

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна

«Шинуазри»



1

2021

В европейской истории был короткий период, когда увлечение культурой и искусством Востока привело к созданию нового направления в барокко – шинуазри (фр. chinoiserie – китайские вещи), но оно лишь поверхностно затронуло изучение культуры китайского города.

На сегодня Китай – это единственная крупная страна, историко-архитектурное наследие которой было до последнего времени малоизвестно мировому научному сообществу.

В отличие от остальных цивилизационных центров (Шумеры, Египет и отчасти Индия), Китай сегодня обладает самым большим населением и мощной экономикой. Изучение особенностей развития пространственной среды средневекового китайского города является достаточно новым и важным для понимания эволюции городского строительства на Востоке, и на Западе.

В Китае сильны традиции, которые идут от века к веку, от тысячелетия к тысячелетию и опираются на сложную систему мировоззрений, состоящую из разных уровней, которые подвергались очень медленным изменениям, а подчас и возвращались на старые места.

Буква, означающая звук, привела на Западе к главенству слова над линией и формой. Одинаковый набор букв в разных сочетаниях мог давать совершенно разные слова, которые и стали главным переносчиком смысла.

Иероглиф, означающий понятие, т.е. иероглифическое мышление, привел к значимости линии и создаваемого ею визуального знака.

Это иероглифическое мышление привело к тому, что в передаче информации важную роль играла линия и формируемый ею визуальный знак.

Зрительный образ на Востоке стал играть большую роль, чем на Западе. Это вызвало появление **другого пути развития поселений**, привело к широкому развитию тех сфер деятельности, которые были связаны с визуальными образами: архитектуры, живописи, поэзии, декоративно-прикладного и садово-паркового искусства.

Зиккурат, греко-римский храм, христианская базилика, католические и православные храмы, мечеть, ступа и другие культовые здания разных верований серьезно отличались друг от друга, в то время, как жилища архитектура имела намного большее совпадение.

В Китае во многих храмах мирно уживаются представители других религий.

Восприятие религии, как учения, с помощью которого можно добиться преобразований ненасильственными методами, усиливало роль традиции и преемственности.

Всё это привело к появлению общего архитектурно-планировочного облика культовой архитектуры, что было неприемлемо для подавляющего большинства стран мира. https://pnu.edu.ru/media/filer_public/60/74/607455d4-8f4b-4ca7-98e7-39bee1b19482/gragostr-china.pdf

Особенность восточного менталитета связана не только с новым летоисчислением, но и с массовым переименованием всего и вся с приходом новой династии.

Вторая причина связана с другим ходом истории, с иной схемой смены общественно-экономических формаций, нежели в европейской истории.

Эти различия не позволяют делить общую историю Китая по обычным периодам: архаическому, рабовладельческому, феодальному и индустриальному.

Учёные предлагают семь укрупненных исторических периодов развития Китая, в которые хорошо вписывается развитие китайского города.

Геомантия или фэншуй, зародился, как метод «правильного» захоронения человека, он сразу стал оказывать значительное влияние на всё пространство китайского города. Несколько упрощая суть, можно сказать, что фэншуй – это вариант своеобразного СНиП (Строительные нормы и правила) древнего Востока.

Базовые градостроительные принципы Китая:

1). миграция столиц; 2). одновременное существование нескольких столиц в одном государстве; 3). появление брошенных городов; 4). иерархия поселений; 5). китайский четырёхугольник, как основной элемент застройки; 6). способы роста территории; 7). церемония подхода к центру, как основа главной оси города; 8). соответствие захоронений, зданий, других ансамблей и поселений требованиям фэншуй; 9). формирование основных типов городской и сельской застройки; 10). статусность и иерархия застройки.

Именно школа Формы оказала большое влияние на китайское градостроительство в средневековый период.

Следующий этап развития фэншуй наступил в XVI – XVIII вв., когда к мистико-натурфилософским знаниям были подключены научные знания физики, географии, геологии, механики и других естественных наук.

Основная рядовая застройка велась каркасными одно- двухэтажными домами (до 10×20 м в плане) крытыми связками тростника. В конце периода повсеместно началось строительство укрепленных городов.

В конце периода повсеместно началось строительство укрепленных городов. В пределах городских стен в особых районах располагались различные ремесленные мастерские по обработке камня, керамики, тканей и пр., что говорит о начале **функционального зонирования городской территории**.

Считается, что в этом городе появился самый ранний прообраз типичной китайской крыши в виде изящной конструкции с особым изогнутым карнизом, опирающимся на систему перевернутых скоб.

Входы в город и отдельные входы в кварталы и на улицы закрывались вечером с наступлением темноты и открывались рано утром после определенного ритуала барабанного боя и колокольного перезвона

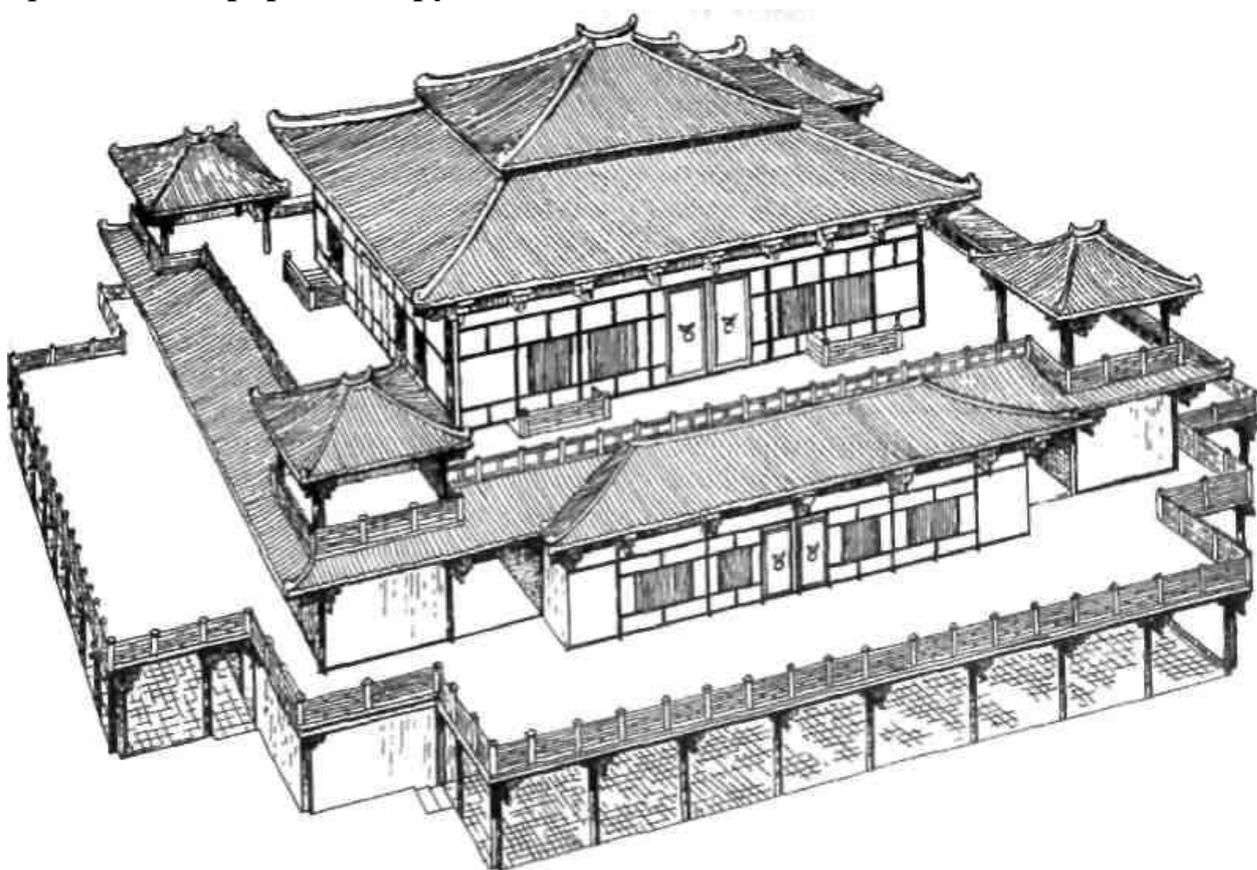
Трактаты описывали один и тот же процесс закладки города с двойными рядами стен. Разбивка города на девять укрупненных зон была связана с иероглифом 井 (цзинь) – колодец и вытекала из концепций «небесного колодца» и «колодезного поля», которые, с одной стороны, хорошо ложились в мировоззренческие устои, а с другой стороны – позволяли очень легко вести различный учет (людей, хозяйств, урожая и пр.).

Расцвет градостроительной культуры в период династий Суй и Тан. В этот период работал самый известный средневековый чиновник-архитектор-градостроитель китайской классической архитектуры Юйвэнь Кай (555-612 гг.). Он стал автором новой планировки столиц Чанъаня и Лояня, полностью осуществленной уже в следующую династию Тан.

Можно выделить ряд основных черт средневекового танского города:

- **общие способы организации пространства** для всех типов застройки, основанные на концепции китайского четырехугольника;
- развитие городского пространства с помощью **принципов продольного и поперечного расширения**;
- появление в столичных и провинциальных городах особого центрального района – **Запретного города**;
- **развитие осевой симметрии города**, района или улицы, основанное на концепции долгого пути;
- **упорядочение осевой**, трех- или пяти осевой **композиции ансамбля** с фиксированными помещениями и входами;

- **объединение в единый ансамбль** конфуцианского дома и даосского сада;
- дальнейшее **развитие парадного китайского ордера**;
- усложнение и **совершенствование** ключевых, наиболее значимых элементов в архитектуре китайского здания – **крыш и входов**;
- **второстепенная роль стен и окон**;
- **цвет** (черепица, окраска стен и колонн), **размеры и количество элементов** (дворов, стереобатов, ярусов крыш, оберегов на крышах) остались основным признаком **иерархии сооружений**.



5

Рис. 1. Тип здания китайского средневековья.

Сформировались общие принципы пространственного построения различных объектов городской среды окончательно стали едиными для всех уровней китайского города.

Принципы построения этого здания были позаимствованы Россией при строительстве Дворца Алексея Михайловича Романова в селе Коломенское, современная территория Москвы.

Стилизованная под Русь постройка с китайскими «гульбищами» вокруг помещений Царицы и царевен, где они могут гулять на воздухе, не выходя из здания дворца – «шинуазри» (рис. 2 и 3).

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Рис. 2 и 3. Летний Дворец царской семьи в селе Коломенское.

6



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



7

Рис. 4. Оригинальный деревянный дворец, построенный в 1667 -1672 годах и поражающий своим великолепием вельмож и иноземных послов, прозвали "восьмым чудом света".

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Теремной дворец Московского кремля построен ранее в «китайском стиле» при Царе – Фёдоре Алексеевиче.



Рис 5. Теремной дворец с внутренними «гульбищами» для цариц.

Памятник архитектуры XVII века, расположенный на территории Московского Кремля. Дворец был построен в 1635-1636 годах по приказу Михаила Фёдоровича, как парадные царские покои. Возведение первых каменных царских палат велось мастерами Ларионом Ушаковым, Баженом Огурцовым и Трефилом Шарутиным под руководством Антипы Константинова. В настоящее время дворец входит в ансамбль Большого Кремлёвского дворца и является резиденцией президента России.

Терема являются интересным памятником русской архитектуры и быта XVII в. Комнаты в них имеют низкие сомкнутые своды, стены и потолки покрыты многокрасочной росписью, выполненной в XIX в. художником Т. Киселевым по рисункам академика Ф. Г. Солнцева. Древняя живопись в Теремах не сохранилась, за исключением отдельных фрагментов. Наличники окон, подоконники и порталы украшены резьбой.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Рис. 6 и 7. В окна вставлено цветное стекло XIX-XX вв. В старину в окнах была разноцветная слюда.

В Музеях Московского Кремля открылась выставка «Династия Мин: сияние учености». Масштабный проект посвящен одной из самых ярких страниц в наследии Китая — культуре XIV–XVII веков. Увлечение творчеством, изучение философских и исторических трактатов стало в то время настоящей модой. Результат этого — шедевры искусства, дошедшие до наших дней.

Экспозиция разместилась в выставочном зале Успенской звонницы и в Патриаршем дворце. 150 артефактов, прибывших из Шанхайского музея, знакомят посетителей с интеллектуальным миром образованного человека в императорском Китае.

Эпоха правления династии Мин — своего рода Серебряный век китайской культуры и искусства, — считает генеральный директор Музеев Кремля Елена Гагарина. — Источником вдохновения в то время стали памятники более древних династий, вызывавшие восхищение интеллектуалов, которые стремились приблизиться к высоким образцам прошлого.

Здесь можно увидеть предметы из нефрита и бронзы, сервировочную утварь и шкатулки, покрытые красным лаком, ювелирные украшения, картины и мебель. В центре внимания комплект погребальных статуэток почетного эскорта. 66 керамических глазурованных фигур ученых, военных, музыкантов — конных и пеших, молодых и пожилых, одетых соответственно их рангу и социальному положению. Они были найдены в гробнице представителей императорской фамилии. Помещение этих предметов в захоронение означало, что и в ином мире усопшие будут иметь такой же статус и пользоваться теми же благами, как и при жизни.

10



Рис. 8. Погребальные статуэтки почётного эскорта

Сегодня поговорим о стилистической эволюции фарфора, о феномене фарфоровых комнат, как особого вида выставочной деятельности, о принципах экспонирования китайских фарфоровых изделий в европейском дворцовом интерьере XVIII столетия.

В 17 веке Европе возникла мода на все китайское и продержалась, вопреки самой переменчивой сущности этого слова, вплоть до 19 века. Эта мода получила на Западе название «шинуазри» (chinoiserie), а в России – «китайщина». К настоящему Китаю она имела достаточно опосредованное отношение, скорее в ней воплотился «миф Поднебесной империи»: то есть восприятие Китая, или даже шире – Востока, в создании европейцев. Как возник этот миф и в чем он заключался? Попробуем разобраться.

До 17 века Китай никогда не становился центром интеллектуального притяжения для христианской Европы. Ни римляне, знавшие и ценившие китайские шелка, и даже пославшие в 284 году в Китай свое посольство, ни Марко Поло, проживший 17 лет в этой стране и оставивший знаменитую «Книгу» (1298), полную занимательных рассказов, еще не могли предложить склонному к философствованию Западу материала для широких обобщений. Более того, еще в начале 16 века читатели «Книги» Марко Поло не знали о том, что существует связь между его Китаем и «страной чинов», откуда происходили шелка и фарфор, которые стали привозить в Лиссабон португальцы.

В корне изменили ситуацию иезуиты в 16 веке. В рамках своей миссионерской деятельности они проникали в самые отдаленные части света (Америку, Индию, Цейлон, Японию, на Молуккские острова) и в обязанности глав восточных миссий, помимо всего прочего, входило составление подробных донесений-отчетов. Типографии Европы охотно издавали эти послания, в то время являвшиеся для Запада основным источником знаний о Востоке.

Первая официально разрешенная императором иезуитская миссия в Китае была открыта в 1602 году. Ее глава, итальянец Маттео Риччи, собирал информацию о стране в течение 27 лет. Его донесения и дневник были затем опубликованы в Европе, вызвав большой интерес публики. В своих работах Риччи привел ряд соображений, которые не могли оставить равнодушными умы тогдашних европейский мыслителей. Китай, в его глазах, - великая империя, причем обязанная своим величием не силе оружия, а силе нравственности. В основе принципов правления лежат

незыблемые этические правила, сформулированные Конфуцием. Осуществленная политическая утопия – таким в образе Поднебесной империи Восток предстал перед Европой.

Уже современники Риччи и примкнувших к нему мыслители понимали условность таких концепций. Но истинное знание, в виду удаленности страны, казалось тогда невозможным. Поэтому Китай философов стал намеренно умозрительным, также как Китай художников-декораторов – демонстративно фантастичным. Был создан миф Китая, разработкой которого с воодушевлением занимались два последующие столетия. Это помогло 17 веку – веку Людовика 14 – подвести философскую базу под концепцию абсолютной монархии, превратило 18 век – век Просвещения - в век Конфуция, сделало синофилами даже романтиков начала 19 века.

17-18 века отличались исключительным многообразием сфер присутствия образов Востока в культурной жизни Европы: литература и драматургия, уличный карнавал и придворный маскарад, «фарфоровые кабинеты» и китайские парки, весь корпус произведений импортного китайского искусства, а также предметное многообразие европейского шинуазри.

Европа очень быстро научилась покупать и потреблять именно такой Восток, который ее устраивал. Самым ярким эпизодом этой культурной политики стала отправка в Китай серии рисунков с китайскими мотивами, выполненными для Ост-Индской компании голландским художником Корнелиусом Пронком и его мастерской. Китайский фарфор, расписанный по голландским рисункам, был привезен в Европу, где воспринимался как подлинно восточный.

Интересно, что на Ближнем Востоке тоже быстро полюбили китайский стиль в европейской трактовке. Вот эта табакерка, например, скорее всего, была сделана специально для Оттоманской Империи.



Табакерка с изображением китайского павильона. Золото, эмаль, бриллианты. Около 1800 г. Из собрания музея Виктории и Альберта.

Замечателен китайский костюм европейских маскарадов и театральных представлений рубежа 17-18 вв., который никоим образом не соответствовал этнографической реальности.

Персонажи из популярных в то время пьес на китайские сюжеты появлялись

на европейских театральные подмостках в конических шляпах, широких плащах и туфлях с длинными загнутыми вверх носами. Иногда костюм этих актеров оказывался неполным: они были обуты в стандартные западные туфли, а их ноги были аккуратно обтянуты чулками. Интересно, что с китайской литературой Запад еще не был знаком. Хотя уже в 1672 году вышли в свет переводы на латынь трех классических китайских новелл, они остались практически неизвестными читателю. Только в 1761 году был издан перевод на английский язык китайского романа «Счастливая чета», который с течением времени прочтет вся Европа.

Однако легкомысленный и изящный стиль шинуазри (в 17 веке – это вариант стиля барокко, в 18 – рококо) был только одним из отражений многопланового интереса к Китаю. Именно в это время закладывались основы синологии, как науки.

В 17 веке в Европе публикуется несколько книг, написанных на основе впечатлений от поездок в Китай. Начинают выходить своеобразные «каталоги» восточных реалий, своего рода «сокровищницы экзотики» – «Thesaurus Exoticorum» (понятие экзотики представлялось в то время едва ли не однозначным широко трактуемому понятию Востока).

Но европейцы еще долго не будут готовы к тому, чтобы придуманными ими Восток обрел реальные историко-географические черты. «Японское», «Индианское» и «Китайское» было почти синонимами. В 1721 году кардинал Альбани в Риме писал о Японском дворце Августа Сильного как об «индийском», а английский путешественник Ионас Хэнвей (Jonas Hanway) – в 1750 г. как о «китайском».

Как и многие другие мифы, «миф Поднебесной империи» не выдержал в 19 веке напора ни исторической действительности, ни и исторической науки, но навсегда вошел в сокровищницу духовного опыта западной цивилизации. <https://alienordis.livejournal.com/27244.html>

Дворцовые сооружения периода правления императорских династий Мин и Цин, дошедшие до нашего времени и впитавшие в себя все основные принципы построения архитектурных форм предыдущих этапов истории Китая, сохранили для современных мастеров традиции национальной архитектуры.

Интенсивное строительство в Китае начинается с конца 14 в., после монгольского правления Юань. Этот период в искусстве, продолжавшийся

почти до 18 столетия, можно назвать временем большого подъема архитектуры.

Зодчество этой поры характеризуют грандиозный и могучий размах, цельность и единство стиля при разнообразии и богатстве замыслов. От этого времени сохранились в первоначальном виде или перестроенными позднее по старым образцам отдельные памятники, и даже крупные ансамбли, городские районы. Облик современного Пекина, несмотря на многочисленные изменения, частично сохраняет черты характерные для минской архитектуры.

Памятники эпох Мин и Цин, дошедшие до настоящего времени в лучшем состоянии, чем архитектура других времен представляют интерес для исследователей и последователей традиционной архитектуры.

В наши дни, когда формируется новая система мировой культуры, необходимо, чтобы китайская традиция сохранилась в ней, как оригинальная особенность художественного мировосприятия огромного народа, выраженная в тысячелетнем опыте традиционных форм зодчества. Поиски методов использования традиций в новом современном строительстве Китая можно считать также и проблемой, имеющей огромное международное значение. "Язык" китайского зодчества выходит сегодня из исторической замкнутости и становится составной частью мирового языка архитектуры. Есть и положительные начинания, которые внушают уверенность, что государственная политика по охране памятников окажется успешной. Хочется надеяться, что взаимное изучение особенностей всех культур послужит делу обогащения архитектуры.

Важно понять, что традиции китайской цивилизации и культуры - это не ушедший в прошлое фольклор, а живой организм национальной культуры - это не одна из этнических культур в ряду других. Она является ядром особой цивилизации, одной из древнейших цивилизаций, существовавших на земном шаре.

Китайская архитектура, наполненная большим количеством материала для исследований и заимствования архитектурных образов, будет служить источником вдохновения для современных архитекторов и дизайнеров. И основная цель древнего мастера - достижение гармонии человека и природы все же будет первостепенной.

В минскую и отчасти цинскую эпохи сложились, как уже выше упоминалось, наиболее благоприятные условия для развития архитектуры. Традиции

культуры в силу глубокой рациональности оказались жизнеспособны на протяжении довольно длительного периода.

В китайском искусстве, нет стилевых вех, как в европейском искусстве. Периоды истории Китая связывают временным правлением того или иного императора или династии. В течение многих веков Китай развивался в рамках феодального строя. Социальная его структура изменялась чрезвычайно медленно, а культурные и хозяйственные преобразования связывались с именами отдельных правителей. Китайское искусство отличается от европейского, в первую очередь, своим многовековой привязанностью к традициям, заложенным еще в древности. Наверное, именно поэтому в истории китайской архитектуры почти не сохранилось имен архитекторов и зодчих.

Учитывая все эти особенности, можно предположить, что европейскому исследователю и историку, трудно в полной мере проникнуться и понять искусство и творчество мастеров Китая. Подтверждением этому служат исследования, посвященные этому вопросу, большинство которых отличает описательный характер.

Весьма интересно, с точки зрения дизайнера, оценить изучение общего плана, орнаментальный декор фасадов архитектуры, описание художественных особенностей стиля сакрального пространства, декоративного экстерьера с учетом культуры Китая.

Задачи исследования заключаются в изучении эволюции дворцовой архитектуры Древнего Китая в период с конца XIV- XIX вв., прежде всего, дворцовые сооружения Пекина, Шеньяна и Синьяна и других крупных городов Китая.

Предметом исследования являются принципы использования традиций в создании дворцовой архитектуры периода эпох Мин и Цин.

Рассмотрены данные в двух аспектах: историческом и теоретическом, на основе анализа теоретических взглядов и творческих приемов китайских зодчих в течение периода с конца XIV по XIX век включительно.

Пожалуй, среди советских и российских исследователей восточной архитектуры труды. Е.А. Ащепкова, занимает первое место, по систематизации особенностей китайской архитектуры начиная с древних времен и до периода правления императорской династии Цин.

Среди советских авторов хотелось бы отметить труд Б.П. Деники «Китай». Это издание сохранило уникальные фотографии храмов и пагод Древнего Китая.

Одним из основных источников для работы над проблемой послужил труд китайского искусствоведа Люй Фу-Сюйна «Канон «Као-Гун-Цзи» и развитие традиционного китайского градостроительного искусства». Люй Фу-Сюйн перевел на русский язык большую часть древнекитайской книги «Канон «Као-Гун-Цзи», которая включает в себя основные положения китайской архитектуры и градостроительства. Люй Фу-Сюйн в своем труде отмечает основную особенность развития китайской архитектуры - многовековую приверженность традициям и канонам, передаваемым из поколения в поколение.



В отличие от европейских исследователей, Люй Фу-Сюйн объективно подходит к изучению архитектуры Китая. Он не старается связывать конструктивные отличия различных эпох с возникновением нового направления в китайском искусстве.

Китайское искусство, в отличие от европейского, развивалось не по принципу зарождения новых стилей, а подчас полностью противоположнопредыдущим, а придерживался канонов, заложенных в древности и дошедших до наших времен.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Запретный город Гугун. Династии Цин. Китай.

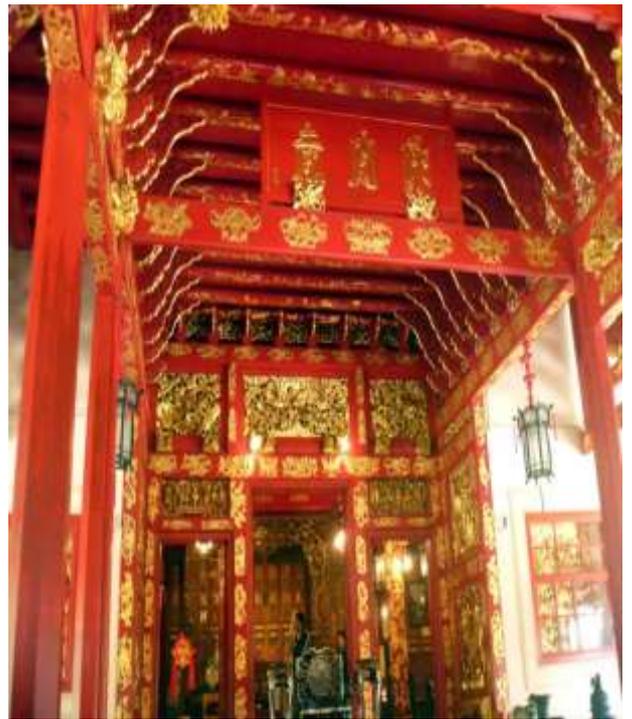
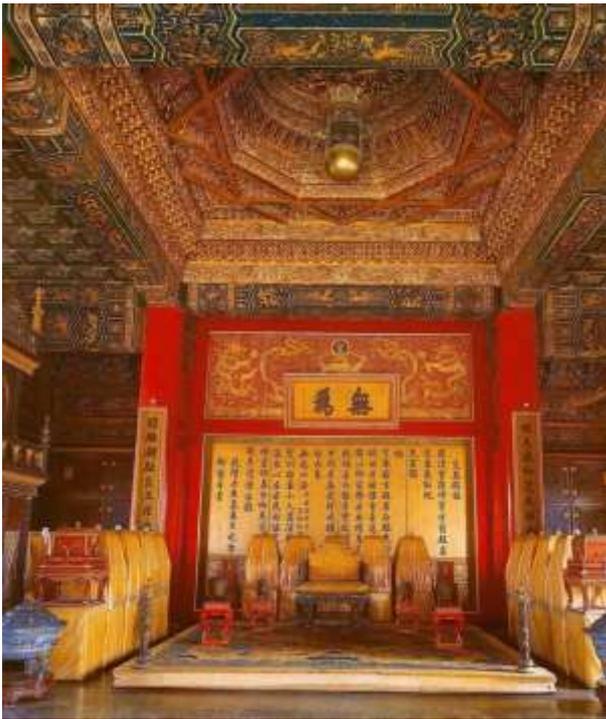
17



Запретный город Гугун. Династии Цин. Интерьер. Китай.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Запретный город Гугун. Династии Цин. Тронный зал. Китай.

Красный цвет в Китае — цвет власти и красоты. Ореховый же оттенок придает торжественность и статус.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



19



Запретный город Гугун. Династии Цин. Трон Дракона. Китай.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Запретный город Гугун. Династии Цин. Гарем. Китай.

20



Запретный город Гугун. Династии Цин. Покои императора. Китай.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Запретный город Гугун. Династии Цин. Покои императора. Китай.

21



Запретный город Гугун. Династии Цин. Покои императора. Китай.

<https://www.dissercat.com/content/arkhitektura-perioda-pravleniya-imperatorov-dinastii-min-i-tsin-na-primere-dvortsovykh-sooru>.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

В древние времена в Китае считалось, что император был сыном Небес, поэтому верховная (небесная) власть была дарована именно ему. Резиденция китайского императора была построена в направлении на север, как земной образ небесного Пурпурного дворца, то есть **Полярной звезды** – чтобы быть достойным домом для Небесного Императора.

Запретный город в Пекине считался божественным местом, и **простым людям вход на его территорию был строго запрещен**. Именно поэтому этот дворец был назван "запретным".

Осевая симметрия и планировка с севера на юг.



Архитектура Запретного города подчёркивает небесное происхождение власти императора

Все важные ворота и залы Запретного города были расположены симметрично вдоль центральной оси древнего Пекина, проходящей с севера на юг. Целью подобной планировки являлось подчеркнуть небесное

происхождение власти императора и придать месту, где он жил, значение центра мироздания.

В Древнем Китае **Небесами считали Полярную звезду**, единственную, что сияла неподвижно на северном небе. И Запретный город спланирован таким образом, что указывает своим посетителям прямо на Небеса.

2. Высочайший уровень плотницких работ

Запретный город – крупнейший и наиболее полный комплекс древних деревянных сооружений в мире.

Основные каркасы всех зданий были выполнены из высококачественных деревянных балок и колонн, в том числе из цельных стволов китайского лавра (*Phoebe zhennan*) – **дерева ценной породы** из джунглей юго-западного Китая.

Во время строительства великого дворцового комплекса, плотники Запретного Города **не использовали в своей работе гвоздей**, опираясь на врезные и шиповые соединения. Таким образом соблюдались принципы гармонии, ведь гвозди ассоциировались с жестокостью и разладом. Узнайте о характерных [особенностях китайской архитектуры](#).

3. Цвета императорского дома

Жёлтый цвет в Китае был символом верховной императорской власти



Основные цвета Запретного города – **жёлтый и красный**. Стены, колонны, двери и окна были в основном окрашены в красный цвет, что в китайской культуре считается символом удачи и счастья.

Во времена правления династий Мин и Цин

жёлтый цвет стал символизировать верховную власть и использовался только императорской семьёй. Поднявшись на вершину "**Холма прекрасного вида**" в парке Цзиншань и оглянувшись на Запретный город, Вам откроется невероятный вид на жёлтые просторы черепичных крыш, словно покрытых цветной глазурью.

Если Вы желаете посетить парк Цзиншань и подняться на "Холм прекрасного вида", Вы можете выбрать нашу экскурсию ["Пекин За 1 день"](#) на русском языке или укажите о своих пожеланиях, [отправив бесплатный запрос](#).

4. Декоративные элементы на крышах



Количество животных на крыше напрямую зависело от важности здания

Крыши Запретного города украшают фигуры мистических существ, размещённые в ряд вдоль края карниза. Такие декоративные элементы использовались только на зданиях

государственной важности.

[Драконы](#), птица феникс, львы и по сей день имеют огромное значение в китайской культуре.

Количество животных символично и напрямую зависело от важности здания. Так, крышу Зала Верховной Гармонии, **самого важного сооружения** в

Запретном городе, украшают девять мифических животных, а Дворец Земного Спокойствия, резиденцию жены императора, – семь.



5. Каменные и бронзовые львы

Львы в Китае – символ стража, часто используемый в искусстве
В китайской культуре лев считается царём зверей, олицетворяя силу и могущество. Узнайте подробнее о [Танце Льва в Китае](#).

Каменные и бронзовые львы – популярный символ стража, часто используемый в искусстве Китая. И можно заметить, что львы украшают вход многих зданий Запретного города. Они всегда изображаются парой: львица слева, лев справа.

24

Фарфоровые комнаты для хранения коллекций китайского фарфора, которые устраивались во всех странах Европы на протяжении XVIII столетия, можно отнести к предмузейным собраниям.

Рассмотрим период пред музейного коллекционирования и создания не случайных, внутренне свободных совокупностей художественных предметов, а именно формирование коллекций, то есть комплексов произведений искусства, строго подобранных по какому-либо принципу. Данный период можно проследить, рассмотрев ряд фарфоровых комнат и проанализировав принципы экспонирования.

Как получилось, что европейцы в XVIII веке «заболели» Китаем и практически в каждом дворце создавали кабинеты или павильоны в китайском стиле? И даже небогатые модницы стремились иметь в своем гардеробе хоть одну китайскую вещицу. Чем их манила эта далекая страна, почему её так превозносили?

Увлечение Китаем сегодня подготовлено не одним десятком лет. Оно началось во времена «открытия» Поднебесной западными миссионерами и купцами.

Мне довелось самой работать в Китае. Контакт с китайскими людьми по началу удивил и поразил меня, потом я узнала их ближе, поработала с ними на производстве, пожила с ними. Они, как дети. У меня остались яркие воспоминания о встречах и совместной работе с ними.

Образ страны, созданный ими, был настолько рельефен, эмоционален и ярок, что мы, увлекшиеся экзотической новизной, начали искать пути сотрудничества с ними.

Мы выучили некоторые обиходные слова на китайском языке, начали понимать друг друга с полуслова и работать вместе над заводскими проблемами. Иногда у нас были конфликты. Обязательно надо ехать в Китай со своим переводчиком. Иначе китайский переводчик руководит всеми процессами в быту и на производстве по своему усмотрению и даже интересу.

Влияние восточного на европейское искусство прослеживается еще со времен итальянского Ренессанса. Подлинный расцвет этого увлечения совпал с эпохой Нового времени. Дальнейшее проникновение китайских мотивов в культурный европейский слой показало, что мистика Поднебесной обладает пролонгированной привлекательностью. И чаще всего вызывает повышенное увлечение в переломные моменты историко-культурного развития. «То, что привлекает внимание в рассмотрении Востока, это не другие символы или другая метафизика, не другая мудрость (хотя последнее и проявляется, как нечто желанное); но - сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем».

Характерная особенность культуры Востока, в частности Китая, состоит в стремлении сохранить в неизменном виде иерархическое государственное устройство, религию, обряды, искусство в жестком противостоянии иноземной культуре.

Хотя в Поднебесную - самую древнюю и непрерывную в своем развитии цивилизацию - нередко проникали черты иных культур, усвоение новаций не шло в урон эталону самобытности Поднебесной. Религия буддизма, привнесенная в Китай из Индии в первые века нашей эры, может послужить прекрасным примером. Сила китайской духовности уже тогда была настолько высока и сильна, что это межкультурное взаимодействие двух

принципиально чуждых друг другу ориентаций привело к рождению китайской буддийской традиции, не только обогатившей тематику китайского искусства, но и ставшей её неотъемлемой частью. «Те аспекты китайской культуры, которые к собственно буддизму непосредственного отношения не имели», создали особую конфессию, сформировавшую позже историко-культурную основу всего дальневосточного региона.

Правителями Срединной страны на протяжении двух династий - Юань (1280-1367 гг.) и Цин (1644-1912 гг.) - были иноземцы: монголы и маньчжуры, от которых логично было ожидать нововведений в культурно-политическом развитии страны.

Но, сила китайского менталитета в очередной раз обратила захватчиков в свою веру. В итоге формирования сущности китайской цивилизации можно говорить о слиянии, синкретизма нескольких религий и учений - буддизма, даосизма и конфуцианства - в одно целое. Интуиция души, поклонение предкам, бесконечное доверие пути жизни, непреложность и неизменность традиций создали такие формы общественных отношений, которые обеспечили непоколебимость этому древнему миру. Может быть, эта цельность и питает постоянный интерес к изучению культуры Поднебесной, ее влияния на европейское искусство.

««шинуазри»» или «китайщина» представляется самым популярным из так называемых экзотических направлений в европейском декоративно-прикладном искусстве XVIII столетия.

Эпоха рококо с ее тягой ко всему необычному и экзотическому способствовала широкому развитию течения ««шинуазри»». Монархи и правители обращаются к философии и культуре Китая, как заслуживающей длительного и серьезного обдумывания в эпоху Просвещения.

Императрица Екатерина II подала образчик такого отношения обращением к этико-политическому учению Конфуция. Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций,- СПб.: СПб философское общество, 2000,- с.

168. управлению государством и народом.

Она часто писала в переписке с Вольтером восхищенно о китайской философии. Екатерина II заказывала придворным архитекторам оформление парадных и жилых комнат в «стиле ««шинуазри»»».

Актуальность обращения к теме «««шинуазри»»» в европейском искусстве связана с новым подъемом интереса к Китаю в наши дни. Интерес к Китаю подтверждает выставка «Встреча Европы и Азии», которая проходила в

лондонском Музее Виктории и Альберта в ноябре 2004 года. Она была посвящена времени великих географических открытий и установлению дипломатических отношений с дальними странами.

Выставка «Китайское экспортное искусство из собрания Государственного Эрмитажа», открывшаяся в Государственном Эрмитаже и Великом Новгороде в 2004 году, демонстрировала цивилизованные контакты Китая со странами Запада, Юго-Восточной Азии и Россией. Среди экспонатов - свитки, картины на шелке, лаковая посуда, часы, телескопы, фарфор из мировых собраний, включая Дворцовый музей в Пекине.

Запретный город в Пекине — самый большой в мире дворцовый комплекс, площадь которого составляет 720 тысяч кв. м. В плане он представляет собой чуть вытянутый квадрат (длина северных и южных стен — 753 метра, западных и восточных — 961 метр), почти правильно ориентированный по сторонам света. Запретный город в Пекине (Гугун) — дворец императоров Поднебесной. Запретный город строился с 1406 по 1420 год, когда Поднебесной правил третий император династии Мин (1368-1644) Чжу Ди (朱棣, 1360-1424, на престоле с 1403 года; девиз правления — Юн-лэ 永乐, «Вечное счастье»). Именно Чжу Ди превратил Пекин в столицу Китая. Все постройки выполнены из дерева. Поэтому неудивительно, что Запретный город неоднократно горел и перестраивался.

Каждая деталь в Гугуне имеет определенное значение. Слово «Пурпурный» в названии подразумевает Полярную звезду (кит. 北极星 бэйцзисин), которая считалась обителью Нефритового владыки. Подобно тому, как все звезды на небосводе совершают свой ход вокруг неподвижной Полярной звезды, так и император в Запретном городе пребывает в недеянии и правит Поднебесной.

В Запретный город вход простым смертным был ограничен.

Выставка «Русские художники в Китае. В.Е. Кузнецова-Кичигина и М.А. Кичигин» проводилась в Ярославском художественном музее в 2004 году. Творчество этих мастеров представляет большой интерес, как опыт культурного взаимодействия европейской и восточной художественных традиций.

В Государственном Эрмитаже в 2007 году открылась выставка, посвященная восточным сюжетам в тематике раннего Мейсенского фарфора (1710-1745 гг.) - «Мир Запада и миф Востока в Эрмитаже»;

85 экспонатов из богатейшей эрмитажной коллекции фарфоровых изделий мануфактуры Мейсен проиллюстрировали интерес мира Запада к далекому и притягательному Китаю.

Открытие «Года Китая в России» (2007), включавшего в культурную программу многочисленные выставки, организации конференций, форумов, подписание контрактов, договоров о сотрудничестве, стало кульминацией популярности китайского искусства. «Год Китая в России» явился отражением непрерывного углубления и развития международных связей. В рамках «Года Китая в России» в одностолпной палате Московского Кремля было представлено 63 уникальных экспоната из Музея императорского дворца в Пекине. Это была первая китайская выставка во второй половине XX столетия.

История «шинуазри», тем более, интересна сегодня, поскольку связана с процессом взаимовлияния культур Востока и Запада. Изучение этого явления, несомненно, способно раскрыть новые грани европейской и отечественной художественной практики.

На протяжении существования явления «шинуазри» трудно найти безразличный отклик: воззрения исследователей тяготеют к противоположным полюсам: кто-то дает положительную рецензию, кто-то - отрицательную. Это обусловлено точкой зрения, общепринятой в определенные исторические эпохи. Так, «шинуазри» и китайская культура признаются, как нечто странное и бесполезное для европейцев в сочинениях немецкого философа и историка И.Г. Гердера «Идеи к философии истории человечества» (начало XIX века). Подобное отношение с течением времени меняется, появляются научные исследования этого многоаспектного феномена. **В конце XIX столетия** возникает представление о диалоге культур Запада и Востока. С этого момента начинается подлинная историография «шинуазри».

Автор статьи «Восточная комната» в сборнике «Искусство мебели, тканей и обоев» («La Salle Orientale// Les Arts du Bois, Et du Papier», 1883 г.) внес большой вклад в разработку теоретических основ «шинуазри». В статье в качестве предмета исследования выступает **имитация китайского искусства**. В ней впервые проводится анализ произведений декоративно-прикладного искусства «шинуазри» XVIII века.

Г. Кордые в 1910 году выпустил книгу «Китай во Франции в XVIII веке» («La Chine en France au XVIII siecle»), в которой он провозгласил «шинуазри», как

направление, проявившее себя во всех видах декоративно-прикладного искусства. Работа является своеобразной энциклопедией изучения убранства интерьера «шинуазри», внимание которой сосредоточено на подробном описании отдельных предметов. Однако, обзор произведений «шинуазри» не обладает характером исследовательского свойства, сосредотачиваясь лишь на описании предметов, как в статье «Восточная комната», так и в книге Г. Кордые.

Среди отечественных публикаций уникальным источником по истории «шинуазри» в интерьерах Екатерининского дворца в Царском Селе представляется труд известного теоретика русской культуры и искусства Александра Бенуа - «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны» (1910 г.). В ней исследователь описывает художественные особенности утраченных «китайских» интерьеров XVIII века.

Но самыми «романтичными» исследователями направления «шинуазри» были русские писатели и поэты, создававшие свои эссе для художественного журнала «Аполлон», издававшегося в начале XX века. Они подчеркивали достоинства китайского искусства.

С 1930-х годов тема «шинуазри» приобрела широкую популярность в отечественной литературе, и со временем преимущественный интерес сфокусировался на особенностях проявления «шинуазри» в европейском декоративно-прикладном искусстве. Материал, посвященный непосредственно различным видам декоративно-прикладного искусства «шинуазри», представлен в работах Н.Н. Соболева «Очерки по истории украшения тканей» (1934 г.), «Стили в мебели» (1939 г.). Книга Н.Н. Соболева «Очерки по истории украшения тканей» (1934 г.) является наиболее глубоким исследованием в области декоративно-прикладного искусства «шинуазри» в 1930-х годах. Главное внимание обращено на проблемы развития искусства текстиля. В издании есть глава, посвященная узорам «шинуазри». Анализ этих необычных затейливых «восточных» мотивов проведен автором весьма кропотливо.

После II Мировой Войны реставрируются многочисленные интерьеры дворцов и замков, мастера и исследователи начинают заново открывать для себя «шинуазри». Журнал «Искусство» неоднократно печатал краткие статьи об истории парадных комнат и кабинетов «в китайском вкусе», процессе их реставрации, о новых открытиях.

Середину XX века можно назвать временем научного изучения предметов прикладного искусства «шинуазри». Реставрируются многочисленные интерьеры дворцов и замков; мастера и исследователи заново открывают для себя «шинуазри». Периодические издания, такие как «Искусство», публикуют статьи об истории парадных комнат и кабинетов «в китайском вкусе», процессе их реставрации, о новых открытиях.

Книги З.П. Поповой «Русская мебель конца XVIII века» (1957 г.) и И.Н. Ухановой «Русские лаки в собрании Эрмитажа» (1964 г.), «Г. Брумкорст - петербургский мастер лакового дела» (1977 г.) являются преддверием тех изданий, которые связаны с необычайно бурным взлетом интереса к интерьерам «шинуазри». В них авторы прослеживают развитие европейской лаковой техники XVIII века.

Рассматривая историю развития художественного течения «шинуазри» в европейском искусстве, мы имеем возможность опираться на информативные труды Н.Ю. Бирюковой «Французская фарфоровая пластика XVIII века» (1962 г.), «Французские шпалеры конца XV-XX веков в собрании Эрмитажа» (1974 г.), «Прикладное искусство Франции XVII-XVIII веков. Развитие и стиль» (2002 г.), которые, помимо обширной информации по истории французского декоративно-прикладного искусства, содержат весьма кропотливый анализ периодов развития, а также рассуждения автора о художественных особенностях «шинуазри».

При изучении вопросов об основных центрах производства китайского фарфора, особенностях формообразования и техник декорирования основную помощь оказали труды главного хранителя восточного фарфора Государственного Эрмитажа Т.Б. Араповой «Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV-первая треть XVIII века» (1977 г.), «Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII-первой четверти XVIII века. К истории культурных контактов Китая и России в XVII-XVIII веках»

1989 г. можно считать одним из наиболее полных и глубоких исследований истоков «шинуазри».

Особый интерес представляют западноевропейские и отечественные исследования, связанные с проявлением «шинуазри» в жилом интерьере: Ч. Мак-Коркодейл «Убранство жилого интерьера» (1990 г.), Г. Гацура «Мебельные стили: История русского и западноевропейского мебельного искусства» (2000 г.), И.К. Ботт «Мебель Чарльза Камерона» (2004 г.), Н.И.

Казакевич «Севрский фарфор XVIII века в Эрмитаже. Вазы, посуда, туалетные принадлежности» (2003 г.) и др. Упоминания об интерьерах «шинуазри» содержатся в книге И.А. Бартенева, В.Н. Батажковой «Русский интерьер XVIII-XIX веков» (1977 г.). Авторы этой работы обращают внимание главным образом на дворцовый интерьер «шинуазри».

Английский автор Дж. Уайтхед в своем труде «Французский интерьер XVIII столетия» (Whitehead J. «The French Interior in the XVIII century», 1992 г.) подробно освещает частные проявления «шинуазри», касающиеся оформления французского интерьера, а также общие задачи декорирования интерьера.

Избранная тема предполагает обращение к истории китайской культуры. Опорой для изучения китайской культуры XVII-XVIII столетий служат следующие научные исследования: Б.П. Денике «Китай» (1935 г.), Е.П. Бажанов «Китай и внешний мир» (1990 г.), С.А. Серова «Китайский театр и традиционное китайское общество XVI-XVII вв.» (1990 г.), В.В. Малявин «Китай в XVI-XVII веках: Традиция и культура» (1995 г.), А.В. Ломанов «Современное конфуцианство: философия Фэн Юланя» (1996 г.), В.В. Малявин «Китайская цивилизация» (2001 г.) и др.

Известный китаевед и культуролог В.В. Малявин в своем труде «Сумерки Дао. Культура на пороге Нового времени» (2000 г.) рассматривает «шинуазри», как мир грез и мифов. Малявин поэтично и философски излагает свои мысли по поводу китайского искусства и культуры XVII века. Здесь же автор трактует феномен «китайского стиля» с точки зрения культурологического явления.

В последние годы «шинуазри» приобрело популярность не только у теоретиков искусства, но и у декораторов. Так, зарубежные авторы издают красочные альбомы, посвященные «китайским» мотивам. Историк искусства Д. Джекобсон в своей книге «шинуазри» («Chinoiserie», 2001 г.) рассматривает «китайский стиль», как развивающееся направление, выдвигая на первый план XIX и XX век. Однако, это лишь иллюстративный альбом, представляющий богатую визуальную информацию.

Ценным источником изучения декоративно-прикладного искусства «шинуазри» выступили материалы фондов Государственного Эрмитажа. Большую помощь оказали каталоги выставок, материалы конференций, иллюстративные издания и альбомы: Дж. фон Хабсбург «Королевские сокровища» («Princely Treasures», 1997 г.), Дж. Морли «История мебели.

25 веков западного искусства» (1999 г.); Ю. Демиденко «Интерьер в России» (2000 г.), Дж. Кларк «Гончарное искусство» («The Potter's Art», 2003 г.), Е. Уилсон «8000 лет орнамента. Иллюстрированная энциклопедия мотивов» («8000 Years of Ornament. An Illustrated Handbook of Motifs», 2001 г.) и др. Фолианты Ж.- М. П. де Монкло «Замки Луары» (2003) и К. Мертена «Замки Германии» (2004) представляют самые известные дворцы и замки Франции и Германии. Искусствоведы описывают историю создания знаменитого дворца Сан-Суси, Японского павильона, пагоды в Шантильи. Труд французского исследователя А. де Морана «История декоративно-прикладного искусства» (1982 г.) является наиболее значимым среди энциклопедических изданий. Несколько глав данной книги посвящены истории развития и бытования художественного течения «шинуазри».

Накопленный исследовательский материал позволяет поставить новые задачи и обратиться к изучению искусства «шинуазри», как многогранному и многоаспектному художественному явлению. Тем более, что большинство изданий не уделяют должного внимания проблеме синтеза европейского и китайского искусства в «шинуазри» - ключевой для создания «китайского стиля». Недостаточно также раскрыт вопрос художественных предпочтений региональных вариантов «шинуазри». Изучение «шинуазри» с этой точки зрения пока не отмечено в отечественной литературе, внимание к специфике этого явления позволит не только заново осмыслить феномен «шинуазри», но открыть новые перспективы его исследования.

Объектом исследования выступает направление «шинуазри» в европейской художественной практике XVIII столетия.

Предмет исследования составляют декоративно-прикладное искусство «шинуазри», его стилистические особенности мотивов декора и форм.

Цель книги:

- Раскрыть специфику проявления «шинуазри» в европейском декоративно-прикладном искусстве, а также выявить художественные предпочтения региональных вариантов «шинуазри».
- Уточнить характеристику «шинуазри», как явления художественной культуры XVIII века.
- Рассмотреть историю формирования образа Китая в европейской культуре на основе европейских литературных и иллюстративных источников XIII-XVIII веков и произведений графики XVII - XVIII столетий.

- Проследить особенности развития коллекционирования китайского искусства в контексте феномена «фарфоровых» комнат.
- Обосновать проявления методов копирования, имитации или заимствования и трансформации в китайском экспортном и западноевропейском декоративно-прикладном искусстве в рамках изучения проблемы взаимовлияний западного и восточного искусства в «шинуазри».
- Выявить особенности художественных предпочтений региональных вариантов «шинуазри» в искусстве Северной, Южной, Западной и Восточной Европы XVIII столетия.

Методологическую базу исследования составили труды искусствоведов, культурологов, историков, архитекторов, посвященные широкому кругу проблем развития европейского искусства в XVIII веке.

Основополагающими стали труды отечественных исследователей Бирюковой Н.Ю., Поповой З.П., Араповой Т.Б., а также западных исследователей Уайтхеда Дж., Джекобсона Д. Кроме того, русские и западноевропейские периодические издания, а также графические материалы, музейные каталоги и фотографии предметов, выполненных в стилистике «шинуазри», дополнили круг источников по исследуемой теме.

Методика работы определялась целью и задачами исследования и систематизации эмпирического материала. Работа опирается на тематический и хронологический принципы организации материала. Отбор и систематизация реализованы на основе сравнительно-исторического, искусствоведческого и культурологического подходов. Изучение материала носит междисциплинарный характер.

Впервые широко рассмотрены исторические и художественные предпосылки формирования «шинуазри», проанализирована история развития образа Китая в европейской литературе XIII-XVIII веков и графике XVII-XVIII столетий позволяет точнее объяснить особенности развития «шинуазри» в европейской культуре.

Проведено комплексное изучение художественной практики «шинуазри», как художественного направления в европейском искусстве и культуре XVIII столетия.

В соответствии с целями и задачами исследования предпринята попытка детально изучить художественную природу «шинуазри», как процесс взаимовлияния европейской и китайской культуры.

Впервые выделены художественные предпочтения региональных вариантов «шинуазри».

Поученные данные могут быть использованы специалистами по истории искусства в ходе дальнейших исследований художественной жизни XVIII века. Данные исследования могут быть применены при подготовке лекционных курсов по истории западноевропейского и отечественного искусства и архитектуры.

«Китайский стиль» прошел самобытный путь развития в европейской художественной практике XVIII века. Формирование правдивого образа Китая и ложных стереотипов было особенно важно для становления «шинуазри».

Результат творческого воображения европейских художников и применения ими методов копирования, заимствования и трансформации искусство «шинуазри» обрело широкую востребованность и новую культурную значимость;

Региональные варианты «китайского стиля» свидетельствуют о наличии особых художественных предпочтений в искусстве Северной, Южной, Восточной и Западной Европы XVIII века. Максимова, Мария Сергеевна.
<https://www.dissercat.com/content/iskusstvo-shinuazri-v-kontekste-evropeiskoi-khudozhestvennoi-praktiki-xviii-stoletiya>.

С точки зрения китайских специалистов, возглавляемых Ву Ю-Фангом, этот вопрос рассматривается иначе.

Наибольшую значимость представляют работы, посвященные китайскому фарфору, т. к. сюжеты его росписей раннего периода «шинуазри» являлись для европейцев одним из самых важных источников информации о Китае.

Помимо описания различных типов фарфоровых изделий и периодов развития искусства фарфора в Китае, в них содержатся рекомендации по тому, как отличать оригинальные работы от имитаций и подделок. Книга Лу Мин-хуа "Характеристика фарфоровых изделий с росписью кобальтом периода династии Цин", вышедшая в 1996 году, является в этом плане одним из самых серьезных исследований.

Большой интерес также представляют выпущенные на китайском языке книги и многочисленные статьи, посвященные проблематике многообразия стилей китайских экспортных фарфоровых изделий и формированию

европейской традиции их имитации. Прежде всего, здесь следует упомянуть исследования Фэн Сянь-мин и Сюй Вэнь-цин.

Интерес к вопросу взаимоотношения мировой культуры и китайского декоративного искусства заметно возрос в 1980-х годах.

В первую очередь это коснулось влияния китайских экспортных изделий на развитие европейского декоративного искусства XVI-XVIII веков.

В статье Чжу Пей-чу "Фарфоровые изделия династий Мин и Цин и мировая культура" подробно рассматривается история экспорта китайского фарфора в XVI-XVIII веках. К сожалению, информации о России очень мало — автор статьи ограничился самым общим обзором имеющихся сведений.

Весьма важной для выяснения китайского влияния на европейское декоративно-прикладное искусство является богато иллюстрированная работа голландского автора Бао Лэ-ши и китайского специалиста Чэн Го-ту "Начало исследований и знакомства с Китаем первых голландских послов", написанная по проблемам культурных отношений между Китаем и Голландией. Благодаря этим авторам, которые с разных точек зрения рассматривают взаимоотношение культур, книга получилась особенно интересной. Она дает общее представление о жизни в Китае XVII-XVIII веков и показывает его глазами голландцев. Поскольку голландские типографии широко распространяли свою продукцию по Европе, сведения из этой работы были хорошо известны и способствовали формированию «шинуазри» XVIII века.

Исторический фон сложившейся моды на Китай и китайское искусство тесно связаны с деятельностью Голландской Ост-Индской компании. Ее роль в китайском экспорте рассматривается в статье Се Мин-лян "Китайский экспортный фарфор в Европе в XVII-XVIII вв." (с. 20-35). Особый интерес представляет таблица, дающая типологию и количественные характеристики изделий, вывозимых из Китая.

Следующим по значимости источником сведений о взаимных влияниях Китая и европейских народов в области прикладного искусства на китайском языке служит монография тайваньского ученого Чжоу Гун-синь "Ранняя весна во дворце династии Хань" (210). Автор книги рассматривает коромандельские ширмы, на которых изображено развлечение служанок во дворце династии Хань. Ширмы в качестве экспортных товаров были вывезены из Китая в Европу в XVII-XVIII вв. В отдельной части автор упоминает о явлении "«шинуазри»" в Европе и моде использования

лаковых ширм для украшения комнат того времени. Несмотря на то, что информация о коромандельских ширмах ограничена, в исследовании содержится важный материал, касающийся истории китайских экспортных предметов и их влияния на сложение "««шинуазри»»" в Европе.

Истории взаимоотношений между Россией и Китаем посвящены статьи Яо Хай "Русский культурный путь", Ван Си -лун "Культурный обмен между Россией и Китаем в династии Цин", Чжао Ши-го "Отношения между Китаем и Россией во время царствования Канси". Авторы этих достаточно' серьезных исследований рассматривали вопросы с точки зрения истории культуры, но о явлении "китайщины" в искусстве того времени не было никаких упоминаний.

Вторая группа — труды европейских ученых, которые дают достаточное представление о проявлениях традиций «шинуазри» в разных областях европейского искусства: архитектуре, оформлении интерьеров, фарфоровых и лаковых изделий. Отдельные из них были переведены на русский язык еще в начале XX века. В 1902 году вышел перевод с немецкого языка статьи А. Брюнинга, в котором подробно рассказывался вопрос о появлении восточного искусства в Европе. И здесь вместо термина «шинуазри» автор использовал формулировку "псевдо-китайский вкус", либо "комната, убранная в китайском вкусе".

Интерес к развитию «шинуазри» в европейской искусствоведческой литературе нашел воплощение в изданной в 1965 году небольшой книге Н. Honour и S.-N. Hoyt "Chinoiserie". В ней авторы коротко рассказывают о появлении «шинуазри» и его влиянии на европейское прикладное искусство. Этот небольшой альбом-каталог дает достаточно полное представление о проявлениях "««шинуазри»»" в различных видах искусства.

В семидесятые и восьмидесятые годы XX века интерес к "««шинуазри»»" заметно возрос. В числе исследований этих лет нельзя не отметить "The Chinese Pavilion Drottningholm", в котором подробно рассказывается о развитии шведского "««шинуазри»»", и о том, как оформлялся интерьер, по мнению шведских художников и архитекторов, в китайском вкусе. Нельзя не обратить внимание на то, что дата оформления шведских интерьеров приблизительно совпадает по времени с созданием двух Китайских кабинетов в Екатерининском дворце (1766-1769, Ж.-Б. Валлен-Деламот), кроме того, имеет место очевидное сходство между этими комнатами, как в

художественных замыслах, так и в использовании материалов (лаковых панелей).

Европейскими учеными был опубликован ряд трудов, являющихся плодом серьезного исследования. Здесь следует упомянуть переведенную с французского языка на английский книгу Madeleine Jarry "Chinoiserie Chinese Influence in European Décorative Art 17th and 18th Centuries". Она посвящается всему пространству декоративных форм — гобеленам, тканям, разрисованным обоям, керамике, производившихся европейскими художниками и ремесленниками в XVII и XVIII веках. Однако, автор не касается вопроса об оформлении комнаты и архитектуры в китайском стиле в целом.

Версальский дворец. Китайские комнаты в стиле «««шинуазри»» в рококо».



Тема росписей китайского фарфора неоднократно привлекала внимание специалистов различных стран. Среди них J. A. Jörg, Philip Wilson и другие. В своих работах J. A. Jörg проводит анализ и сравнение дельфтских

фарфоровых изделий с оригинальными китайскими. Автор тщательно изучил элементы росписи дельфтского фарфора, указал источники "китайских" имитаций. Выводы J.A. Jörg имеют большое значение для данного исследования. На их основе проводилось сравнение подлинных китайских изделий и их имитаций в русском искусстве «шинуазри». Кроме того, в трудах J. A. Jörg содержится информация о том, какие товары покупала Ост-Индская компания в Китае, об их количестве, о том, где, когда и как заключались торговые сделки.

Что касается оформления китайского кабинета или комнаты в китайском вкусе, то эта проблема чаще затрагивается в публикациях последнего десятилетия. Важным вкладом в изучение вопроса является книга O. Imrey, J. Ayers и других авторов "Porcelain for palaces: The fashion for Japan in Europe". Приводятся рисунки Шёнбрунн, изображающие "фарфоровые" интерьеры в австрийской Европе во время моды на «шинуазри» в рококо.





Эти ценные графические работы дают нам возможность увидеть варианты оформления убранства и особенности отделки интерьеров Дворца Марии-Терезии в Шёнбрунне.

В России этот стиль иногда называют «китайщина», но так как это направление зародилось во Франции, то чаще всего используют кальку с французского - «chinoiserie».

«Шинуазри» появился в XVII веке, как одно из направлений рококо в период правления Людовика XV.

Официальная фаворитка короля легендарная Жанна-Антуанетта Пуассон, известная, как маркиза де Пампадур, была одной из поклонниц стиля и неоднократно заказывала Франсуа Буше, придворному живописцу и декоратору, картины в «китайском стиле».

На работах Буше были изображены скорее не китайские сады, а переодетый Версаль.

Авторы книги пытаются проследить процесс развития китайских фарфоровых кабинетов в Европе, и найти отличительные особенности художественного решения. Трудно согласиться с тем, что авторы придают

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Россия

40



столь большое значение японским фарфоровым изделиям, как господствующим элементам оформления интерьера. Ведь помещения, представленные в виде иллюстраций, украшены в основном китайским

фарфором, скорее всего это были фарфоры "ваньли" и "Переходного периода". Японский фарфор преобладал на европейском рынке в период с 60-х годов семнадцатого столетия до начала XVIII века.

Тем не менее, в не сохранившемся Китайском зале Екатерининского дворца, который был построен по проекту Б. Растрелли (1765), согласно описи, наряду с японскими и мейсенскими хранилось огромное количество китайских фарфоровых изделий. Хорошо известно, что мода на украшение интерьера фарфорами продолжалась в России еще более двадцати лет.

Интересным исследованием о развитии "««шинуазри»»" является "Chinoiserie" Dawn Jacobson. В отличие от вышеупомянутых публикаций, посвященных по большей части декоративному искусству, например, росписи фарфоровых изделий, изготовлению лаковых предметов и украшениям в стиле "««шинуазри»»", пятый и шестой разделы книги "Chinoiserie" посвящаются принципам оформления комнат и парковому искусству в китайском вкусе. Здесь же дается подробная характеристика подобных комнат и ясное представление об их художественном решении, прослеживается эволюция "««шинуазри»»" в европейских интерьерах. Следует обратить внимание на то, что в произведениях искусства, которые выбраны Dawn Jacobson в качестве примеров, мы находим, как европейские, так и созданные в России. Это еще одна особенность, отличающая данное издание от других исследований по «шинуазри», в которых игнорируется русский вариант этого стиля.

Некоторые считают «шинуазри» театральным стилем, который подходит скорее для приемных залов, нежели для домашних интерьеров.

Украшенные типичными сценками ширмы, шелковые обои с яркими рисунками, мебель с позолоченными инкрустациями, бело-синий фарфор и зеркала в форме пагоды – типичные элементы стиля «шинуазри».

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



42



Dawn Jacobson пишет в основном об архитектуре (Китайская деревня в Царском Селе), что же касается интерьера, Dawn Jacobson представляет только общее убранство Китайского дворца в Ораниенбауме, явно пропуская многие важные моменты, интересные для развития "««шинуазри»»" в России. Из-за недостаточной информации о "русском ««шинуазри»»", его характеристика имеет несколько поверхностный характер. Например, в примечаниях к книге Царское Село названо Ораниенбаумом (с.232). Все это говорит о недостаточно полном представлении о "русском ««шинуазри»»", в европейской литературе. Однако, названные издания имеют для данной работы большое значение и благодаря своей самостоятельной научной ценности, и в качестве аналогового материала.

В книге широко использованы иллюстрации из альбомов фотографий, на которых представлены виды европейских интерьеров в стиле "««шинуазри»»". Это издания, посвященные королевским резиденциям в Сан-Суси, Розенборге и др. Кроме них следует упомянуть представляющие большой интерес изображения из таких изданий как "Great Palaces of Europe" (177); "Authentic decor: The domestic interior"; "Art dictionary".

Китайская Голубая гостиная, названа так потому, что ее стены в течение полутора веков были затянуты голубым китайским шелком, украшенным пейзажами и жанровыми сценками.



44

Интерьер гостиной был создан в 1783 году Ч. Камероном, в основном сохранившим ее первоначальное решение, принадлежащее В. И. Неелову. В XVIII веке в России, вслед за Европой, возник интерес к искусству Китая. Мотивы «китайщины» (*chinoiserie* — от фр. *chinoise*: китайский) получили отражение в архитектурных формах и в отделке дворцовых интерьеров. Отдавая дань модному увлечению, Ч. Камерон удачно соединил мотивы китайского декоративного искусства с элементами классического интерьера. Лепной золоченый фриз, живописный плафон с изображением античных мифологических персонажей, белый мраморный камин с кариатидами и изображением спящего Амура, роспись дверей трактованы в стиле классицизма. А светло-голубой китайский шелк с изящной росписью и рисунок китайского «зонтика», использованный в

наборном паркете, привносят в парадный интерьер оттенок восточной экзотики.

Russian and European Furniture in the age of Catherine II Catherine the Great and Gustav III Heilsingborg" - одна из последних публикаций содержащих материалы по интересующей нас проблеме.

В ней находятся многие ценные иллюстрации, в частности, варианты постройки Китайской деревни и проект Дж. Камерона Китайского зала в Екатерининском дворце в Царском Селе.

На основе упомянутых выше литературных и изобразительных источников можно сделать вывод о степени влияния китайских мотивов на восприятие европейскими художниками восточного искусства. Кроме того, эта информация помогает при изучении русского "««шинуазри»»". С ее помощью, мы можем представить себе более яркую картину того, насколько различны между собой европейский и русский "««шинуазри»»". При этом, естественно, учитывается то обстоятельство, что появлению русского "««шинуазри»»" в русских интерьерах предшествовало распространение этого стиля в Европе, и что первый этап развития "««шинуазри»»" в России тесно связан с европейским принципом оформления.

Обзор вышеупомянутых европейских изданий дает возможность сделать следующие выводы: во-первых, книги, посвященные общему развитию "««шинуазри»»", в основном заостряют внимание на примерах западного искусства и не дают сколько-нибудь полного представления о "««шинуазри»»" в России. Во-вторых, в них нельзя найти сравнения европейского "««шинуазри»»" с русским. В-третьих, в большинстве случаев внимание западных специалистов направлено на прикладное искусство, в особенности на росписи по фарфору. Что же касается оформления китайского кабинета или комнаты в китайском вкусе, то этот вопрос изучен в значительно меньшей степени, что и является, как указывалось выше, одной из задач данной диссертации.

В результате поиска достоверных материалов установлено, что в чертежах, схемах построек, планировках интерьеров и дворцовых построек того времени, выполненных архитекторами XVIII - XIX вв., работавшими над строительством Петербурга, угадываются, цитируются отдельные характерные китайские элементы. Но, в сущности, они несли лишь некоторые формальные черты подлинной китайской архитектуры, не

полностью отвечали концепциям и форме традиционной китайской архитектуры, не до конца соблюдали ее установки и правила.

Они были восприняты и использованы на практике через призму местной художественной традиции мастерами Запада (как русских, так и приехавших в Петербург из Европы). Интерьеры и фасады, созданные мастерами Петербурга XVIII - XIX вв. с использованием приемов «китайской темы», трактуются, как пример взаимодействия двух национальных архитектурных традиций, своего рода найденный компромисс благодаря синтезу традиционных приемов и элементов архитектуры и культуры России и Китая, шире — Востока и Запада. При заимствовании каких-то художественных деталей в китайском духе, отдельных традиционных концептов китайского искусства, при совмещении, несомненно, шло обогащение.

Третью, и, как уже говорилось, наиболее важную группу научных трудов составляют издания на русском языке, касающиеся восприятия китайского искусства в России во второй половине XVIII века. Это труды, затрагивающие проблемы взаимоотношений между Россией и Китаем, дипломатические, торговые и культурные контакты; анализ творчества художников, отдавших дань "китайскому стилю", описание их произведений. Закономерно, что большая часть исследований посвящена декоративно-прикладному искусству и архитектуре, в которых стиль "««шинуазри»»" нашел свое наиболее яркое воплощение. В самостоятельный раздел можно выделить литературу, рассматривающую трехсторонние китайско-западноевропейско-русские связи в области культуры. И, наконец, для понимания сущности процесса влияния восточного искусства на европейское и русское, большое значение имеют труды по восточной и европейской философии.

Интерес к изучению "««шинуазри»»" возник в России в начале XX столетия. Впервые слово "Chinoiserie" упоминается в русской искусствоведческой литературе в статье А.Н. Бенуа "Монплеzir", напечатанной в журнале "Мир искусства" в 1901 году. Само явление возникло гораздо раньше. Еще во дворце царя Алексея Михайловича в селе Коломенском (середина XVII века), были "Росписи на китайское дело". На рубеже XVII - XVIII веков китайский стиль впервые был широко использован в оформлении комнат Лефортовского дворца.

В XVIII веке предметы, выполненные в восточном духе, обычно определялись термином "на китайское дело", или "китайской работой". Интерьер, оформленный в подражание китайскому, обычно определялся, как комната в китайском вкусе.

В 1794 году появилось "Описание столичного города Санкт-Петербурга" И. Г. Георги, в котором об интерьере дворца в Ораниенбауме говорилось следующее: "в главном этаже были комнаты со вкусом, в одной было множество всякого рода драгоценного фарфора, другая была в китайском вкусе черно с золотом лакирована, и пр.". В 1829 году в книге Ильи Яковкина "История села царского", было написано: "Средняя старая зала убрана на вкус Китайский".

В книге Н. Чаева "Описание дворца царя А. Михайловича селе Коломенском", встречается фраза: "столы на Китайское дело". Из этого можно сделать вывод, что "китайщина" как явление существовала в России уже давно, а сам термин использовался лишь для описания интерьера.

Интерес к понятию "китайщина" появился только в начале XX века. Впервые свое внимание к "««шинуазри»»", как художественному явлению, как уже упоминалось, обратил А. Н. Бенуа. В "Художественных сокровищах России" в 1901 году вышли две статьи "Китайский дворец в Ораниенбауме" А.И.Успенского и А. Н. Бенуа.

Почти одновременно, в "Новом журнале", издававшемся в Петербурге, была опубликована статья "Излюбленные растения в декоративном искусстве", в которой автор особо подчеркнул влияние восточных растительных узоров на развитие европейского декоративного искусства. В следующем номере того же журнала была опубликована статья "О влиянии Китая и Японии на европейское искусство", в которой давалась общая характеристика сложения и развития «шинуазри» в европейском искусстве XVIII века.

Основное внимание автор уделил фарфоровым изделиям и их влиянию на оформление европейских изделий декоративно-прикладного искусства. Интересно отметить, что в статье не используется термин «шинуазри».

В 1910-е годы труды А.Н. Бенуа имели большое значение для изучения «шинуазри» в России.

В статье "Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны", архивных материалов А.Н. Бенуа подробно описывает Китайский зал дворца. В 1913 году вышли два тома книги "Императорские дворцы". Эти весьма важные издания - не просто большие альбомы с богатыми иллюстрациями:

главное их достоинство в том, что они являются ценными историческими справочниками. Широко используя архивные документы, А.И. Успенский позволяет создать целостное представление о Китайском дворце в Ораниенбауме.

«Китайский дворец» находится на территории дворцово-паркового комплекса Ораниенбаум к юго-западу от Большого Меншиковского дворца.

Дворцово-парковый ансамбль «Ораниенбаум» — это огромный парк и несколько замечательных дворцов и павильонов. Но есть один дворец, который выделяется среди всех построек комплекса. Его внешнее изящество непременно притягивает взгляды посетителей парка, а внутреннее убранство поражает своим великолепием тех, кто попал сюда на экскурсию. Конечно же, речь идёт о Китайском дворце знаменитого архитектора Антонио Ринальди.



Китайский дворец в Ораниенбауме

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



49

Передняя. Дворец относится к не получившему в России распространения стилю рококо. Дворцово-парковый ансамбль находится на территории города Ломоносова, который, в свою очередь, относится к Петродворцовому району Санкт-Петербурга. Доехать до Ломоносова можно на маршрутке от станции метро «Автово» или на электричке с Балтийского вокзала. Кроме обычных электропоездов здесь останавливаются комфортабельные «Ласточки».

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Гардеробная



Розовая гостиная

50



Плафон на потолке

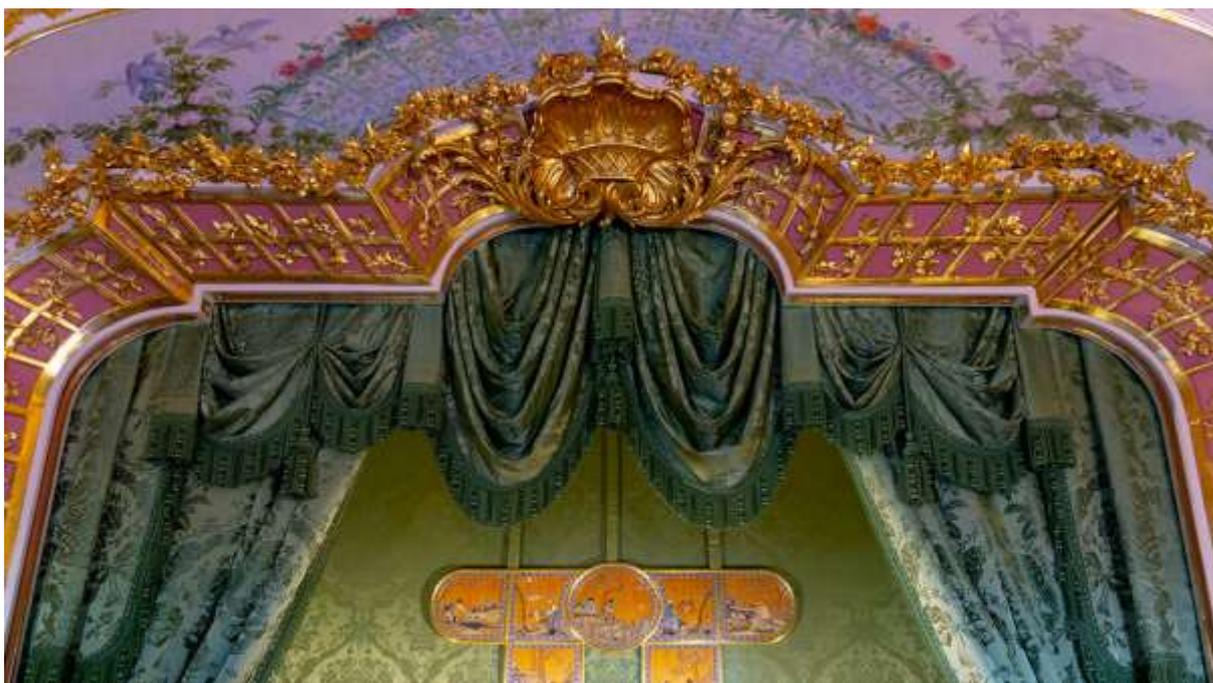
При покупке билетов в Китайский дворец есть свои нюансы. Открыт он только летом и не работает в дождь или при большой влажности. Для того чтобы попасть во дворец, сначала необходимо приобрести билет в парк (100 рублей для граждан РФ). Далее уже в дворцовой кассе приобретается отдельный билет на посещение экспозиции (для наших соотечественников билет стоит 300 рублей). Все цены приведены на лето 2019 года.

Я не зря пишу про гражданство, для жителей других стран (кроме СНГ) посещение будет стоить значительно дороже, поэтому не забудьте захватить с собой паспорт на каждого посетителя. Если же у вас есть документы, удостоверяющие право на получение льгот, берите и их. Во всех кассах принимают карты банков.

В выходной день в кассу выстраивается большая очередь, будьте к этому готовы. Во дворец экскурсии пускают только группами, поэтому на входе также, возможно, нужно будет немного подождать. Поверьте, вы будете вознаграждены за своё терпение.

Дворец в стиле рококо был возведён на этом месте в 1762–1768 годах. Изначально здание являлось одноэтажным, но в середине XIX при участии архитектора Андрея Штакеншнейдера во дворце была застеклена галерея и надстроен второй этаж.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Штофная опочивальня



Здесь когда-то располагалась кровать

Китайский дворец не использовался для проживания — он являлся частью «собственной дачи» Екатерины II. Это означало, что дворец являлся личной резиденцией императрицы и сюда приглашались лишь избранные персоны. К тому же во время Великой Отечественной войны Ораниенбаум почти не

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

пострадал. Благодаря этому дворец дошёл до наших дней в поразительной степени сохранности.



Изделия из фарфора

53



Будуар

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Голубая гостиная



Зал муз

Название же своё Китайский дворец получил благодаря тому, что в оформлении некоторых его залов использовались китайские мотивы (этот стиль получил название «шинуазри», или «китайщина»).

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Лепнина



В зале муз представлено большое количество скульптур и барельефов

На первом этаже дворца расположено семнадцать залов, для посещения из них открыто только десять, остальные — на реконструкции. Наверное, самый необычный из доступных на сегодняшний день интерьеров — Стеклярусный кабинет. Стены его отделаны двенадцатью панно с вышивкой стеклярусом (стеклянными цилиндрами) и разноцветным шёлком.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Стеклярусный кабинет



56

К сожалению, фотография не может передать всё великолепие убранства

Заканчивается же экскурсия небольшой прогулкой по территории парка и посещением последнего из представленных на сегодняшний день интерьеров — кабинета императора Павла. Если же вы хотите продолжить прогулку по

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

парку, рекомендую посетить [дворец Петра III](#), расположенный не так далеко. Это здание — первая в нашей стране самостоятельная работа знаменитого Ринальди.



57

Каминные часы



Большой зал

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Сервировка стола



Кабинет Павла

Вышеперечисленные работы имеют большое значение для данного исследования. Благодаря архивной информации, которую ввели в научный оборот А.Н. Бенуа и А. И. Успенский, мы получили возможность более детально изучить интересующие нас памятники, в особенности, два не

сохранившихся Китайских зала в Екатерининском дворце Царского Села и дошедший до наших дней Китайский дворец в Ораниенбауме.



Небольшой садик во дворе

<https://zen.yandex.ru/media/4traveler/kitaiskii-dvorec-v-oranienbaume-5d0d34d99d85e700b531a244>

Определение "китаизация" и выражение "Елизаветинская "китайщина" появились в опубликованной в 1922 году небольшой статье "Экзотическое искусство" (с.213), и в вышедшей в свет в 1923 году книге "Фонтанный дом Шереметевых" (с. 17-18).

Помимо общего представления о развитии «шинуазри» и его использовании в интерьере, тема, касающаяся китайской архитектуры в стиле «шинуазри» в Европе, была впервые подробно рассмотрена в книге В. В. Згура 1929 года "Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе".

В 1931 году вышла книга А. Иконникова "Китайский театр и Китайщина в Детском селе". Это было **первое издание**, в котором **специально изучалось явление китайского мотива в области архитектуры в России**.

Само название свидетельствует о том, что автор использовал определение "китайщина", как художественный термин, означающий: "в китайском вкусе". А. Иконников считал "китайщину необходимой приправой рококо" (с.7). \

Примером более широкого истолкования проблемы "китайщина в России" является статья М.П. Алексеева "Пушкин и Китай". В ней М.П. Алексеев впервые рассматривает проблему с точки зрения литературоведа, кратко излагая историю проникновения в Россию XVIII века литературы Китая и процесса ее изучения. М.П. Алексеев использовал название "русская китайщина", как самостоятельный термин (с. 115).

В 1941 году в сборнике трудов Государственного Эрмитажа появилась статья М. Н. Кречетовой "Сюжеты росписи китайского фарфора", в которой автор делала вывод, что "в орнаменте самых разнообразных русских изделий появляются китайские мотивы, которые принято в литературе обобщать словом "китайщина".

Следует обратить внимание на то, что в период с сороковых по восьмидесятые годы XX века, в работах, посвященных конкретному вопросу «шинуазри» в России второй половины XVIII столетия, материал весьма ограничен. В этой связи определенный интерес приобретает посвященная проблеме появления китайских мотивов в русском декоративно-прикладном искусстве статья М. Н. Кречетовой "Из истории торговых отношений России и Китая в XVII - XVIII веках".

В ней содержится обширная информация о торговых связях двух стран, дается представление об эстетическом и художественном восприятии в России китайских изделий. Интерес к этому вопросу не был утрачен и в последующие годы, о чем свидетельствует появление ряда работ, явившихся результатом изучения политических и торговых взаимоотношений между Китаем и Россией, и их влияние на развитие «шинуазри» в России XVIII века.

В пятидесятые годы большой интерес исследователей вызвал вопрос о роли китайских тканей в оформлении русских интерьеров времен Петра I. Примером публикаций такого рода может служить работа Р. Подольского "Петровский дворец на Яузе", написанная в 1951 году. Этому вопросу посвящена и статья О.С. Евангуловой "Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века".

Лефóрто́вский дво́рeц (Ме́ншиковский дво́рeц, Ста́рый слободско́й дво́рeц, Петро́вский дво́рeц на Яу́зе) — дворцовый комплекс в Москве на правом берегу реки **Яузы** в районе Лефортово. Старейшая часть **дворца** была построена в 1696—1699 годах по указу Петра I для адмирала Франца Лефорта.



Не менее важными трудами по интересующему нас вопросу являются издания, посвященные деятельности шведа Лоренца

Ланга (широко известного в свое время, состоявшего на службе у Петра I). Серьезное исследование его деятельности предприняли Т. К. Шафрановская и К. И. Шафрановский. Ими были написаны работы "Приобретение в начале XVIII в. китайских книг российским резидентом в Китае Лоренцом Лангом" , и "Сведения о китайских книгах в Библиотеке Академии наук в XVIII веке".

Среди публикаций 1960-х годов, посвященных европейскому фарфору, в контексте рассматриваемой темы следует упомянуть работы О. Э. Михайловой. В них исследуются изделия, в которых присутствуют следы китайского влияния. Но автором, не предпринималось попытки более четкой классификации стилистической ориентации на определенные группы произведений китайского искусства и не говорилось об их влиянии на развитие «шинуазри» в целом.

Кроме того, не меньший интерес представляет ряд публикаций, посвященных росписям русских изразцов, в которых встречаются изображения в духе

«шинуазри». Но авторы этих публикаций не рассматривают интересующую нас тему достаточно подробно".

Основным источником для изучения русского интерьера второй половины XVIII века в "китайском вкусе" послужили сохранившиеся помещения - китайские кабинеты в Петергофе и Ораниенбауме (в Китайском дворце и во дворце Петра III).

Кроме того, в работе рассматриваются дворцовые интерьеры в "китайском вкусе" не дошедшие до наших дней.

Для уяснения процесса развития интерьера, дополнений и сравнений в диссертации привлечены и достаточно обширные материалы по истории дворцовых зданий. В течение прошлого столетия был опубликован ряд путеводителей с описаниями интересующих нас памятников. Однако, эти описания носят общий характер и не рассматривают конкретные проблемы, связанные с «шинуазри» в России. Тем не менее, информация этих путеводителей представляет определенный интерес. Исследованию Екатерининского дворца в Царском Селе посвящены труды

А. Волкова, Н.А. Петрова, Н.В. Семенниковой, Н.И. Фомина. Описанию Китайского дворца в Ораниенбауме - труды А. С. Дахновича, С. М. Земцова. О Большом дворце в Петергофе писали С. С. Гейченко, И. М. Гуревич и В. В. Знаменов, В. И. Пилявский, Н.Н. Федорова, А. П. Чубова и многие другие.

С середины 1980-х годов внимание исследователей начинает привлекать тема убранства ориентальных кабинетов в России конца XVII - XVIII веков. Был выпущен ряд научных статей, среди которых необходимо отметить многочисленные публикации Т. Б. Араповой. В статье "Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII - первой четверти XVIII века", явление «шинуазри» впервые оказалось темой специального исследования и было проанализировано наиболее полно. Поскольку упоминаемые автором вещи и китайские предметы не сохранились до нашего времени, Т. Б. Арапова, на основе архивных документов (имущественных описей знатных, списков посольских даров, таможенных книг и т. д.), попыталась выяснить каким образом китайские изделия появились в русском интерьере, во времена Петра I и определила типы ориентальных кабинетов. Хотя исторические рамки публикации охватывают лишь Петровский период, главная мысль и содержание представляют большую ценность для нашего исследования. Кроме того, немаловажное значение имела неопубликованная

рукопись Е.И. Рычаковой "Китайщина в отделке дворцовых интерьеров XVIII века", хранящаяся в научной библиотеке Оранинбаума., которая дает общее представление об истории появления «шинуазри» и его развитии. В ней содержится общая характеристика эволюции «шинуазри» в Европе и в России.

Китайскому влиянию в производстве лаковых изделий посвящено несколько работ И.Н. Ухановой, в частности, "Лаковая живопись XVIII века". В них автор дает анализ особенностей декоративных решений и технологических приемов, применяемых при создании лаковых изделий в стиле «шинуазри». Интерес к этому виду искусства позже проявил исследователь В. Г. Клементьев, в своей статье "Художник Федор Власов, и его произведения в Ораниенбауме".

В. Г. Клементьев не только подробно рассказывает о деятельности Ф. Власова, но и дает интересный анализ его лаковой живописи в китайской манере в Ораниенбауме. Эти две серьезные научные работы содержат важную для нас информацию о первом русском мастере, который работал по теме Китая, в традиционной технике. Вопросы китайско-европейских взаимоотношений достаточно подробно освещен и в статье "Два зеркала середины XVIII века из собрания Эрмитажа" Т. Б. Араповой и И. Н. Ухановой.

Наиболее подробно оформление в стиле "«шинуазри»" рассмотрено в отдельной главе книги Н. С. Николаевой "Утопия Востока в Европе и стиль «шинуазри», которая вышла в 1996 году. В книге Н.С. Николаевой подробно изложена история формирования «шинуазри» в Европе и в России. Отметим, что, по нашим данным, до сих пор ни русские исследователи, ни специалисты других стран, ни китайские ученые занимались не сравнением, а в основном описанием отдельных интерьеров или произведений в китайском стиле.

Среди публикаций последнего времени более полное представление о проблеме оформления "китайской комнаты" в русских дворянских интерьерах XVIII веках дает статья Т. Б. Араповой: "Китайское и русское «шинуазри» в XVIII веке", опубликованная на английском языке. В ней содержится немало материалов по интересующей нас проблеме - эволюции оформления кабинета в китайском вкусе в России XVIII века. В этой статье детально рассмотрены все интерьеры, в которых отделка стен китайскими изделиями (обоями, лаковыми панелями) сочеталась с китайскими

предметами прикладного искусства. Исследования Т. Б. Араповой, основанные на тщательном изучении архивных документов и конкретных памятников содержат глубокий анализ не только отдельных произведений, но и общих вопросов типологии. На примере работ Ф. Власова в Ораниенбауме она выявила национальные особенности его творчества, элементы приемов древнерусского письма в исполнении фигур и частей пейзажа.

Огромное значение для изучения истории и особенностей оформления русского интерьера имеет ряд статей О.С.Евангуловой (49-51), книги И.А.Бартенева и В. Н. Батажковой, Б. Ф. Борзина (25), Н. В. Калязиной, на основе которых можно провести анализ интерьера в китайском духе в России.

В последние десятилетия в ряде работ была затронута тема использования китайских изделий в украшении русского интерьера XVIII века. В них содержится в основном анализ памятников архитектуры конца XVII - XVIII веков (в том числе, утраченных), в которых имелись китайские кабинеты или комнаты, оформленные в восточном стиле. Традиционно большое внимание такие исследователи как И. В. Саверкина и И.А.Пронина уделяют роли восточного изделия в формировании интерьеров в России конца XVII - начала XVIII веков. Важным источником для изучения и понимания русского «шинуазри» в области архитектуры, XVIII века являются монография Д. А. Кючарианц, и статья Г. Г. Гримма, посвященные творческой деятельности А. Ринальди, самого крупного архитектора, работавшего в стиле «шинуазри» в России во второй половине XVIII века.

Д. А. Кючарианц собрала полную информацию о деятельности А. Ринальди, но самое главное для нас то, что автор подробно описывает творчество архитектора в сфере оформления интерьеров и зданий в китайском стиле.

В статье Г. Г. Гримма, основанной на исторических документах и сохранившихся графических работах, показано каким образом А. Ринальди воспринял и использовал китайские мотивы в своих постройках в "китайском вкусе".

Однако, ни у Д. А. Кючарианц, ни у Г. Г. Гримма не указывается источник художественной идеи, и нет сравнения подлинно китайского оформления с европейским вариантом «шинуазри». В данной диссертации это позволяет акцентировать внимание на принципах, которыми руководствовался А. Ринальди при создании архитектурных сооружений и интерьеров, понять,

чем отличаются его сооружения от европейского варианта, попытаться определить откуда взяты основные принципы оформления - из Европы, или самого Китая и в конечном счете выяснить как выглядел Китай в XVIII веке с точки зрения иностранцев.

Среди новейших публикаций наиболее значительными являются те, которые посвящены стилю «шинуазри» в прикладном искусстве.

В сборнике "Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока" помещена статья М. Н. Кречетовой "Сюжеты росписей китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII -XVIII веков". В статье описываются различные группы сюжетов росписей китайского фарфора: религиозные, портретные изображения, изображения европейцев, пейзажи и др., однако, предметы исследования были ограничены коллекциями Эрмитажа.



Кофейник. Принадлежал русскому императорскому дому с середины XVIII в. Поступил в Зимний дворец из Ораниенбаумского дворца в 1792 г. Поступил из дворцового имущества в 1920-х гг.

В эти годы английскими мастерами создается Ораниенбаумский сервиз, который находился в Китайском дворце императора Петра III в Ораниенбауме. В состав сервиза входил представленный серебряный кофейник. Природные мотивы и динамика формы наглядно демонстрируют стиль рококо: носик кофейника выполнен в виде змеи, а корпус украшают стебли с цветами.

Этот кофейник выполнил ювелир Николас Спримонт, который эмигрировал в Англию в 1742 году. Примечательно, что через два года после работы над этим сосудом мастер оставил серебряное дело и стал управляющим фарфоровой мануфактуры в Челси, где он в полной мере проявил свое чувство материала".

Л. И. Шатилова в статье "Серебряный Ораниенбаумский сервиз в стиле «шинуазри», описывает два варианта «шинуазри», использовавшегося европейцами при имитации китайского стиля.

Первый вариант характеризуется изображением фигур в европейской манере, второй вариант ближе к манере исконно китайской. Отметим, что упомянутые выше научные исследования содержат информацию только о конкретных предметах, не касаясь проблемы развития стиля в целом.

В 1985 году вышла интересная статья Т.В. Кудрявцевой "Дальневосточные влияния в изделиях Императорского фарфорового завода". Автор статьи подробно описывает исторический фон, способствовавший сложению стиля «шинуазри» в России, отмечает, что временные рамки китайского влияния ограничиваются в основном XVIII веком, и что в целом его следует признать менее значительным, чем в дельфтском фаянсе и мейсенском фарфоре. Конкретные описания отдельных изделий, выполненных в стиле «шинуазри» даны в статье М. Л. Меньшиковой, и Л. И. Шатиловой.

Авторы статьи "Китайская чашка с золотой крышкой европейской работы из коллекции особой кладовой" О. Г. Костюк и М. Л. Меньшикова также обращают внимание на конкретные признаки оформления предметов, которые представляют собой характерные черты стиля «шинуазри». Как правило, это подлинное китайское изделие, "доработанное" на европейский манер.

Вопрос о влиянии китайского стиля на оформление парков привлекал внимание многих российских исследователей: О. С. Евангуловой, Д. С. Лихачева, Д. О. Швидковского, Н. С. Николаевой. В частности, в сообщении

Н.С. Николаевой говорится о влиянии китайских мотивов на русские дворцово-парковые ансамбли XVIII века.

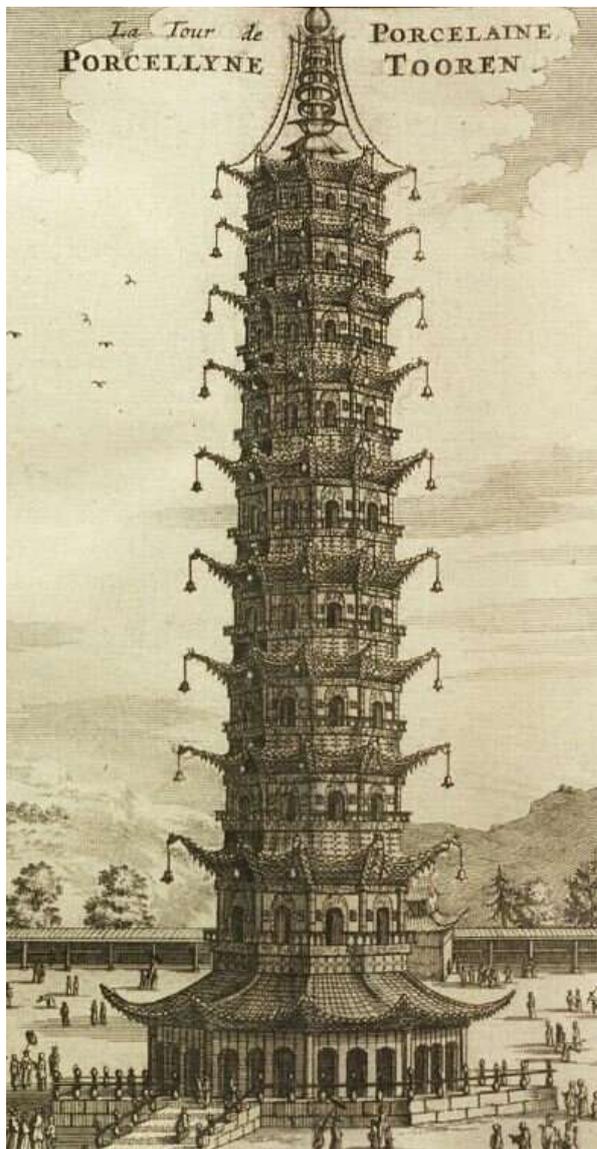
Автор обращает особое внимание на историю знакомства русских с китайским садом, отмечает, какие особенности выделялись при оформлении русских садов с сооружениями в китайском стиле. Здесь следует отметить некоторое расхождение взглядов российских и европейских авторов на проблемы «шинуазри».

Так М. Jarry считает, что ориентальные вкусы в целом не повлияли на архитектуру того времени, если не считать нескольких построек - дорогостоящие причуды ля шинуаз, возведенные в садах и парках королей и вельмож" (с.24).

Н. С. Николаева указывает, что "его (стиля «шинуазри» - автор) важным качеством было ансамблевое мышление, стремление связать воедино убранство интерьеров "китайских дворцов" с декором садовой архитектуры и строением самого сада", отмечает влияние «шинуазри» в области архитектуры и в оформлении ландшафтного парка (с. 119).



Соглашаясь с выводами Н. С. Николаевой, следует отметить, что, помимо известных строений в стиле «шинуазри», в нашей работе приводятся некоторые менее изученные памятники в китайском стиле, построенные во второй половине XVIII века. Среди них одним из самых интересных является Нанкинская пагода.



Она была высотой 79 метров, с восьмиугольной базой диаметром 30 метров. Известно, что первоначально планировалось увеличить высоту башни до 101 метра, добавив еще четыре этажа, хотя это никогда не было реализовано.

Фарфоровая башня Нанкина была пагодой, построенной династией Мин в начале 15 века. Эта башня, являлась частью более крупного храма Бао Энь Си (переводится как храм Храма Возвращенной благодарности), иногда считается одним из «семи чудес средневекового мира».

О ней в российских исследованиях упоминается только в трудах по истории архитектуры, где речь идет о проекте постройки в Китайской деревне в Царском Селе, так называемой Фарфоровой башни, которая должна была входить в этот ансамбль. Подлинная Нанкинская пагода имела важное значение в

период формирования «шинуазри», ее мотивы использовали не только в области архитектуры, но и в разных видах декоративного искусства в китайском стиле. С искусствоведческой точки зрения эта башня не была еще рассмотрена ни одним из авторов, хотя подобный образ - Фарфоровая башня - неоднократно упоминался еще во время поездки русского посла Спафария в 1675 году (с.48-49). Русские искусствоведы не придали особого значения этим сведениям; не обратили внимания на этот факт и зарубежные

специалисты. <https://zen.yandex.ru/media/interesthistory/farforovaia-bashnia-nankina-odno-iz-semi-chudes-srednevekovogo-mira-5b0d291a581669f4cf268efb>

Торговым контактам между Китаем и Россией посвящен широкий круг исследований, затрагивающих различные аспекты взаимоотношений между этими двумя странами. Прежде всего, это труды, в которых приводятся сведения о работе дипломатических миссий, странствиях торговых караванов, заключениях сделок, а также записки путешественников. В подобной литературе преобладают исторические документальные факты. Самыми ранними из обнаруженных автором исследований является статьи "О первых Российских путешествиях и посольствах в Китай", 1755 года и "Продолжение описания о сибирских торгах", 1756 года.

Последняя интересная информация, указавшая на различия между китайскими товарами, попавшими в Россию из Европы и непосредственно из Китая - различия не только в составе ассортимента, но и стилевых особенностей импортируемых предметов.

Важным историческим источником для изучения знакомства с китайской культурой в России являются дневники русских послов, посетивших Китай на рубеже XVII - XVIII веков, в частности, записки Спафария "Описание Китайского государства", где неоднократно упоминается о конфуцианстве и китайской культуре, много рассказывается о пейзажах и архитектуре Китая. Не менее важны изданные в 1764 году "Записки о русском посольстве в Китай (1692-1695) " И. Идеса и Б.Адама, авторы, которые, будучи шведами по происхождению, входили в состав русской дипломатической миссии в Пекине. Эти записки заслуживают большого внимания с точки зрения исследования знакомства с китайским искусством в России. Они дают ясное представление об искусстве (архитектуре, оформлении интерьера, садового искусства) конца XVII века. Заслуги записок Спафария и иллюстраций И. Идеса должны быть высоко оценены. К сожалению, исследователи традиционно рассматривают их, как исторические источники, но на наш взгляд, они имеют определенное значение при изучении предыстории знакомства с китайским искусством в России.

Для того, чтобы понять исторический фон того времени, автор обращается к изучению истории китайско-русских политических контактов. В диссертации был использован ряд официальных исторических документов и исследований, например, труд Н. Бантыша-Каменского "Дипломатическое собрание дел между российским и китайским государствами с 1619 по 1792

год", представившего развитие исторических событий в хронологическом порядке. Необходимо упомянуть также труды Н. Ф. Демидова "Русско-китайские отношения в XVII веке", "Первые русские дипломаты в Китае", Б. Г. Курца "Русско-китайские сношения в XVI, XVII и XVIII столетиях", П.Т.Яковлевой "Первый русско-китайский договор 1689 года". Ряд статей В. С. Мясникова посвящен важным историческим событиям в отношениях между двумя странами в ХУП-ХУШ веках: "Империя Цин и русское государство в ХУП веке", "Русско-китайские отношения в XVIII веке", "Традиционная Китайская дипломатия и реализация Цинской в XVII веке".

Описания русского быта XVII - XVIII веков содержат сведения о том, как русские люди использовали и воспринимали китайские изделия в оформлении интерьера. Много сведений на эту тему можно обнаружить в книгах И. Забелина "Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях", и в бумагах князя Александра Даниловича Меншикова. Интересна публикация "Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках" посвящена описям и оценкам имущества, князя Василия Васильевича Голицына и его сына Алексея. В ней обнаружена важная информация и подробное описание использования китайских изделий в оформлении интерьера дворянского дома конца XVII века. Благодаря этой публикации, мы получаем новые сведения о том, что во время Петра I китайские изделия, в особенности тканые, были широко использованы в оформлении интерьера. Эти сведения отличаются от традиционных описаний исследователей, которые обычно опираются на материалы по Лефортовскому дворцу, или по дворцам А. Д. Меншикова, например, работ Т. Б. Араповой и И. В. Саверкиной.

В 1995 году была опубликована диссертация И. В. Саверкиной "Вещь в культуре России второй половины XVII - первой четверти XVIII века". В ней представлены материалы, касающиеся различных сторон бытовой культуры в России XVIII века, в том числе, касающиеся восприятия русскими восточной культуры.

Интересны сведения, о китайских литературных мотивах и сюжетах, постановок русского придворного театра, можно почерпнуть из трудов А. Рабиновича "Русская опера до Глинки", К. Гозенпуда "Гильфердинг и Анджволини в России" в сборнике "Истории балетного театра XVIII века", а также Л. Золотницкой "Итальянский оперный театр в России в XVIII-XX веках".

Тема возникновения интереса к Китаю, и культурных контактов между Китаем, Россией и Европой в сфере философии XVIII века рассматривалась в трудах таких современных ученых как К. Н. Державин "Китай в философской мысли Вольтера". Если эта статья носит только информационный характер, то в труде Н.С. Николаевой "Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры" основное внимание уделено китайским мотивам в художественных произведениях. Н. С. Николаева пишет также и о взаимном восприятии двух разных культур. Нельзя не согласиться с мнением автора, о том, что идеология не только руководит художественным замыслом, но и играет важную роль в его изменении. Подобной же теме посвящена часть данной работы: автор считает необходимым более углубленное изучение вопроса культурного влияния с точки зрения философии. В формировании главных особенностей китайской культуры большую роль играло конфуцианское общество, которое воспитывало в людях преданность своему небесному императору, и высокую уверенность в себе. Интерес к этому вопросу заметно возрос в последние десятилетия, о чем свидетельствует появление ряда работ, явившихся

71

результатом изучения культурных контактов между Китаем, Россией и Европой в сфере философии XVIII века. Все это рассматривалось в трудах таких современных ученых, как М. С. Каган, Г. Ревзин и другие. Важным источником информации о том, как в XVIII веке русские воспринимали китайскую культуру, и о ее влиянии на жизнь русского общества того времени могут служить воспоминания современников, содержащих сведения о придворных развлечениях. Это главным образом труды "Дневник" Ф. Берхгольца, "Путешествия в Московию" К. де Бруина, Дука де Лирия, Я. Штелина "Музыка и балет в России XVIII века". Эти сообщения дают нам живое представление о Китае того времени. В диссертации были использованы книга В. Н. Бочкарева "Московское государство XV-XVII вв. по сказаниям современников-иностранцев", статья "К истории развлечения москвичей в половине XVIII столетия" И. С. Беляева, статьи "Шубинского сборника" 1871 и 1893 годов, а также статья В. Н. Кубачевой "Восточная повесть в русской литературе XVII - начала XIX века". В них содержится много интересных сведений о китайских сюжетах в русских придворных развлечениях во времена Петра I.

Подводя некоторые итоги, необходимо отметить, что статьи и сообщения русских исследователей, имеющие непосредственное отношение к данной

работе, сравнительно немногочисленны. Большинство источников содержит лишь отдельную информацию по интересующим нас вопросам. Из вышеприведенного обзора литературы можно сделать следующие выводы.

Во-первых, в работах, посвященных стилю «шинуазри», его особенности обычно рассматриваются отдельно для каждого типа изучаемых предметов - лака, шелка, фарфора, при этом традиционно большое внимание исследователи уделяют фарфоровым изделиям.

Во-вторых, описание каждого из широко разбросанных географически интерьеров в стиле «шинуазри» обычно носит самостоятельный характер, а их сравнение между собой отсутствует.

В-третьих, при исследовании европейского «шинуазри» до сих пор оставались в тени важнейшие мировоззренческие проблемы, способные объяснить столь широкое внимание к этому стилю.

Наша задача попытаться рассмотреть разные области прикладного искусства, связанные с «шинуазри», а также найти элементы, которые использовались, как источники при создании мотивов этого стиля.

Особое внимание, при поиске таких источников, предполагается обратить на росписи китайского декоративного искусства. Относим к ним: фарфоровые, лаковые и шелковые изделия, которые, по нашему мнению, могли оказывать значительное влияние на создание мотивов «шинуазри», в особенности при оформлении интерьеров.

Во-вторых, нами будет предпринята попытка более широкого сравнения художественных решений при оформлении убранства в китайском вкусе.

В-третьих, анализируя европейское «шинуазри» и некоторые моменты истории взаимоотношений Востока и Запада по данному вопросу, представляется необходимым уделить внимание вопросу влияния конфуцианства на процесс развития «шинуазри».

Особенно интересной в этом смысле является роль в сложении особого помещения в европейском интерьере XVIII века - Китайского кабинета.

<http://cheloveknauka.com/stilisticheskie-tendantsii-shinuazri-v-russkom-iskusstve-vmoroy-poloviny-xviii-veka>

Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века. 2000 год, кандидат искусствоведения Ву Ю-Фанг.

«Китайский стиль» прошел самобытный путь развития в европейской художественной практике XVIII столетия.

Определение феномена «шинуазри» неоднозначно: с одной стороны, это исключительно выдуманное фантазийное направление в истории европейского искусства, с другой - результат серьезного увлечения Китаем и его цивилизацией. Понятия «копирование», «имитация» и «трансформация» являются знаковыми для определения «шинуазри», так как представляются определяющими методами этого направления.

«Шинуазри» не только подражает китайскому искусству и культуре, но и преобразовывает результаты стилистически. Мастера «шинуазри», во-первых, копировали китайское искусство, во-вторых, имитировали его, в-третьих, трансформировали самые характерные элементы китайского прикладного искусства и архитектуры.

Все конфессии и страны стремились понять и явить своей стране необычный, экзотический Китай. В XIII - начале XIV веков Китай представлялся европейцам таинственной страной, полной загадок и чудес. Такое отношение было развито во многом благодаря мемуарам путешественников, в которых авторы представляли европейцам сенсационную информацию о жизни и обычаях далекой страны, вызывая у читателей образ скорее воображаемого, чем реального мира. Записки путешественников и миссионеров становятся основой не только для романов и стихов, но и для научных изданий. Наравне с ложными стереотипами, сформированными в мемуарах путешественников, реальный Китай благодаря миссионерской деятельности был представлен европейской публике широко и с разных точек зрения.

Изучение развития образа Китая в европейской литературе XIII-XVIII веков и графике XVII-XVIII столетий позволяет точнее объяснить особенности развития «шинуазри» в истории европейской культуры, более верно понять его природу. В произведениях французских художников сюжеты заимствованы из рассказов путешественников и литературных произведений. Ложная интерпретация становится причиной для формирования направления в искусстве, основанного на фантазии. Сложение правдивого образа Китая и ложного стереотипа, равно важны для формирования этого художественного направления.

Коллекционирование китайского фарфора во многом способствовало развитию интереса к культуре Китая. Китайский фарфор коллекционеры заказывали у мастеров Поднебесной специально для комплектования фарфоровых комнат. Изделия китайского фарфора типизировали по технике

декора и форме. Бело-голубой фарфор стал первым, который активно начали коллекционировать.

Основными приемами экспонирования китайского фарфора можно назвать использование специальных конструкций-подставок - полочек-консолей - и каминных полок, а также применение зеркал и лаковых панелей в качестве фоновых поверхностей. При этом необходимое оборудование, его размеры и расположение диктовало композиционную схему убранства всему интерьеру.

- В конце XVII - начале XVIII столетий в художественной практике Китая и европейских стран начинается активное взаимное влияние. Формирование приемов «шинуазри» основано на первичном копировании китайскими мастерами европейских образцов, а также на заимствовании китайских мотивов в европейском фарфоре.

Принципы переосмысления основываются на изменении тем, колористического решения, внешнего вида персонажей и форм в искусстве, а также трансформации функции китайского прототипа. Китайское экспортное искусство, используя методы копирования и имитации, не ставило себе целью трансформацию декора и форм европейских изделий. Китайские мастера копировали не просто внешнюю форму, но даже старались воспроизвести сам дух европейского искусства. Проблема копирования, заимствования и трансформации форм и мотивов декора качественно различается в экспортном искусстве Китая и «шинуазри».

- В каждой из европейских стран «китайский стиль» проявил особенные художественные предпочтения (тому или иному виду декоративно-прикладного искусства, технике, или даже сюжетам, или мотивам декора). Как особенность проявления «шинуазри» в Голландии выделяется копирование восточных лаков. **Немецкий** фарфор этого направления отличается богатой цветовой палитрой. Растительный орнамент в немецкой мебели «шинуазри» **посеребрён**, в отличие от распространенного в других странах **золочения**. Специфика «шинуазри» **во Франции** проявляется в особенном отношении к художественному текстилю: изготовление шпалер, картонов к ним, обивочные и мебельные ткани, обои. «Шинуазри» **в Англии** предстает вполне независимым художественным течением, лишенным королевского патронажа или официального наставника. Лак, используемый для английской мебели XVIII столетия, весьма разнообразный по цвету. Английскими фарфористами создаются оригинальные предметы - супницы,

тарелки с растительным орнаментом, изящные флаконы для духов, табакерки выполнены в формах животных или овощей.

«Восточные» комнаты в Швеции и Дании служили в качестве спален и комнат для отдыха, поэтому главной функцией «китайских» апартаментов было создание максимально приятной и комфортной атмосферы, возникает феномен «китайской деревни».

Для парадных восточных комнат в странах Южной Европы характерно изобилие и пышность декора.

Художественная практика «шинуазри» повлияла на развитие новых для Восточной Европы видов декоративно-прикладного искусства. Русский интерьер «шинуазри» претерпел на протяжении XVIII века эволюцию от оформления кабинетов для редкостей до жилых и парадных комнат. Например, Китайская деревня в Царском Селе, Санкт-Петербург. Греки и римляне называли Китай «Страной шелка» – Серика. Шелк пользовался огромной популярностью среди знати. Он стоил чрезвычайно дорого, но, тем не менее, его охотно покупали. Цена могла достигать до 300 динариев – зарплаты римского легионера за целый год!

Китайский фарфор, попадая в Европу периодически с XIII века, наравне с другими драгоценными предметами хранился, как правило, в церковных, монастырских и дворянских сокровищницах. Фарфор слыл бесценной и очень дорогостоящей заморской диковинкой. Был даже придуман особый способ сохранения ценных фарфоровых изделий: для кувшинов и ваз изготавливали специальные серебряные оправы. К концу XVII века собрания фарфоровых изделий постепенно приобретают начальные формы предмузейной коллекции.

Однако, китайская философия, лежащая в основе китайского искусства (и всей китайской культуры в целом), осталась в целом непонятой. В XVIII веке было еще слишком мало серьезных исследований, посвященных Поднебесной. Художники, декораторы, архитекторы руководствовались, скорее, собственными представлениями и фантазиями о Китае. Искусство фарфора XVIII в. — одна из вершин в истории мировой керамики.

Среди других видов декоративно-прикладного искусства фарфор обладает особой значимостью. Благодаря художественной специфике, уникальной формальной и смысловой ёмкости этого материала, ему присуща полнота отражения жизни и яркое проявление стилистики своего времени.



При изучении образного содержания и художественного языка фарфора рассматриваются те же проблемы, что и в монументальном, и в станковом искусстве. В фарфоре, как в фокусе, сконцентрированы все основные и характерные черты искусства XVIII в., отражены все основные аспекты мировоззрения эпохи.

Методы нашего исследования базируются на определённых философских идеях, высказанных в своё время ещё Лейбницем, в частности, о **генетической связи** явлений с **прошлым**, об изменении их в процессе развития и о неповторимости отдельных объектов бытия.

Стилистическая эволюция обусловлена изменением идеалов, что ведёт за собой рождение новых художественных принципов. Это ещё раз подтверждает восходящую к **аристотелевскому** времени **истину**, заключающуюся в том, что **идея** является основой решения того или другого образа. В искусстве фарфора XVIII столетия нашли отражение все ведущие идеи эпохи Просвещения.

Западная Европа в XVIII в. представляла собой **единое художественное пространство**.

С полным основанием, обозначим первую половину XVIII в. временем проявления стилистики **барокко** в искусстве фарфора.

Работы мастеров **в Германии, Италии, Франции, Австрии и Англии**, руководствовались **едиными стилистическими принципами**.

Ведущие идеи XVIII столетия связаны с научными знаниями эпохи Просвещения. Именно это, обусловило специфику стиля барокко. Философия, физика, астрономия - открыли человечеству важнейшие явления бытия: постоянное движение, изменение всего сущего и бесконечность пространства. Эстетика «**барокко**» - это эстетика динамики **движения**. Именно с этим, связаны главные формальные признаки барокко, развивавшегося, как **антипод классицизма**, этим обусловлена и тематика произведений. Процессы движения и изменений, и в событиях истории, и в стихийных явлениях природы, и в жизни каждого человека, в том числе, в его чувствах и эмоциях, отражая сложность его внутреннего мира.

Поскольку все **крупные фарфоровые мануфактуры** были основаны и действовали под **покровительством царствующих особ**, искусство фарфора развивалось в контексте **придворной культуры**, которая включала две основные сферы художественной деятельности — **религиозную и светскую**. Смысл христианских образов барокко состоял в утверждении чистоты веры и высоких духовных и нравственных идеалов. Использование католической, иконографии обусловлено влиянием искусства **Италии**, занимавшей **лидирующую позицию** в эпоху **барокко**.

Возвышенные идеалы нашли своё выражение и в светском искусстве. В портретных изображениях, отмеченных величием и торжественностью, присутствует героическое начало, подчёркивается способность портретируемого человека к решению сложных государственных задач. В сценах светской жизни также **звучит тема достоинства человека**.

Ведущие идеи XVIII столетия связаны с научными знаниями эпохи Просвещения. Именно это, обусловило специфику стиля барокко. Философия, физика, астрономия - открыли человечеству важнейшие явления бытия: *постоянное движение, изменение всего сущего и бесконечность пространства*. Эстетика «**барокко**» - это эстетика динамики **движения**. Именно с этим, связаны главные формальные признаки барокко.

Динамика, как цель изображения, предполагает пластическую активность образов. Очень значимы в этом отношении: позы, жесты, мимика. *Сюжетные композиции барокко имеют родство с театральными мизансценами.* Специфическими композиционными средствами являются: *диагональ и спираль.* Экспрессия образов усиливается *контрастами цвета и светотени.* Как результат решения поставленных художниками барокко задач, возникли произведения, которые обладают следующими характерными качествами: *пространственной глубиной, разомкнутостью формы, живописностью целостности и единства.*

Искусство фарфора обогатило европейское художественное творчество XIX столетия в целом.

Во-первых, система жанров фарфоровой пластики шире, чем в монументальной скульптуре.

Во-вторых, органичное взаимодействие в фарфоре пластики и полихромной росписи увеличивает выразительные возможности, и этого материала в частности, и искусства в целом.

Эстетика барокко предполагает, как неотъемлемые качества творческого процесса **аллегоризм и метафоризм художественного мышления.** Кроме того, искусству барокко присуще игровое начало. Особенностью художественного языка этого стиля является остроумная игра образами.

В эпоху просвещения активно развивались естественные науки, в частности, зоология и ботаника, что нашло отражение в **анималистических и флоральных композициях** в фарфоре, которые можно сравнить с научными штудиями. Высшими достижениями в этой области были изделия из фарфора, создававшие полную иллюзию реальности.

Характернейшим для барокко стал феномен *trompe l'oeil*, «**обманчивый глаз**», «обманчивая видимость»), это способ изображения и совокупность технических приёмов, «создающих иллюзию невозможного. Либо напротив — представление доступного, осязаемого, но на самом деле несуществующего».

Удивительное богатство и разнообразие пластики, живописи и предметных форм в фарфоре, полнота воплощения в них стилистических принципов барокко были обусловлены живыми и активными связями с другими видами искусства — монументальной скульптурой, станковой живописью, графикой и др. По сравнению с другими сферами декоративно-прикладного творчества

фарфор обладает редкостной смысловой, содержательной и формальной ёмкостью.

Гротесковая орнаментация произведений фарфора, сутью которой является метаморфизм, отражала философские основы стилистики барокко — органическое единство мира, непрерывное движение и изменения всего сущего.

В период барокко ведущую позицию среди всех европейских фарфоровых предприятий занимала Мейсенская мануфактура. Во главе скульптурной мастерской здесь стоял гениально одарённый **Кендлер**, создавший превосходные произведения фактически во всех, существовавших тогда жанрах.

Большой интерес представляют также композиции **Кирхнера** и **Эберлейна**. Среди мастеров-живописцев особенно выделялись **Хёрольдт** и **Херольд**. Наиболее выдающиеся произведения **итальянской фарфоровой пластики** связаны с именами **Сольдани** и **Гриччи**.

На **Венской мануфактуре** работали талантливые модельеры **Нидермейер** и **Люке**, а в **Венсенне** — **Блондо**.

В последние, завершающие десятилетия эпохи барокко появляются признаки перехода к новой стилистике. Обнаруживается усиление неоклассических тенденций в искусстве. В соответствии с историко-культурным контекстом постепенно изменяются сюжетно-тематические предпочтения и, следовательно, образная система, а также обновляются художественные формы.

Хронологически **раннюю границу периода рококо** на основе рассмотренных произведений можно определить **концом 1730-х гг.** Симптомы постепенного перехода к классицизму проявляются в **конце 1760-х гг.**

В произведениях фарфора рококо нашли своё выражение и преемственность от предшествующего искусства барокко и новые черты. Что касается европейской аристократической среды, то в значительной степени здесь тон задаёт французский двор. Однако, уже в середине века в европейском обществе становится всё более значимой роль буржуазии. В соответствии с этими реалиями менялось образно-тематическое наполнение искусства, которое развивалось в двух существовавших параллельно направлениях. С одной стороны, создавались произведения, в которых нашла отражение жизнь **светских и дворянских кругов**, протекавшая под знаком **гедонизма**,

в атмосфере изысканной чувственности и куртуазности. Ярко выраженным, становится стремление к беззаботным (*sans souci*) развлечениям и уход от общественной жизни. С другой стороны, героями произведений искусства становятся представители **третьего сословия**.

Любовь к труду и высокие нравственные идеалы противопоставляются праздности и моральной деградации аристократии.
<https://www.dissercat.com/content/zapadnoevropeiskii-farfor-v-kontekste-kultury-xviii-veka-i-problemy-stilisticheskoi-evolyuts>

В светской среде в соответствии с основной жизненной позицией в период рококо формируются и определённые предпочтения. И не случайно в искусстве *главным божеством* античного пантеона становится **Амур**, который задаёт тон в большинстве мифологических, галантных, пасторальных и театральных композиций.

В системе жанров в искусстве фарфора наблюдаются некоторые смещения, например, аллегорическая символика выражается теперь языком бытового жанра. *Рококо наследует от барокко шаровое начало*, которое проявляется и в фарфоровой скульптуре и в живописи, в частности, в костюмированных фигурах сюжетных композиций. Однако, необходимо подчеркнуть, что часто это *безличные дамы и кавалеры*. Использовался некий *косметический типаж*. **Генетические связи** с эпохой барокко проявились и в том, что в произведениях рококо сохраняет свою значимость **движение**, которое, однако, *теряет волевою напряжённость*.

Гедонистическая стихия, согласно которой удовольствие является высшим благом и смыслом жизни, единственной терминальной ценностью, **не захватила** полностью сферу искусства **фарфора**. Так же, как и в художественной **литературе**, здесь находят проявление идеи **просветительского оптимизма**. Отчётливо звучит **тема труда**.

Интерес **к наукам** нашёл отражение в обращении *к объектам зоологии, ботаники, географии, этнографии, астрономии и др.*

В искусстве **рококо** проявляются крайние формы *антиклассической направленности*. Главным композиционным принципом стала **асимметрия**. В этом, в частности, проявилось отличие нового стиля от барокко. Сама структура **скульптурных построений**, обогащённая рельефной орнаментацией, *созвучна* прихотливым ритмам музыки **рококо**.

В предметах декоративного убранства интерьеров наблюдается **игра формами**, разнообразные трансформации, нередко имеющие

метафорический смысл. Преемственность, от барокко, прослеживается в **орнаментации рококо**, в использовании гротесков, метафоризм которых, а также абстрагирование природных мотивов, выявляют *органическое происхождение рокайльной стилистики*, содержащей стилизованные раковины, камешки свитки. Одним из стимулов, активизировавших склонность к асимметрии, стало **влияние восточного искусства**, которое привлекало, прежде всего, *не каноничностью*.

Художественный язык стиля рококо стал адекватным для выражения идеи *постоянного движения во времени и пространстве*.

Сложные асимметричные объёмы, в которых исчезают тектонические отношения, и в которых используются «8» и «С» - **образные криволинейные формы**, а также спиралевидные элементы (восходящие к конфигурации раковины и обладающие **внутренней энергией**) создают **впечатление динамичной изменчивости**. Воплощение стихийного движения стало возможным, благодаря *уникальным пластическим свойствам фарфора, как материала*.

В период рококо Мейсенская мануфактура в целом сохраняет своё лидирующее положение. Замечательные произведения фарфоровой пластики были исполнены Кендлёром.

В это время, активно действуют и другие фарфоровые предприятия **Германии**, *модельмейстеры* которых ярко проявили себя в *рокайльной стилистике*: Бустелли (Нимфенбург), Люк (Франкенталь), Руссингер и Мельхиор (Хёхст). Венсенн и Севр **во Франции** постепенно выходят на главенствующие позиции, в частности, благодаря *деятельности Фальконе*. Среди **английских модельмейстеров** необходимо отметить Виллемса, а среди **австрийских** - Нидермейера. В отношении общей стилистической направленности деятельности мастеров-фарфористов очень важным стало влияние *произведений Ватто и Буше*.

Процесс **перехода к неоклассицизму** обозначился в **1760-х** гг. Однако, в фарфоровой скульптуре признаки этого стиля возникают несколько раньше в тех странах, где академическая основа художественного творчества оказывалась доминирующей.

Формально стилевой сутью неоклассицизма стала ориентация **на античные образцы**. При переходе от рококо к неоклассицизму кардинально меняется система основополагающих идей искусства. Теперь вновь **героическое начало** становится особенно значимым. Утверждается идеал **дейтельного**

человека. Неоклассицизм открыт в сторону идей **рационализма**. **Иконография искусства** последней трети XVIII века складывалась в соответствии с **древнегреческими и древнеримскими прототипами**. *Нормативность и отвлечённая идеализация* стали принципиальными для *неоклассицистической эстетики*.

Все стилеобразующие принципы неоклассицизма складываются в противовес барочно-рокайльным. Теперь мастера избегают всего случайного, изменчивого. **Динамику** фигуративных композиций **сменяет статика** и уравновешенность. Теперь обходятся без островыразительного жеста и мимики. Становятся характерными отчётливые линии контуров, **фронтальность** и **замкнутость формы**. В орнаментации неоклассицизма главными являются симметрия и геометрическая упорядоченность.

В последней трети XVIII в. лидирующую позицию занимала Севрская королевская мануфактура. Выдающиеся мастера неоклассицизма этого предприятия — Фальконе и Буазо. В Мейсене успешно работали Асье и Юхтцер, а в Берлине — Мейер. Замечательным модельмастером Венской мануфактуры стал Грасси. Превосходные произведения неоклассицизма в Англии были созданы Флакманом (мануфактура Веджвуда) и Бэконом (мануфактура Дерби).

В **фарфоровой пластике** и **живописных композициях** последних десятилетий XVIII в. наблюдается проявление черт **сентиментализма** и **романтизма**. Тем самым обозначились симптомы искусства последующего времени - **искусства XIX в.**

Стилистическая эволюция обусловлена **изменением идеалов**, что ведёт за собой сложение новых художественных принципов. Это ещё раз подтверждает восходящую к аристотелевскому времени истину, заключающуюся в том, что *идея является основой решения* того или другого образа.

В процессе формирования каждого из трёх стилей — *барокко, рококо и неоклассицизма* - проанализированы и *генетические связи* с прошлыми эпохами, и наиболее полное использование стилеобразующих принципов, и возникновение новых признаков; свидетельствующих, *о переходе к другой художественной системе*. Продолжительность, масштабы и полнота воплощения стилей не одинаковы в разных странах.

В искусстве фарфоровых кабинетов XVIII столетия нашли отражение все ведущие идеи эпохи Просвещения. На примере произведений выдающихся модельмастеров различных школ фарфорового искусства Востока и Запада, проявились собственные традиции при единстве их творческих задач в пределах каждого из трёх стилей — *барокко, рококо и неоклассицизма* во всём богатстве и многообразии авторских интерпретаций.

Хронологические рамки исследования, заявленные в названии книги «Шинуазри», позволяют осветить предмузейный этап развития европейских коллекций с момента формирования интереса к коллекционированию китайского фарфора (с конца XVII века), появления первых фарфоровых комнат в эпоху рококо (первая половина XVIII века) и дальнейший расцвет (вторая половина XVIII века).

Актуальность темы связана с необходимостью анализа процесса эволюции коллекционной деятельности в области музейного дела. Коллекционирование произведений китайского искусства является одним из интереснейших видов человеческой деятельности и по отношению к некоторым сферам художественной жизни имеет «руководящий» характер, так как собиратели имеют влияние на развитие современной им культуры и ее будущее.

Частное коллекционирование китайского фарфора можно рассматривать, как один из распространенных видов деятельности в области культуры XVIII века. Причем изучение этого вида деятельности имеет особую значимость, поскольку позволяет не только проследить приобретение отдельных произведений и формирование состава целых коллекций, но и выявить художественные вкусы эпохи.

Определение мотиваций создания предмузейных художественных коллекций китайского фарфора, принципов отбора предметов искусства, осмысление форм и концепций представления этих предметов, анализ деятельности коллекционеров, формирования рынка произведений искусства, предназначенных для предмузейных коллекций, все это дает возможность наиболее эффективно исследовать развитие предмузейных частных коллекций.

Изучение феномена фарфоровых комнат позволяет взглянуть с новой точки зрения, как на сам процесс коллекционирования, так и на проблематику художественных связей Запада и Востока, что представляет большой интерес и для исследования европейской культурной жизни XVIII века, и для изучения культуры в целом. Изучение истории создания европейских

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

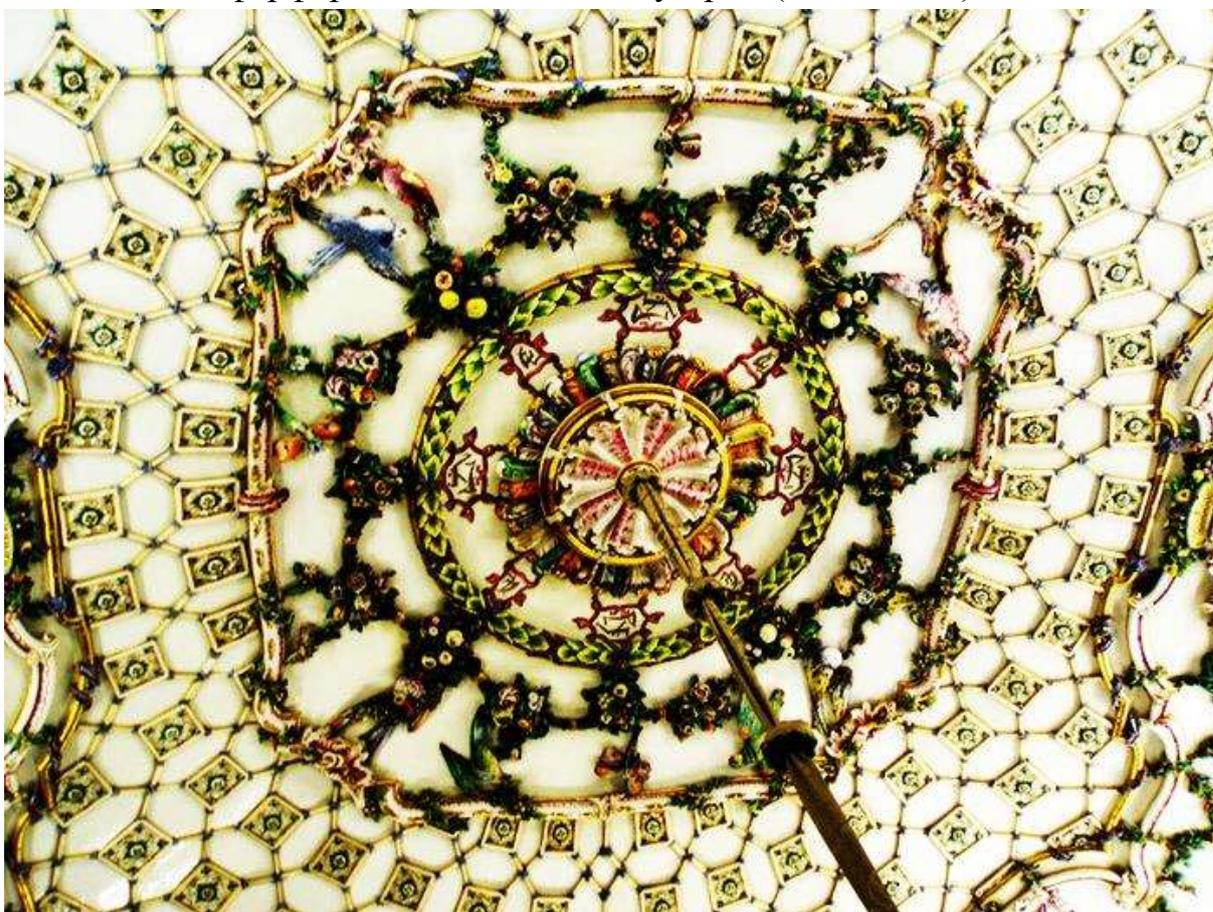
художественных коллекций китайского фарфора XVIII века представляется довольно своевременным и актуальным в широком историко-культурном контексте, так как материалы исследования необходимы и важны для определения роли частного коллекционирования в формировании публичных музеев. Таким образом, фарфоровые комнаты можно рассматривать и в культурологическом контексте, как предысторию музейного дела в Европе.

<https://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-i-sintez-khudozhestvennykh-modelei-vostoka-i-zapada-v-iskusstve-farfora-v-ros>

Шинуазри по сей день остается модным дизайнерским трендом. Причудливые, фантастические пейзажи и игривые расцветки помогают создавать интерьеры в декоративной эстетике Востока.

Королевский дворец в Аранхуэсе (исп. **Palacio Real de Aranjuez)**

Это — загородная резиденция испанских королей, расположенная в 48 км к югу от Мадрида. Фабрика Buen Retiro-Буэн Ретиро была основана в Мадриде в 1760 году по инициативе Карла III, он был королем Неаполя и привез оттуда не только мастеров завода Каподимонте, но и три партии с необходимым оборудованием и специальной пастой для производства фарфора. Ярмарка тщеславия заслонила все экономические и социальные проблемы. Династии щеголяли роскошью собственных дворцов. Роскошь невиданная – фарфоровые панели, «шинуазри» (китайщина).



Китайская комната граничит с королевскими покоем. Украшением этой комнаты занимались мастера завода Королевского фарфора Буэн Ретиро (Buen Retiro).

Стены и потолок этой комнаты оформлены с фарфоровыми панелями в стиле рококо - «шинуазри». Работа была сделана по заказу короля Карла III, художником Giuseppe Gricci между 1763 и 1765 годом. В кабинете также открывается великолепный вид на сады, окружающие Королевский дворец.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



86



Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



87

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Фарфоровая комната в дворце Аранхуэс , автор Гриччи , 1763 г. -1765 Википедия site: wikichi.ru

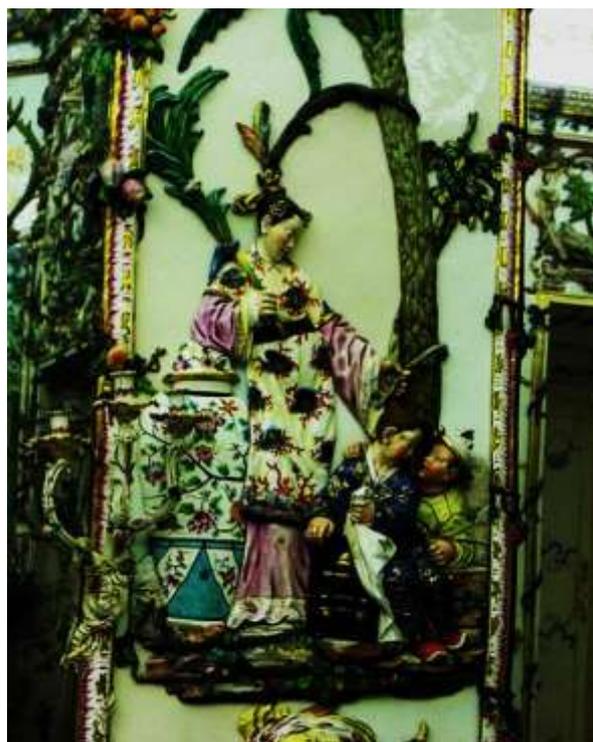
88



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



90

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



91

Фарфоровая комната в дворце Аранхуэс, автор Гриччи, 1763 г. – 1765г.

Развитие предмузейного коллекционирования китайского фарфора в Европе в XVIII веке имело динамичный характер, было непосредственно связано с массовым экспортом изделий декоративно-прикладного искусства Китая.

Частные европейские собрания китайского фарфора, размещавшиеся в королевских дворцах и аристократических домах, оставались закрытыми для широкой публики на протяжении всего XVIII столетия. Причина нежелания показывать свои собрания заключалась в том, что комплектование собрания являлось актом самовыражения личности самого коллекционера. Произведения искусства в частных коллекциях приобретали для их обладателей особое, некое тотемное значение.

Новая система планировки экспонирования, впервые примененная в фарфоровых комнатах, была характерна для мировой практики европейского интерьера. Коллекционирование предметов китайского искусства в XVIII столетии предполагало выявление, сбор, изучение и систематизацию материалов. Фарфоровые комнаты в целом можно отнести к тематической разновидности экспозиции, так как изделия декоративно-прикладного искусства Китая связаны между собой общностью идейного содержания.

Версальский парковый павильон Фарфоровый Трианон, возведенный по указу Людовика XIV для своей фаворитки мадам де Монтеспан в 1670-1671 годах, является одним из первых примеров апартаментов для коллекций китайского фарфора. В основе идеи подобного эксперимента лежит впечатление, полученное от изображения на гравюре Ж. Нейхоффа фарфоровой пагоды в Нанкине. Гравюра «Фарфоровая пагода» была впервые опубликована в качестве иллюстрации к книге Пьера де Гойера и Якоба де Кайзера «Посольство Восточной компании Объединенных Провинций к Императору Китая или Великому Хану Тартарии» (Амстердам, 1665 год). Силуэт Нанкинской башни, особенности конструктивной системы и даже колокольчики на каждом ярусе идеально воспроизводят все характерные особенности китайской культовой архитектуры. Возможно, граверы при создании этого изображения обращались к образцам традиционной живописи Китая. Свидетельством этому может служить пейзаж, который окружает пагоду: облака, отсутствие перспективы, еле угадывающиеся силуэты восточных зданий вдалеке.

Фарфоровый Трианон в Версале «архитектурная безделушка», выполнял функцию павильона для легких трапез. Он состоял из трех отдельно стоящих сооружений, выстроенных в стиле барокко: европейская архитектурная

манера XVII века ясно прочитывалась в построении фронтона, исполинских пилястр и двойных мансардных крыш. Китайские мотивы угадывались лишь в орнаментах, украшавших здание. Самая большая новизна Фарфорового Трианона заключалась в том, что его балюстрады были заполнены китайскими вазами, крыши покрыты бело-голубыми фаянсовыми изразцами. Отличительной особенностью декора интерьеров стало украшение изделиями китайского декоративно-прикладного искусства: в залах был выставлен исключительно бело-голубой китайский фарфор. Информация о приемах экспонирования в данном интерьере не сохранилась.

Выстроенный из мягкого руанского фаянса Фарфоровый Трианон не смог выдержать нескольких французских зим. Однако гибель архитектурного чуда не уничтожила желание экспонировать в интерьерах фарфоровые предметы. Тенденцию устраивать фарфоровые комнаты для экспонирования китайского фарфора можно проследить на примере многих европейских особняков и дворцов конца столетия.

Основным источником для проявления интереса к собирательству китайского фарфора являлось увлечение редкостями и драгоценностями, разными «узорчатыми, хитрыми изделиями и курьезными вещицами»³, которыми интересовались аристократы и правители всех стран Европы. Отношение в России к подобным предметам в XVII веке описано в трудах И.Е. Забелина, заметившим его распространение не только у государя, но и вообще между русскими знатными и богатыми людьми. В.В. Голицын, Б.М. Хитрово, А.С. Матвеев «ставили первые опыты» в области художественного собирательства, ставшие предысторией частного коллекционирования в России.

Представители высших сословий европейского общества комплектовали свои коллекции китайского фарфора, заказывая его в Китае. Среди фарфоровых изделий, формировавших собрания аристократов Европы, встречаются изделия экспортного китайского искусства XVII и XVIII столетий. Особым почитанием коллекционеров пользовался китайский фарфор династии Мин: темно-синие вазы и чашки, изготовленные в так называемой технике «напудренный» («blue poudre»). Они украшались подглазурной росписью кобальтом и расписывались золотом.

Особую группу предметов для комплектования коллекций составляли изделия так называемых «цветных семейств»: «розового» и «зеленого». Блюда, цветочные вазы и фигурки расписных «семейств» пользовались

большим спросом в Европе, где их высоко ценили за прекрасное качество материала и за радостные, яркие, сверкающие тона эмали. Коллекции европейских аристократов также включали изделия бело-голубого фарфора с узором «кракле», монохромные фарфоровые предметы цвета темно-красной глазури «ланяо», получившей в Европе наименование «цвета бычьей крови», бледно-зеленой глазури селадона и синей глазури густого лилового оттенка.

Приемы размещения коллекций китайского фарфора в первой половине столетия можно проследить на примере проектов А. Ринальди. В них фарфор размещается на специальных консолях. Середину консольной горки А. Ринальди занимает сияющий солнечный диск с изображением дракона, которое является ее украшением. Данный экспозиционный прием приобрел характер мировой европейской практики.

Он применялся и в оформлении маленькой Буфетной дворца Петра III в Ораниенбауме, в которой на двадцати двух лепных полочках-консолях были выставлены изделия из китайского фарфора, и в декорации Фарфоровой комнаты замка Шарлоттенбург (декоратор Й.Ф. Езандер, 1710 год). Стены ее были украшены консолями с фарфоровыми предметами XVII и XVIII столетий из Китая и Японии. Это одна из немногих фарфоровых комнат, где экспонируются не только тарелки и чаши, но и фарфоровая пластика, вазы.

Китайские и японские изделия в этой Фарфоровой комнате тщательно подобраны в соответствии с их формой и декором для того, чтобы создать гармоничную симметричную экспозицию. В оформлении комнаты преобладают изделия бело-голубого китайского фарфора и «розового», «зеленого» семейств. Вазы бело-голубого фарфора достигают почти метра в высоту, они располагаются либо на угловых консольных столиках, либо на отдельных резных полочках в шахматном порядке. Центр такой горки обычно занимают большие блюда бело-голубого фарфора. Парные средней величины вазы экспонируются и на каминной полке. Тарелки, маленькие вазочки, чаши и фигурная пластика размещены у карниза в несколько рядов друг над другом.

Коллекция располагается на резных настенных консолях, которые, в свою очередь, украшены фигурками ««шинуазри»», представляющими азиатов. Таким образом, фарфоровые изделия буквально окружены подобными статуарными композициями. Непременным композиционным компонентом

комнаты выступают зеркала, которые заполняют стены и прячутся за фарфоровыми горками.

Август II Сильный король Польши посещал Фарфоровую комнату в Шарлоттенбурге и был настолько впечатлен идеей экспонирования коллекции, что вскоре устроил подобный салон и в Японском дворце⁵ (архитектор Пеппельман, Дрезден, 1735 год). Японский дворец как камерное место для увеселений должен был стать хранилищем богатейшей коллекции фарфора китайского периода Кан Си (1662-1722 годов), японского «Имари» и «Какимон» XVII и XVIII столетий, а также майсенского.

Однако проект экспонирования коллекции фарфора в стенах дворца остался не выполненным. В 1962 году собрание получает вид выставки лишь в музее Цвингера. В данном случае коллекция Августа Сильного интересна использованием методов систематизации и учета предметов. Для того, чтобы предотвратить расхищение королевского собрания, каждый экспонат был нумерован и маркирован различными символами. Марки и номера наносились несмываемой глазурью. Особый символ использовался для каждого типа фарфора во избежание большого количества номеров и облегчения классификации. Так, были выделены следующие типы китайских фарфоровых изделий: фарфор «зеленого семейства» помечался буквой «I», белый фарфор маркировался треугольником, фарфор «ланияо» обозначался стрелой, бело-голубой фарфор «кракле» обладал символом линии зигзага.

Фарфоровые изделия экспонировали и в специально оформленных «китайских» кабинетах, украшенных лаковыми панно. Так, Лаковый или Китайский кабинет в Монплезире представляет собой дворцовую экспозицию фарфора. История коллекции фарфора, выставленного здесь, берет свое начало с приобретения Петром I китайских фарфоровых чашек «цветных семейств» в Голландии. На верфи Ост-Индской Кампании русский государь впервые познакомился с китайскими сокровищами. Впоследствии Петр I, собрав коллекцию китайского фарфора, решил поместить ее в своем любимом дворце, в специальном кабинете.

На примере данного кабинета можно проследить приемы экспонирования китайского фарфора. Так, для размещения коллекции было использовано 129 резных золоченых полочек-консолей (по рисункам архитектора И.-Ф. Браунштейна, 1721-1722 годы) на гладких краснолаковых полосах, разделяющих большие панно. На каждой из них ритмично размещено по двенадцать полочек, сгруппированных по три. Углы кабинета украшены

четырьмя полочками. В кабинете использовано более двадцати типов полочек разных размеров: в виде раковин или акантовых листьев, с масками, окаймленных орнаментами, с полуфигурами крылатых дев и фигурами путти. Но даже однотипные полочки отличаются характером исполнительской трактовки деталей.

Приемы экспонирования китайского фарфора прослеживаются и в его расстановке на данных полочках. В частности, здесь выставлены китайские фарфоровые чашки и вазочки династии Мин. Роспись на них выполнена под глазурью кобальтом. Рисунок на вазах с крышками, находящихся на полках четвертого и шестого ярусах западной и южной стен, выполнен полихромными эмалями, нанесенными после обжига вазы поверх глазури. В той же технике расписаны полоскательницы, стоящие на самых верхних полочках. Особую группу предметов коллекции составляют темно-синие вазы и чашки восточной и северной стен, изготовленные в технике «напудренный» («blue poudre»). Поверх глазури изделия расписаны золотом. На полках четвертого яруса, в углах, стоят одинаковые по форме шаровидные вазы с плоскими крышками. Они декорированы росписями в виде цветущих веток сливы символов весны.

96

Камин украшают чайники и несколько плетеных из тонкого тростника чашек. Справа и слева от камина маленькие ароматницы, состоящие из двух шаров. Внутри них две большие вазы. Таким образом, в приемах экспонирования китайского фарфора в данном интерьере прослеживается тенденция украшать фарфоровыми изделиями не только все специально предназначенные для этого полочки, но и камин.

В середине XVIII века в Екатерининском Дворце Царского Села можно было увидеть сочетание приемов украшения комнаты зеркалами, как в Шарлоттенбурге, и лаковыми панелями, как в Китайском кабинете Монплезира.

На месте парадной лестницы в Китайском зале (проект Ф.Б. Растрелли не раньше 1756 года, до настоящего времени не сохранился) находилась богатейшая коллекция китайских ваз, ларцов, ящиков, различных вещей из фарфора, лака и эмалей. Двери были декорированы в «китайском стиле». Стены украшали панели из коромандельского лака и золоченого резного дерева, исполненные Антоном Яковым и другими мастерами. Расписные панели содержали изображения пагод, зонтиков, плетеных корзинок, пальмовых веток и других экзотических растений, в общем, всего то, что

могло поразить взгляд русского человека. У карнизов размещались живописные панно в «китайском вкусе». «Образ причудливых пагод соответствовал декоративным S-образным элементам десюдепортов, отличавшихся изяществом и вместе с тем роскошью».

Барочная гармония художественного образа в целом прослеживается в сочетании контраста динамических элементов наддверных и стенных золоченых украшений с неустойчивым равновесием композиции коллекции фарфора на консолях. Последние были выполнены в форме пальмовых деревьев, растущих прямо из пола и достигающих карниза. Эти резные консоли разделяли лаковые панели, а другие, меньшие по размеру, располагались в нижней части стены. «Каждая из них богато декорировалась китайским фарфором, причем их количество достигало более 400 предметов. 210 фигур китайцев украшали жирандолы, расположенные по обеим сторонам от каждой лаковой панели»б. Светильники с дрожащими хрустальными подвесками размещались с расчетом на их отражение в зеркалах.

Четыре двери китайского зала сочетались с расположенными напротив них зеркалами, что являло собой отражение западной моды, недавно пришедшей в Россию при Петре I. «Четыре составных зеркала, вставленных в золоченые рамы наподобие пальм, отражали затейливость резьбы, яркие краски фарфора, темные доски китайских лаков и желтое мерцание свечей» .

В период классицизма приемы экспонирования фарфора получают несколько иное направление. В частности, Даниэль Маро во дворце Ораниенбург Фридриха I размещает коллекцию фарфора между классическими колоннами. Пирамиды фарфора большой высоты дополнялись зеркалами, установленными за ними. Отражение умножало коллекцию и придавало ещё больший объем экспозиции. Декоратор повторяет приемы экспонирования фарфора и в фарфоровой комнате замка Поммерсфельден (архитектор Л. фон Гильдебрандт, И. Динценхоф, 1713-1714 годы). Отражение в зеркалах позолоченных деталей и китайского экспортного фарфора создает впечатление не только праздника, но и роскоши, которую мог себе позволить хозяин замка.

Китайский фарфор в интерьере одинаково комбинировали не только с зеркалами и лаками, но и с другими предметами западной цивилизации, придавая помещению экзотическую нотку. Даниэль Маро подобным образом оформил китайским фарфором одну из комнат королевы Марии во дворце

Хэмптон Корт (1715-- 1720 годы). В то же время этот интерьер был украшен изразцами, веерами, «греческими» вазами и высокими вазами для тюльпанов дельфтского производства.

Увлечение фарфором было настолько сильным в XVIII столетии, что в Испании в Королевском дворце в Аранхуэсе был оформлен совершенно уникальный зал (архитектор Джузеппе Гриччи, Мадрид, 1760 год). Здесь нет специально выставленных на консолях или полочках предметов китайского фарфора. Отнюдь, стены комнаты облицованы поливными керамическими плитками, имитирующими рисунок китайского фарфора. Комнату украшают не традиционные китайские фарфоровые изделия, а большого размера скульптуры китайцев⁷. В их трактовке и росписях можно проследить влияние фресок Д. Б. Тьеполо: детали и общая композиция сходны с фресками мастера на Вилле Валмарана⁸.

Скульптурные группы в оформлении китайского зала Королевского дворца в Аранхуэсе чрезвычайно красочных, радостных цветов будто свидетельствуют о празднике жизни. Декор представляет причуды и фантазии, воплощенные в «псевдокитайских» сюжетах с буйным орнаментом из фигурок обезьян и цветочных гирлянд. Испанская фарфоровая комната, непохожая на другие, производит впечатление настоящей бархатной шкатулки, стенки внутри которой декорированы изысканным сплетением диковинных цветов, растений и фруктов.

Итак, коллекции китайского фарфора в XVIII веке были символом богатства и отменного вкуса их обладателя. Фарфоровые комнаты можно отнести к тематической разновидности экспозиции, так как изделия декоративно-прикладного искусства Китая связаны между собой общностью идейного содержания.

Изделия китайского фарфора типизировали по технике декора, форме и датировке.

Китайский фарфор для комплектования фарфоровых комнат, который коллекционеры заказывали у мастеров Поднебесной, можно разделить на четыре группы: фарфор династии Мин: темно-синие вазы и чашки, изготовленные в технике «напудренный» («blue poudre»); изделия «цветных семейств»: «розового» и «зеленого»; изделия бело-голубого фарфора с узором «кракле»; монохромные глазурованные фарфоровые изделия.

Методом проектирования экспозиции являлся тщательный подбор фарфоровых предметов в соответствии с их формой и декором для создания гармоничной и симметричной выставочной композиции.

Приемы экспонирования китайского фарфора разделяются на три основных вида. Первый вид заключался в использовании для экспонирования специальных полочек-консолей и каминных полок. Для экспозиции фарфоровых изделий было изобретено более 20 типов миниатюрных полочек-консолей, среди которых самыми популярными были лепные и резные: в виде раковин, акантовых листьев, содержавшие украшения в виде масок, полуфигур крылатых дев, фигур путти. Подобные полочки-консоли служили для выставки небольших предметов чашек, вазочек, сосудов. Перечисленные типы предметов располагали в шахматном порядке для лучшего обзора. Более крупные изделия такие, как, например, большие напольные вазы, размещали по одиночке либо по трое на угловых консольных столиках.

Второй вид экспонирования китайского фарфора использование зеркал в качестве фоновых поверхностей. Расстановка фарфоровых изделий напротив зеркальных панно служила для зрительного умножения коллекции, придавая, таким образом, больший объем выставочной композиции.

Размещение лаковых панелей в экспозиции фарфоровых комнат как средство создания общего фона является третьим видом. Расписные лаковые панно содержали изображения пагод, зонтиков, пальмовых веток, экзотических растений и сценок из жизни китайских крестьян. Во-первых, подобные панели служили фоновой поверхностью для фарфоровых изделий, которые размещались на полочках-консолях. Во-вторых, они формировали у посетителей ощущение пребывания в экзотической атмосфере Поднебесной. Экспозиции для собраний зачастую проектировались ведущими архитекторами Европы. Проанализировав приемы экспонирования китайского фарфора в европейских дворцовых интерьерах XVIII века, можно убедиться, что фарфоровые комнаты являлись особым видом выставочной деятельности в период предмузейных коллекций.

Мода на декорацию интерьеров в «китайском» вкусе была характерна для XVIII в.

В таких комнатах, украшенных вызолоченной резьбой и лаковыми панно, размещались коллекции китайского и японского фарфора, изделия из слоновой кости, камня, лака и эмали.

Идея обустроить Китайские кабинеты в Большом Петергофском дворце принадлежит Екатерине II. Идея была реализована в 1766—1769 годах и в дальнейшем существенно не изменялась.

Интерьер разрабатывал архитектор Ж. Б. Валлен-Деламот. Над богатыми по колористике интерьерами под началом Валлен-Деламота работали многие видные художники: Антонио Перезинотти, братья Алексей и Иван Бельские, А. Трофимов, И. Скородумов, «мастер лаковых дел» Фёдор Власов. За основу декоративного убранства были взяты китайские лаковые ширмы и китайские лаковые миниатюры, привезённые в Россию ещё при Петре I. Двери Западного кабинета украшены стилизованным солнечным диском в вершине пятиугольника и динамичными золочёными фигурами драконов по бокам, которые протягивают свои лапы к солнцу.



Роспись настенных чернолаковых панелей кабинетов, характерна для китайского изобразительного искусства конца XVII — начала XVIII веков. Среди сюжетов — традиционные сельские сцены и островные пейзажи.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



101

Три панно выделяются тематической оригинальностью: на них изображены этапы производства шёлка, выступление военных в поход и сбор урожая

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

риса.



102

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

С большим мастерством исполнены замечательные фигурные печи, украшенные полихромными изразцами с изображением восточных сцен.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



104

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



105



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



106

Палисандровые кресла с инкрустацией перламутром.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



107

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Уникальное бюро-цилиндр, французской работы 1770-х годов.



108

Печь Западного Китайского кабинета украшена четырьмя фигурами людей в восточных нарядах.

Своеобразна мебель Китайских кабинетов - стол, расписанный красным лаком.

Фарфоровые изделия, изображающие фантастические существа в странных одеяниях - все призвано создать представление о далеком экзотическом мире.

В кабинете представлена коллекция фарфора, изготовленного в XVIII — XIX веках китайскими и японскими керамистами, изделия мастеров эмали, выполненные в Кантоне.

Паркет кабинетов — с самым затейливым и сложным рисунком среди дворцовых залов. Он выполнен в технике маркетри из древесины ценных пород: амаранта, палисандра, эбенового дерева, ореха, сандала, чинары.

Маркетри (франц. **marqu erie**) — испещрённый знаками, метками. Это один из самых замечательных способов украсить мебель и предметы интерьера и представляет собой мозаику, набранную из различных пород древесины, а конкретно, из шпона толщиной, как правило, 0.6-2 мм, и наклеенную на основу детали.

109

Произведения искусства, изготовленные в технике маркетри, можно классифицировать по многим параметрам:

Типу шпона (натуральный или модифицированный, из дерева (ствола) или из корня, строганый или лущеный, тангентальный или радиальный).

Типу прессования (горячее, холодное, вакуумное),

Типу дополнительной обработки (поджог, затенение песком, гравировка тонких линий, подкрашивание отдельных деталей).

Толщине шпона (0,5-2 мм).

Типу защитного покрытия (обычные или специальные лаки, полиуретановые масла, воск).

На начальном этапе маркетри художник обычно делает эскиз (проект) будущего произведения искусства и подбирает необходимые инструменты. В наши дни мастера маркетристы в своей работе используют комплекты ножей со съёмными лезвиями.

Источник: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/marquetri>

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



110

В годы Великой Отечественной войны Западный Китайский кабинет был почти полностью уничтожен.

Декоративное оформление Западного Китайского кабинета воссоздано в 1971—1972 годах. <https://sinekvan.livejournal.com/709742.html>

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Что же такое «шинуазри» или «китайщина»? «Китайский стиль» прошел самобытный путь развития в европейской художественной практике XVIII столетия.

Определение феномена «шинуазри» неоднозначно: с одной стороны, это исключительно выдуманное фантазийное направление в истории европейского искусства, с другой - результат серьезного увлечения Китаем и его цивилизацией. Понятие «копирование», «имитация» и «трансформация» являются знаковыми для определения «шинуазри», так как представляются определяющими методами этого направления. «Шинуазри» не только подражает китайскому искусству и культуре, но и преобразовывает результаты стилистически. Мастера «шинуазри», во-первых, копировали китайское искусство, во-вторых, имитировали его, в-третьих, трансформировали самые характерные элементы китайского прикладного искусства и архитектуры.

Все конфессии и страны стремились понять и явить своей стране необычный, экзотический Китай. В XIII - начале XIV веков Китай представлялся европейцам таинственной страной, полной загадок и чудес. Такое отношение было развито во многом благодаря мемуарам путешественников, в которых авторы представляли европейцам сенсационную информацию о жизни и обычаях далекой страны, вызывая у читателей образ скорее воображаемого, чем реального мира. Записки путешественников и миссионеров становятся основой не только для романов и стихов, но и для научных изданий. Наравне с ложными стереотипами, сформированными в мемуарах путешественников, реальный Китай благодаря миссионерской деятельности был представлен европейской публике широко и с разных точек зрения.

Изучение развития образа Китая в европейской литературе XIII-XVIII веков и графике XVII-XVIII столетий позволяет точнее объяснить особенности развития «шинуазри» в истории европейской культуры, более верно понять его природу. В произведениях французских художников сюжеты заимствованы из рассказов путешественников и литературных произведений. Ложная интерпретация становится причиной для формирования направления в искусстве, основанного на фантазии. Сложение правдивого образа Китая и ложного стереотипа, равно важны для формирования этого художественного направления.

Коллекционирование китайского фарфора во многом способствовало развитию интереса к культуре Китая. Китайский фарфор коллекционеры

заказывали у мастеров Поднебесной специально для комплектования фарфоровых комнат. Изделия китайского фарфора типизировали по технике декора и форме. Бело-голубой фарфор стал первым, который активно начали коллекционировать.

Основными приемами экспонирования **китайского** фарфора можно назвать использование специальных конструкций-подставок - полочек-консолей - и каминных полок, а также применение зеркал и лаковых панелей в качестве фоновых поверхностей. При этом необходимое оборудование, его размеры и расположение диктовало композиционную схему убранства всему интерьеру. В конце XVII - начале XVIII столетий в художественной практике Китая и европейских стран начинается активное взаимное влияние. Формирование приемов «шинуазри» основано на *первичном копировании китайскими мастерами европейских образцов*, а также на *заимствовании китайских мотивов в европейском фарфоре*. Принципы переосмысления основываются на изменении тем, колористического решения, внешнего вида персонажей и форм в искусстве, а также трансформации функции китайского прототипа. Китайское экспортное искусство, используя методы копирования и имитации, не ставило себе целью трансформацию декора и форм европейских изделий. Китайские мастера копировали не просто внешнюю форму, но даже старались воспроизвести сам дух европейского искусства. Проблема копирования, заимствования и трансформации форм и мотивов декора качественно различается в экспортном искусстве Китая и «шинуазри».

- В каждой из европейских стран «китайский стиль» проявил особенные художественные предпочтения (тому или иному виду декоративно-прикладного искусства, технике или даже сюжетам или мотивам декора). Как особенность проявления «««шинуазри»» в **Голландии** выделяется копирование **восточных лаков**.

Немецкий фарфор этого направления отличается **богатой цветовой палитрой**. **Растительный орнамент** в немецкой мебели «««шинуазри»» **посеребрен**, в отличие от распространенного в других странах золочения.

Специфика «««шинуазри»» во **Франции** проявляется в особенном отношении к **художественному текстилю**: изготовление шпалер, картонов к ним, обивочные и мебельные ткани, обои.

«««шинуазри»» в **Англии** предстает вполне независимым художественным течением, **лишенным королевского патронажа** или официального

наставника. **Лак**, используемый для английской мебели XVIII столетия, весьма **разнообразный по цвету**. Английскими фарфористами создаются **оригинальные предметы** - супницы, тарелки с растительным орнаментом, изящные флаконы для духов, табакерки выполнены в формах животных или овощей.

- «Восточные» комнаты в **Швеции и Дании** служили в качестве спален и комнат для отдыха, поэтому главной функцией «китайских» апартаментов было создание максимально приятной и комфортной атмосферы, возникает **феномен «китайской деревни»**.

- Для парадных восточных комнат в странах **Южной Европы** характерно изобилие и **пышность декора**.

- Художественная практика «**«шинуазри»**» повлияла на развитие новых для **Восточной Европы видов декоративно-прикладного искусства**.

Русский интерьер «**«шинуазри»**» претерпел на протяжении XVIII века эволюцию от **оформления кабинетов для редкостей до жилых и парадных комнат**.

По заключению китайского специалиста Ву Ю-Фанг, можно обозначить **113** следующие выводы о влиянии «**«шинуазри»**» на декоративно-прикладное искусство России, как точки слияния Востока и Запада.

На основе упомянутых выше литературных и изобразительных источников можно сделать вывод о степени влияния китайских мотивов на восприятие европейскими художниками восточного искусства. Кроме того, эта информация помогает при изучении русского "**«шинуазри»**". С ее помощью, мы можем представить себе более яркую картину того, насколько различны между собой европейский и русский "**«шинуазри»**". При этом, естественно, учитывается то обстоятельство, что появлению русского "**«шинуазри»**" в русских интерьерах предшествовало распространение этого стиля в Европе, и что первый этап развития "**«шинуазри»**" в России тесно связан с европейским принципом оформления.

Обзор вышеупомянутых европейских изданий дает возможность сделать следующие выводы:

во-первых, книги, посвященные общему развитию "**«шинуазри»**", в основном заостряют внимание на примерах западного искусства и не дают сколько-нибудь полного представления о "**«шинуазри»**" в России.

Во-вторых, в них нельзя найти сравнения европейского «шинуазри» с русским.

В-третьих, в большинстве случаев внимание западных специалистов направленно на прикладное искусство, в особенности на росписи по фарфору. Что же касается оформления китайского кабинета или комнаты в китайском вкусе, то этот вопрос изучен в значительно меньшей степени. Третью, и, как уже говорилось, наиболее важную группу научных трудов составляют издания на русском языке, касающиеся восприятия китайского искусства в России во второй половине XVIII века.

Это труды, затрагивающие проблемы взаимоотношений между Россией и Китаем, дипломатические, торговые и культурные контакты; анализ творчества художников, отдавших дань "китайскому стилю", описание их произведений.

Закономерно, что большая часть исследований посвящена декоративно-прикладному искусству и архитектуре, в которых стиль "«шинуазри»" нашел свое наиболее яркое воплощение.

В самостоятельный раздел можно выделить литературу, рассматривающую трехсторонние китайско-западноевропейско-русские связи в области культуры. 114

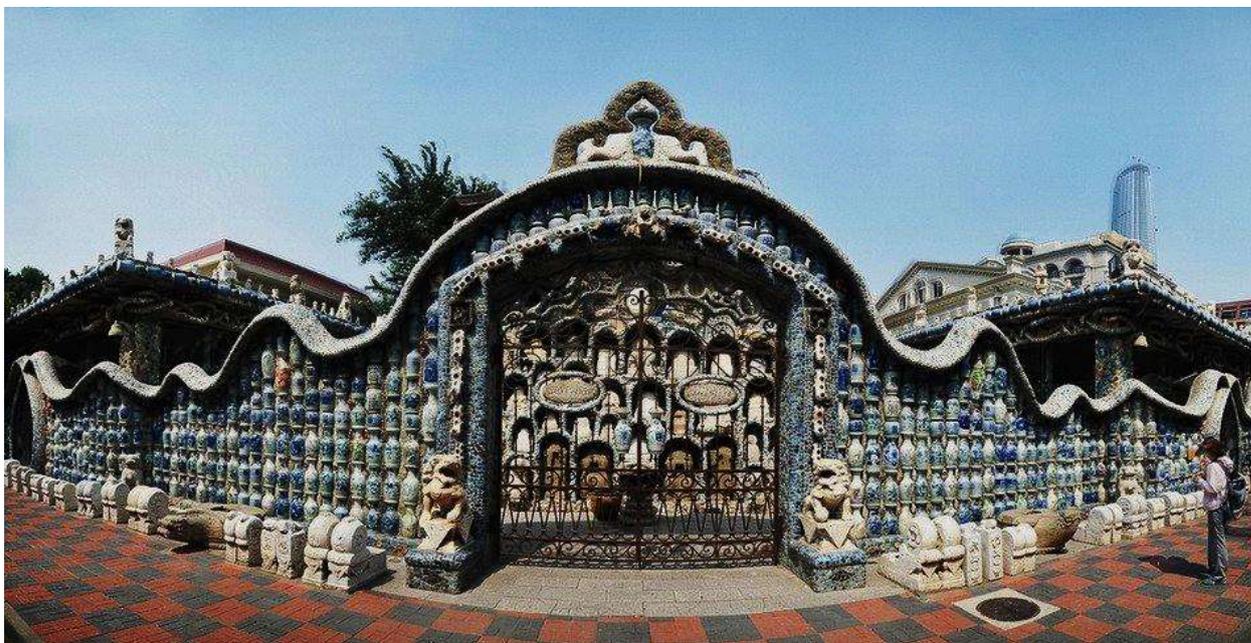
И, наконец, для понимания сущности процесса влияния восточного искусства на европейское и русское, большое значение имеют труды по восточной и европейской философии и философские идеи, высказанные в своё время ещё Лейбницем. В частности, о генетической связи явлений с прошлым, об изменении их в процессе развития и о неповторимости отдельных объектов бытия. Как сказал Александр Сергеевич Пушкин: «Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца.

Стилистическая эволюция обусловлена изменением идеалов, что ведёт за собой сложение новых художественных принципов. Это ещё раз подтверждает восходящую к аристотелевскому времени истину, заключающуюся в том, что идея является основой решения того или другого образа.

В процессе формирования каждого из трёх стилей — барокко, рококо и неоклассицизма - проанализированы и генетические связи с прошлыми эпохами, и наиболее полное использование стилеобразующих принципов, и возникновение новых признаков; свидетельствующих, о переходе к другой

художественной системе. Продолжительность, масштабы и полнота воплощения стилей не одинаковы в разных странах.

Фарфоровый дворец в Китае



115

Архитекторы создали огромное количество оригинальных сооружений, разбросанных по всему миру. Одно из самых необычных зданий находится в городе Тяньцзинь в Китае – это дворец из фарфора. Фарфоровые изделия всегда ценились за их красоту и изящество, а также за мелодичный звон, издаваемый при небольшом ударе. Фарфор различают по стране происхождения – немецкий, японский, китайский и русский. Фарфор из Китая всегда ценился коллекционерами. Неудивительно, ведь именно китайские изделия выделяются изящными формами и художественными узорами.

История китайского фарфора. Первые статуэтки из китайского фарфора появились в 620 году, поэтому Поднебесная считается родиной фарфора. Никто посторонний не мог узнать состав и метод изготовления фарфора, настолько они были засекречены. Из-за высокого качества фарфор продавался по высокой цене, его могли приобрести только императоры и их приближенные. И только через тысячелетие фарфор появился в Европе – в Германии первое изделие изготовили в 1708 году.

Через несколько десятилетий производство фарфора наладили и в России, это произошло в 1744 году. На родине фарфора огромное количество его

коллекционеров. Чжан Лянжи – один из них, его любимыми предметами фарфора были вазы и блюда. Успешный бизнесмен, управляющий сетью ресторанов, мог себе позволить дорогое хобби, которому он посвятил всю жизнь.



116

В один прекрасный момент Чжан понял, что новые экспонаты уже некуда помещать, кроме того, ему хотелось потешить тщеславие и похвастаться коллекцией окружающим. Он нашел выход – в 2002 году купил пустовавшее здание и стал его переделывать. Старинный особняк, построенный во французском стиле более века назад, когда-то занимал главный министр династии Цин.

С 1949 года в особняке разместился банк, но через некоторое время банкиры переехали в другое здание, а дворец пустовал. На ремонт и отделку здания у Чжана ушло около четырех лет.

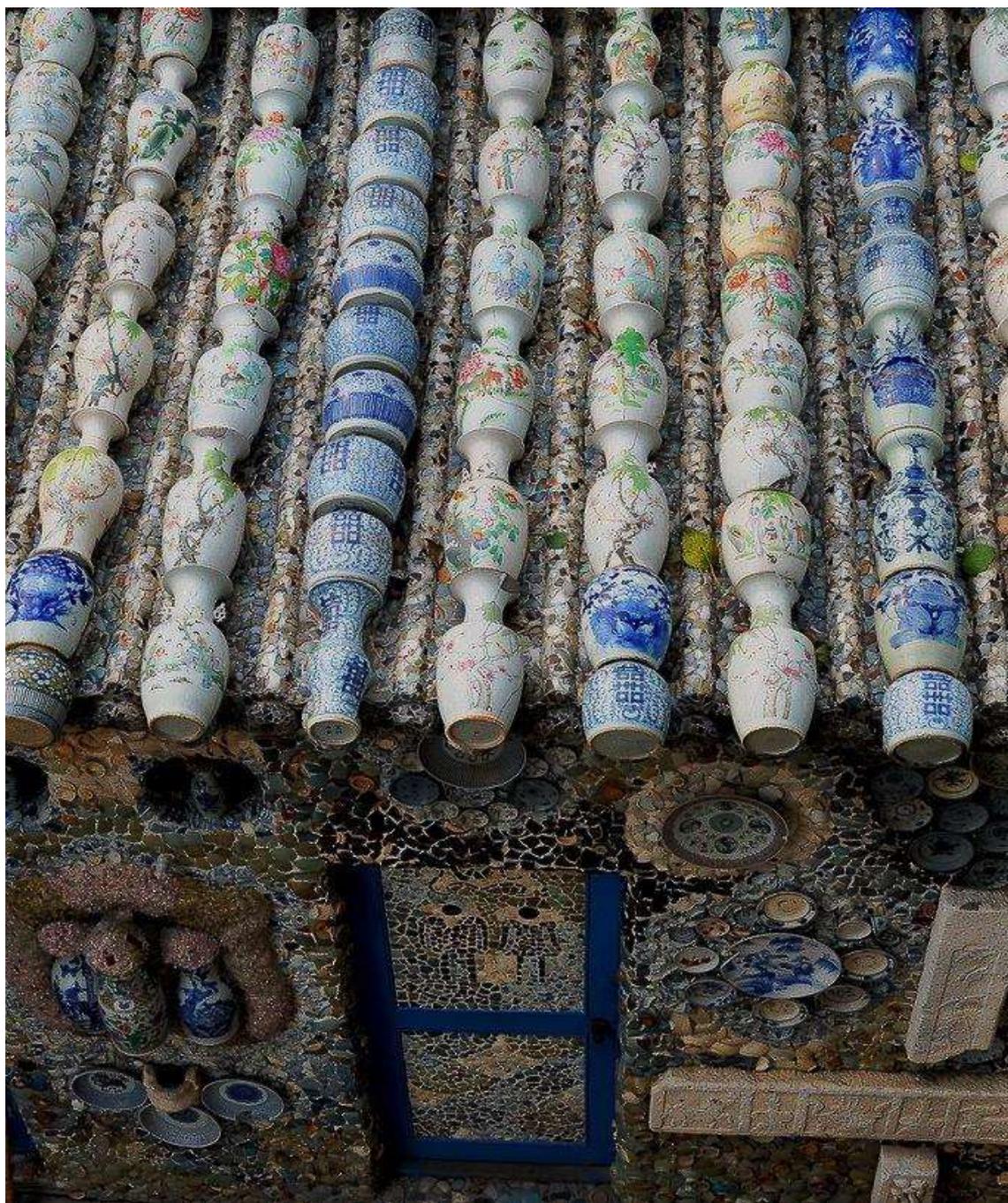
Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



117



Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»



Чжан украсил все здание своими любимыми изделиями, украсив фарфором причудливым и оригинальным способом стены и потолки. Охраняют фарфоровый дворец четыре китайских 200-метровых дракона, символы могущества Китая. Величественная фигура каждого дракона изготовлена с помощью нескольких тысяч маленьких фарфоровых чашечек. Как и все поверхности дворца, двор тоже украшен вазами из китайского фарфора. На стену, которая огораживает дворец, ушло 3 тысячи изделий. Из-за созвучия

китайских слов «ваза» и «здоровье» стену дворца называют не иначе, как «стена здоровья».

На отделку дворца также ушло много черепков и осколков фарфоровых изделий, в том числе и очень древних, датируемых династией Тан. Дворец, покрытый тарелками, вазами и статуэтками из ценного фарфора, не может не привлекать внимание общественности и туристов. Работает дворец в качестве музея, вход платный, составляет несколько долларов. Особняк, построенный из музейных экспонатов, оценивают в стоимость порядка двух миллиардов юаней. Во время экскурсий по дворцу можно сыграть на фарфоровых изделиях красивую мелодию, посетителям дворца позволяют вести видео- и фотосъемку. Жители Поднебесной очень гордятся своим фарфором. Чжан Лянжи поставил целью привлечь внимание к ценности и красоте древних изделий, и у него это получилось.



Источник: <https://pagetravel.ru/farforovyy-dvorets-v-kitae/>

Начиная с конца XVII века, европейцев охватило увлечение всем китайским. Искусство не существует в вакууме. Оно постоянно развивается, вбирая в себя культурные традиции народов, переплавляя их и перемешивая между собой. Так появился «шинуазри», влиявший на Европу без малого три века,

с конца XVII века до XX века. «Шинуазри» — это целая эпоха, давшая европейскому искусству не только новые декоративные приемы, но и обогатившая европейскими традициями Китай — источник этого стиля.

Сначала это была посуда, затем, элементы декора, одежда и даже архитектурный стиль.

В прикладном варианте эта мода выражалась в создании изделий декоративно-прикладного искусства на китайский манер, т.е. создание ряда элементов декора в ключе «китайской темы». Особенно ярко это веяние отразилось в орнаментах и оформлении плафонов, паркетов и фарфора, который в большом количестве встречается в украшении в китайском стиле интерьеров петербургских дворцов. Некоторые интерьеры достигали китайского колорита только за счет включения хотя бы небольшого числа декоративных произведений и изделий в «китайском духе». Надо заметить, что область распространения «китайской темы» в большей степени ограничивалась декоративной стороной быта, всевозможными украшениями интерьера. Будь то, несколько фарфоровых ваз, лакированных шкатулок, сцены из «китайской жизни» на ширмах и панелях, включенных в пространство интерьера, пусть даже без учета типичных законов расстановки предметов, строго соблюдавшихся в самом Китае - этого было вполне достаточно, с точки зрения западного человека, для создания в помещении атмосферы востока, особого настроения.

Причем все предметы декора, встречающиеся в обстановке, созданной в восточном духе, как действительно привезенные из Поднебесной, так и выполненные на Западе на «китайский манер», выступали, как своего рода реквизит, некоторый театрализованный антураж, создающий особый уют, ощущение экзотики. Иными словами, создавалось полное впечатление присутствия «китайской темы» в оформлении интерьера.

Однако, надо отметить, что в области декоративно-прикладного искусства и быта европейцев, увлечение Китаем оказалось особенно плодотворным. Заимствуются, как художественные техники, типичные модели, так характерные формы, сюжеты и орнамент.

Говоря об изделиях декоративно-прикладного искусства в «китайском стиле» и их включении в дворцовые интерьеры, можно отметить определенный набор наиболее часто использованных китайских мотивов и символов (растительно-животные орнаменты, изображения иероглифов и традиционных узоров). В архитектуре также прослеживается применение

ряда элементов, ассоциирующихся у европейца с Китаем, следовательно, воплощающих китайский стиль и повторяющихся в большинстве интерьеров и экстерьеров в стиле «шинуазри»: **«взлетающие» загнутые углы крыши, детали в виде драконов, желтый цвет в отделке стен и крыши, черепица под «рыбью чешую».** Все это наблюдается и в сооружениях стран Европы в стиле «шинуазри».

В планировке зданий, в использовании архитектурных элементов, соответствующих «китайской теме», есть как общие с оригиналом черты, так и их функциональное и декоративное переосмысление и переработка с опорой на местную традицию и условия.

«Китайская тема» в ее воплощении в интерьерах и экстерьерах дворцовых построек Петербурга и его пригородов XVIII - XIX вв. рассмотрена в аспекте ее влияния на творчество отдельных архитекторов и декораторов.

Оценены истоки ее возникновения и интерпретация архитекторами и декораторами Петербурга, опосредованная воспитавшей их западной культурой и художественной традицией.

Подобное историческое взаимодействие двух культур позволило уловить глубинное несходство **мировоззренческих основ** художественного творчества. Но, в то же время и обогатила творческий опыт западных мастеров.

Созданные ими произведения - декорированные в ключе «китайской темы» интерьеры и экстерьеры дворцовых сооружений, в той или иной степени, становились источником информации о китайском искусстве, обогащали зрительный и духовный опыт европейцев, знакомили их с иной художественной традицией, тем самым, расширяя кругозор.

Особенности формирования европейского стиля «шинуазри» заключаются в том, что **это есть архитектурное воплощение политических и культурно-философских представлений европейцев того времени.**

«Шинуазри» в Санкт-Петербурге, в общем, перенял все эти особенности, копируя во многом европейские сооружения этого стиля.

Петербургскую «китайскую тему» необходимо оценивать диалектически.

С точки зрения культурного заимствования и обогащения собственной культуры иностранными традициями результат оказался успешным.

С другой стороны, элементы интерьера в китайском стиле во дворцах Петербурга XVIII - XIX веков (мебель, посуда) в большинстве являются

оригинальными произведениями китайского искусства, поэтому зритель может сам сравнить их с европейской стилизацией и увидеть сходства и отличия оригинала и копий. На самом деле сравнение позволяет еще глубже понять китайское декоративное искусство.

В 2003 году в честь трехсотлетия, Шанхай город-побратим Санкт-Петербурга, подарил городу маленький «Китайский парк», разбитый на Литейном проспекте. Парком это сооружение назвать сложно, но в нем отразились основные черты китайского садово-паркового искусства: «Стена девяти драконов» из глазурной черепицы, каменные шицзы (львы), галерея, беседка, груда камней, символизирующая горную возвышенность, водный поток. По сравнению с сооружениями в китайском стиле Царского Села «Китайский парк» на Литейном проспекте гораздо больше отражает истинно китайскую атмосферу.

С другой стороны, в архитектурной стилизации чаще всего оценивается подражание общему духу, настрою, а не конкретные конструктивные особенности. Петербургский «шинуазри», пришедший из Европы, как раз и является результатом подобной стилизации «под китайскую культуру», в которой нашло отражение лишь то, что могла принять и творчески переработать европейская культура. И здесь нельзя говорить о простом копировании. Лаковые панно из Китайских кабинетов Петергофа являются наиболее характерным примером художественного эксперимента на китайскую тему, так как в самом Китае такого способа декора помещения никогда не было.

Авторы ансамбля Китайской деревни в Царском Селе также не ставили перед собой задачу копировать китайские сооружения, а лишь хотели творчески выразить «китайскую атмосферу». Главным для них было, чтобы Китайская деревня гармонично вписывалась в парковый ансамбль в целом, она была своеобразной «приправой», изюминкой, но не копировала постройки и их содержимое, типичные для Китая.

Таким образом, интерьеры петербургских дворцов и постройки, воплощающие «китайскую тему» в архитектурной и декоративной отечественной традиции, которые были выполнены архитекторами и мастерами XVIII - XIX веков, отражают общую тенденцию той поры интереса к Китаю, как в Европе, так и России.

«Шинуазри» (chinoiserie) — «китайщина» в переводе с французского — стиль, возникший благодаря китайскому фарфору, активно завозимому

кораблями Ост-Индской компании и караванами Великого Шелкового пути. «Шинуазри» стал результатом диалога двух великих цивилизаций — европейской и китайской.

И, несмотря на то, что этот «диалог» носил по большей части практический, торговый характер, взаимопроникновение двух культур было настолько сильным, что повлияло на мировоззрение и философию европейцев. Этот стиль наложило глубокий духовный отпечаток, выразившийся в литературных трудах французских представителей Эпохи Просвещения.

«Шинуазри» — синтетический стиль и в этом он очень схож с Арт-Нуво. Так же, как Арт-Нуво, «шинуазри» подчиняет себе полностью все окружение человека — от архитектуры до бытовых вещей и костюмов. Однако, «шинуазри» не стал полностью самостоятельным стилем, как модерн. Он настолько органично влился в господствующее в этот период рококо, что так и остался его ответвлением, хотя и с собственными выраженными признаками.

Предметом нашего интереса является, конечно, керамика, и в первую очередь фарфор, как первоисточник керамики «шинуазри».

123

В Европу было завезено огромное количество китайского фарфора. По опубликованным данным, только за вторую половину XVII века купцы Ост-Индской компании привезли в Европу около трех миллионов предметов китайского фарфора самого разного качества — от императорского — для знати, до второсортного и относительно дешевого для покупателей попроще. По этим цифрам вполне можно судить об интересе к китайскому фарфору в европейском обществе. Однако, европейские мастера довольно быстро научились подделывать китайский фарфор. И хотя технологически это стало возможным только в начале XVIII века (с открытием рецептуры глиняной массы), это не мешало художникам и ремесленникам применять сюжеты и композиции китайских изделий.

Впрочем, на копировании базируется любое обучение, поэтому довольно скоро в китайские мотивы был добавлен индивидуальный колорит и возник стиль «шинуазри».

Европейская культура и менталитет радикально отличаются от восточных, и «шинуазри» лишь внешне имитирует китайское искусство, не неся в себе глубокого философского смысла Востока. Тем не менее, в итоге были

созданы изумительные по своей декоративности и изяществу вещи — фарфоровые комнаты, прекрасные статуэтки, посуда и украшения в стиле «шинуазри».

Одним из первых архитектурных объектов в стиле «шинуазри» был **«Фарфоровый Трианон»**, построенный в 1670 году Людовиком XIV. Дворец представлял собой маленькую одноэтажную «шкатулку», облицованную сине-белыми фаянсовыми изразцами, расписанными в стиле фарфора эпохи Мин. Крыша дворца была украшена фаянсовыми вазами с аналогичными орнаментами. Весь комплекс Фарфорового Трианона был настолько же изящен, насколько и недолговечен — дворец был разрушен в 1687 году, ибо фаянс не выдержал длительного воздействия осадков и морозов.

Тем не менее, именно Фарфоровый Трианон положил начало моде на «китайские» чайные домики, пагоды, павильоны и другие малые строения, которые начали активно возводиться в Европе в XVII – XVIII веков.

Одна из «фарфоровых комнат» была построена архитектором Шлютером в **Ораниенбурге** для короля Пруссии Фридриха. Однако, неудовлетворенный 124 размерами своего дворца, Фридрих построил резиденцию в Шарлоттенбурге, где сделал целых две фарфоровые комнаты, сплошь задекорированные китайским фарфором.

Такие комнаты были практически в каждом аристократическом доме, это считалось хорошим тоном и признаком тонкого вкуса владельца.

Особый интерес представляют испанские «фарфоровые кабинеты» — в королевском дворце в Мадриде и в королевском дворце в Аранхуэсе.

Мадридский Королевский дворец — одна из красивейших монарших резиденций Европы. У меня, при посещении дворца, осталось чувство непередаваемого восторга. Он выстроен в форме прямоугольника с просторным внутренним двором с арочной галереей.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Внутренний двор дворца



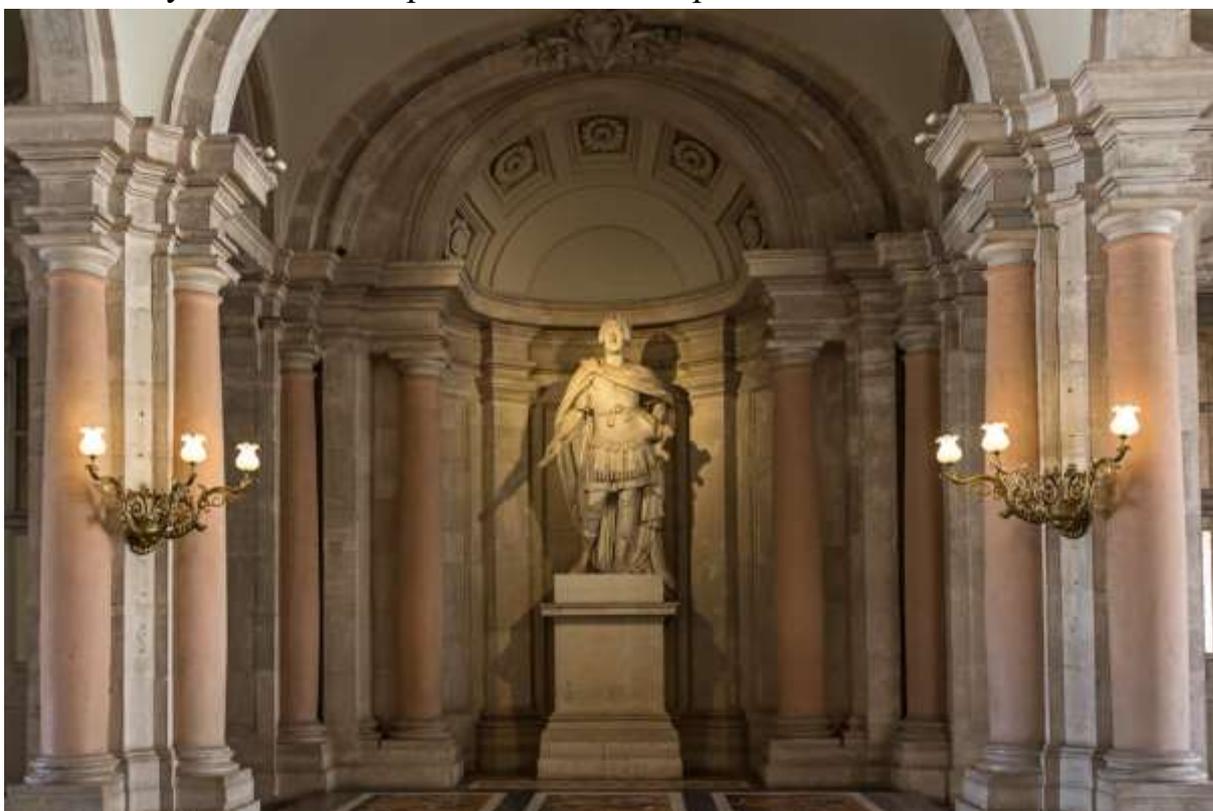
125

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



126

В.П. Кузьмина в непередаваемом восторге от посещения Испании.



Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Памятник Карлу III в образе римского императора перед входом во дворец, 1790 г.



Парадная лестница Сабатини при входе во дворец.

Дворец просто огромен, он почти в два раза больше Букингемского дворца в Лондоне или Версальского дворца в Париже и вмещает в себя богатейшие коллекции живописи, скульптуры, гобеленов, фарфора и мебели различных эпох и стилей.

Интерьеры Королевского дворца признаны самыми роскошными во всей Европе. В течение нескольких веков над ними работали лучшие мастера. Во дворце примерно 3418 комнат и только около полусотни из них открыты для посещения.

На мой взгляд, Мадридский дворец отличается от привычных нам, Эрмитажа и Петергофа, здесь очень красивые интерьеры, люстры, ковры. Единственное сожаление от его посещения – это то, что внутри нельзя фотографировать и за этим следят. Поэтому далее фото интерьеров будут в основном взяты из интернета. Итак, что мы увидим внутри?

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Плафон над лестницей



128

Думаю даже тем, кто повидал на своем веку много различных дворцов и замков, будет интересно его посещение, ведь не зря Мадридский Королевский дворец считается одним из красивейших в Европе.

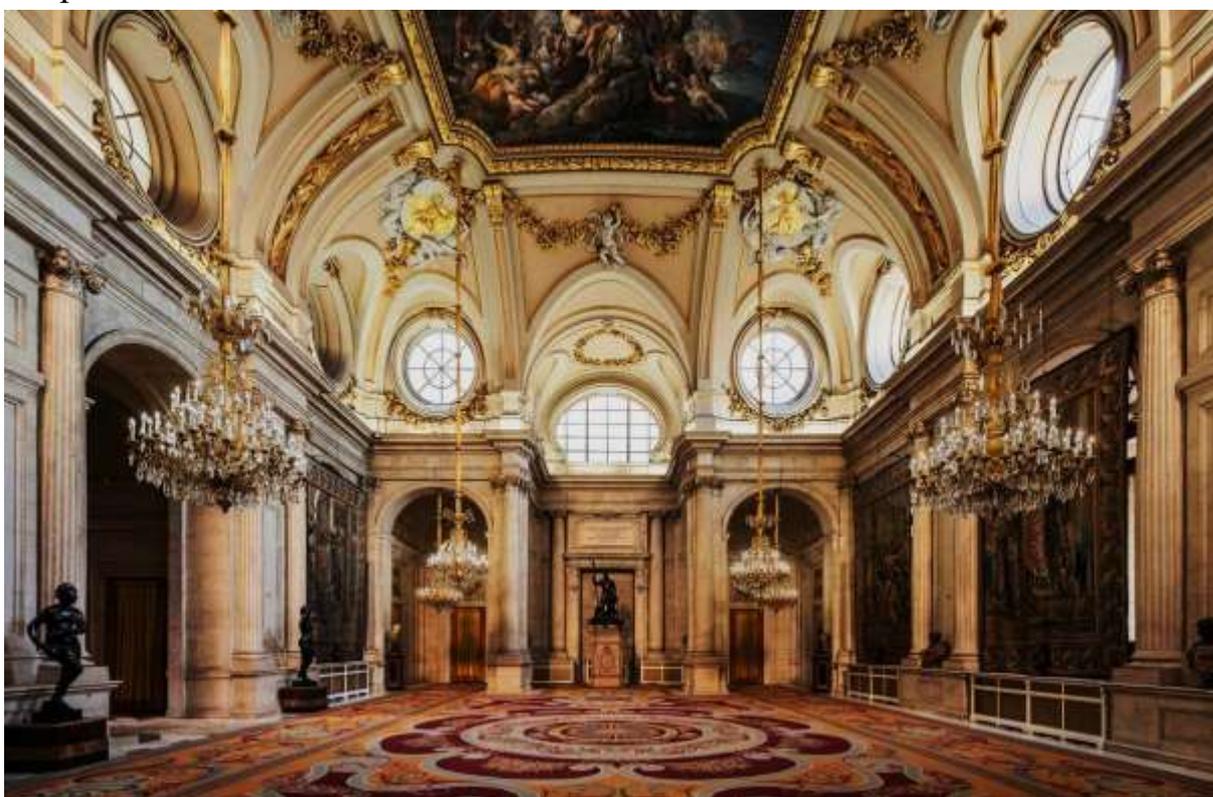
Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Зал алебардщиков

В зале алебардщиков охрана, вооруженная алебардами, оберегала доступ во дворец.

129



Колонный зал. Апартаменты короля начинались вот с этой комнаты:



Малый зал Карла III. В Малом зале король обедал и устраивал неофициальные аудиенции.



Аванзал (антикамера) Карла III.

Сегодня зал используется для приемов и встреч, здесь проводятся концерты и подписываются важнейшие государственные документы. Именно в этом зале был подписан документ о присоединении Испании к Евросоюзу. Для каждого из членов королевской семьи во дворце отводились собственные апартаменты, которые включали несколько залов. Каждое из помещений предназначалось для разных целей. Чем дальше от входа

располагалась та или иная комната, тем более ограниченным был доступ в нее.

В аванзале монарх устраивал королевские ужины, помимо этого он использовался для встреч и бесед правительства с членами королевской семьи и другими обитателями дворца. Поэтому другое название зала - переговорная. В зимние времена стены аванзала, как и многих других комнат дворца, завешивали гобеленами, которые помогали сохранить тепло. В летний период гобелены снимали, и их место занимали картины.

По обеим сторонам от двери висят картины Франциско Гойи: Карла IV и его супруга Мария Луиза Пармская.



Гостиная Карла III или Салон Гаспарини в стиле рококо.

В салоне Гаспарини, названному так, по имени автора-итальянца, король одевался и давал тайные аудиенции. Работы по оформлению гостиной длилась 55 лет. Эта гостиная сохранилась в неизменном виде с 18 века. Очень часто к королевской спальне примыкала небольшая молельня для монаршего использования.

Небольшая комната, называемая «Трамвай» выполняла именно эту функцию во времена Карла III. Здесь же спал и камердинер короля, который был обязан прийти к нему на помощь по первому его зову.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



"Трамвай" Карла III



Фарфоровый кабинет

132

Стены фарфорового кабинета от пола до потолка покрыты фарфоровыми пластинками.

Апартаменты, предназначенные для королевы, начинались с этого зала:

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



133

Фарфоровая комната в Palácio Real, Мадрид , спроектированная Карло Шеперсом в 1770-х гг.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



134

Фарфоровый кабинет

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Небольшой "Желтый" зал

Согласно Дворцовому этикету короли и королевы занимали отдельные собственные апартаменты, включавшие ряд комнат. В разные годы этот небольшой зал выполнял различные функции: был кабинетом королевы, опочивальней короля, комнатой для одевания.



Парадная столовая

В большой парадной столовой за этим столом можно было разместить до 130 гостей. Во время банкетов король и королева сидели напротив друг друга

согласно этикету. Стол разборный, при проведении балов, когда требовалось много свободного пространства, стол убирали.

До 1879 года на месте парадной столовой было три помещения, которые относились к апартаментам королевы, а званые обеды проходили в Колонном зале. В 1879 году король Испании Альфонсо XII решил объединить эти три комнаты в одно обширное пространство.

К парадному банкетному залу примыкает музыкальный зал, в котором размещались музыканты.



Десертный зал или Музыкальный зал

Второе его название - десертный зал, здесь выставлялись десертные (сервировочные) столики.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

В Реликварии хранятся находки из клада 6-7 веков: короны и кресты эпохи вестготских королей из Толедо.

Королевская капелла - самое высокое здание во дворце, которое венчает купол.



Королевская капелла

Для монархов в капелле отводилось самое почетное место - они восседали на креслах под балдахином.

138



Королевская капелла

В следующем зале, называемом коронным, представлены символы испанской монархии: корона, скипетр и трон (времен Карла III, 18 век).

Все представленные здесь экспонаты сопровождали монархов во времена важных церемоний и событий. Корона, представленная в зале, не предназначалась для ношения ее на голове, ее всегда выносили и ставили на подушке.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Коронный зал



Аванзал (Антикамера) короля

Право доступа в эту комнату в 18 веке расценивалось как огромная привилегия. Антикамера короля служила комнатой для игры в трюки, как

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

написано в официальном путеводителе по Мадридскому Королевскому дворцу. Небольшой официальный зал:



В настоящее время этот зал играет важную роль в протоколе официальных посещений. Здесь, прибывшим с визитом главам государств, оказывают первый прием, и далее высокие гости проходят в Тронный зал.



Тронный зал

В Тронном зале находится официальный трон короля Испании и его супруги. Другие названия Тронного зала: Зал церемонии рукоцелования короля, Зал

королевства, Зал послов. Этот зал сохранил свое убранство в неизменном виде с 1772 года.

Тронный зал видел важнейшие исторические события, а в наши дни в нем проходят приемы и официальные мероприятия.

Это всего лишь малая доля того, что вы увидите в Королевском дворце, все 50 комнат сюда просто не поместились бы:)

Билет на посещение дворца дает право посетить еще Оружейную палату (Королевский арсенал). Вход в нее расположен слева от входа во дворец, вот в этой колоннаде:



В Оружейной палате дворца выставлены доспехи средневековых идадьго, детская амуниция принцев, оружие.

В период с октября по март дворец открыт каждый день с 10.00 до 18.00, в летний период с апреля по сентябрь - каждый день с 10.00 до 20.00.

Стоимость посещения - 10 евро. Касса закрывается за час до закрытия.

Во дворце можно взять в аренду аудиогид на русском языке за 4 евро, или можно скачать на телефон из AppStore или PlayMarket официальный аудиогид Palacio Real de Madrid примерно за 2 евро и слушать экскурсию по дворцу, когда вздумается. <https://www.patrimoniacionacional.es/en/real-sitio/palacio-real-de-madrid>

Совет для путешественника, крик души:

P.S.: В Мадриде воруют, не оставляйте свои вещи без присмотра, пока стоите в очереди в кассу. У подруги вытащили кошелек, даже не почувствовала. Поэтому держите свои сумки и рюкзаки перед глазами, чтобы не испортить себе настроение и впечатление от поездки.

У туристки из нашей группы украли абсолютно всё: документы, деньги, покупки, когда она пошла в туалет. Слава Богу, у неё в чемодане в гостинице были ксерокопии отечественного, и загранпаспорта, и три фотографии на паспорт. Ей тут же выдали документ для проезда по маршруту, иначе беспредел страданий. Группа уезжает, а вы добираетесь до дому, как хотите.

Отличие этих комнат от многих других подобных в том, что большинство других «фарфоровых кабинетов» фактически являются коллекциями китайского и японского фарфора. И хотя их декор всегда выдержан в стиле «шинуазри», фарфор используется только, как экспонат, расставленный на полках. А испанские кабинеты сплошь сделаны из фарфора — стены, потолок, капители колонн, рельефы и объемные горельефы — все выполнено из расписного фарфора.

142

Следует заметить, что китайские изделия, представленные в интерьере «фарфоровых кабинетов», всегда подчинялись единой художественной идее и были включены в единый архитектурный ансамбль. Поскольку первый китайский фарфор, привезенный в Европу, был расписан синим кобальтом, то бело-синяя гамма была воспринята европейцами как характерная черта всего китайского искусства. Поэтому в основном именно сине-белая роспись обыгрывалась мастерами конца XVII века в произведениях стиля «шинуазри». Европейцами были заимствованы некоторые китайские геометрические орнаменты, например, так называемый, парчовый орнамент эпохи Цин — ромбические сетки с мелкими розетками, получившие во Франции название «трельяжи».

Полихромные росписи. Гуанцай

Впрочем, свойственная европейцам любовь к полихромным росписям довольно быстро перешла в «шинуазри». Китайские поставщики не растерялись и стали поставлять многоцветный фарфор, который отлично продавался в Европе, однако в самом Китае считался дурновкусием. Тем не менее, европейские вкусы влияли на китайских производителей, которые нередко исполняли заказы европейцев по присланным рисункам. В итоге

сформировался стиль гуанцай, из которого впоследствии выросли «розовое» и «зеленое» фарфоровые семейства. С «розового» семейства началось развитие фарфора в Севре, который получил там название «Роз Помпадур» по имени своей покровительницы мадам Помпадур — фаворитки короля и большой любительницы «шинуазри».

Мейсенская мануфактура, тоже поначалу копирующая китайские изделия, с легкой руки Иоганна Грегориуса Херольда переработала стилистику и начала выпускать фарфор, украшенный гротескными рокальными орнаментами. Странные цветы и фигуры китайцев, написанные золотом сохраняли популярность до начала XIX века, хотя по-настоящему китайскими эти мотивы уже назвать было сложно.

Статуэтки в стиле «шинуазри».

С приходом Иоганна Иоахима Кендлера в Мейсене стали выпускать очень изящные рокальные статуэтки с легким флером китайской стилистики. Практически ««шинуазри»» — это полностью европейский стиль, только лишь с намеком на свое китайское происхождение. Прекратив копировать китайские вещи, европейцы стали их стилизовать. В итоге получилась «вдохновенная чепуха» на китайскую тему — использование произвольных китайских мотивов к месту и не к месту или как гротеск. Это особенно характерно для стиля рококо, но в ««шинуазри»» проявилось наиболее полно в скульптурной керамической пластике. Образцами для живописи по керамике служили гравюры XVIII века, работы художников, специализировавшихся на изображении китайцев и катаянок — Корнелиус Пронк, Жан Баптист Пиллеман и другие.

143

Чайная и кофейная посуда

Период рококо и «шинуазри» был эпохой веселья и радости. «Флиртующее» общество получало «колониальные» товары: чай, кофе и шоколад. Очень быстро они вошли в моду и стали «тонизирующими» напитками. Ни о какой философии чайной церемонии даже речи не шло, однако «шинуазри» сопровождается модой на чай и появляется необходимая для чаепития посуда. В конце XVII века появились чайники, копирующие китайские винные сосуды: многогранные в плане, имеющие формы павильонов или пагод, расписанные сценами китайской чайной церемонии или орнаментированные. В начале XVIII века выпускаются чайные пары в стиле «шинуазри», с изящной полихромной росписью и рельефом.

В основе развития стиля «шинуазри» в западном искусстве лежали специфические причины. Изготовленные неведомым способом, из странного, но очень красивого материала чудесные вещи, привозимые издалека в Европу, сохраняли «аромат Востока». Именно такое эфемерное ощущение и положило начало западной стилизации «шинуазри», популярной в Европе с конца XVII до начала XIX века.

Но о «шинуазри» не забыли, и стиль опять вернулся в конце XIX века. Художники модерна и предшествующего ему движения Arts&Crafts активно использовали китайские мотивы в своих работах — керамические вазы Эрнеста Шапле в китайском стиле, тарелки и плитки Уильяма Френда де Моргана. В период арт-деко в конце 30-х годов XX века к элементам «шинуазри» обращались многие художники и дизайнеры. В частности, Коко Шанель была большая поклонница стиля «шинуазри» и имела в своем доме «китайский кабинет» с мебелью и ширмами в этом стиле. В период арт-деко на «шинуазри» начал специализироваться венгерский фарфоровый завод Херенд, по сей день создающий очень качественный фарфор в стиле «шинуазри».

144

Впервые о «Китае», стране неслыханных богатств и правителей-мудрецов, написал Марко Поло. С середины XIV в. Итальянские ткачи начали использовать мотивы импортных китайских тканей в весьма вольной трактовке. Множились сказочные истории о тех далеких краях, и в 1655 году голландец Ян Нейхов посетил дворец китайского императора. Более сотни эстампов, иллюстрировавших его отчет, стали источником мотивов стиля «шинуазри».

О «шинуазри» не забыли и в XXI веке!



Этот таинственный Китай.

Затем последовали работы гравера Атанасиуса Киршера, изображавшего китайских правителей в неслыханно роскошных интерьерах. Людовик XIV, ознакомившись с работами Киршнера, безумно увлекся Китаем, приказал отделать стены апартаментов в Версальском дворце привозными китайскими тканями и на маскарадах появлялся в эксцентричных образах, вдохновленных китайским костюмом. В 1700 году король праздновал новый год по китайскому календарю.

Удивительно, но крупнейшая и одна из самых ранних построек в стиле «шинуазри» находится не во Франции, где стиль был наиболее популярен в кругах знати, а в Дрездене – это дворец Пильниц.



Дворец Пильниц в Дрездене.

И даже в начале XVIII века «шинуазри» не сдавал позиций – в Баварии был построен «восточный» павильон во дворце Нимфенбург. В интерьерах появились китайские решетки и ширмы – привозные и европейского производства, текстиль и обои с «китайскими» орнаментами.

Европейская знать с удовольствием устраивала во дворцах китайские кабинеты и китайские гостиные.

«Шинуазри» коснулся России. В Екатерининском дворце есть китайская голубая гостиная, созданная Василием Нееловым и Чарльзом Камероном. Она совмещает, как мотивы китайского декоративно-прикладного искусства, так и классические интерьерные элементы. По проекту Антонио Ринальди был построен Китайский дворец в Ораниенбауме.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



147



Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



148

Интерьеры Китайского дворца в Ораниенбауме.



Мода на «шинуазри» пришла в Россию из Европы в XVIII веке в эпоху рококо. Но с культурой Китая на Руси познакомились задолго до этого

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

благодаря торговым связям. Иллюстрацией тому служит риза (фелонь) для богослужений из китайского шелка. Сегодня подобное облачение священника — экспонат музея, а в России начала XVIII столетия китайский шелк использовали не только для пошива царских одежд или оформления интерьеров, но и для нужд армии (шелк на изготовление флагов) и церкви: кроме одежды священников из него делали завесы для икон.

В Кунсткамере — первом музее Петра I — наряду с родными сибирскими редкостями были выставлены и китайские диковины (по примеру европейских кунсткамер того времени). Так, рядом с механической китайской игрушкой «Корабль», подзорной трубой и компасом находятся и, казалось бы, бытовые, но диковинные для русского глаза предметы: чайник в виде иероглифа, сосуды для вина, фигурные резные изделия из камня.

Следующий раздел - это шелковые обои, которыми оформляла свой китайский дворец в Ораниенбауме Екатерина II; черный лаковый расписной секретер, более похожий на сказочный ларец; гигантские вазы и подсвечники — все китайское. Но «шинуазри» был популярен не только во дворцах. Он был распространен и в дворянских усадьбах.

В моде были сервизы и даже изразцы для печей в китайском стиле, которые делались в России. Статуэтки «Китайка с веером», «Китаец с трубкой» и разные другие китайцы — очень трогательные и все, как один, изготовлены на российских фарфоровых заводах.

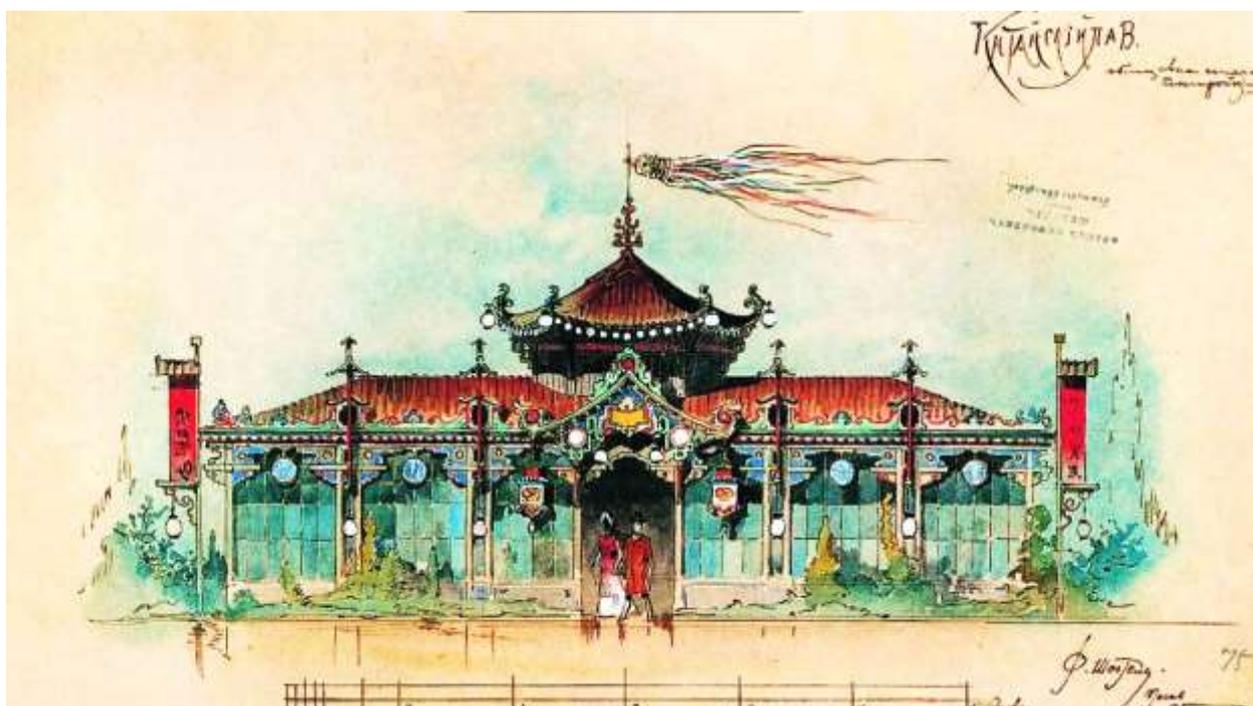
Следует отметить, что в XIX столетии все больше русских экспедиций посещают Поднебесную. Эти путешествия повлекли за собой новый всплеск увлечения Китаем. В усадьбах появляются, так называемые, парковые затеи — беседки в виде пагод. В домах особенно популярны изделия из бронзы и вышивка бисером. Русские купцы, в конце XIX — начале XX века торговавшие чаем, тоже не желали отставать от моды. У них в интерьере появляются не только сервизы, самовары и подносы, расписанные а-ля Китай, а также и китайский лубок — недорогие, но яркие цветные гравюры.

В начале XX века мода на Восток сохранилась, но эпоха модерна переработала китайскую тему по-своему, представляя ее более сдержанно и минималистично. Правда, в моде были настоящие китайские украшения из серебра и, конечно, одежда. В экспозиции этого периода представлены булавки, браслеты, броши, китайские веера, маньчжурский летний халат,

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

женская кофта цзяо и костюм балерины Матильды Кшесинской, созданный, как гласит легенда, по специальному заказу будущего императора Николая Александровича Романова.

Современный взгляд на Китай отражен в так называемой «беседке Конфуция». В подобные постройки китайские мыслители удалялись, чтобы пофилософствовать о жизни. Эта красная беседка видится оммажем всей истории «русского шинуазри»: внутри нее представлены оригинальные сочинения китайских мудрецов, впервые переведенные на русский язык в XVIII столетии. 150



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Изображаемые на тканях, обоях и посуде фантастические китайские сады так и остались прекрасным сном, но во многом «шинуазри» проявил себя и в садово-парковом искусстве – в европейских романтических садах распространился мотив пагоды, которая обычно представляла собой просто-напросто беседку.

Самое известное сооружение Европы, выполненное в стиле шинуазри, – пагода королевского ботанического сада Кью в Лондоне.

Она построена по образцу фарфоровой пагоды XV в. в Нанкине.



Пагода королевского ботанического сада Кью в Лондоне.

Комплекс ботанических садов и оранжерей площадью 132 гектара в юго-западной части Лондона между Ричмондом и Кью, исторический парковый ландшафт XVIII-XX веков. Сады созданы в 1759 году, в 2009 году отмечалось 250-летие со дня их основания. Директором садов в 2012 году стал Ричард Деверелл, сменивший на этом посту Стивена Хоппера. «Королевские ботанические сады Кью» - это также официальное название

организации, управляющей садами в Кью и садами в Суссексе, Вейкхарст Плейс. Площадь: 1,21 км²

Мотив пагоды проник и в костюм – так назывались многоярусные рукава женского платья, которые мы можем увидеть в работах художников рококо. В вышивках на платьях и жилетах появляются китайские зонтики (впрочем, зонтики появляются и в реальности в руках богатых дам), птицы, беседки, лодки, цветочные гирлянды и мосты. Женщины и мужчины – мода того времени не требовала брутальной мужественности – увлекаются раскладными веерами с китайскими росписями и носят узкие вышитые туфли со специфически скроенными носами.



Мода стиля шинуазри.

Средоточием стиля «шинуазри» стал фарфор. За вторую половину XVII века купцы Ост-Индской компании привезли в Европу примерно три миллиона предметов китайского фарфора разного качества, представители знати устраивали во дворцах «фарфоровые кабинеты», где выставляли свои

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

коллекции, чтобы похвастаться перед гостями. Первым коллекционером китайского фарфора был саксонский курфюрст Фридрих Август I, ставший затем польским королём Августом II.

Он был столь горячо увлечен фарфором, что обменял полк из шестисот драгун на полторы сотни китайских ваз из коллекции прусского короля Фридриха I.



Фарфор династии Мин

Китай держал в строжайшей тайне технологию производства фарфора, и многие годы европейцы бились над этой загадкой. Созданием собственного фарфора и глазури Европа обязана союзу науки и алхимии.

Член французской Академии наук Эренфрид Вальтер фон Чирнхауз, который занимался плавкой металлов и поисками секрета состава китайской фарфоровой массы, объединил усилия с экспериментатором, аптекарем и

алхимиком Иоганном Фридрихом Бёттгером. Последнего от опалы спас король Август, увлеченный алхимией. Создатели называли фарфор «белым золотом». Так в Дрездене, а затем в Берлине и Аугсбурге, появились фарфоровые мануфактуры. Живописцы-надомники, обслуживающие все эти мануфактуры, расписывали изделия золотом, серебром и цветными лаками, копируя работы китайских мастеров. Их творчество получило название «золотые китайцы».



Мейсенский фарфор.

Популярность фарфора росла, производство расширялось, и потребовалась разработка новых образов и сюжетов. Росписи становились все более условными и фантастическими. Иоганн Хёрольдт, руководивший живописной мастерской знаменитой мейсенской мануфактуры, создал каталог росписей в «китайском» стиле, который распространялся среди рисовальщиков для повторения на изделиях. Всевозможные изображения китайцев, бытовые сценки, рыбная ловля и праздники, сказочные птицы, обрамленные рокайльными орнаментами, фантастическими цветами - все это

соответствовало представлениям европейцев о далекой волшебной стране.



155

Делфтский фарфор.

Делфтский фарфор с росписями в стиле шинуазри был, как и в Китае в эпоху династии Минь, бело-синим. В XIX веке влияние делфтского фарфора испытала Россия – некогда цветная гжельская роспись оказалась очень органичной в кобальтовых оттенках.

Французская революция покончила с созданием изящных интерьеров, но вдохновленная Китаем фарфоровая промышленность продолжала развиваться, обслуживая интересы правящей верхушки и буржуазии, а интерес европейских художников к культуре далеких стран уже ничто не могло погасить. <https://kulturologia.ru/blogs/030418/38448/>

«Шинуазри» (от французского *chinoiserie* — китайщина, производная от *chinois* — китайский) — жанр стилизации, подражающий произведениям

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

искусства и архитектуры восточных мастеров, одна из разновидностей ориентализма. Направление является европейской интерпретацией и имитацией художественных традиций мастеров Китая и Восточной Азии, преимущественно в декоративном искусстве, садовом дизайне, театре, музыке. Эстетика шинуазри появилась в XVII веке и стала еще более популярна в XVIII-м благодаря активной деятельности Ост-Индской торговой компании и торговле Европы со странами Дальнего Востока. Стиль «шинуазри» сохранил свою привлекательность в декоративно-прикладном искусстве до сих пор.



Характерные черты шинуазри

Стиль шинуазри тесно переплетается со стилем рококо: оба характеризуются обильным декором, асимметрией, акцентом на материалы, а также стилизованным характером и тематикой приятного отдыха и

наслаждений. Шинуазри фокусируется на предметах, которые европейцы колониальной эпохи считали типичными для китайской культуры. Мастера Англии и Италии, а позже и других европейских стран, повинувшись моде на восточную экзотику, стали вольно использовать декоративные мотивы, присутствующие на мебели, фарфоровой посуде и тканях, импортируемых из Китая. Затейливые узоры с драконами, фениксами, цветами, восточными пейзажами можно было встретить на веерах и зонтах от солнца, на табакерках, гобеленах и обоях.



157

Франсуа Буше. «Двор китайского императора». Музей искусств, Безансон

Импульсом для расцвета стиля «шинуазри» послужила иллюстрированная энциклопедия Китая, составленная немецким монахом, ученым и изобретателем Афанасием Кирхером (1602 — 1680). Его труд «China illustrata» — «Китай разъяснённый» — увидел свет в 1667 году в Амстердаме, а в основу легли истории монахов-иезуитов, служивших в китайской миссии этого ордена.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



158

Фронтиспис книги «China illustrata» Афанасия Кирхера. 1667.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Этот компилятивный обзор китайской, а также индийской культуры и традиций должен был, в первую очередь, продемонстрировать распространённость христианства на Востоке и отражал успехи Ордена иезуитов в миссионерской деятельности. Тем не менее, в нем нашлось место животному и растительному миру, исследованиям древних памятников, образу жизни, политической системе и другим аспектам жизни стран Востока. Богатые иллюстрации этого, в целом, научного издания, привели к его большой популярности, и к концу года был издан второй тираж. Два года спустя «Китай Разъясненный» в урезанном формате был переведен на английский Джоном Огилви.



159

Чайный куст. Иллюстрация из «China monumentis» Афанасия Кирхнера: «A. Cia sive Te Herba». 1667.

Шинуазри: декор и фарфор

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Китайский фарфор покориł европейских аристократов и стал несомненным признаком богатства семьи. Изящная, легкая, красиво расписанная посуда стала неотъемлемой составляющей чайных церемоний в каждой модной гостиной, а декоративные вазы украшали интерьеры знати и королевских дворцов. В 1708 году в Саксонии был воспроизведен рецепт фарфора, который до той поры считался величайшим китайским секретом, а в 1710 году в Мейсене открылась первая фарфоровая фабрика. В первые годы работы мастера и художники пользовались китайскими изделиями в качестве образцов, которые пользовались большим спросом. Богатые люди стали собирать собственные коллекции фарфора.

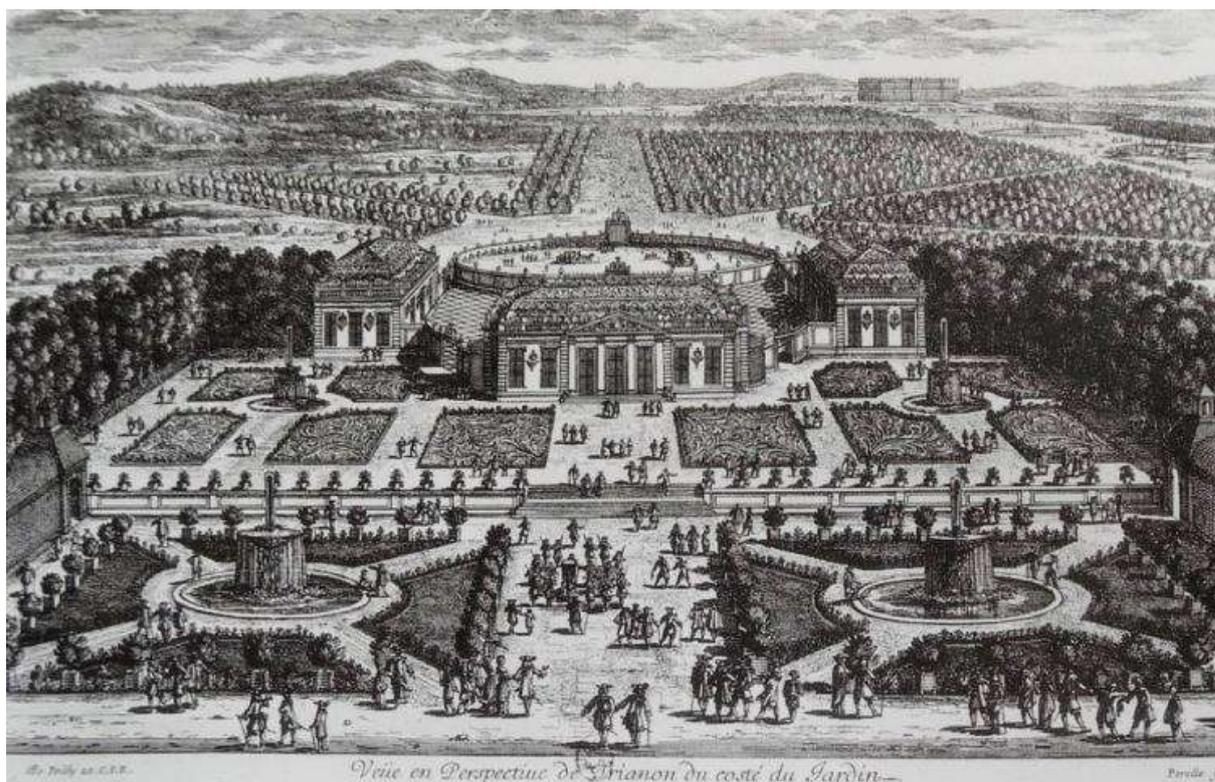


Франсуа Буше. «Утреннее чаепитие».

Шинуазри в архитектуре.

Первый значимый архитектурный комплекс в стиле шинуазри — Фарфоровый Трианон (фр. *Trianon de porcelaine*) — был создан в 1670 году в деревушке Трианон, неподалеку от Версаля, для короля Франции Людовика XIV. Легкие каркасные здания были облицованы снаружи белосиними керамическими плитками, расписанными в восточном стиле. Предполагается, что такое решение было данью захватывающим рассказам из книги Кирхнера о знаменитой фарфоровой башне Нанкина, которую считали восьмым чудом света.

Конечно же, плитки были из фаянса, кровлю украшали фаянсовые же расписные вазы и фигуры амуров. Здания Трианона окружал прекрасный сад, очертания которого сохранились до наших дней. Фарфоровый Трианон, приют Людовика XIV и его фаворитки маркизы де Монтеспан, оказался недолговечным, и в 1687 году был снесен, а взамен был выстроен Мраморный Трианон.



Вид на Фарфоровый трианон. Гравюра XVII века.

Комплекс Фарфорового Трианона не был предназначен для постоянного

проживания. Тем не менее, его посещали примечательные гости — члены Сиамского посольства или дож Генуи.

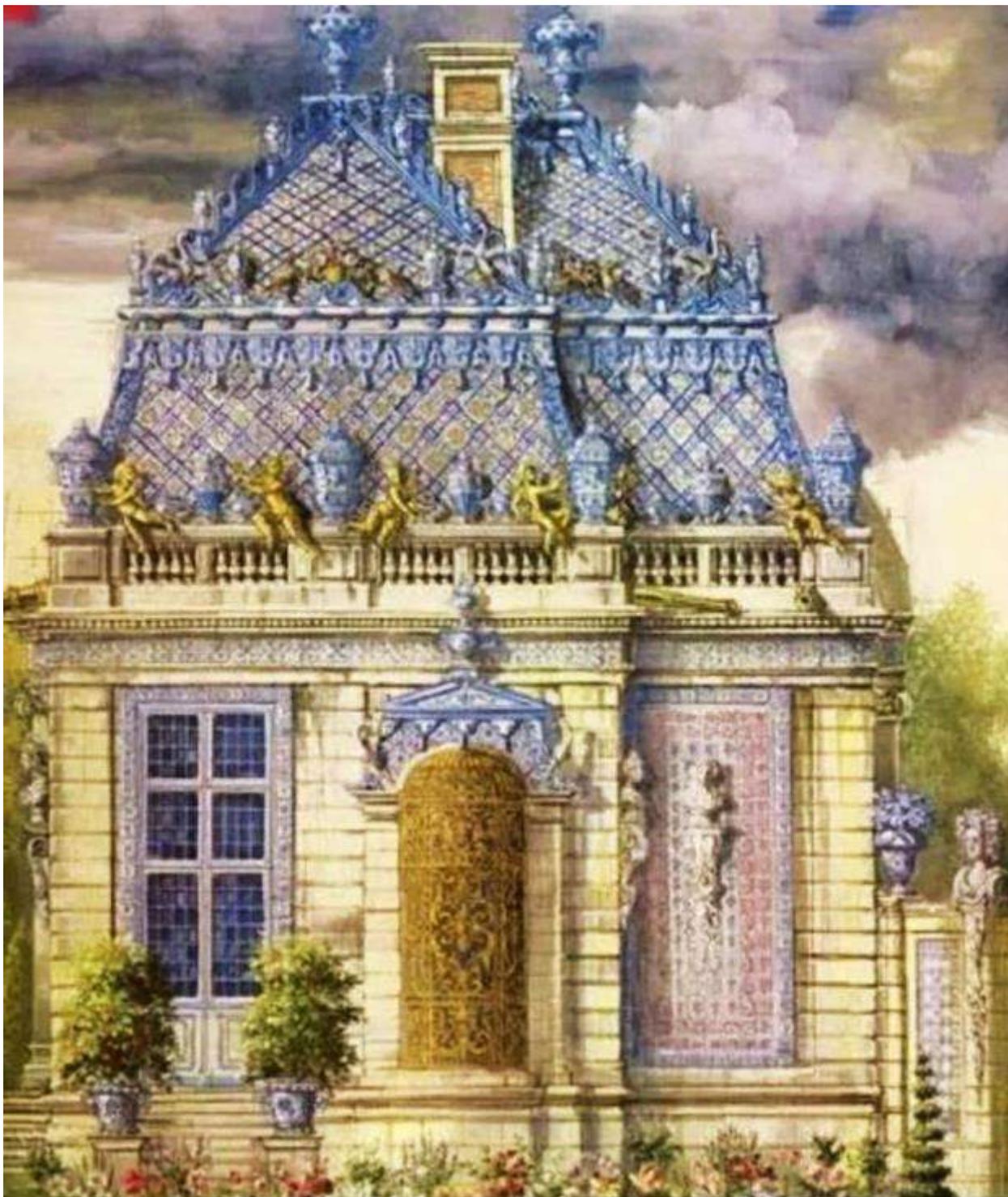
Этот комплекс очень хорошо подходил для праздников и развлечений. В ходе семидневных королевских торжеств в Версале, получивших название Дивертисмент 1674г. 11 июля 1674 года праздник был устроен в садах Фарфорового Трианона. Здесь при помощи ветвей деревьев была образована беседка, украшенная цветами; в просветах между ветвями устроили ниши для музыкантов и хористов. Перед Людовиком XIV и его двором в этот вечер исполняли Эклогу Версаля под управлением Люлли, текст которой написал Филипп Кино^[9].

Для своей фаворитки мадам Монтеспан и собственного уединения Людовик выстроил «фарфоровый дворец» в Трианоне, облицованный керамическими плитками. Менее чем через два десятка лет дворец был снесен – королю наскучила фаворитка, а керамическая облицовка стен покрылась трещинами. Но мода на «китайские» постройки сохранилась.



Фарфоровый Трианон.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



163

Фарфоровый трианон Людовика XIV.

27 июля 1685 года король дал здесь торжественный ужин в честь помолвки герцога Бурбонского и своей узаконенной дочери Луизы Франсуазы^[10].



Фарфоровый трианон Людовика XIV.

Причуда французского короля быстро распространилась по европейским монаршим дворам. С той поры практически в каждой королевской резиденции обязательно была своя «китайская комната», гостиная или кабинет. «Шинуазри» сочетали с барокко и рококо, элементы декора богато золотили или лакировали, украшали инкрустациями и резьбой. Классическим цветовым решением был бело-синий, восточные фигуры и

мотивы объединялись в ассиметричные композиции с присущей восточным художникам плоскостной отработкой перспективы.

По мере того, как Версаль становился властной вершиной французского королевства, король Людовик XIV начал испытывать необходимость в укромном месте, где он мог бы отдохнуть и получить удовольствия. С этой целью король в период между 1662 и 1665 годами покупает земли небольшой деревушки Трианон, располагавшейся на северо-западе от Версальских владений, и прикрепляет эту территорию к *землям короны*. Церковь и крытые соломой хижины Трианона были разрушены в 1668 году, а кладбище в 1670 году перенесли в соседнее поселение.

Стройка, которая проходила здесь в зиму 1670—1671 годов, была доверена первому королевскому архитектору Луи Лево.

В проекте, завершённом его учеником Франсуа д'Орбэ, было предусмотрено 5 особнячков — одноэтажный *павильон короля* с фасадом в 5 оконных проёмов, перед которым построили ещё 4 павильона меньшего размера^[1].

Стены павильонов снаружи были покрыты бело-синими фаянсовыми плитками «в китайском стиле». Данный образ был навеян рассказами миссионеров, вернувшихся из Индии и Китая, о знаменитой фарфоровой башне Нанкина, считавшейся тогда восьмым чудом света. Фарфор во Франции тогда ещё отсутствовал и интенданты заказали большое количество фаянсовых плиток на мануфактурах Делфта, Руана, Невера, Лизьё и Сен-Клемана, а также печь для обжига керамики, которую установили на *Ферме Королевы*^[2].

Декор построек был оживлён несколькими бледно-жёлтыми и бледно-зелёными керамическими плитками. Балюстрада и кровля павильона были обильно украшены фаянсовыми вазами, разрисованными птицами в натуральную величину, а также амурами с луком и стрелами. Эти элементы декора Людовик XIV, вероятно, распорядился использовать повторно в 1710 году при оформлении *Детского острова*, устроенного поблизости от *бассейна Нептуна*^[1]. В ходе второго этапа декорационных работ, выполненных в период между 1672 и 1674 годами, павильон получил новые декоративные элементы.



Вид на домики *Фарфорового Трианона* со стороны сада

Устроив такое оформление и великолепный сад, Людовик XIV, помимо прочего, сделал политический шаг, поставив под сомнение 1666 монополию Республики Соединённых провинций в сфере флористики.

Начиная с сентября 1671 года предназначение этого уголка Версальских владений изменилось. Теперь король укрывал здесь свои любовные отношения с мадам Монтеспан, своей официальной фавориткой. Но в 1687 году король Людовик XIV приказал разрушить *Фарфоровый Трианон*. Причина была в том, что поразительный фаянсовый декор павильонов оказался недолговечен и очень скоро на стенах появились трещины. Снос *Фарфорового Трианона* случился спустя несколько лет после того как мадам Монтеспан, для которой он возводился, лишилась расположения короля. Эти павильоны наводили тоску на короля, который теперь хотел на этом месте видеть дворец^[3].

Возведение нового Трианона, получившего название «Мраморный Трианон», было поручено архитектору Жюлю Ардуэн-Мансару.

От первого Трианона в наше время остались только очертания садов. Обстановка павильонов полностью утрачена, за исключением одного комода^[4], нескольких стальных панелей в технике искусственного мрамора и нескольких ваз.

Маленький дворец, сверкавший самыми разными цветовыми оттенками, удивлявший своими украшениями и росписью, таким был *первый Трианон*. В записках Фелисьена Фарфоровый Трианон характеризуется, как «маленький дворец необыкновенной конструкции, удобный для того чтобы провести здесь несколько часов в день во время тёплого лета»^[5].

Фарфоровый Трианон — существовавший прежде комплекс из пяти павильонов, построенный в Версальском парке для приёма лёгких закусок во время прогулок короля. Центральный особнячок предназначался для отдыха короля, а в четырёх других павильонах, располагавшихся по периметру круглого двора, готовили королевские кулинарные лакомства. Во дворе одного из павильонов было установлено устройство, которое в наше время называется мангалом.

Шато было меблировано в «китайском стиле».

Павильон короля[\[править\]](#) | [править код](#)

О внутреннем оформлении *Фарфорового Трианона* в наше время известно довольно мало. Доподлинно известно, что потолок был декорирован Франсуа Франсаром, художником королевской мануфактуры Гобеленов, и его братом Жильбером^[6]. Пол был выстлан фаянсовыми плитками. Павильон короля имел один этаж, крыша над которым была поднята очень высоко. В павильоне был предусмотрен центральный салон, имевший немногим более 7 метров в длину и почти 6 метров в ширину. По бокам к этому салону примыкали «Апартаменты Дианы» и «Апартаменты Амура», в каждом из которых была предусмотрена спальная комната с камином и кабинет. В кабинете была устроена небольшая лестница, ведущая на бельэтаж^[7].

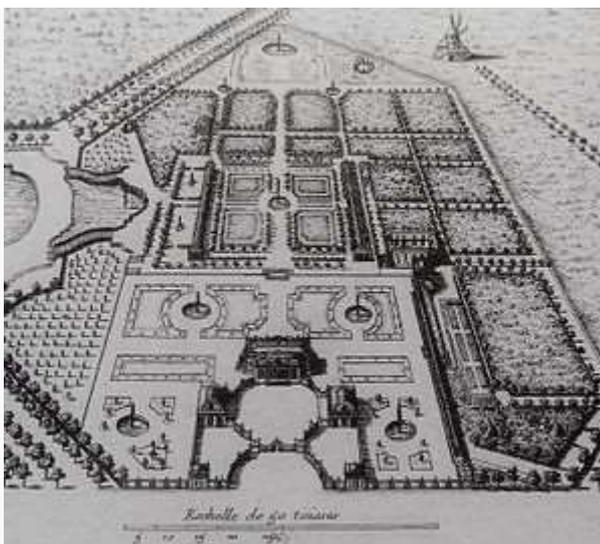
Весь декор, панели искусственного мрамора, деревянные панели и предметы обстановки были выдержаны в бело-голубых тонах, в тон фаянсовым плиткам, украшавшим стены павильона снаружи. Чертежи стеновых панелей, хранящиеся в Национальном музее Швеции в Стокгольме, содержат изображения пастухов, вельмож и птиц. Французский скульптор Пьер Мазелен выполнил формовку искусственного мрамора, который затем расписал Франсар. Кровати резного дерева с позолотой были инкрустированы венецианскими зеркалами. В «Апартаментах Амура» находилась «Спальня Амура», предназначавшаяся для встреч Людовика XIV и мадам Монтеспан, роскошное оформление которой вдохновляло множество реставраторов.

В «Спальне Дианы» архитектор стремился имитировать внешний фаянсовый декор павильона, столы и круглые столики на одной ножке были раскрашены в бело-голубой гамме, а стены кабинета были отделаны китайской парчой. Мебель была выполнена голландским краснодеревщиком Пьером Голе.

Четыре павильона круглого двора[\[править\]](#) | [\[править код\]](#)

По периметру круглого двора *Фарфорового Трианона* были построены четыре павильона, по два с каждой стороны от *Павильона короля*, которые предназначались для приготовления королевских кулинарных угощений. В первом готовили лёгкие блюда, подаваемые перед десертом, во втором — конфитюры, в третьем — протёртые супы, закуски и блюда, подаваемые после закусок, а в четвёртом — нарезали фрукты, накрывали столы для принцев и придворных.

Сады



Вид на *Фарфоровый Трианон* и его сады

Финансирование садовых работ в Трианоне пришлось на 1670—1672 годы. Так, были оплачены тысячи тачек с землёй и бесчисленное число тачек с навозом, раскорчёвывание и распашка земли, левкой, анемоны, туберозы, испанские жасмины и нарциссы, закупленные в Константинополе, 60 конских каштанов было закуплено только в 1671 году^[5].

Сады *Фарфорового Трианона* состояли из трёх частей, и это разделение сохранилось и в наше время:

- Садовая терраса, окаймлявшая центральный павильон;
- Пологий уклон, выходящий к *Большому каналу*;
- *Нижний сад*.

Король ввёл должность садовника, с жалованьем 17 500 ливров, специально для садов Фарфорового Трианона. Эту должность занял Мишель II Ле Буто (фр. *Michel II le Bouteux*), внучатый племянник Андре Ленотра^[5].

На террасе были устроены два больших цветочных партера, украшенных фонтаном, в отделке которого также использовался фаянс. Очень хитрый приём был придуман садовником Мишелем Ле Буто, благодаря чему стало возможно в короткий срок менять композицию партеров. Цветы высаживали по горшкам, а горшки закапывали в землю, и их размещение можно было менять по желанию. Таким образом, цветочную композицию можно было полностью менять в течение одного дня, предлагая королю и его гостям полностью обновлённую цветочную картину^[8].

Пологий уклон, спускающийся к Большому каналу, выходил целиком на южную сторону. Король хотел сделать сады Трианона более ошеломляющими, чем сады Версаля, и главным чудом, по его задумке, должны были стать растущие здесь жасмин и цитрусовые. Людовик XIV и его садовники высадили их не в кадки, а сразу в грунтовую землю, на южном пологом уклоне. Это чудо стало возможно только благодаря устройству рамных конструкций, которые устанавливали на зиму и модернизировали с каждым последующим сезоном^[5].

В Нижнем саду, отделённом от террасы стеной, декорированной фаянсом, цветы и фруктовые деревья были защищены от зимней непогоды съёмной оранжерейной конструкцией. Чтобы прибавить ещё больше чувственности этому жилищу, Людовик XIV в 1671—1672 годах распорядился устроить «Кабинет ароматов» (на месте современного Садового салона Большого Трианона), который по сметам обошёлся в 1920 ливров^[5], «для лотков и выдвижных ящиков с образцами ароматов», где была собрана коллекция эссенций редких цветов из садов Трианона.

https://ru.wikipedia.org/wiki/Фарфоровый_Трианон

Здание с крышей в виде шатра имеет форму листка клевера. Для своего эскиза Фридрих Великий использовал изображение павильона в парке французского замка Люневиль. Гравюра 1753 года была в его коллекции. Кстати, в России при Екатерине II в парке Царского села была заложена целая Китайская деревня. Такая же деревня немногим ранее появилась около резиденции шведских королей в Дроттнингхольме.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



170

На куполе восседает золотой китайский мандарин. В руках он держит зонт и кадуцей - жезл глашатаев у древних греков и римлян, то есть жезл Гермеса или Меркурия. Согласитесь, сочетание необычное. Впрочем, весь этот павильон представляет собой смесь европейского и восточного - символов, мотивов, материалов. Он является памятником шинуазри - китайского стиливого направления в рококо.



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

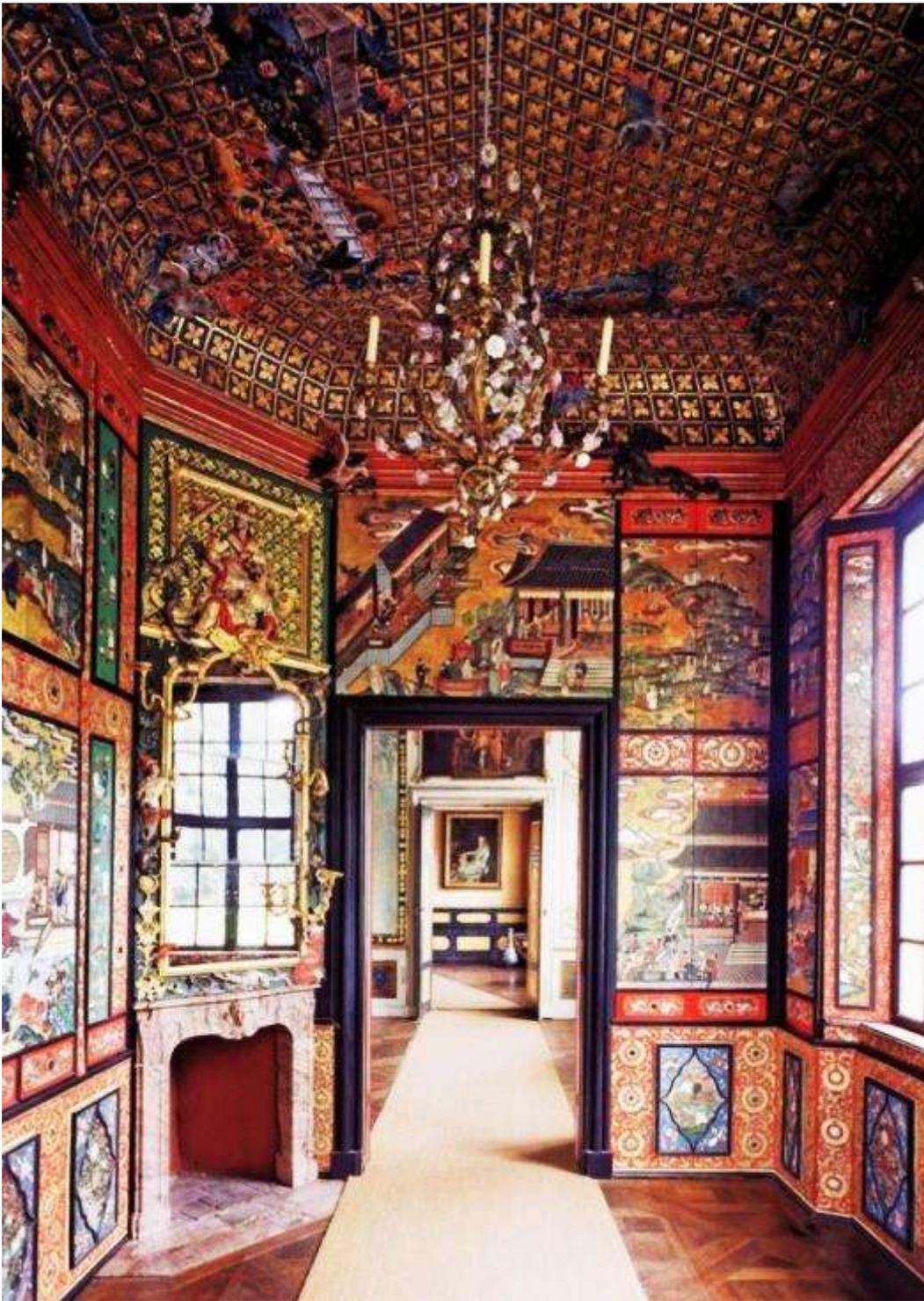


Китайский чайный домик в парке дворца Сан-Суси, Потсдам. Построен по приказу прусского короля Фридриха Великого для его летней резиденции. Архитектор Иоганн Готтфрид Бюринг. 1755-1764 гг.

171



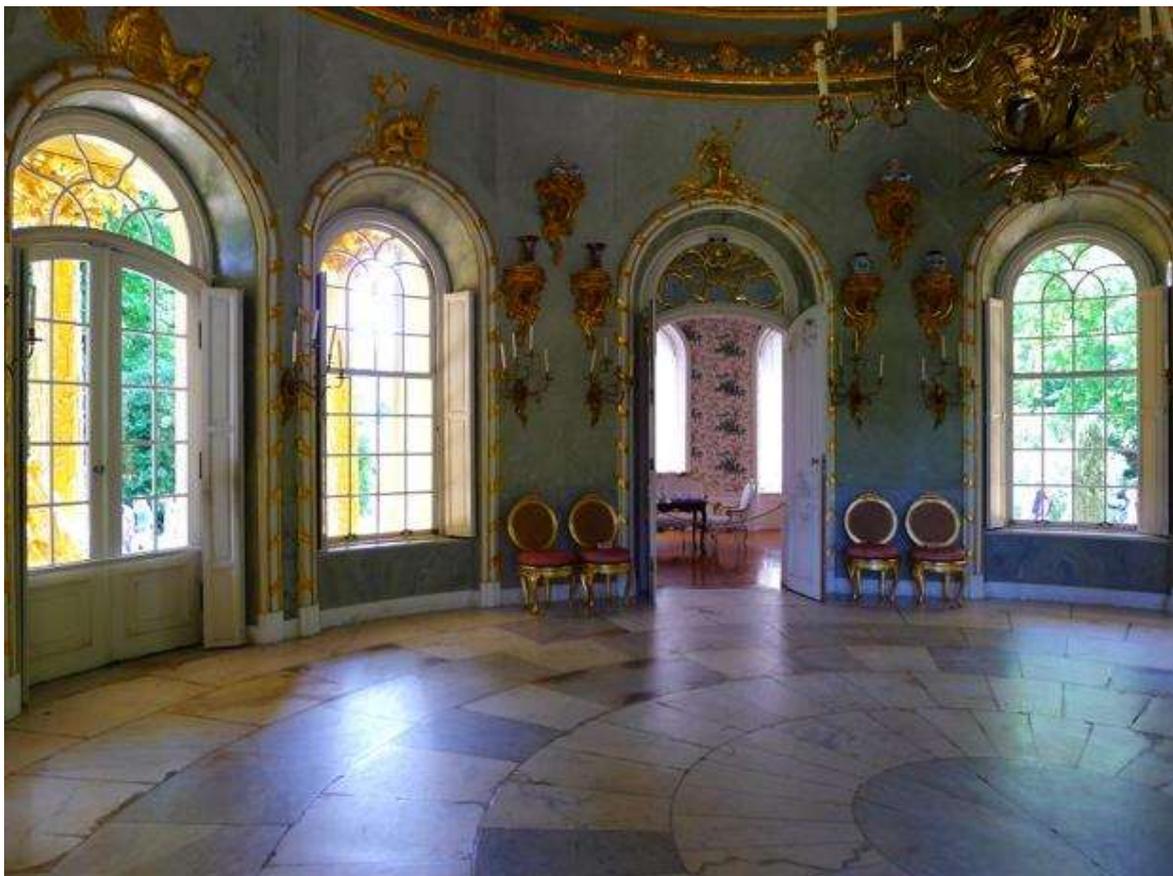
Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



172

*Интерьер Китайского чайного домика в парке дворца Сан-Суси, Потсдам.
Фото: GETTY IMAGE/FOTOBANK; AKG/EASTNEWS; CORBIS/RPG;
FRITZ VON DER SCHULENBURG; DEIDI VON SCHAEWEN; THE ART ARCHIVE*

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



173



Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

На трех открытых верандах павильона расположены скульптурные группы в полный человеческий рост, изображающие восточных людей за чаепитием, едой и музицированием. Моделями выступали местные жители, что объясняет во многом европейские черты их лиц. Колонны выполнены в виде пальмовых стволов. Скульптуры также установлены между окнами - высокими, чтобы внутрь попадало как можно больше света.

Вокруг центрального круглого зала расположены три отдельных кабинета. Стены отделаны под мрамор - особой зеленой штукатуркой скальола, изобретенной в XVII веке в Италии. На куполе изображены восточные люди - беседующие или смотрящие вниз с балюстрады. Здесь же расположились обезьянки, попугаи и другие диковинные птицы.

Китайским домиком и кухней дело в Потсдаме не ограничилось. Ознакомившись с трудами шотландского зодчего и путешественника Уильяма Чеймберса о китайской архитектуре, Фридрих Великий решил построить на окраине парка Сан-Суси здание в стиле пагод - "Дом с драконами" (Drachenhäuser). Место было выбрано на склоне холма Клаусберг около королевского виноградника.



Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



175

*Дворец Шенбрунн, “Комната лакированных панелей”.
Была создана декоратором Изидоро Марчелло Каневале для императрицы Марии Терезии в 1770 году в память о покойном супруге, Франце Стефане Лотарингском.*

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



176

Шато де Груссе, Франция. Китайская пагода .Поместье построено для герцогини де Шаро в 1825 году.

Западная культура пришла в Китай, когда Римская империя сотрудничала с династией Хань (东汉, 202 г. до н. э. – 220 г. н. э.), используя Великий

шелковый путь, прокладывать который начал первый китайский землепроходец Чжан Цянь.

Знакомство Европы с Китаем к XVIII в. вылилось в распространение моды на «китайский стиль» или «шинуазри» в широком диапазоне от архитектурных сооружений, садов и парков до мелкой пластики и декоративно-прикладного искусства.

Завоевали огромную популярность и повсеместно укоренились, породив новые формы, сугубо китайские виды искусства (лаки и фарфор), а культура Китая, в свою очередь, обогатилась, воспринятыми у европейцев, технологиями масляной живописи, гравюры на меди (офорта) и рядом художественных ремесел. В этом полезном для обеих сторон взаимообмене складывались и достаточно сложные комбинации, к примеру, заимствованное с Запада искусство выемчатой и перегородчатой (клуазоне) эмали так развилось в Китае, что стало его фирменной продукцией и одной из основных статей экспорта на Запад.

С другой стороны, первоначально не воспринятый и забытый темперированный строй, получил распространение у себя на родине только в 1777 XX в. под влиянием Запада, где, в свою очередь, китайские произведения декоративно-прикладного искусства уже глубоко вошли в быт. Например, чайные аксессуары, расписные и выделанные ткани, веера и бижутерия.

В некоторых трансформациях даже стали казаться местными и народными, например, лаковые изделия, фарфоровая посуда и матрешки.

Высокое искусство стимулировало новаторов, начиная с импрессионистов и театрального авангарда первых десятилетий XX в., что стало благотворной почвой для триумфальных гастролей в 1930-х годах на Западе, включая СССР, классика пекинской музыкальной драмы (цзинцзюй) Мэй Лань-фана. И в истоках, казалось бы, совершенно западного по происхождению кинематографа присутствует китайское влияние, идущее не только от древних изобретений: камеры-обскуры, «волшебного фонаря», театра теней и широко распространившихся к XIX в. кинематоскопов.

Сановник Чжэн Гуаньинь выдвинул лозунг: «Китайская наука – основа, западная наука практическая польза». Такая постановка вопроса не задевала самолюбия традиционной китайской элиты и открывала дорогу к научному багажу Западной Европы. Большую роль в эволюции китайской культуры XIX – начала XX в. сыграли переводы произведений западных авторов. В

этом особая заслуга принадлежала Линь Шу, который переводил на китайский язык и издавал труды Дж. Свифта, Д. Дефо, Ч. Диккенса, В. Гюго, А. Дюма и В. Ирвинга. Передовые публицисты и поэты-переводчики начали знакомить Китай с творчеством Дж. Байрона, П. Шелли, И. В. Гете и Р. Бернса, постепенно расширяя круг иностранных авторов, в том числе российских. Что касается самих переводов, то они были далеки от совершенства, являясь скорее переложением на китайский язык иностранных произведений.

Второй период взаимодействия китайской и западной культур наблюдался во времена династии Юань (1271–1368), когда в Китай приехал много вероучителей, и самым известным из них был Марко Поло (Marco Polo), который прожил в Китае 17 лет и написал книгу о своем путешествии, из которой Запад узнал много нового о Китае.

В третий раз китайцы ощутили влияние западной культуры в конце правления династии Мин (1368–1644) и начале правления династии Цин (1644–1911). Стремясь пробудить интерес китайцев к христианству и доказать успехи Европы, миссионеры, как могли, знакомили их с достижениями европейской науки, техники и искусства. Они привозили с собой книги с иллюстрациями, гравюры-репродукции картин известных в то время художников, устраивая их публичные выставки, вызывали зодчих и мастеров для строительства и росписи католических церквей, выписывали иконы, храмовую скульптуру и алтарные принадлежности.

Постепенно просветительская деятельность миссионеров приобретала все более масштабный характер, намного выходя за пределы только проповеди христианства. Они организовывали курсы и школы, в которых китайские ремесленники и художники обучались европейским видам искусства.

Китай захватила мода на европейские вещи – мебель, механические приспособления (часы), предметы одежды, посуду, украшения и произведения искусства. Обозначившаяся при Канси, она достигла своего апогея во время царствования Цяньлуна, лично отдавшего день увлечения Европой.

В придворно-элитарных кругах возникло самостоятельное стилистическое направление, как типологический аналог европейского «шинуазри» и справедливое современному искусствоведению «европейщина». Участие в развитии этого направления приняли, как европейские, так и обучавшиеся у них местные художники и мастера. При дворе Цяньлуна работала целая

плеяда европейских архитекторов, декораторов и художников, пытавшихся в своих творениях, так или иначе, соединить европейское и китайское искусство. Наибольшую известность из них snискали себе: итальянский живописец Джузеппе Кастильоне (1688–1766) – китайское имя Лан Шинин, и французский Жан-Дени Аттире (Ван Шичжэн). «Европейщина», как самостоятельное стилистическое направление, прекратила свое существование уже в начале XIX в., так и не выйдя за рамки придворных творческих увлечений и экспериментов. Тем не менее данное стилистическое направление отвечало массовым художественным настроениям того времени. Известно, что XVIII веке «европейщина» были достаточно распространены в частных домах маньчжурской и китайской знати, впоследствии обретя популярность и среди городского зажиточного населения. Для удовлетворения спроса на «европейские изделия», подлинные образцы которых были слишком дороги для простого покупателя, китайские мастера приступили к активному их копированию, овладевая при этом европейскими технологиями и изобразительными средствами, инициируя появление в местном декоративно-прикладном искусстве новых разновидностей.

179

В период династий Юань, Цинь, Мин Китай начинает более подробно знакомиться с Западом. Можно пронаблюдать, что китайская культура ощутимо подвергается влиянию Запада со второй половины XIX в. во время опиумных войн. Тогда Китай превратился в колониальную страну. И чтобы избавиться от влияния других стран, китайцам было необходимо заимствовать новшества из западной культуры. Создавались европейские школы, переводилась литература и многое другое. Полученные знания извне дало Китаю усовершенствовать многие направления в своей культуре.

Уильям Чемберс (1723–1796), сын торговца из Шотландии, подробно изучил китайскую архитектуру во время трех торговых поездок в Китай, которые осуществил в 1740-х годах вместе со Шведской Ост-Индской компанией. Став архитектором, Чемберс удачно адаптировал свои идеи к английскому стилю Палладио и стал главным архитектором истеблишмента.

Его дружба с Георгом III привела к тому, что он в конечном итоге стал Контролером и Генеральным инспектором — по сути, архитектором Короны. Чемберс стал первым европейцем, который провел методические исследования китайской архитектуры, и опубликовал их в своей оригинальной работе «Проекты китайских зданий, мебели, платьев,

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

машин и посуды». Наиболее известным сохранившимся зданием, созданным Чемберсом, является пагода в Королевском ботаническом саду Кью.

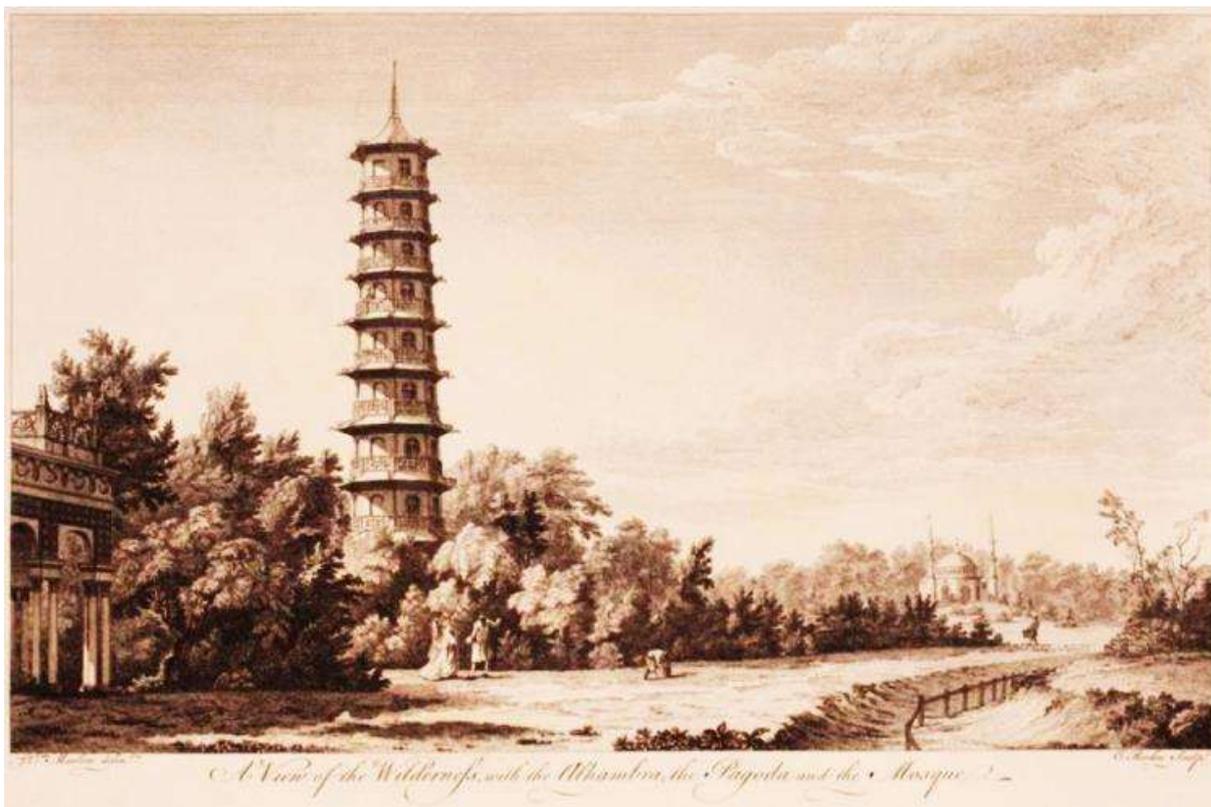


180

Шато де Груссе, павильон "Турецкая палатка".



Шато де Груссе, павильон "Турецкая палатка", интерьер.



Архитектурный комплекс в Королевских ботанических садах Кью: китайская пагода, турецкая мечеть, альгамбра. Архитектор Уильям Чамберс (1723–1796).

181

Пагода Чемберса имеет высоту почти 50 метров и была построена в разгар интереса европейцев к культуре Дальнего Востока. Строительство 10-этажной пагоды продолжалось меньше года, а ее высота была такой ошеломительной, что современники Чемберса частенько задавались вопросом, сможет ли она устоять в принципе. Углы крыши украшали 80 резных драконов, которые через несколько лет были убраны, так как дерево сгнило. В 2018 году, после реконструкции, драконов вернули на крыши пагоды — верхние фигуры были выполнены на 3D-принтере, а нижние 8 фигур были вырезаны вручную английскими мастерами.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Большая пагода в Королевских ботанических садах Кью после реставрации в 2018 году.

Рококо, шинуазри и художники

В изобразительном искусстве стиль «шинуазри» наиболее широко представлен в работах французских живописцев Антуана Ватто (1684 — 1721) и Франсуа Буше (1703 — 1770). **182**

Произведения Ватто похожи на детали традиционной росписи по фарфору. Фантазийные, похожие на версальские празднества, театрализованные картины Буше представляют европейское представление о Китае, его жителях и традициях — рококо на восточный манер.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



183

Дама с зонтиком. Рисунок Франсуа Буше



Китайский музыкант и Китайская женщина. Парная картина Антуан Ватто 1716

«Шинуазри» оказало большое влияние и на моду. Большим шиком стали платья из натурального шелка. Восточные мотивы в платьях отражались не только в стилизованной вышивке, но и в крае рукавов — так называемый рукав-пагода. Аристократки принимали гостей в туфельках без задников — мюли, которые Мария-Антуанетта позже сделала обязательным элементом повседневной моды.

184

На портрете жены художника Франсуа Буше — Мари-Жанне Бюзо — «шинуазри» есть практически в каждой детали: рукава-пагода, туфельки-мюли, ширма в китайском стиле, на стене — вычурная полочка с фарфоровым чайным комплектом и китайской статуэткой. Буше не только изображал яркие сцены из жизни Китая (на европейский, конечно же, манер), но и обожал все восточное, а также коллекционировал диковинные оригинальные декоративные вещицы из Китая и Японии. Его собрание было продано с аукциона в 1771 году, через год после кончины художника. Он также создал коллекцию картонов в стиле шинуазри для мануфактуры гобеленов Бове.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



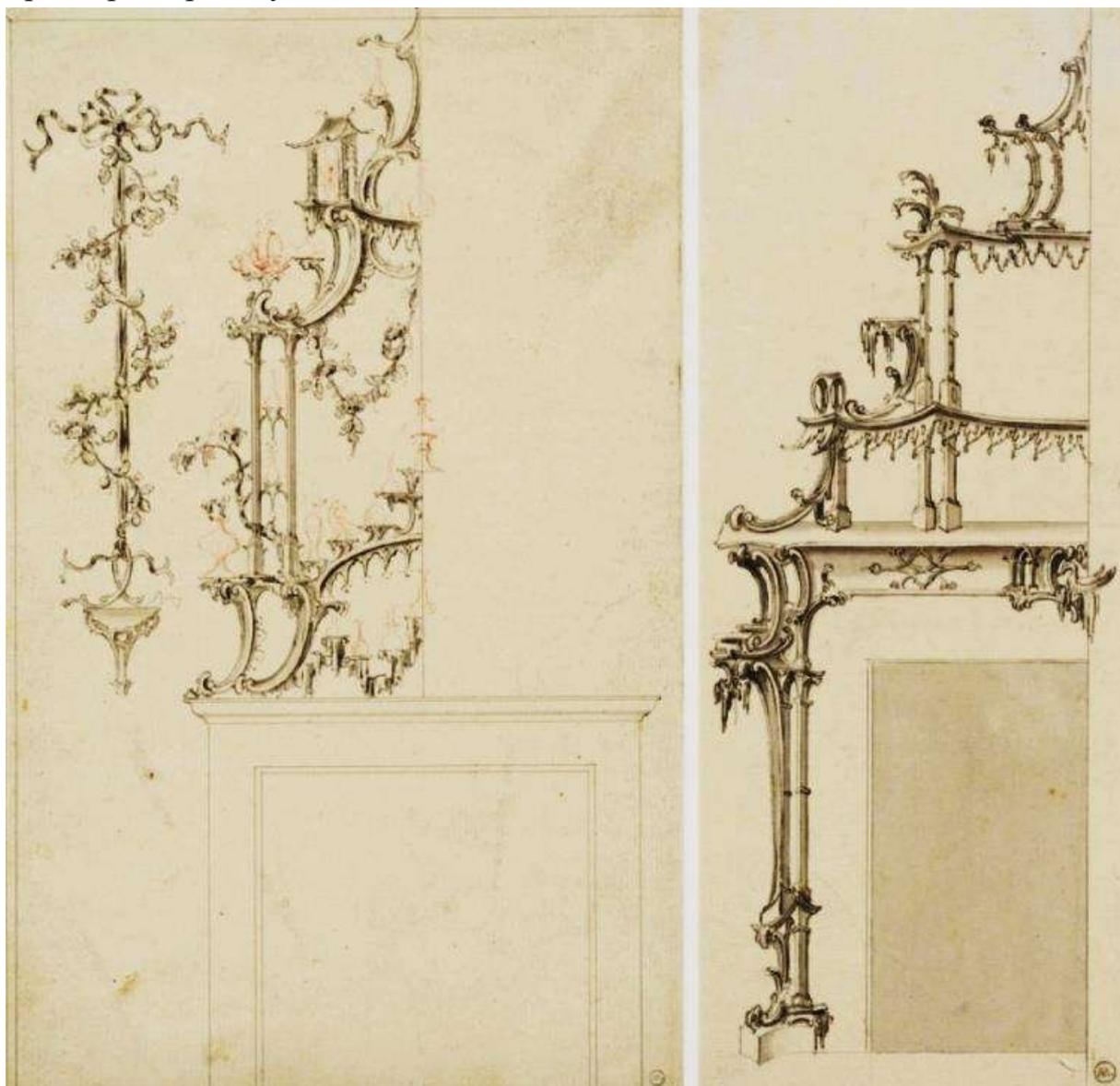
185

Портрет Мари-Жанне Бюзо, жены художника Франсуа Буше 1743



*Франсуа Буше. Картон для гобелена «Китайская свадьба»
Мебельщик Чиппендейл в рамках шинуазри*

Гениальный английский резчик по дереву, англичанин Томас Чиппендейл (1718 — 1779), был знаменит не только своей мебелью, но и оставил потомкам «Руководство для дворянина и краснодеревщика» — классическую книгу с гравюрами продукции собственной мастерской. Мебель и картинные рамы Чиппендейла в стиле рококо с китайскими и готическими элементами легли в основу «английского» рококо. Еще одна книга, повлиявшая на стиль шинуазри — «Новые дизайны для китайских храмов» архитектора Уильяма Халфпенни, вышедшая в 1750 году, которая предварила работу Чиппендейла.



Томас Чиппендейл. Дизайн части надстройки и настенного кронштейна, ок. 1760. Справа — дизайн для оформления камина, ок. 1760. © Музей Виктории и Альберта, Лондон

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Складные ширмы были одним из самых популярных декоративных элементов интерьера, которые украшали рисунками в китайском стиле. Среди сюжетов в моде были сценки дворцовой жизни, птицы, цветы, пейзажи и романтические сцены из китайской литературы.



Утро (Дама, надевающая подвязку) Франсуа Буше 1742

Стиль шинуазри пришелся ко двору и в России: в Екатерининском дворце была создана китайская голубая гостиная, объединившая классические элементы интерьера с богатыми расписными шелковыми обоями, привезенными из Китая. А в 1762 году Антонио Ринальди построил для Екатерины II Китайский дворец, часть архитектурного ансамбля собственной дачи в Ораниенбауме. Несколько залов Китайского дворца отделаны в стиле шинуазри.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Китайская голубая гостиная в Екатерининском дворце, Царское село

188



Стеклярусные панно Китайского дворца в Ориенбауме

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Шинуазри по сей день остается модным дизайнерским трендом. Причудливые, фантастические пейзажи и игривые расцветки помогают создавать интерьеры.



189

Лето. К. К. Купер, 1916 год. | Фото: osl.i.ua.



Дамы с китайскими статуэтками. | Фото: fiveminutehistory.com.

Если обратиться к разным историческим периодам, то несложно заметить, как с годами менялась и мода. Пышные туалеты сменялись прямыми платьями, помпезность уступала место простоте. Однако, среди всего этого разнообразия можно заметить нечто общее - подражание стилю «шинуазри». «Шинуазри» в XVII-XVIII вв. был излюбленным стилем для подражания среди аристократов.

1. «Шинуазри» начался с китайского фарфора, который появился в Европе в конце XVII века. В то время при королевских дворах использовалась посуда, изготовленная из золота или серебра. Китайские чашки и тарелки были тоньше, да и отмывались гораздо легче.



Туалет Венеры. Ф. Буше, 1742 год. | Фото: fiveminutehistory.com.



Чайный сервиз, 1743 год. | Фото: fiveminutehistory.com.

В 1708 году в Мейсене (Германия) открылась первая фарфоровая фабрика. Мастера изготавливали посуду, подражая китайским образцам. Постепенно мода «на все китайское» распространилась на предметы декора, интерьера, архитектуру.

2. Популярность стиля шинуазри росла с развитием торговли с Восточными странами



Дом Ост-Индской (Британской) компании. | Фото: fiveminutehistory.com.

Увеличившиеся обороты торговли европейцев с Китаем и странами Восточной Азии в XVII-XVIII вв. привели к тому, что трюмы английских, голландских, французских и шведских кораблей были доверху забитыми китайскими и индийскими товарами. К середине XIX века Британская Ост-Индская компания доминировала во всем, что касалось торговли.

3. Шинуазри положил начало культуре чаепития

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



193

Чайные листья. У. Макгрегор Пакстон. | Фото: fiveminutehistory.com.

Китайский чай считался довольно дорогим удовольствием, а от этого, соответственно, желанным среди аристократов. Дамам нравился экзотический ритуал заваривания чая.

4. Китайский фарфор в доме считался признаком хорошего вкуса



Китайская фарфоровая тарелка, ок. 1700. | Фото: fiveminutehistory.com.

Представительницы высших сословий старались заполучить для себя целые коллекции китайского фарфора. Известны факты, когда подруги становились врагами, т. к. они не могли поделить, кому достанется понравившаяся фарфоровая тарелка.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



195

Фарфоровая тарелка британского производства, 1755 год. | Фото: fiveminutehistory.com.

5. Шинуазри считается ветвью стиля рококо

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



Замок Шантийи. Апартаменты принца Конде. | Фото: fiveminutehistory.com.

196

Для обоих стилей характерна чрезмерная декоративная нагруженность, много позолоты, замысловатая резьба. Если обратиться к тематике изображений, тут прослеживается доминирование мотивов беззаботного досуга.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



197

Кабинет в стиле шинуазри. Дворец Нимфенбург, Мюнхен, Германия. | Фото: fiveminutehistory.com.

Академик АРИТПБ, к.т.н. Кузьмина Вера Павловна. Книга. «Шинуазри»

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



198

Кабинет шинуазри. | Фото: fiveminutehistory.com.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

В то время было модным подражать шинуазри при изготовлении предметов мебели. Часто в аристократических домах можно было встретить комоды, кабинеты, шкафы с рисунками китайских пагод, драконов.

6. Марко Поло стал первым европейцем, кто описал китайский сад
Знаменитый путешественник Марко Поло попал в Китай примерно в 1275 году. Он прожил там 17 лет. В своей «Книге о разнообразии мира» Марко Поло восторгался красотой китайского сада, который он увидел в летней резиденции хана Хубилая в Шанду (тогда еще Китай входил в состав Монгольской империи).



199

*Китайский домик. Павильон, сочетающий в себе элементы рококо и ориентализма. |
Foto: fiveminutehistory.com.*

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

В Европе первые китайские сады появились в XVIII веке. Конечно же, они не были на 100% схожи с оригиналами, однако озеленители старались создать ощущение экзотики.



200

Китайский сад дружбы, Сидней, Австралия. | Фото: fiveminutehistory.com.

7. Богачи в домашней обстановке носили халаты, выполненные в китайском стиле

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!



201

*Джозеф Шербурн (богатый бостонский торговец в элегантном баньяне).
Худ.: Д. Синглтон Копли, 1770 год. | Фото: fiveminutehistory.com.*

Шинуазри не мог не отразиться на одежде, которую носили мужчины и женщины. Что касается джентльменов, дома они предпочитали надевать баньян (мужской халат в виде кимоно), сделанный из дорогих тканей. В дополнение к нему надевался подходящий по стилю жилет и тюрбан.

Посвящается моим Учителям Инессе и Владизему!

Баньяны были настолько популярны, что мужчины даже позировали в них для портретов.

8. В начале XX века возродился интерес к шинуазри



Платье с типичной вышивкой, 1924 год. | Фото: fiveminutehistory.com.

В 1920-30-х гг. возродился интерес к стилю рококо и, соответственно, к «шинуазри». Дамские платья украшались вышивкой в китайском стиле. В моду вошли китайские шарiki, яркие ткани, ширмы. Период 1920-х годов называют "ревущими двадцатыми". Тогда же кардинально изменился женский силуэт. Приветствовалась простота и юность. <https://kulturologia.ru/blogs/061217/36914/>

С XVII до наших дней идёт взаимное проникновение культур Востока «шинуазри» и Запада «европейщина». Это благотворное влияние культур направлено на общий потенциал Человечества планеты Земля!