка кракля, дав всем этим разновидностям самые поэтические названия. То он их сравнивает с растрескавшимся льдом, то с рыбьей икрой, то с кожей персика.

Случайно найденный секрет восстановительного обжига, который, благодаря присутствию углерода, восстанавливает натуральную окраску металлов в их окислах, входящих в состав глазури, дал монохромной китайской керамике неисчерпаемые богатства самых прочнейших красок всевозможных оттенков. Разноцветные переливы этих глазурей, получающиеся случайно вследствие хода пламени, опытный мастер также в известной мере регулирует. Художественному чутью китайца эта фантастическая оргия красок, достигаемая чисто керамическими приемами,



7. Вазы фарфоровые с синей подглазурной росписью. Китай, начало XVIII века.

милее всего, и такие предметы до сих пор ценятся гораздо выше самой затейливой расписной керамики.

С изобретением чистой фарфоровой массы в китайском керамическом искусстве завоеван искомый с давних пор белый грунт для росписи красками. Она производится кобальтом по бисквиту до покрытия предмета глазурью. Этот металл является единственным красочным материалом, выдерживающим сильную температуру, необходимую для обжига фарфора (рис. 7). Этой синей подглазурной росписью, в которой китайцы с удивительным художественным чутьем использовали свойство бисквита всасывать в себя жидкую краску то в большей, то в меньшей мере, в зависимости от нажима кисти, были созданы предметы необыкновенного совершенства, оказывавшие большое влияние не только на развитие керамики в Персии, но и в Западной Европе, о чем будет сказано впоследствии.

Но не забываются и старые приемы декоративной глазури. Дальнейшим развитием этой техники является роспись пестрыми и прозрачными эмалями (мягко-плавкими глазурями) по бисквиту и впоследствии поверх обожженной белой глазури, т. е. по фарфору. Эти цветные эмали, среди которых доминирует зеленая, комбинируются с подглазурным кобальтом, железно-красной краской и черным контурным тоном, придают четкость расплывчатому рисунку, исполненному эмалями. Эта сильная гамма красок дает предметам, украшенным ею, название «зеленое семейство» (рис. 8).

Наряду с расписными изделиями этого рода продолжается увлечение однотонными, чаще всего бе-



8. Ваза фарфоровая характера «зеленого семейства» с росписью в резервах. Китай, конец XVII века.

лыми. Однотонность получается также путем подглазурной росписи кобальтом, причем эта краска пульверизировалась на бисквит до покрытия его глазурию, отчего получалась та жизненность и зернистость тона, которые напоминают структуру лапис-лазули. Такие предметы техники «bleu poudrée» обогащались декорировкой золотом или росписью в резервах в характере зеленого семейства и подвергались второму легкому обжигу.

Изобретенная в половине XVIII века розовая эмаль дает повод к составлению новой красочной гаммы декорировки, в которую кроме розовой и зеленой эмалей входят еще лимонно-желтая и ярко-синяя эмали, создавая нежный, отчасти упадочный эффект. Предметы в таком характере декорировки причисляются к так называемому «розовому семейству». К концу XVIII века и в начале XIX традиционный цветочный и фигурный рисунок на фарфоре мельчает. В погоне за новшествами, в ущерб художественности оформления применяются на керамике рисунки, взятые с вышивок, покрывающие сплошным жиденьким узором всю керамическую плоскость, а одноцветные предметы, часто весьма ярких оттенков, получают уже в муфельном обжиге жидкими, легкоплавкими эмальями дешевого эффекта, не выдерживающими сравнения со старинными прототипами с глазурями высокого обжига.

В искусстве обработки бронзы мы видим такую же стройную линию развития, как в керамике. Простейшие формы, родственные глиняным, усложняются и усложняются благодаря постепенному овладению материалом и использованию всех его возможностей.

В эпоху Мин достигается такое техническое мастерство обработки бронзы, которое позволяет мастеру отклониться от старинных прототипов, связанных с керамикой, и в это время появляются те пышные сосуды, перегруженные внушительной орнаментикой, которые создают несколько дикий стиль «буддийского барокко».

Такую же связанность художественной обработки материалом выявляют работы из резного лака. Густая и равномерно расположенная орнаментика вызвана твердостью и плотностью материала. Равномерно помещенные углубления фона рисунка необходимы для децентрализации давления резцом при работе, во избежание отскакивания массы от подкладки или образования трещинок.

Наиболее недостижимое мастерство проявили китайцы в преодолении всех трудностей в обработке такого капризного материала, как камень, из которого европейцы ничего другого не могли извлечь, кроме дешевой игры грани. Надо видеть те безделушки из нефрита и других цветных камней, которые китайские мастера наделили трепещущей жизнью и играющими переживаниями красок, чтобы представить себе их поразительное художественное чутье в использовании случайных пятен в прослойках камня и изумительное знание мастерства, выявляющее все эффекты яркого или матового просвечивания, всю шкалу оттенков игры света на разнообразнейших плоскостях предмета и бисерную дробь света и бликов, живой сеткой играющую по поверхности изделия.

С такую же любовью и вниманием к материалу исполнены резные предметы из рога носорога, слоновой

кости и дерева. В изображениях из дерева наблюдается черта своеобразного натурализма. Она состоит в том, что корневые наросты используются в качестве лохмотьев одежды, из которых гладкой отделкой выделяются руки, ноги и головки фигурных изображений. Этот довольно барочный подход в особенности оценили в Европе XVII века, и этому чрезмерному увлечению мы обязаны тем гнусным арсеналом богов и аллегорических девиц из слоновой кости, одетых в деревянные драпировки, и теми уродцами из жемчуга, камней и ценного металла, достойными фантазии принца Паллагония,* которые весьма богато представлены в «Gülpes Gewölbe» в Дрездене и которые мы можем видеть и в Государственном Эрмитаже.

Но наиболее интересен в истории китайской скульптуры тот факт, что она уже по своей идее противоположна европейской. В средневековой Европе скульптура, не исключая изображений культа, связана с архитектурой. Статуи христианских святых вышли

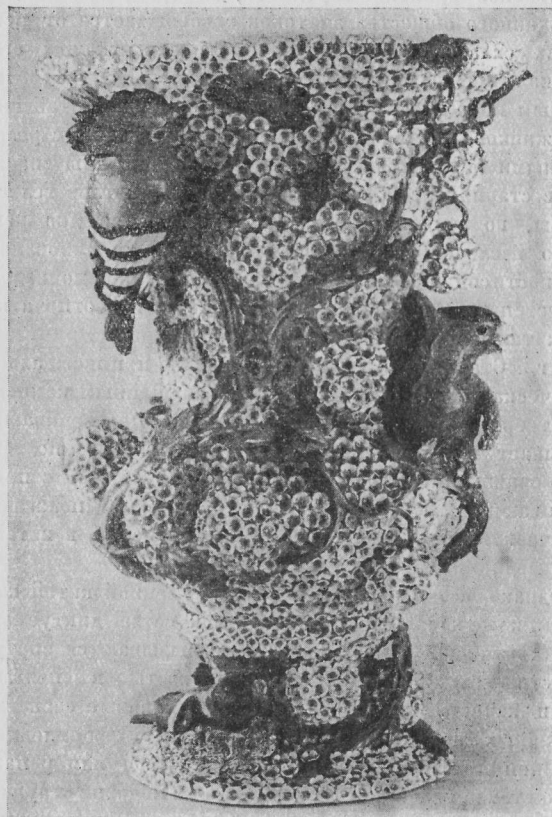
* Принц Паллагония, живший во второй половине XVIII века в Палермо, создал себе сомнительную славу болезненным скульптурным буйством. Он украшал стены, ведущие к его загородной вилле, и крыши всех зданий усадьбы бесконечным множеством самых невероятных скульптур, изображающих: карликов, горбунов с зобами и чудищ человеческого облика с звериными головами и лапами. К потолку дворцовой капеллы было прикреплено резное распятие, из пупа фигуры которого свешивалась цепь, на которой висела обнаженная человеческая фигура в позе молящегося, изображающая хозяина дворца. Подробное описание всего этого можно найти у Гете в его «Путешествии по Италии», ч. II под 9 апреля 1787 г.



9. Фарфоровый тэт-а-тэт в виде блюда с фруктами. Императорский фарфоровый завод времен Николая I.

из рельефа и, уже освобожденные от стены и помещенные на кронштейнах под балдахинами, сохранили свою заднюю сторону необработанной. Даже по классической традиции свободные фигуры на фасадах зданий помещались в нишах и таким образом входили в архитектурную композицию. В китайских скульптурах нет ни малейшего признака того, что они задуманы, как часть комплекса; их тщательная обработка со всех сторон, даже часто встречающиеся тончайшие складки на подошвах ног фигур, свидетельствуют о том, что они служат предметом интимного любования и не имеют декоративного значения. Эта цельность и законченность предмета в самом себе, эта интимная жизненность, которой он дышит и которая является не только результатом большого мастерства и богатой фантазии, но и умения дельно использовать данные материала, дает ту полнейшую слитность идеи и оформления, которая свойственна китайскому искусству.

Такая жизненность и подвижность предмета располагает к любовному отношению к нему, которое так развито среди обитателей Средней империи. Китайцам присуща какая-то своеобразная антикварная жилка; они врожденные коллекционеры, но опять-таки разнятся с европейскими. Последние появляются в Италии уже со времен до-императорского Рима, но они собирали свои коллекции с некоторым научным подходом. В китайском коллекционере прежде всего чувствуются любовное восхищение предметом и понимание его, свойственные художнику-знатоку. Отсюда преувеличенное увлечение стариной, вызывающее фальсификацию, делающуюся доходным ремеслом, а также излишне



10. Фарфоровая декоративная ваза «Schneeballen-Muster». Мейсен, XVIII век.

тщательное хранение предмета, который только для изысканного общества знатоков освобождается от ревнивых складок шелковой материи, скрывающих его. Нежная любовь и глубокое благоговение перед старинным предметом живет не только в крови китайских художников, но и всего народа. Они связаны с религиозными верованиями и культом предков. Мы знаем, что в старину из-за ритуальных сосудов-котлов велись войны, во время которых их прятали на дно рек, и что извлечение их с места сокрытия по миновании опасности сопровождалось торжественным церемониалом (известен ханьский рельеф, выставленный в отпечатке на китайской выставке в Государственном Эрмитаже 1934 г.). Старинным зеркалам из бронзы приписывалась магическая сила. Нефрит считался священным камнем, его твердость, звонкость и матовое просвечивание вызывает восхищенные эпитеты у китайских поэтов. Они сравнивают его с мягким сиянием луны и с просвечивающим лепестком лотоса. В нем предполагают магическую силу, и он находит применение в китайской медицине.

Однако, встречаются и в художественной китайской керамике отклонения от законов искусства, диктуемых единством идеи и материала. Они вызываются виртуозностью техники и изумительной ловкостью в использовании качеств материала. Часто одинаковые свойства различных материалов ведут к одинаковому оформлению. Так, например, изделия из венецианского или испанского стекла своей лепной отделкой на подобие стружек напоминают технику кованого железа. Это сходство оформления вытекает из общего качества обоих ма-

териалов: тягучести, дающей возможность обработки их в незастывшем виде закручиванием щипцами. Подобное явление мы видим в китайских изделиях из огнеупорной глины, так называемых боккаро, ввезенных в Европу впервые португальцами. Эти безделушки имеют самые разнообразные формы; то они изображают фрукты, то цветы, то грибы, листья и другие мелочи. Мастерство лепки и удобство материала увлекли китайских художников в сторону от чисто керамической мысли, и как раз этот неуместный натурализм гарантировал этим предметам полный успех в Европе и вызвал те многочисленные подражания на Мейсенском фарфоровом заводе, где изготовлялись всем знакомые сосуды в виде фруктов, овощей, птиц и т. п., носящие характер сюрпризов, столь характерных для вкусов XVIII века (рис. 9). В Англии в XIX веке вошли в моду кружки в виде толстяков, а в Лиможе до сих пор практикуется изготовление сосудов в виде фруктов. В европейской керамике весьма часто наблюдается стремление придать черепку необычайной декоративной облик другого материала, что обнаруживает не столько желание удивить, сколько безнадежное безвкусие.

Вспомним хотя бы известный нимфенбургский сервиз (в Гос. Эрмитаже), отделанный с печальной тщательностью под орех муфельными красками и снабженный резервами с пейзажами на подобие аптекарских этикеток; или фолькштедский сервиз (там же) с прямоугольными ручками, как бы прикрепленными к предметам винтами, окрашенными в черную краску. Такую же керамическую нелепость представляет знаменитый саксонский сервиз «Schneeballen-Muster», (рис. 10) на кото-

ром все плоскости сосудов прикрыты лепными цветочными шапками калины, среди которых помещены иволги; или французские тэт-а-тэты, которые сплошь покрыты изображениями игральных карт, маскирующими драгоценный черепок, ценившийся в то время на вес золота.

Правда, и в китайском фарфоровом искусстве мы встречаем предметы, в которых черепок сплошь закрыт, но там это крошущая глазурь, органически спаянная с фарфоровой массой. Если такая монохромность достигается окраской бисквита окислами металлов, в муфельном или высоком обжиге, то применяются неизбежно резервы, разбивающие красочную плоскость и обнаруживающие белый черепок. Встречаются также иногда плоские рельефные изображения в разброску на стенках сосудов, но они, как символы счастья, имеют скорее ритуальное, чем декоративное значение и происходят от типичной декорации бронзовых предметов. Подобное символическое значение часто имеют и изделия «боккаро».

Даже в таком случае, когда китайский фарфор в точности передает старинную бронзу со всей ее сложной патиной (ваза в Эрмитаже), то здесь нет желания передать другой материал, т. е. бронзу, а просто художник чисто по-китайски увлекся своеобразной глазурью и показал редкое умение извлечь из нее все возможности.

Скрытый реализм в китайском искусстве всегда очаровывал европейцев, но это неоднократное увлечение отнюдь не выросло из понимания его. Частые и весьма неудачные подражания китайскому искусству в Европе доказывают, насколько поверхностно оно было понято и насколько европейцы были далеки от



11. Фарфоровый поддон бирюзового цвета с росписью, цветы в резервах. Севр, XVIII век.

идей слитности материала, формы и назначения предмета, обосновывающих друг друга. В своих подражаниях европейцы самым бездарным образом скользили лишь по поверхности своеобразного искусства китайцев, не исчерпывая глубины его.

Первым этапом китайского искусства в Европе, не считая так называемых «серийских тканей», появившихся в античном мире, о чем говорит Геродот, являются толстостенные блюда, из фарфоровидной массы, «мартабаны» (названные в XVIII в. селадонами) и шелковые узорчатые ткани, вывозимые в средние века на Запад купцами и крестоносцами. Характерно то, что европейцы вовсе не прониклись изяществом селадонов, но что громадный успех и превеликая ценность этого товара коренились в суеверном понятии, будто селадон обнаруживает яд. Китайские ткани, однако, создали целый переворот в текстильном искусстве Италии в XIII и XIV веках. В Лукке, Венеции, отчасти Генуе применяется новая композиционная схема; однако, китайские звери, введенные в европейский рисунок, принимают геральдический характер, свойственный эпохе.

Новый этап китайского искусства в Европе относится к XVII и XVIII векам, благодаря усиленному ввозу дальневосточных товаров остиндской торговой Компанией. На фарфоровых заводах в Дельфте и Руане возникают подражания китайской синей подглазурной росписи и также росписи в характере «зеленого семейства», но формы и декоративная обстановка европеизованы. С одной стороны, китайские пейзажи часто заменяются голландскими с другой стороны, наоборот, на фоне китайского

пейзажа изображаются европейские сюжеты (поднос с изображением блудного сына на фоне китайского пейзажа в Эрмитаже). Керамическая плоскость этих китаизирующих фарфоров раздробляется часто мелкой вертикальной гранью, с целью добиться струйчатых бликов, столь характерных для стиля барокко.

Также неудачны подражания фоновой росписи на фарфоре с резервами на мейсенском и северском заводах (рис. 11). Особенно «не по-китайски» получились северские вазы небесного цвета, с резервами правильных форм в виде картушей в обрамлении архитектурного типа, с золочением и гравировкой. Также неудачны подражания в текстильном искусстве. В рисунках знаменитых «toile de Gènes» неожиданные капризы китайских реалистических мотивов принимают характер гротескных диспропорций. Немецкие и английские художники в своих лаковых изделиях стремились передать экзотику китайских лаков, в технике, за немногими исключениями, оставались на уровне малярных работ.

Остается еще сказать о фантастических «китайских кабинетах» и о «китайщине», связанной с ними. Этой болезнью была охвачена вся Европа XVIII века. Эта фантазия на китайский быт и на китайское искусство — явление очень занятное; но у всех художников этого жанра, у Herold, Daniel Marot, Christoph Huet, Antoine Watteau, Claude Gillot, Boucher, Pilement и других мы наблюдаем ложное и легкомысленное содержание и опереточное, не лишенное грации, оформление китайских мотивов в их произведениях.

Следует, однако, заметить, что и в Китай проникли из Европы неизвестные до того в Средней империи

техники. В таком случае китайские мастера с большим умением подчиняли их формам и приемам декоровки, обычным в стране. Это подтверждается особенно ярко изделиями с обработкой перегородчатой эмалью, техникой, проникшей в Китай из Византии. Эта техника распространилась в Китае через посредство монголов и через ввоз из Малой Азии «арабских эмалей» (1387). Самый расцвет этой техники относится к эпохе Мин к царствованию Цзин-Тай (1450—1456). Но и здесь, в противоположность византийским изделиям, тонким и строгим по стилю, мы наблюдаем на сосудах чисто китайских форм крупный, размахистый цветочный рисунок местного характера, который настолько отвечал вкусу времени, что нашел себе яркое отражение на бронзах мусульманского Египта и на керамических мозаиках Самарканда.

В Кантонских эмалях новая европейская техника выбивания или спаивания медных пластинок создала и новые, часто граненые формы. Эти изделия в Китае XVIII века назывались «европейским фарфором» и изготовлялись исключительно для вывоза на Запад. Этим и объясняется и декоровка росписью в характере «розового семейства», красочная гамма нежных тонов, излюбленная на Западе. Мотивы этой росписи состоят часто в непонятных китайцам европейских сюжетах, дающих интересную параллель к «китайщине» и которую можно было бы назвать «европейщиной». Но насколько неудачны китайские подражания европейским гравюрам на эмали, настолько умелы подражания иноземным шрифтам и надписям на предметах, предназначенных для вывоза, в чем

несомненно сказываются каллиграфические способности китайцев.

В коврах, которые в Китае стали известны только со времен Хубилая (1259), ярче всего замечается разница с ближневосточными. Композиция последних почти всегда слагается из двух совершенно разных мотивов декоровки, переплетающихся между собой: из хитро начерченной орнаментальной основной рамки и дополняющего ее затейливого узора из веток и цветов. Рисунок такого ковра похож на цветной дуг в своем многообразии, и сложные его разводы доходят до нашего сознания только после вдумчивого рассматривания его. Облик китайского ковра основан на простой монохромности фона. Его композиция проста и ясна, как мотив китайской вышивки. Строгий борт и орнаментальные диски другой тональности, чем фон, имеют лишь цель еще больше подчеркнуть основной тон ковра, а ветки и бабочки, расположенные в разброску по монохромному полю, слегка оживляют его.

Резюмируя все наши наблюдения, мы приходим к следующему выводу: предмет в китайском искусстве представляет собою художественную единицу, не всегда понятную европейцу. Он выявляет тесную связь идеи и материала, из которой логически вытекают все формальные и декоративные возможности для художественного использования.

Рисунок на обложке работы автора.

*Отв. редактор И. А. Орбели.
Техн. редактор Ф. Ф. Нотиафт.
Корректор П. Е. Сауков. Сдано
в набор 25/V 1937 г. Подп. к пе-
чати 20/IX 1937 г. Ленгортит
№ 4726. Тираж 1000. 2¹/₄ п. л.
Бум. 62 × 94 ¹/₃₂. 21 тип.
ОГИЗа РСФСР треста «Поли-
графкнига» и.м. Ивана Федорова,
Ленинград, Звенигородская, 11.
Заказ № 112.*